

**Cadernos do IL | edição nº 60**  
**Estudos Literários | agosto de 2020**

**Equipe Editorial**

*Editora-Chefe*

Valéria Neto de Oliveira Monaretto

*Editores*

Andrei Cunha

Patrícia Cristine Hoff

Rafael Brunhara

Silvana Silva

*Editores de Seção (Estudos Literários)*

Deborah Mondadori Simionato

Eduarda de Carli

Lucas Cyrino

*Editores de Texto*

Aline Vargas Stawinski

Denise de Quintana Estacio

Gabrielle Rodrigues Sirianni

Gian Franco Moretto

Júlia Campos Lucena

Leonardo von Pfeil Rommel

Mariana Klafke

Marilane Mendes Cascaes Rosa

Monique Cunha de Araujo

Rodrigo César Dias

Patrícia Azevedo Gonçalves

*Bolsista*

Candice Batista de Fraga

**Conselho Editorial Consultivo**

Adila Beatriz Naud de Moura (Unisinos), Albano Dalla Pria (UNEMAT), Alcione Corrêa Alves (UFPI), Américo Venâncio Lopes Machado Filho (UFBA), Ana Lúcia de Paula Müller (USP), Ana Lúcia Montano Boessio (Unipampa), Ana Paula Sá e Souza Pacheco (USP), Ana Paula Scher (USP), Andréia Guerini (UFSC), Andrew Nevins (UFRJ), Anelise Burmeister (UniRitter), Antônio Luciano Pontes (UERN), Aparecida Negri Isquerdo (UEL/UFMS), Aracy Graça Ernst (UCPEL), Arlinda Cantero Dorsa (UCDB-MS), Carlos Garcia Rizzon (Unipampa), Carolina Ribeiro Serra (UFRJ), Cassiano Ricardo Haag (Unisinos), Cátia de Azevedo Fronza (Unisinos), Charlotte Marie Chambelland Galves (Unicamp), Christine Siqueira Nicolaidis (UFRJ), Cirlene de Sousa Sanson (UFF), Clara Zeni Camargo Dornelles (Unipampa), Claudia Campos Soares (UFMG), Claudia Lorena Vouto da Fonseca (UFPel), Claudia Maria Xatara (UNESP-SJRP), Claudia Mentz Martins (FURG), Cláudio Celso Alano da Cruz (UFSC), Danielle dos Santos Corpas (UFRJ), Dilys Karen Rees (UFG), Eclair Antonio Almeida Filho (UnB), Edleise Mendes (UFBA), Elena Ortiz Preuss (UFG), Elisa Guimarães Pinto (Universidade Mackenzie-SP), Ercília Ana Cazarin (UCPel), Eunice Polônia (UFRGS), Fábio Delano Vidal Carneiro (FASETE), Fabíola Simão Padilha Trefzger (UFES), Félix Valentín Bugueño Miranda (UFRGS), Fernando Cerisara Gil (UFPR), Florian Jaeger (University of Rochester/EUA), Gabriel de Ávila Othero (UFRGS), Gean Nunes Damulakis (UFRJ), Giovana Ferreira Gonçalves (UFPel), Helena Topa Valentim (Universidade Nova de Lisboa), Heloísa Augusta Brito de Mello (UFG), Heloisa Maria Moreira Lima de Almeida Salles (UnB), Jamesson Buarque de Souza (UFG), Janaína da Silva Cardoso (UERJ), Jania Martins Ramos (UFMG), Jaqueline Bohn Donada (UTFPR), João Manuel dos Santos Cunha (UFPel – aposentado), Jorge Alves Santana (UFG), José Gaston Hilgert (Mackenzie), Juliana Roquele Schoffen (UFRGS), Jurema José de

Oliveira (UFES), Leandro Rodrigues Alves Diniz (UFMG), Leci Borges Barbisan (PUCRS), Leonor Werneck Santos (UFRJ), Lidia Almeida Barros (UNESP), Lorenzo Vitral (UFMG), Luis Alberto Nogueira Alves (UFRJ), Luiz Carlos Martins de Souza (FAPEAM), Mailce Borges Mota (UFSC), Marcelo Barra Ferreira (USP), Marcelo Corrêa Sandmann (UFPR), Márcia Maria Caçado Lima (UFMG), Márcia Cristina Romero Lopes (UNIFESP), Márcia Sipavicius Seide (UNIOESTE), Marcos Goldnadel (UFRGS), Marcos Rogério Cordeiro Fernandes (UFMG), Maria Amélia Dalvi Salgueiro (UFES), Maria Aparecida Barbosa (USP), Maria Auxiliadora Ferreira Lima (UFPI), Maria Cristina Figueiredo Silva (UFPR), Maria Cristina Leandro Ferreira (UFRGS), Maria da Glória Corrêa Di Fanti (PUCRS), Maria del Carmen Villarino Pardo (USC/Espanha), Maria Eduarda Giering (Unisinos), Maria Fernanda Garbero de Aragão (UFRRJ), Maria Filomena Spatti Sândalo (Unicamp), Maria Hozanete Alves de Lima (UFRN), Maria Onice Payer (UNIVAS), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Maria-Cristina Micelli Fonseca (UFC), Martha Dreyer de Andrade Silva (Unisinos), Matilde Virginia Ricardi Scaramucci (Unicamp), Mauro Nicola Póvoas (FURG), Mônica Magalhães Cavalcante (UFC), Mônica Nóbrega (UFPB), Paulo Cortes Gago (UFJF), Pedro Theobald (PUCRS), Philippe René Marie Humblé (Erasmus University College/Bélgica), Raquel Santana Santos (USP), Rejane Flor Machado (UFPEL), Renato Miguel Basso (UFSCar), Rogério Santana dos Santos (UFG), Rove Luiza de Oliveira Chishman (Unisinos), Sabrina Sedlmayer (UFMG), Sara Rojo (UFMG), Sergio Romanelli (UFSC), Seung-Hwa Lee (UFMG), Silvana Kissmann (IFRS), Silvana Silva (UFRGS), Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA), Simone Sarmento (UFRGS), Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG), Solange Mittmann (UFRGS), Sonia Maria Lazzarini Cyrino (Unicamp), Suênio Campos de Lucena (UNEB), Sumiko Nishitani Ikeda (PUCSP), Terezinha de Jesus Machado Maher (Unicamp), Thaís Cristófaros Alves da Silva (UFMG), Thiago Marcondes Valenzuela Bolívar (UNILA), Tony Berber Sardinha (PUCSP), Ubiratã Kickhöfel Alves (UFRGS), Valéria Silveira Brisolará (Unisinos), Vanice Maria Oliveira Sargentini (UFSCAR), Vera Helena Dentee de Mello (Unisinos), Vera Lúcia Cardoso Medeiros (Unipampa), Verónica Galíndez (USP).

### **Avaliadores desta edição**

Alexander Meireles da Silva (UFG), Ana Lucia Beck (UDESC), Antonio Barros de Brito Jr. (UFRGS), Aulus Mandagará Martins (UFPEL), Caroline Jaques Cubas (UDESC), Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS), Cinara Pavani Ferreira (UFRGS), Claudia Mentz Martins (FURG), Danilo Barcelos Corrêa (Unimontes), Donizeth Aparecido dos Santos (FATEB), Elaine Barros Indrusiak (UFRGS), Eleonora Frenkel (UFSC), Eliane Terezinha do Amaral Campello (FURG), Ernani Mügge (Feevale), Fabiano Tadeu Grazioli (URI-Erechim), Francisco Fianco (UPF), Gínia Maria Gomes (UFRGS), Graciela Esther Ferraris (Universidad Nacional de Córdoba), Ian Alexander (UFRGS), Karina de Castilhos Lucena (UFRGS), Livia Lopes Barbosa (UFPA), Lourdes Kaminski Alves (Unioeste), Lúcia Sá Rebello (UFRGS), Maria Carolina de Godoy (UEL), Maria Mirtis Caser (UFES), Mariane Rocha Silveira (UPF), Mayara Corrêa Tavares (IFRS-Ibirubá), Miguel Heitor Braga Vieira (UEL), Milena Hoffmann Kunrath (UFPEL), Pedro Theobald (PUCRS), Rejane Pivetta de Oliveira (UFRGS), Rogério Santana Santos (UFG), Ruben Méndez Castiglioni (UFRGS), Santo Gabriel Vaccaro (UFFS-Chapécó), Sarah Catão de Lucena (University of Georgia), Sayonara Amaral de Oliveira (UEBA), Sheila Katiane Staudt (IFRS-Canoas), Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFB), Valter de Castro Fritsch (FURG), Yls Rabelo Camara (UECE).

## Editorial – nº 60 | Estudos Literários 2020

É com satisfação que publicamos mais um número dos *Cadernos do IL*, revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O número 60, do ano de 2020, atendera à habitual chamada aemática e conta com contribuições de abordagens variadas inseridas no âmbito dos Estudos Literários. Os textos foram submetidos à avaliação por pares e são de autoria de estudantes e professores brasileiros.

Incontornável mencionar o momento trágico que vivemos em meio à pandemia da Covid-19. As vidas ceifadas pela doença ou pela negligência governamental e os parentes e amigos que sofrem com suas perdas são, sem dúvida, a principal face dessa tragédia. Aos que gozam da sorte de serem apenas indiretamente afetados pela pandemia, o momento exige que se aprenda a lidar com ele enquanto os desafios decorrentes se impõem, a serem vividos individual e coletivamente. No ambiente acadêmico, as interrupções das atividades vêm gerando incertezas e prejuízos difíceis de mensurar, impossibilitando qualquer solução satisfatória ou mesmo qualquer projeção de mínima normalidade para o futuro próximo. Justamente por esse triste cenário é que reforçamos o nosso agradecimento aos autores e avaliadores que se dispuseram a contribuir com a produção desse mais recente número da revista. O esforço de todos agora se recompensa com a publicação.

Na revista, pontuamos algumas mudanças no visual do nosso *site*, implementadas no começo do ano pelas editoras Patrícia Cristine Hoff e Sara Luiza Hoff. Houve ajustes no *layout* do portal, que foi reformulado, bem como a disponibilização do novo *template* para os artigos, alterações no formulário de avaliação e a redação de novas diretrizes para autores.

Ainda em relação ao trabalho da nossa equipe, salientamos o ingresso do Prof. Dr. Andrei Cunha na Equipe Editorial Executiva, como consultor desse número. Agradecemos, também, a colaboração, pelo segundo ano como consultor especial, do professor Dr. Rafael Brunhara, cuja colaboração segue fundamental.

Agradecemos, ainda, à bolsista Candice Batista de Fraga, que se unira à equipe e já desempenha atividades importantes.

Imprescindível também é agradecer aos esforços e atenção constantes da Equipe Editorial, formada por alunos deste Programa de Pós-Graduação que atuam nos papéis de Editores de Seção e Editores de Texto, todos dedicados à tarefa de trazer ao leitor mais uma publicação. Por isso, merecem ser aqui lembrados os Editores de Seção da área de Literatura Deborah Mondadori Simionato, Eduarda de Carli e Lucas Cyrino, e os Editores de Texto Aline Vargas Stawinski, Denise de Quintana Estacio, Gabrielle Rodrigues Sirianni, Gian Franco Moretto, Júlia Campos Lucena, Leonardo von Pfeil Rommel, Mariana Klafke, Marilane Mendes Cascaes Rosa, Monique Cunha de Araujo, Rodrigo César Dias e Patrícia Azevedo Gonçalves. Ao Editor de Seção Lucas Cyrino, um agradecimento especial pela colaboração na coordenação das revisões.

Por fim, agradecemos pelo apoio que recebemos do Programa de Pós-Graduação e do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Desejamos a todas e todos excelentes leituras, ao mesmo tempo em que ansiamos por dias melhores.

Valéria Neto de Oliveira Monaretto – Editora-Chefe  
Patrícia Cristine Hoff – Editora Coordenadora da Área de Estudos Literários

## Apresentação – nº 60 | Estudos Literários 2020

A publicação de nº 60 dos *Cadernos do IL*, do ano de 2020, conta com 12 contribuições inseridas no âmbito da área dos Estudos Literários. Os textos foram submetidos à avaliação por pares e são de autoria de estudantes e professores brasileiros. Atendendo à chamada temática, os textos trazem assuntos e perspectivas variados, os quais são apresentados resumidamente a seguir.

No artigo **Homens livres e pobres e seus afetos em *Paulo*, romance de Bruno Seabra**, os autores Rafael Souza Barbosa e Bruna Da Silva Nunes analisam, através de um resgate da obra de Seabra e de seu autor, os aspectos constitutivos da personalidade de certas personagens em *Paulo*, a partir do espaço e tempo em que esses traços se manifestam, de modo a compreender os procedimentos ficcionais do romance no que diz respeito à realidade sócio-política do Brasil no início do século 19.

Natalia Aparecida Bisio de Araujo, em seu estudo intitulado ***Memórias Sentimentais de João Miramar: entre prosa e poesia***, visita o romance de Oswald de Andrade para revelar as experimentações que nele remetem a formas da prosa e da poesia, oportunizadas pelas características inovadoras da obra oswaldina. Araujo sustenta que ela promove uma atualização modernista das técnicas vanguardistas que buscaram na palavra lírica um modo de romper com a tradição literária e, ao mesmo tempo, com o domínio social conservador.

O artigo **Lampejos de resistência: a abordagem fotográfica na vida besta drummondiana**, de Mariane Pereira Rocha e Aulus Mandagará Martins, traz uma análise dos elementos fotográficos presentes no olhar drummondiano, que de modo recorrente problematiza o social através da experiência pessoal. Os autores articulam aproximações entre lírica, fotografia e a resistência na poesia drummondiana a partir de reflexões de Georges Didi-Huberman (2011), Susan Sontag (2004) e Walter Benjamin (2009), dentre outras.

O autor Arthur Barboza Ferreira, em seu artigo **Série *As Cartas de Campos de Carvalho (1973-1974)* no Semanário *O Pasquim***, propõe-se a investigar os sentidos que podem ser apreendidos dessa primeira série de crônicas escritas por Campos de Carvalho, publicada entre 1973 e 1974, levando

em conta os vínculos da série com as características do semanário carioca. Após discorrer sobre as crônicas, o autor conclui que não parece haver um tema ou forma únicos que perpassem os textos, mas há uma certa recorrência e conexão entre humor, linguagem informal e crítica de costumes presentes na série.

No artigo **O mosaico colorido da guará vermelha: a relação das cores com a condição feminina no romance de Maria Valéria Rezende**, Ana Maria Soares Zukoski propõe uma análise da presença das cores como um elemento constitutivo da construção do romance e como elas são representativas das transformações que ocorrem na vida da personagem feminina no romance *O voo da guará vermelha* (2005). A autora conclui que as cores permeiam as vidas das personagens e cada cor utilizada significa um momento muito específico de suas trajetórias, e, além do caminho da protagonista se relacionar com essas cores, ela rompe com as restrições da condição feminina no romance e traz discussões sobre a prostituição que normalmente são menos visíveis.

Lucas Demingos, em **Como chegamos aqui? Medo e ressentimento na sociedade pré-Gilead**, olha para *O Conto da Aia* e para a sua sequência, *Os Testamentos*, de Margaret Atwood, considerando como esses dois romances exploram o contexto de emergência de um regime fascista dentro de um país até então democrático. O autor analisa, a partir de uma reconstrução da situação anterior à instauração do fascismo nos romances, como se deu a articulação dos discursos afim de transformar medo e frustração em ressentimento e vitimização, criando um *outro* que deve ser combatido.

As autoras do artigo **Barba Azul e Sin City: um estudo de intertextualidade pautado no espaço**, Ana Alice Silva Pereira e Lilliân Alves Borges Correio, trazem uma discussão intertextual acerca de espaços nas obras *Barba Azul* (2010) e *Sin City* (2012), pelo viés da topoanálise de Bachelard (2008), e das relações desses espaços com a violência. As autoras concluem que há uma semelhança na maneira na qual os espaços nas duas obras são retratados, principalmente no que tange a violência e punição voltadas a mulheres e a condição delas de objetos, mas há também o retrato de mulheres que resistem à submissão e estão dispostas a lidar com as consequências dessa escolha.

O artigo **Vozes da memória: a supraliteratura de Svetlana Aleksiévitch**, de Júlia Campos Lucena, traz uma reflexão sobre a reelaboração

do conceito de memória literária proposta por Aleksievitch em *Vozes de Tchernobil* (2016), além de fazer considerações acerca da obra em relação a modelos historiográficos como propostos por outros teóricos e também sobre o que a escritora bielorrussa chama de “Romance de Vozes”. A autora do artigo compreende que Aleksievitch age como escuta ativa das testemunhas que presenciaram a catástrofe e com isso termina por romper com o isolamento do terror. Ademais, o esforço da memória e do registro acaba se relacionando de forma equivalente ao sentimento de impotência, mas há um anseio do testemunho, um anseio de se fazer ouvir, e o registro em livro permite que o leitor tenha também o papel de testemunha das experiências ali narradas.

Em **A poética do encontro em *Estação das chuvas*, de José Eduardo Agualusa**, o autor Adriano Guedes Carneiro propõe a análise do romance de Agualusa a partir de uma poética do encontro, por meio da qual é possível estabelecer e explorar os laços entre personagens oriundas de diferentes polos ideológicos, e também o que advém desses vínculos, afim de criar a possibilidade de uma Angola diferente daquela determinada pelos atos do MPLA e de Agostinho Neto.

No estudo **A construção do fantástico em *Casa tomada e o efeito em seu leitor***, Diego Gomes do Valle e Midori Nancy Arasaki Chang percorrem diferentes abordagens críticas e teóricas para analisar como a ameaça do sobrenatural presente nesse conto de Cortázar termina por desestabilizar a realidade do leitor. Para tanto, são movimentadas reflexões de Cortázar sobre a estrutura interna do conto, de Freud sobre o conceito de *infamiliar*, de Iser sobre o efeito estético, dentre outras.

O conceito de liberdade é debatido por Marcelo Peloggio no artigo **Da liberdade em literatura: seu alcance ético e filosófico**. O autor parte do oposto imediato da liberdade para compreendê-la, em meio às relações sociais, como algo negociável entre os indivíduos, pois considera a liberdade como uma faculdade crítica, distante da ideia de solidão, que por sua vez é subsidiária de uma noção equivocada de liberdade sem limites. Para tanto, o amparo encontrado para a discussão teórica tem respaldo na literatura, passando por obras de Homero, Machado de Assis, José de Alencar, Stendhal, Goethe, Dostoiévski, entre outros.

Em **Educação em direitos humanos: anotações sobre educação inclusiva e literatura**, Cilene Margarete Pereira propõe um estudo alinhado com a BNCC, que indica que a Educação Básica deve pautar discussões pela inclusão na formação da sociedade, respeitando os direitos humanos. O aporte que dá ao tema diz respeito à literatura e seu ensino, utilizando para exemplo a obra *Olhos azuis coração vermelho*, de Jane Tutikian, que trata da Síndrome de Down.

Passemos, agora, ao encontro com esses estudos, mas não sem antes prestarmos nossos agradecimentos à colaboração dos autores e autoras e dos professores e professoras pareceristas, bem como à atuação da Equipe Editorial da revista, tornando possível a produção de mais um número composto por excelentes reflexões para os estudos da literatura e além dela.

Desejamos a todos e todas excelentes leituras, ao mesmo tempo em que ansiamos por dias melhores e para que o trágico momento da pandemia de Covid-19 logo se transforme em um passado que, não esquecendo seus traumas, nos conduza à esperançosa superação.

o editor e as editoras:

Deborah Mondadori Simionato

Eduarda de Carli

Lucas Cyrino

Patrícia Cristine Hoff

**Homens livres e pobres e seus afetos em *Paulo*,  
romance de Bruno Seabra**

**Poor free men and their affections in the novel *Paulo*  
by Bruno Seabra**

Rafael Souza Barbosa\*

Bruna da Silva Nunes\*\*

**RESUMO:** Procurando resgatar obra e autor, este trabalho analisa a visão circunstancial da vida presente em *Paulo* (1973 [1861]), romance de Bruno Henrique de Almeida Seabra. Os aspectos abordados, enquanto elementos constitutivos da individualidade de algumas de suas personagens, de acordo com o espaço e tempo em que se manifestam, são: a espacialização, a passagem do tempo, a educação, o trabalho, o dinheiro, o cotidiano familiar e o casamento. A partir da análise de fontes primárias e da contextualização de suas materialidade e circulação, exploram-se procedimentos ficcionais de *Paulo* que refratam a realidade sócio-histórica que figura, a saber, a do Brasil do início da primeira metade do século XIX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bruno Seabra; *Paulo*; realismo formal.

**ABSTRACT:** In order to recover the author and his work, this paper analyses the circumstantial view of life present in Bruno Henrique de Almeida Seabra's novel *Paulo* (1973 [1861]). The aspects discussed, as constitutive elements of the individuality of some of their characters according to space and time in which they are manifested, are: spatialization, the passage of time, education, work, money, family daily life and marriage. Based on the analysis of primary sources and the contextualization of their materiality and circulation, this work explores *Paulo*'s fictional procedures that refract the socio-historical reality of the Brazilian first half of 19th century.

**KEYWORDS:** Bruno Seabra; *Paulo*; formal realism.

---

\* Professor temporário na Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, doutorando em Ciências Sociais pela École des Hautes Études en Sciences Sociales. E-mail: rafaelsozabarbosa@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0803-1939/>.

\*\* Doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: bs Nunes91@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3024-9144/>.

## 1 Introdução

Lançado em 1861 pelo periódico fluminense *A Marmota*, o romance *Paulo*, de Bruno Henrique de Almeida Seabra (1973 [1837-1876]), é, assim como seu autor, desconhecido do grande público, visto que não figura no cânone literário brasileiro, e sua última (e segunda) edição data de 1973. Mesmo dentro da academia, *Paulo* e Bruno Seabra não costumam ser mencionados ou integrados nos programas das disciplinas de literatura brasileira, pois, dentre as leituras do século XIX, prevalecem as de autores como José de Alencar e Machado de Assis.

Em *A ascensão do romance* (2010), Ian Watt comenta que os historiadores desse gênero consideram o realismo, enquanto conjunto de procedimentos narrativos, a diferença fundamental entre as obras dos romancistas ingleses do início do século XVIII e a prosa de ficção anterior. Em linhas gerais, esses procedimentos conformam uma visão circunstancial da vida; e o romance constitui, ou pelo menos pretende constituir, um relato completo e autêntico da experiência humana. De fato, o gênero procura fornecer ao leitor

detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações [por meio de] um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 2010, p. 34)

Para Watt (2010), essas características diferenciais não se produzem no vácuo e integram um conjunto de transformações mais amplo, que agem juntamente com o surgimento e com a difusão do gênero. Ele se propõe, assim, a identificar, do ponto de vista sócio-histórico, as condições de época afetadas por essas transformações que beneficiaram a produção e a circulação dos romances de Defoe, Richardson e Fielding. Com efeito, Watt (2010) aborda alguns dos temas e procedimentos de cada romance em consonância ou dissonância com transformações sociais do período, conforme um método contrastivo. Sem perder de vista seu público, dedica-se, sobretudo, às manifestações particulares do fenômeno geral que definiu como realismo formal.

Como se fundamenta em transformações sócio-históricas próprias à Inglaterra do século XVIII e compartilhadas apenas por alguns outros países

européus, o trabalho de Ian Watt (2010) mostra-se bastante inadequado para tratar de romances produzidos na primeira metade do século XIX no Brasil. Isso se deve, basicamente, à ausência de uma revolução burguesa, que rivaliza não só com os modos de produção escravocratas, mas também com a organização do Estado Imperial e com a constituição da família patriarcal. Pode-se, entretanto, deslocar seus princípios de análise para explorar a transferência do realismo formal, decorrente da circulação e da tradução de romances europeus, em romances brasileiros, a fim de abordar a refração de princípios de organização social que constituem personagens, espaço, tempo e enredo nesse gênero moderno.

Assim sendo, o objetivo deste artigo é analisar elementos de *Paulo* à luz do que discute Ian Watt (2010) a respeito das obras de Defoe, Richardson e Fielding. Isso permite demonstrar que, apesar de não ter havido uma revolução burguesa no Brasil e de seus aburguesamento e modernização serem difusos e parciais, produziram-se romances que não só integraram produtivamente práticas de leitura e de escrita locais, mas também estabeleceram significativas relações com a sociedade. Ademais, pretende-se recuperar e apresentar uma leitura de *Paulo* a partir de alguns aspectos, principalmente espaço, tempo e tematização de dados sociais refratados em sua poética. Serão discutidas, também, as noções de espacialização e de passagem do tempo, figurações da educação, do trabalho, do dinheiro, do cotidiano familiar e do casamento.

## **2 A história editorial e a história da narrativa**

*Paulo* apareceu de forma seriada na seção “Folhetim” do jornal fluminense *A Marmota*, dirigido e impresso por Francisco de Paula Brito, ao longo de 16 números, de 1º de fevereiro a 5 de abril de 1861. Foi publicado em livro pelo editor em abril do mesmo ano<sup>1</sup> e republicado pela Editora Três, como já foi mencionado,

---

<sup>1</sup> A referência bibliográfica da primeira edição no catálogo da Fundação Biblioteca Nacional indica como ano de publicação 1860 e 1861. Juliana Simionato (2009) comenta que a publicação em livro teria aparecido antes da em jornal, assim como outros romances editados por Paula Brito. Já Rodrigo Godoi (2014) considera a publicação em livro posterior à do folhetim e cita uma notícia

em 1973, de modo que, entre suas primeira e segunda edições, há um intervalo de mais de 100 anos. Neste artigo, optou-se trabalhar com a versão em jornal, o que foi possível devido às edições da *Marmota* digitalizadas e disponibilizadas pela Hemeroteca Digital Brasileira<sup>2</sup>. A publicação seriada encontra-se discriminada no quadro abaixo, seguido por duas imagens da publicação do folhetim, para, assim, se ter uma ideia da materialidade do periódico.

Quadro 1 – Publicação seriada de *Paulo* em *A Marmota*

Edição	Data	Espaço ocupado	Capítulos
n. 1235	01/02/1861	3 meias páginas	I – V
n. 1236	05/02/1861	3 meias páginas	VI – IX*
n. 1237	08/02/1861	3 meias páginas	IX – XII*
n. 1238	12/02/1861	3 meias páginas	XII – XV*
n. 1239	15/02/1861	2 meias páginas	XV* (Cap. I*)**
n. 1240	19/02/1861	2 meias páginas	XV* (Cap. I – III*)
n. 1241	22/02/1861	3 meias páginas	XV* (Cap. III – IV*)
n. 1242	26/02/1861	2 meias páginas	XV* (Cap. IV – V*)
n. 1243	01/03/1861	3 meias páginas	XV (Cap. VI)
n. 1244	05/03/1861	3 meias páginas	XVI – XVII*
n. 1245	08/03/1861	1 meia página	XVII – XVIII*
n. 1246	12/03/1861	1 meia página	XVIII*
n. 1247	15/03/1861	3 meias páginas	XVIII – XIX*
n. 1249	22/03/1861	3 meias páginas	XIX – XX
n. 1250	26/03/1861	2 meias páginas	XXI – XXII*
n. 1253	05/04/1861	3 meias páginas	XXII
* Capítulo não encerrado no respectivo número;			
** Entre parênteses, capítulos do manuscrito de Eugênio.			

Fonte: Elaborado pelos autores.

de lançamento publicada na *Gazeta de Notícias*. Como não se teve acesso à edição *princeps*, adotou-se a perspectiva do segundo autor, haja vista a referência comprobatória.

<sup>2</sup> Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 10 jan. 2020.

Figura 1 – A Marmota



Fonte: A Marmota (1861a, p. 1).

Figura 2 – Folhetim



Fonte: A Marmota (1861a, p. 1).

A *Marmota* foi um jornal bissemanal (normalmente publicado terças e sextas-feiras) que circulou, com pequenas diferenças no título – *A Marmota na Corte* (1849-1852), *A Marmota Fluminense* (1852-1857) e *A Marmota* (1857-1861 e 1864) –, de 1849 a 1861. Possuía quatro páginas no formato 32 x 23 cm (ligeiramente variável), compostas, inicialmente, por duas colunas de textos e, a

partir de 1852, por três. Suas seções não tinham nomes pré-definidos, exceto a primeira coluna, “A Marmota”, à semelhança de um editorial, com conteúdo bastante diversificado, e a seção “Folhetim”, que foi definida ao longo de 1853. Pode-se caracterizar *A Marmota* como um jornal de variedades e de entretenimento que abarca elementos formadores e moralizantes, em consonância com o ideário do Segundo Reinado (catolicismo, família burguesa, entre outros aspectos), sem apresentar inclinação política e raramente publicando artigos noticiosos. Lê-se em sua primeira edição:

O nosso plano é reformar abusos, recrear os leitores, e [ilegível] a estimação das simpáticas meninas [...]. Em suma, tudo faremos para que a folha agrade a gente de todas as classes, e nos tornaremos um periódico estimado por todos sem sustentar nenhum partido nem nutrir intrigas. (A MARMOTA, 1849, p. 1-2)

Portanto, ao vislumbrar atuar na formação cultural e moral de seus leitores, *A Marmota* endereça-se, especialmente, a jovens estudantes – que ainda estariam em uma fase de aquisição de conhecimento e preparo para a vida adulta – e ao público feminino, já que as mulheres necessitavam de uma tutela constante segundo o imaginário do século XIX. Nesse sentido, os ensinamentos da folha poderiam auxiliar no alinhamento moral pretendido ao sexo feminino.

Bruno Seabra, por sua vez, além de romancista foi também poeta e teatrólogo. Nascido no Pará, após estudar humanidades no Seminário Episcopal, mudou-se para o Rio de Janeiro, a fim de entrar para Escola Militar da Praia Vermelha e fazer carreira militar. Contudo, Bruno Seabra foi considerado, por uma junta médica, incapaz de exercer a profissão e,

desse momento em diante, dedica-se exclusivamente à literatura e ao serviço público e começa a colaborar em alguns jornais da Corte. Em muitas poesias e trabalhos publicados nessas folhas assinou com o pseudônimo de Aristóteles de Sousa. (IANNONE, 1973, p. 10)

Ademais, em 1862, o autor é eleito membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro.

Além de *Paulo*, Bruno Seabra publicou<sup>3</sup>, entre 1859 e 1871, os romances *As cinzas de um livro* (1839), *Tipos burlescos* (1859), *O doutor Pancrácio* (1861) e *Memórias de um pobre diabo* (1868), uma cena cômica precedida de uma introdução; a comédia *Por direito de Patchouly* (1865); a paródia *Raimundo* (1866); *Alforje da boa razão* (1870) – um livro para meninos – e diversos poemas<sup>4</sup>, sendo a coletânea de versos *Flores e frutos* (1862) seu maior sucesso e a obra que fez com que o autor ganhasse notoriedade e popularidade. Atualmente, este continua sendo o livro mais referido de Bruno Seabra, principalmente porque Machado de Assis (1862) publicou, no *Diário do Rio de Janeiro*, uma crítica elogiosa acerca da obra.

Em *História da literatura brasileira*, Sílvio Romero (1888, p. 1134) afirma que *Flores e frutos* “é um dos melhores de nossa literatura romântica”, pois, segundo ele, a escrita de Seabra revelava duas qualidades: o nacionalismo e o popularismo. Já Antonio Candido (2013, p. 520), em sua *Formação da literatura brasileira*, classifica Bruno Seabra como sendo um poeta secundário, caracterizando *Flores e frutos* como um “livrinho sem importância”. Tanto Romero quanto Candido não comentam a prosa do autor.

Tratando especificamente de *Paulo*, o romance se divide em 23 capítulos sem título (I-XXIII), em sua maioria curtos, e conta com os subtítulos “Conclusão” e “Um ano depois” no capítulo XXIII. Há também a intercalação de uma história independente no capítulo XV, que se subdivide em seis capítulos sem título (I-VI), com a indicação sumária de seu conteúdo, conforme era de praxe na impressão de livros em prosa já no século XVI. A história, cuja data é inexata, passa-se no século XIX e situa-se no Brasil, em cidades do Rio de Janeiro e de Pernambuco. O narrador, que se manifesta na primeira pessoa do singular e do plural, não age nos eventos, ele os narra, comenta e realiza digressões.

---

<sup>3</sup> Por conta da escassa bibliografia sobre o autor e pelo fato de Bruno Seabra, em algumas ocasiões, lançar mão do uso de pseudônimos, as informações acerca de sua vida e sua produção talvez não sejam exatas, mas seguem o que foi possível averiguar por meio da pesquisa. Ademais, o acesso às obras, em sua maioria jamais reeditada, é bastante difícil, de modo que as referências bibliográficas de títulos não analisados neste artigo, inseridas em função das normas editoriais da revista, foram compiladas a partir do catálogo da Fundação Biblioteca Nacional.

<sup>4</sup> Segundo está posto no *Dicionário bibliográfico brasileiro*, de Sacramento Blake (1870), Bruno Seabra escreveu diversos outros textos que não ganharam publicação. Alguns exemplos são *A Heloísa americana* e *O barão, o comendador e o frade*.

Os personagens principais são o Comendador B..., político fracassado que deixa a Corte para viver na província; Emília, sua filha; Paulo, jovem pintor e amigo de B... que se apaixona por Emília; Inês e Henriqueta, respectivamente mãe e irmã do protagonista; Eugênio, amigo dele; e Sócrates, cão de estimação desse último. A narração enfoca o amor recíproco de Paulo e de Emília como plano da ação, a partir do qual o enredo se organiza, e aborda, retrospectivamente, os percursos individuais do Comendador, do protagonista e de Eugênio, a fim de circunstanciá-lo. Como a análise pretendida concentra-se em elementos pontuais de *Paulo*, optou-se por indicar sumariamente os eventos que compõem sua história, a fim de fornecer uma ideia de seu conjunto. Para isso, o conteúdo de cada capítulo foi discriminado em linhas gerais no quadro abaixo, à exceção dos eventos relativos ao manuscrito de Eugênio, que se encontram no quadro subsequente.

## Quadro 2 – Romance

Cap.	Local	História	
I	Pernambuco	A indicação do retorno do Comendador B... a Pernambuco; suas origens familiares e formação escolar.	
II	Rio de Janeiro	O Casamento; as ascensão e derrocada políticas; e a partida da Corte, acompanhado de sua filha, do Comendador B...	
III	Pernambuco	O estabelecimento do Comendador e de sua filha na província; e as circunstâncias em que conheceu Paulo. As origens e a situação familiar de Paulo; e as circunstâncias em que aprendeu a pintar.	
IV		A indicação da qualidade da pintura de Paulo a partir de uma cena doméstica.	
V		A relação de amizade entre as famílias de Paulo e de B...; e as mudanças de comportamento do protagonista e da filha do Comendador.	
VI		A revelação de Paulo para a família de que ama a filha do Comendador; e a decisão de sua mãe de se encarregar de dizê-lo a B...	
VII		A cena retrospectiva em que Paulo e a filha do Comendador revelam um ao outro que se amam; a realização de um retrato da amada pelo protagonista; a noite de vigília de Paulo que antecede a ida da mãe à casa do Comendador; e a partida e o retorno dela.	
VIII		A mãe conta para a irmã de Paulo sua conversa com o Comendador.	
IX		A irmã de Paulo, a pedido de sua mãe, conta para ele o que se sucedeu.	
X		A conversa de Paulo com o Comendador, que não se opõe ao casamento.	
XI		A exposição dos motivos porque Paulo e Emília se amam.	
XII		A decisão de Paulo de partir para a Corte para ganhar dinheiro antes do casamento; e a reação de sua família e do Comendador face à notícia.	
XIII		A partida de Paulo para a Corte.	
XIV		Rio de Janeiro	A instalação de Paulo na Corte; e o resultado frustrado de sua tentativa de ganhar dinheiro.
XV			A relação de Paulo com Eugênio, vizinho de pensão, com quem compartilha sua frustração; a leitura de episódios da vida de Eugênio a partir de um manuscrito.
XVI	O fim da leitura de Eugênio; e a conversa dos dois amigos sobre o que fazer naquela situação adversa.		
XVII	A paixão frustrada de Eugênio.		
XVIII	A leitura de cartas do Comendador e de sua mãe em que Paulo descobre o fim do noivado; e sua reação transtornada.		
XIX	A cena em que Paulo atira no retrato de Emília na noite do casamento.		
XX	O tumulto na pensão em função do tiro; e o sono profundo em que caiu Paulo.		
XXI	O despertar de Paulo em companhia de Eugênio; seu pedido para que o amigo parta com ele; e sua mudança de comportamento.		
XXII	Pernambuco	O retorno de Paulo e de Emílio; o reencontro com sua família; e sua enfermidade; a visita do Comendador, que revela a morte de Emília na noite do casamento; as circunstâncias em que Eugênio encontra seu cão Sócrates; e sua vida em comum com as irmã e mãe de Paulo.	

Fonte: Elaborado pelos autores.

## Quadro 3 – Manuscrito de Eugênio

Cap.	História
I	As origens familiares; a formação; e as dificuldades financeiras, após a morte do tio, de Eugênio.
II	O sonho em que aparece o espírito do tio; e a recuperação da espada vendida conforme pede o espírito.
III	O encontro com um antigo colega; e o contrato com ele estabelecido para escrever em seu lugar um romance para sua amante.
IV	O delírio em que julga viver as circunstâncias da paixão do amigo.
V	O despertar e a tomada de consciência do delírio.
VI	A oferta do amigo, por ele recusada, de pagar-lhe os estudos; e a tentativa de vender suas poesias a um editor.

Fonte: Elaborado pelos autores.

### 3 Espaços particulares e estruturantes

Sabe-se, já na primeira remessa em folhetim de *Paulo*, que a história da narrativa se passa na província do Rio de Janeiro e em Pernambuco, isto é, na Corte e na província. Conforme ela se desenvolve, percebe-se que não só há uma polarização entre esses dois locais, mas também uma mobilidade de personagens entre eles. Nessa medida, a organização espacial do romance estrutura o enredo e refrata um contraste geográfico entre a Corte e a província, revelando uma hierarquização social de seus espaços. Com efeito, pode-se facilmente visualizar ações e eventos de acordo com os espaços em que ocorrem, bem como agrupá-los segundo suas especificidades e circunscrição geográfica.

O Comendador B..., tendo deixado a província, parte em direção à Corte para realizar seus estudos, de modo que se casa e busca uma carreira política. Contudo, ele sofre posteriormente suas derrocadas social e econômica, vendo-se forçado a retornar à sua cidade natal. De maneira análoga, Eugênio muda-se para o Rio de Janeiro, a fim de estudar na Academia de Medicina, e, não conseguindo concluir o curso, encontra sua miséria, chegando a passar dias sem comer. Paulo decide partir para a Corte para tentar ganhar mais notoriedade enquanto pintor e mais dinheiro com seus quadros, já que não poderia obtê-los na província. As motivações e os resultados desses deslocamentos indicam que a Corte é o espaço privilegiado em que se concentra a riqueza, onde se pode realizar estudos superiores e construir uma carreira bem sucedida. É também, entretanto, um espaço marcado pela instabilidade, tanto econômica quanto social, pelo contraste

entre riqueza e miséria e por imperativos imorais, comumente resultantes dos dois primeiros elementos.

O Comendador B..., ao retornar à província, aproxima-se de sua filha, dedicando-se à sua educação, e passa a ter uma vida familiar ordeira e alegre longe da sociedade. Apesar de sua pobreza, Paulo, sua mãe e sua irmã são bastante felizes em sua obscuridade em Pernambuco. Eugênio, que se tornara cínico na Corte, passa por um processo de regeneração moral a partir da convivência com a família do amigo, despertando o amor por Henriqueta. Dessa maneira, a província é indicada como o espaço privilegiado das relações interpessoais autênticas, sobretudo as familiares, do afeto regenerador e da estabilidade secular. É também o espaço da pobreza e do anonimato, que, porém, não impedem o bem-estar das personagens.

A polarização entre a Corte e a província resulta de uma oposição entre as ações e os eventos que ocorrem em Pernambuco, figurados de maneira positiva, em detrimento daqueles que ocorrem no Rio de Janeiro, figurados de forma negativa. Constitui-se, assim, uma hierarquização de valores que se concretiza espacialmente, condicionando deslocamentos geográficos que desempenham uma função cardinal tanto no plano circunstancial quanto no plano da ação. Dito de outra forma, a estruturação do romance em polos faz com que a história se suceda, principalmente, a partir de passagens de um a outro, tornando-os constitutivos da poética do romance enquanto nódulos e não apenas índices.

Além disso, esse procedimento parece refratar uma organização social própria ao século XIX, em que o Rio de Janeiro, enquanto capital do Império, apresenta índices de modernidade ausentes nas províncias, entre as quais se encontra Pernambuco, marcadas por uma aristocracia rural. Assim, o romance parece tematizar essa concentração dos capitais social, econômico e simbólico em um local e a migração populacional de outros locais dela decorrente, que caracterizam a sociedade brasileira até o final do século XX. Com efeito, parece que, sem a polarização espacial e refração do dado social no trabalho ficcional, o enredo tal como se apresenta não seria possível, haja vista seu papel estruturante na poética do romance.

#### 4 O indivíduo como medida do tempo

Descobre-se, na abertura do romance, que a história se passa no século XIX através de uma indicação inexata de tempo por parte do narrador. Após introduzir o Comendador B... e comentar seu cargo político, situa o exercício do partido em “18...” (SEABRA, 1861a, p. 1), de modo a indicar seu fechamento. A imprecisão cronológica aponta para uma especificidade referencial de maneira indicial. Sabe-se que, até os anos 60, o Partido Restaurador (Caramuru), que se ligava diretamente a D. Pedro I, foi o único partido atuante no Rio de Janeiro a ser dissolvido, por ocasião da morte do Imperador, em 1834. Dessa maneira, pode-se estabelecer o retorno do Comendador no final do Primeiro Reinado ou no início do período regencial e o plano da ação como imediatamente anterior à publicação de *Paulo*. Isso evoca, já nas primeiras linhas do romance, noções de História e política brasileiras por parte do leitor que se implicam na apreensão e compreensão da narrativa que se segue. Ademais, a indicação do ano, apesar de imprecisa, funciona também para situar temporalmente outros momentos do romance, apenas indicados.

A passagem do tempo no romance é indicada de duas maneiras, a partir de seqüências de eventos no plano da ação e da idade de personagens na narração circunstanciadora. Em ambos, a cronologia encontra-se submetida a dois elementos textuais: aos acontecimentos e aos personagens. O primeiro caso é característico do romance de aventuras, pois dá forma ao tempo por meio do enfoque de peripécias que se somam. Isso se evidencia, por exemplo, na seqüência de capítulos VI-X, da revelação apaixonada de Paulo à família até sua conversa com o Comendador, que se desenrola em menos de 24 horas. O segundo caso relaciona-se mais diretamente com a noção de realismo formal e diz respeito à particularização do tempo em relação à individualização das personagens.

Quando o narrador apresenta os percursos individuais do Comendador, de Paulo e de Eugênio, que circunstanciam o plano da ação, a apresentação rompe o todo uniforme do tempo e organiza-o a partir da idade que tinham os personagens em relação aos acontecimentos. O Comendador, por exemplo, filho de um dos mais abastados proprietários, perde o pai, já tendo perdido a mãe, aos dez anos de idade; com o aval do tutor, parte para a Corte com 16, matricula-se

no curso de Medicina com 17, forma-se dos 22 para os 23 anos e, três anos depois de formado, adota a carreira política. Com 40 anos, encontra-se pobre, carregado de dívidas e de desafetos, e retorna para a província depois de 25 anos de ausência. Os acontecimentos que dizem respeito ao Comendador são justapostos uns após os outros e, para evitar uma homogeneização temporal, adotam como marco diferencial idades referenciais coerentes. Isso significa dizer que não só o tempo passado é regido pela vida da personagem, mas também que essa medida aponta para etapas de vida de acordo com uma expectativa social. De fato, a partida aos 16 e a matrícula aos 17 anos correspondem à organização particular do tempo já discutida e também ao período da vida em que um adolescente podia adquirir uma formação superior antes da vida adulta na sociedade em questão.

A noção de que a vida humana é organizada em torno de etapas ou de fases, tanto sociais quanto biológicas, manifesta-se no romance também em relação ao passado do Comendador. Por meio de uma operação matemática sobre os índices, infere-se que ele se formou com 25 ou 26 anos, que se casou entre esta idade e os 27, enviuvou no máximo até os 29 e que teve sua filha entre 26 e 28 anos. Essas idades, não totalmente arbitrárias, indicam a expectativa social em relação a quando certos acontecimentos, como formar-se, iniciar uma carreira, casar e ter filhos, deviam preferencialmente acontecer, sobretudo para um membro da elite. Nessa medida, o tempo moldado a partir do indivíduo compreende uma noção implícita de etapas em períodos específicos, que não podem ser ignorados. É interessante notar que o pai de Paulo, quando percebe que não conseguiria inscrevê-lo no curso de Direito de Olinda por questões financeiras, ensina-o a pintar, de modo que chega aos 20 apto a exercer uma profissão. De maneira análoga, Eugênio consegue ingressar na academia de Medicina apenas com 20 anos, quatro a mais do mínimo exigido por lei, mas acaba abandonando-a por não conseguir manter seu custeio. A imposição desse dado social faz-se também presente quando o Comendador, que tem então 40 anos, decide deixar a Corte por aparentemente não poder contar com nenhuma maneira de, naquele estágio da vida, reverter sua ruína política e econômica.

## 5 A educação de homens livres

Em *Paulo*, a educação superior é tematizada com recorrência no que diz respeito à formação e à carreira de homens livres. O Comendador B..., herdeiro de um proprietário rural, optou por se inscrever no curso de Medicina da Academia no Rio de Janeiro; Eugênio, que vivia às expensas de um tio pobre, matriculou-se na mesma instituição, abandonando-a um ano depois; e Paulo, tendo cursado uma escola preparatória provavelmente de cunho militar, desistiu, por razões econômicas, do ingresso no curso de Direito da Faculdade de Olinda. As mesmas tentativas não se manifestam para as mulheres da narrativa, como Emília e Henriqueta, que se casam ou permanecem junto à família. Esses casos permitem afirmar que a educação superior no romance é uma possibilidade apenas para os personagens homens e livres, e que, apesar de preparar uma carreira, tem um impacto financeiro decisivo. Com efeito, a oferta de cursos superiores no Brasil era bastante escassa, contando com poucas instituições fundadas apenas após a chegada da Família Real, e visava assegurar um diploma profissional para postos privilegiados em um mercado de trabalho restrito, além de garantir prestígio social.

O Comendador B..., após cerca de cinco anos de estudos, diplomou-se com 22 anos, “já gozando a lisonjeira fama de bom médico” (SEABRA, 1861a, p. 1). Com 25, já era um profissional reconhecido no Rio de Janeiro, isto é, adquiriu estabilidade na carreira em apenas três anos. De fato, pode-se mesmo argumentar que a ênfase dada pelo narrador sugere uma plena realização profissional, de modo que, se sua herança já lhe conferia estabilidade financeira, ele passava a adquirir um *status* social significativo. Ainda assim, decidi abandonar a profissão, por amor à pátria, para adotar uma carreira política. Por meio dessa mudança, pode-se compreender que, apesar da complacência do narrador com a mudança de rumo do personagem, a formação superior, obtida por apenas uma entre três personagens, permite acesso a carreiras que não se valem de suas competências. Dito de outra forma, o exercício da profissão médica não parece ser a única carreira a que o diploma permite acesso. Nessa medida, figura, por intermédio do Comendador B..., um dado social característico da ambientação espaço-temporal do romance.

Eugênio, que teve como herança “um enxame de credores” (SEABRA, 1861d, p. 1), vê-se forçado a abandonar o curso no primeiro ano quando falece o tio, “único arrimo que me restava” (SEABRA, 1861d, p. 1). Surge, contudo, uma oportunidade de continuar os estudos, que acaba sendo rejeitada. Certo dia, Eugênio reencontra Ovídio, colega de Academia, que indaga se ele pretendia perder o ano:

Não tenciono, respondi-lhe, perdi-o. A ciência é lá para ti e outros, vocês que têm papai fazendeiro rico, e mesada à vontade, cama, mesa e luz, livros e extraordinários quando bem lhes parece, e não para mim, que não tenho nada disso, e entretanto, preciso de cama e mesa. (SEABRA, 1861f, p. 1)

A resposta de Eugênio evidencia uma perspectiva social a respeito do ensino superior. Os custos compreendem as tarifas universitárias, o que é preciso para a realização exitosa do curso e para as necessidades fundamentais de alimentação e de repouso. Pode-se inferir que a manutenção escolar (frequência às aulas e estudo noturno) e econômica (trabalho para ganhar dinheiro) não se conciliam. Nessa medida, a fala irritada estabelece uma diferença, vocês e eu, que se efetiva no plano social. Ainda que o curso de Medicina fosse inicialmente acessível para Eugênio, seu perfil socioeconômico segrega estudantes pobres que não contam com um financiamento de terceiros, com o que o personagem não concorda. Quando posteriormente acorda após o delírio e encontra o colega ao pé da cama, ouve a proposta do amigo de não só dar-lhe mais dinheiro, mas também de pagar-lhe os estudos, a que responde entre convicto e irônico:

Viver, viver o homem desde a hora do berço, quem sabe se até o fim da vida, à custa do suor alheio, dizia para mim, lembrando-me de meu amigo, é fazer o mais ridículo papel no mundo... Não quero, não aceito. Não posso estudar; não tenho meios; pois bem, não pode ser. Vou trabalhar. Tenho alguns títulos de habilitações, vou mendigar um emprego público. (SEABRA, 1861g, p. 1)

Paulo, ainda menos privilegiado do que ele, não teve acesso a um curso superior. Havia, porém, a necessidade de ter uma profissão, do que seu pai se encarregou.

– Aproveita, dizia-lhe; aproveita, meu filho, estas lições; Deus não quis que eu com o meu trabalho te acabasse de educar; precisas, entretanto, de um meio de vida para o futuro que aí vem perto, e tua mãe e irmã precisam de ti; aproveita, pois, estas lições que, no último caso, te servirão para alguma coisa. (SEABRA, 1861a, p. 2-3)

Sem profissão e de origem pobre, Paulo carecia de alguma formação para o mundo do trabalho, ainda mais restrito na província do que na Corte. A decisão do pai, motivada por sua experiência, volta-se para o futuro e revela a necessidade de tornar o filho apto a substituí-lo como arrimo da família. Para isso, vale-se da relação mestre-aprendiz, prática de ensino comum já na Idade Média europeia, que garante um aprendizado exitoso. Com efeito, após sua morte, “Paulo de fato aproveitara as lições que tinha recebido de seu velho pai, e agora mais do que nunca fazia da pintura uma profissão” (SEABRA, 1861a, p. 3).

A caracterização das personagens pelo viés da educação produz retratos coerentes de acordo tanto com sua integração na poética do romance quanto com a sociedade que figura. O primeiro elemento diz respeito ao perfil das personagens e às ações que realizam em consonância com o enredo, uma vez que as torna particulares sem que se tornem casos de exceção. O segundo elemento diz respeito à veracidade da experiência individual para a sociedade que o romance representa e em que circula, haja vista seu apelo realista. Nessa medida, Eugênio ter abandonado os estudos fomenta as peripécias de seu manuscrito e sua postura cínica na medida em que o individualiza sem abrir mão de sua banalidade. De maneira análoga, Paulo recebe uma educação para o trabalho não só essencial a nós do enredo (quadro da amada, tiro no quadro, etc.), mas também importante para a autenticidade de sua experiência humana.

## **6 Trabalho, fontes de renda e cotidiano**

Apesar de ser ambientado em uma sociedade monárquica escravocrata, o trabalho e o dinheiro ocupam um lugar de destaque no romance. Associados ao sentido pragmático da vida, definem o indivíduo no limite de suas ocupações e preocupações, motivam seus projetos e estruturam seu cotidiano. Como se tratam de personagens que, pelo menos no plano da ação, são pobres e não possuem

escravos, têm obrigatoriamente de lidar com formas de garantir o sustento, de acordo com suas aptidões e competências.

O Comendador B... e sua filha representam um núcleo familiar cuja única fonte de renda é seu trabalho como médico. Com a chegada a Pernambuco, ele “granjeou a clínica do bairro, e dela tirava os meios para a sua subsistência” (SEABRA, 1861a, p. 2), mantendo inclusive um doméstico. Apesar do trabalho, tinha muitas horas vagas, que dedicava à educação da filha. Essa vida tranquila, embora mais confortável do que a da família de Paulo, não lhe permite ter um dote para a filha e destoa sobremaneira da vida que parecia levar no Rio de Janeiro. É possível inferir que o reconhecimento que cultivara na Corte perdera-se com sua derrocada política e financeira, que nada tinham a ver com a Medicina; e que, por não ter amigos nem parentes na província, não se encontrava apto a ocupar uma posição de destaque no centro da cidade. Nessa medida, a profissão, que não muda de uma localidade a outra, depara-se com situações e condições de trabalho distintas, recebendo uma remuneração igualmente distinta.

Além do aspecto financeiro, essas mudanças impactam também a vida diária da família. Como trabalha pouco e não dispõe de atividades como na Corte, o Comendador passa um tempo considerável com a filha. Ele não só a educa, mas também tem tempo de tomar-lhe diariamente a lição no fim do dia. Isso aponta para uma relação mais direta entre os membros de um mesmo núcleo familiar e de uma estruturação do cotidiano voltada para o lar.

De maneira análoga, Eugênio e seu tio formavam um núcleo familiar cuja renda era o soldo de major reformado, uma vez que “não tinha outro haver que o mesquinho ordenado que lhe dava sua reforma” (SEABRA, 1861d, p. 1). Com a morte do arrimo, o sobrinho vê-se forçado a arranjar outros meios de subsistência, de modo que, inicialmente, vende os bens de que dispõe e, quando não tem mais nada, tenta exercer o ofício autônomo de escritor. Conforme esgota suas possibilidades, adota uma postura cínica, de rejeição da lógica do trabalho, que afronta diretamente valores da sociedade de que faz parte:

O melindre, que naturalmente a educação planta no coração do homem, opunha-se a que eu lançasse mão daqueles meios de vida, que ali,

diariamente, vê anunciados nas colunas dos – PRECISA-SE – do *Jornal do Comércio*. (SEABRA, 1861h, p. 2)

Além disso, quando conta com uma expressiva soma em dinheiro, recusa-se a fazer economias, mesmo que sua situação financeira seja incerta:

Qual amanhã! [...] Eu sou, prossegui, como os tapuias: o meu futuro é o presente e este dinheiro pesa-me nas algibeiras; preciso reparti-lo com alguém... pelo menos. (SEABRA, 1861e, p. 2)

Dessa maneira, seu cotidiano, diferentemente daquele do Comendador, é incerto e imprevisível, mesmo no que concerne a necessidades fundamentais, como alimentação e repouso.

Paulo, Inês e Henriqueta formam um núcleo familiar cuja renda provém das pinturas do protagonista e de costuras de sua mãe e irmã. Embora o trabalho das duas mulheres seja apenas mencionado, o de Paulo é diretamente abordado, ainda mais no que diz respeito à sua inserção no cotidiano: “Paulo trabalhava de dia com o seu pincel, de noite estudava seus livros, contente com a sua arte e feliz na obscuridade da sua pobreza” (SEABRA, 1861a, p. 3). Nessa medida, seu cotidiano resulta diretamente de seu trabalho diurno e lazer noturno.

Apesar de sua pobreza reiterada pelo narrador, as duas atividades parecem garantir a subsistência da família. Ainda assim, “Paulo, ambicionando uma melhor posição para o futuro”, decide “apresentar nesta Corte aos entendedores da sua arte, alguns trabalhos que possuía e tinha em conta de bons” (SEABRA, 1861c, p. 3). Nota-se, então, que o casamento com Emília torna necessário incrementar a renda familiar, principalmente porque ela não contava com um dote, e que isso não poderia ser feito em Pernambuco. Dito de outra forma, a possibilidade de ganhar mais dinheiro na província era bastante limitada, de modo que motiva o protagonista a partir rumo à Corte. O trabalho encontra-se, assim, novamente condicionado pelo local em que é exercido, e a necessidade de capital age sobre a tomada de decisão das personagens.

De maneira análoga à educação superior, o trabalho e o dinheiro também demandam veracidade no que diz respeito a suas figurações: o trabalho condiciona o cotidiano das personagens, e o dinheiro afeta diretamente suas ações. Não é por acaso que o Comendador B... deixa seus credores na Corte, ou

que Eugênio aceita viver ao “deus dará”. Em suma, a visão circunstancial de suas vidas depende de uma exposição consistente do papel exercido por esses dois elementos, especialmente quando se trata de indivíduos livres e pobres em uma sociedade movida pela escravidão.

## 7 Casamento e amor romântico

Toma-se conhecimento, ao longo do romance, de quatro casamentos cuja figuração é bastante distinta. Eles colocam em cena as noções de amor romântico, de motivação política e de interesse econômico, que agem sobre essa instituição social. Nessa medida, pode-se propor uma tipologia, condicionada pela hierarquização espacial abordada anteriormente, a partir dos casais representados. Ela não só revela padrões de comportamento relativos a esse tema, mas também como são incorporados à poética do romance.

O casamento entre o Comendador B... e sua esposa, cujo nome não é dito, é abordado sumariamente quando se situa sua vida no Rio de Janeiro após graduar-se e quando se menciona Emília como fruto da relação. Ao invés de comentar a vida familiar, o amor e o afeto entre os dois, o narrador caracteriza a esposa no quadro da narrativa circunstanciadora do marido: “Casado então com a filha de um dos mais influentes políticos daquele tempo, moço rico e cheio de inteligência, foi-lhe fácil galgar os degraus [da política] [...]” (SEABRA, 1861a, p. 1). A personagem sem nome é indicada, assim, em associação direta à carreira que o Comendador decide adotar e cujo desenrolar leva-o de volta à província. A conveniência pragmática do casamento é flagrante, uma vez que seu único aspecto abordado é a dupla filiação, o pai político como motivação e a filha como resultado. Dito de outra forma, figura-se um casamento pela via do interesse social, de tornar-se um membro notório da Corte, e profissional, de facilitar-lhe uma carreira de difícil acesso. É interessante notar que o narrador não menciona sequer o desejo de segundas núpcias do homem, que enviuvara cedo, como se poderia esperar de um membro da elite e mesmo de um simples médico da província, reforçando tacitamente a razão pragmática da união. Com efeito, o casamento integra significativamente a narrativa, pois não só condiciona outros

elementos imbricados em funções cardinais (sem o retorno e Emília não existiria o plano da ação), mas também reforça a individualidade dos agentes envolvidos na narrativa, isto é, fornece detalhes particulares de sua história.

O casamento entre Amélia, amante de Ovídio, e o marido também é abordado sumariamente, sobretudo no desfecho da relação entre ela e Eugênio. Toma-se conhecimento do desejo da mulher pelo estudante por meio da carta que ele lê ao amigo, a fim de situar o pedido que pretende fazer-lhe. De modo franco e direto, ela escreve:

Dizeis-me que sois poeta, romancista e médico: como poeta, causais-me compaixão; como médico, horrorizais-me! Desculpai o falar-vos tão positivamente... porém, em paga, confesso-vos que como romancista serei capaz de amar-vos. (SEABRA, 1861f, p. 2)

Percebe-se que seu interesse por Ovídio é bastante específico, já que, de três de seus atributos, interessa-se apenas por um. É interessante notar que se trata justamente do atributo mais jovial, que entretém e distrai, em oposição aos dois outros de caráter mais sério. Nessa medida, o casamento é figurado enquanto instituição social em que a esposa tem como possibilidade a busca de diversão fora do casamento, desde que se mantenham as aparências. De fato, a indiscrição do fâmulo em relação ao marido é o imperativo social que o faz partir com ela, evitando um escândalo maior.

O casamento entre Paulo e Emília, embora não se realize, é abordado de forma ampla e extensiva no romance, haja vista sua função nodular. Sua figuração dá-se em dois tempos. Inicialmente, o narrador procura acentuar a autenticidade dos sentimentos que um nutre pelo outro, que motiva o pedido da mão da filha ao Comendador.

Amaram-se reciprocamente desde a primeira vez que se viram. Paulo amou aqueles olhos azuis, as tranças douradas daqueles cabelos loiros, a tez daquelas faces brancas como as angélicas, a candidez daquele semblante, que tão bem revelava toda a inocência do coração [...]. Emília amou a luz daqueles olhos pretos e inteligentes, e a modéstia daquela larga fronte, os extremos do filho a seu lar e a dedicação do homem ao labor, a resignação do gênio na sua obscuridade [...]. (SEABRA, 1861c, p. 3)

Paulo amou em Emília seus atributos físicos; ela, seu caráter. A disparidade entre os elementos apreciados indica duas perspectivas sociais distintas. O protagonista apresenta uma visão que privilegia elementos estéticos, revestidos de uma significativa carga simbólica. A menina prefere características de cunho pragmático, que apontam para a vida que teriam juntos na província. Nessa medida, o amor de um pelo outro constitui um ato interessado em duas vias. O narrador, contudo, legitima-o, bem como Inês e o Comendador. É interessante notar que os sentimentos de um pelo outro são suficientes para se realizar a união face ao isolamento das duas famílias e à ausência de outros pretendentes. Com efeito, o primeiro tempo do casamento é caracterizado pela anuência das partes envolvidas, que reconhecem o mérito da união em relação às circunstâncias.

Posteriormente, já no Rio de Janeiro, Paulo recebe duas cartas, uma do Comendador e outra de sua mãe, em que descobre a dissolução do noivado e o matrimônio de Emília com outro pretendente. Escreve o pai da moça:

Sou forçado, portanto, a romper o nosso compromisso, ainda em tempo, quando oferece-se à minha filha um esposo, que não excede o Sr. Paulo nos dotes do coração, mas que infelizmente o excede nos bens da fortuna. (SEABRA, 1861i, p. 1)

O Comendador justifica, assim, a escolha do outro pretendente por razões estritamente financeiras, sem deixar de reconhecer os atributos do protagonista. O novo noivo surge como uma possibilidade inaudita de elevar seu *status* socioeconômico na província, à semelhança da Corte, de modo que as vantagens dessas novas núpcias se sobrepõem à autenticidade do afeto de Paulo por Emília. Com efeito, a própria noiva parece ter estrategicamente mudado de postura, conforme Inês relata em sua carta:

A mim mo disse a Henriqueta, que a última vez que trocou palavras com a descarada, dissera-lhe a tal que muito lhe custaria acostumar-se a viver ao pé de um homem que andasse sempre recendendo a óleo. (SEABRA, 1861i, p. 1)

O casamento de Inês com o pai de Paulo, conforme descreve à Henriqueta, vai de encontro às expectativas sociais, de modo que se pode considerá-lo fruto de uma relação baseada em sentimentos mútuos.

Saí daqui e fui dizendo comigo: se o doutor puser algum senão no meu filho, vou-lhe logo dizendo daquelas que ele jamais nunca ouviu. Era o que me faltava a mim, ver um rapaz tão cheio de prendas e qualidades como o teu irmão, e sem merecimentos para casar-se com a filha de um doutor! Que merecimentos tinha eu para casar-me com teu pai? Não era eu uma rústica roceira, e ele um pintor de nome, na cidade? (SEABRA, 1861b, p. 2-3)

A disparidade social entre Inês e o pintor não impediu sua união. Definindo-se como uma “rústica roceira”, ela revela que as razões da união não são as mesmas dos casamentos anteriormente tratados. Sem interesse profissional ou financeiro, é possível sustentar que houve, entre eles, sentimentos genuínos. De fato, a lógica do casamento interessado encontra-se ausente de suas núpcias, que provavelmente serviram de modelo para as aspirações amorosas de Paulo.

Os casamentos figurados apresentam diferenças de ordem social condicionadas pelos espaços em que ocorrem. As núpcias contraídas na Corte evocam seu caráter institucional e sua motivação utilitária; as na província, sua motivação especificamente afetiva. Dito de outra forma, no Rio de Janeiro, o homem casa-se por interesse, e a mulher aceita-o sem abrir mão de certa liberdade; em Pernambuco, o amor autêntico é sua principal motivação, mesmo que seja solapado pelo dinheiro. Ressalta-se que o Comendador e Emília conformam-se, inicialmente, com suas circunstâncias em Pernambuco, mas, tão logo aparece um pretendente rico, agem como se estivessem no Rio de Janeiro. Com efeito, o romance parece posicionar-se mais favoravelmente a casamentos fruto de um amor autêntico, como o de Inês e do marido, uma vez que não só seus personagens e narrador destacam-no em relação aos demais, mas também é o único figurado como união bem-sucedida, sem resolução trágica.

## 8 Conclusões: o público do romance e o resgate da obra

O intervalo de mais de 100 anos entre a primeira e a segunda edição em livro indica que *Paulo*, do ponto de vista editorial, teve seus leitores restritos à primeira metade do século XIX. Entretanto, sua publicação em livro imediatamente após o fim de sua publicação seriada em *A Marmota* sugere que o romance havia encontrado um público, mesmo que modesto, disposto não só a lê-lo, mas a adquiri-lo. Com efeito, Paula Brito costumava editar em volume apenas obras que tivessem razoável repercussão, como as de Manoel Antônio de Almeida e de Teixeira e Souza. Indaga-se, assim, quem era o público leitor de *A Marmota* a que visava *Paulo*, ou, ainda, a quem interessavam as matérias figuradas de forma realista deste romance. Nessa medida, a linha editorial do jornal fornece pistas para se encontrar o público perdido dessa obra de Bruno Seabra.

Como já foi comentado, o público-alvo do periódico, devido às características apresentadas, parece ser composto por mulheres e jovens estudantes. Nesse sentido, a seleção de seu conteúdo leva-os em consideração e, ao ir ao encontro de seus interesses, indica o que provavelmente gostariam de ler, isto é, o que os faria continuar a assinar o jornal. A visão circunstancial da vida presente em *Paulo*, enquanto conteúdo da *Marmota*, devia interessar a esse público, que não por acaso não só se via figurado no romance, mas também se deparava com o tratamento ficcional verossímil de questões para ele pertinentes. Por um lado, a clivagem entre a Corte e a província era constitutiva da vida de muitos deles que, à semelhança de Eugênio e de Paulo, deslocavam-se de uma a outra. A segmentação tácita da vida em etapas, que marca a passagem do tempo, também condicionava suas decisões, como fez com o Comendador. Analogamente, as inquietações relativas ao trabalho e ao dinheiro provavelmente se tornavam cada vez mais prementes, sobretudo com os indícios do fim eminente da escravidão. Por outro lado, o tratamento do casamento e do cotidiano familiar por um viés moral era conveniente, principalmente, para seu público feminino, que se distraía e instruía concomitantemente.

Desse modo, o uso de procedimentos do realismo formal, ao particularizar espaço, tempo e personagens, aproximava a matéria narrada da experiência

comum de seus leitores. Com efeito, *Paulo* não só encetou práticas de leitura locais, mas também, ao refratar a matéria social, estabeleceu intrincadas relações com a sociedade em que circulava. Portanto, cabe salientar a relevância de se estudar autores alijados do cânone, pois encontramos, muitas vezes, pontos fora da curva que podem auxiliar a ressignificar a história da literatura. Nesse sentido, a pesquisa em fontes primárias desempenha um papel importante, pois, além de fornecer acesso a obras que não foram publicadas em livro, possibilita que tenhamos uma dimensão maior da expectativa de interlocução do autor e de seus suportes.

## Referências

- A MARMOTA. *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 1, p. 1-2, 7 set. 1849.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1235, p. 1-4, 1 fev. 1861a.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1236, p. 1-4, 5 fev. 1861b.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1237, p. 1-4, 8 fev. 1861c.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1238, p. 1-4, 12 fev. 1861d.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1239, p. 1-4, 15 fev. 1861e.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1240, p. 1-4, 19 fev. 1861f.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1241, p. 1-4, 22 fev. 1861g.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1242, p. 1-4, 26 fev. 1861h.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1243, p. 1-4, 1 mar. 1861i.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1244, p. 1-4, 5 mar. 1861j.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1245, p. 1-4, 8 mar. 1861k.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1246, p. 1-4, 12 mar. 1861l.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1247, p. 1-4, 15 mar. 1861m.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1249, p. 1-4, 22 mar. 1861n.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1250, p. 1-4, 26 mar. 1861o.
- A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1253, p. 1-4, 5 abr. 1861p.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Flores e frutos: poesias por Bruno Seabra. Diário do Rio de Janeiro*, a. 42, n. 178, p. 1, 30 jun. 1862.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1870.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.
- GODOI, Rodrigo Camargo. *Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*. 2014. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2014.

IANNONE, Carlos Alberto. Bruno Seabra. In: SEABRA, Bruno. *Paulo*. São Paulo: Ed. Três, 1973. p. 7-19.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888.

SEABRA, Bruno. *As cinzas de um livro: episódio contemporâneo*. Rio de Janeiro: Typ. de Francisco de Paula Brito, 1839.

SEABRA, Bruno. *O doutor Pancrácio ou quadros da vida de um estudante*. In: A MARMOTA. Rio de Janeiro: Typ. de Francisco de Paula Brito, 1861.

SEABRA, Bruno. *Tipos burlescos desenhados por Bruno Seabra*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1859.

SEABRA, Bruno. Folhetim: Paulo. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1235, p. 1-3, 1 fev. 1861a.

SEABRA, Bruno. Folhetim: Paulo. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1236, p. 1-3, 5 fev. 1861b.

SEABRA, Bruno. Folhetim: Paulo. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1237, p. 1-3, 8 fev. 1861c.

SEABRA, Bruno. Folhetim: Paulo. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1239, p. 1-2, 15 fev. 1861d.

SEABRA, Bruno. Folhetim: Paulo. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1240, p. 1-2, 19 fev. 1861e.

SEABRA, Bruno. Folhetim: Paulo. *A Marmota*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 1241, p. 1-3, 22 fev. 1861f.

SEABRA, Bruno. Folhetim: Paulo. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1242, p. 1-2, 26 fev. 1861g.

SEABRA, Bruno. Folhetim: Paulo. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1243, p. 1-3, 1 mar. 1861h.

SEABRA, Bruno. Folhetim: Paulo. *A Marmota*, Rio de Janeiro, a. 12, n. 1246, p. 1, 12 mar. 1861i.

SEABRA, Bruno. *Flores e frutos*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1862.

SEABRA, Bruno. *Por direito de Patchouly: comédia em um ato*. Paris: Imprensa de Simon Raçon e Comp., 1865.

SEABRA, Bruno. *Raimundo ou os néscios da academia*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1866.

SEABRA, Bruno. *Memórias de um pobre diabo*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1868.

SEABRA, Bruno. *Alforje da boa razão*: livrinho para meninos. Rio de Janeiro: Livraria Luso-Brasileira, 1870.

SEABRA, Bruno. *Paulo*. São Paulo: Ed. Três, 1973.

SIMIONATO, Juliana Siani. *A Marmota e seu Perfil Editorial: Contribuição para Edição e Estudo dos Textos Machadianos Publicados Nesse Periódico (1855-1861)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2009.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Artigo recebido em 18 de março de 2020 e aceito em 11 de maio de 2020.

***Memórias Sentimentais de João Miramar:***  
**entre prosa e poesia**

***Memórias Sentimentais de João Miramar:***  
**between prose and poetry**

Natalia Aparecida Bisio de Araujo\*

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo apresentar um estudo da obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, revelando as experimentações formais que aproximaram a escrita do romance à poesia e os elementos da narrativa que remetem às estruturas do poema. Por suas características inovadoras e uma linguagem poética densa, a obra é uma atualização modernista das técnicas vanguardistas que buscaram na palavra lírica um modo de romper com a tradição literária e, ao mesmo tempo, com o domínio social conservador. A análise será desenvolvida por meio de críticas e teorias ligadas ao assunto, como estudos sobre o *Miramar* e sua ligação ao modernismo brasileiro e teorias da “narrativa poética”.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Memórias Sentimentais de João Miramar*; Oswald de Andrade; narrativa poética; Modernismo brasileiro.

**ABSTRACT:** This paper aims to present a study of the *Memórias Sentimentais de João Miramar*, by Oswald de Andrade, revealing the formal experiments that brought the writing of the novel closer to poetry and considering that the elements of the narrative that refer to the structures of the poem. Due to its innovative features and a dense poetic language, the work is a modernist update of avant-garde techniques that sought in the lyrical word a way to break with the literary tradition and, at the same time, with the conservative social domain. The analysis will be developed through criticism and theories related to the subject, such as studies of *Miramar* and its link to the Brazilian modernism and theories of "lyrical novel".

**KEYWORDS:** *Memórias Sentimentais de João Miramar*; Oswald de Andrade; Lyrical novel; Brazilian modernism.

---

\* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, mestre em Estudos Literários pela mesma instituição. E-mail: natalia-bisio@hotmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2982-5917/>.

## 1 Introdução

Oswald de Andrade está entre os escritores mais importantes do Modernismo Brasileiro, sendo um dos grandes articuladores entre as inovações vanguardistas europeias e as discussões de uma nova literatura nacional. Assumiu uma escrita repleta de experimentações e de renovações no âmbito da linguagem e, ao mesmo tempo, voltou-se para a realidade brasileira, fazendo grande oposição ao domínio social conservador e impulsionando a criação de uma arte local. Segundo Alfredo Bosi (1999), o escritor representou a “ponta de lança” do espírito revolucionário do Modernismo e do vanguardismo literário.

É a partir de Oswald que se deve analisar criticamente o legado do Modernismo paulista, pois foi ele quem assimilou com naturalidade os traços conflitantes de uma inteligência burguesa em crise nos anos que precederam e seguiram de perto os abalos de 1929/30. (BOSI, 1999, p. 356)

A obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald, insere-se nesse contexto de inovação, pois foi marcada pelas transformações que operou na linguagem e nas estruturas do romance, aproximando-se das técnicas do gênero poético. Lançada em 1924, nos anos de agitação do Modernismo brasileiro, *Miramar* foi anunciado por Oswald de Andrade como o “primeiro cadinho de nossa prosa nova” (ANDRADE, 1971, p. 45). A obra realmente é inovadora pelas transformações que operou na linguagem e nas estruturas do romance, aproximando-se das técnicas do gênero poético.

Neste artigo, apresentaremos os principais aspectos que fizeram das *Memórias Sentimentais* uma obra revolucionária. Primeiramente, contextualizaremos as discussões em torno da modernidade no início do século XX. No contexto internacional, focaremos sobretudo a estética das vanguardas europeias e as mudanças que os movimentos operaram na concepção de linguagem literária, no intuito de torná-la mais pura e poética, rompendo com a tradição literária e com o domínio social conservador. A partir das inovações iniciadas na Europa, destacaremos a renovação das formas romanescas por meio das possibilidades estruturais do gênero poético, valendo-nos das teorias das “narrativas poéticas”. Posteriormente, analisaremos as *Memórias Sentimentais*

de *João Miramar* e o modo como o romance valeu-se da aproximação com a poesia e, com essa experimentação, buscou a renovação e a criação de uma literatura nacional e moderna, criticando, ao mesmo tempo, as estruturas da sociedade conservadora no início do século XX.

## **2 Escritas da modernidade: a renovação do romance por meio da poesia**

O início do século XX ficou marcado na história por fatos que influenciaram o advento da era moderna. As grandes descobertas científicas, as transformações na esfera social e as revoluções tecnológicas marcaram o novo estilo de vida da modernidade. Além disso, os rumores da Primeira Guerra Mundial, também, causavam agitação na sociedade, sobretudo, pela mistura de radicalismo e de exaltação nacional que mexiam com os ânimos da população. Em tal contexto, o universo artístico absorvia tanto o espírito de modernidade, quanto os princípios de radicalismo da guerra, culminando em um desejo de romper com as técnicas estéticas do passado e de construir uma arte revolucionária, militante de novos rumos do objeto artístico e que, ao mesmo tempo, fosse a expressão de sua contemporaneidade repleta de inovações. Assim, surgiam os movimentos vanguardistas.

Com esse posicionamento, o ato de rejeição mais destacável da vanguarda é o rompimento com a tradição. Segundo Weisgerber, “Rebelar-se contra as tradições literárias equivale a uma ‘purificação do ambiente literário’, a qual constitui não apenas uma necessidade fundamental da criação, mas também uma verdadeira libertação do espírito” (WEISGERBER, 1986, p. 640, tradução nossa<sup>1</sup>).

Porém, além de ser uma das forças antagonistas frente à tradição literária, a vanguarda, ainda, fazia oposição ao domínio político e social conservador. É por esse motivo que o posicionamento agressivo e destrutivo das vanguardas não

---

<sup>1</sup> No original, “s’insurger contre les traditions littéraires équivaut à une ‘purification de l’ambiance littéraire’, laquelle constitue non seulement une nécessité fondamentale de la création, mais aussi une véritable libération de l’esprit”.

possui um fundamento exclusivamente artístico, mas também apresenta uma recusa global à ordem estabelecida pela cultura como um todo: “[...] é a ordem estabelecida por toda a cultura que é visada em seus fundamentos. O inimigo a abater é o sistema dominante tomado em seu conjunto, elevado à posição de herança cultural, com seu aparato, sua disciplina, sua hierarquia” (WEISGERBER, 1986, p. 634, tradução nossa<sup>2</sup>). Os movimentos acreditavam que seriam capazes de mudar completamente o mundo, apostando “[...] no poder revolucionário da própria arte” (COMPAGNON, 2003, p. 40). Calinescu, outrossim, comenta a ligação entre o discurso de rompimento com a tradição e o anseio de transformação da sociedade vinculados pela vanguarda:

[...] aquilo que os artistas da nova vanguarda estavam interessados em fazer – independentemente do seu grau de simpatia pela política radical – era derrubar todas as obrigatórias tradições formais da arte e gozar a liberdade hilariante de explorar horizontes de criatividade completamente novos, previamente proibidos. Porque eles acreditavam que revolucionar a arte era o mesmo que revolucionar a vida. (CALINESCU, 1999, p. 104)

O mais interessante é que essa revolução da sociedade seria atingida por meio de um princípio estético: uma renovação da linguagem. Assim, afirma Breton, para transformar o mundo “[...] não será suficiente restabelecê-lo sobre as bases sociais mais justas, mas seria ainda preciso atingir a essência do Verbo” (BRETON, 1942 *apud* WEISGERBER, 1986, p. 65, tradução nossa<sup>3</sup>). Segundo Weisgerber (1986), os vanguardistas acreditavam que a linguagem seria uma das bases de sustentação do sistema dominante ou o reflexo da própria sociedade conservadora; ora, transformando-a seria possível garantir a revolução:

Efetivamente, é nos círculos de vanguarda, onde os sonhos de uma revolução social, política e literária coexistem e às vezes se confundem, que a aspiração pela *revolução da linguagem* se torna radical. Para destruir o regime dominante, é preciso atacar simultaneamente a linguagem que o exprime e que, de alguma forma, o garante. É normal, conseqüentemente, que as vanguardas mais engajadas politicamente, antes e depois da Primeira Guerra Mundial, chegam a exigir –

---

<sup>2</sup> No original, “[...] c’est l’ordre établie de la culture toute entière qui est visé dans ses assises. L’ennemie à abattre est le système dominant pris dans son ensemble, élevé au rang d’héritage culturel avec son appareil, sa discipline, sa hiérarchie”.

<sup>3</sup> No original, “[...] il ne suffira pas de le rétablir sur les bases sociales plus justes, mais il fallait encore toucher à l’essence du Verbe”.

amplamente – uma mesma transformação na linguagem e na sociedade. (WEISGERBER, 1986, p. 651, grifos do autor, tradução nossa<sup>4</sup>)

A mudança que se buscava no âmbito da linguagem era basicamente torná-la mais pura e poética, diferenciando-a essencialmente daquela que busca somente a comunicação. “Não se trata mais de ‘comunicar’, mas de ‘criar’, de operar a transmutação da linguagem ‘popular’, cotidiana, em linguagem de invenção aberta ao maravilhoso poético” (WEISGERBER, 1986, p. 652, tradução nossa<sup>5</sup>). Por sua própria essência, a linguagem poética ganha o apreço dos artistas da época – conforme explica Compagnon (2003, p. 44) e Weisgerber (1986, p. 705) –, já que, de acordo com Jakobson (1977), é a linguagem em sua função estética e que visa, portanto, à expressão, de modo que a função comunicativa é reduzida ao mínimo: “[...] a poesia, que não é outra coisa senão um *enunciado visando à expressão*, é dirigida por leis imanentes. A função comunicativa, específica tanto da linguagem cotidiana quanto da linguagem emocional, reduz-se aqui ao mínimo” (JAKOBSON, 1977, p. 15-16, grifos do autor, tradução nossa<sup>6</sup>). Segundo Octavio Paz, em *O arco e a Lira*,

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. (PAZ, 1982, p. 47)

Segundo o escritor e crítico, “o poeta transforma, recria e purifica o idioma” (PAZ, 1982, p. 56) e, nesse ato, cria imagens que são capazes de dizer o “indizível”, aquilo que a linguagem habitual seria incapaz de dizer (PAZ, 1982, p. 63). A

---

<sup>4</sup> No original, “En effet, c’est dans les milieux d’avant-garde où les rêves d’une révolution sociale, politique et littéraire se côtoient et parfois se confondent que l’aspiration vers la *révolution du langage* devient radicale. Pour saper le régime dominant, il faut s’attaquer simultanément au langage qui l’exprime et, en quelque sorte, le cautionne. Il est normal, par conséquent, que les avants-gardes les plus engagés politiquement, avant et après la Première Guerre Mondiale, en arrivent à réclamer – dans les grandes lignes – un même bouleversement dans le langage et dans la société”.

<sup>5</sup> No original, “Il ne s’agit plus de ‘communiquer’, mais de ‘créer’, d’opérer la transmutation du langage ‘populaire’, quotidien, en langage d’invention ouvert au merveilleux poétique”.

<sup>6</sup> No original, “[...] la poésie, qui n’est rien d’autre qu’un *énoncé visant à l’expression*, est dirigée, pour aussi dire, par des lois imanentes. La fonction communicative, propre à la fois au langage quotidien et au langage émotionnel, est réduite ici au minimum”.

palavra do poema “ressignifica” os fonemas, a cadeia rítmica da fala, as relações semânticas e sintáticas do idioma, de modo que a linguagem poética atinge tal nível de expressividade, que a imagem criada possui uma pluralidade de significados, recolhendo todos os valores da palavra.

Em busca desse processo de “purificação” da linguagem literária, por meio dos recursos poéticos, a vanguarda reivindicou a “liberdade”, ou seja, a anulação das restrições impostas pelas antigas normas da tradição. Uma das formas de operar essa inovação foi a quebra de fronteiras entre os gêneros, unindo poesia e prosa ou a literatura e outras artes, como a pintura, a música, a dança e o cinema que nascia. Segundo Weisgerber (1986), a intersecção entre os gêneros demonstrava “[...] sua vontade de pular as barreiras das línguas e dos gêneros [...]. Derrubar as paredes para abraçar o universo inteiro, para fundir-se no grande todo [...]” (WEISGERBER, 1986, p. 942, tradução nossa<sup>7</sup>).

As propostas de inovação da linguagem e a quebra das fronteiras entre os gêneros literários suscitaram muitas transformações na literatura do início do século XX. Dentre elas, é preciso destacar a renovação das formas romanescas por meio de sua relação à poesia. O romance consegue se revigorar pelas possibilidades de inovação oferecidas pelas técnicas vanguardistas no início do século XX, adequando-se às inúmeras exigências e às profundas modificações vividas pela época. De acordo com Donald Schüler, em sua *Teoria do Romance* (2000, p. 8), após as “possibilidades científicas” vividas pelo gênero no século XIX, o romance regenerou-se, no início do século XX, com a poesia. “As vanguardas, desde o princípio do século, nos alertaram para recursos poéticos mantidos à distância dos nossos hábitos pela tradição literária” (SCHÜLER, 2000, p. 13).

O crítico alega que “os limites que teoricamente traçamos entre prosa e poesia são, de muitas maneiras, transgredidos pelos romancistas desde os primeiros momentos do romance brasileiro” (SCHÜLER, 2000, p. 13). Cita esse processo em escritores como José de Alencar, Machado de Assis, Guimarães

---

<sup>7</sup> No original, “[...] leur volonté de sauter les barrières des langues et des genres [...]. Abattre les cloisons pour embrasser l’univers entier, pour se fondre dans le grand tout [...]”.

Rosa, Cornélio Pena e Oswald de Andrade, autor que privilegiaremos neste trabalho.

Analisando a poeticidade que já existia na obra de Machado de Assis, Schüler (2000, p. 14) comenta que o escritor brasileiro valeu-se da poesia para manejar a pungente ironia contida em seus textos. Assim, a “poesia é a sistemática desarticulação da racionalidade opressora, da prosa bem comportada a serviço da ideologia dominante” (SCHÜLER, 2000, p. 14). Como forma de experimentação e renovação do gênero, a aproximação do romance à poesia seria também um dos modos de criticar a linguagem de um sistema dominante e da sociedade conservadora.

Fazendo-se poesia, o romance foge da rigidez do texto científico e do autoritarismo do discurso ideológico. O texto romanesco desdobra-se como espaço de experimentação, de configurações variadas, de recursos múltiplos, que substituem a unidade do enunciador pela pluralidade dos enunciados. O leitor, estabelecendo as relações textualmente sugeridas, participa da invenção. O romance, livre de compromissos, surge como lugar em que ideias se fazem, se desfazem, se refazem. A escrita, marca originária do romance, chega agora a seu pleno florescimento. Aberto a todas as experiências, avesso a quaisquer limites, o romance mina a rigidez dos gêneros. (SCHÜLER, 2000, p. 19)

Como “espaço de experimentação” e de questionamento à estrutura tradicional do gênero, a intersecção entre romance e poesia criou várias possibilidades estruturais, de modo que cada obra possui a sua especificidade. Ralph Freedman (1972), estudioso que se dedicou à análise do que chamou de “romance lírico”, afirma que a própria variedade de narrativas líricas exclui uma definição muito rígida de suas formas:

A ficção lírica cruza fronteiras entre tipos e métodos de narrativa [...]. Os romances líricos não são determinados por nenhuma forma preordenada, mas pela manipulação poética dos tipos narrativos que os escritores já encontraram consolidados ou que construíram dentro da tradição existente do romance. (FREEDMAN, 1972, p. 15-16, tradução nossa<sup>8</sup>)

---

<sup>8</sup> No original, “[...] la ficción lírica cruza fronteras entre tipos y métodos de la narrativa [...]. Las novelas líricas no son determinadas por ninguna forma preordenada sino por la manipulación poética de tipos narrativos que los escritores han encontrado ya hechos o que han construido dentro de la tradición existente de la novela”.

Se não há uma forma que regula os “romances líricos”, a definição desse subgênero se dá, segundo Freedman, por “[...] um conflito interno, um equilíbrio precário de técnicas distintas, por vezes antitéticas, que criam um efeito poético” (FREEDMAN, 1972, p. 16, tradução nossa<sup>9</sup>). Nesse contexto de forças antagônicas entre componentes narrativos e poéticos, a grande diferença entre o romance lírico e o tradicional, conforme Freedman (1972, p. 14-15), é o distinto conceito de objetividade: enquanto as narrativas do século XIX queriam reproduzir a realidade, de modo que as personagens existiam em relação com o mundo ou o homem em contraste com seu semelhante e a sociedade, o romance lírico buscou combinar o homem e o mundo de forma distinta, por meio da esteticidade. Isso não quer dizer que a representação das experiências humanas foi abolida, mas encontra-se fundida com a forma. Com essa nova objetividade e também por seu caráter híbrido, o “romance lírico” é, para Freedman (1972, p. 13), um conceito paradoxal: não abre mão de narrar uma história, mas transfere, ao mesmo tempo, a tensão antes centrada no homem e nos eventos para as tensões formais.

Outro estudioso do subgênero, Jean-Yves Tadié (1978, p. 7), cria a terminologia “narrativa poética” para analisar, além do gênero “romance”, todos os textos narrativos nos quais o poético atua. Sendo um fenômeno de transição entre narrativa e poema, esses subgêneros do início do século XX ainda conservam a ficção – a história de personagens em um determinado tempo ou espaço – de modo que os elementos da narração remetem às estruturas do poema:

A narrativa poética em prosa é a forma narrativa que toma do poema seus meios de ação e seus efeitos [...]. A narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. [...] A hipótese de partida será que a narrativa poética conserva a ficção de um romance [...] mas, ao mesmo tempo, procedimentos da narração remetem ao poema [...]. (TADIÉ, 1978, p. 7-8, tradução nossa<sup>10</sup>)

---

<sup>9</sup> No original, “[...] un conflicto interno, un precario equilibrio de técnicas distintivas, a veces antitéticas, que crean un efecto poético”.

<sup>10</sup> No original, “Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d’action et ses effets [...]. Le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. [...] L’hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d’un roman [...] mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème [...]”.

Valendo-se dos termos concebidos por Jakobson (1985), em “Linguística e Poética”, Tadié (1978, p. 8) afirma que nas narrativas poéticas há um constante conflito entre a função referencial, com seu objetivo principal de evocação e representação, e a função poética, que preza pela própria forma da mensagem. Em termos práticos, é possível dizer que as categorias da narrativa são transformadas pela intersecção com as formas poéticas do verso, como a linguagem, o ritmo e a imagem. Com isso, o contato com esses textos pressupõe uma dupla leitura: a linear ou horizontal, para apreensão dos elementos prosaicos e outra vertical, para a apreensão dos inúmeros “sentidos poéticos sobrepostos”:

Na narrativa poética, [...] a estrutura, como em qualquer narrativa, é inicialmente prosaica, linear, horizontal. Mas também é poética, vertical, isotópica: frases, segmentos ou capítulos e, finalmente, toda a narrativa possuem uma pluralidade de significados sobrepostos; além disso, esses segmentos [...] ecoam em uma série de comparações ou metáforas estruturais: A disposição dos elementos do conteúdo provoca um efeito estético. [...] A construção da narrativa poética utiliza tanto os recursos da prosa como os do poema, diluindo suas normas, porque é obviamente livre de versificação. [...] Tratemo-la como poema (mas também como prosa), praticando uma leitura dupla, horizontal e vertical, linear e sobreposta. (TADIÉ, 1978, p. 115-116, tradução nossa<sup>11</sup>)

Tadié (1978, p. 8) afirma que esses textos tomaram da poesia algumas técnicas como os ecos, as retomadas, os paralelismos, a expressividade do estrato fônico – como por exemplo as aliterações, as assonâncias, dentre outros –, a textura de imagens e analogias, ou outros elementos ligados à linguagem poética. Em alguns casos, não há uma narrativa linear, mas um fragmentarismo dos fatos narrados. Se a poesia suspende a linearidade temporal pela repetição rítmica e se propõe a narrar um instante por meio de imagens, a narrativa poética transcende o plano causal e temporal, ou seja, o sequenciamento de fatos e das ações pelo

---

<sup>11</sup> No original, “Dans le récit poétique [...] la structure, comme dans tout récit, est d’abord prosaïque, linéaire, horizontale. Mais elle est aussi poétique, verticale, isotopique : des phrases, des segments ou chapitres et finalement, le récit tout entier ont une pluralité de signification superposées ; de plus, ces segments [...] se font écho dans une série de comparaisons ou de métaphores structurelles : La disposition des éléments du contenu provoque un effet esthétique. [...] La construction du récit poétique utilise à la fois les ressources de la prose, et celles du poème, en diluant ces deux types de contrainte, parce qu’il est évidemment libéré de la versification.[...] nous le traitons comme poème (mais aussi comme prose), en pratiquant une double lecture, horizontale et verticale, linéaire et superposante”.

efeito de uma linguagem poética densa, ou passagens que contraem o mundo em imagens.

Em resumo, conforme dito acima, diante das inúmeras possibilidades formais adotadas pelas “narrativas poéticas”, que avançaram substancialmente rumo à poesia, algumas obras não abriram mão de sua principal função, narrar uma história. Exemplos dessa linha são as famosas obras de James Joyce, Virgínia Woolf e, na literatura brasileira, Guimarães Rosa. Porém, em alguns textos, o poético atinge tal força que problematiza grande parte das categorias narrativas e acaba por afetar o próprio processo narrativo. Essa “deformação” da narratividade chega a colocar em xeque a própria definição do texto dentre os gêneros literários tradicionais. Alguns exemplos estão nas obras de escritores vanguardistas como André Breton, Louis Aragon e, na literatura brasileira, em *Água Viva*, de Clarice Lispector. Por conta de suas ambiguidades e pluralidades estruturais, cabe ao crítico dissolvê-las e analisar as infinitas possibilidades criativas contidas na quebra dos limites entre poesia e prosa.

### **3 Memórias Sentimentais de João Miramar: um romance moderno**

Em “Estouro e Libertação”, ensaio de *Brigada Ligeira*, obra que reúne alguns estudos sobre a narrativa brasileira da década de 1940, Antônio Candido comenta a importância da figura de Oswald de Andrade em meio ao contexto literário nacional:

Uma presença enorme, catalisadora, barulhenta, remexedora por excelência. Deve-se a ele muito do movimento modernista, de que foi um dos fermentos principais [...]. Seu entusiasmo iconoclasta valeu como poucos para desabafar a literatura do Sul numa série de *cache-nez* e *trompe-l'oeil*; sua escrita irreverente foi uma arma fecunda de derrubada. Como agitador, a sua importância foi primordial. (CANDIDO, 1992a, p. 27-28)

Com essa figura de “agitador” e com uma “escrita irreverente”, Candido demonstra sua perplexidade perante a obra do escritor: “O sr. Oswald de Andrade é um problema literário. Imagino, pelas que passa nos contemporâneos, as rasteiras que passará nos críticos do futuro. Confesso que poucas obras terão, na

literatura brasileira moderna, me preocupado tanto quanto a sua” (CANDIDO, 1992a, p. 17). Sem via de dúvida, foram as inovações formais um dos principais motivos pelos quais essa obra perturbou e desestruturou a crítica. As *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1924, é um dos grandes exemplos disso.

Segundo Haroldo de Campos (1972a, p. xiv), a obra pode ser considerada a “divisora-de-águas” na evolução da prosa brasileira moderna, por conta das inovações que promoveu. Em uma carta a Manuel Bandeira, Mário de Andrade diz que *Miramar* era “[...] interessantíssimo, moderníssimo, exageradamente de facção” (ANDRADE *apud* CAMPOS, 1972a, p. xiv). O próprio Oswald de Andrade, como dito acima, em artigo publicado em *Ponta de Lança*, chama a obra de “primeiro cadinho de nossa prosa nova” (ANDRADE, 1971, p. 45). Essa prosa brasileira moderna, junto de *Serafim Ponte Grande*, foi, para Mário da Silva Brito, “[...] a condensação dos caminhos seguidos pelo modernismo, e o ponto de parada de onde se poderá partir a inusitados rumos” (BRITO *apud* CAMPOS, 1972a, p. xv).

Em um cenário no qual predominava, de acordo com Candido (1992b, p. 95), certo “conformismo literário” e que as tentativas modernas não passavam de uma “limitada amplitude”, as *Memórias Sentimentais* foram realmente uma das primeiras tentativas de inovação da linguagem. Para Haroldo de Campos,

As *Memórias Sentimentais de João Miramar* foram, realmente, o verdadeiro “marco zero” da prosa brasileira contemporânea, no que ela tem de inventivo e criativo (e um marco da poesia nova também, naquela “situação limite” em que a preocupação com a linguagem na prosa aproxima a atitude do romancista da que caracteriza o poeta). Romperam escandalosamente com todos os padrões vigentes [...]. (CAMPOS, 1972a, p. xxiv)

A preocupação com a linguagem, que levou a obra na “situação limite” entre poesia e prosa, fazem das *Memórias Sentimentais* um texto que se aproxima das “narrativas poéticas” do início do século XX. Em questão de definição de um gênero literário, *Miramar* passa, de fato, “uma rasteira” na crítica literária, conforme previu Candido. A obra em prosa, aproximada pela crítica ao romance, ultrapassa os moldes tradicionais do gênero. Escrita em “episódios-fragmentos” – conforme afirma Haroldo de Campos (1972a, p. xx) – e não em capítulos, a história de Miramar, narrador autodiegético, desenvolve-se

em vários *flashes*, clarões de suas memórias, que não são apresentadas em uma ordenação e concatenação sequencial dos fatos. De acordo com Campos, “o Miramar, com seu estilo telegráfico é bem um misto de diário sentimental e de jornal dos *faits divers* duma sociedade provinciana e ociosa [...]” (CAMPOS, 1972a, p. xxix).

A obra narra uma história: Miramar pertencia a uma família burguesa e herdeira da cultura do café, marcada pela morte do pai na infância. Após formar-se no ensino básico, viaja para a Europa em busca de conhecimento e amadurecimento e, por fim, volta ao país para assumir suas responsabilidades como herdeiro, após o falecimento da mãe. Casa-se com a prima, Célia, e é levado pela esposa a uma convivência mais estreita com os refinados moradores de São Paulo – Dr. Pepe Esborracha, Dr. Mandarin Pedroso, o poeta Fíleas e Machado Penumbra –, enquanto sua tia e sogra, Gabriela, com seus primos, Pantico, Nair e Cotita vivem na Europa. O casal ganha uma filha, Céliazinha. Miramar conhece a atriz Rolah que se transforma em sua amante. Torna-se produtor cinematográfico, mas não obtém êxito nessa carreira. Depois de muitas crises matrimoniais e financeiras, Célia divorcia-se de Miramar. Com a falência, o protagonista começa a trabalhar em um jornal para enfrentar sua crise financeira. Célia falece e a filha, Celiuzinha, reaproxima-se do pai. Miramar acaba tornando-se escritor, o autor das *Memórias Sentimentais*, tal como é sugerido pelo prefácio do livro e pela entrevista no último episódio, em que o protagonista fala da produção de suas *Memórias*.

Toda essa história, porém, está em retalhos, de modo que cada fragmento capta um instante da vida de Miramar. Alguns acontecimentos são só sugeridos ou indicados pela narrativa. O casamento do protagonista com Célia, por exemplo, nem é anunciado com riqueza de detalhes; é indicado pelo episódio “Comprometimento”, em que o narrador fala de um “nós” na igreja, banhado de flores e bênçãos, onde “a vasta promessa” era distanciada por uma “separação precavida de bens” (ANDRADE, 1972, p. 40). Assim, os episódios-fragmentos relatam, de forma concisa, momentos isolados, sendo que não há o encadeamento ou a sucessão de acontecimentos. Em alguns momentos, a narração dos fatos ganha tamanha concisão, que os episódios apresentam apenas uma frase, como “Natal” – “Minha sogra ficou avó” (ANDRADE, 1972, p. 48); e “Outro tapa” – “O

Pantico tomado por espião foi espinafrado num café de Bruxelas” (ANDRADE, 1972, p. 51).

A fusão fragmentada desses inúmeros *flashes* de memória assemelha-se ao princípio vanguardista da colagem, que, em busca da simultaneidade, consiste na inclusão de vários fragmentos da realidade, dando a noção de impressões simultâneas. Se, nas artes plásticas, a colagem incluía figuras de revistas, páginas de jornal, selos, dentre outros materiais, na escrita de *Miramar* é a reunião de imagens provindas da memória reunidas de formas diversas, tanto com excertos de linguagem mais prosaica e, em outros, mais poética, quanto com a junção de fragmentos de textos de outros gêneros, como cartas e cartões postais, muito presentes na obra, e a entrevista de *Miramar* que encerra o romance.

Além disso, essa estrutura revela o desejo de, ao mesmo tempo, narrar uma história e aventurar-se pela expressão literária. Com o ato de saltar as barreiras do gênero romance, a obra demonstra um trabalho poético da linguagem em busca da expressividade de elementos fonéticos, semânticos e sintáticos. De acordo com Candido,

*Memórias Sentimentais de João Miramar*, sobre ser um dos maiores livros da nossa literatura, é uma tentativa seríssima de estilo e narrativa [...], por meio duma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar. Graças a essa língua viva e expressiva, apoiada em elipses e subentendidos, o sr. Oswald de Andrade consegue quase operar uma fusão da prosa com a poesia [...] Nunca mais o sr. Oswald de Andrade conseguirá realizar obra semelhante. (CANDIDO, 1992a, p. 25-26)

Pela aventura da linguagem e da expressão ou pela “tentativa de estilo e narrativa”, em alguns momentos, os episódios-fragmentos aproximam-se completamente da linguagem concisa e expressiva da poesia. A obra já se inicia com um exemplo dessa característica:

*O Pensieroso*

Jardim desencanto  
O dever e procissões com pálios  
E cônegos  
Lá fora  
E um circo vago e sem mistério  
Urbanos apitando nas noites cheias

Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos grudadas.

— O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus.

Vacilava o morrão do azeite bojudado em cima do copo. Um manequim [esquecido vermelhava.

— Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não [têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que [pernas nas mulheres, amém. (ANDRADE, 1972, p. 13)

Visualmente, o episódio aproxima-se da poesia versificada pela semelhança dos enunciados separados pelo espaço na página. O trecho inicia-se com uma construção do espaço onde se passou a cena, porém a descrição não se caracteriza nem pela riqueza de detalhes de um romance tradicional, nem pelo discurso linear da prosa, com as ideias segmentadas e desenvolvidas pela narrativa: “Jardim desencanto/ O dever e procissões com pálios/ E cônegos/ Lá fora/ E um circo vago e sem mistério/ Urbanos apitando nas noites cheias”. Esse espaço é revelado em vários fragmentos dotados de concisão. Trata-se de um espaço exterior – “lá fora” – que deixou de seduzir pela beleza das plantas ornamentais, tornando-se desencantado, como um circo que perdeu a exuberância de seus espetáculos, “vago e sem mistério”. Esse desencantamento do espaço se dá justamente pelas obrigações e ritos impostos pela religião católica, expressos pelo “dever”, ao lado da metonímia de “pálios”, os mantos que representam os padres ou outros clérigos. O menino Miramar, que estava “pensieroso” – em estado meditativo diante dos rituais que via –, mistura simultaneamente trechos das orações que fazia no oratório com o que pensava: “— Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres, amém”. Na visão infantil, a imagem da santa é um “manequim sem pernas”. Assim como o espaço desencantado, os ritos católicos são também desprovidos de sentido, tirados de sua magia. O desenvolvimento desse episódio, com a criação de imagens e a linguagem concisa, parece suspender o descritivismo de uma cena e consagrar um instante singular de um acontecimento recuperado pela memória.

Em semelhança com a poesia, outros trechos destacam-se pela criação de imagens, com o exemplo de “Porto Saído”:

Barracões de zinco das docas retas no sol pregaram-me como um rótulo no bulício de carregadores e curiosos pois o Marta largaria só noite tropical.

A tarde mergulhava de altura na palidez canalizada por trampolins de colinas e um forte velho. E brutos carregavam o navio sob sacos em fila. Marinheiros dos porões fecharam os mastros guindastes e calmos oficiais lembrando ombros retardatários.

A barriga têsda da escada exteriorizou os lentos visitantes para ficar suspensa ao longo dos marujos louros.

Grupos apinharam o cais parado. (ANDRADE, 1972, p. 24-25)

Para narrar a impossibilidade do “Marta”, navio para a Europa, zarpar e o tumulto causado pela notícia, o narrador não descreve o acontecimento de forma concreta, mas cria várias imagens por meio de analogias: Miramar é “pregado como um rótulo” na agitação do cais, ou seja, seu estado de fixação atenta nas conversas sobre o navio, presente na movimentação na doca, faz o personagem compor a imagem tumultuosa, representativa do cancelamento da viagem; a claridade que era obscurecida gradualmente pelo entardecer “mergulhava de altura”, saltando dos “trampolins das colinas e um forte velho”; a calma e imobilidade dos oficiais diante do atraso da partida do navio eram “ombros retardatários”; a escada estendida que ligava a doca ao navio era uma “barriga têsda”.

Por vezes, a criação das imagens se dá por meio da expressividade das figuras fônicas, como no exemplo recolhido em “Édem”:

A cidade de São Paulo na América do Sul não era um livro que tinha cara de bichos esquisitos e animais de história.

Apenas nas noites dos verões dos serões de grilos armavam campo aviatório com os berros do invencível São Bento as baratas tôrvas da sala de jantar. (ANDRADE, 1972, p. 14)

No episódio-fragmento, Miramar comenta que a cidade de São Paulo não tinha nada do exotismo edênico pregado provavelmente pela cultura livresca europeia, que via a América do Sul com “cara de bichos esquisitos e animais de história”. Na verdade, o que havia na cidade era o grande zumbido de insetos urbanos, como baratas e grilos. A presença desses animais é marcada pela sonoridade do segundo parágrafo. As aliterações das sibilantes /s/ e /z/, junto das fricativas /v/ e nasais, além da paronomásia de “verões/ serões”, reproduzem o ruído dos insetos. Junto do sibilo dos animais, São Paulo se caracteriza também

pelos berros de outras criaturas: os torcedores do São Bento, time que ganhou muita fama no início do século XX. Eis o irônico éden paulista: a imagem acústica de insetos e de futebol.

Em outros momentos, vale-se das onomatopeias para criar um efeito sonoro na descrição dos espaços, como em “Casa do Patarroxa”:

A noite  
O sapo o cachorro o galo e o grilo  
Triste tris-tris-tris-te  
Uberaba aba-aba  
Ataque e o relógio taque-taque  
Saias gordas e cigarros. (ANDRADE, 1972, p. 40)

As frases/versos reúnem imagens distintas como a noite, vários animais – sapo, cachorro, galo e grilo –, Uberaba – uma cidade mineira –, o relógio, homens e mulheres aglomerados, representados respectivamente pelos “cigarros” e “pelas saias gordas”. Esses elementos são revelados com extrema concisão e simultaneidade, como se quisessem imitar a forma ágil como foram apreendidos pelo olhar de Miramar. Além dessas imagens distintas e simultâneas, o espaço também se constitui por sons diferentes, pelas onomatopeias “tris-tris-tris-te”, que representa o barulho dos animais, “taque-taque”, o som do relógio e “aba-aba” outro ruído produzido no ambiente. A ideia é que o local produza ecos: todas as onomatopeias repetem as sílabas das palavras “triste”, “Uberaba” e “Ataque”; são reverberações que demonstram os ecos que se produzem no ambiente.

Além das frequentes onomatopeias, das figuras fônicas e das imagens, aparecem também no texto neologismos. São muitos os exemplos: “noitava o terraço” e “transatlantificar” – “[...] tia Gabriela e cunhadas inúteis *transatlanticarem* atrás do Pantico” (ANDRADE, 1972, p. 41, grifos nossos); “Beiramarar” – “*Beiramarávamos* em auto pelo espelho de aluguel arborizado das avenidas marinhas sem sol” (ANDRADE, 1972, p. 42, grifos nossos); “bandeiracionalizar” – “Losangos tênues de ouro *bandeiracionalizavam* o verde dos montes interiores” (ANDRADE, 1972, p. 42, grifos nossos); dentre outros. Além de contribuírem para a criação de imagens, os neologismos reinventam o idioma por meio de representações verbais (fonéticas e semânticas) que atraem para si uma atenção maior, o vínculo entre o aspecto sonoro e o

significado se estreita. Eis um ato da linguagem poética em busca de expressividade.

Na obra, assim, os elementos da narração remetem às estruturas do poema: o narrador autodiegético, Miramar, aproxima-se do eu-lírico pelo modo como cria as imagens provindas de sua subjetividade; a história, caracterizada no romance tradicional pelo conjunto de acontecimentos sequenciados e ligados entre si, transformam-se aqui em fragmentos sem conexão direta; a linguagem prosaica, que visava à narratividade e que está centrada na função referencial, aparece em *Memórias sentimentais* em conflito com a função poética, que preza pela própria forma da mensagem. Nos momentos, como afirmou Schüller, “[...] em que a técnica poética suplanta a prosa, apresentam-se como verdadeiros poemas” (SCHÜLER, 2000, p. 14).

A quebra de fronteiras entre os gêneros romance e poesia ligam *Miramar* diretamente à estética vanguardista europeia, não somente pelo rompimento com a tradição romanesca, mas também pela mudança que a Vanguarda buscava no âmbito da linguagem, com o intuito de torná-la mais pura e poética, diferenciando-a daquela que busca somente a comunicação. Segundo Schüller, as *Memórias Sentimentais* são uma “prosa vanguardista”, de modo que, “abolidos os preceitos retóricos e métodos narrativos usuais, Oswald inventa outros recursos em que a prosa e a poesia confluem” (SCHÜLER, 2000, p. 14).

Antônio Candido (2006), em *Literatura e Sociedade*, insere o Miramar no que chamou de “congenialidade do modernismo brasileiro”, que soube assimilar as técnicas de pesquisa e de expressão artística da vanguarda europeia, deixando de lado o

[...] patriotismo ornamental de Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa, para amar com veemência o exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas. Um certo número de escritores se aplica a mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas. Em todos eles encontramos latente o sentimento de que a expressão livre, principalmente na poesia, é a grande possibilidade que tem para manifestar-se com autenticidade um país de contrastes, onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade. Cria o teu ritmo livremente. (CANDIDO, 2006, p. 128)

Além da busca por essa “expressão livre”, que encontrou na poesia suas potencialidades, alguns autores foram ainda mais irreverentes e mais ousados no

que diz respeito às questões formais, e realizaram uma “[...] elaboração mais autêntica do folclore e dos dados etnográficos [...], produzindo uma crítica bem mais profunda” (CANDIDO, 2006, p. 129). É nessa corrente que se inclui a “prosa telegráfica e sintética de Oswald de Andrade, nas *Memórias Sentimentais de João Miramar*, que avança a cada instante rumo à poesia” (CANDIDO, 2006, p. 129).

A atualização da obra com as correntes de vanguarda, por meio da renovação do gênero romanesco, insere *Miramar* em outra tendência vanguardista: a oposição ao domínio político e social conservador. Conforme dito acima, além do discurso de rompimento com a tradição, a vanguarda também almejava uma mudança da sociedade. Essa dupla atitude de ruptura e transformação eram canalizadas por um princípio estético: a renovação da linguagem.

Por traz da linguagem poética e revolucionária do romance, rompendo com as fórmulas acadêmicas da tradição, as *Memórias Sentimentais* tratam com criticidade a realidade urbana que vivia as grandes inovações do início do século XX, mas que ainda estava culturalmente vinculada às tradições do passado, ao conservadorismo da burguesia brasileira. Haroldo de Campos destaca, nesse sentido, a importância fundamental de *Miramar* para a literatura brasileira:

Importância como a atualização da nossa ficção em sintonia com as experiências da vanguarda europeia, mas também como adequação pessoal e reelaboração dessas técnicas importadas sob critérios próprios, para a devida aferição de um contexto social de transição, uma realidade urbana em processo inicial de industrialização, mas ainda pesadamente vinculada, no plano cultural, aos cânones do passado, aos “mitos do bem dizer”, na frase de Mário da Silva Brito. (CAMPOS, 1972a, p. xlv, xlv)

Antônio Candido (1992a, p. 19) comenta que a “linguagem nua e incisiva” das *Memórias Sentimentais* está concentrada na sátira social, com um tom de “demolição e subversão de todos os valores”. É satírica por revelar uma “[...] burguesia endinheirada [que] roda pelo mundo o seu vazio, as suas convenções, numa esterilidade apavorante. *Miramar* é um humorista *pince sans rire*, que procura *kodakar* a vida imperturbavelmente [...]” (CANDIDO, 1992a, p. 25). O mais interessante é que o próprio protagonista vive a duplicidade dessa sociedade

brasileira, que experimenta as inovações do mundo moderno, mas que ainda apega-se ao conservadorismo. Ao mesmo tempo em que, como autor das *Memórias Sentimentais*, escreve um romance vanguardista, inovador, que “fotografa” ironicamente o cotidiano da sociedade burguesa, está também inserido na sua vida vazia e conservadora. Relata seus “domingos grávidos de sono” (ANDRADE, 1972, p. 46), seu relacionamento familiar superficial, tanto com a esposa quanto com a filha, e os frívolos encontros sociais. É escritor moderno, mas frequenta o clube “Recreio de Pingue-Pongue” onde “[...] não se lêem romances de baixa palude literária nem versos futuristas! Só se lê Rui Barbosa” (ANDRADE, 1972, p. 92). O próprio caráter de Miramar está envolto por esse contexto: enquanto Célia acredita que o marido tinha uma “vocação nobilitante”, o protagonista confessa que era “apenas um fazendeiro matrimonial”:

Célia achava que eu devia ter uma vocação nobilitante. Eu não tinha nenhuma. Pensava vagamente em entrar para um club de box depois de ter sido minha compleição elogiada por um entraineur da Rua do Catete. [...] Retorquia mesmo que não achava isso digno de um fazendeiro. Eu era apenas um fazendeiro matrimonial. (ANDRADE, 1972, p. 42)

A família de Célia, na Europa em busca de requinte e eloquência, gaba-se por falar francês, mas estupidamente demonstra pouca proficiência na língua. Enquanto Gabriela aprendeu a dizer “[...] quelque chose, eau chaude e beaucoup d'argent<sup>12</sup>” (ANDRADE, 1972, p. 49), Pantico afirma que domina a escrita do francês com a mesma habilidade que escreve em português, mas comete vários erros ortográficos: “Moi et ma soer nos savons paletre bien le Français<sup>13</sup>” (ANDRADE, 1972, p. 43).

Miramar está sempre acompanhado de personagens que incorporam a tradição e os costumes da sociedade burguesa brasileira, com suas convenções e com a sua linguagem preciosa e excessiva: o Dr. Pilatos com suas inúmeras exclamações, que o protagonista chama de “ohs e ahs”; o Dr. Mandarin Pedroso,

---

<sup>12</sup> “[...] alguma coisa, água quente e muito dinheiro” (tradução nossa).

<sup>13</sup> “Eu e minha irmã sabemos falar bem o Francês” (tradução nossa). Pantico comete erros ao grafar “nos” no lugar de “nous”; “soer” ao invés de “soeur”; “parletre”, no lugar de “parler”.

presidente do “Recreio de Pingue-Pongue”; o Sr. Fíleas, fino poeta de muita cultura (ANDRADE, 1972, p. 44); o Dr. Pepe Esborracha, o “soturno médico” (ANDRADE, 1972, p. 41); e Machado Penumbra, o “ilustre escritor” (ANDRADE, 1972, p. 44), autor do prefácio das *Memórias Sentimentais*. Essas personagens, segundo Campos, “[...] são mais ou menos reversíveis, e configuram, todos eles, uma mentalidade-tipo” (CAMPOS, 1972a, p. xx), conferindo sentido à sátira social. De modo muito irônico, a linguagem expressa por esses homens da burguesia que se pretendia acadêmica, o “mal da eloquência” (CAMPOS, 1972a, p. xix), é completamente distinta da linguagem empregada por Miramar como autor das *Memórias*.

O pseudo-prefácio escrito por Machado Penumbra revela seu pedantismo e preciosismo mesmo ao falar da escrita moderna de *Miramar*. Possui uma linguagem ainda parnasiana, pela escolha do vocabulário e das imagens que cria: “as doces cordas alexandrinas”, as “mãos hercúleas” e o “ouro argamassado pela idade parnasiana” (ANDRADE, 1972, p. 10). A presença do trecho em latim, “VAE VICTIS” (ANDRADE, 1972, p. 10), também revela o academicismo de Penumbra. Afirma que Miramar, como escritor, acompanha em seu estilo a “época insofismável de transição”, ou seja, o início do século XX, e louva a escrita moderna e inovadora do amigo, apesar de vê-la com desconfiança, assumindo sua postura de acadêmico conservador:

Quanto à glótica de João Miramar, à parte alguns lamentáveis abusos, eu a aprovo sem, contudo, adotá-la nem aconselhá-la. Será êsse o Brasileiro do Século XXI? Foi como êle a justificou, ante minhas reticências críticas. O fato é que o trabalho de plasma de uma língua modernista nascida da mistura do português com as contribuições das outras línguas imigradas entre nós e contudo tendendo paradoxalmente para uma construção de simplicidade latina, não deixa de ser interessante e original. (ANDRADE, 1972, p. 10)

Machado Penumbra termina seu prefácio de forma muito irônica, questionando se sua sociedade de espírito tão provinciano e limitado conseguiria apreender as inovações na linguagem e compreender a sátira contida na obra: “Pena é que os espíritos curtos e provincianos se vejam embaraçados no decifrar do estilo em que está escrito tão atilado quão mordaz ensaio satírico” (ANDRADE, 1972, p. 11).

De acordo com Haroldo de Campos, Oswald “[...] punha em ridículo a literatura "sorriso-da-sociedade", a fútil literatice de salão vigente em seu tempo [...]” (CAMPOS, 1972b, p. 111). Por meio das personagens que representam a classe burguesa e seus costumes, Campos afirma que a obra opera uma paródia linguística e estilística do “beletrismo oratório acadêmico”<sup>14</sup> (CAMPOS, 1972a, p. xx). Segundo o crítico, o pseudo-prefácio de Machado Penumbra já assume o caráter de uma paródia linguística do linguajar rebuscado dos beletistas:

[...] em estilo empolado e arrebicado, recheado de clichês acadêmicos, num contraste gritante com o estilo do próprio autor, João Miramar-Oswald. Este pseudo-prefácio, no entanto, camufla uma série de considerações programáticas sobre a experiência oswaldiana, sendo assim um antimanifesto na paródia linguística e um manifesto verdadeiro nas definições de técnica de composição que nele estão insertas [...] Oswald faz Machado Penumbra conciliar os sobressaltos de purista em pânico com uma acomodatória receptividade, dobradamente cômica [...] Mas nas entrelinhas desse veredicto jocoso-sério se podem ler, claras as reivindicações de Oswald, que seriam formuladas no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. (CAMPOS, 1972a, p. xviii)

Nesse ponto, a crítica ao “estilo empolado e arrebicado” do academicismo, proposta pela obra, casa-se diretamente com o projeto modernista anunciado por Oswald no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, que consistia em uma ruptura com a linguagem tradicional e pedia uma “língua sem arcaísmo e erudição”. De acordo com João Luiz Lafetá, a renovação dos meios de expressão e da linguagem poética confluíram com o projeto ideológico modernista:

[...] assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais, o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros

---

<sup>14</sup> Essa questão da paródia de *Miramar* ao “beletrismo acadêmico” pode ser problematizada. Em *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon afirma que o texto “alvo” da paródia deve ser necessariamente outra obra de arte ou “forma de discurso codificado (HUTCHEON, 1985, p. 28). Como a crítica pujante da obra não se dirige a um texto específico, mas à escola parnasiana como um todo e aos princípios de uma sociedade conservadora, *Miramar* aproximar-se-ia mais da sátira.

culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem “oficializada”, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular. [...] curiosamente, é a experimentação de linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite – e obrigada – essa ruptura. (LAFETÁ, 2000, p. 21- 22)

Inovação do gênero romance, rompendo barreiras entre poesia e prosa; experimentação de uma linguagem poética e expressiva; atualização com as tendências das vanguardas europeias; oposição ao domínio político e social conservador; paródia ao discurso institucionalizado acadêmico: as *Memórias Sentimentais de João Miramar* são, sem dúvida, uma experiência inovadora que insere a literatura brasileira na modernidade artística do início do século XX.

#### 4 Considerações Finais

No contexto mundial de inovação, representado pelo espírito vanguardista, o discurso de rompimento com a tradição e o anseio de revolucionar a sociedade reuniram, no princípio estético da renovação da linguagem, as forças de transformação que marcaram as artes no início do século XX. Ora, a inovação da linguagem, que carregava em si as leis impostas pelas tendências literárias do passado e uma das bases de sustentação do sistema dominante, seria capaz de garantir grandes mudanças tanto na literatura quanto na sociedade. Dentre os princípios de liberdade buscados nas formas de expressão, as vanguardas romperam as fronteiras existentes até então entre os gêneros e, dentre as inúmeras possibilidades decorrentes desse ato, muitos autores promoveram a renovação das formas romanescas por meio das técnicas poéticas.

Com a necessidade de atualização com as novas correntes artísticas europeias, Oswald de Andrade promove, com as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, a dupla ruptura proposta pelas vanguardas: o rompimento com a tradição e com a sociedade conservadora. Com uma escrita fragmentada, os *flashes* da memória do personagem são narrados sem a ordenação e concatenação sequencial dos fatos, reunidos por meio da técnica da colagem a

fragmentos de textos de outros gêneros, como cartas ou cartões postais, revelando o trabalho estilizado da linguagem, que inova o gênero romance. Além disso, ao mesmo tempo em que narra uma história, Oswald demonstra um trabalho poético da linguagem, de modo que as categorias da narrativa são transformadas pela intersecção com as formas poéticas do verso, com a criação de imagens e a expressividade de elementos fonéticos, semânticos e sintáticos. Com isso, rompendo a barreira entre os gêneros, a obra adere-se às “narrativas poéticas” do início do século XX que, no ímpeto vanguardista de tornar a linguagem mais pura e poética, inovou as estruturas do romance.

A atualização das *Memórias Sentimentais* com as correntes de vanguarda vai além da renovação do gênero romanesco, pois insere a obra em outra tendência vanguardista: a oposição ao domínio político e social conservador. *Miramar* critica a sociedade urbana brasileira que, apesar de já se modernizar, acompanhando as grandes inovações do início do século XX, ainda estava culturalmente vinculada às tradições do passado. Também repreende o conservadorismo da burguesia brasileira que, pelo peso de suas convenções, não se dava conta nem do seu descompasso com a modernidade e nem de sua vida fútil e estéril. Porém, além do desejo de atualizarem-se frente às novas correntes artísticas europeias, as discussões modernistas também requeriam a estabilização de uma consciência criadora nacional coletiva, em busca de uma arte que pudesse ser, de fato, brasileira. Nesse sentido, Oswald soube assimilar os métodos de pesquisa e de expressão artística da vanguarda europeia, produzindo uma reelaboração dessas técnicas estrangeiras e voltando toda a sua revolução da linguagem para uma profunda crítica da sociedade que estava ainda vinculada culturalmente aos cânones do passado.

*Miramar* é, assim, uma obra revolucionária, que, entre sátira e inovação da linguagem, entre o gênero romanesco e o poético, representa um grande exercício de inovação na literatura brasileira.

## Referências

- ANDRADE, Oswald. *Obras completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar*, Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ANDRADE, Oswald. *Obras completas V: Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- CALINESCU, Matei. *As cinco faces da modernidade*. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.
- CAMPOS, Haroldo. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar*, Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972a. p. xi-xlv.
- CAMPOS, Haroldo. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar*, Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972b. p. 100-127.
- CANDIDO, Antônio. Estouro e libertação. In: CANDIDO, Antônio. *Brigada ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Editora UNESP, 1992a. p. 17-32.
- CANDIDO, Antônio. Uma tentativa de renovação In: CANDIDO, Antônio. *Brigada ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Editora UNESP, 1992b. p. 93-102.
- CANDIDO, Antônio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 116-145.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FREEDMAN, Ralph. *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*. Barcelona: Barral, 1972.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: Ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JAKOBSON, Roman. Fragments de "La nouvelle poésie russe". In: JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris: Éditions Seuil, 1977. p. 11-29.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 118-162.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 2000.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Écriture, 1978.

WEISGERBER, Jean. (ed.) *Les avant-gardes littéraires au XXe. siècle: Théorie*; publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles. Budapeste: Akadémiai Kiadó, 1986. 2 v.

Artigo recebido em 16 de março de 2020 e aceito em 20 de maio de 2020.

**Lampejos de resistência:  
a abordagem fotográfica na *vida besta* drummondiana**

**Flashes of resistance:  
the photographic approach in Drummond's *vida besta***

Mariane Pereira Rocha\*

Aulus Mandagará Martins\*\*

**RESUMO:** Encontra-se, na poesia de Carlos Drummond de Andrade, um olhar que problematiza o social através da experiência individual. Esse funcionamento assemelha-se muito à prática fotográfica, que a partir do foco no detalhe tenta apreender um todo. Percebemos, então, em Drummond, um fazer poético que utiliza elementos fotográficos na leitura crítica da sociedade. Estuda-se neste trabalho, dessa forma, a relação entre lírica, fotografia e resistência na poesia drummondiana, bem como discute-se a fotografia enquanto ato político, a partir principalmente das reflexões de Georges Didi-Huberman (2011), Susan Sontag (2004) e Walter Benjamin (2009). Para isso, são analisados os poemas “Desaparecimento de Luísa Porto” de *Novos poemas* (1948) e “Morte do leiteiro” de *A rosa do povo* (1945).

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia; resistência; Carlos Drummond de Andrade

**ABSTRACT:** There is, in Carlos Drummond de Andrade's poetry, a look that questions the social through individual experience.. This operation is very similar to the photographic practice, which from the focus on the detail tries to apprehend a whole. Thus, Drummond creates a poetic that uses photographic elements in the critical reading of society. Therefore, this work studies the relationship between poetry, photography and resistance in Drummond's poetry, as well as the photography as a political act, mainly from the discussion by Georges Didi-Huberman (2011), Susan Sontag (2004) and Walter Benjamin (2009). The poems "Desaparecimento de Luísa Porto" in *Novos poemas* (1948) and "Morte do leiteiro" in *A rosa do povo* (1945) are analyzed, seeking to establish parallels between poetic practice and photographic practice.

**KEYWORDS:** Photography; resistance; Carlos Drummond de Andrade

---

\* Professora de Literatura e Língua Portuguesa no Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul), doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: marianep.rocha@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0126-8063>.

\*\* Professor titular do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: aulus.mm@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0590-1890>.

## 1 Introdução

O título do presente estudo faz referência ao poema “Cidadezinha qualquer”, do primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia* (1930). O “qualquer”, que intitula o poema, unido ao diminutivo “cidadezinha”, já nos dá pistas sobre a que o poeta se refere, uma cidade comum, sem valor especial, que não se difere das demais:

Casas entre bananeiras  
mulheres entre laranjeiras  
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.  
Um cachorro vai devagar.  
Um burro vai devagar.  
Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus (ANDRADE, 2007, p. 23).

O ritmo do poema reforça o sentimento expresso no título e transmite uma noção de continuidade, da vida sempre igual. Através da reiteração do termo “devagar” nos quatro versos da segunda estrofe, a vida que se repete cotidianamente na mesma velocidade se torna ainda mais pungente. As janelas que olham, no sétimo verso, possível metonímia para pessoas espiando por trás das cortinas, expressam uma imagem corriqueira de vida de interior, cujos passatempos incluem observar o movimento das ruas e a vida dos vizinhos.

A última estrofe, composta de um único verso, quebra com as expectativas criadas ao longo do poema e define seu tom. O que poderia ter sido a descrição de uma vida tranquila e boa, é agora revelado pelo poeta como uma “vida besta”, sem novidades, ordinária. Contudo, apesar do teor pejorativo que a palavra “besta” atribui à cidade, há uma certa ambiguidade nesse verso, uma vez que essa vida sem importância parece ser matéria importante para a constituição da lírica drummondiana que, frequentemente, se utiliza de miudezas do cotidiano e dos detalhes que passam despercebidos ao olhar para gerar reflexão sobre a organização da sociedade.

Vemos isso, por exemplo, na preocupação política e social, pela qual a poesia de Drummond é bastante conhecida. É possível encontrar poemas nos quais esse viés está em evidência em todos os momentos da obra do poeta

mineiro, especialmente no que diz respeito ao período compreendido entre *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945), nos quais poemas mais combativos como “Carta a Stalingrado”, “Mãos dadas” e “Os ombros suportam o mundo” são encontrados. Percebemos, porém, que tal preocupação, em Drummond, não se dá apenas através de um contexto social específico, como a guerra, a ditadura ou o fascismo, mas também a partir da problematização do cotidiano, da vida rotineira, da mulher e do homem comum que se encontram na cidade, trabalhando e resistindo às adversidades que a vida apresenta.

Esse olhar do poeta que problematiza o social através da experiência individual assemelha-se muito à prática fotográfica, que desenvolve um olhar a partir do foco no detalhe a fim de apreender o todo. É nessa perspectiva que, para Silvano Santiago, há em Drummond uma forma de ver o mundo que é essencialmente visual e, segundo ele, “os olhos do poeta não funcionam como os de um crítico de arte profissional. Vão diretamente ao detalhe que dá forma e sentido ao filme, ao quadro, à escultura ou à fotografia, e que, para ele, passa a servir de clarão que ilumina o todo” (SANTIAGO, 2007, p. 21). Dessa maneira, frequentemente encontramos em Drummond um eu lírico leitor de fotografias que parte da observação de um retrato ou ainda de um álbum de fotografias para tentar elaborar o passado e organizar suas memórias. Aliado a isso, há na poesia drummondiana um fazer poético que faz uso de elementos fotográficos na leitura crítica de seu contexto social, conforme veremos nos poemas analisados a seguir.

Estabelece-se, dessa forma, como objetivos deste trabalho estudar a relação entre poesia, fotografia e resistência na poesia de Drummond, bem como discutir a fotografia enquanto ato político, a partir da noção teórica de vaga-lumes de Georges Didi-Huberman (2011) e das reflexões de Susan Sontag (2004) e Walter Benjamin (2009). Serão analisados os poemas “Desaparecimento de Luísa Porto” de *Novos poemas* (1948) e “Morte do leiteiro” de *A rosa do povo* (1945), buscando estabelecer relações entre a prática poética e a prática fotográfica.

## 2 Lampejos de resistência

George Didi-Huberman, em *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), argumenta que o povo resiste<sup>1</sup>, mesmo em tempos de escuridão, por meio da dança, do riso, do erotismo. São pequenos lampejos, luzes que se acendem e se apagam, intermitentes como vaga-lumes. Esses insetos simbolizariam uma força de luta que vem das pessoas comuns que, contra todas as possibilidades, se mostram resilientes frente à opressão. Na poesia de Drummond, em diferentes momentos, uma força de resistência emerge, efêmera e potente, conforme simbolizada na metáfora da flor que surge no asfalto em “A flor e a náusea” de *A rosa do povo* (1945):

Uma flor nasceu na rua!  
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.  
Uma flor ainda desbotada  
ilude a polícia, rompe o asfalto.  
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,  
garanto que uma flor nasceu

Sua cor não se percebe.  
Suas pétalas não se abrem.  
Seu nome não está nos livros.  
É feia. Mas é realmente uma flor (ANDRADE, 2007, p. 119).

A resistência a qual se refere Didi-Huberman, além de ser expressa através da existência por si só de pessoas que enfrentam lutas diárias para garantir a sua sobrevivência, se mostra também pelas expressões artísticas que surgem como resposta aos tempos sombrios:

Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos. “[É a mesma coisa] quando falam de Arte ou de Poesia” diz ele a respeito desses jovens iluminados e de sua “impetuosidade viril” no meio da noite. “Eu vi (e vejo a mim mesmo também) jovens falarem de Cézanne, e tínhamos a impressão de que falavam de suas aventuras amorosas, com os olhos brilhantes e perturbados (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23).

---

<sup>1</sup> Neste ensaio, Didi-Huberman analisa a mudança de perspectiva que Pier Paolo Pasolini, poeta, cineasta e intelectual, adotou através dos anos. Pasolini, durante a sua juventude e no começo de sua carreira, acreditava na resistência e na sobrevivência do povo mesmo em meio ao fascismo italiano. Com o passar do tempo, o artista passa a ter uma postura mais cética em relação a esses pontos luminosos que resistem e tanto seus discursos quanto suas obras passam a refletir certo pessimismo em relação à realidade. O italiano declara então que não existem mais vaga-lumes, posição que é criticada pelo filósofo francês.

É nesse sentido que, para o filósofo, a fotografia também pode ser uma expressão vagalumenesca (DIDI-HUBERMAN, 2011). O autor utiliza uma reflexão de Denis Roche, fotógrafo que também pensou a fotografia teoricamente, para mostrar de que forma essa expressão artística se encaixaria dentro da concepção de vaga-lumes, quando em seu livro *O desaparecimento dos vaga-lumes*, Roche critica Roland Barthes por ter omitido em *A câmara clara* “tudo o que a fotografia se mostra capaz de operar no plano do ‘estilo’, da ‘liberdade’ e, diz ele, da ‘intermitência’” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46). Didi-Huberman ainda explica que

O próprio Denis Roche, mais adiante em seu livro, fornece todos os elementos para compreender essa relação através da necessidade fotográfica de fazer imagem — o que Barthes não teria observado, imobilizado que estava no luto frontal do “isso foi” — a partir de uma *iluminação intermitente* que é também, assim como para os vaga-lumes, uma vocação à *iluminação em movimento*<sup>2</sup>. Os fotógrafos são, primeiro, viajantes, explica Denis Roche: como insetos em deslocamento, com seus grandes olhos sensíveis à luz (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47, grifos nossos).

A fotografia enquanto vaga-lume se torna, então, uma concepção teórica bastante interessante, dado que nesse caráter “intermitente” que Didi-Huberman e Roche indicam parece residir muito do poder que as imagens carregam, seja enquanto ato fotográfico, seja enquanto produto. No ato fotográfico, podemos ver tal intermitência através da rápida abertura do obturador ao capturar uma imagem. Sobre isso, Machado (2015) explica:

O obturador tem a sua própria forma de tornar visível o referente, de resto bastante diversa da forma como o olho humano vê: ele é uma fenda que se move em alta velocidade sobre a superfície do filme, expondo cada parte deste último em diferentes momentos. Não podemos nos esquecer de que esse único fragmento temporal que o acaso escolheu para congelar na foto é também ele composto de

---

<sup>2</sup> O movimento parece ser ponto importante nessa leitura de Didi-Huberman, já que ele afirma que precisamos *nos movimentar* a fim de encontrar os vaga-lumes, é necessário que haja um deslocamento até o local que os insetos se encontram: “Mas como os vaga-lumes desaparecem ou “redesaparecem”? É somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão”, pura e simplesmente. Que eles “desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47).

infinitos outros instantes que o obturador, todavia, não sabe distinguir (MACHADO, 2015, p. 39).

Além disso, a escolha do fotógrafo sobre o que fotografar também é da ordem da intermitência, uma vez que fotografar é enquadrar e cada enquadramento, ao mesmo tempo em que destaca e ilumina determinada cena, coloca nas sombras seu entorno. Desse modo, quando o fotógrafo escolhe uma cena, ele direciona nosso olhar para detalhes que talvez nunca tivéssemos prestado atenção sem a materialidade fotográfica. Sobre isso, Sontag (2004) discute que, nos primórdios da profissão, o fotógrafo era visto como alguém que observava a realidade de forma isenta, mas aos poucos as pessoas descobriram que ninguém tira a mesma foto do mesmo objeto e, assim, “rendeu-se ao fato de que as fotos são indícios não só do que existe mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro mas uma avaliação do mundo” (SONTAG, 2004, p. 54). Segundo a autora, a partir de então, se torna obrigação do fotógrafo ver aquilo que os outros ainda não viram, transformar o banal em arte:

A visão fotográfica significava uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem mas desdenham como algo demasiado comum. Esperava-se que os fotógrafos fizessem mais do que apenas ver o mundo como é, mesmo suas maravilhas já aclamadas; deveriam criar um interesse, por meio de novas decisões visuais (SONTAG, 2004, p. 54).

Da mesma maneira, o poeta também coloca em evidência o assunto do seu poema, delimitando, entre tantas possibilidades, aquilo que considera material lírico. Durante muito tempo, só era tema de poesia aquilo que era “bonito”, “puro” e “sofisticado”. Na modernidade, o poeta deixa de ser visto como alguém elevado espiritual e intelectualmente para se tornar uma pessoa comum (BENJAMIN, 2017a). Conforme refletimos em outro momento,

a modernidade se apresenta, dessa forma, como a situação em que poesia e poeta integram-se ao ritmo da vida contemporânea, em que o poeta não é mais um sujeito eleito pelas musas, mas o homem mundano, que se encontra no mesmo patamar de toda a gente comum, e cuja poesia deve alimentar-se justamente dessa experiência da vida comum das ruas (ROCHA; MARTINS, 2018, p 184).

Assim, à medida que o cotidiano e o banal foram fazendo parte da experiência poética, coube ao poeta empregar também um novo olhar à realidade,

a fim de delimitar os assuntos e acrescentar uma nova perspectiva na leitura do cotidiano. Notamos que a preocupação sobre a matéria da poesia perpassa todo fazer poético de Drummond, especialmente aqueles poemas nos quais a reflexão sobre a própria poesia se torna cerne principal de sua lírica, como em “Procura da poesia” de *A rosa do povo* (1945), um dos poemas mais comentados no que diz respeito à metalinguagem drummondiana. É, contudo, em “Consideração do poema”, do mesmo livro, que encontramos uma referência direta ao cotidiano enquanto material lírico:

Estes poemas são meus. É minha terra  
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem  
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna  
em qualquer estalagem, se ainda as há.  
— Há mortos? há mercados? há doenças? (ANDRADE, 2007, p. 116).

Na estrofe acima, chama a atenção a presença de elementos que não são comumente líricos, como “mortos”, “mercados”, “doenças”, que ainda que posteriormente viessem a se tornar elementos regulares no fazer poético, à época sinalizavam uma inscrição na tradição poética moderna a qual Benjamin se referia, que teve como seu precursor Charles Baudelaire.

Na fotografia, podemos ver a maneira como o cotidiano se torna assunto recorrente a partir de trabalhos como o de Walker Evans. Evans, fotógrafo americano, se interessava pelas pessoas que estavam nas ruas, vivenciando o cotidiano de forma rotineira e, especialmente, pelas diferentes formas de trabalho que existiam na cidade. Seu olhar, entretanto, não era o de alguém de fora, já que Evans pertencia de fato à classe trabalhadora e trabalhava em bares durante a noite para poder estar livre durante o dia e fotografar. Sobre o trabalho de Evans, Sontag elucidada:

Mesmo sem a inflexão heroica, o projeto de Evans ainda descende do de Whitman: o nivelamento das discriminações entre o belo e o feio, entre o importante e o trivial. *Cada coisa ou pessoa fotografada se torna — uma foto; e se torna, portanto, moralmente equivalente a qualquer outra de suas fotos* (SONTAG, 2003, p. 23, grifo nosso).

Nas fotografias de Evans, dessa maneira, todos são iguais, pois ao serem retratados se tornam arte. Além disso, Evans menciona em algumas entrevistas

que a câmera fotográfica não é o mais importante para o fazer fotográfico e saber todas as técnicas nem sempre garante boas fotografias, mostrando que a fotografia mais do que ilustrar os diferentes tipos de pessoas poderia também ser feita por todos os tipos de pessoas. Observamos, então, que a fotografia, a partir de sua popularização, foi aos poucos se tornando uma arte democrática, já que deixa de ser produzida apenas por profissionais e muitas das fotos que ficaram famosas através dos anos foram feitas por amadores. Sobre isso, Sontag (2003) explica:

A fotografia é a única arte importante em que um aprendizado profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável sobre os inexperientes e os não preparados — isso ocorre por muitas razões, entre elas o grande peso do acaso (ou da sorte) no ato de fotografar, além da preferência pelo espontâneo, pelo tosco, pelo imperfeito (SONTAG, 2003, p. 76).

Evans foi responsável ainda por ser uma das grandes influências de Diane Arbus, fotógrafa americana, cujo trabalho teve como principal objetivo retratar pessoas marginalizadas em Nova York. Arbus procurava dentro da cidade as pessoas que normalmente não eram vistas pela sociedade e, segundo Sontag (2004), ela colocava no mesmo patamar “seres anômalos” e “Estados Unidos medianos”, posto que para a fotógrafa “um menino que marcha numa passeata em favor da guerra e uma dona de casa em Levittown eram tão estranhos como um anão ou um travesti; subúrbios de classe média baixa eram tão remotos como o Times Square, asilos de loucos e bares de gays” (SONTAG, 2004, p. 30). É nesse sentido que Sontag discute que o trabalho de Arbus ao estabelecer equivalências

[...] entre anomalias, loucos, casais do subúrbio e nudistas constitui um julgamento muito forte, em cumplicidade com uma reconhecível atitude política partilhada por muitos americanos instruídos e liberais de esquerda. Os temas das fotos de Arbus são todos membros da mesma família, habitantes de uma única aldeia. Acontece apenas que a aldeia são os Estados Unidos. Em vez de mostrar uma identidade entre coisas diferentes (o panorama democrático de Whitman), todos são mostrados de modo que pareçam iguais (SONTAG, 2003, p. 31).

O entendimento da fotografia enquanto vaga-lumes didi-hubermanianos, no entanto, vai além da prática do fotógrafo e da sua escolha do que fotografar e está presente, também, quando pensamos no produto fotográfico. Ou seja, não somente o que o ato de fotografar destaca no movimento de captura do visível,

mas o que uma fotografia, materialidade, significa por ela mesma ao possibilitar uma releitura da história. Sobre isso, Raul Antelo argumenta:

As imagens produzem um regime de significação que apela aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma, elas sobrevivem e deslocam-se no tempo e no espaço, exigindo que se alarguem, conseqüentemente, os modelos da temporalidade histórica e que se acompanhe a sua sobrevivência para além do espaço cultural originário (ANTELO, 2004, p. 9).

Enquanto produto, assim, a fotografia também se aproxima da reflexão acerca da resistência e permanência pensada por Didi-Huberman, ao tornar cenas do passado visíveis no tempo presente, ela possibilita que se faça uma revisão desse passado. É nesse sentido que, ainda de acordo com Didi-Huberman (2011), o caráter intermitente das imagens fotográficas remete diretamente ao conceito de imagem dialética, pensado por Walter Benjamin:

Como não pensar, nesse sentido, no caráter intermitente (*saccadé*) da imagem dialética, de acordo com Walter Benjamin, essa noção precisamente destinada a compreender de que maneira *os tempos se tornam visíveis*, assim como a própria história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de "imagem"? A intermitência da imagem (*image-saccade*) nos leva de volta aos vagalumes, certamente: luz pulsante, passageira, frágil (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46, grifos do autor).

De fato, o conceito de imagem dialética, conforme pensado por Benjamin (2009) parece conter muito da concepção vagalumenesca em si e o próprio autor a define como “uma imagem que lampeja” (BENJAMIN, 2009, p. 515, N [9, 7]), evidenciando a característica que Didi-Huberman (2011) observou nas fotografias. Segundo Benjamin, “não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2009, p. 504, N [2a, 3]). O que a fotografia faz, por sua vez, não é simplesmente mostrar o passado, mas revelar o “presente reminescente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 176) em cada imagem, problematizando o passado e a própria história. O “impulso irresistível” (BENJAMIN, 2017b, p. 55) que o observador sente de procurar na fotografia uma “centelha do acaso”, ele também sente de buscar nela um rastro do passado, “o ponto aparentemente anódino em

que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo com um olhar para trás” (BENJAMIN, 2017b, p. 55).

Além disso, as fotografias parecem ser capazes de fazer aquilo que Benjamin apontava como essencial na revisão da história: uma leitura a contrapelo. De fato, Didi-Huberman (2012) comenta que essa tarefa parece ser o ponto de encontro para Benjamin entre o historiador e o artista: “É surpreendente que Walter Benjamin tenha exigido do artista o mesmo exatamente que exigia de si mesmo como historiador: ‘A arte é escovar a realidade a contrapelo’” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). Em outro momento, o autor afirma que “A imagem dialética, com sua essencial função crítica, se tornaria então o ponto, o bem comum do artista e do historiador” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 178).

A fotografia parece ser capaz de narrar a história pelo viés daqueles que antes não tinham voz. Ela “escova a arte a contrapelo”, dessa forma, por demandar uma revisão da história da arte, em que haja espaço para as pessoas comuns, para os trabalhadores, para o inusitado, não somente enquanto tema, mas também para os fotógrafos que não se encaixavam no estereótipo que era esperado dos artistas.

### **3 Aurora**

Na poesia drummondiana, conforme já mencionamos, há uma discussão política e social que ocorre através da problematização da “vida besta” e dos acontecimentos cotidianos da cidade. Nesse sentido, percebe-se que o fazer artístico do poeta se aproxima do fazer artístico do fotógrafo, quando foca em personagens que, frequentemente, a sociedade invisibiliza, transformando-os em poesia e, dessa maneira, ressignificando a arte e quem faz parte dela.

No poema “Desaparecimento de Luísa Porto”, publicado no livro *Novos poemas* (1948), há a descrição dessas personagens da vida cotidiana, pessoas que estão inseridas na cidade e, de uma maneira ou outra, se envolvem no drama familiar de uma mãe cuja filha, Luísa Porto, está desaparecida. O poema, que

assume um tom de súplica, gira em torno dos sofrimentos dessa “solitária mãe enferma/ entrevada há longos anos” (ANDRADE, 2007, p. 231), mulher simples para quem a vida se apresentou cheia de percalços:

Mal sabia ela que o casamento curto, a viuvez,  
a pobreza, a paralisia, o queixume  
seriam, na vida, seu lote  
e que sua única filha, afável posto que estrábica,  
se diluiria sem explicação (ANDRADE, 2007, p. 232).

A própria Luísa Porto é descrita como personagem de uma vida sem muitos acontecimentos, aparência singela e nada de extraordinário relacionado a si:

É alta, magra,  
morena, rosto penugento, dentes alvos,  
sinal de nascença junto ao olho esquerdo,  
levemente estrábica.  
Vestidinho simples. Óculos.  
Sumida há três meses (ANDRADE, 2007, p. 231).

O desaparecimento de Luísa é, dessa maneira, um evento incomum nesse contexto de vida mundana, e é em torno dele que o eu lírico que, ora assume a voz de alguém mais distante, ora se aproxima da mãe e de seu lamento, faz conjecturas sobre a vida da moça. O fato de o desaparecimento já vir anunciado no título do poema sugere que esse é o que de mais importante aconteceu na vida de Luísa e, sem ele, a vida dessa mulher talvez nunca tivesse sido digna de estar nos jornais ou, ainda, em um poema.

Apesar disso, vemos que este mesmo desaparecimento, tão significativo para aquelas pessoas que tem o curso de suas vidas alterado, é ainda um evento sem importância no cotidiano da cidade, já que os sumiços são cada vez mais recorrentes. O eu lírico evidencia esse fato na sétima estrofe do poema:

Somem tantas pessoas anualmente  
numa cidade como o Rio de Janeiro  
que talvez Luísa Porto jamais seja encontrada.  
Uma vez, em 1898,  
ou 9,  
sumiu o próprio chefe de polícia  
que saíra a tarde para uma volta no Largo do Rocio  
e até hoje.  
A mãe de Luísa, então jovem, leu no *Diário Mercantil*,

ficou pasma (ANDRADE, 2007, p. 231).

Há um contraste entre o significado individual do desaparecimento de Luísa — que afeta drasticamente a rotina de sua mãe e desencadeia uma série de reflexões sobre a vida da própria Luísa, nunca antes refletida e questionada — e o significado social, praticamente inexistente, visto que Luísa é somente mais uma mulher desaparecida em uma sociedade que maltrata mulheres, trabalhadores e as classes mais baixas. Na oitava estrofe do poema, a dicotomia entre o individual e o social se transforma:

Pela última vez e em nome de Deus  
todo-poderoso e cheio de misericórdia  
procurem a moça, procurem  
essa que se chama Luísa Porto  
e é sem namorado.  
Esqueçam a luta política,  
ponham de lado preocupações comerciais,  
percam um pouco de tempo indagando,  
inquirindo, remexendo.  
Não se arrependirão (ANDRADE, 2007, p. 232).

O apelo da mãe, acima, tenta justamente fazer com que as pessoas deixem de lado preocupações coletivas, como a “luta política” e “preocupações comerciais” e se indignem com o desaparecimento de Luísa, tão mais próximo e real para ela. Vemos que essa mãe, já desacreditada na competência das autoridades, parece acreditar que a comunidade seria muito mais capaz de encontrar a mulher desaparecida do que a polícia, pensamento que já vinha anunciado na terceira estrofe:

Suplica-se ao repórter-amador,  
ao caixeiro, ao mata-mosquitos, ao transeunte,  
a qualquer do povo e da classe média,  
até mesmo aos senhores ricos,  
que tenham pena de mãe aflita  
e lhe restituam a filha volatilizada  
ou pelo menos deem informações (ANDRADE, 2007, p. 232).

Dessa forma, notamos que o eu lírico confere poder ao povo, seja através da crença da mãe de Luísa que somente seus iguais serão capazes de devolver-lhe a filha, seja através do ato primeiro do poeta de colocar Luísa em cena, enfatizando politicamente que todas as vidas importam. Outro poema interessante, nesse mesmo sentido, é “Morte do leiteiro” de *A rosa do povo*

(1945). Assim como em “Desaparecimento de Luísa Porto”, o poeta faz de sua poesia um espaço de reflexão sobre as desigualdades sociais e as vidas que estão à margem. Na primeira estrofe, o eu lírico nos situa em um cenário repleto de contrastes:

Há pouco leite no país,  
é preciso entregá-lo cedo.  
Há muita sede no país,  
é preciso entregá-lo cedo.  
Há no país uma legenda,  
que ladrão se mata com tiro (ANDRADE, 2007, p. 168).

Em seguida, na terceira estrofe, nos são dadas informações sobre o leiteiro, personagem principal desta trama. Da mesma forma que Luísa, ele é retratado como uma pessoa comum, pertencente à classe trabalhadora. Sua profissão, que já é enfatizada desde o título do poema, parece ser o mais importante nesse cenário, a é utilizada no lugar de seu nome. Vemos também que sua descrição não traz informações pessoais sobre sua personalidade ou aparência, apenas dados meramente classificatórios, como sua idade e endereço:

Na mão a garrafa branca  
não tem tempo de dizer  
as coisas que lhe atribuo  
nem o moço leiteiro ignaro,  
morador na Rua Namur,  
empregado no entreposto,  
com 21 anos de idade,  
sabe lá o que seja impulso  
de humana compreensão.  
E já que tem pressa, o corpo  
vai deixando à beira das casas  
uma apenas mercadoria (ANDRADE, 2007, p. 168).

O poema narra o que seria um dia normal na vida desse moço. Entregar pelas casas “leite bom para gente ruim” (ANDRADE, 2007, p. 168) antes que o dia amanheça. As descrições das atividades do leiteiro nos levam a compreender sua atividade como um trabalho que, ainda que fundamental “para todos criarem força/ na luta brava da cidade” (ANDRADE, 2007, p. 168) deve ser discreto e invisível, conforme as estrofes quatro e cinco:

(...)  
Sem fazer barulho, é claro,

que barulho nada resolve.

Meu leiteiro tão sutil  
de passo maneiro e leve,  
antes desliza que marcha.  
É certo que algum rumor  
sempre se faz: passo errado,  
vaso de flor no caminho,  
cão latindo por princípio,  
ou um gato quizilento.  
E há sempre um senhor que acorda,  
resmungando e torna a dormir (ANDRADE, 2007, p. 168).

Há, assim, em “Morte do leiteiro”, a clara divisão de classes entre os trabalhadores, que mantém a vida social funcionando, e aqueles que recebem os serviços e fazem parte de uma minoria privilegiada. Para Cristiano Jutgla (2006) essa divisão fica ainda mais evidente a partir do assassinato do leiteiro, na sexta estrofe:

Mas este acordou em pânico  
(ladrões infestam o bairro),  
não quis saber de mais nada.  
O revólver da gaveta  
saltou para sua mão.  
Ladrão? se pega com tiro.  
Os tiros na madrugada  
liquidaram meu leiteiro.  
Se era noivo, se era virgem,  
se era alegre, se era bom,  
não sei,  
é tarde para saber (ANDRADE, 2007, p. 168).

Segundo Jutgla, é a impunidade do assassino que enfatiza as diferenças sociais, já na sétima estrofe vemos que o senhor impede a ação da polícia: “Quem quiser que chame médico,/ polícia não bota a mão/ neste filho de meu pai/” (ANDRADE, 2007, p. 168). O autor explica:

[...] o senhor que mata o leiteiro nada faz do que renovar o pacto outorgado pelos grupos dominantes política e economicamente, isto é, a lei, o castigo, as penas servem ao grosso da população, o direito, as salvaguardas, a liberdade servem ao 'seleto' grupo de proprietários do capital, bem como suas camadas médias e (por que não dizer?) medíocres (JUTGLA, 2006, p. 84).

Aliado a isso, vê-se ainda uma valorização da propriedade em detrimento da valorização da vida humana, uma vez que o senhor acredita que suas ações são justificáveis, dado que agiu pensando ser um ladrão que invadia sua casa, e, de

tudo modo, agora “Está salva a propriedade” (ANDRADE, 2007, p. 168). Essa posição é problematizada pelo poeta que, desde o título do poema, se solidariza com o leiteiro, mantendo o foco narrativo nele e até mesmo chamando-o de “meu leiteiro” nos versos quarenta e dois e cinquenta e nove do poema.

Na última estrofe, quando o amanhecer se aproxima, há uma descrição bastante visual da cena:

Da garrafa estilhaçada,  
no ladrilho já sereno  
escorre uma coisa espessa  
que é leite, sangue... não sei.  
Por entre objetos confusos,  
mal redimidos da noite,  
duas cores se procuram,  
suavemente se tocam,  
amorosamente se enlaçam,  
formando um terceiro tom  
a que chamamos aurora (ANDRADE, 2007, p. 168).

Essa estrofe atua como uma espécie de catarse depois da tensão descrita nos versos anteriores, visto que através da sutileza das cores que se misturam, o poema se encerra em um tom ameno e, até mesmo, esperançoso. Para Jutgla, nessa estrofe há um “movimento de resistência de vida” (2006, p. 85):

[...] o movimento de procura de duas cores com seu toque suave, seu enlaçamento amoroso criam uma outra perspectiva que, por sua sutileza, vai em caminho radicalmente diverso ao de toda a narrativa tensa e violenta que se processou anteriormente. É justamente esta sutileza e beleza presentes na aurora que causam um choque no leitor, que chamam sua atenção para um mundo que nos é vendido como homogêneo e justo (JUTGLA, 2006, p. 85).

O amanhecer é ainda uma imagem poética potente, nesse sentido, posto que transmite a ideia de recomeço, de clareza, de sobrevivência e, na poesia drummondiana, muitas vezes carrega sentidos de esperança, como nos na última estrofe do poema “Passagem da noite”, também de *A rosa do povo* (1945):

Tudo que à noite perdemos  
se confia outra vez.  
Obrigado, coisas fiéis!  
Saber que ainda há florestas,  
sinos, palavras; que a terra  
prossegue seu giro, e o tempo  
não murchou; não nos diluímos.

Chupar o gosto do dia! (ANDRADE, 2007, p. 132)

Como contraponto, percebe-se que as imagens poéticas relacionadas à noite e ao anoitecer, aparecem reiteradamente associados com os sentidos de medo, exaustão e desesperança, como no poema “Anoitecer”, do mesmo livro:

É a hora em que o sino toca,  
mas aqui não há sinos;  
há somente buzinas,  
sirenes roucas, apitos  
aflitos, pungentes, trágicos,  
uivando escuro segredo;  
desta hora tenho medo (ANDRADE, 2007, p. 122).

Retomando a noção de vaga-lumes de Didi-Huberman e reforçando as metáforas de dia e noite, é importante lembrar que, para o filósofo, os vaga-lumes “estão, no entanto, na ordem do dia” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 53). A resistência, então, seria da ordem da luz e da claridade e, em “Morte do leiteiro”, ainda que o leiteiro não tenha sobrevivido a um sistema opressor e capitalista, a resistência expressa pela aurora se dá no fato dessa vida, em si mesma, ser problematizada e refletida, nem que seja no poema, onde ganha espaço e destaque.

Além disso, observamos que embora o poema não faça referência direta a fotografias ou a retratos, no momento em ele assume um tom catártico e esperançoso, é ao visual que o eu lírico recorre, utilizando da descrição das cores para enfatizar o surgimento do novo dia. É importante enfatizar que o diálogo intertextual entre poema e fotografia nem sempre ocorre através da menção das últimas ou pela materialização dessas no texto. Muitas vezes a fotografia é utilizada no texto poético pela “apropriação de recursos e gestos inerentes ao ato fotográfico” (MARTINS, 2016, p. 107). Nesse caso, ela é apreendida pelo leitor através da sintaxe do poema que se utiliza de técnicas fotográficas, como o foco e, no caso do poema aqui analisado, cores e texturas.

Em “Desaparecimento de Luísa Porto”, há uma menção à fotografia, mas ao contrário do que acontece em “Morte do leiteiro”, em que a utilização de elementos fotográficos reforça o poder das imagens, aqui o eu lírico não parece acreditar que a materialidade visual seria capaz de ter alguma função:

Já não interessa a descrição do corpo  
nem esta, perdoem, fotografia,  
disfarces de realidade mais intensa  
e que anúncio algum proverá.  
Cessem pesquisas, rádios, calai-vos.  
Calma de flores abrindo  
no canteiro azul  
onde desabrocham seios e uma forma de virgem  
intata nos tempos.  
E de sentir compreendemos.  
Já não adianta procurar (ANDRADE, 2007, p. 232).

Ao considerar a fotografia como “disfarces de realidade mais intensa”, Drummond aponta justamente a uma das características mais polêmicas das fotos, que através do olhar fotográfico e da pós-produção, manipulam a realidade, muitas vezes tornando-a mais atrativa ao espectador. Além disso, essa concepção remete ao fato de as fotografias serem frequentemente “exceções do cotidiano” (FONTCUBERTA, 2010), ou seja, ilustrarem em sua maioria, datas especiais, momentos alegres e, assim, “disfarçarem” uma realidade que nem sempre se apresenta tão festiva quanto nos retratos<sup>3</sup>. É provável, desse modo, que a fotografia de Luísa, possivelmente divulgada nos jornais, a reproduza em uma ocasião especial e não a represente em todas suas peculiaridades do dia-a-dia.

#### 4 Considerações finais

Vemos, dessa maneira, uma posição bastante ambígua do poeta: enquanto ele utiliza seu poema para dar luz à vida cotidiana com todas suas violências, em um movimento que as ressignifica politicamente — da mesma maneira como os fotógrafos citados aqui também fizeram — e se utiliza das metáfora visual das cores do amanhecer para se referir a importância de continuar e resistir, ele também aponta a fotografia como incapaz de dar conta das subjetividades e,

---

<sup>3</sup> Em outra oportunidade (ROCHA; MARTINS, 2018), destacamos que essa característica, na contemporaneidade, cada vez mais se perde, em decorrência de um mundo digital em que celulares capturam tudo com rapidez e com definição e as redes sociais estimulam o compartilhamento de todos os momentos e, desse modo, tudo parece já ter sido fotografado à exaustão.

muito menos, agir como resistência ou como vaga-lume. É importante ressaltar, no entanto, que estamos entendendo a fotografia da qual o eu lírico se refere em “Desaparecimento de Luísa Porto” como uma fotografia em um meio de comunicação, um disfarce da realidade “que anúncio algum proverá”. Assim, nossa leitura é de que mais do que criticar a fotografia em si mesma e apontar suas falhas, como o poeta faz em outros poemas, a crítica aqui é voltada ao jornal e ao tipo de compreensão do mundo que ele permite.

Percebemos ainda, nos poemas analisados, que a aproximação da poesia com a fotografia se dá também através da linguagem, pela incorporação de elementos fotográficos à sintaxe do poema. Indicamos, além disso, uma aproximação entre o fazer do poeta e o fazer do fotógrafo, ambos sinalizando o poder da arte de revisar a história. Ou seja, não uma memória individual nos álbuns de família, conforme acontece em poemas como “Retrato de família” de *A rosa do povo* (1945), mas uma inserção das pessoas comuns e das questões cotidianas no âmbito da arte para que através de uma “narração a contrapelo” se possibilite uma construção de memória que inclua também aqueles que a sociedade invisibiliza. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que o poeta mais uma vez questiona as funções do dispositivo fotográfico, ele destaca a função social do mesmo, através da sua proximidade com o fazer fotográfico, manifestado tanto pelo foco que dá às personagens — similar à prática dos fotógrafos vistos durante o estudo — quanto pela presença de elementos fotográficos no próprio poema, como em “Morte do leiteiro”.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2007.

ANTELO, Raul. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a. p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b. p. 49-78.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

JUTGLA, Cristiano. Ladrão se mata com tiro": lírica e autoritarismo em "Morte do leiteiro" de Carlos Drummond de Andrade. *Revista Magma*, v. 9, p. 79-86, 2006.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MARTINS, Aulus. O verme e o jardim: poesia e fotografia em Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado. *Terra roxa e outras terras*, Londrina, v. 32, p.106-114, 2016.

ROCHA, Mariane; MARTINS, Aulus. A memória drummondiana nos álbuns de família: uma análise de "Retrato de família". *Boletim de pesquisa NELIC* (Online), v. 17, p. 5-14, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2017v17n28p5>. Acesso em: 12 fev. 2020.

ROCHA, Mariane; MARTINS, Aulus. Museu de momentos: poesia, memória e fotografia em Ana Martins Marques. *Revista Solettras* (On-line), v. 36, p. 183-194, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/33098>. Acesso em: 12 mar. 2020.

SANTIAGO, Silvano. Introdução à leitura dos poemas de CDA. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2007. p. 4-41.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. *E-book*.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. *E-book*.

Artigo recebido em 16 de março de 2020 e aceito em 1 de junho de 2020.

**A Série *As Cartas de Campos de Carvalho* (1973-1974)  
no Semanário *O Pasquim***

**The Series *As Cartas de Campos de Carvalho* (1973-1974)  
in the Weekly Paper *O Pasquim***

Arthur Barboza Ferreira\*

**RESUMO:** Campos de Carvalho, autor de *A lua vem da Ásia*, é conhecido sobretudo como romancista. No entanto, também publicou na imprensa. Escreveu para o jornal paulista *A Plebe* entre 1934 e 1935 e, mais notavelmente, para o semanário carioca *O Pasquim* entre 1973 e 1977. Este artigo contempla sua primeira série de crônicas, *As Cartas de Campos de Carvalho*, publicada entre dezembro de 1973 e abril de 1974, procurando responder à seguinte pergunta: levando em conta as características do semanário carioca, quais sentidos podem ser depreendidos da série?

**PALAVRAS-CHAVE:** Campos de Carvalho; Crônicas; Imprensa; *O Pasquim*.

**ABSTRACT:** Campos de Carvalho, author of *A lua vem da Ásia*, is best known as a novelist. However, he has also published in the press. He has written for the São Paulo newspaper *A Plebe* between 1934 and 1935 and more notably to the Rio de Janeiro weekly paper *O Pasquim* between 1973 and 1977. This article covers his first series of “crônicas,” *As Cartas de Campos de Carvalho*, published between December 1973 and April 1974, seeking to answer the following question: taking into account the characteristics of the Rio de Janeiro weekly paper, what meanings can be drawn from the series?

**KEYWORDS:** Campos de Carvalho; Crônicas; Press; *O Pasquim*.

---

\* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Bolsista do CNPq. E-mail: arthurbarbozaf@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1084-8964>.

## 1 Introdução: Campos de Carvalho na imprensa

O escritor mineiro Campos de Carvalho (1916-1998) permanece relativamente desconhecido, sendo lembrado como autor dos romances *A lua vem da Ásia* (1956), *Vaca de nariz sutil* (1961), *A chuva imóvel* (1963) e *O púcaro búlgaro* (1964)<sup>1</sup>. Campos de Carvalho, no entanto, deixou também uma produção vinculada à imprensa, de volume considerável, pouco contemplada por seus estudiosos<sup>2</sup>. Ele publicou no paulistano *A Plebe*, entre 1934 e 1935, e, mais notavelmente, no carioca *O Pasquim* entre 1973 e 1977. Para *O Pasquim*, produziu entre 50 e 60 textos, a maioria pertencente às séries de crônicas *As Cartas de Campos de Carvalho* – 11 textos (1973-1974)<sup>3</sup> – e *Os Anais do Campos de Carvalho* – cerca de 40 textos (1974-1975)<sup>4</sup>. O presente artigo tenciona fazer uma análise dessa primeira série de 11 textos.

---

<sup>1</sup> Malgrado sua literatura ocupe lugar relativamente ignoto no campo literário brasileiro, sua recepção mudou perceptivelmente nas últimas duas décadas. Em recente dissertação de mestrado, Thalita Cristina Silva (2018, p. 32) nota um aumento de interesse pelo autor, agora mais presente em espaços institucionais como escolas e universidades, e pondera: “talvez ele não seja mais tão marginal quanto imaginávamos”. Com efeito, à parte seus dois primeiros livros, jamais reeditados – *Banda Forra: ensaios humorísticos* (1941) e *Tribo* (1954) –, constata-se um aumento paulatino de interesse por sua obra. Vincula-se, amiúde, esse aumento de interesse às reedições de seus quatro últimos romances pela editora José Olympio, a partir de 1995. Desde então, sua obra angariou número maior de leitores e passou a ser mais difundida e estudada. Do ano 2000 para cá, observa-se a produção de algo em torno de 25 trabalhos longos de pós-graduação (dissertações e teses) acerca de sua obra, em contraste com apenas uma dissertação anterior a esse período. Conforme Juliana Pacheco Oliveira Neves (2019, p. 8), “Uma pesquisa no banco de dissertações e teses CAPES/CNPQ mostra apenas um resultado de trabalho publicado anteriormente ao relançamento das obras [pela José Olympio]”. Assim, vê-se que a situação mudou.

<sup>2</sup> Essa produção é contemplada em certo grau por Geraldo Noel Arantes (2005; 2010) e Caroline Rafaela Heck (2015). Esses estudiosos dão importantes contribuições para o conhecimento atual sobre a obra do autor mineiro, porém não exploram a fundo sua produção vinculada à imprensa. Heck (2015) faz um (admirável) levantamento de cerca de 50 textos do autor escritos para *O Pasquim*, anexando fotocópias de todos eles à sua tese; todavia, seu trabalho concentra-se numa investigação sobre a recepção do autor mineiro através do que se escreveu sobre ele na imprensa e de suas entrevistas concedidas, sem deter-se no estudo de suas crônicas. Quanto a Arantes (2005; 2010), apenas parte de suas investigações se detêm nas produções do autor mineiro como cronista, constituindo estudo não detalhado. Apesar das prestimosas contribuições mencionadas, percebe-se que jamais se fez um levantamento sistemático da produção carvalhiana a *O Pasquim*. Para ilustrá-lo, pode-se acrescentar aos levantamentos desses autores o “Bilhete aberto a um professor de fisiologia e doenças pulmonares” – ver Carvalho (1974d) –, não mencionado nos trabalhos de Arantes e Heck.

<sup>3</sup> Ver Carvalho (1973; 1974a; 1974b; 1974c; 1974e; 1974f; 1974g; 1974h; 1974i; 1974j; 1974k).

<sup>4</sup> Em 2006, 21 das crônicas do autor a *O Pasquim* foram enfileiradas em livro – ver Carvalho (2006).

Convém, contudo, a título de introdução, tratar um pouco da escrita do autor mineiro n’*A Plebe*. Como ocorre com tantos escritores, Campos de Carvalho inicia suas publicações na imprensa e não no livro. Como nota Cristiane Costa (2005, p. 351), “a lista de escritores que deram seus primeiros passos no jornal é aparentemente infinita”. No caso de Campos de Carvalho, sua produção vinculada à imprensa não foi contínua. Há algumas publicações de textos para a imprensa antes de seu primeiro livro, publicado em 1941; há ao menos a publicação de um conto na imprensa, ao longo de seu período como romancista – ver Carvalho (1960); e há a produção já mencionada nos anos de 1970, década a partir da qual o escritor cessa de publicar livros. Assim, Campos de Carvalho escreve para a imprensa antes, durante e depois de sua produção bibliográfica.

Suas contribuições para *A Plebe* se dão aos seus 17 e 18 anos de idade, de 1934 a 1935. A seguir, registramos um exemplo dessa produção, um trecho de seu texto intitulado “O século da criança”, cujas aspas do título são índice de polifonia, remetendo a uma expressão vinda da burguesia:

A classe burguesa chama de “Século da criança” a este nosso século em que os filhos dos proletários impelidos pela necessidade, desde cedo [sic], se vêem [sic] de braços com o trabalho social. Essa subtração da criança ao seio da família proletária (se é que se pode ainda falar, hoje, em “família proletária”), para o rude trabalho das máquinas ou dos campos, ela, a classe burguesa, a explica e a louva como sendo a “descoberta da criança”, dos grandes dotes até hoje desprezados [sic] das crianças, descoberta, feita pela burguesia. E sustenta que não é o caso de nós outros, proletários, estarmos aí a gritar contra a admissão de nossos filhos pequenos nas indústrias, pelo simples fato de serem eles pequenos [...]. (CARVALHO, 1934, p. 2)

A citação evidencia a filiação política do escritor, não só por suas palavras críticas acerca da burguesia, mas também pelo próprio suporte onde as publica – o jornal anarquista *A Plebe*. A julgar pela leitura de alguns exemplares de 1934 e 1935, esse jornal é marcado por um tom indignado e combativo. Anticlerical, ataca a religiosidade e propõe o ateísmo como alternativa. O jornal também combate qualquer regime autoritário, concentrando suas críticas, como é de se esperar, em tendências de direita, como o integralismo brasileiro à época; por outro lado, significativamente, nem o regime comunista da URSS escapa de suas críticas, por não corresponder, na perspectiva do jornal, à concretização plena do programa revolucionário.

Esses dados são importantes, já que, quando considerados em face das obras mais conhecidas do autor, se percebe, entre o escritor jovem e o maduro, tanto continuidade – a crítica a várias facetas do *establishment* – quanto ruptura – o abandono de projetos políticos coletivos –, tornando perceptível uma evolução e um câmbio em sua produção, o que evidencia um escritor multifacetado. O abandono de projetos políticos coletivos por parte do escritor parece se manifestar a partir da década de 1950, época em que ele sublinha seu compromisso com sua arte, em detrimento de qualquer projeto político *stricto sensu*. Seu romance *A lua vem da Ásia*, de 1956, sinaliza esse abandono. O humor implacável na obra – e em várias subsequentes – é inseparável de uma atividade estética hábil e rigorosa, um humor que alveja não só o Estado burguês violento reproduzido na maior parte do mundo, mas um humor que, volta e meia, também zomba do comunismo e do próprio anarquismo<sup>5</sup>. Por causa dessa postura, nessas décadas e noutras ainda por vir, Campos de Carvalho será apontado como alienado por figuras da esquerda<sup>6</sup>, por não fazer, em resumo, uma arte atendendo a um projeto político comunista.

Quando volta a contribuir periodicamente para a imprensa, décadas depois, n’*O Pasquim*, publica uma série chamada *As Cartas de Campos de Carvalho*. Sem tardar, vem sua série mais longa, *Os Anais do Campos de Carvalho*, aberta com as seguintes palavras:

Ao penetrar nestes Anais [...] outra intenção não tenho senão silenciar os hemorroidários do pensamento que vivem a acoirar-me de alienado (mental) ou de alienígena, indiferente aos problemas do Leblon e do Universo – como se todo ficcionista no fundo não passasse de um contador de histórias e, portanto, de historiador. *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* – como já dizia o velho Terêncio [...] e como ele também quero que estes escritos reflitam não apenas o meu rosto como principalmente o espelho que me reflete, isto é, todo o século XX – quer se trate de Pindamonhangaba ou de Paris. (CARVALHO, 1974), p. 21)

---

<sup>5</sup> Jorge Amado (2008, p. 11) nota, a respeito de um dos romances do escritor mineiro, *A chuva imóvel* (1963), uma “crítica implacável do autoritarismo, dos regimes de opressão”, um “canto despido de qualquer retórica e de qualquer limitação ideológica”. No prefácio à tradução francesa de *A lua vem da Ásia*, o escritor baiano observa que a literatura de Campos de Carvalho está “bem além das convenções restritivas do que se convencionou chamar literatura social” (AMADO, 1976, p. 10). Para fornecer um exemplo do que Amado considera, nesse romance, há um capítulo, intitulado “C”, em que retrata, com humor, uma intentona comunista fracassada.

<sup>6</sup> Como o teria feito o cineasta Glauber Rocha, num artigo a’*O Pasquim*, segundo Antonio Prata (2006).

A julgar pelo trecho, sua produção nos *Anais*, em contraste com sua série anterior (e seus livros), buscaria aproximar-se de uma escrita menos artística, almejando alcançar um nível “ao rés-do-chão”, tratando de questões atinentes ao Brasil. As palavras do autor transparecem uma visão dicotômica. A seu ver, sua série anterior, *As Cartas de Campos de Carvalho*, estava mais próxima da ficção, ao passo que a debutante estaria mais próxima da referencialidade, isto é, do que ele chama de “todo o século XX”.

A intenção deste trabalho é contemplar sua primeira série de crônicas. Contudo, vale fazer observações acerca do suporte em que Campos de Carvalho publica essas crônicas, o semanário *O Pasquim*, e o contexto em que se dão tais publicações.

## **2 O Pasquim (1969-1991)**

O que é um pasquim? Nelson Werneck Sodré (1999) dedica toda uma longa seção de sua *História da Imprensa no Brasil* ao pasquim, ao tratar do período de regência (1831-1840). Sodré explica que, àquela época, entre as décadas de 1820 e 1830, tratava-se de um pequeno jornal de cunho político, geralmente de duração efêmera, e via de regra redigido por um só redator. Segundo Sodré (1999, p. 165),

[o] pasquim não tinha sentido comercial; sua venda não se destinava ao sustento do redator. Não eram fim – eram apenas meio de ação, e dos mais terríveis. Um dos traços mais destacados na corrente nacional do pasquim foi, sem dúvida, o jacobinismo.

O conteúdo do pasquim era marcadamente político, propalando as ideias de seu tempo. Sodré (1999, p. 170) observa que:

a difusão de ideias republicanas, por exemplo, eram [sic] consideradas subversivas. Elas foram impressas, entretanto, e serviram de base a processos que terminaram, em muitos casos, pela [...] prisão de jornalistas.

Saltando para o contexto do último regime militar brasileiro (1964-1985), emerge o semanário carioca nomeado *O Pasquim*. Ele apresenta continuidades e rupturas com a forma de imprensa do período de regência. Como ruptura fundamental, o semanário é produzido por vários redatores e vários desenhistas, marcado por uma pluralidade de vozes e, conseqüentemente, pela coexistência de opiniões contrastantes, insubordinadas a uma única visão política, a uma ortodoxia, favorecendo, assim, uma relativa discricção quanto à sua oposição ao regime militar, fator que tornará possível a sobrevivência do semanário, ainda que precária em mais de um momento.

Em sua tese adaptada para livro, Bernardo Kucinski (2018) vincula *O Pasquim* à chamada imprensa alternativa. A expressão “imprensa alternativa”, explica Kucinski (2018, p. 11), foi consagrada “como exemplo de algo que se contrapõe a interesses e tendências dominantes” e o adjetivo *alternativo* tem a acepção “daquilo que tem o poder de alterar”<sup>7</sup>. Alterar o quê, no caso? A sociedade. O estudioso nota, também, que outras expressões, às vezes, são usadas no lugar de imprensa alternativa, como “imprensa nanica” ou “imprensa *underground*”. Segundo ele, a expressão “imprensa nanica” foi inspirada no formato tabloide dos jornais e disseminada sobretudo por publicitários, no período em que eles se deixaram cativar por esses jornais (KUCINSKI, 2018, p. 11). Eventualmente, muitos publicitários deixam de se vincular à imprensa alternativa, pois ela passa a ser considerada “subversiva”, “comunista”, “hostil à família e aos bons costumes”. O Ato Institucional nº 5 – AI-5 –, decretado em dezembro de 1968, agravou esse quadro. Com as várias prisões de membros da redação d’*O Pasquim* nos anos iniciais da década de 1970, o apoio publicitário ao jornal, outrora abundante – podendo ocupar cerca de 25% de seu espaço<sup>8</sup> –, tornou-se nulo ou quase nulo por algum tempo. Além de evitarem o “estigma” de comunistas etc., os publicitários costumavam ser pressionados no sentido de não

---

<sup>7</sup> O termo “imprensa alternativa” é um tanto maleável, podendo ser empregado para designar manifestações da imprensa brasileira em diferentes épocas. Segundo Kucinski (2018, p. 19), “Apesar de complexo, o fenômeno alternativo teve contornos nítidos no tempo, como outros surtos da história do nosso jornalismo, entre os quais o dos pasquins irreverentes e panfletários do período da Regência, que atingiu o seu apogeu em 1830 com cerca de cinquenta títulos, e o dos jornais anarquistas de operários, meio século depois (1880-1920), com quase quatrocentos títulos”.

<sup>8</sup> Acerca desse apoio publicitário, ver José Luiz Braga (1991).

anunciarem nos jornais alternativos e costumavam ceder às pressões, explica Kucinski (2018). Afinal de contas, uma atmosfera de medo contaminava a sociedade, medo de fazer qualquer oposição ao regime, medo de uma retaliação violenta: pessoas eram perseguidas, sequestradas, torturadas, mortas e desaparecidas<sup>9</sup>.

Kucinski (2018) divide os jornais alternativos didaticamente em duas classes: os de cunho marxista, mais incisivamente políticos, de cunho doutrinário; e os de cunho existencialista, marcados pela contracultura, por certo orientalismo, e mais voltados à crítica dos costumes. Ambos, contudo, mostram certo comprometimento com o contingente, o que se passa na política do momento. *O Pasquim* se enquadra na classe existencialista, atuando pesadamente na crítica de costumes. Segundo Kucinski (2018, p. 13), *O Pasquim*

[m]udou hábitos e valores, empolgando jovens e adolescentes nos anos de 1970 [...]. Mas mesmo esses jornais alternativos de raízes existencialistas atuavam no plano da contingência política opondo-se ao regime até mais visceralmente do que os marxistas [...]. Nesse plano, mantinham-se nos marcos de uma cultura convencional de esquerda e da crítica intransigente.

Boa parte dos jornais da imprensa alternativa, os mais incisivamente políticos, perecem nos anos sob AI-5. *O Pasquim* é relativamente moderado e mais multifacetado, o que parece conferir-lhe, comparativamente, maiores chances de sobrevivência, ainda que precária em vários momentos. Sobre essa precariedade, Bruno Brasil (2012, p. 162-163) escreve: “A redação d’*O Pasquim* sofreu dois atentados a bomba [...] prisões e processos judiciais [...]. O semanário ainda veio a sofrer com a série de ataques explosivos a bancas de jornal”.

Algo que une intelectuais de diferentes inclinações é um desejo elementar por democracia, em oposição ao regime vigente, e não necessariamente um desejo de revolução comunista imediata. Conforme Heck (2015, p. 43), no período sob AI-5, “será em torno da ideia de democracia que intelectuais de diversas correntes unir-se-ão”. No caso dos colaboradores d’*O Pasquim*, ainda os une uma atmosfera, conquanto nem sempre sustentada, de amizade, descontração,

---

<sup>9</sup> Ver, a respeito, Kucinski (2013).

informalidade e humor<sup>10</sup>, em oposição a um espírito capitalista “sério” e profissional. Tendo em mente a imprensa alternativa como um todo, Kucinski (2018, p. 13) afirma que, nos tempos do regime,

[u]ma notável aversão àquilo que Weber denominou de espírito capitalista foi outro traço marcante e denominador comum de todos os jornais ao longo do ciclo alternativo. Era algo que se originava do imaginário mesmo das esquerdas e da juventude da época, na sua oposição geral, não só ao regime militar como também ao próprio capitalismo.

O *Pasquim* alcança tiragens de mais de 200 mil exemplares em seu primeiro ano, uma façanha à época. Seu sucesso se deve a vários fatores. Um deles é a renovação da linguagem jornalística: uma linguagem tornada mais coloquial, leve, informal, marcada pelo recurso a corruptelas, muitas vezes a partir de palavrões, como *paca*, *pô*, *duca*, entre outros expedientes conferidores de informalidade, como hipocorísticos (ex.: “Sig”, a partir de Sigmund, nome do principal símbolo pictórico do semanário – um rato). Conforme Bruno Brasil (2012, p. 160), “[u]ma das principais contribuições do semanário ao mercado editorial brasileiro foi a oralização do texto jornalístico, até então sisudo e formal demais para uma considerável popularização de seu discurso”. Ainda quanto à qualidade dessa linguagem, Patrícia Marcondes de Barros (2007, p. 71) escreve:

A linguagem coloquial e desabrida seduzia, pois a escrita aproximava-se do jeito que se falava. O palavrão passou a valer. A palavra “bicha”, execrada pelo falso puritanismo, pôde finalmente ser impressa. As gírias e expressões [...] e as junções “olhaqui”, “sacumé”, “cumé”, “preu”, “praquilo” “prele”, viraram “moeda corrente”.

Outro fator de sucesso para o semanário é o uso abundante de imagens. As crônicas de Campos de Carvalho, por exemplo, quase sempre são acompanhadas de um desenho. Também se usam-se fotos com frequência. Talvez seja razoável acrescentar à enumeração desses fatores de sucesso, ainda, certo grau de erotismo presente nas páginas do semanário. Muitas edições – não todas – trazem no cabeçalho a advertência: “Recomendável para maiores de 16 anos”. A presença de fotos ou ilustrações de mulheres seminuas é recorrente, assim como piadas e

---

<sup>10</sup> Quanto à informalidade presente entre os colaboradores d’*O Pasquim*, ver Brasil (2012).

temas relativos à sexualidade. Conforme Braga (1991, p. 26), “[s]endo caracterizado legalmente como jornal não recomendável para menores, a partir do número 60, a capa passa a indicar ‘Recomendável para maiores de 16 anos’”. Levando em consideração a sociedade moralista da época, trata-se de um erotismo ousado, e esse parece ser mais um traço distintivo e sedutor do semanário.

Na presente seção, procurou-se situar o leitor acerca do semanário em que Campos de Carvalho publica suas crônicas, sem grandes pretensões descritivas. *O Pasquim* é um semanário complexo: só no recorte temporal sobre o qual se debruça Braga (1991) – entre 1969 e 1982 –, o estudioso concebe seis fases no jornal. Esta seção apresentou apenas características gerais sobre *O Pasquim* dos anos de 1970. Agora, resta analisar a série de crônicas em tela.

### **3 A Série As Cartas de Campos de Carvalho**

*As Cartas de Campos de Carvalho* tematizam as viagens do escritor mineiro à Europa, a países como França e Inglaterra. As viagens foram motivadas pelo fato de sua esposa, Lygia Rosa, ter recebido um diagnóstico médico indicando uma enfermidade severa (provado errôneo posteriormente). À época, o escritor estava aposentado, condição decerto propícia a viagens<sup>11</sup>. As *Cartas* foram escritas alegadamente em 1972, porém publicadas n’*O Pasquim* somente entre dezembro de 1973 e abril de 1974. Numa coluna, junto à crônica de abertura, lê-se uma nota explicativa acerca da série:

Em 1972, [...] Campos de Carvalho mandou-se para a Europa e, de lá, mandou cartas para si próprio, na ausência de um correspondente à altura. Publicamos agora com absoluta exclusividade, algumas dessas missivas [...]. (CARVALHO, 1973, p. 19)

Portanto, haveria certo desencontro entre as cartas e sua publicação no semanário, uma disparidade temporal de uns dois anos.

---

<sup>11</sup> Para vários dados biográficos do escritor mineiro, ver Arantes (2010).

Aqui, analisa-se a série procurando responder à pergunta: podem-se depreender significados dela, levando em conta as características d’*O Pasquim*? Apesar do alegado desencontro temporal entre as crônicas da série e o semanário, será que elas não se relacionam com o jornal em alguma medida? Arantes (2010, p. 125) desconsidera essa questão em sua tese: “o que aqui interessa é a presença de Campos de Carvalho no jornal [*O Pasquim*] e não o jornal em si”. Similarmente, o livro organizado por Cláudio Figueiredo, com apresentação de Antonio Prata – ver Carvalho (2006) –, contendo todas as 11 crônicas dessa primeira série, tampouco contempla essa questão, despojando-as de sua qualidade de fonte primária, ao reorganizá-las no suporte livro. Sem dúvida, é totalmente possível e legítimo ler crônicas fora do suporte do jornal, porém esse não é o único modo possível de lê-las.

Levando em conta os dados da segunda seção deste trabalho, constatam-se nas *Cartas* algumas recorrências consistentes com as propriedades d’*O Pasquim*. A exposição a seguir considera cada uma das 11 crônicas.

Na primeira crônica da série, o narrador trata de suas tribulações numa viagem transatlântica de navio. Eis a abertura:

Meu caro.

Se você pretende viajar de navio para a Europa, compre hoje mesmo sua passagem de avião e se agarre a ela de unhas e dentes. O avião ainda é o meio de transporte mais rápido, sobretudo se está caindo – e o que maior conforto oferece, sobretudo à família. (CARVALHO, 1973, p. 19)

Considerando o jornal carioca, caracterizado pela oposição àquilo que Weber chamou de espírito capitalista<sup>12</sup>, depreende-se da abertura da crônica uma apropriação e subversão da linguagem de anúncios publicitários, imbuídos desse espírito capitalista, caracterizado por uma racionalidade visando certos fins. Com efeito, os trechos “compre hoje mesmo sua passagem” e “o que maior conforto oferece, sobretudo à família” poderiam fazer parte de um anúncio publicitário. O primeiro trecho apresenta um verbo no modo imperativo, nada menos que “compre”, bastante comum em anúncios publicitários. Já a menção à família, no segundo trecho, também é sugestiva: com frequência, apela-se a essa instituição

---

<sup>12</sup> Ver, a respeito desse conceito, Weber (1971).

em propagandas. Outra palavra-chave no segundo trecho é “conforto”, vinculada ao avião, e é paradoxalmente usada depois de se atribuir letalidade a esse meio de transporte (“rápido, sobretudo se está caindo”). Observa-se, assim, que o trecho de abertura da crônica estabelece intertextualidade estilística<sup>13</sup> com anúncios publicitários, assemelhando-se a uma paródia. A apropriação do discurso publicitário é feita jocosa e maliciosamente: apresentam-se duas alternativas de meios de transporte para a viagem à Europa – o navio e o avião; o primeiro é caracterizado, via contraste com o segundo, como lento e pouco confortável; já o segundo, como rápido, mas estando sujeito a cair. Vincula-se, então, sofrimento e morte à ideia da viagem para a Europa, usando procedimentos estilísticos do próprio discurso publicitário, realizando uma bem-humorada oposição ao espírito capitalista.

A segunda crônica da série tem como espaço a cidade de Paris. O narrador, na condição de turista, relata ter tido a chance de visitar o túmulo de Napoleão I, no Palácio dos Inválidos, mas não o visitou, dado o seu absoluto repúdio a toda e qualquer figura militarista: “[...] não fui nem pretendo ir visitar os Inválidos (todo Ditador ou Conquistador para mim se chama Hitler). [...] Fui visitar, sim, o Panthéon, mesmo porque fica exatamente no meu caminho” (CARVALHO, 1974a, p. 16). Esse não é o único trecho da crônica em que o narrador assinala sua oposição ao militarismo: após visitar o Panthéon, lugar relatado como excessivamente frio e desagradável, pôde o narrador contemplar com prazer até mesmo “a Delegacia de Polícia bem ali em frente, mais as grades na janela que são uma beleza incrível, e os belos guardas [...]” (CARVALHO, 1974a, p. 16). A partir desse expediente, o narrador expressa de novo, embora com maior sutileza, sua postura antimilitarista. Tendo em vista o semanário carioca, a crônica ganha sentido pois está num periódico de esquerda que faz oposição, ora mais incisivamente, ora menos, ao regime militar brasileiro. A crônica apresenta uma crítica de costumes franceses, porém não só, já que o militarismo pode ser encontrado também alhures, quer na Inglaterra, na Alemanha ou noutra parte: “todo Ditador ou Conquistador para mim se chama Hitler”; no Brasil,

---

<sup>13</sup> O conceito de intertextualidade estilística aqui mencionado remete à tipologia de intertextualidade formulada por Koch *et al.* (2007).

naturalmente, inclusive. Não é necessário dizê-lo com todas as letras na crônica para que o leitor possa captá-lo, porém esse sentido torna-se mais captável se o leitor conhecer e considerar o suporte específico em que a crônica foi originalmente publicada – o semanário *O Pasquim*.

A terceira crônica da série se passa em Londres. O narrador descreve alguns traços dos ingleses. O que mais interessa aqui é um trecho em que o narrador faz uma crítica ao “puritanismo inglês”:

Comprar cigarro em Londres é um drama: você tem que ir à Escócia. Tem casa de tudo aqui perto do meu hotel, até de incenso indiano ou de figas da Guiné: só não tem tabacaria. Parece que o puritanismo inglês se fixou todo no combate ao fumo e ao tabagismo [...]. (CARVALHO, 1974b, p. 12)

O trecho remete a uma característica d’*O Pasquim*: a inclinação à crítica de costumes, como se vê presente na segunda crônica da série. Dessa vez, a crítica é endereçada a um traço cultural londrino que, segundo o narrador, tolhe a liberdade de certos indivíduos: os fumantes.

A quarta crônica da série também se passa em Londres. O narrador faz uma exposição ligeira e dinâmica sobre vários aspectos que lhe chamam atenção na cidade – o incrível frio, a falta de Sol, sua dificuldade de se comunicar em inglês –, fazendo lembrar o “colibri alencariano”<sup>14</sup>. Merece destaque, nessa variedade de assuntos, uma breve crítica de costumes, endereçada, agora, à juventude inglesa:

[...] o famoso *sense of humour* inglês está em vias de extinção [...]: a novíssima geração londrina julga-se engraçadíssima (parece que o mal é universal) e morre de rir com tudo que você faça ou deixe de fazer na rua: ser atropelado e morto, por exemplo. São uns jovens [...] que não fazem outra coisa na vida senão zombar das últimas coisas sérias ainda existentes, e que por morarem em Londres acham que o resto do mundo é uma corja de imbecis [...]. (CARVALHO, 1974c, p. 19)

---

<sup>14</sup> José de Alencar, em sua rubrica hebdomadária ao *Correio Mercantil*, intitulada “Ao correr da pena”, publicou uma crônica em 24 de setembro de 1854, na qual reflete sobre o gênero crônica. Ele compara o cronista ao colibri, por seu caráter errático: detém-se por um tempo nalgum ponto, depois vai a outro. Ver, a respeito, Marcus Vinicius Nogueira Soares (2014).

Ao longo da série, em meio a amenidades e aparentes “conversas fiadas”, o narrador costuma tecer reprovações a traços culturais, algo consistente com uma das características marcantes d’*O Pasquim*, a crítica de costumes.

A quinta crônica da série, cujo espaço ainda é Londres, trata, como a anterior, de mais de um assunto, lembrando o colibri alencariano; mas é interessante notar como no parágrafo final a crítica de costumes reemerge, reafirmando-se como traço recorrente e importante na série. No seguinte trecho, o narrador mostra sentir-se incomodado com a situação injusta e desigual a que são submetidas duas sentinelas no Palácio de Buckingham:

Hoje [...] fiquei perplexo diante do Palácio de Buckingham bem uns vinte minutos – vendo as duas sentinelas imóveis como dois soldadinhos de chumbo sob um frio de rachar: enquanto lá dentro a Família Real naturalmente lia histórias em quadrinhos ou tomava chá, em vez de tomar providências contra tamanho absurdo. Por que em lugar daqueles dois infelizes não põem logo dois autômatos de verdade, que pelo menos não sentem o frio nem sentem a vergonha, é o que eu não compreendo [...]. (CARVALHO, 1974e, p. 23)

A sexta crônica da série abre assim:

*This is London*. Ainda, pô! Uma cidade [...] onde às três horas todos os bancos fecham: não que eu tenha nada a fazer neles, mas é sempre uma esperança, pô! – onde das 15 às 17,30 você não pode beber uma só gota de álcool em nenhum lugar público, mesmo que pague todo o ouro do mundo [...]. (CARVALHO, 1974f, p. 19)

Há, nesse trecho, o uso da corruptela “pô” a partir do palavrão porra, e, portanto, um alinhamento da linguagem da crônica com a linguagem d’*O Pasquim*. Ao contrário das pessoas moralistas, também chamadas caretas, o narrador mostra-se receptivo e aberto ao uso do palavrão. Também se percebe no trecho uma crítica àquele mesmo “puritanismo inglês” mencionado na terceira crônica da série, relativo à dificuldade de se comprar cigarros em Londres. Na sexta crônica, o narrador retoma e amplia a crítica de costume da terceira, aponta de passagem a proscrição do álcool em lugares públicos em certos horários e expressa achar esse costume um absurdo desconcertante, como os horários dos bancos e outros aspectos da cidade.

Na sétima crônica, o narrador tece comentários (misóginos) sobre a mulher inglesa, concluindo que “Deve ser horrível você ser casado com uma inglesa” (CARVALHO, 1974g, p. 18). A menção ao casamento serve de “gancho” para ele começar a falar da instituição do casamento, à qual ele se posiciona contrariamente. No parágrafo final, o narrador atenua seu libelo um tanto dissimulado contra o casamento, admitindo ser ele mesmo casado há tempo e estar ainda apaixonado pela mesma mulher. Como na crônica anterior, pode-se constatar, em meio a um texto bem-humorado, fluido e dinâmico, uma rápida e discreta crítica de costumes. Dessa vez, ela é endereçada à fé religiosa: “[...] tenha [...] em mente que a fé remove até montanhas, embora até hoje não se tenha notícia de nenhuma montanha removida [...]” (CARVALHO, 1974g, p. 18). Mais uma vez, vê-se robustecida a ideia da importância da crítica de costumes na série, pois se trata de uma recorrência, e uma recorrência intimamente ligada às características d’*O Pasquim*.

Da oitava crônica, destaque-se a comparação feita pelo narrador entre o inglês e o francês, apontando este como mais dado à leitura que aquele:

[...] o inglês não lê nem cartão de visita. Só consegui ver uma livraria até agora, numa rua escura e meio suspeita [...]. O parisiense (o francês) pode ter todos os defeitos do mundo, mas vive com o nariz enfiado num livro, quando não o tem evidentemente enfiado noutro lugar. (CARVALHO, 1974h, p. 19)

No trecho, é apreensível uma crítica de costume. Ela remete à ausência do hábito de leitura do inglês, conforme aponta o narrador. Ela, como outras na série, é esteticamente trabalhada, apresentando o uso de uma hipérbole – “o inglês não lê nem cartão de visita”. Hipérboles recheiam a série, conferindo-lhe humor e, assim, suavizando as recorrentes críticas de costume tecidas pelo narrador. Pode-se defender que boa parte da série é construída através de um equilíbrio entre humor e crítica de costume, entre o “cômico” e o “sério”. Ou, para formulá-lo melhor, entretecendo esse aparente par de oposição num todo nem sempre dissociável.

Na nona crônica, o narrador expressa seu desejo de voltar ao Brasil. Julga ser momento prudente para voltar, pois está ficando sem dinheiro. Além do mais, é Natal. O Natal serve de “gancho” para ele expressar sua oposição a esse costume

e evento cristão: “[...] Pesou também no caso a época natalina, embora eu deteste o Natal. [...] Acrescente-se que, mesmo sem Natal, Londres já se ia tornando insuportável” (CARVALHO, 1974i, p. 15). O narrador, desse modo, assinala não abraçar os mesmos costumes prevalecentes da sociedade, quer na Inglaterra, quer em boa parte do mundo, porquanto o cristianismo, em sua condição de “religião universal”, não conhece limites nacionais<sup>15</sup>. Como na sétima crônica, o narrador dá a entender que não tem fé. Um último motivo para querer voltar, segundo ele, é que “Depois, já estou cansado de ser atropelado, pô” (CARVALHO, 1974i, p. 15). O uso da corruptela “pô”, como na sexta crônica, reforça sua oposição ao moralismo e à caretice. A oposição ao cristianismo e o uso da corruptela “pô”, na crônica, são consistentes com as propriedades do semanário carioca.

Na décima crônica da série, o narrador trata do francês, que faz tudo muito rápido. Observa-se o desconforto do narrador ante esse costume e ficam sugeridas suas saudades do Brasil: “Diante dessa correria toda do parisiense é que descobrimos como nós brasileiros somos inteligentes e civilizados (o paulista é europeu, não é brasileiro)” (CARVALHO, 1974j, p. 17). Mais uma vez, uma crítica de costumes emerge.

A décima primeira crônica fecha a série assumindo um tom intimista. A entidade do narrador é atenuada e a voz autoral ganha força. O autor-narrador expressa sua vontade de voltar ao Brasil e escrever um grande livro – ver Carvalho (1974k). Assim, a crônica destoa bastante das demais da série.

Buscou-se, aqui, sondar vínculos entre a série das “Cartas” do autor mineiro e as características do jornal *O Pasquim*. Não parece haver um tema ou expediente formal atravessadores de toda a série. No entanto, nela pode-se sublinhar a crítica de costumes, presente na maioria das crônicas. Juntamente com o humor e a linguagem relativamente informal e desinibida, trata-se de três recorrências importantes caracterizadoras dessa série de crônicas.

---

<sup>15</sup> Ver, acerca do conceito sociológico de “religião universal”, Renato Ortiz (2006).

## Referências

- AMADO, Jorge. Préface. In: CARVALHO, Campos de. *La lune vient d'Asie*. Paris: Albin Michel, 1976. p. 9-11.
- AMADO, Jorge. Prefácio: José Olympio e Campos de Carvalho, singulares. In: CARVALHO, Campos de. *Obra Reunida*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 10-12.
- ARANTES, Geraldo Noel. *Campos de Carvalho: inéditos, dispersos e renegados*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em:  
[http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270214/1/Arantes\\_GeraldoNoel\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270214/1/Arantes_GeraldoNoel_M.pdf). Acesso em: 8 dez. 2019.
- ARANTES, Geraldo Noel. *Campos de Carvalho: Literatura e Deslugar na ficção brasileira do século XX*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2010. Disponível em:  
[http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270338/1/Arantes\\_GeraldoNoel\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270338/1/Arantes_GeraldoNoel_D.pdf). Acesso em: 8 dez. 2019.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. “*Provocações brasileiras*”: a imprensa contracultural made in Brazil – Coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) & A Rolling Stone brasileira (1972-1973). Tese (Doutorado em História e Sociedade) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007. Disponível em:  
[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103166/barros\\_pm\\_dr\\_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103166/barros_pm_dr_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 1 fev. 2020.
- BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os Anos 70: Mais pra Epa do que pra Oba*. Brasília: Ed. UnB, 1991.
- BRASIL, Bruno. A breve história e a caracterização d’*O Pasquim*. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 6, p. 159-176, 2012.
- CARVALHO, Campos de. “*O século da criança*”. *A Plebe*, a. 2, n. 71, p. 2, set. 1934. Disponível em:  
<https://www.marxists.org/portugues/tematica/jornais/plebe/pdf/1934/71.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2020.
- CARVALHO, Campos de. *Banda Forra – ensaios humorísticos*. São Paulo: Estabelecimento Gráfico Cruzeiro do Sul, 1941.
- CARVALHO, Campos de. *Tribo*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1954.

CARVALHO, Campos de. *A lua vem da Ásia*. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CARVALHO, Campos de. *Os Trilhos*. *Revista Senhor*, a. 2, n. 1, p. 67-70, jan. 1960.

CARVALHO, Campos de. *Vaca de nariz sutil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

CARVALHO, Campos de. *A chuva imóvel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

CARVALHO, Campos de. *O púcaro búlgaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CARVALHO, Campos de. As Cartas de Campos de Carvalho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, a. 5, n. 234, p. 19, dez. 1973. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pasta=ano%20197&pesq=%C3%A0%20do%20nautilus>. Acesso em: 28 jan. 2019.

CARVALHO, Campos de. As Cartas de Campos de Carvalho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, a. 6, n. 235, p. 16, jan. 1974a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22Paris,%20outubro%2072%22>. Acesso em: 28 jan. 2020.

CARVALHO, Campos de. As Cartas de Campos de Carvalho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, a. 6, n. 236, p. 12, jan. 1974b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22londres,%20novembro%2072%22>. Acesso em: 28 jan. 2020.

CARVALHO, Campos de. As Cartas de Campos de Carvalho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, a. 6, n. 238, p. 19, jan. 1974c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22Isto%20sim%20%C3%A9%20uma%20cidade%20londrina%22>. Acesso em: 28 jan. 2020.

CARVALHO, Campos de. Bilhete aberto a um professor de fisiologia e doenças pulmonares". *O Pasquim*, Rio de Janeiro, a. 6, n. 241, p. 21, fev. 1974d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22professor%20de%20fisiologia%22>. Acesso em: 30 jan. 2020.

CARVALHO, Campos de. As Cartas de Campos de Carvalho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, a. 6, n. 242, p. 23, fev. 1974e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22com%20o%20bom%20turista,%20ali%C3%A1s,%20tenho%20sido%22>. Acesso em: 31 jan. 2020.

CARVALHO, Campos de. As Cartas de Campos de Carvalho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, a. 6, n. 244, p. 19, mar. 1974f. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22This%20is%20London.%20Ainda%20p%C3%B4%22>. Acesso em: 31 jan. 2020.

CARVALHO, Campos de. As Cartas de Campos de Carvalho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, a. 6, n. 245, p. 18, mar. 1974g. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22dinheiro%20ingl%C3%AAs%22%20Einstein>. Acesso em: 31 jan. 2020.

CARVALHO, Campos de. As Cartas de Campos de Carvalho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, a. 6, n. 246, p. 19, mar. 1974h. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22o%20frio%20aqui%20%C3%A9%20tanto%22>. Acesso em: 31 jan. 2020.

CARVALHO, Campos de. As Cartas de Campos de Carvalho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, a. 6, n. 247, p. 15, mar./abr. 1974i. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22No%20Entry%20mesmo%22>. Acesso em: 31 jan. 2020.

CARVALHO, Campos de. As Cartas de Campos de Carvalho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, a. 6, n. 249, p. 17, abr. 1974j. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22maionese,%20rapadura%22>. Acesso em: 31 jan. 2020.

CARVALHO, Campos de. As Cartas de Campos de Carvalho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, a. 6, n. 251, p. 12, abr. 1974k. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22disserte%20vaca%20mo%C3%A7a%22>. Acesso em: 31 jan. 2020.

CARVALHO, Campos de. Os Anais do Campos de Carvalho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, a. 6, n. 253, p. 21, maio 1974l. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22alienado%20\(mental\)%22](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22alienado%20(mental)%22). Acesso em: 31 jan. 2020.

CARVALHO, Campos de. *Cartas de viagem e outras crônicas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HECK, Caroline Rafaela. *Qual o Campo(s) de Carvalho? A literatura e a política no Brasil entre 1956 e 1977 pelo autor e sua obra*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em:  
<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/132390/000983671.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 jan. 2020.

KOCH, Ingedore G. Villaça *et al.* *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KUCINSKI, Bernardo. *Pau de arara: a violência militar no Brasil*. São Paulo: Edição Perseu Abramo, 2013.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: Nos Tempos da Imprensa Alternativa*. 3. ed. São Paulo: Ed. USP, 2018.

NEVES, Juliana Pacheco Oliveira. *Vaca, Tempo, Guerra, Soldado, Nariz, Cemitério: o caleidoscópio de Campos de Carvalho*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: [http://portal.uneb.br/ppgel/wpcontent/uploads/sites/112/2019/07/pacheco\\_juliana.pdf](http://portal.uneb.br/ppgel/wpcontent/uploads/sites/112/2019/07/pacheco_juliana.pdf). Acesso em: 26 jan. 2020.

ORTIZ, Renato. *Mundialização: saberes e crenças*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PRATA, Antonio. Apresentação. In: FIGUEIREDO, Cláudio (org.). *Campos de Carvalho: cartas de viagem e outras crônicas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 7-13.

SILVA, Thalita Cristina. *Lúcida loucura: tempo, espaço e trajetória em “A lua vem da Ásia”*, de Campos de Carvalho. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal de Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/23136/5/L%C3%BAcidaLoucuraTempo.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2020.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*. São Paulo: Realizações, 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

WEBER, Max. *The Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism*. Londres: Unwin University Books, 1971.

Artigo recebido em 17 de março de 2020 e aceito em 22 de maio de 2020.

**O mosaico colorido da guará vermelha:  
a relação das cores com a condição feminina no romance  
de Maria Valéria Rezende**

**The colorful mosaic of the scarlet ibis:  
the relationship of colors with the female condition in  
Maria Valéria Rezende's novel**

Ana Maria Soares Zukoski\*

**RESUMO:** O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma análise interpretativa no que tange à presença das cores e as suas relações com a condição feminina no romance contemporâneo brasileiro *O voo da guará vermelha*, publicado em 2005 pela autora Maria Valéria Rezende. As cores constituem-se como um elemento bastante presente e bastante significativo na construção do romance *corpus* desse artigo, acompanhando a trajetória dos protagonistas Irene e Rosálio. Tendo isso em vista, nós buscaremos analisar em que medida as cores sinalizam as transformações que ocorreram na vida da personagem feminina. Para isso, nós utilizaremos dos pressupostos teóricos da crítica feminista e dos estudos sobre simbologia, com pesquisadores/as tais como Brito (2014); Farina; Perez; Bastos (2006); Fernandes (2017); Sant'Anna; Junior; Garcia (2015); Chevalier; Gheerbrant (2018); Silva (2011), entre outros/as.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura de autoria feminina; simbologia das cores e condição feminina; *O voo da guará vermelha*; Maria Valéria Rezende.

**ABSTRACT:** This work aims to present an interpretative analysis regarding the presence of colors and their relation with the female condition in the contemporary Brazilian novel *The flight of the scarlet ibis*, published in 2005 by the author Maria Valéria Rezende. Colors are a very present and significant element in the construction of the novel corpus of this article, following the trajectory of the protagonists Irene and Rosálio. With that in mind, we seek to analyze in what measures the colors signal the transformations that occurred in the life of the female character. For this, we will use the theoretical assumptions of feminist criticism and studies on symbology, with researchers like Brito (2014); Farina; Perez; Bastos (2006); Fernandes (2017); Sant'Anna; Junior; Garcia (2015); Chevalier; Gheerbrant (2018); Silva (2011), among others.

**KEYWORDS:** Literature of female authorship; symbology of colors and feminine condition; *The flight of the scarlet ibis*; Maria Valéria Rezende.

---

\* Doutoranda e Mestra em Letras – Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá.  
E-mail: anazukoski@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6231-701X>.

## **1 Para início de conversa: a produção literária de mulheres interpelada pela condição feminina**

A falta de reconhecimento dos escritos de autoria feminina não significa que essa produção seja, de fato, menor ou inferior<sup>1</sup>. A sociedade ainda hoje apresenta inúmeros resquícios da cultura patriarcal que fornecem malhas de poder e controle no que tange às mulheres, mesmo que de forma velada. A deslegitimação da escrita de autoria feminina estaria ligada ao esforço de manter as mulheres enredadas na condição feminina, essencialmente patriarcal. Para Colasanti (1997, p.41), “aceitando a literatura feminina, a sociedade estaria aceitando aquele modelo de mulher que ela própria tanto nega, e que com tanto esforço estamos tentando impor”. A recusa dos escritos femininos diz mais respeito a questões sociais do que necessariamente ao texto escrito, que deveria ser o objeto de análise. Daí a importância de lançar luzes sobre os escritos femininos, buscando realizar trabalhos de cunho científico, a fim de romper com esse processo de marginalização e demonstrar que as autoras dispõem de qualidade estética e suas obras de literariedade, considerando que são esses os principais critérios de avaliação dos textos literários.

Assim, a escrita de autoria feminina, sobretudo no que tange aos textos literários, traz em seu âmago um aspecto que merece destaque, conforme pontua Colasanti (1997, p.41): “Literatura — reconhecível como tal — implica linguagem individual. E linguagem individual é transgressão, ruptura das normas, questionamento do já estabelecido”. Por linguagem individual, é compreensível a apropriação da linguagem pela escritora, que laborará com essa em seus escritos, buscando não apenas o domínio das palavras, mas também o domínio de si mesma. Esse reconhecimento da possibilidade de possuir uma linguagem

---

<sup>1</sup> Essa marginalização da literatura de autoria feminina evidencia-se quando analisamos as premiações literárias. Em levantamento realizado por meio dos sites dos prêmios *Jabuti*, *Machado de Assis* e *Camões*, constatamos que o *Prêmio Jabuti* entre os anos de 1959 a 2018 distribuiu 114 prêmios sendo concedidos 95 a autores do sexo masculino e apenas 19 para autoras. O cenário pouco se modifica no que tange ao *Prêmio Machado de Assis*, que no recorte temporal de 1941 a 2017, dos 72 prêmios atribuídos, 63 foram para homens e 9 para mulheres escritoras. O *Prêmio Camões* entre os anos de 1988 a 2018 outorgou o total de 30 prêmios, sendo 24 autores masculinos e apenas 6 autoras agraciadas. A discrepância revelada por esses dados demonstra como a produção literária feminina continua à margem no campo literário.

individual implicaria “não apenas à legitimação de transgressão por parte das mulheres, como à afirmação inequívoca de que transgredir faz parte da sua natureza” (COLASANTI, 1997, p. 41). O processo de escrita auxilia na subversão dos falidos valores patriarcais que giram em torno do controle e da submissão feminina, sendo, portanto, uma valiosa aliada na superação, mesmo que parcial, da condição feminina.

A conquista do campo intelectual, melhor dizendo, a inclusão das mulheres nas universidades e instituições de ensino formal, propiciou uma grande transformação, sobretudo no que tange à questão da escrita, que foi, e ainda é, uma grande aliada das mulheres, pois, por meio dela, dão vazão às suas vozes, suas representações e suas angústias. Cumprem, assim, o caráter crítico da literatura, ao denunciarem a marginalidade, a condição feminina de opressão, o machismo de cada dia e tantas outras questões que precisam enfrentar. A escrita literária de mulheres pode ser compreendida como um instrumento de luta, resistência e busca pelo autoconhecimento. É a arte, mais do que nunca, assumindo sua função social.

Maria Valéria Rezende estreou tardiamente na literatura, mas já acumula prêmios por suas obras publicadas. Com *O voo da guará vermelha* (2005), no ano de 2007, a autora santista figurou como finalista no *Prêmio Zaffari & Bourbon*. Já *Quarenta dias* (2014) lhe rendeu o primeiro lugar na categoria romance do *Prêmio Jabuti* em 2015, finalista no *Prêmio Estado do Rio de Janeiro* também em 2015 e semifinalista no *Prêmio Oceanos*, no referido ano. *Outros Cantos* (2016) por sua vez alcançou o *Prêmio São Paulo de Literatura* na categoria romance, o terceiro lugar na mesma categoria no *Prêmio Jabuti* e na categoria de Literatura Brasileira o *Prêmio Casa de las Américas*, todos em 2017. A autora, que também escreve literatura infanto-juvenil, foi agraciada com o *Prêmio Jabuti* em 2009 pela obra *No risco do caracol* (2008) e foi premiada pelo mesmo prêmio em 2012 com a obra *Ouro dentro da cabeça* (2012). Figurou como finalista em diversas premiações como *Prêmio Jabuti*, *Prêmio Cidade de Belo Horizonte*, *Prêmio Portugal Telecom*, *Prêmio Oceanos* entre outros. A escritora vem despontando como um expoente na seara da literatura brasileira contemporânea, com publicações recentes, como é o caso do romance *Carta à rainha louca* (2019).

O romance *corpus* desse artigo, *O voo da guará vermelha*, foi publicado em 2005 e apresenta diversas temáticas caras à literatura de autoria feminina contemporânea. Em suma, o enredo delinea a história do encontro inusitado entre o pedreiro analfabeto Rosálio e a prostituta soropositiva Irene, que permite a ambos um crescimento humano profundo e um encontro de histórias, contadas por ele e ouvidas por ela. Mesmo com pouco tempo de vida que lhe resta e com o exaurimento das forças, Irene se permite viver uma história intensa de afeto e consegue ensinar as precárias letras que sabe ao companheiro, o que propicia que ele realize o sonho de ser um contador de histórias, redimensionando, assim, sua trajetória existencial.

*O voo da guará vermelha*, romance marcado pela delicadeza da escrita e pelo tom altamente lírico, aborda, entre outras questões, a marginalização social imputada à protagonista Irene devido à sua condição de prostituta, assim como o estigma de sua profissão e o julgamento social que acabam por restringir as suas identidades e como isso afeta a representação que a personagem dispõe de si mesma. Discorre ainda sobre as relações entre as contações de histórias e a escrita que são firmadas entre os protagonistas, Irene e Rosálio, evidenciando o modo como essa permuta de experiências colabora no processo de (re)construção da subjetividade de Irene e de uma nova imagem para si, não mais associada à prostituição. Apesar de não ser o foco do presente artigo, vale ressaltar que a protagonista percorre um processo de (re)construção identitária. Alain Touraine, na obra *O mundo das mulheres* (2010), cunhou a expressão “construir a si mesma”, que se relaciona diretamente ao processo de subjetivação feminina que implica “afirmar-se como mulheres e não somente em libertar-se de uma feminilidade imposta pelos homens, ainda que elas rejeitem, toda forma de dependência e a condenem quando a percebem ao redor ou dentro delas” (TOURAINÉ, 2010, p. 44). É preciso que ocorra um amadurecimento na visão feminina que constrói sua representação, para esta se libertar das amarras do poder masculino e se redirecionar à afirmação como mulher-sujeito. Para Zolin (2009, p. 2019, grifo da autora), “a *mulher-sujeito* é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão”. Os paradigmas referidos pela pesquisadora são os patriarcais, que atuam para restringir as mulheres à condição de objetos. Irene percorre esse trajeto,

redirecionando sua visão sobre si mesma e enveredando pelo caminho do amor próprio e do reconhecimento enquanto sujeito de sua própria história. Em alguns romances contemporâneos, como em *O voo da guará vermelha* (2005), de Maria Valéria Rezende, a escrita desempenha uma importante função, pois é ela que legitima o processo de subjetivação. A obra é permeada por um mosaico colorido, visto que as cores, recorrentemente presentes na narrativa e nos títulos dos capítulos, sugerem e acompanham as transformações vivenciadas pelos personagens.

No que tange à fortuna crítica do romance a partir do recorte temático proposto no presente artigo, isto é, a simbologia das cores, dois trabalhos destacam-se, sendo eles: *Sobre Rosálio e Irene: uma semiótica dos sentidos das cores em O voo da guará vermelha, de Maria Valéria Rezende*, publicado em 2014 por Clivânia Ramos de Brito, que apresenta uma análise de caráter semiótico focalizando as mudanças psicológicas das personagens por meio das cores; e *As cores e a profundidade da vida em O voo da guará vermelha de Maria Valéria Rezende*, publicado em 2017 por Maria Aparecida Barreto Fernandes, que enfatiza em seu trabalho as cores do romance com a formação das identidades individuais e coletivas presentes na narrativa. Considerando os trabalhos realizados até o momento e que constituem parte da fortuna crítica do romance, procuraremos discorrer sobre as relações das cores com a protagonista Irene, buscando demonstrar como as cores acompanham as transformações da personagem mulher que rompe, mesmo que no nível individual, com as condições femininas de marginalização. Dessa forma, lançamos luz ao romance a partir de outra perspectiva, considerando que a nossa hipótese de trabalho relaciona as cores com o rompimento das condições femininas, tencionando enriquecer os estudos críticos sobre a prosa rezendiana.

A respeito da metodologia adotada, utilizar-nos-emos do método quali-interpretativo e bibliográfico, realizando na próxima seção a análise interpretativa do romance *corpus* a partir da fundamentação teórica erigida, a fim de lançar luz à relação entre cores e a ascensão existencial da personagem Irene.

## **2 A simbologia “do cinza ao azul sem fim”: a ruptura existencial com a condição feminina**

Presente desde o título, as cores acompanham a construção dos capítulos e ajudam a compor a ambientação, assim como assinalam as transformações pelas quais a protagonista trilhou. Cor é utilizada para “referir-se à sensação consciente de uma pessoa, cuja retina se acha estimulada por energia radiante” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 1). A partir da conceituação dos autores acima, a percepção da cor estabelece com a pessoa uma relação sinestésica, isto é, provoca sensações ou percepções naqueles que estão em contato visual com essas ondas luminosas.

A respeito dessas emoções provocadas pelo contato com as cores, os pesquisadores Farina, Perez e Bastos (2006, p. 2) explicam que elas podem produzir “impressões, sensações e reflexos sensoriais [...] porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos”. Devido à possibilidade de ocasionar reações, as cores são utilizadas pelos mais diversos campos, objetivando influenciar as pessoas, como é o caso do uso das cores na propaganda e publicidade ou nos ambientes em que há um incentivo ao consumo ou ainda reforçar uma ideia por meio da simbologia que a cor especificamente escolhida dispõe.

Sant’Anna, Rocha Junior e Garcia, na obra *Propaganda: teoria, técnica e prática* (2015, p. 74), afirmam que as cores, assim como os sons, têm “o papel de moldura para a mensagem ali contida”. A ideia apresentada pelos pesquisadores, quando ampliada, é passível de ser aplicada à análise do romance *corpus* desse artigo. Todos os capítulos dessa obra de Maria Valéria Rezende (2014) são nomeados com cores, compondo um mosaico colorido. As cores aí servem não apenas como uma “moldura” para cada capítulo, mas estão relacionadas com as personagens e suas trajetórias, cumprindo a função de evidenciar e reforçar determinados caracteres do romance. De acordo com Fernandes (2017, p. 8), no romance de *O voo da guará vermelha* “a representação das cores assume sentidos expressivos sobre a condição existencial das personagens, seus dramas, suas perdas, embates, situações de desigualdades sociais e, principalmente, as

formas de resistência”. Brito (2014, p. 14) destaca que Rezende recorre “às cores para dar sentido à relação das personagens entre si e com o fato narrado”. Assim, as cores colaboram de forma significativa para a construção dos sentidos em *O voo da guará vermelha*, engenhando o processo de subjetivação de Irene, o relacionamento entre ela e Rosálio, assim como o ambiente socialmente opressor.

O romance é composto por 17 capítulos, intitulados respectivamente: cinzento e encarnado, verde e negro, roxo e branco, ocre e rosa, amarelo e bonina, verde e ouro, vermelho e prata, ouro e azul, encarnado e amarelo, verde e ocre, alaranjado e verde, azul e amarelo, ocre e ouro, azul e encarnado, cinzento e todas as cores, vermelho e branco, e azul sem fim. Há uma oscilação entre cores com uma conotação positiva, em geral as cores quentes, e cores com uma conotação negativa, comumente as cores frias. Podemos relacionar essa oscilação com a trajetória da personagem principal, Irene, que também teve ápices e declínios ao longo do processo de subjetivação.

A obra conta com um narrador heterodiegético que, por sua vez, em alguns momentos utiliza o recurso do discurso indireto livre, trazendo em sua voz a fala dos personagens. A construção da narrativa é aliada ao uso das cores, presentes no ambiente, nas roupas e nos objetos das personagens principais. Destacamos, devido à recorrência e à importância, o uso de sete cores imprescindíveis: cinzento/preto, verde, amarelo, encarnado/vermelho e azul. Vale ressaltar que as cores que se apresentam juntas, isto é, cinzento/preto e encarnado/vermelho foram agrupadas na presente análise, exclusivamente, por um critério didático. Dito de outra forma, por difundirem simbologias consoantes, optamos por analisá-las juntas. Considerando que o romance conta com uma narrativa caracteristicamente contemporânea, a linearidade não é seguida de acordo com a trajetória da protagonista, daí as diferentes recorrências de cores ao longo dos capítulos. Entretanto, para fins didáticos, analisaremos as cores pautando-nos na evolução do percurso dos protagonistas, com enfoque na personagem Irene.

A respeito da cor cinza, sua simbologia está relacionada com a problemática da opressão. De acordo com Farina, Perez e Bastos (2006, p. 98), a cor cinza “simboliza a posição intermediária entre a luz e a sombra”. Noutras palavras, uma espécie de entre-lugar, não pertencente integralmente a nenhuma das esferas. Apresenta ainda associações afetivas como “tédio, tristeza,

decadência, [...] desânimo, [...] carência vital” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 98). O cinzento presente na obra corrobora a construção de uma ambientação fria e opressora, consoante à marginalização que a personagem vivencia. Pode representar também a ausência de cores, isto é, a falta de sentimentos e emoções prementes: “Hoje foram-se todos, só ficaram a não cor e o silêncio de cinza neste mundo” (REZENDE, 2014, p. 10). O narrador faz associações entre as emoções e a cor cinza, espécie de metáfora que reflete o estado de ânimo inicial. Nota-se que a ambientação pautada nessa cor reforça os sentimentos negativos, representando uma atmosfera opressiva, como é a vida de Irene antes de conhecer o pedreiro Rosálio.

Assim como a cor cinza, a cor preta<sup>2</sup> também se relaciona com o estado inicial das personagens, sendo definida por Farina, Perez e Bastos (2006) como “a cor da vida interior sombria e depressiva. [...] Associação afetiva: [...] miséria, pessimismo, [...] tristeza, friquidez, desgraça, dor, temor, negação, melancolia, opressão, angústia” (p. 98). Ao considerar essa simbologia face ao romance, não há como ignorar que a opressão e a miséria estão relacionadas com a condição social que permeia, sobretudo, a trajetória da personagem Irene, pobre e prostituta, estigmatizada e marginalizada. A condição de uma vida interior “sombria e depressiva” está concatenada com a representação negativa que Irene faz de si mesma, sendo que a cor negra marca a presença avassaladora do estigma de prostituta.

Conforme o relacionamento entre o pedreiro e a prostituta soropositiva caminha, as cores começam a se fazer mais presentes na vida dos dois personagens: “fizesse o amarelo, o azul, o verde, o rosado expulsar o cinza desta alma que eu carrego como uma barra de chumbo” (REZENDE, 2014, p. 83). O excerto explicita a influência das cores e o desejo da personagem em que estas consigam expulsar o cinza, retomando novamente a ideia da transformação. Essa oposição entre o cinza e as demais cores também reforça a ideia da separação destas de acordo com o modo de vida que levavam. Cinzento em referência a

---

<sup>2</sup> O presente artigo não entrará no mérito das discussões sobre as questões de raça/cor, assim como não tenciona, absolutamente, soar como preconceituoso ou racista. Utilizamos as simbologias da cor preto/negro contidas em dicionários de símbolos, objetivando relacioná-las com a análise da obra *O voo da guará vermelha*.

quando sobreviviam, e todas as cores para reportar ao relacionamento que serviu como mote para suas vidas saírem da sobrevivência e passarem à agência, à vida propriamente dita: “então vai descobrindo que o cinzento cede espaço aqui, ali, acolá, para manchas de outras cores que antes não enxergava porque a cidade não era lugar de vida” (REZENDE, 2014, p. 137). Descortinamos, assim, a importância do processo de construção das personagens por meio das cores, que assinalam as transformações positivas. Ao referir-se à cidade como “um lugar que não era de vida”, remete-se, ainda que indiretamente, à conotação negativa que a cor cinza dispunha na trajetória de Irene, contraposta à presença das cores, ligadas à presença de Rosálio, peça fundamental no descortinar da visão que Irene faz de si mesma.

O verde, por sua vez, está relacionado com o início das transformações. Para os pesquisadores Chevalier e Gheerbrant, “o verde é o despertar da vida” (2018, p. 939). A utilização dessa cor no romance pode ser relacionada com a decisão de Irene em começar a escrever, e o fazendo pela primeira vez “vestida de verde [...] Irene, revestida de esperança” (REZENDE, 2014, p. 19). A escrita é bastante significativa no romance, considerando que é por meio dela que a personagem prostituída iniciará a sua resistência contra as amarras da condição feminina. O fato de uma personagem tão marginalizada como Irene escrever e, mais do que isso, ensinar outra pessoa a escrever, no caso, Rosálio, demonstra uma ruptura com os padrões patriarcais, ainda estabelecidos na sociedade contemporânea. A escrita possibilitou à protagonista galgar um importante e inevitável processo de subjetivação, pois, por meio do ato de escrever, Irene promove o florescimento de sua subjetividade e das identidades que melhor a representam. Assim, é compreensível que Irene tenha despertado para a vida renovada pela esperança, que também é algo associado a essa mesma cor, compreendendo situações e relações que antes lhe eram desconhecidas.

Outra simbologia atribuída ao verde remonta a “um conhecimento profundo, oculto, das coisas e do destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 941). Associar o verde a essa significação remonta compreender que o conhecimento adquirido com o relacionamento deles não diz respeito a algo corriqueiro ou habitual. Esse conhecimento não reporta aquele sistemático apreendido por meio de regras ou livros normais, mas sim por meio da

experiência vivida, o que implica construção. Rosálio e Irene foram transformados por meio dessa experiência, utilizando o conhecimento adquirido para se reinventarem e descobrirem o melhor de si. Pode ser relacionado com a troca de experiências entre o pedreiro e a prostituta, visto que possibilita a eles um grande crescimento.

A contação de histórias de Rosálio e as letras que Irene lhe ensina ultrapassam a barreira material, agregando sentimentos e emoções às suas identidades, que estão em constante transformação. A grande presença da cor verde nos títulos dos capítulos possibilita depreender que esses significados, a esperança, o conhecimento e/ou despertar da vida percorrem a narrativa em sua totalidade, podendo ser entendidos como a semente que floresceu uma nova perspectiva para a vida.

Ao seguir o percurso de amadurecimento das relações dos personagens, o amarelo está presente com recorrência, em diferentes tonalidades, como ocre e ouro. Também sendo associado à ideia de conhecimento, como o verde, o ouro cumpre uma figuração análoga. A repetição do ouro no título de diversos capítulos reforça que ao longo de sua trajetória Irene vai progressivamente acumulando novas experiências e sabedoria, conseguindo livrar-se das vendas que a ótica social lhe impunha e romper com as algemas da condição feminina. Assim, essa cor dispõe relações com o processo de subjetivação feminina da protagonista que resultou na liberdade do sentimento de culpa, assim como o reconhecimento de que era digna de viver um grande amor, além de representar a simbologia do tesouro, pertinente ao momento vivenciado pela protagonista.

Os autores Chevalier e Gheerbrant (2018) atribuem ao ocre inúmeras simbologias referentes a ideias de prudência, sabedoria e constância na tristeza e nos infortúnios. Ao relacioná-las com o romance, simboliza o esforço de Irene, mesmo diante das adversidades, em continuar escrevendo e construindo sua nova autorrepresentação. Ressalta-se que a escrita de Irene é totalmente motivada pela sua própria vontade, não tendo influências de seu companheiro. Caracterizada como uma escrita catártica é por meio da mistura das palavras do âmbito da fantasia com a realidade que a personagem consegue organizar sua interioridade, desprendendo-se da antiga representação, pejorativa e autodepreciativa, ligada à prostituição. A persistência da presença do ocre remete

justamente a essa sapiência da protagonista em conseguir aproveitar-se das situações adversas para crescer, driblando as barreiras e obstáculos que não faltaram ao longo de sua trajetória. Assim, essa cor faz referência ao conhecimento que Irene dispunha antes de conhecer Rosálio, aquele que lhe permitiu lidar com a sua profissão: a prostituição. Tal conhecimento não a abandonou e foi agregado àquele construído junto com o pedreiro, isto é, o processo de subjetivação. Os conhecimentos intrinsecamente ligados possibilitam que Irene seja completa em sua incompletude. O ocre também se aproxima do marrom e da argila, sugerindo que esse marrom transforma-se em ouro, isto é, metaforiza a base da aquisição de um tesouro.

O amarelo também remete a “conforto, [...] orgulho, esperança” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 97). Em relação à trajetória de Irene, depreendemos que está relacionado ao estado de ânimo que o relacionamento com Rosálio proporcionou a ela: “quer ir comprar um ovo, de gema bem amarela [...] Rosálio comeu, fartou-se, insiste com a mulher para que coma também, acha graça no bigode amarelo que ela tem agora na cara magra” (REZENDE, 2014, p. 41-42). Além da cor amarela, apresentamos também a questão do ovo, tido por Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 675) como “símbolo de prosperidade”. O amarelo está associado a uma representação positiva, colaborando para a construção dos sentidos no romance. As cores permeiam as alterações, sinalizando as etapas percorridas pela personagem.

O vermelho, mencionado desde o título da obra, é apresentado em inúmeras variações, abrangendo também o encarnado e a bonina. A referência ao encarnado é significativa e remete ao vermelho da carne. Não diz respeito a qualquer vermelho, uma vez que a relação com a carne suscita a seguinte simbologia: “A carne assume também um valor de intimidade, não apenas corporal, mas espiritual [...] designa o princípio mais profundo da pessoa humana, a sede do coração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 188-189). A partir dessa simbologia, verificamos que a “fome de encarnados” (REZENDE, 2014, p. 10) sentida pelos personagens remete ao desejo e também à urgência de superar essa marginalização na qual se encontram inseridos, ou seja, tingir com as cores da vida as suas existências, e isso só é realizável a partir da construção com Irene.

Já no que tange à cor bonina, esta é uma espécie de vermelho escuro. Para os autores Farina, Perez e Bastos (2006, p. 99), o vermelho “é signo de força, de energia, de redenção”. A dedicação com a qual Irene entrega-se à escrita, e, conseqüentemente, à sua reconstrução, considerando a relação existente entre o ato de escrever e o processo de subjetivação feminina, sendo o primeiro um mecanismo de desenvolvimento do segundo, está relacionada com a simbologia do vermelho, demonstrando a força de vontade da protagonista em se reconstruir e cumprir uma espécie de redenção: “escolhe o cor de bonina, quase novo, pouco usado, guardado como promessa de alguma coisa melhor que o dia a dia cinzento em que vive há tanto tempo” (REZENDE, 2014, p.42). Com efeito, a protagonista estabelece essa relação positiva com a cor vermelho, assim como, no primeiro capítulo, estabelece uma relação contrária ao cinzento.

O encarnado, nessa tonalidade avermelhada, nas palavras dos autores Farina, Perez e Bastos (2006, p. 99), “simboliza uma cor de aproximação, de encontro”. Ambas as simbologias são próximas do novo *status* da vida que Rosálio e Irene passam a levar juntos. A ideia de liberdade, no que diz respeito às convenções sociais, e também à liberdade de amar, ou seja, de entregar-se à paixão. A aproximação dos dois permitiu que eles alçassem a essa nova representação, além de se verem livres das amarras psíquicas que os resignavam a uma vida de miséria, física e psicológica. Vale ressaltar que os níveis de opressão sofridos pelos personagens, sobretudo por Irene, estendem-se para além dos níveis psicológicos, todavia, a imobilidade estrutural da sociedade impede que os mesmos superem essas barreiras físicas, ocorrendo, portanto, uma ruptura individual no que tange aos ideários sociais. O vermelho marca de forma mais contundente as alterações alcançadas pelos dois personagens. Assim, ambos passam do cinzento e da ideia de uma existência morta e esvaziada para uma vida mais premente, marcada pela força e energia do vermelho.

Por fim, Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 107) ponderam sobre o azul, considerando que essa cor “sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira”. A ideia de eternidade é associada às transformações, demonstrando a profundidade delas, isto é, não passíveis de dissuasão. Portanto, a nova representação de Irene não é mais abalada facilmente pelas estruturas de poder social. Assim, o azul passa a ser associado com a sensação de paz, em consonância

com Farina, Perez e Bastos (2006). É significativo que o último capítulo seja nomeado com essa cor: “Azul sem fim”. Podemos relacioná-lo com o infinito: “O céu é azul e por isso o azul é a cor do divino, a cor do eterno. [...] É a cor do céu sem nuvens. Dá a sensação do movimento para o infinito” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 102). Desse modo, o azul infinito com a morte de Irene simboliza a liberdade da prostituta, que só poderia realmente ser alcançada em sua plenitude por meio da morte, uma vez que, mesmo tendo se transformado e feito as pazes consigo mesma, o contexto social continua inalterado, não dispondo de elementos práticos para superar a opressão que não poupa a sua vida, isto é, só na morte Irene conseguiu se libertar dos paradigmas sociais: “eu sei que por onde eu for a minha guará vermelha, minha mulher encantada, vai sempre me acompanhar, voando entre o azul e mim, e ela quer ouvir meus contos” (REZENDE, 2014, p. 157). O azul direciona e reforça que a metáfora da guará vermelha, contida já no título da obra, se refere à figura de Irene. A escrita lhe possibilita que voe em sua trajetória, ao longo do processo para a sua transformação em sujeito de sua história e a morte permite que ela revoe pelo céu de um azul sem fim.

A reflexão de Silva (2011, p. 236) caminha nessa direção: “a caracterização feminina da ave [...] numa metáfora apropriada para o enredo da narrativa, compacta em Irene [...] atributos da ave (pelo voo com possibilidade de liberdade e pela coloração como dinâmica de vida)”. A escolha da cor vermelha para representar essa guará, grafada como sendo um substantivo feminino, ainda que as normas gramaticais postulem como de um substantivo masculino, reforçam a ideia de que Irene corresponda a essa representação.

O desfecho tanto da ave quanto o de Irene também possui pontos de intersecção: “Rosálio sente dó, tanto dó desta mulher!, faz lembrar aquela guará, vermelha [...] que ele uma vez encontrou enredada nos galhos de um espinheiro, as penas ainda mais rubras [...] [a] sangrar até morrer, sozinha, desamparada” (REZENDE, 2014, p. 16). O vermelho aqui também representa o sangue, derramado ao final de ambas as vidas, tanto da ave da lembrança de Rosálio como a vida de Irene. O contexto da morte também é significativo, marcado pelo desamparo e solidão. O “espinheiro” pode ser lido como a metáfora para essa sociedade que “crava seus espinhos morais” nas mulheres que se encontram em

situação análoga a de Irene: “Rosálio colhe nos braços a sua guará vermelha, colhe na boca o sorriso que verte um encarnado vivo e cobre inteira de plumas, tingindo todas as mágoas, transfigurando-lhe a dor” (REZENDE, 2014, p. 156). O excerto flagra outra comparação de Irene com a ave, com a forte presença do vermelho, por meio do sangue que cobre o corpo inteiro da prostituta, assim como a guará é recoberta por plumas vermelhas. Essa cor, segundo Farina, Perez e Bastos (2006, p. 99), também “pode remeter à proibição e à revolução [...] tomado positivamente é o que dá vida, que purifica”. Tais remissões são coerentes com a postura da protagonista, que consegue romper com as proibições inculcadas pela moral social, estabelecendo uma verdadeira revolução dentro de seu ser, confirmando que nem a prostituição nem a sociedade podem lhe usurpar a subjetividade, que cultivada pela escrita floresceu e possibilitou o crescimento de uma nova Irene, livre psicologicamente das amarras sociais. Isso aparece refletido na forma como a protagonista começa a encarar a vida, flagrado no excerto a seguir: “hoje foi ver o filho, achou-o mais engraçado, capaz de brincar com ela [...] Irene foi achando que ele estava mais corado, mais vivo, ou é ela que está mais viva e vê tudo diferente?” (REZENDE, 2014, p. 100). O processo de subjetivação, reforçado pela simbologia da cor vermelha, aliado à aceitação, viabiliza que a protagonista consiga enxergar a vida de modo diferente, mais vivo, isto é, mais colorido, com cores mais vibrantes. As mudanças proporcionadas pela descoberta da capacidade de escrever e, portanto, criar, influenciam na sua representação e conseqüentemente no modo como ela passa a enxergar a vida.

A guará vermelha, entendida aqui como a protagonista, ao longo de sua trajetória rumo pelos céus em busca da liberdade no que tange às condições sociais, entretanto, seu voo só atinge a completude com a morte, pois a sociedade contemporânea, com os resquícios patriarcais, dificulta que pessoas marginalizadas construam mudanças efetivas no sistema.

### **3 Considerações possíveis**

Com o desenvolvimento das análises no presente artigo, buscamos demonstrar que a trajetória da protagonista de *O voo da guará vermelha*, de

Maria Valéria Rezende, rompendo com as amarras da condição feminina, relaciona-se com as cores que permeiam a constituição do romance.

Ao realizar a busca pela subjetivação abordada por Touraine (2010), Irene, revestida de verde esperança, encontra na escrita amarela o conhecimento necessário para colocar no papel todos os sentimentos e as aflições que a acometem e alcançar o direito à voz e à expressão, lutando pelo seu lugar no mundo. Rezende, quando questionada, em uma entrevista concedida à *Revista Claudia*, em setembro de 2017, pela sua predileção a protagonistas do sexo feminino, responde que “as mulheres estão sustentando o Brasil, segurando todas as barras e sofrendo demais. Elas precisam de uma dose de coragem e outra de loucura para dar conta de tudo” (REZENDE, 2017, p. 108). Essa fala reflete a representação ficcional de Irene, que encontra a força e a dedicação necessárias, vibrantes como o vermelho para empreender a sua busca por si mesma.

A trajetória de Irene nos convida a pensar nas desigualdades sociais, na exploração, na objetificação de mulheres e na falta de opções que lhes permeiam a existência, pois, ao invés de lhe atribuir julgamentos vilipendiosos, o romance discute, entre outras questões, o lado menos visível da questão da prostituição. O desfecho lamentável da personagem principal reflete uma peremptória crítica social no que tange à situação das mulheres prostituídas, pois, se afastando de clássicos como *A dama das camélias* (1848) e *Lucíola* (1862), de Alexandre Dumas e José de Alencar, respectivamente, a morte de Irene não traz à baila um possível cunho moralista para o romance; contrariamente, chama atenção para a exploração dessas mulheres, que na realidade são vítimas da própria sociedade regulada por práticas e pensamentos herdados do patriarcado, tornando-as duplamente vítimas dos pressupostos da condição feminina.

Ademais, percebemos que as cores permeiam essa trajetória da prostituta, pois, conforme buscamos demonstrar no desenvolvimento das análises desse artigo, a presença das cores assinala os momentos pelos quais os personagens percorrem, sendo o cinza o símbolo da marginalização inicial, o verde o início da esperança em alterar suas vidas, o amarelo o conhecimento adquirido para alçar mudanças no nível emocional/psicológico, o vermelho marcando a força do processo e o azul, sinalizando a permanência das alterações e também a crítica à sociedade que não permite mudanças efetivas no sistema social.

## Referências

ALENCAR, José de Alencar. *Lucíola*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BRITO, Clivânia Ramos de. *Sobre Rosálio e Irene: uma semiótica do sentido das cores em O voo da guará vermelha*, de Valéria Rezende. 2014. 31 f. TCC (Graduação em Letras) – Centro de Integração Acadêmica, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/4408>. Acesso em: 27 jun. 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peggy (Org.) *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis; Goiânia: Editora Mulheres; Editora da UFG, 1997. p. 33-42.

DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2012.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5. ed. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2006.

FERNANDES, Maria Aparecida Barreto. *As cores e a profundidade da vida em O voo da guará vermelha de Maria Valéria Rezende*. 2017. 31 f. TCC (Graduação em Letras) - Departamento de Letras e Humanidades, Universidade Estadual da Paraíba, Catolé do Rocha, 2017. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/14209>. Acesso em: 27 jun. 2020.

PREMIADOS por edição. In: PRÊMIO Jabuti. São Paulo: Prêmio Jabuti, 2019. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao/>. Acesso em: 12 fev. 2019.

PRÊMIO Camões de Literatura. In: BIBLIOTECA Nacional. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2019. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/explore/premios-literarios/premio-camoes-literatura>. Acesso em: 12 fev. 2019.

PRÊMIOS Literários da ABL. In: ACADEMIA Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2019. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academia/premios>. Acesso em: 12 fev. 2019.

REZENDE, Maria Valéria. *Carta à rainha louca*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

REZENDE, Maria Valéria. Entrevista a Patrícia Zaidan. *Revista Claudia*. São Paulo: Abril, set. 2017.

REZENDE, Maria Valéria. *No risco do caracol*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2011.

REZENDE, Maria Valéria. *O voo da guará vermelha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

REZENDE, Maria Valéria. *Ouro dentro da cabeça*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2012.

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

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.

SANT'ANNA, Armando; ROCHA JUNIOR, Ismael; GARCIA, Luiz Fernando Dabul. *Propaganda: teoria, técnica e prática*. 9. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. A diferença na autoria feminina contemporânea. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (Org.). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011. p. 231-245.

TOURAINÉ, Alain. *O mundo das mulheres*. Tradução de Francisco Morás. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

Artigo recebido em 18 de março de 2020 e aceito em 18 de julho de 2020.

## Como chegamos aqui?

### Medo e ressentimento na sociedade pré-Gilead

## How did we get here?

### Fear and resentment in the pre-Gilead society

Lucas Demingos de Oliveira\*

**RESUMO:** A segunda década do século XXI evidenciou uma virada populista no cenário político mundial, articulando uma retórica de construção de *povo* e, em alguns casos, um *antipovo*. A literatura não se isenta dessas preocupações, elaborando-as através de suas próprias estratégias narrativas, produzindo novos contextos especulativos que ensejam explorar as inúmeras possibilidades que o presente apenas sugere. O presente artigo busca refletir sobre como as narrativas *Os Testamentos* (2019) e *O Conto da Aia* (2017) apresentam a emergência de um regime fascista dentro de uma democracia considerada sólida. Para isso, procura-se reconstruir o contexto prévio à emergência do regime, procurando-se compreender as operações retóricas utilizadas para traduzir medo e frustração em ressentimento e vitimização.

**PALAVRAS-CHAVE:** fascismo; populismo; literatura; Margaret Atwood.

**ABSTRACT:** The second decade of the 21<sup>st</sup> century highlighted a populist swing in the global political scenario, articulating a rhetoric of the construction of *people* and, in some cases, an *anti-people*. Literature is not exempt from such concerns, elaborating them through its own narrative strategies, producing new speculative contexts intending to explore the innumerable possibilities that the present can only suggest. This paper aims at reflecting on how the narrative *The testaments* (2019) and *The handmaid's tale* (1996) present the emergence of a fascist regime inside a solid democracy. To this end, this paper seeks to reconstruct the context prior to the emergency of the regime, trying to understand the rhetorical operations used to translate the fear and the frustration into resentment and victimization.

**KEYWORDS:** fascism; populism; literature; Margaret Atwood.

---

\* Doutorando em Teoria, Crítica e Comparatismo pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui título de Mestre pela mesma universidade. E-mail: lucasdmingos@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4121-3243>.

## 1 Introdução

A segunda década do século XXI evidenciou uma virada populista no cenário político mundial que articula — a partir de certas particularidades de cada nação e/ou região — uma retórica de construção de *povo* e, em alguns casos, um *antipovo*. Diversos autores têm buscado diagnosticar e alertar sobre esse retorno ao populismo, por vezes compreendendo-o como uma construção discursiva que pode desencadear tanto a expansão de democracias quanto regimes autoritários, distinguindo o populismo de esquerda do populismo de direita (MOUFFE, 2018). Ou, por vezes, compreendendo-o como uma patologia da democracia que deve ser combatida, pois é invariavelmente autoritário, minando participação e representação política (COHEN, 2019; ZURN, 2018<sup>1</sup>).

Na esteira do ressurgimento do populismo, ainda há a assombração e o risco de um retorno a regimes fascistas, o que já vem sendo vislumbrado por meio de traços e práticas fascistas que nunca saíram completamente de cena do palco político global. Em *From Fascism to Populism in History*, Federico Finchelstein (2017, p. 20, tradução minha) aponta que o populismo pode ser entendido como um regime que reformula e reorienta o fascismo, emergindo após a Segunda Guerra Mundial, no qual a “democracia é desafiada, mas não destruída”<sup>2</sup>. Contudo, o populismo, enquanto democracia autoritária, carrega sempre a possibilidade de um retorno ao fascismo.

A literatura não se isenta dessas preocupações, embora as elabore através de suas próprias estratégias e técnicas narrativas. Utilizadas para produzir novos contextos especulativos, elas ensejam explorar as inúmeras possibilidades que o presente apenas sugere, sejam elas mais ou menos prováveis. Nesse contexto, destacam-se textos que, como Walter Benjamin (2013, p. 9) defende, “não pode[m] ter a pretensão de se desenvolver num âmbito estritamente literário — essa é antes a expressão habitual da sua esterilidade”. São, portanto, obras que apresentam algo novo e que se projetam para a vida, para o político; que

---

<sup>1</sup> Artigo a ser publicado em *Recognition: Its Theory and Practice*. ed. Heikki Koskinen, 2020.

<sup>2</sup> Do original, “democracy is challenged but not destroyed”.

“responde[m] às solicitações do momento” (BENJAMIN, 2013 p. 9) e se tornam uma ferramenta valiosa na compreensão desses mesmos momentos.

Lançado em 2019, o romance *Os Testamentos*, de Margaret Atwood, marca um retorno da autora ao cosmos inaugurado em *O Conto da Aia*, de 1985, no qual parte dos Estados Unidos da América se tornou a República (teocrática) de Gilead. A nova incursão, que se passa quinze anos após os eventos narrados em *O Conto da Aia*, apresenta-se através de três narrativas que se entrelaçam e se complementam: a de Agnes, a filha de um comandante de Gilead; Daisy, que cresceu no Canadá; e Tia Lydia, uma das arquitetas e reguladoras dos papéis das mulheres em Gilead.

O presente artigo busca refletir sobre como as narrativas apresentam a emergência de um regime fascista dentro de uma democracia considerada sólida. Primeiramente, são delineados os traços fundamentais de um regime fascista e totalitário, com base em Jason Stanley (2018) e Hannah Arendt (2004, 2012), aproximando-os das características de Gilead, ilustradas pelas narrativas. Em seguida, com base principalmente em *Os Testamentos* (2019) e, particularmente, nas confissões da personagem Tia Lydia, são reconstruídas as operações retóricas do contexto prévio ao surgimento de Gilead. Argumenta-se que, no contexto pré-Gilead, medo, frustrações e violência são mobilizados por uma retórica fascista e traduzidos em ressentimento e vitimização e, posteriormente, são gradualmente preenchidos de conteúdo radicalmente exclusionário, como xenofobia, racismo e misoginia. O objetivo dessa retórica é produzir zonas de sujeitos abjetos, o antipovo, e, por conseguinte, formar o povo, puro e incorruptível. Dessa forma, legitima-se a fundação violenta de Gilead.

## **2 O fascismo de Gilead**

*Os Testamentos* (2019) e *O Conto da Aia* (2017) se passam em um futuro indeterminado, na República de Gilead, uma teocracia fascista e totalitária que compreende uma parte do território que previamente compôs os Estados Unidos da América. É possível caracterizar o regime de Gilead como fascista de acordo

com alguns dos aspectos propostos por Jason Stanley em *Como funciona o fascismo* (2018).

Gilead é uma república ultranacionalista, que utiliza uma retórica específica em que um passado mítico e puro é resgatado/criado; nele, “uma versão extrema da família patriarcal reina soberana” (STANLEY, 2018, p. 19); embora não haja um líder supremo em Gilead, seu governo organiza-se em torno das figuras masculinas chamadas Comandantes, que figuram como pais e representam a voz de Deus; Gilead inaugura um povo incorruptível em oposição a um antipovo degenerado, ao qual persegue e extermina; a realidade é sistematicamente distorcida e recriada por meio de propaganda, mas também via tortura; o anti-intelectualismo se manifesta pelo fechamento permanente de todas as universidades e pela proibição da alfabetização das mulheres; cria-se um ambiente em que a ansiedade sexual é elevada ao terror absoluto, ensinando as jovens que os homens não são capazes de se controlar e que, embora estupro seja crime capital, é dever delas não seduzi-los; por fim, Gilead existe pois o regime anterior é corrupto, degenerado e ilegítimo, e somente Gilead representa a voz do povo e de Deus (ATWOOD, 2019; STANLEY, 2018).

Segundo Hannah Arendt (2004, p. 95), “as formas totalitárias de governo e as ditaduras no sentido habitual da palavra não são a mesma coisa, [...] [as ditaduras] significam o fim da liberdade política, mas a vida privada e a atividade não política não são necessariamente afetadas”. Nada descreve a vida em Gilead tão bem como o seguinte trecho de Arendt:

Além disso, a dominação total se estende a todas as esferas da vida, e não apenas à da política. A sociedade totalitária, em oposição ao governo totalitário, é na verdade monolítica; todas as manifestações públicas, culturais, artísticas e eruditas, e todas as organizações, os serviços sociais e de bem-estar, até os esportes e o entretenimento, são “coordenados”. (ARENDR, 2004, p. 96)

Gilead, desse modo, não é meramente um regime ditatorial, mas um regime totalitário que decide o que pode e não pode ser dito, feito e pensado. Não há nada em Gilead que não seja regulado e determinado pelo regime: “a República de Gilead, dizia Tia Lydia, não conhece fronteiras. Gilead está dentro de você” (ATWOOD, 2017, p. 34).

Os dois romances de Atwood são narrados por mulheres e, portanto, tem-se acesso a Gilead da perspectiva de personagens que são apenas parcialmente reconhecidas como sujeitos, ou mesmo não-reconhecidas. Assim, tanto as transformações políticas e culturais ocorridas desde antes do estabelecimento de Gilead quanto as posteriores a ele são narradas por sujeitos isolados, que experienciam tais eventos de modo completamente imerso e implicado — embora poucas deles conheçam os processos políticos por trás de tais mudanças. As narrativas da autora privilegiam, primeiramente, a estratégia de mostrar Gilead através de percepções e de ações que induzam a interpretações, para depois contar, isto é, descrever e explicar seu funcionamento.

O retorno de Atwood ao cosmo de Gilead em *Os Testamentos* (2019) é marcado precisamente por revelar certos aspectos formativos da organização institucional e simbólica do regime, principalmente por meio das *confissões* de Tia Lydia. Até então, com base em *O conto da Aia*, eram poucos e vagos os relatos sobre como Gilead emergiu e foi capaz de se instaurar de maneira tão rápida e totalizante.

Das características mais marcantes de Gilead, destacam-se a perda total de direitos de todas as mulheres, e a perseguição sistemática de tudo e todos aqueles que se diferenciam de um ideal branco, heterossexual, monogâmico e “em congruência com a ordem Divina” (ATWOOD, 2019, p. 193). As mulheres “[...] possuíam cérebros menores, incapazes de formar pensamentos mais amplos, segundo a Tia Vidala [...]” (ATWOOD, 2019, p. 27); além disso, são consideradas categoricamente diferentes dos homens, como seres irracionais que não pensam, apenas reagem a estímulos externos, “dando assim uma aparência de respaldo científico e natural a uma hierarquia de valor humano” (STANLEY, 2018, p. 16). Ademais, passam a ser divididas em categorias: *Esposas* são aquelas que casam com Comandantes, pertencendo à classe dominante de Gilead; *Tias* é a classe de mulheres disciplinadoras; *Marthas* são as mulheres que fazem as tarefas domésticas para as Esposas, em regime de escravidão; *Econoesposas* são as esposas de civis; e, por fim, *Aias* são as poucas mulheres ainda férteis, submetidas à reprodução obrigatória. Essas últimas ilustram a instrumentalização total da mulher. As *Aias* perdem seu nome próprio e assumem um patronímico

temporário em cada casa de Comandantes a quem são obrigadas a fornecer suas funções reprodutivas.

A base para tal tratamento e, como um todo, para a ordem social e política de Gilead, dá-se por meio de uma interpretação fundamentalista do Antigo Testamento da Bíblia. A título de exemplo, a partir de certos trechos que sugerem que a mulher é propriedade do homem, Gilead proíbe legalmente todas as mulheres, independentemente da classe, de ser alfabetizadas, de possuir dinheiro e propriedade e, por fim, de ter controle sobre suas funções reprodutivas. A construção da categoria *Aia* possui suas origens nas passagens em que Raquel, esposa de Jacó, incapaz de lhe dar filhos, dá-lhe Bila como concubina (GÊNESIS 16:2).

A economia interna de Gilead parece ser baseada em um regime de servidão ou escravidão: não há uma noção de propriedade privada ou de estabelecimentos privados, pois tudo pertence à Gilead. Também não há transações financeiras ou circulação de dinheiro; o consumo de bens ou serviços é feito por uma espécie de *tickets*. Em Gilead, “não havia letreiros nas lojas — só figuras nas fachadas. Uma bota, um peixe, um dente” (ATWOOD, 2019, p. 293) — as mulheres que eram alfabetizadas, deveriam agir como se não fossem.

### **3 Reconstruindo o período pré-Gilead**

Em ambas as narrativas de Atwood (2017; 2019), Gilead apresenta-se como um regime fascista totalitário estabelecido, que tem como objetivo colonizar e regular todas as esferas da vida. A partir de alguns trechos que narram e refletem sobre o período pré-Gilead, é possível traçar apontamentos sobre o contexto que possibilitou a ascensão do regime fascista.

Como poderia uma democracia constitucional bem consolidada como os Estados Unidos da América se tornar uma república baseada nas *Sagradas Escrituras*? Essa pergunta assombra as narrativas e é respondida, parcialmente, nas confissões da Tia Lydia. É provável que essa pergunta não possua uma resposta única, uma vez que toda transformação dessa magnitude certamente

possui uma série de causas interligadas, com interações complexas e imprevisíveis. Mas a narrativa certamente sugere algumas causas.

Um dos marcos do estabelecimento da República de Gilead foi a suspensão da Constituição dos Estados Unidos após um atentado terrorista que matou o presidente do país e a maioria dos membros do Congresso Americano. O ataque foi orquestrado por um grupo autointitulado *Filhos de Jacob*, que, através do uso de milícias (recrutadas tanto por afinidade ideológica como por motivos contingenciais), assume o poder e se torna a classe dominante. Todavia, o processo que levou à constituição de Gilead parece ter sido iniciado muito antes, por meio de uma construção retórica moralista que se alimentava de instabilidades na ordem social, econômica e ambiental. Tia Lydia sintetiza:

Nesse meu país desaparecido, as coisas andavam mal fazia anos. Enchentes, incêndios, tornados, furacões, secas, faltas d'água, terremotos. De certas coisas havia demais, de outras coisas havia de menos. A infraestrutura decadente — por que alguém não desativou aqueles reatores atômicos antes que fosse tarde demais? A economia em declínio, o desemprego, a baixa natalidade. (ATWOOD, 2019, p. 76)

O contexto pré-Gilead, na perspectiva dessa personagem, figura como uma crise total: climática, de abastecimento, com desastres atômicos provocados por erro humano, e desemprego. Dentre esses aspectos escatológicos, destaca-se a baixa natalidade, pois desempenha um papel centralizador na ordem social de Gilead: apresenta-se como uma ameaça à sobrevivência da espécie e, por conseguinte, à possibilidade de pensar o futuro da nação.

É focalizando na baixa natalidade que se torna possível construir, ao longo do tempo, um discurso que encontra na mulher um bode-expiatório, ou seja, um receptáculo da culpa pelo caos social e econômico. Controlando-a, espera-se “expurgar-se de alguma depravação secreta” (ARENDR, 2012, p. 136). Em Gilead, somente as mulheres podem ser inférteis; proibidas por lei, elas não podem sugerir que um homem seja estéril (ATWOOD, 2017). A base para tal afirmação é explicitamente não-científica, mas parte de um campo discursivo em que as mulheres escolhem não engravidar e “cumprir seu destino”. Segundo o Comandante Judd, uma das figuras centrais do regime, a “[...] taxa de natalidade, por diversos motivos, mas principalmente porque as mulheres optaram pelo egoísmo, está em queda livre” (ATWOOD, 2019, p. 192). Para o personagem, a

queda da natalidade está associada a fatores como o desejo das mulheres de entrar no mercado de trabalho, ou a simples falta de vontade de ser mãe.

É evidente a construção de um inimigo que não se reduz apenas às mulheres: há em jogo o que Jason Stanley (2018, p. 15) chama de uma típica política fascista de “dividir a população em ‘nós’ e ‘eles’”, a qual é mobilizada para construir a noção de povo de Gilead; nas palavras do Comandante Judd, “[...] digamos que quem não é por *nós*, está contra *nós*” (ATWOOD, 2019, p. 19, grifo nosso). Em suas confissões, Tia Lydia reflete que “toda mudança de governo pela força é seguida de um movimento para esmagar a oposição. A oposição é liderada por pessoas instruídas, logo quem tem instrução é eliminado primeiro” (ATWOOD, 2019, p. 130).

Não apenas quem se opõe abertamente é *perseguido* e *morto*, mas qualquer sujeito desviante da norma — a saber: minorias raciais (afrodescendentes são “deportados” para a África, judeus são “repatriados”), minorias religiosas (inclusive os cristãos que não aderiram à Gilead, principalmente os católicos) e minorias sexuais. As mulheres lésbicas são chamadas de não-mulheres, e qualquer sujeito que não seja heterossexual e praticante é considerado traidor do gênero. A política genocida de Gilead é explícita, e já nos seus primeiros dias utiliza execuções públicas com o intuito de servir de alerta para a população.

Como argumenta Christopher Zurn (2018, p. 3), “a fábula moral [que] continua ao pintar o povo como o unicamente puro e acima de reprovação” também precisa caracterizar aqueles sujeitos que não se encaixam nessa categoria, o antipovo são os “impuros, não-autênticos, falsos, maléficos ou corruptos”<sup>3</sup>. Em Gilead, a construção do antipovo precede a do povo. O povo é construído a partir de sua suposta exterioridade e estabelece seus limites não a partir de um conteúdo próprio, pois a correspondência com a *ordem divina* dentro do regime não possui um conteúdo fixo. Ele é relacional, se limita a partir de sua antítese, o antipovo, e é politizado, um instrumento que serve aos interesses do regime.

---

<sup>3</sup> Do original, “The moral fable continues by painting the people as alone pure and above reproach” e “Impure, inauthentic, fake, evil, or corrupt”.

O antipovo de Gilead corresponde a todos aqueles que não se adequam ao ideal normativo de sujeito altamente regulado e restrito em Gilead, e aqueles que, de alguma forma, opõem-se ao regime. Em *Corpos que importam*, Judith Butler (2019, p. 12) afirma que “tais restrições não só produzem o domínio dos corpos inteligíveis, mas também produzem um domínio de corpos impensáveis, abjetos, inabitáveis [...], oposições, são, afinal, parte da inteligibilidade”. Não é possível pensar em um povo sem seu exterior constitutivo, o antipovo.

O que liga o status da mulher ao antipovo de Gilead são as estratégias usadas para desumanizar esses sujeitos. Esses grupos abjetos são, segundo o regime, “os frutos do excesso de permissividade, do excesso de cobiça por bens materiais, e da ausência de estruturas significativas que levam a uma sociedade equilibrada e estável” (ATWOOD, 2019, p 192). Isto é, são culpados por uma suposta degeneração de certos valores anteriores que, considerando os grupos perseguidos, gravitam em torno da supremacia branca e do homem. Esse discurso se difunde e se propaga no período pré-Gilead de modo discreto, por meio de propagandas conservadoras e de *dog-whistle*<sup>4</sup>, que ocultam “os objetivos claramente problemáticos [...] mascarando-os com ideais amplamente aceitos” (STANLEY, 2018, p. 37). Em torno da infertilidade das mulheres, constrói-se paulatinamente um discurso de culpa: o *egoísmo* por parte delas é uma espécie de traição à vontade divina de povoar o mundo. Para o regime, a mulher que não deseja ter filhos é uma traidora da nação, uma criminosa que não cumpre seu papel na reprodução social.

Tanto por meio de propaganda como de um anti-intelectualismo, características tradicionalmente encontradas em regimes fascistas (STANLEY, 2018), a narrativa sugere que as mudanças na opinião pública foram graduais e imperceptíveis, como Tia Lydia relata de sua experiência:

A minha vida poderia ter sido muito diferente. Quem me dera ter simplesmente olhado ao meu redor, prestado atenção no quadro geral. Quem me dera ter feito as malas com a antecedência necessária, como algumas fizeram, e deixado o país — o país que eu ainda acreditava, ingenuamente, continuar sendo o mesmo a que eu pertencera por tantos anos. [...]. Você não acredita que o céu está caindo até que um pedaço dele caia em cima de você. (ATWOOD, 2019, p. 76)

---

<sup>4</sup> *Dog Whistle* é o uso de linguagem codificada em mensagens políticas com o objetivo de criar um duplo sentido que apenas um público específico seja capaz de compreender (SAFIRE, 2008).

O discurso de culpa e responsabilização, de *nós contra eles*, enraíza-se na sociedade pré-Gilead, acabando por “limita[r] a capacidade de empatia entre outros cidadãos, levando à justificação do tratamento desumano, da repressão da liberdade, da prisão em massa e da expulsão e até, em casos extremos, do extermínio generalizado” (STANLEY, 2018, p. 15). Mas, como mencionado acima, esse discurso mascara seus objetivos mais truculentos, possibilitando que certos sujeitos sejam por ele capturados sem de fato possuírem um alinhamento ideológico fascista. Ao considerar que o período pré-Gilead corresponde a uma democracia constitucional, e, assim sendo, ainda conta com grande parte da população favorável a ideais democráticos de tolerância e igualdade, faz-se necessário compreender como a narrativa apresenta essa transposição.

Quando a personagem Tia Lydia reflete sobre o período marcado pela crise total, sua lembrança é atravessada por certos afetos: “As pessoas ficaram com *medo*. Depois elas ficaram com *raiva*. A falta de soluções viáveis. A busca por um bode expiatório” (ATWOOD, 2019, p. 76, grifo nosso). Medo e raiva são afetos cruciais para compreender a mudança da opinião pública e como foi possível capturar sujeitos que, até então, subscreviam-se aos ideais democráticos.

Jason Stanley (2018, p. 102) destaca o papel de certos afetos na produção de uma propaganda fascista, que são manipulados retoricamente e “transformado[s] em vitimização e ressentimento e explorado[s] para justificar formas de opressão passadas, atuais ou novas”. Esses afetos são direcionados contra certos grupos considerados culpados pela situação presente. As narrativas de Atwood (2017; 2019) parecem concordar com essa cronologia: primeiro, instala-se uma crise total e, na falta de soluções, a raiva e o medo proliferam rapidamente pela população. Estes afetos que afloram só precisam de um direcionamento: na narrativa, ambos são mobilizados para convencer a população de que a responsabilidade da crise é daqueles sujeitos abjetos, considerados imorais e gananciosos, que não pertencem ao *nós*, ao povo. Eles são, então, transformados em bode-expiatório.

A propaganda fascista de Gilead conseguiu com sucesso traduzir medo e raiva — que poderiam ser legítimos, já que se deram em meio à crise — em ressentimento e vitimização para uma parte significativa da população. Assim, esses afetos são gradualmente preenchidos de conteúdo xenofóbico, racista,

homofóbico e misógino. Considerando o grupo que veio a ser o único detentor de direitos em Gilead, homens brancos heterossexuais, é possível apontá-los como o principal alvo dessa campanha ideológica.

Christopher Zurn (2018, p. 9), ao analisar a ascensão populista contemporânea, argumenta que “uma reação psicológica perene, provocada por décadas de mudanças em valores culturais, motiva ainda mais eleitores quando inflamados pelas recentes ameaças econômicas e mudanças demográficas”<sup>5</sup>. Isto é, as revoluções sociais ocorridas nas últimas décadas (como aceitação de minorias sexuais e étnicas, direitos humanos e igualdade de gênero) produziram uma espécie de *backlash* entre alguns setores da população, a saber, entre os “homens brancos, de gerações anteriores e por vezes de setores com menos acesso à educação” (ZURN, 2018, p. 9)<sup>6</sup>. Esses sujeitos, por conseguinte, possuem uma pré-disposição e são vulneráveis aos apelos de vitimização, capitalizados pela retórica de Gilead<sup>7</sup>. Sem serem necessariamente racistas e misóginos, são sujeitos que tiveram uma experiência de frustração — para alguns, possivelmente fundada em preconceito — ouvida e respondida. Tia Lydia reflete que, nos primeiros dias após o golpe, qualquer um (que fosse branco) poderia ser recrutado para entrar para as forças de Gilead, sendo possível ver homens jovens, mas também homens de meia-idade com barriga de cerveja: homens comuns, portanto, e não necessariamente veteranos de movimentos supremacistas (ATWOOD, 2019).

Não menos importante é pensar a dimensão intersubjetiva desse relato, pois essas emoções se apresentam também numa esfera social. Esses sujeitos que se veem experienciando frustrações e desrespeito reconhecem, em seus vizinhos e *semelhantes*, sentimentos compartilhados, assumindo, então, que tais sentimentos só podem ser legítimos. A teoria do reconhecimento elaborada por Axel Honneth (2009) parece bem adequada para pensar essa transposição da indignação individual e privada ao espaço coletivo e público, cujo objetivo é uma

---

<sup>5</sup> Do original, “a perennial psychological reaction, provoked by decadal changes in cultural values, motivates even more voters when inflamed by recent threatening economic and demographic changes”.

<sup>6</sup> Do original, “the older generation, white men, and less educated sectors”.

<sup>7</sup> É preciso considerar que Gilead assumiu o poder através de um golpe paramilitar, e não por vias democráticas, conforme analisa Zurn (2018), mas as semelhanças são o suficiente para fornecer uma explicação convincente para a presente análise.

transformação social — seja ela legítima ou não —, que reivindique um reconhecimento mais completo. Nesse sentido, compreendemos que o reconhecimento possui dimensões tanto normativas como psicológicas em relação a uma consideração recíproca, em que o tipo de reconhecimento oferecido intersubjetivamente deve (normativamente) preencher as premissas básicas de uma determinada ordem social, como, por exemplo, de igualdade e respeito. O reconhecimento falho tem como consequência, portanto, negar ou não admitir aspectos do outro sujeito; diferentemente do não reconhecimento, que significa, de certo modo, invisibilizar a existência de certos indivíduos. O reconhecimento falho pode ocorrer na esfera intersubjetiva, manifestando-se, principalmente, em desrespeito; e também no âmbito institucional, como na diferença salarial entre gêneros (HONNETH, 2009).

As narrativas indicam que esses sujeitos em questão manifestam uma espécie de sentimento de reconhecimento falho que reivindica um reconhecimento mais completo, vinculando experiências pessoais a sentimentos políticos. Mas elas também demonstram que essas reivindicações não são legítimas ou justificáveis dentro de um campo democrático — em que igualdade e liberdade são normativamente valorizadas —, uma vez que possuem, sim, um teor tacitamente exclusionário.

A ambiguidade desses fenômenos dentro das narrativas expõe algumas nuances entre os sujeitos que se vinculam ao regime totalitário de Gilead, ou são, de alguma forma, seus cúmplices. Se, por um lado, pode-se pensar em alguns sujeitos sendo capturados por uma retórica sedutora que promete responder e até solucionar seus sentimentos políticos de descontentamento e desvalorização, por outro, ao trazer a teoria do reconhecimento elaborada por Honneth (2009), torna-se possível também compreender esses sujeitos não como reféns de uma retórica, completamente vulneráveis e suscetíveis a investimentos fascistas, mas como agentes políticos passíveis de responsabilização.

A narrativa de *Os Testamentos* (2019) fornece ainda outra explicação, mais detalhada e individualizada, para como Tia Lydia foi enredada no regime e passou a apoiá-lo. Esta explicação corrobora com a noção de agência ambígua, acima referida. Em suas confissões, ela relata o processo pelo qual passou para se transformar de uma juíza que acreditava “naquela papagaiada toda, a vida,

liberdade, democracia e dos direitos do indivíduo que [eu] absorvera feito esponja no curso de direito” (ATWOOD, 2019, p. 130), em uma das figuras mais importantes na legislação e regulação da mulher em Gilead, em oposição a tudo o que acreditava anteriormente.

A personagem não tenta se redimir ou buscar uma expiação para seus crimes, ela apresenta-se como uma pessoa que encarou a realidade do golpe e precisou tomar decisões baseadas em sua sobrevivência:

Eu fiz escolhas e, uma vez feitas, isso me deixava menos escolhas. Dois caminhos divergiam em um bosque amarelado, e eu peguei o que a maioria dos viandantes pegava. Estava pontilhado de cadáveres, como a maioria dos caminhos do gênero. Mas como você percebeu, meu cadáver não está entre eles. (ATWOOD, 2019, p. 76, grifo nosso)

O relato de Tia Lydia indica que, após o golpe de Estado, não se tratava mais de ser seduzido por uma propaganda fascista que manipulava afetos e parecia compreender as angústias mais profundas dos sujeitos que se sentiam esquecidos e diminuídos. Tratava-se de uma questão de sobrevivência, de não morrer social e fisicamente. Ela era juíza nos Estados Unidos quando foi sequestrada junto de outras juízas e advogadas e levada a um estádio de futebol. Lá, permaneceram dias: “Eles estavam nos reduzindo a bichos — bichos de cativeiro —, à nossa natureza animal. Estavam esfregando a nossa natureza animal na nossa cara. Para que nos considerássemos sub-humanas” (ATWOOD, 2019, p. 159). O processo de desumanização pelo qual passa a personagem, e tantas outras, é fundamental para compreender como esses sujeitos passaram a fazer parte do regime de Gilead no contexto imediatamente posterior ao golpe<sup>8</sup>.

A personagem permanece um período indefinido de tempo presa. A situação nos vestiários do estádio, transformados em prisão, torna-se rapidamente insalubre. Cheiros de suor, urina, fezes, menstruação e vômito preenchem todo o espaço. Durante as noites, o terror se manifestava no desaparecimento gradual das mulheres, levadas por homens vestidos com roupas militares. A lembrança da personagem ecoa a experiência da chegada aos campos de concentração, relatada por Primo Levi em *É isto um homem?*. A degradação

---

<sup>8</sup> O apoio não foi unânime, provocando diversas guerras no território americano, que passou a se dividir em diversas repúblicas independentes e hostis à Gilead.

do sujeito transformado em menos do que humano, em objeto, em *Stuck*; as técnicas utilizadas, como a restrição alimentar, a insalubridade generalizada, a disponibilização de torneiras de água para o consumo com avisos de “água contaminada” (ATWOOD, 2019; LEVI, 1988).

O efeito da degradação e, posteriormente, da capitulação experienciados pela personagem não resulta, simplesmente, na negação de seu estatuto de pessoa humana e sujeito; resulta também em uma nova forma de circunscrever os termos pelos quais ela pode ser reconhecida como sujeito. Retomando Butler (2015), é com base em enquadramentos epistemológicos restritos e por normas que regulam e delimitam que o sujeito é reconhecido enquanto tal, enquanto vida vivida e preservável. Não se submeter a essas regulações, implica na possibilidade do não-reconhecimento e no risco de uma morte discursiva, social ou/e física.

Quando Tia Lydia afirma: “Eu era uma pessoa: perigava me tornar nenhuma” (ATWOOD, 2019, p. 164), a narrativa dramatiza o estreitamento dos termos possíveis da sujeição em Gilead. Enquanto a personagem não aceita esses termos, ela tem seu estatuto em risco, ou mesmo negado. Os termos dados à personagem são os de uma sujeição via subordinação, que se encena de forma violenta, humilhante e hierárquica, tendo como consequência “reinvocar e reinscrever uma relação estrutural de dominação” (BUTLER, 1997, p.18, tradução minha)<sup>9</sup>. Quando a violência parece cessar, ela é levada para o que foi, anteriormente, um hotel. Lá, tem acesso a banheiro e comida, após semanas no estádio (e dias em uma solitária). A personagem é, então, convocada a integrar o regime. Embora sua recusa certamente resultaria em sua execução, retrospectivamente, ela reflete: “Parecia que eu conseguia pensar de novo; parecia que eu conseguia pensar a palavra *eu*” (ATWOOD, 2019, p. 167, grifo da autora). O encontro com o Comandante Judd e sua oferta de integrar o regime figuram como uma cena de interpelação em que a reconhecem como um sujeito dentro de Gilead. Em outras palavras, integrar o regime era a única possibilidade dada a Tia Lydia de ser reconhecida como sujeito e de sobreviver em Gilead.

A capitulação da personagem é gradual, ainda que violenta. Sua adesão ao regime não é exatamente uma escolha livre; pelo contrário, sujeitar-se aos termos

---

<sup>9</sup> Do original, “reinvokes and reinscribes a structural relation of domination”.

do regime, ela descreve, é sua única possibilidade de sobrevivência. Dito isso, na seguinte frase de Tia Lydia: “Ainda assim, pense só em quanto poderia ter sido pior se não fosse por mim” (ATWOOD, 2019, p. 125), há a sugestão de uma argumentação de mal “menor”. Conforme pondera Hannah Arendt em sua análise a respeito da responsabilidade individual sob uma ditadura, quando confrontado por dois males, o sujeito escolheria, seguindo seu argumento, o menor dos males<sup>10</sup>. Contudo, a autora reforça que “politicamente, a fraqueza do argumento sempre foi que aqueles que escolhem o mal menor esquecem muito rapidamente que escolhem o mal” (ARENDT, 2004, p. 99). Ou seja, de um modo ou de outro, aceita-se o mal. Mesmo menor, ele não perde seus atributos relativos à maldade. Por outro lado, o mal menor é sempre relacional e pode vir a ser maior, conforme se relaciona com outros sujeitos e situações. O mesmo acontece com Tia Lydia. No momento em que ela *escolhe* ingressar no regime, o mal pelo qual ela opta é o menor em relação a si, mas conforme o desenrolar da diegese, aquele que era menor pode — e, de fato, torna-se — maior. Cada escolha por um mal menor feita pela personagem a encaminha para um “estágio em que nada pior poderia possivelmente ter acontecido” (ARENDT, 2004, p. 99).

No entanto, o processo de instauração de Gilead é de uma violência extrema e desmedida, e o argumento do mal menor é constitutivo para o regime. De que outra forma, consoante Arendt (2004), seria possível continuar a condicionar os sujeitos a aceitar o mal frente às barbáries praticadas pelos Filhos de Jacob? Na ocasião de receber as roupas de Tia e confirmar seu papel no regime, Tia Lydia questiona: “Eu a vesti. Que mais eu poderia ter feito?” (ATWOOD, 2019, p. 167). Que escolha ela poderia ter, de fato, se a recusa a levaria à morte?

#### **4 Considerações finais**

Uma obra de ficção possui um status anfíbio, navegando entre a suspensão da descrença, mas também da crença. Ela comunica uma verdade para além da

---

<sup>10</sup> Como, por exemplo, a entrega de “uma mulher para ser voltada para o bem de todas as mulheres” (ARENDT, 2004, p. 99).

possibilidade de verificação por um método científico, conseqüentemente, para além do binário verdadeiro ou falso. Ainda assim, é um conhecimento não menos importante, ou válido (GADAMER, 2015). Para Tomas Pavel (1975), o ato da leitura é antes a adoção temporária de uma perspectiva ontológica da obra literária, do que um confronto entre as possibilidades lógicas da narrativa e o mundo *real*. Ficções especulativas, como *Os Testamentos* e *O Conto da Aia*, exploram e apresentam novos mundos, semelhantes ao nosso em alguns pontos, mas nunca idênticos; são futuros utópicos ou distópicos, próximos ou distantes. Narrativas investigam possibilidades, mas também diagnosticam e alertam.

Ao longo do presente artigo, argumentamos sobre a sugestão da narrativa de que o contexto pré-Gilead é marcado por uma crise total de ordem global, a saber, uma crise climática, econômica e reprodutiva. Desse contexto, emergiram afetos como raiva e medo, os quais foram facilmente capturados por uma retórica fascista que os traduziu em ressentimento e vitimização com o objetivo de dividir a sociedade entre *nós* e *eles*. Essa fissura é paulatinamente aprofundada para construir a ideia de que há um povo incorruptível em oposição a um antipovo, degenerado, e que somente através do extermínio dessa população pode-se restabelecer a ordem social.

A leitura proposta para as narrativas de Atwood permite vislumbrar, de forma radical, o alerta do texto quanto aos possíveis resultados catastróficos de uma retórica fascista que traduz e instrumentaliza certos afetos para fomentar a percepção de que determinados sujeitos ou grupos estão sendo prejudicados por outros e que esses outros são os únicos responsáveis pela situação crítica generalizada. A advertência feita por Chantal Mouffe (2018) mostra-se urgente: é necessário fornecer um *vocabulário diferente*, que traduza as demandas daqueles que se sentem ressentidos e vitimizados — seja em decorrência de um fato legítimo ou não — em termos mais igualitários, “direcionado[s] contra outro adversário”, como, por exemplo, contra as medidas de austeridade e as oligarquias financeiras globais (MOUFFE, 2018, p. 34, tradução minha)<sup>11</sup>. Nesse sentido, as narrativas ficcionais não se abstêm do debate político, apenas utilizam técnicas e estratégias diferentes daquelas da ciência política ou da filosofia.

---

<sup>11</sup> Do original, “directed towards another adversary”.

Por mais que certos sujeitos de fato possuam valores assentados em racismo, xenofobia, homofobia ou misoginia, outros sujeitos “são atraídos por tais partidos [ou retóricas] porque sentem que são os únicos que se importam com seus problemas” (MOUFFE, 2018, p. 34, tradução minha)<sup>12</sup>. Em outras palavras, viabilizar uma linguagem diferente, que possa traduzir certos afetos e frustrações em outros termos, pode ser capaz de fazer com que múltiplos sujeitos encontrem outras formas de compreender suas experiências sociais.

Por fim, se a República de Gilead apresenta-se como um pesadelo, ela não está tão longe da realidade de muitos sujeitos: de mulheres, de minorias raciais e sexuais, dos mais pobres e vulneráveis. Embora o regime tenha sido instaurado por meio de um golpe terrorista, foi demonstrado que sua retórica já vinha sendo construída e articulada gradualmente, espalhando-se pouco a pouco e capturando partes da população. Para Finchelstein (2017), Cohen (2019), Zurn (2018) e Mouffe (2018), essas estratégias retóricas já estão sendo mobilizadas no presente, em maior ou menor grau, em países do Sul e do Norte global. Regimes sempre precisam de membros e apoiadores, ou pelo menos de sujeitos coniventes, pois não se sustentam sozinhos e não surgem da noite para o dia.

---

<sup>12</sup> Do original, “are attracted to those parties because they feel they are the only ones that care about their problems”.

## Referências

- ARENDDT, Hannah. *Responsabilidade e Julgamento*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARENDDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo*. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ATWOOD, Margaret. *O Conto da Aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ATWOOD, Margaret. *Os Testamentos*. Tradução de Simone Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única / Infância berlinense: 1900*. Edição e Tradução João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2013.
- BÍBLIA Sagrada: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1998.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago França. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo edições, 2019.
- BUTLER, Judith. *Excitable speech: a politics of the performative*. Nova Iorque: Routledge, 1997.
- BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COHEN, Jean. *Populism and the Politics of Resentment. Jus Cogen: A Critical Journal of The Philosophy of Law and Politics*, v. 1, n. 1, p. 5-39, sep. 2019.
- GADAMER, Hans-George. *Verdade e Método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meuer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. Tradução de Luiz Repa; apresentação de Marcos Nobre. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.
- FINCHELSTEIN, Federico. *From Populism to Fascism in History*. Oakland: Un. California Press, 2017.
- MOUFFE, Chantal. *For a Left Populism*. London: Verso, 2018.

PAVEL, Thomas. 'Possible worlds' in literary semantics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. V. 34, n. 2, p. 165-176, Winter 1975.

SAFIRE, William. *Safire's Political Dictionary Revised*. New York: Oxford University Press, 2008.

STANLEY, Jason. *Como funciona o Fascismo: a política do "nós" e "eles"*. Tradução de Bruno Alexander. Porto Alegre: LP&M, 2018.

ZURN, Christopher. *Populism, Polarization, and Misrecognition*. Julho de 2018. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/39117472/Populism\\_Polarization\\_and\\_Misrecognition](https://www.academia.edu/39117472/Populism_Polarization_and_Misrecognition). Acesso em: 12 maio 2020.

Artigo recebido em 16 de março de 2020 e aceito em 5 de maio de 2020.

***Barba Azul e Sin City:***  
**um estudo de intertextualidade pautado no espaço**

***Bluebeard and Sin City:***  
**an intertextual study guided by space**

Ana Alice da Silva Pereira\*

Lilliân Alves Borges\*\*

**RESUMO:** Este artigo trabalha a aproximação de dois textos, o conto *Barba Azul* (2010), de Charles Perrault, e *Sin City* (2012), narrativa gráfica de Frank Miller. São narrativas publicadas em períodos distintos e pertencentes a mídias distintas, mas que, em dado momento, apresentam a organização de um espaço muito semelhante: um aposento em que, na primeira história, há a exibição de corpos de mulheres mortas e, na segunda, a exibição de suas cabeças, tais como troféus de caça. O que teriam esses espaços em comum? A discussão busca, em um exercício de intertextualidade, reconhecer uma construção discursiva que se repete, resgatando certos sentidos e transformando outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** espacialidade; intertextualidade; gênero; violência.

**ABSTRACT:** This paper aims to establish a link between two texts, the tale *Bluebeard* (2010), by Charles Perrault, and the graphic novel *Sin City*, by Frank Miller (2012). Those narratives were published in different periods and belong to distinct medias, however, at a certain time in their stories, they present a very similar place: a room in which, in the first story, there are bodies of dead women, and in the second, only the exhibition of their heads, as they were hunting trophies. What would these spaces have in common? The discussion seeks, through an exercise of intertextuality, to acknowledge a discursive construction that repeats itself, bringing back certain meanings and transforming others.

**KEYWORDS:** spatiality; intertextuality; gender; violence.

---

\* Mestre em Psicologia na linha de Psicanálise e Cultura pela Universidade Federal de Uberlândia. Membro do Gpea/CNPq - grupo de pesquisa em espacialidades artísticas. E-mail: ana\_alicep@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6995-9063>.

\*\* Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista FAPEMIG. Membro do Gpea/CNPq - grupo de pesquisa em espacialidades artísticas. E-mail: lillianborges85@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2399-9577>.

## 1 Considerações iniciais

Compagnon (2014) afirma que um texto, ao deslocar-se do contexto cultural de sua criação a outro, permite que novas significações se associem a ele, de forma a expandir os sentidos previstos pelo autor e mesmo pelos primeiros leitores. Interpretar é, então, uma atividade que promove diálogo entre o passado e o presente, gerando uma dialética entre questão e resposta. Assim, a proposta do artigo que se segue é justamente a aproximação de duas obras distantes no tempo e representantes de mídias distintas, que se ligam a partir dos sentidos semelhantes que podem surgir na representação de uma de suas cenas.

Com isso, aponta-se a proposição de Borges (1989), que se afasta da discussão sobre a origem para compreender o texto em seu movimento, transformando a realidade que se insere em relação ao passado e ao futuro. O trabalho utiliza a noção de intertextualidade, como proposta por Kristeva (2005) em seu diálogo com Bakhtin, prezando por uma visão semiótica, que compreende o texto como signo e, como tal, capaz de se ligar continuamente a outros signos. Desse modo, há uma cadeia inesgotável de significações possíveis, tendo em vista uma influência mútua entre os vários textos, capazes de continuamente atualizar e ampliar os sentidos previstos.

A questão da relação com outros textos e com as culturas de que se originam toma uma forma particularmente interessante no que diz respeito aos contos de fada. De acordo com Carter (2011), tal denominação é usada para englobar narrativas muito diversas, que eram e ainda são difundidas oralmente, tomando novos contornos por aquele que as conta. A autora diferencia o falar, como atividade pública, em oposição ao ler, atividade solitária, e no contexto europeu de até meados do século XIX, em que a maioria do povo era analfabeta. Por isso, muito do conhecimento e dos mitos compartilhados tinham na oralidade sua forma de circulação. Eis assim como os contos populares se configuram como “[...] a mais vital ligação que temos com o universo da imaginação de homens e mulheres comuns, cujo trabalho criou o mundo” (CARTER, 2011, p. 8).

A transposição para o modelo impresso traz duas consequências um tanto contraditórias, relata Carter (2011): por um lado, permite que as narrativas sejam preservadas, mantendo-as inalteradas; por outro, coloca-as à disposição para

incontáveis modificações e releituras, previstas na já mencionada capacidade de um texto de evocar e transformar outros. É também fundamental pontuar a percepção da autora de que há uma história, psicologia e sociologia informais transmitidas através desses enredos, que não se ligam a questões de identidade nacional ou do sexo de quem as criou. Trata-se de um anonimato que reflete uma construção por meio de fragmentos, que se mescla com outras e vai, a cada momento, adequando-se ao seu contexto de enunciação. Desse modo, está presente nos contos de fada uma via de acesso a uma cultura comum, que abarca as concepções dos sujeitos de uma época, ao mesmo tempo que se comporta como narrativa atemporal.

Logo, é a partir da atemporalidade e abertura dessas obras que se propõe esse diálogo. A primeira obra, *Barba azul*, parte da compilação efetuada por Perrault (2011) em seu *Contos da mamãe gansa* e tem sua primeira publicação no ano de 1697. Tradicionalmente compreendido como conto de fadas, cabe mencionar que Meireles da Silva (2004) reconhece na história elementos que a posicionam mais próxima a um conto gótico do que a um conto de fadas, devido à ambientação e aos temas trabalhados. Já a segunda obra, *Sin City: a cidade do pecado*, é criada, escrita e desenhada por Frank Miller (2012). É num primeiro momento publicada em edições separadas, conforme comumente ocorre com os quadrinhos, e organizada como um volume único para publicação em 2004. Cardoso (2016) argumenta que a obra é caracterizada pela estética *noir*, estilo que, no cinema, configura-se por um certo tom e trabalho de luz e sombra, ambientado em um espaço urbano, que sugere a iminência de violência e perigo, além de trazer semelhanças com as histórias *pulp*<sup>1</sup>, através de dramaticidade, alto contraste e escolha de planos e ângulos que enfoquem expressões teatrais nos momentos determinantes da narrativa.

Como dito, tratam-se de duas expressões midiáticas distintas. Benjamin (1975) discorre sobre as transformações efetuadas nas expressões artísticas em vista dos avanços tecnológicos e reconhece o surgimento da fotografia e do

---

<sup>1</sup>As histórias *pulp*, como remete McCloud (2006), referem-se às revistas que passaram a circular nas bancas a partir do século XX, impressas em papel de baixa qualidade e tendo como tema as narrativas policiais ou de ficção científica. O termo, por vezes, também foi usado para qualificar narrativas menores ou absurdas.

cinema como representantes de uma era de reprodutibilidade técnica. O surgimento e a disseminação dos quadrinhos devem ser pensados nesse contexto, bem como de uma maior acessibilidade da arte, tanto no polo da recepção quanto da produção, uma das consequências do movimento descrito. Uma disponibilidade mais facilitada da produção artística propicia, certamente, que seus objetos possam se influenciar mutuamente e tecer relações de sentido nesse contato.

Fernandes d'Oliveira (2004) relata que as artes se relacionam de forma desterritorializada entre si, o que compete para um aumento de seu potencial interativo. O conceito de desterritorialização por ela apontado é muito valioso para a discussão proposta. A autora demarca não ser essa característica exclusiva dos quadrinhos por se tratar, de modo geral, de uma cultura de fronteiras, mas que essa manifestação retrata de modo singular o encadeamento entre verbal e visual. Não se trata de uma proporção equilibrada, visto que há um peso maior que se detém sobre a imagem. Embora o verbal seja suporte da narrativa, é a concatenação de imagens que permite a fluidez típica dessa expressão artística. A imagem é assim elemento primordial dessa linguagem, de modo que seus demais componentes, como o corte, os balões, as onomatopeias e mesmo o aspecto verbal precisam se adequar à imagem que complementam. Assim, os quadrinhos configuram-se como modelo narrativo que requer o verbal, mas que deve, por sua vez, romper seus limites de representação.

Em sua análise, Cirne (1974) destaca que a estética dos quadrinhos é composta por três elementos fundamentais, sendo eles: o balão, a onomatopeia e o ritmo visual. Esses componentes sofrem diversos processos de estilização em função do efeito pretendido, trabalhando-se por vezes como uma metalinguagem. Há a busca, nessa produção artística, de um aspecto estético-informacional, de modo a combinar os diversos elementos gráficos para a representação do conteúdo selecionado. O autor demonstra também que a organização da história requer uma dinâmica estrutural entre os quadros, sendo a relação estrutural entre eles a responsável pelo desenvolvimento da narrativa. Os quadros, por sua vez, podem se libertar da rigidez formal e atender a diversos formatos e extensões, oferecendo ao leitor uma visão global que atenda à funcionalidade dos cortes e da

direção de leitura. Alguns desses pontos serão retomados adiante na análise da cena destacada.

## **2 Breve descrição das cenas**

Em *Barba azul*, temos a história de uma jovem que se casa com um nobre muito rico, passando a viver com ele em seu castelo. O nobre viaja a negócios por longos períodos, deixando-a sozinha em casa. Em uma de suas viagens, depois do casamento, entrega-lhe um molho de chaves com a recomendação de que há apenas um aposento em que ela não poderia, em hipótese alguma, entrar. Tomada de incontrolável curiosidade, a moça decide investigar o conteúdo do cômodo e se depara com a visão dos corpos das ex-esposas de Barba Azul.

Em *Sin City*, por sua vez, acompanhamos a trajetória de Marv, que passa a noite com a prostituta Goldie e, na manhã seguinte, a encontra morta ao seu lado. A polícia invade o prédio em que estão e Marv consegue escapar. Tocado pela ternura com que foi tratado por Goldie, evento muito imprevisto, já que seu tamanho e aparência faziam com que fosse desprezado mesmo por prostitutas, Marv inicia a missão de encontrar os responsáveis pelo ato e de vingar a morte da moça. As pistas levam-no até a fazenda de Kevin, afastada da cidade, onde Marv é por ele surpreendido e nocauteado. Acaba por despertar num cômodo de azulejos brancos, junto de Lucille, sua agente de condicional, e, antes mesmo de enxergá-la, percebe que em uma das paredes há uma fileira de cabeças de mulheres, arrançadas como se fossem troféus de caça.

É a semelhança entre as duas cenas que motiva nossa análise. Como relatado, as obras pertencem a contextos históricos e sociais diferentes, separados por significativa distância temporal. Ainda assim, o espaço ficcional construído, com corpos ou parte dos corpos femininos à mostra, em exibição, pode ser compreendido como uma recorrência; a repetição permite, então, atualizar e ampliar os sentidos emergentes e, num exercício de intertextualidade, aproximar questões referentes às duas obras. O contato com o novo texto permite uma atualização dos sentidos: eis o que se deu no processo de leitura do quadrinho efetivado pelas autoras.

### 3 A análise dos espaços

Para discutir como é trabalhada a questão da espacialidade nessas obras, nos embasaremos nas perspectivas teóricas que circundam a questão da topoanálise, conforme elucida Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (2008). A topoanálise seria “[...] o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 2008, p. 28). Esse conceito de topoanálise proposto por Bachelard foi ampliado por diversos estudiosos e, conseqüentemente, não abordaremos somente os espaços psicológicos das obras em foco. Para mostrarmos essa ampliação conceitual, vejamos o seguinte trecho de Michel Foucault:

De fato, o que estamos descobrindo agora, e por mil caminhos que, aliás, são quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. A linguagem é espaço, e isso tinha sido esquecido simplesmente porque a linguagem funciona no tempo – é a cadeia falada -, e funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é seu ser; e o ser da linguagem, justamente, se sua função é ser tempo, o ser da linguagem é ser espaço. Espaço, já que cada elemento da linguagem só tem sentido na rede de uma sincronia. Espaço, já que o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido pelo recorte de uma tabela, de um paradigma. Espaço, já que a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, as concordâncias entre as diferentes palavras ao longo da cadeia falada, obedece, com maior ou menor latitude, às exigências simultâneas, arquitetônicas, logo espaciais, da sintaxe. Espaço, enfim, já que, de maneira geral, só há signo significativo com um significado por meio de leis de substituição, de combinação de elementos e, portanto, por meio de uma série de operações definidas sobre um conjunto – logo, num espaço (FOUCAULT, 2016, p. 124-125).

Essa extensa citação de Michel Foucault possibilita-nos compreender as potencialidades de análise dos espaços; assim, mais do que um elemento estático na narrativa, ele desnuda-se como um elemento de constante movência e somente “[...] a partir do olhar sobre os posicionamentos e as espacialidades podemos conhecer melhor os sujeitos e as suas linguagens, dentre elas a literária” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 217).

No que se refere à questão da compreensão desses espaços como topofóbicos ou topofílicos, também retomamos Gaston Bachelard (2008), pois foi o estudioso que cunhou o termo topofilia na área dos estudos literários:

No presente livro, nosso campo de exame tem a vantagem de ser bem definido. Isso porque pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do espaço feliz. Nessa perspectiva, nossas investigações mereciam o nome de *topofilia* (BACHELARD, 2008, p. 19, grifo nosso).

Além de Bachelard, temos no campo da geografia Yi-Fu Tuan com seu livro *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (1980), o qual retoma o termo cunhado por Bachelard, conceituando o termo da seguinte forma: “Topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal, a topofilia é o tema persistente deste livro” (TUAN, 1980, p. 5). Portanto, para Tuan, a topofilia

[...] é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão (TUAN, 1980, p. 106).

Nesse sentido, compreendemos que a topofilia, essa relação entre personagem e espaço, geradora de sentimentos eufóricos, advém do modo como essa personagem percebe e capta o espaço, sendo, portanto, um elo baseado na experiência espacial.

Refletir acerca da noção de topofilia obriga-nos a considerar também a noção de topofobia, pois a concebemos como um par binário paradoxal, que está intrinsecamente ligado. O termo topofobia possui o radical “fobia”, o qual remete à aversão, logo, torna-se o lugar do medo, da repugnância (SILVA; COSTA; MOURA, 2014, p. 254), ou seja, enquanto a topofilia remete a sentimentos eufóricos, a topofobia enseja sentimentos disfóricos na relação com o espaço. Portanto, compreendemos que a “[...] definição de topofobia está diretamente ligada a uma oposição ao conceito de topofilia” (RELPH, 1979, p. 20) e pode ser definida como “[...] experiências de espaços, lugares e paisagens que são de algum modo desagradáveis ou induzem ansiedade e depressão” (RELPH, 1979, p. 20).

Assim como o termo topofilia é discutido por Bachelard em *A poética do Espaço* (2008), a noção de topofobia também é suscitada pelo estudioso: “[...] dizemos que a concepção foi suscitada por Bachelard, porque o estudioso não chegou a nomear o termo” (BORGES, 2017, p. 67), como podemos constatar na seguinte citação:

Os espaços de hostilidade, mal são mencionados nas páginas que seguem. Esses espaços de ódio e do combate só podem ser estudados com referência a matérias ardentes, a imagens apocalípticas (BACHELARD, 2008, p. 19).

O termo topofobia será somente designado por Oziris Borges Filho em seu livro *Espaço e literatura: introdução à topoanálise* (2007):

Por outro lado, a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico. Nesse caso, temos, então, a *topofobia* (BORGES FILHO, 2007, p. 158, grifo do autor).

Pelo exposto, ao apontarmos as teorias relativas ao entendimento acerca dos conceitos de topofobia e topofilia, buscamos demarcar que o modo como o espaço é percebido pelas personagens e a relação estabelecida entre eles designarão se o espaço é topofóbico ou topofílico dentro da estrutura narrativa. Assim, considerando a reflexão de Tuan (TUAN, 2013, p. 16), a experiência é o termo chave a ser considerado na análise em questão, visto que “[...] o espaço é percebido e construído diferentemente por cada pessoa, pois essa percepção espacial está intrinsecamente ligada à sua experiência” (BORGES, 2017, p. 10).

#### 4 Os espaços em foco

Logo no início do conto *Barba Azul*, notamos que tudo é permitido à esposa da personagem, exceto a entrada em um determinado quartinho:

Abra tudo que quiser. Vá aonde bem entender. Mas proíbo-lhe terminantemente de entrar nesse quartinho, e se abrir uma fresta que seja dessa porta nada a protegerá da minha ira (PERRAULT, 2010, p. 85).

Assim como a esposa de Barba Azul, enquanto leitores, também nos perguntamos: por que não se pode entrar nesse quartinho? O que há nele de tão importante, que é proibido adentrá-lo? Refletem-se aqui o aviso e a ameaça: se a mulher se desviar do caminho correto, ditado pelo marido, as consequências de seus atos tratarão de alcançá-la; a ameaça aqui é explícita, enunciada.

Sentindo-se atormentada pela curiosidade em saber o que estava atrás da porta do quartinho proibido, a esposa de Barba Azul quebra a promessa feita ao marido, pega a pequena chave e entra no espaço:

Ao chegar à porta do gabinete, parou por um momento, pensando na proibição do marido e considerando que poderia lhe ocorrer uma desgraça caso desobedecesse. Mas a tentação era grande demais. Não pôde resistir a ela e, tremendo pegou a chavezinha e abriu a porta (PERRAULT, 2010, p. 86).

Após conseguir entrar no quartinho, a esposa vê algo surpreendente. Não há joias, tesouros; e sim uma visão aterrorizante:

De início não conseguiu ver coisa alguma, pois as janelas estavam fechadas. Após alguns instantes, começou a perceber que o assoalho estava todo coberto de sangue coagulado, e que naquele sangue se refletiam os cadáveres de várias mulheres mortas e penduradas ao longo das paredes (eram todas as mulheres que Barba Azul desposara e degolara, uma depois da outra) (PERRAULT, 2010, p. 87).

Logo que adentra no quartinho, a esposa de Barba Azul surpreende-se com o que encontra no espaço: marcas de violência por todo lugar, mas, além disso, ela se vê à mercê dessa violência, pois se ali estavam todas as ex-esposas de Barba Azul, certamente, seria ela a próxima vítima do marido. Como explica Borges Filho, “o sangue derramado é morte” (BORGES FILHO, 2007, p. 90). Nesse sentido, vamos averiguar a passagem em que o sentimento de pavor da esposa é instaurado:

Pensou que ia morrer de pavor e, ao puxar a chave da fechadura, ela caiu da sua mão. Depois de respirar fundo, apanhou a chave, trancou a porta e subiu ao seu quarto para recobrar a calma. Mas seus nervos estavam em frangalhos, não conseguiu se tranquilizar (PERRAULT, 2010, p. 87).

Pela passagem supracitada, percebemos que a esposa de Barba Azul não sente apenas medo, e sim pavor após ver a cena dos corpos das mulheres pendurados no quarto. De acordo com Yi-Fu Tuan em seu livro *Paisagens do medo* (2005):

O que é medo? É um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade. O sinal de alarme é detonado por um evento inesperado e impeditivo no meio ambiente, e a resposta instintiva do animal é enfrentar ou fugir (TUAN, 2005, p. 10).

É exatamente isso o que ocorre: a esposa, vislumbrando uma possível violência e até mesmo sua morte, fica alarmada e se refugia em seu quarto, tentando se proteger. Nesse momento, constatamos que o espaço do quatinho proibido é um espaço disfórico para a esposa de Barba Azul, pois ele provoca sentimentos de medo, pavor, ansiedade, de modo que a primeira reação, após o contato visual com o espaço, é de fuga, repulsa e não aceitação daquilo que vê, daquilo que ela experiencia. Em contrapartida, o espaço do quarto para Barba Azul é um espaço de deleite, de conservação de lembranças agradáveis, de confirmação de identidade; é um espaço eufórico para essa personagem.

Dessa forma, se todo o restante da casa de Barba Azul é repleto de beleza, de luxo, de coisas maravilhosas, naquele quarto há tudo o que existe de mais abjeto: o horror, a depravação e a morte. Posto isso, é o exterior da casa que revela a imagem que a personagem Barba Azul constrói de si mesmo: um homem rico, bem-sucedido, mas que tinha a infelicidade de não conseguir manter seu casamento devido à sua aparência, ou ainda de ser um homem infeliz, que casara algumas vezes, contudo, teve a tristeza de todas as suas esposas perecerem, mesmo que de forma suspeita.

No interior da casa, especificamente, o espaço do quarto retrata o que poderíamos apontar como a verdadeira subjetividade da personagem Barba Azul: um homem que matava as esposas e, por deleite, como se fossem troféus, guardava os corpos de todas nesse quarto de sua casa. Para elucidarmos a perspectiva adotada no que se refere ao termo subjetividade, partimos da leitura que Judith Revel faz de Foucault no livro *Michel Foucault: conceitos essenciais* (2005), o qual elucida o que é o processo de subjetivação:

O termo “subjetivação” designa, para Foucault, um processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, ou, mais exatamente, de uma subjetividade. Os “modos de subjetivação” ou “processos de subjetivação” do ser humano correspondem, na realidade, a dois tipos de análise: de um lado, os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos – o que significa que há somente sujeitos objetivados e que os modos de subjetivação são, nesse sentido, práticas

de objetivação; de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se como sujeito de sua própria existência (REVEL, 2005, p. 82).

Sendo assim, o processo de subjetivação do sujeito advém da constituição da sua própria identidade, que ocorre de duas formas: sua relação com as instituições detentoras de poder, como escola, igreja, prisão; e também por meio da relação do sujeito consigo mesmo, isto é, a partir dessa relação com o exterior, o sujeito se desdobra sobre si mesmo, o que o institui enquanto sujeito.

Em consequência do exposto, percebemos que a personagem Barba Azul possui duas identidades: uma aceita pelas instituições sociais e a outra que somente é descoberta no espaço proibido de sua casa e que não seria, de certa forma, aceita pelas instituições detentoras de poder, que no caso da narrativa é a instituição do casamento.

Ainda com relação a essas duas subjetividades, podemos nos remeter à dialética do exterior e do interior desenvolvida por Gaston Bachelard, pois para o estudioso:

exterior e o interior formam uma dialética de esartejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do sim e do não, que tudo decide (BACHELARD, 2008, p. 215).

Destarte, é por essa dialética que o conto se desenvolve: o “sim” refere-se à imagem de bom homem construída por Barba Azul, de sua linda e luxuosa casa, de como ele “permite” a esposa entrar em todos os cômodos da casa. O “não” remete ao desmascaramento dessa personagem a partir da aparição do espaço do quarto com a descrição dos corpos mortos das ex-esposas, desnudando-se a sua real subjetividade: um homem violento, que tem prazer em matar e conservar os corpos de suas vítimas como se elas fossem animais caçados e empalhados pelo seu caçador.

A incursão da esposa ao quarto misterioso tem uma consequência desastrosa: uma pequena mancha de sangue adere à chave, mancha que volta a aparecer apesar de todas as tentativas da moça de limpá-la. A chave se comporta aqui como um objeto mágico, elemento comum nos contos de fada e, no contexto

da narrativa, funciona como metáfora: o casamento está agora manchado pela desobediência da esposa, que não pode ser perdoada por sua indisciplina.

A proposição de Meireles da Silva (2004) corrobora tal argumento, na medida em que o autor relata análises que apontam a indelével marca de sangue como indício da infidelidade feminina, sendo este, então, um delito passível de ser punido com a morte. O trecho que denota a hesitação diante da atitude a ser tomada permite ratificar essa leitura, quando se lê: “A tentação era grande demais e ela foi incapaz de resistir. Tremendo de emoção, pegou a pequena chave e abriu a porta” (PERRAULT, 2010, p. 86). A tentação referida, então, pode remeter a um ato de infidelidade praticado na ausência do marido. Meireles da Silva (2004) demarca, ainda, a distinção da noção de casamento veiculada nesse texto em contraposição à que impera nos contos de fada tradicionais, visto que, na história de Barba Azul, essa instituição do casamento é nutrida por uma relação de desejo, desconfiança e vingança.

O conto de Perrault se encerra com duas lições de moral, sendo que a primeira delas postula o seguinte:

A curiosidade, com seu deslumbramento,  
Causa muito arrependimento;  
Há mil exemplos, todos os dias, a aparecer.  
É, que a mulher me perdoe, um prazer tão raro  
Que, satisfeito, deixa de ser  
E sempre custa muito caro (PERRAULT, 2010, p. 92).

O trecho em questão retoma os elementos da tentação, do desejo, da curiosidade e o aviso de que há um preço a ser pago para satisfazê-la. Nesse sentido, Michelli (2016) reporta que:

Se de um lado a narrativa ilumina a desobediência e o conseqüente arrependimento feminino (o que caracteriza a obediência como comportamento desejável), de outro, acentua a crueldade e a insensibilidade masculinas, repudiando-as, o que de certa forma justifica o trágico final destinado a Barba Azul (MICHELLI, 2016, p. 75).

Percebe-se que a curiosidade é tratada como um vício, uma transgressão imperdoável, que deve ser paga com a própria vida. Não se deve perder de vista que o *status* de vício se dá não somente pela desobediência ao marido, mas também pela insinuação de que a curiosidade impulsiona a infidelidade feminina

ou mesmo as atividades sexuais como um todo. Nesse sentido, e em relação às duas narrativas em questão, a curiosidade do leitor aparece também como transgressora e superpõe-se ao medo que possa se instalar, visto que é uma condição que leva o leitor a prosseguir na sua leitura apesar do horror com que se depara. E se aqui tratamos de vícios, não há nenhum espaço mais propenso ao vício do que *Sin City*.

Assim como no conto de Perrault, a obra *Sin City*, de Frank Miller, mostra um aposento todo azulejado de branco em que as personagens Marv e Lucille são mantidas por Kevin. Já de início, uma semelhança se apresenta: tanto a fazenda de Kevin quanto o castelo do Barba Azul estão afastados de outras habitações ou construções, de modo que ambos são lugares ermos, fora da força civilizatória da cidade; localizam-se fora desse espaço que consagra a violência. Marvin, inconsciente devido à forte pancada administrada por Kevin, aos poucos, acorda no quarto misterioso e se apercebe de seu entorno. O espaço é introduzido sensorialmente antes mesmo de sua imagem ser revelada ao leitor: “Um cheiro invade minhas narinas. Um cheiro forte, queimando, antisséptico. A luz aumenta... E eu mergulho nela” (MILLER, 2012, p. 96). Essa descrição é feita numa parte do plano sequencial preenchida unicamente pelo texto verbal, aproveitando-se do corte da quebra do plano para instigar a expectativa e curiosidade do leitor.

Como referido anteriormente, a narrativa gráfica caracteriza-se pelo uso do visual e do verbal, com predomínio da imagem, e o espaço em questão é resultado da dinâmica desses elementos. Há uma sequência na apresentação desse espaço: os primeiros quadros mostram Marv retomando a consciência e um vislumbre do entorno, os azulejos brancos e um ralo no chão. No penúltimo quadro da página há uma rosa, como uma tatuagem, e no quadro seguinte, o rosto feminino do qual o desenho faz parte, ainda sem deixar entrever ao leitor que o rosto não remete a uma mulher viva (MILLER, 2012, p. 96). É o quadro que inicia a página seguinte, organizado em modo panorâmico, que revela aquele rosto como parte de uma fileira de cabeças de mulheres. O próximo quadro, também panorâmico, denota a presença de Lucille, juntamente com Marv. Os cortes efetuados na sequência dos quadros são significativos e, de certa forma, comportam-se como o silêncio ou apagamento de um texto literário.

Até esse momento, não é possível comprovar a existência de janelas ou portas pertencentes no cômodo. Algumas páginas à frente, temos a primeira aparição da janela, quadrangular e pequena, acima da altura das personagens (MILLER, 2012, p. 100). A apresentação do espaço é fragmentada, adiando a visão da janela e da porta. Esta última só será mostrada depois, primeiro a partir de seu exterior e só então, em um quadro composto pela imagem e por um balão contendo onomatopeia, ocupando uma página toda, a partir de uma visão completa do lugar, visto de cima (MILLER, 2012, p. 108). O atraso em oferecer as visões da janela e da porta tem sua contribuição para aumentar a sensação de claustrofobia, que acompanha a apresentação desse espaço.

Há alguns pontos interessantes a serem destacados nos quadros em que se descortina a visão da janela. Nesses, é possível vislumbrar o dentro e o fora, cada um claramente definido, na medida em que cabe ao fora a penumbra, as sombras, as imagens que só são percebidas pelo contorno e, em contraposição, o dentro é excessivamente claro e branco, regido por uma aura de limpeza e ordenamento impecável. Pensar esse cômodo em seu excesso de pureza e contendo as cabeças linearmente organizadas remete à proposição de Bachelard (1989) de enxergar os espaços subterrâneos como metáforas do inconsciente, ao denotar algo que requer um avanço em profundidade para ser alcançado (também o quarto de Barba Azul se encontra ao final de um grande corredor). Em consonância com tudo isso, também Freud (2012), em seu estudo sobre o inquietante, o descreve como algo que deveria permanecer escondido, mas que foi trazido à luz. Ora, não é exatamente este o caso quanto ao espaço da diversão sádica de Kevin? Seus atos remetem a uma realidade obscura que deveria permanecer encoberta, mas que, com a intromissão de Marv, acabam por vir à luz.

Logo ao se dar conta da presença de Lucille, o diálogo travado entre os dois possibilita reconstruir os fragmentos do que ocorre nos momentos anteriores, no que concerne ao período inconsciente de Marv. Kevin primeiramente trancafia no quatinho a personagem Lucille, corta sua mão e a come; ele faz tudo isso de forma que Lucille seja uma expectadora passiva de tais imagens. Quando Marv chega ao local, Lucille está em pânico, extremamente assustada e vislumbrando a própria morte, já que, além do que foi feito a ela nesse espaço do quarto, antevê

o que lhe pode acontecer também a partir do que vê nas cabeças expostas de todas as vítimas de Kevin, conforme verificamos a seguir:

- Ele guarda as cabeças e come o resto.
- Lucille?
- Ele come gente. Não é só aquele lobo que come. É ele! O lobo fica com as sobras. Ossos. É ele. Ele... Come gente.
- Você tem que se acalmar, garota. Você tá em choque. Aqui... Vamos aquecer você...
- Ele cozinha elas. Como se fossem bifês. Simplesmente como se fossem bifês. E agora ele pegou nós dois...
- Tá tudo bem. Respire fundo, bem devagar... Não sei se ele vai te comer ou não. Pelo o que entendi, ele só come garotas. Dá só uma olhada naquela parede. As cabeças na parede. As cabeças na parede.
- Ele me fez olhar. *Filho da puta!* Ficou com aquele sorriso maldito e me fez olhar enquanto ele chupava a *carne dos meus dedos!* O filho da puta me fez *olhar!* (MILLER, 2012, p. 98-99, grifos do autor).

Pela passagem acima, percebemos como o espaço do quartinho é disfórico para Marv, mas principalmente para Lucille, pois ela tem um membro de seu corpo extirpado e devorado por Kevin. Ademais, as cabeças penduradas como se fossem troféus são apenas cabeças de mulheres – ele só se alimenta de mulheres. Logo, observamos os sentimentos topofóbicos que o espaço em questão causa na personagem Lucille: pavor, medo e, além disso, percebemos as reações físicas, como a pele fria. Sabemos que a personagem Marv tenta aquecê-la em determinado momento da narrativa e, pelos grifos que o autor inclui no realce gráfico de seu texto, o que enfatiza o quanto aquele espaço é aterrorizante para a personagem. Os vocábulos realçados são “filho da puta”, “carne”, “meus dedos” e “olhar”. A escolha da ênfase nesses vocábulos permite ao leitor perceber a natureza do horror em que está mergulhada Lucille.

Em contrapartida, o quarto azulejado em Sin City é para Kevin um espaço de total prazer, um espaço topofílico em todas as suas potencialidades porque nesse espaço Kevin se sente superior em relação à sua vítima; é um espaço de conforto, de abrigo e de desmascaramento de si. É nesse espaço que ele subjuga suas vítimas, como podemos perceber no modo como ele fez Lucille observá-lo enquanto comia a sua mão. Observamos, portanto, que a personagem Kevin sente prazer no exercício da violência e, principalmente, deleita-se em guardar um *souvenir*, que representa o seu poder naquele determinado espaço: as cabeças das mulheres penduradas nas paredes do quarto azulejado. Destaca-se que não

se trata de um local de armazenamento dos corpos (eles não são desovados ou escondidos ali). Trata-se de um espaço de exibição desses corpos: eles estão organizados, alinhados, seguem um padrão de disposição, arranjados como se antecipassem o olhar de um expectador curioso, dispostos como os frutos de um artesão que está orgulhoso de seu trabalho.

As mulheres na parede de Kevin eram prostitutas, eis a razão da punição que caía sobre elas. Próximo ao final da narrativa, Marv sustenta um diálogo com Roarke, criminoso parceiro de Kevin e membro do alto clero, em que Roarke salienta a insignificância e imoralidade das mulheres por eles assassinadas: “As mulheres não eram nada! *Vadias!* Ninguém sentiria falta delas. Ninguém se importava com elas! E então... A sua Goldie... Ela quase estragou tudo...” (MILLER, 2012, p. 191, grifo do autor).

Mas e quanto à Lucille, pelo que seria punida? Pelo fato de ser lésbica, por seu trabalho e porte masculinizado ou por sua associação com Marv? Embora ela não seja como as demais, uma prostituta, é importante ressaltar que também perfaz um modelo de mulher fatal, responsável por reprimir e controlar a selvageria desmedida de Marv, como por exemplo, pelas pílulas que lhe fornece. Também cabe marcar que a homossexualidade de Lucille é explicitamente registrada e ela não tem nenhum pudor em relação ao seu corpo – um corpo voluptuoso e alvo de atenção masculina, como pontua Marv: “Lucille é a minha oficial de condicional. Ela é lésbica, só Deus sabe por quê... Com esse corpo, ela podia ter qualquer homem que quisesse” (MILLER, 2012, p. 37). De fato, a primeira aparição da personagem a retrata seminua, seus cabelos curtos e, ao ouvir um barulho na janela, prontamente alcança e empunha sua arma. Desse modo, também Lucille se mostra como um modelo feminino que desafia o masculino estabelecido, nega sua passividade ou fragilidade como símbolo da moral e do decoro da mulher; também ela é transgressora e passível de ser punida.

Se em *Barba Azul* a ameaça pode ser apreendida explicitamente nas palavras do marido, em *Sin City* a ameaça é velada, subentendida e refere-se a todas as formas de violência que podem recair sobre a mulher, especialmente a que possui hábitos “duvidosos” de acordo com a moral vigente. As mulheres que frequentam bares, andam sozinhas e especialmente as prostitutas são mais

vulneráveis à violência. Logo, há um discurso implícito de caráter moralizador, o qual sugere que as mulheres restritas ao espaço privado da casa e submissas à tutela do marido não serão vítimas de tais violências urbanas, que funcionam como punições direcionadas àquelas que se desvirtuam do caminho do “bem”.

Importante, neste momento, demonstrar que apesar de ser possível fazermos um paralelo entre a forma como os espaços são introduzidos e descritos nas narrativas, convém apontar a diferença com a qual violência é retratada em ambas, pois no conto *Barba Azul* há somente a descrição do sangue espalhado pelo chão e a exposição dos corpos das mulheres mortas, ou seja, não há um relato de como essas mulheres foram mortas, ficando para o leitor o preenchimento dessa lacuna da narrativa. Já na obra *Sin City* há o uso exacerbado da violência, como é, de fato, a proposta do estilo do autor. Há um detalhamento de todas as etapas de como as mulheres são mortas: as partes de seus corpos são extirpados, comidas, sobrando apenas a cabeça, sendo que essa parte do corpo das mulheres é a única não ingerida e logo será exposta como troféu.

De fato, a narrativa de *Sin City* é permeada pela violência urbana e por seus excessos. Pela dialética entre o que se mostra e o que se esconde, representada pelos cortes, apagamentos e também pelo jogo de luz e sombra presente na organização estética de toda a narrativa, é feita a escolha de quais manifestações de violência serão escancaradas ao leitor e quais serão apenas sugeridas, convidando-o a completar as partes faltantes em seu processo de leitura. A violência é uma constante na narrativa, sendo parte fundamental da subjetivação dos personagens. São eles, cada qual a seu modo, sujeitos da violência: por ela marcados, nela forjados.

Imprescindível reconhecer também que nos dois casos a submissão e a opressão feminina são reforçadas pela diferença nos estratos sociais ocupados pelos sujeitos. Em ambos, por um lado, o leitor depara-se com homens em uma posição econômica e social tão destacada que os torna imunes às sanções de suas transgressões, e, por outro lado, com mulheres que, ainda vivas, são despojadas de seu título de sujeito e se convertem em objetos para, após a morte, cumprirem sua função de adorno. Tornam-se peças decorativas.

## 5 Considerações finais

Os contos de fada remetem à oralidade e assim constroem o vínculo com os sujeitos comuns de outros tempos, produzindo um imaginário que é compartilhado, irrastrável em sua origem. Trata-se de um terreno profícuo para o exercício da intertextualidade. A relação de textos distintos entre si é o que permite, então, a movência de sentidos. Deve-se salientar que não há referência explícita ao texto de Perrault na narrativa gráfica; é o leitor, em seu movimento de preenchimento das lacunas do texto, que pode reconhecer e evocar os elementos intertextuais.

A análise dos espaços permite averiguar que há semelhanças no modo como são retratados, possibilitando a evocação de sentidos comuns, como é o caso da violência e da punição orientadas ao feminino. Há também em ambos uma aproximação das mulheres à condição de objetos, utilizadas como adorno. Em contrapartida, a curiosidade e o desvio femininos, de modo geral, podem funcionar como sintomas de resistência à submissão passiva, caracterizando mulheres dispostas a pagar o preço de sua insubordinação.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter. *Textos de Walter Benjamin*. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo: Editora Abril, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Globo, 1989.
- BORGES, Lilliân Alves. *Os rastros do sujeito: espacialidades, subjetivação e dessubjetivação em Memórias do cárcere*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.
- BORGES Filho, Ozíris. *Espaço e Literatura: introdução à Topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- CARDOSO, Tânia Alexandra. As ruas eróticas dos quadrinhos: o papel da prostituta na cidade. *Cadernos de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, v. 1, p. 92-129, 2016.
- CARTER, Angela. Introdução. In: CARTER, Angela. *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.
- CIRNE, Moacir. *A explosão criativa dos quadrinhos*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.
- COMPAGNON, Antoine. O autor. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FERNANDES D'OLIVEIRA, Gêisa. Cultura em quadrinhos: reflexões sobre as histórias em quadrinhos na perspectiva dos estudos culturais. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 78-93, 2004.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio do prazer e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, v. 1, n. 28, 2010, p. 213-236.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MCCLOUD, Scott. *Making comics: storytelling secrets of comics, manga and graphic novels*. New York; London; Toronto; Sydney: Harper, 2006.

MEIRELES DA SILVA, Alexander. “O Barba Azul”: conto de fadas ou conto gótico? *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, Duque de Caxias, v. 2, n. 9, 2004.

MICHELLI, Regina. Barba azul, histórias de ontem e de hoje. *Revista Araticum*, Montes Claros, v. 14, n. 2, p. 73-84, 2016.

MILLER, Frank. *Sin City: a cidade do pecado*. São Paulo: Devir, 2012.

PERRAULT, Charles. Barba Azul. In: ANDERSEN, Hans Cristian *et al.* *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Apresentação de Ana Maria Machado, tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

RELPH, Edward. As bases fenomenológicas da Geografia. *Revista Geografia*, Rio Claro, v. 4, n. 7, p. 1-25, 1979.

REVEL, Judith. *Dicionário Foucault*. Tradução de Anderson Alexandre da Silva, revisão técnica de Michel Jean Maurice Vincent. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

SILVA, Edilaine Ferreira; COSTA Érika Maria Asevedo; MOURA Geraldo Jorge Barbosa de. Topofobia e topofilia em “A Terra”, de “Os Sertões”: uma análise ecocrítica do espaço sertanejo euclidiano. *Soc. & Nat.*, Uberlândia, 2014, p. 253-260.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 2013.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do Medo*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Artigo recebido em 17 de março de 2020 e aceito em 3 de junho de 2020.

**Vozes da memória:  
a supraliteratura de Svetlana Aleksievitch**

**Voices of memory:  
the supra-literature of Svetlana Aleksievitch**

Júlia de Campos Lucena\*

**RESUMO:** A obra da escritora bielorrussa Svetlana Aleksievitch, vencedora do prêmio Nobel de Literatura em 2015, é singular: autor e coletividade dividem a autoria de um romance mosaico. Seus livros são compostos por pequenas histórias, monólogos reflexivos e testemunhos coletivos de momentos tão extremos da experiência humana que convencem o leitor apenas pois ele os sabe reais. É a realidade enquanto gênero literário. Pretende-se, neste artigo, analisar essa reelaboração literária da memória proposta por Svetlana a partir da obra *Vozes de Tchernóbil* (2016b); refletir sobre como a obra ecoa o modelo historiográfico proposto por teóricos como Walter Benjamin (1958a; 1985b) e Dominick LaCapra (2008); e elaborar, brevemente, o gênero literário que dá suporte a esse empreendimento, chamado pela autora *Romance de Vozes*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Svetlana Aleksievitch; *Vozes de Tchernóbil*; memória; trauma.

**ABSTRACT:** The work of the Belarusian writer Svetlana Aleksievitch is unique: a genre in which author and collectivity share the authorship of a mosaic novel. It is composed out of brief stories, reflective monologues, and collective testimonies of so extreme moments of human experience, credible only because we know them as true, as memory. It is reality as a literary genre. This article aims to analyze the literary re-elaboration of memory proposed by Svetlana, especially in the work *Voices from Chernobyl* (2016b); ponder on how it touches the historiographic model proposed by authors like Walter Benjamin (1985a; 1985b) and Dominick LaCapra (2008); and draw, briefly, the literary genre that supports this enterprise, named by the author as the *Genre of Human Voices*.

**KEYWORDS:** Svetlana Aleksievitch; *Voices from Chernobyl*; memory; trauma.

---

\* Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2017). Mestranda em Estudos Literários pela mesma universidade (2018-2020). Bolsista CAPES. E-mail: decampos.julia@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9059-7928>.

*Passaram-se vinte anos desde a catástrofe, mas até hoje  
me persegue a pergunta: eu sou testemunha do quê, do  
passado ou do futuro?*  
Svetlana Aleksíevitch

## **1 Introdução**

A catástrofe tem esse curioso potencial de inverter estruturas e virar do avesso quem atinge. Isso foi, precisamente, o que aconteceu à Europa no século XX. As bases sobre as quais repousava a longa tradição europeia ruíram sob catástrofes políticas, humanas, econômicas, tecnológicas e ambientais. O ser humano foi exposto ao seu avesso e não se reconheceu no que viu. Seu potencial latente para a brutalidade — consideravelmente subestimando até então — encontrou no progresso não um freio, mas um propulsor. Tecnologia, ideologia e brutalidade resultaram na industrialização do genocídio e em guerras cujo potencial letal ameaçava todos os lados da disputa.

Frente à amplitude das experiências traumáticas do século XX, o fazer historicista precisou ser revisto. A história monumentalista, de foco economista, interessada nas grandes ações e nos grandes eventos do Estado, mantém imensos vazios, que as milhares de testemunhas desses eventos sentem necessidade de preencher. A suposta neutralidade do historiador — ele mesmo, por vezes, testemunha — já não se sustenta, tampouco a pretensão de uma história ecumênica.

Se a experiência da barbárie cava vazios que dissimulam o trauma e dificultam seu enfrentamento crítico, a elaboração da memória traumática traz para o centro da análise uma dimensão subjetiva que a preenche de significados que possibilitam o processo de luto e recuperação. Quando memória e história se entrelaçam, as fronteiras entre o literário e o historiográfico se confundem. O interstício dá espaço às reminiscências e aos esquecimentos, ressignificando o passado, no presente.

A pequena Bielorrússia, no leste europeu, conta com uma intraduzível história de catástrofes que desafia a historiografia contemporânea. Durante o século XX, não houve cidadão nesse pequeno país da União Soviética que tenha

logrado esquivar-se do contato direto com a catástrofe. Como contar a história de um país que, durante a Segunda Guerra Mundial, perdeu um terço do seu povo? Que, logo na sequência, sofreu a fome, a crise econômica e o despotismo de um regime autoritário? Que foi o Estado mais diretamente afetado pelo maior acidente atômico da história humana? A obra de Svetlana Aleksievitch nos aponta uma alternativa.

A autora nasceu na Ucrânia em 1948, mas viveu desde a infância na Bielorrússia. Ela é uma das “filhas da Vitória”; faz parte da geração que nasceu dos vencedores, pois, oficialmente, a Rússia saiu vitoriosa da Segunda Guerra Mundial. Contudo, muitos dos vencedores na URSS se despediram do conflito e, no seu decorrer, de toda sua família, mortos no *front*, por doenças, pelo frio, pela fome, ou, ainda, assassinados em massa pelos nazistas em suas aldeias.

“O que aconteceu com o ser humano ali? O que ele viu e entendeu? A respeito da vida e da morte como um todo. E, por fim, a respeito de si mesmo” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 62). Essas são as perguntas que a escritora Svetlana Aleksievitch nos ajudar a responder em *A guerra não tem rosto de mulher*, seu primeiro livro, publicado em 1985, e nos demais livros que compõem o ciclo que ela intitulada “Vozes da Grande Utopia”. São eles: *As últimas testemunhas*, de 1985, que recupera a memória das crianças que sobreviveram à Segunda Guerra; *Meninos de Zinco*, de 1987, sobre a guerra afegã-soviética; *Vozes de Tchernóbil*, de 1997, que reúne testemunhos de vítimas deste que foi o maior desastre tecnológico do século XX (ALEKSIÉVITCH, 2016b); e o mais recente: *O fim do homem soviético*, de 2013, que traz relatos de cidadãos que observam o fim de uma nação (a Soviética).

O que resta da jovem sovieta que voltou da guerra aos 21 anos? E da que ficou, mas perdeu pais, irmãos e não conseguiu casar-se, pois não havia sobrado homens com quem noivar? E das crianças que sobreviveram aos *pogroms*? Como se sentiram os chamados “refugiados atômicos”, evacuados das regiões próximas a Tchernóbil, de quem ninguém queria jamais se aproximar? E por que eles insistem em voltar para seus campos, contaminados pela radiação, onde plantam e colhem? Ou para buscar uma memória: um objeto de seu passado radiativo (não há metáfora mais literal), que agora tem o potencial de lhes adoecer e matar? Que

tipo de guerra foi de Tchernóbil, em que o inimigo se escondia no céu azul, na grama verde e na safra generosa da estação? Quem foi o soviético e quem ele é agora? Quem são estes homens e mulheres que sobreviveram à grande revolução, à guerra, ao totalitarismo, à radiação, o que eles têm a contar sobre seu tempo e o que isso diz sobre a humanidade?

Para Hannah Arendt (1997), há uma dimensão de profundidade da experiência humana que só pode ser alcançada através da recordação. Para a autora — cujo universo teórico múltiplo pode apenas ser reduzido a um interesse supremo em *compreender* a condição humana, sua história e eventos<sup>1</sup> —, experiências políticas só podem ser compreendidas se *lembradas* e *comunicadas* (LAFER, 2007). Influenciada pelas teses de Walter Benjamin (1985b), a autora alia narrativa e experiência às faculdades do pensar e do julgar. Nesse sentido, o pior dos crimes, para ela, não é aquele que assombra o malfeitor, mas aquele que é esquecido: sem memória, nada o sustenta (ARENDRT, 2003). A obra de Svetlana Aleksievitch recupera vozes cujas experiências foram empobrecidas pela experiência autoritária e ameaçadas de esquecimento pela grande narrativa única do Império Soviético. Os testemunhos que lemos são fragmentos de sujeitos (recordações), que revelam os piores dos crimes: os esquecidos. Não se trata de uma tentativa de escrever uma nova história cujo fim está em si mesmo, ou seja, de totalizar ou dominar a memória. O que a autora parece nos propor são apenas duas coisas: conhecer e suportar.

Svetlana nos impele a encarar a realidade desses eventos de uma forma brutal e nos convoca a resistir a ela. Seu objeto é a vida singela dos pequenos indivíduos esquecidos pela história oficial, em cujos álbuns de família imagens da guerra dividem espaço com fotos das núpcias e de netos recém-nascidos. A experiência do sofrimento e do mundano abre a narrativa histórica para a pluralidade de verdades antes ocultas. Ela faz dessa narrativa uma justaposição de reminiscências que inaugura uma estética de testemunho coletivo, reescreve a

---

<sup>1</sup> Sobre a contribuição de Arendt aos estudos em memória, ver, a título de exemplo, a tese de Teles (2007). Sobre sua contribuição aos estudos sobre testemunho, ver Perrone-Moisés e Mascaro (2017).

crônica da catástrofe e contribui com uma nova perspectiva do fazer historiográfico, documental e literário.

No presente texto, trabalho com o texto *Vozes de Tchernóbil* (ALEKSIÉVITCH, 2016b) e desenvolvo, a partir dele, algumas reflexões sobre a obra de Svetlana, que contribuem para a discussão historiográfica e literária dedicada aos temas da construção de memória cultural, testemunho e barbárie. Orientam minhas reflexões os textos de Lévi-Strauss (1969), Dominick LaCapra (2008) e Walter Benjamin (1985a; 1985b), além das leituras deste último por Gagnebin (2006).

## **2 Catástrofe da consciência: novo paradigma historiográfico**

No século XX, as bases sobre as quais repousava a longa tradição europeia ruíram em catástrofes. O ser humano, que há pouco vivera o auge de sua “maioridade” e iluminação, enfrentava agora seu extremo obscuro. O século em que predominaram valores de igualdade e fraternidade foi sucedido pelo século que sistematizou o genocídio, criou armas de destruição em massa e normalizou um sistema econômico cuja manutenção exige que milhares de sujeitos se mantenham na abjeção completa. Entre 1914 e 1991 — o período de uma geração —, mais homens foram mortos pelo próprio homem do que jamais na história (HOBSBAWM, 1995). Não apenas os conflitos se tornaram infinitamente mais fatais devido ao avanço tecnológico das armas de guerra (o evento da bomba atômica é um ponto sem retorno), como também as ideologias se mostraram mais letais, assassinas e persuasivas do que nunca, apoiando-se no desenvolvimento das ciências.

Depois da catástrofe, o abismo. Tudo precisou ser reavaliado desde o seu fundamento, a começar pelo que se passou: “O que havia acontecido? Por que havia acontecido? Como pôde ter acontecido?”. São estas as perguntas com as quais Arendt (2012, p. 415) introduz sua pesquisa sobre as origens do sistema totalitário. Elas sintetizam os questionamentos de muitos dos intelectuais do período; entre eles, Walter Benjamin (1985a; 1985b), que elabora sua busca de

forma bastante semelhante (ainda que a resposta de modo totalmente diverso): que tempo é este em que vivemos e como compreendê-lo? Para Arendt (2012) — diga-se de passagem, uma grande intérprete da obra benjaminiana —, era mister que os estudos históricos pudessem tratar fiel e imparcialmente seu objeto. Arendt (2015, p. 21) clama por compreensão, e compreender

não significa negar o ultrajante, subtrair o inaudito do que tem precedentes, ou explicar fenômenos por meio de analogias e generalidades tais que se deixa de sentir o impacto da realidade e o choque da experiência. Significa, antes, examinar e suportar conscientemente o fardo que os acontecimentos colocaram sobre nós — sem negar sua existência nem vergar humildemente sobre seu peso, como se tudo o que de fato aconteceu não pudesse ter acontecido de outra forma. Compreender significa, em suma, encarar a realidade, espontânea e atentamente, e resistir a ela — qualquer que seja, venha a ser ou possa ter sido.

Fez-se urgente compreender a história e apropriar-se dela. Não para evitar que a catástrofe volte a acontecer, mas por saber que ela se repetirá, inúmeras vezes, enquanto não for exposta como a cicatriz traumática e vazia que se configura. Cabe, sobretudo, à história e à literatura preencher esses vazios com memória, para que se possa dar início ao processo de luto e recuperação.

Para Lévi-Strauss (1969, p. 286),

mesmo uma história que se diz universal ainda não é mais que uma justaposição de algumas histórias locais, dentro das quais (e entre as quais) os vazios são muito mais numerosos que os espaços cheios.

E, nos vazios da história monumentalista, mantém-se em estado de latência o trauma.

Mas como escrever sobre um momento da nossa história que constitui um grande trauma coletivo do qual o eu-pesquisador, enquanto tal, e enquanto homem ou mulher em um mundo como o do pós-Tchernóbil, por exemplo, faz parte? Dominick LaCapra (2008, p. 85) alerta os historiadores para os perigos do que ele chama de “enganoso efeito de objetividade”, que, por vezes, se tenta dar ao texto para se sustentar uma suposta imparcialidade:

Esse “efeito objetivo” enganoso deve ser diferenciado de um modo defensivo de objetividade que é alcançado por meio de uma resistência

teoricamente alerta às tendências projetivas ou acomodativas e da tentativa de enfrentar criticamente o problema de nossa relação com o passado. Na realidade, um efeito de objetividade pode ser a companhia de uma tendência oculta de colocar em ação tendências projetivas ou acomodativas no exato momento em que o passado é objetivado. (LACAPRA, 2008, p. 85, tradução minha)<sup>2</sup>

Ou seja, visando a uma narrativa histórica de um discurso neutro e alienado de seu contexto de produção, o historiador tende a dissimular sua presença no texto. O efeito de objetividade consequente é, no entanto, enganoso, pois rejeitando a discussão na qual ele está inserido (e se dá entre o agente historiador e o agente histórico que no texto compõe uma só voz: narrador), ele dá espaço para a movimentação de tendências ocultas, as quais LaCapra (2008) classifica como tendências de projeção ou de acomodação. O que faz com que a subjetividade do historiador se manifeste, invariavelmente, mesmo que de modo abstruso, é o fenômeno da *transferência*.

A projeção do eu-historiador no fazer historiográfico é inevitável. Contudo, ele pode reagir a esse problema metodológico de duas maneiras: assumindo uma postura de identificação com o objeto — o historiador tenta transpor o passado para o futuro, reiterando zonas de esquecimento e de lembrança irrefletidamente —, ou tentando dominar seu objeto por completo — ele domestica o passado em nome de um discurso neutro. Ambas são problemáticas, posto que tentam resolver por completo o problema, isto é, tentam apagar do texto uma questão que é sua constitutiva: a negociação entre historiador e objeto. Trata-se de uma escrita não negociada, em que aspectos do processo histórico que está sendo historicizado podem se manifestar no texto e/ou manter zonas de memória no esquecimento.

A constatação de que é impossível fazer história blindando-se dos processos de transferência não resulta na diminuição dessa matéria enquanto ciência; pelo contrário, dá um novo sentido e revaloriza a atividade:

---

<sup>2</sup> “Este engañoso ‘efecto de objetividad’ debe diferenciarse de un defendible modo de objetividad que se alcanza por medio de una resistencia alerta teóricamente a las tendencias proyectivas o acomodaticias y del intento de enfrentar críticamente el problema de nuestra relación con el pasado. En realidad, un efecto de objetividad puede ser la compañía de una tendencia oculta a poner en acto tendencias proyectivas o acomodaticias en el momento mismo en que se objetiva el pasado”.

A consciência de que a fabricação do texto-história implica procedimentos diversos de transferência pode ajudar a trazer para o primeiro plano o “eu” historiador. De modo que o texto-história se possa transmutar em percurso do pensar, que expõe a representação histórica em suas estratégias narrativas. Não mais se ocultam os procedimentos aproximadores: o texto-história se entende como ponto de vista que se expõe em seus próprios caminhos de elaboração; assim, se apresenta como lugar da crítica. O que não implica objetividade, ou “distanciamento indistanciado”; o historiador se move dentro dos preconceitos. (TEIXEIRA, 2003, p. 7)

Para LaCapra (2008), já que a transferência é inevitável, a solução seria desenvolver uma negociação das relações transferenciais com o objeto de estudo, o que significa trazer ao plano do texto o “eu-historiador”, de modo que o leitor possa acompanhar não um relato equivocadamente objetivo e neutro, mas um caminho de análise traçado pelo historiador em sua relação com seu objeto de pesquisa.

Da mesma forma, a literatura precisa negociar sua relação com o objeto histórico que está estetizando, pois ela corre o risco de, ao estetizar, fetichizar. A memória cultural, que abarca os ditos e os não ditos da memória, mantém o trauma coletivo em latência. A produção cultural pode tanto expô-lo para que se possibilite a recuperação daquela memória e o luto da experiência, ou mantê-lo abstruso na consciência, de modo a possibilitar seu retorno sintomático. O paradoxo ao qual chegamos é de duas naturezas. Um trata propriamente da forma desse discurso: como narrar uma experiência inenarrável; e outro trata do movimento de toda uma disciplina, a saber, do saber historiográfico. Walter Benjamin (1985b) nos acompanha em ambas as discussões, primeiro, quando comenta em *O Narrador*, texto de 1936, sobre o mutismo pós-traumático e o declínio da narrativa, que, antes de um fim, é o sinal de uma reinvenção: a língua sobrevive, mas exige ser reinventada. E, segundo, quando em *Teses sobre o conceito da história*, seu texto testamento, escrito em 1940, ele sugere que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”, isto é, em termos absolutos e essencialistas; pelo contrário, “significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1985b, p.224); na esteira do que afirma Lévi-Strauss (1969, p. 285) sobre a história, quando escreve que:

[c]ada episódio de uma revolução ou de uma guerra se resolve numa multidão de movimentos psíquicos e individuais [...]. Cada canto do espaço contém uma multidão de indivíduos, dos quais cada um totaliza o dever histórico de uma maneira não comparável às outras; para um só desses indivíduos cada momento do tempo é inesgotavelmente rico de incidentes físicos e psíquicos que desempenham cada um o seu papel em sua totalização.

Walter Benjamin (1985b) propõe uma história que dê conta dessa multidão de movimentos individuais oprimidos, seja por um fazer histórico totalizante, seja pelo fascismo (ou outras variantes de governos autoritários), que, segundo Michael Löwy (2005, p. 1562),

[r]epresenta, para os oprimidos, o perigo supremo, o maior a que já foram expostos na história: a segunda morte das vítimas do passado e o massacre de todos os adversários do regime. A falsificação, em escala sem precedentes, do passado, e a transformação das massas populares em instrumento das classes dominantes.

Walter Benjamin (1985b) propõe uma forma muito particular de relação com o passado. No lugar de uma memória de “antiquário” ou “arquivista”, que compõe, linearmente, uma somatória de fatos, Benjamin propõe um passado que se relacione com o presente e esteja em constante transformação. Novas configurações do presente possibilitam nossas compreensões do passado, e esse se converte, para o autor, em objeto em constante reconstrução de si mesmo e do presente, motivando uma perspectiva crítica e aguçada que não se conforma com a ideia do progresso ininterrupto. Benjamin (1985b, p. 224) conclui esta que é a tese de número VI, falando sobre o potencial do historiador de “despertar no passado as centelhas da esperança”. Esperança essa encontrada a partir da relevância que ele pode dar às lutas individuais que, mesmo as fracassadas, ressignificam a luta; e a esperança, que se converte em força política, de salvar os mortos de uma segunda morte: o apagamento de sua memória.

Nesse sentido, a literatura de Svetlana, fruto de seus esforços em recuperar a memória do povo soviético, parecem consolidar-se como a realização das propostas benjaminianas de relação com o passado. A escrita polifônica do romance de vozes abre, na história, um espaço de escuta para das reminiscências de uma nação que já não existe.

### **3 Romance de Vozes: uma nova estética para compreender a tragédia**

Jornalista de formação, Svetlana tem sua obra comumente identificada como jornalismo literário ou com a literatura documental; mas, para a autora, é romance. Um romance cuja forma estética se moldou a partir das exigências do nosso tempo: um tempo que tem urgência em narrar e compreender, e que exige que aprendamos a escutar.

Em seu discurso na cerimônia de premiação do Nobel de Literatura, em 2015, ela defende o tratamento literário de seu texto:

Ouvi mais de uma vez e ainda ouço que isso não é literatura, que é documento. Mas o que é literatura hoje? Quem pode responder? Vivemos mais rápido que antes. O conteúdo rompe a forma. Ele a quebra e modifica. Tudo extravasa das margens: a música, a pintura e, no documento, a palavra escapa aos limites do documento. Não há fronteiras entre o fato e a ficção, um transborda no outro. Mesmo a testemunha não é imparcial. Ao narrar, o homem cria, luta com o tempo assim como o escultor com o mármore. Ele é um ator e um criador. (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 373)

O Romance de Vozes, gênero consistentemente elaborado ao longo de sua produção, é estruturado a partir de monólogos; coros; conversas de cozinha; ruídos da rua, do transporte público; vozes solitárias; destaques do noticiário; entrevistas da autora consigo mesma. Um romance mosaico. Contudo, como um álbum de fotografias ou uma curadoria artística, Svetlana não é um receptáculo passivo de histórias. Ela reordena simbolicamente o real, e as centenas de testemunhos agrupam-se em sua sólida narrativa de frases curtas e impactantes. Faz história e faz literatura. É historiadora e romancista.

A arte e o mundo se tornaram multifacetados. A experiência da pós-modernidade nos permite transitar mais livremente entre as fronteiras disciplinares. O documento interessa à arte na medida em que nos aproxima da realidade que captura enquanto preserva o original. A arte amplia a expressão da realidade e lhe dá forma. O romance passa a ser compreendido não com uma forma apriorística, mas como estrutura adaptável que materializa conscientemente o advento de uma nova temporalidade fragmentada e

descontínua. Sem o trabalho artístico de Svetlana, há realidade, mas não há linguagem. Os testemunhos, enquanto conjunto, comunicam através da forma artística do Romance de Vozes.

Walter Benjamin (1985b) sugere que o historiador confronte o objeto histórico enquanto môtada: não há progressão linear, ou tempo homogêneo, há um momento saturado de tensões, de histórias e de vidas. Podemos pensar o Romance de Vozes como tal: várias pequenas histórias, tensionadas ao seu extremo, que habitam o passado e o presente; e dentro de cada uma, a totalidade do processo histórico.

Para compor *Vozes de Tchernóbil*, Svetlana ouviu mais de setecentas vítimas do desastre. Famílias evacuadas, bombeiros e esposas de bombeiros, liquidadores — aqueles que voltavam às áreas de contaminação para exterminar o que havia restado de vida não humana —, soldados, cientistas, médicos, pessoas que insistem em continuar residindo em zonas proibidas. Eles desejavam testemunhar. Querem contar suas verdades, pois “estão morrendo, e ninguém lhes perguntou de verdade sobre o que aconteceu” (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 38). Falam na esperança de compreender: “eu recordei... para recobrar a verdade daqueles dias e dos nossos sentimentos. Para não esquecer como mudamos” (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 283). Sua busca está em capturar, precisamente, o que Lévi-Strauss (1969, p. 285), já mencionado, chamou de “multidão de movimentos psíquicos e individuais” e devires históricos.

Essa literatura de testemunho coletivo comporta, simultaneamente, três momentos narrativos distintos: a *experiência da barbárie*, que traça diversos caminhos, mas chega ao leitor com a força de um grito; o *testemunho*, pois o texto nunca nos deixa esquecer de que este é um esforço em direção ao impossível; e, por fim, o próprio *ato de escrita*, quando a autora evoca a primeira pessoa e insere autor, leitor e testemunho no tempo histórico do presente, implicando agente histórico, historiador e leitor no processo de recuperação histórica.

#### 4 Tchernóbil: crônica do futuro

Quando explodiu um dos quatro reatores da Central Elétrica Atômica de Tchernóbil, em Prípiat, na Ucrânia, na noite do dia 26 de abril de 1986, a quantidade de radionuclídeos liberados na atmosfera superou em cinco vezes a dose estimada como fatal. Desde que o Planeta Terra se tornou habitável pela espécie humana, nunca foram detectadas, em sua superfície, doses tão elevadas de radiação.

Os bombeiros que trabalharam para controlar o fogo do reator nas primeiras horas após a explosão receberam doses tão altas que, no início da manhã, estavam todos hospitalizados com queimaduras letais. Todos morreram dentro de poucos dias. Segundo dados do governo ucraniano (ALEKSIÉVITCH, 2016c), em torno de 600 mil pessoas trabalharam na área nos dias que se seguiram à explosão. Trinta anos depois, apenas 5% da equipe de resgate e limpeza continua viva e saudável. A população precisou ser evacuada com urgência, deixando tudo para trás e, ainda hoje, o perímetro de proteção da usina se estende por um de raio de 30 quilômetros.

A nuvem de poeira tóxica liberada se espalhou em poucas horas. Em uma semana, a nuvem tóxica já havia chegado a diversos pontos da Europa Central, do norte da África e até mesmo da Ásia. Sua presença foi constatada em todo o mundo. A Bielorrússia, um país rural com uma população de 10 milhões de habitantes, que faz fronteira com a Ucrânia, recebeu 70% da radiação devido às condições climáticas do dia do acidente.

Quando Tchernóbil explodiu, criou-se uma realidade paralela que a consciência humana era incapaz de compreender. Trata-se de um evento inédito na história do mundo, mas que nos empobrece em experiência narrável. Construímos uma tecnologia, um patrimônio científico que expandia nossa concepção de mundo, mas que reinava sozinho, pois a experiência não o vinculava a nós. Os *curie*, os *rems*, os *roentgen* são inimigos que não podiam ser assimilados pela consciência humana.

Na noite de 26 de abril de 1986... Em apenas uma noite nos deslocamos para outro lugar da história. Demos um salto para uma nova realidade,

uma realidade que está acima do nosso saber e acima da nossa imaginação. Rompeu-se o fio do tempo... O passado de súbito surgiu impotente, não havia nada nele em que pudéssemos nos apoiar; e no arquivo onipotente (assim acreditávamos) da humanidade, não se encontrou a chave que abria a porta. Mais de uma vez ouvi naqueles dias: “Não encontro palavras para expressar o que eu vi e vivi”; “Ninguém antes me contou nada parecido”; “Nunca li nada semelhante em livro algum, nem vi algo assim em filme algum”. Entre o momento em que aconteceu a catástrofe e o momento em que começaram a falar dela, houve uma pausa. Um momento de mudez. E todos se lembram dele... (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 41)

Para Walter Benjamin (1985a), a História é a experiência narrada que, no encontro com a cultura, forma a tradição; mas Tchernóbil foi a ruptura com a tradição. Ele deslocou o homem do tempo e da história. “Eu me sinto impotente”, diz um dos personagens-testemunhas. “[H]á cultura antes de Tchernóbil e nenhuma cultura depois de Tchernóbil” (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 283).

Havia apenas medo para exportar – e a indústria cultural fetichista aproveitou-se largamente disso. Tchernóbil produziu um sem-fim de produtos que exploravam o bizarro, o sobrenatural e o pastiche do horror que dele proveio – documentos que só faziam aumentar o alheamento da experiência e dos seus sobreviventes.

O homem se surpreendeu, não estava preparado para isso. Não estava preparado como espécie biológica, pois todo o seu instrumental natural, os sentidos constituídos para ver, ouvir e tocar, não funcionava... Os sentidos já não serviam para nada; os olhos, os ouvidos e os dedos já não serviam, não podiam servir, porque a radiação não se vê, não tem odor nem som. É incorpórea. Passamos a vida lutando e nos preparando para a guerra, tão bem a conhecíamos, e, de súbito, isso. A imagem do inimigo se transformou. Surgiu diante de nós um outro inimigo... Inimigos... que tocavam a relva ceifada, o peixe pescado, a caça aprisionada. As maçãs. [...] As pessoas mais velhas, ao serem evacuadas e ainda sem perceber que isso seria para sempre, olhavam para o céu e diziam: “O sol está brilhando, não se vê fumaça nem gás. Não se escutam tiros. Como isso pode ser uma guerra? No entanto, devemos nos tornar refugiados”. (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 44-45)

Fechados em zonas contaminadas pelo governo; nas alas de quarenta pelos hospitais; no leste mundo pelo ocidente: os *gulags* de Tchernóbil foram resgatados por Svetlana que deu nova linguagem a um povo que, mesmo emudecido, deseja comunicar: “Eu quero testemunhar, isso aconteceu há dez

anos e todo dia se repete comigo. Não sou escritor, não saberia como contar... Mas sou testemunha” (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 65).

Para ilustrar melhor a obra, escolhi uma pequena história, que comporta em si muito do horror que os sobreviventes de Tchernóbil compartilham. Svetlana abre espaço para que ouçamos a voz de “Nikolai Fomítch Kalúguin, um pai”, que deixou de ser homem para se tornar “um homem de Tchernóbil. Um animal raro!”. Seu capítulo chama-se: *Monólogo sobre toda uma vida escrita nas portas* (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 65).

“Vivíamos na cidade Prípiat. Nessa mesma cidade que hoje o mundo inteiro conhece. Não sou escritor, não saberia como contar... Mas sou testemunha. Aconteceu assim... Vamos ao início...” (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 65). Nikolai foi evacuado junto com sua família no terceiro dia após a explosão, enquanto o reator ainda queimava. Deixou para trás tudo: sua casa, roupas, pertences, até mesmo o gato teve de ser abandonado. De tudo, e todos, emanava radiação.

Dois anos depois, Nikolai voltou para a zona contaminada, contrariando as ordens militares e arriscando ser autuado. Ele ia buscar a porta de sua casa. A porta era o elemento central de sua família, um registro não convencional de sua memória. Nela, o pai marcou a altura de Nikolai conforme ele ia crescendo, e, nela, ele próprio marcou a altura dos filhos conforme estes iam crescendo. Na ocasião da morte do pai, foi nela que se velou o defunto; e agora ele volta a buscá-la para velar a filha que morria em decorrência da radiação.

A porta da casa era, para essa família, seu passado e seu futuro, sinônimo de vida e de morte; mas, depois da explosão, ela deixou de ser um objeto ordinário da vida comum. Era agora um objeto radioativo sem recuperação que carecia apenas de abandono e isolamento. Nikolai não compreende como é possível pedir a alguém para que abandone sua história tão radicalmente. Recuperá-la tem um custo extremo, que ele está disposto a pagar, pois já não há muito que possa perder.

Quando o mundo deixa de ser familiar para se tornar estranhamento, a impossibilidade de compreender e comunicar desespera, mas não tanto quanto não se encontrar ouvido sequer capaz de ouvir a mudez que resta.

É preciso compreender, porque vamos viver com isso. [...] Eu quero testemunhar, a minha filha morreu por culpa de Tchernóbil. E ainda querem nos calar. Dizem que a ciência ainda não comprovou, não há banco de dados. É preciso esperar cem anos. Mas a minha vida humana... Ela é ainda mais curta. Eu não vou esperar. Anote. Anote ao menos que a minha filha se chamava Kátia. Katiúchenka. Morreu aos sete anos. (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 66)

Svetlana rompe com o isolamento do terror quando se posiciona como a escuta ativa de testemunhas que reposicionam o evento catastrófico na construção identitária de um país. O sentimento de impotência diante dos acontecimentos é equivalente ao esforço de lembrar e registrar. Talvez não seja nunca possível compreender Tchernóbil, mas é preciso dizê-lo e é preciso ouvir dizê-lo. O incompreensível precisa ser pronunciado, pois apenas a linguagem oferece um caminho de libertação às consciências rendidas pelo trauma.

## 5 Testemunha também aquele que não vai embora

A linguagem não funciona fora do par enunciativo. A enunciação de um *eu* compreende como parte fundamental a presença de um *outro*. No testemunho, o *inivível* e o *inenarrável* atravessam a linguagem e refundam-se nela para chegar a um terceiro não implicado que, talvez, será capaz de aliviar a carga do testemunho apenas por existir longe dessa experiência e garantir essa possibilidade de ser.

Gagnebin (2006), quando trata a respeito da potência desse terceiro elemento no testemunho (sendo os primeiros o torturado e o torturador), relembra o sonho narrado por Primo Levi em *É isto um homem?*. No sonho, Primo Levi está de volta ao lar, tem sua irmã e amigos ao redor, muitos deles. Ele sente-se feliz por estar de volta e por ter tanto a contar, mas logo percebe que todos estão indiferentes a sua narração, até que se levantam e simplesmente vão embora. Deixo-o continuar:

Nasce então, dentro de mim, uma pena desolada, como certas mágoas da infância que ficam vagamente em nossa memória; uma dor não

temperada pelo sentido da realidade ou a intromissão de circunstâncias estranhas, uma dor dessas que fazem chorar as crianças. Melhor, então, que eu torne mais uma vez à tona, que abra bem os olhos; preciso estar certo de que acordei, acordei mesmo. O sonho está na minha frente, ainda quentinho; eu, embora desperto, continuo, dentro, com essa angústia do sonho; lembro, então, que não é um sonho qualquer; que, desde que vivo aqui, já o sonhei muitas vezes, com pequenas variantes de ambiente e detalhes. Agora estou bem lúcido, recordo também que já contei o meu sonho a Alberto e que ele me confessou que esse é também o sonho dele e o sonho de muitos mais; talvez de todos. Por quê? Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam? (LEVI, 1988, p. 85-86)

Primo Levi (1988) sente-se condenado, em seu sofrimento, a uma violenta mudez pelo ouvido surdo dos demais. Parece que não é na experiência, em si, mas na falta de um interlocutor ativo e interessado, disposto a compartilhar a experiência do insuportável, que a narração do trauma se torna impossível. Gagnebin (2006) conclui a partir desse sonho que também é testemunha aquele que não vai embora; aquele que ouve até o fim a narração do que parece impossível, mas não foi. E ele o faz,

não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo [*sic*] infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a intentar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

As experiências traumáticas de Primo Levi e dos sobreviventes de Tchernóbil são profundamente dissemelhantes; ambas, porém, comunicam sobre esse anseio dos sobreviventes em se fazerem ouvir. Svetlana, ao recolher as histórias para seus livros, ocupa — fisicamente — o espaço do interlocutor, até então ausente, para as testemunhas; no processo de escrita e composição do livro — solitário e distanciado —, ela opera a transposição do lugar de interlocutor ao de narrador; este último, por sua vez, exige do leitor que ele se coloque no papel inicial, o de interlocutor, e se permita ser ele também testemunha das experiências narradas. O efeito desse movimento é causa da brutalidade do texto: não é permitido ao leitor distanciar-se da realidade, pelo contrário, exige-se que ele se afunde nela. Seu arrebatamento é tão pungente que não raro torna-se uma

experiência “terrível” de leitura; mas que é, em verdade, uma experiência do terrível, na leitura.

Para Svetlana, depois da barbárie, a literatura não tem mais o direito de inventar: “Deve-se mostrar a verdade como ela é. Exige-se uma ‘supraliteratura’, uma literatura que esteja além da literatura. É a testemunha que deve falar.” (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 372). Se Flaubert era o homem-pena, para quem a ficção era o único mundo possível, ela fez-se a mulher-ouvido: seus esforços residem em escutar a literatura do real. A nós, cabe conhecê-la e suportá-la, “e então esperar para ver o que vira desse saber e desse suportar” (ARENDRT, 2015, p. 28).

## Referências

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *As últimas testemunhas: crianças na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Meninos de zinco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Nobel de literatura, jornalista Svetlana Aleksievitch se encontra com leitores em São Paulo*. Youtube, 1 vídeo (51m59s). Canal Companhia das Letras, 2016b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BIrQA9qqmWo>. Acesso em: 1 maio 2020.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *O fim do homem soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchernóbil: crônica do futuro*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016c.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARENDT, Hannah. *Responsability and Judgment*. New York: Schocken Books, 2003.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito da história*. In: *Magia e técnica, arte e política*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 222-234.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar esquecer escrever*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LACAPRA, Dominick. *Representar el Holocausto: historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.

- LAFER, Celso. Experiência, ação e narrativa: reflexões sobre um curso de Hannah Arendt. *Estudos Avançados*, v. 21, n. 60, p. 289-304, 2007.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1969.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito da história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Claudia; MASCARO, Laura. *Testimony and crimes against humanity from Hannah Arendt's perspective. Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, Porto Alegre, v. 43, n. 3, p. 574-580, 2017.
- TEIXEIRA, Felipe Charbel. Representação histórica: retórica da alteridade, domesticação da existência. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 13, 2003. *Anais [...]*. João Pessoa: ANPHU, 2003. p. 1-8. Disponível em: <http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.22/ANPUH.S22.230.pdf>. Acesso em: 1 maio 2020.
- TELLES, Edson. BRASIL e África do Sul: os paradoxos da democracia: Memória política em democracias com herança autoritária. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

Artigo recebido em 16 de março de 2020 e aceito em 1 de junho de 2020.

**A poética do encontro em *Estação das chuvas*,  
de José Eduardo Agualusa**

**The poetics of the encounter in *Rainy season*,  
by José Eduardo Agualusa**

Adriano Guedes Carneiro\*

**RESUMO:** *Estação das chuvas* (2010) narra a estória de Lídia do Carmo Ferreira e do narrador-jornalista. Engloba um período da história de Angola, a partir da Independência, abrangendo acontecimentos anteriores e posteriores. Há uma perspectiva crítica, via “metaficção historiográfica”, no universo pós-moderno, em que a história oficial é permanentemente questionada. Há o estreitamento dos limites entre a história e a ficção, como no episódio da televisão da cadeia de São Paulo. O autor estabelece a construção de uma poética do encontro, através do convívio e da comunicação consensual entre os personagens, representantes de vários matizes políticos, ideológicos e étnicos, com o fim de oferecer a possibilidade de uma Angola diferente daquela que foi determinada pela conduta do MPLA e de Agostinho Neto.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Estação das chuvas*; José Eduardo Agualusa; Angola; poética do encontro.

**ABSTRACT:** *Rainy season* (2010) tells the story of Lídia do Carmo Ferreira and the narrator-journalist. It covers a period of the history of Angola, starting from Independence, covering previous and subsequent events. There is a critical perspective, via “historiographical metafiction”, in the postmodern universe, in which official history is permanently questioned. There is a narrowing of the boundaries between history and fiction, as in the television episode of the São Paulo’s prison. The author establishes the construction of a poetics of the encounter, through conviviality and consensual communication between the characters, representatives of various political, ideological and ethnic nuances, in order to offer the possibility of an Angola different from that determined by the conduct of the MPLA and Agostinho Neto.

**KEYWORDS:** *Rainy season*; José Eduardo Agualusa; Angola; poetic of the encounter.

---

\* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal Fluminense, bolsista CAPES. E-mail: [adrianoguedes.carneiro@hotmail.com](mailto:adrianoguedes.carneiro@hotmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5830-5128>.

## 1 Introdução

Várias leituras são possíveis para o romance de José Eduardo Agualusa, *Estação das chuvas*. Aqui, propomos uma leitura a partir da perspectiva da poética do encontro. Poética com o sentido que advém do verbo grego *poiesis* (ποίησις), no seu significado primordial, como “fazer, criar”. Portanto, fazer, criar o encontro.

Pretende-se demonstrar, com o presente artigo, como o autor realizou um verdadeiro encontro entre os vários atores sociais responsáveis pela construção da Angola contemporânea, os quais estão representados, no texto, pelos diversos personagens que o compõem.

Estes atores sociais, no mundo real, realizaram encontros uns com os outros apenas em meio ao campo de batalha, na arena de guerra, através dos conflitos, que somente eram resolvidos pelas balas, sob o custo do sangue, de vidas humanas, ao longo de mais de vinte e sete anos de guerra civil e de uma “ditadura” de mais de quarenta e cinco anos, totalizando perto de setenta anos de conflitos civis e militares, armados e não armados, sem contar ainda todo o tempo de dominação colonial. No texto, contudo, estes atores sociais representados pelos personagens conseguem conviver consensualmente e compartilhar, sem se matarem uns aos outros, uma realidade possível.

O escritor nascido no Huambo se utiliza de vários recursos para atingir os seus objetivos. E um destes é o uso de técnicas narrativas típicas do pós-modernismo, que já tem se tornado uma marca da sua escrita. Tanto que alguns críticos ainda consideram a impossibilidade de classificar a obra de Agualusa ou de inscrevê-la no cânone africano, justamente porque não admitem a pós-modernidade em África<sup>1</sup>.

Linda Hutcheon (1991), por exemplo, também não concebia o pós-modernismo como uma ocorrência factível de ser encontrada no continente africano, pois, como manifestação típica de um capitalismo tardio (no sentido de muito desenvolvido, mas que já vai tarde), conforme preconiza o crítico marxista Fredric Jameson (1989), não podia subsistir em regiões em que a economia era

---

<sup>1</sup> Ver nota de rodapé em Ana Mafalda Leite (2012, p. 148), por exemplo.

muito atrasada e frágil, como era o caso da africana, que apenas tinha se visto livre do jugo colonial há poucas décadas. Ao contrário, o pós-modernismo deveria provir de países capitalistas desenvolvidos e complexos, como é o caso dos EUA ou dos países europeus. Todavia, se pensarmos na globalização, mais do que a econômica, a cultural, quando há a exposição de regiões e pessoas a todo tipo de valores culturais e sociais, talvez possamos justificar e admitir a existência de uma arte pós-moderna em solo africano, elaborada por africanos. E a economia angolana, principalmente após 1992, foi exposta à abertura do mercado, ao chamado neoliberalismo e a toda sorte de mecanismos desenvolvidos capitalistas, principalmente após a descoberta de petróleo no seu território.

Além disso, José Eduardo Agualusa é um homem que viaja pelo mundo e residiu durante anos na Europa, em vários países, como Portugal, Alemanha e Irlanda. Teve residência também no Brasil, em Recife e no Rio de Janeiro. Como jornalista e escritor, tem travado conhecimento com as mais variadas tendências artísticas mundiais. Por mais que seja angolano, sua visão de mundo será pautada pela sua experiência, pelo que aprendeu também em suas viagens internacionais e pelo contato que manteve com diversas culturas.

No artigo, ainda procuraremos elencar outras características literárias e culturais presentes em *Estação das chuvas* que contribuam para a construção e a formação da ideia do encontro. Entre estas é possível destacar a própria personagem Lídia do Carmo Ferreira, que pode ser entendida como metonímia de Angola, mais especificamente da República Popular de Angola. Na origem de ambas, da personagem e do país, está presente uma violência: o antepassado madeirense de Lídia que estuprava as mulheres da casa, conforme lemos nas páginas de Agualusa, e a Guerra de Independência, travada a partir de 1961 contra a metrópole colonial portuguesa. Poderíamos regredir ainda mais no tempo e buscar a origem de Angola em outra violência: a famigerada Conferência de Berlim (1885), na qual as potências europeias, como verdadeiros bucaneiros dividindo o butim, repartiram a África entre si, sem qualquer consideração com os povos, tribos, etnias e costumes dos habitantes originais dos territórios desmembrados. Lídia, como a República Popular, desaparece em 1992.

Da mesma forma, é preciso que tenhamos um outro olhar sobre a história de Angola em si, para além daquilo que é narrado pelo MPLA (Movimento

Popular pela Libertação de Angola) em seus quase quarenta e cinco anos de poder. A escrita de Agualusa é uma denúncia perpétua dos crimes cometidos por esse partido político em todo esse tempo, como, por exemplo, aqueles cometidos no dia 25 de maio de 1977, com a repressão à revolta de Nito Alves, cuja apuração a história ainda aguarda, pois milhares de pessoas foram condenadas à morte, sob a acusação de que atentavam contra a revolução.

A imagem de Angola no início, quando da retomada da guerra civil, e também ao final do livro é o retrato de um país morto: “Este país morreu!” (AGUALUSA, 2010, p. 217) é a última coisa que se diz no romance. Um país soterrado pelas cinzas. Sim, um país coberto de cinzas, mas, como fênix, também passível de renascimento.

## **2 Preparando o encontro**

### *2.1 Sobre o título*

Angola, ao longo do ano, possui duas estações climáticas bem definidas: a época seca e fria, o chamado “cacimbo”, de maio até agosto, e a época chuvosa e quente, de setembro até abril. Tanto a Independência, proclamada em 11 de novembro de 1975, quanto a eclosão da guerra civil em 1992 deram-se na estação das chuvas.

Chuva tem uma simbologia ambígua, pois tanto pode representar a esperança, o refrigerio, pois ela é necessária para a lavoura, por exemplo, para que haja sucesso na colheita, quanto pode vir a representar a dor, a lágrima, o sofrimento; daí pensar na “Comissão das Lágrimas”, o famigerado grupo que teria sido criado para avaliar e decidir quem mais deveria morrer na época dos fracionistas (a Revolta de Nito Alves, de 25 de maio de 1977). Também faz pensar na guerra, que dizimou milhares de angolanos desde a época colonial. A intenção do autor parece-nos ser justamente esta, que é deixar-nos na encruzilhada, num lugar entre a esperança e a dor.

Além disso, é possível estabelecer uma relação com o poema “Aqui no cárcere”, de Agostinho Neto,

Aqui no cárcere  
eu repetiria Hikmet  
se pensasse em ti Marina  
e naquela casa com uma avó e um menino  
Aqui no cárcere  
eu repetiria os heróis  
se alegremente cantasse  
as canções guerreiras  
com que o nosso povo esmaga a escravidão

Aqui no cárcere  
eu repetiria os santos  
se lhes perdoasse  
as sevícias e as mentiras  
com que nos estraçalham a felicidade

Aqui no cárcere  
a raiva contida no peito  
espero pacientemente  
o acumular das nuvens  
ao sopro da História

Ninguém  
Impedirá a chuva (NETO, 2010).

justamente por causa dos seus últimos versos: “Ninguém/ impedirá a chuva”. A chuva, no poema de Neto, como representação da realização do sonho de independência. No livro de Agualusa, a estação das chuvas poderia representar uma nova – ou efetiva – libertação de Angola. Porém, agora, libertando-se da história oficial e das garras do MPLA, representado univocamente pelo autor do poema e, durante muitos anos, presidente, Agostinho Neto.

## *2.2 Decifrando os paratextos editoriais*

*Estação das chuvas* deixa dúvidas sobre qual é o pacto a ser celebrado entre o autor e o leitor. A narrativa deve ser encarada como história ou ficção? Através dos paratextos, podemos ir perscrutando o texto para decifrar as verdadeiras intenções do autor.

O livro é dedicado a Mário Pinto de Andrade (AGUALUSA, 2010, p. 7), que é personagem, mas também foi um importante intelectual e ativista político, inclusive um dos fundadores do MPLA. Foi também um dissidente político, pois foi o responsável pela chamada “Revolta Activa”, que levou ao rompimento com o grupo de Agostinho Neto, fato este que também é abordado no texto.

Nos agradecimentos, encontramos a informação (ou desinformação) de que: “Este livro deve muito a alguns amigos, que me apoiaram durante o trabalho de pesquisa e documentação, ou se dispuseram a partilhar comigo as suas memórias” (AGUALUSA, 2010, p. 9). O autor, propositadamente, mistura a realidade e a ficção, aludindo à sua pesquisa, à documentação e às pessoas reais que partilharam “as suas memórias”. História ou ficção, a dúvida persiste!

Na contracapa da primeira edição do livro, em 1996, pelas Publicações Dom Quixote, de Lisboa, Portugal, havia a indicação de que se tratava de uma “Biografia romanceada de Lídia do Carmo Ferreira” (SILVA, 2013, p. 116-117). Fato este que levou alguns leitores a afirmarem que tinham realmente conhecido a personagem, em tempos passados. Contudo, na edição brasileira da Editora Língua Geral, de 2010, está escrito: “Neste livro de José Eduardo Agualusa, os limites entre a ficção e a história são dissolvidos por meio de uma técnica sofisticada, de hábil enxadrista do gênero *romanesco* [...]” (AGUALUSA, 2010, p. 222). Aqui, fica bastante claro e explícito que estamos defronte a um romance. O autor está estabelecendo com o leitor o pacto romanesco. Não é realidade, mas ficção. É um universo ficcional. Finalmente, a dúvida é desfeita de uma vez por todas.

### 2.3 O texto pós-modernista

*Estação das chuvas* é um romance pós-moderno. No livro, encontramos diversas características que nos permitem realizar essa classificação. E como tal, ele é considerado uma “metaficção historiográfica”, pois:

[...] sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser a base para seu repensar e sua elaboração das formas dos conteúdos do passado. [...] é outra característica da natureza

contraditória inerente à metaficção historiográfica, pois ela sempre atua dentro das convenções a fim de subvertê-las. Ela não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional (HUTCHEON, 1991, p. 22).

Longe de fazer como os antigos romances históricos, que procuram se adequar a uma narrativa mais ou menos oficial sobre os fatos e acontecimentos descritos, na metaficção historiográfica há o questionamento de toda a história e de todas as suas versões, procurando abrir espaço para outras indagações e interpretações ainda desconhecidas. Abrem-se fendas no edifício histórico. Procuram-se por outros caminhos por onde andar e refletir o nosso conhecimento.

O tom geral do romance é de ironia, de galhofa, pois “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico” (HUTCHEON, 1991, p. 21). O retorno ao passado se dá de uma forma irônica, questionando, rindo, pondo em dúvida a versão oficial sobre os acontecimentos narrados.

O romance é marcado pela fragmentação. Talvez porque o autor pós-moderno não siga nenhuma narrativa-mestra ou metanarrativa que lhe explique a totalidade das coisas. Ou como sugere Appiah, de forma irônica, dizendo que o pós-modernismo “é uma metanarrativa do fim das metanarrativas” (APPIAH, 1997, p. 197). Isso se traduz no texto: lapsos temporais, multiplicidade de narradores, incertezas sobre os acontecimentos e fatos, parcialidade, hibridismos de gêneros literários.

“É assim, pelo menos, que imagino a cena (eu não estava lá)” (AGUALUSA, 2010, p. 17). O narrador-jornalista nos apresenta a cena da proclamação da Independência de Angola para nos dizer mais à frente que é apenas a sua imaginação, pois ele não estava presente. Então como podemos ter certeza de que os fatos narrados efetivamente aconteceram? O narrador de Agualusa nos conta a versão oficial justamente para colocá-la em dúvida, para levar a cena ao descrédito. Se não temos certeza de como efetivamente se realizou a independência do país – momento de grau máximo de importância na história recente angolana – não podemos ter certeza de mais nada. “Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar ou deliberadamente provisórios e limitados” (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Há também aqui todo um questionamento sobre a noção de consenso, até então estabelecida e internalizada no humanismo:

Agora todas as narrativas ou sistemas que já nos permitiram julgar que poderíamos definir, de forma não problemática e universal, a concordância pública foram questionados pela aceitação das diferenças – na teoria e na prática artística. Em sua formulação mais extrema, o resultado é o de que o consenso se transforma em ilusão de consenso, seja ele definido em termos de cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional), pois ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) – é isso que o pós-modernismo procura ensinar (HUTCHEON, 1991, p. 24).

“De Cabinda ao Cunene, um só Povo, uma só Nação!” era o slogan do MPLA e da Revolução Angolana. Sufocar as outras línguas, as etnias, os costumes para construir o Estado nacional. Extinguir as diferenças, como vemos, por exemplo, no *Mayombe* (1979) de Pepetela, em que os guerrilheiros discutem a necessidade da unidade e o tribalismo – ou seja a adoção de costumes e valores que não sejam os do “consenso”, definido pelo MPLA, são considerados como traição à causa da independência. Agualusa, por outro lado, põe em xeque, questiona essa ideologia dominante, esse “consenso” à força que foi construído no país, para mostrar realmente o que é: uma ilusão. Não haveria unidade nem mesmo dentro do socialismo pregado nos primeiros anos, pois, como se diz no texto, parafraseando o *Hamlet*, de Shakespeare: “Entre Marx e Lênin cabem mais profetas do que seria sensato alguém supor” (AGUALUSA, 2010, p. 171).

Outra característica do texto pós-moderno é o hibridismo dos gêneros literários. Há, por exemplo, a apresentação de um poema de Lídia do Carmo Ferreira (AGUALUSA, 2010, p. 19) e há, em várias partes do romance, a apresentação de uma entrevista desta personagem, concedida ao narrador-jornalista (AGUALUSA, 2010, p. 42-43). Afinal, “as fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas [...] Entretanto, as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre a ficção e a não ficção e – por extensão – entre a arte e a vida” (HUTCHEON, 1991, p. 26-27). Em *Estação das chuvas*, o que é fato e o que é ficção? - voltamos novamente a esta pergunta.

## 2.4 Os principais eventos históricos narrados

O romance narra um período bastante longo da história de Angola, desde a época colonial, passando pela independência, até os momentos posteriores. O autor “[...] se apropria de inúmeros registros discursivos para dar conta de uma História que se faz ao longo de quase 70 anos de lutas, ideais e desejos perdidos pelos caminhos” (SILVA, 2013, p. 115). De uma maneira geral, podemos elencar os fatos históricos principais abordados pelo livro, que são:

a) Emergência do chamado Protonacionalismo, o momento histórico em que os colonos começam a falar da “angolanidade”, a pedir reformas e mesmo a ter algum tipo de pensamento independentista. Neste momento, no livro, são retomados inclusive alguns personagens do primeiro romance de Agualusa, *A conjura* (2009), como é o caso de César Augusto e Jacinto do Carmo Ferreira, respectivamente, avô e bisavô de Lídia do Carmo Ferreira.

Interessante é também a retomada de um episódio do romance citado, mas com mais detalhes na segunda narrativa e até com a mudança da perspectiva de foco narrativo, já que na primeira, em *A conjura*, o ponto de vista é apenas o do personagem César Augusto, o desertor que chega à casa habitada só por mulheres:

César Augusto desertou nessa mesma noite [...]  
E foram entrando e admirando-se porque na casa só havia mulheres, e as mais velhas eram pretas retintas, e as maduras morenas, e as de 30 anos cabritas, e as donzelas eram loiras, tão loiras que dava angústia ver (AGUALUSA, 2009, p. 161).

Transcrevemos, a seguir, um pequeno trecho do episódio, conforme descrito em *Estação das chuvas*, para comparação, e aqui observamos que o narrador se detém no ponto de vista das mulheres da casa, que recebem os forasteiros:

Em agosto de 1907, chegaram a Chela três homens exaustos e esfarrapados. Eram desertores da coluna portuguesa que tinha ido vingar o vergonhoso desastre militar do Vau de Pembe [...] Os dois soldados partiram ao fim de uma semana, mas César Augusto não os quis seguir: estava apaixonado pelas três bisnetas do madeiriense. Elas tratavam-se por primas, mas a verdade é que, com exceção das duas negras, todas as mulheres naquela casa eram primas entre si e também

irmãs. Sobre as mais novas, coitadas, pesava a desgraça de serem, ao mesmo tempo, filhas, netas e bisnetas do velho Barbosa (AGUALUSA, 2010, p. 21-22).

b) As discussões sobre a edição do *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa*, coletânea publicada por Mario Pinto de Andrade e Francisco Tenreiro, quando Lúcia e Mario discutem. O intelectual angolano quer editar “a primeira manifestação coletiva da negritude em língua portuguesa” (AGUALUSA, 2010, p. 61). Lúcia não se sente integrada no movimento negritudista e propõe ironicamente que ele mude o título, publicando um *Caderno de poetas negros*:

“No fundo”, disse, “a verdade é que eu não me identifico com a negritude. Compreendo a negritude, estou solidária com os negros do mundo inteiro e gosto muito dos poemas de Senghor e dos contos de Diop, mas sinto que o nosso universo é outro. Tu, como eu ou o Viriato da Cruz, todos nós pertencemos a uma outra África; àquela mesma África que habita também nas Antilhas, no Brasil, em Cabo Verde ou em São Tomé, uma mistura da África profunda e da velha Europa colonial. Pretender o contrário é uma fraude” (AGUALUSA, 2010, p. 61).

Agualusa, através de sua protagonista, deixa ver que há necessidade de buscar o Encontro, buscar aliados, a coalizão. Lúcia parece manifestar sua consciência de que os problemas enfrentados pelos colonizados, ou ex-colonizados, eram bastante semelhantes em todo o mundo e somente uma espécie de aliança entre todos poderia representar algum tipo de efetiva mudança. Muito mais do que a união somente através da perspectiva racial, como se pretendia com a negritude. A perspectiva de Lúcia é, portanto, pan-africanista, sem dúvida, mas também é internacionalista no seu teor e mais abrangente do que a de Mario Pinto de Andrade.

c) O exílio de Viriato da Cruz na China, devido a sua oposição à liderança do MPLA por Agostinho Neto. No livro lemos que, em 1961, Viriato Cruz teria sido o inspirador para a criação do MPLA, e Mario Pinto de Andrade foi eleito o seu primeiro secretário-geral (AGUALUSA, 2010, p. 81). Logo a seguir, Lúcia explica em entrevista ao narrador-jornalista que Viriato combatia o futuro presidente de Angola:

*Nessa altura ninguém contestava ainda a liderança de Agostinho Neto?*

- Ninguém! Exceto, é claro, o Viriato da Cruz. O Viriato não aceitou a decisão da conferência nacional. Ficou louco de fúria: “Esse homem é um autocrata!”, gritou em plena reunião, o dedo apontado na direção do Neto. Estava completamente sozinho. Mario de Andrade e todos os nossos companheiros de Conakry ficaram em silêncio (AGUALUSA, 2010, p. 87).

Viriato, que teria para o autor do romance a postura do verdadeiro revolucionário, o qual deve ser recordado como realmente grande herói que tinha sido em vida, antevia já naquela época, segundo o romance, a postura ditatorial de Agostinho Neto. Viriato e Lídia eram amigos. Se pensarmos que Lídia pode ser entendida como a metonímia da própria República Popular de Angola, que terminou em 1992, assim como esta foi a data do desaparecimento da personagem (sua morte?), e que ela, Lídia, flertava um pouco com Viriato, talvez possamos pensar que a mensagem do texto é a de que a República Popular de Angola, para ser efetivamente popular, socialista ou livre, precisava “flertar” com o posicionamento político e revolucionário de Viriato Cruz.

Logo a seguir, no livro, temos a notícia de que esse personagem histórico já estava morto:

As últimas cartas que recebera dele, datadas de Pequim, tinham-na deixado inquieta. Nelas, Viriato já não escondia o desapontamento em relação à China: “Socialismo?”, perguntava. “Também será isto o socialismo? Basta-me franquear os quinhentos metros que separam as ruas asfaltadas dos bairros mais pobres para ser assaltado pela repentina sensação de haver recuado vários séculos na História” [...] Foi aí, em 1973, poucos meses antes da revolução de Abril, que Viriato morreu. Os médicos diagnosticaram um enfarte de miocárdio (AGUALUSA, 2010, p. 138-139).

d) A proclamação da Independência é o acontecimento que abre a narrativa, até mesmo com a reprodução de um pequeno trecho do discurso lido por Agostinho Neto, em Luanda, no 11 de novembro de 1975.

e) A Revolta Activa foi o nome atribuído ao grupo que se manteve fiel a Mario Pinto de Andrade, quando o MPLA se dividiu em três grupos: o de Mario; a Revolta do Leste, liderada por Daniel Chipenda; e a “Ala presidencial”, fiel a Agostinho Neto. Lídia participou do grupo de Mario de Andrade.

f) A tentativa de golpe de Nito Alves: o fraccionismo. “Na madrugada do dia 27 de maio de 1977 ouvi o estrépito dos tiros mas não acordei” (AGUALUSA,

2010, p. 171). Nito Alves, Ministro do Interior de Angola desde a Independência, foi expulso do MPLA em 21 de maio de 1977. Reagiu, invadindo a prisão de Luanda e libertando outros apoiadores. A reação do governo foi duríssima, exterminando não só os integrantes do movimento, mas também seus familiares e conhecidos. “Com a gente de Nito Alves não houve piedade. Morreram aos milhares” (AGUALUSA, 2010, p. 181).

Outros acontecimentos também são referidos, como a batalha de Quifangondo, quando a coluna invasora, formada pela FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) com apoio de exércitos zairenses e da África do Sul, chegou até Cacuaco (município que separa Luanda do Bengo) e enfrentou a resistência das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola), que era o braço armado do MPLA, com o apoio das Forças Armadas de Cuba, em Quifangondo. O resultado poderia ter sido desastroso se os invasores entrassem em Luanda e impedissem a proclamação da Independência. Aqui, surge o personagem Ángel Martínez, mercenário cubano que luta a favor dos invasores. Preso, resolve denunciar todas as mazelas do capitalismo, fazendo o jogo das autoridades angolanas para se manter vivo.

### *2.5 A presença fantasmática do autor*

A narrativa cuida nos primeiros capítulos da estória de Lúcia do Carmo Ferreira, sendo prioritariamente narrada em primeira pessoa por um narrador que se apresenta na parte 6, intitulada “O dia eterno”, e assume o romance, tomando-o de assalto e passando a contar, protagonisticamente, a sua própria estória. É o narrador-jornalista, que em nenhum momento revela-nos o seu próprio nome:

Enquanto o presidente discursava no largo Primeiro de Maio, Zorro avançava para Paulete através da multidão, a abraçava, e depois cumprimentou Borja Neves. Enquanto Lúcia pensava na morte, fechada no seu quarto, Ángel Martínez enterrava um morto para lhe tomar o nome. Enquanto tudo isto acontecia, preparava-me para fugir do Huambo (AGUALUSA, 2010, p. 114).

Este narrador-jornalista possui traços que nos permitem identificá-lo com o autor José Eduardo Agualusa. Como o autor, ele também nasceu no Huambo, em 1960. É jornalista. Essas similaridades entre os dois, personagem e autor, remetem-nos àquilo que Lejeune chamou de “presença fantasmática” do autor no texto:

Qual seria essa verdade da qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoal, individual, íntima, do autor, isto é, aquilo que todo projeto autobiográfico visa? Por assim dizer, é enquanto autobiografia que se decretou ser o romance mais verdadeiro. O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico como pacto fantasmático (LEJEUNE, 2014, p. 50).

Assim, segundo Lejeune, embora não possamos dizer que o personagem seja José Eduardo Agualusa, podemos inferir que ele traz elementos e características, bem como talvez alguns episódios memorialistas, do autor empírico do livro.

## *2.6 Os limites entre a história e a ficção*

Agualusa põe em xeque a história oficial de Angola, principalmente após a Independência. Questiona, critica, constrange, demonstra o absurdo e nos permite enxergar não a sua versão, mas a possibilidade de novas versões, uma possibilidade de liberdade. Tal é, inclusive, a pretensão da “metaficção historiográfica”, por exemplo.

Um dos episódios mais interessantes a esse respeito é o da criação da televisão pelos presos políticos. Renata Flavia da Silva nos diz que:

a televisão inventada pelo jovem Zorro é a representação do desejo de produzir um efeito de real mais do que verossimilhança. Os presos da cadeia de São Paulo assistiam à criação de uma nova história, com base no real, mas fictícia e, por isso, livre para dizer quase tudo (SILVA, 2013, p. 118).

Como em *1984*, o romance distópico de George Orwell (2009) em que o protagonista Smith, operário do Ministério da Verdade, no seu cargo público, vai reescrevendo as notícias de acordo com as ordens que recebe de seus superiores, em *Estação das chuvas* o processo é semelhante, porque os presos acreditam nas notícias proferidas, através da caixa de madeira:

Fui nomeado diretor dos serviços informativos da “televisão”. Era divertido: ao princípio ainda tentamos reproduzir a realidade, ou aquilo que supúnhamos que seria a realidade. Construimos o telejornal com base em informações trazidas pelos guardas, pelos familiares e amigos que nos visitavam, ou retiradas dos raros jornais e revistas que conseguíamos obter. Pouco a pouco começamos a inventar breves notícias, e logo outras de maior impacto, enredando os restantes presos num universo de ficção (AGUALUSA, 2010, p. 190).

A televisão é a subversão da realidade; é um momento de “ultrapassagem das fronteiras entre o *factum* e o *fictum*” (SILVA, 2013, p. 115). É alegoria da própria Angola, em que uma narrativa oficial foi imposta sem a possibilidade de qualquer oposição. É como se Agualusa nos apresentasse a subversão do mito da caverna de Platão. Em vez de sairmos para as luzes do sol, pois não sabemos nem se essa luz é real, devemos nos aprofundar na caverna, ir mais fundo ainda para descobrirmos e aprendermos que a caverna é realmente falsa, como são falsas as nossas crenças e o quanto são pesados os imensos grilhões que apertam nossos braços, pernas e pescoços.

Na realidade fantasiosa criada pelos presos políticos na cadeia de São Paulo, algumas notícias não eram aceitas e, por isso, deviam ser desmentidas no noticiário seguinte, o que, em nossa opinião, indica a tentativa de construção de uma via mais democrática e consensual desta pseudorrealidade. O universo ficcional criado pelos presos devia satisfazer a todos. Era o estabelecimento de um novo consenso. E ainda parece que o autor nos diz que, já que no cativeiro estavam misturados todos os inimigos do MPLA, e inimigos entre si, esse episódio dos presos buscando uma realidade que fosse aceita por todos indica também que sempre houve a possibilidade do entendimento, do encontro entre todos aqueles grupos políticos adversários que pegaram em armas para brigar por seus posicionamentos, ideias e opiniões. Se o entendimento era possível, a discórdia interessava então a quem?

## 2.7 A realização da poética do encontro

Em *Estação das chuvas* é realizado o encontro dos adversários que são obrigados a conviver amistosamente na cadeia de São Paulo. É o encontro das etnias, das ideologias diferentes, dos inimigos políticos. Na cela, personagens que são ou foram opositores, antagonistas, passam a ter o convívio uns com os outros e acabam chegando ao entendimento. Ali, naquela cela, que é uma espécie de microcosmo de toda prisão, e de toda Angola, estão o narrador-jornalista, Zorro, Joãoquinzinho, Borja Neves, o mercenário cubano Ángel Martínez, Santiago e o Coronel Aristides Lobo d'África. Estão ali todos, ou quase todos, os matizes ideológicos que estiveram envolvidos em alguma disputa no território angolano. Se no espaço confinado podiam conviver, por que não o poderiam no espaço livre de Angola, sem pegar em armas para matar uns aos outros? Eram obrigados a se respeitar dentro da cela. Só quem não estava ali dentro e confinado era o MPLA. Será que o autor está nos dizendo que o MPLA tinha se tornado o principal problema para o país de Luanda?

Sobre esse novo consenso estabelecido a partir da participação de mais agentes sociais, é possível afirmar que:

É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento dos domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que forma se formam sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma “partes” da diferença (igualmente expressas como raça/classe/gênero etc.)? De que modo chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder [*empowerment*] no interior das pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável? (BHABHA, 2019, p. 20).

Homi K. Bhabha irá nos falar sobre a incidência de embates culturais, principalmente após a descolonização. Nesses embates, buscar-se-á a recuperação de um passado: reencenar o passado para compreender o presente. Entretanto, somente quem tem o poder de narrar tem a chance de construir o espaço/tempo a seu favor, sugerir ou impor a sua versão. Este processo pode se

dar de uma forma conflituosa ou consensual. Agualusa demonstra que talvez ele pudesse ter se dado de forma consensual em Angola.

Inocência Mata contribui para essa discussão, estabelecendo que o processo de unificação em Angola poderia ter se dado buscando, ao invés da nação, a cidadania:

[...] que a nação não tem de – nem pode, historicamente – ser a síntese orgânica, mas uma entidade com fissuras e tensões em que a homogeneidade idealizada teria que ser submersa numa realidade feita de impasses e descompassos; e que, em vez da nacionalidade, a instância do país moderno deveria ser cidadania (MATA, 2010, p. 92).

É sobre cidadania que talvez Agualusa nos fale quando nos apresenta o encontro das diferenças, mas com entendimento. Ou no episódio da televisão, quando o consenso decide quais são as notícias aceitas pelo grupo e as que não são. No processo de construção da cidadania, todos os indivíduos são importantes, pois todos são cidadãos, com personalidade jurídica, com capacidade para exercer direitos e contrair obrigações. Ao contrário de outros processos, como nos indica, por exemplo, Hannah Arendt em *As origens do totalitarismo* (2018), em que se procura a homogeneização e a atomização de todos os indivíduos numa aglomeração social, com o fim da construção de um regime totalitário. A perspectiva do totalitarismo talvez seja mais semelhante ao que o MPLA quis construir em Angola.

E esse ir ao encontro tem também o sentido de ir além, além do que reconhecemos, além de nossas tradições, como nos diz, ainda, Bhabha:

“Além” significa distância espacial, marca um progresso, promete um futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou o limite – o próprio ato de ir além – são incognoscíveis, irrepresentáveis, sem um retorno ao “presente”, que, no processo de repetição, torna-se desconexo e deslocado. O imaginário da distância espacial – viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural (BHABHA, 2019, p. 24).

Esse encontro se traduz na possibilidade de construção de outra Angola que não é realmente aquela preconizada pelo MPLA, mas uma para além do que imaginamos, mas sempre se fez (e se faz) necessária. Não com os iguais, mas

respeitando as diferenças, entre os diferentes. Porque somos todos diferentes uns dos outros.

### 3 Conclusão

É possível identificarmos no texto pelo menos três momentos em que há um chamamento ou efetivamente a realização de um encontro entre os diversos personagens que compõem o romance como em uma perspectiva para a possibilidade de construção de outra Angola.

Primeiro, quando Lídia, demonstrando uma consciência para além do seu tempo (AGUALUSA, 2010, p. 61), se recusa a participar da coletânea de poetas negros de Mario Pinto de Andrade e insta o amigo sobre os limites da negritude. Seria preciso ir além da negritude e buscar uma aliança com os povos colonizados do mundo inteiro, que sofriam e sentiam, ou sentiram, o peso e o jugo da colonização. Aqui, há o chamamento para um encontro amplo em que se pudessem discutir alternativas para os problemas que todos enfrentavam ou enfrentaram. Se fizéssemos a leitura do posicionamento de Lídia a partir de Yves Benot, por exemplo, através do seu *Ideologias das independências africanas* (1981), poderíamos arriscar que a perspectiva dela era mais próxima da que era defendida pelas colônias inglesas africanas, lideradas por Nkrumah, de Gana, o qual, no Congresso de Manchester (1945), propôs o “Apelo aos povos colonizados”, direcionado a todos os povos do terceiro mundo, e Mario Pinto de Andrade estava mais próximo da posição das colônias francesas, com Senghor e Césaire, por exemplo.

O segundo momento é quando os adversários são reunidos na cela, na cadeia de São Paulo. O colonizador português, o mercenário cubano, os extremistas de esquerda, os líderes populares, combatentes, etc., enfim, todos são obrigados a conviver lado a lado, dia a dia, e suas diferenças não são maiores do que suas similaridades. Aqueles homens convivem entre si e conseguem organizar a vida diária na prisão, inclusive com a realização de cursos, nos quais cada um se aplicava no que era melhor. O narrador-jornalista, por exemplo, lecionava literatura angolana, enquanto outros davam aulas de primeiros

socorros, quicongo ou astronomia, entre diversos outros assuntos que os presos ensinavam uns para os outros. Lídia, que também estava presa, fazia chegar até eles algumas monografias que escrevia especialmente para os estudos.

O terceiro momento é quando os presos organizam a televisão (AGUALUSA, 2010, p. 190). Com a televisão, há a negociação da realidade, principalmente no telejornal, em que algumas notícias que não eram aceitas deviam ser corrigidas na edição seguinte. Estava havendo o consensualismo entre todos aqueles homens tão diversos, de vários matizes ideológicos, políticos e étnicos. Essa realidade negociada, em nosso entendimento, era a criação do novo, de uma Angola possível, para além do campo de batalha e do derramamento do sangue.

Há ainda duas cenas no romance que são ricas no simbolismo, no significado e na demonstração do encontro e desencontro, construção e destruição. Ambas as cenas envolvem o personagem Santiago. Na primeira, Santiago está cego, em razão dos castigos e torturas sofridos, e recebe a visita de uma autoridade que imediatamente identificamos que só poderia ser o próprio Agostinho Neto: “– Sabes quem eu sou? Santiago sabia. Não podia ver, mas era como se o visse” (AGUALUSA, 2010, p. 184). O autor nos mostra que, na sua concepção, o presidente sabia de todos os crimes que eram cometidos em seu nome, ao contrário do que alguns pensavam. Nada era feito sem o seu conhecimento. Ele sabia das mortes, torturas, prisões e maus tratos:

Bateram-lhe até que desmaiou, depois puseram-lhe a cabeça dentro de um balde cheio de água suja e quando abriu os olhos voltaram-lhe a bater. Por fim alguém lhe mostrou uma navalha. O mundo ficou escuro, um lugar sem luz e sem tempo. Podem ter passado dias, ou apenas algumas horas. Santiago não é capaz de precisar (AGUALUSA, 2010, p. 183-184).

Agostinho Neto e o MPLA, na visão do autor, são os maiores representantes de todas as coisas negativas que aconteceram em Angola. No texto, são os representantes do desencontro, da destruição.

A segunda passagem que fazemos notar dá-se quando o narrador-jornalista encontra Santiago na rua e o chama, bem no final do livro, alguns anos após estarem livres da prisão:

Era ele, uns óculos espelhados presos à cabeça com fita adesiva. Conduzia a mota. Sentado atrás estava um velho sem braços, a barba branca em desalinho, olhos vermelhos e brilhantes como brasas. Santiago voltou a cabeça de monstro na minha direção [...] Saltou da mota e abraçou-me. Bateu-me com força nas costas. Por fim desprendeceu-se e apontando o velho, apresentou-o:  
– Este é Antonine Ninganessa! (AGUALUSA, 2010, p. 214).

Cena surpreendente e absurda a que assistimos lendo estas páginas: um cego, Santiago, pilotando uma moto e trazendo na garupa o profeta Antonine Ninganessa, que foi quem assassinou seu pai:

Porém, Ninganessa olhou para ele desvairado e gritou-lhe que tu continuas branco, um raio de um branco, pois só um branco seria capaz de pensar uma coisa dessas. Ordenou de seguida a dois homens que o agarrassem. Vendo-o bem seguro, pegou numa catana e cortou-lhe a cabeça com um único golpe (AGUALUSA, 2010, p. 73).

No universo construído por Agualusa, o universo do encontro, da reconciliação, era possível que houvesse o encontro e a reconciliação de Santiago com Ninganessa, um personagem que simbolizava o desvario, o fanatismo, uma espécie de liderança popular fanática, enfim alguém deveras hediondo. Ainda assim, até com ele era possível a reconciliação, mas provavelmente esta não era possível com Agostinho Neto ou o MPLA.

## Referências

- AGUALUSA, José Eduardo. *A conjura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009.
- AGUALUSA, José Eduardo. *Estação das chuvas*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- APPIAH, Kwane Anthony. *Na casa de meu pai*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BENOT, Yves. *Ideologias das independências africanas*. Tradução de Carlos da Veiga Ferreira. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1981. v. 1.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2. ed. Tradução de Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas pós-coloniais*. Estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. 2. ed. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha, tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MATA, Inocência. *Ficção e história na Literatura Angolana*. O caso de Pepetela. Lisboa: Edições Colibri, 2010.
- NETO, António Agostinho. *Aqui no cárcere, 2010*. *Fundação Agostinho Neto*. Disponível em: <[http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=567:o-choro-de-africa&catid=45:sagrada-esperanca&Itemid=233](http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=567:o-choro-de-africa&catid=45:sagrada-esperanca&Itemid=233)>. Acesso em: 1 nov. 2019.
- ORWELL, George. *1984*. Tradução de Heitor de Aquino Ferreira. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.
- SILVA, Renata Flavia da. *Estação das chuvas: história e literatura na encruzilhada do romance*. *Mulemba – Revista Científica da UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 8, p. 114-124, jan./jul. 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4969>>. Acesso em: 1 nov. 2019.

Artigo recebido em 16 de março de 2020 e aceito em 4 de maio de 2020.

**A construção do fantástico em *Casa tomada*  
e o efeito em seu leitor**

**The construction of the fantastic in *Casa tomada*  
and the effect on its reader**

Diego Gomes do Valle\*

Midori Nancy Arasaki Chang\*\*

**RESUMO:** Este artigo se propõe a analisar brevemente a construção do fantástico em *Casa tomada* como uma ameaça do sobrenatural que desestabiliza a realidade do leitor, com base nas aproximações teóricas do professor espanhol David Roas e das reflexões sobre a estrutura interna do conto elaboradas pelo argentino Julio Cortázar. No intuito de expor o efeito do fantástico sobre o leitor, o conceito do infamiliar criado por Sigmund Freud nos auxiliará em nosso estudo, contudo como estes efeitos não se restringem às explicações do psicanalista austríaco, a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser e os apontamentos teóricos de Vincent Jouve serão úteis no desenvolvimento deste trabalho.

**PALAVRAS-CHAVE:** Casa tomada; efeito fantástico; Julio Cortázar; infamiliar.

**ABSTRACT:** This article aims to briefly analyze the construction of the fantastic in *Casa tomada* as a threat from the supernatural that destabilizes the reality of the reader, based on the theoretical approaches of the Spanish professor David Roas and the reflections on the internal structure of the short story elaborated by the Argentine Julio Cortázar. In order to expose the fantastic effect on the reader, the concept of the unfamiliar created by Sigmund Freud will help us in our study, however as these effects are not restricted to the explanations of the Austrian psychoanalyst, the Wolfgang Iser's theory of the aesthetic effect and the Vincent Jouve's theoretical notes will be useful in the development of this work.

**KEYWORDS:** Casa tomada; fantastic effect; Julio Cortázar; unfamiliar.

---

\* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail: diegouab@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1539-1852>.

\*\* Mestranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, bolsista CAPES. E-mail: midoriarasaki@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5032-0235>.

## 1 Introdução

O presente artigo busca analisar a construção do fantástico em *Casa tomada*, de Julio Cortázar (2016), um conto inesquecível por seu efeito no leitor. Neste intuito dialogaremos com as aproximações teóricas de David Roas e de Cortázar sobre o fantástico e o realismo maravilhoso. As reflexões sobre a estrutura interna do conto elaboradas pelo escritor argentino enriqueceram nosso estudo.

Cortázar considera o conto “um ser que respira e palpita” e que exprime a substância da sua vida na intensidade que captura seu leitor e alcança seu efeito (CORTÁZAR, 2008a, p. 123). Para este fim é necessária a construção interna do fantástico que vai problematizar a coexistência do real e do sobrenatural pela perspectiva do leitor e, assim, procurará desestabilizá-lo, produzindo um sentimento de insegurança que Freud chama de “*o infamiliar*” (*das unheimliche*) (FREUD, 2019), conceito que nos auxiliará nesta análise, além da teoria da leitura como efeito estético de Wolfgang Iser e das exposições teóricas de Vincent Jouve.

Este sucinto estudo se justifica na experiência enriquecedora que *Casa tomada* possibilita a seu leitor, que deverá submergir-se no conto interagindo com sua estrutura interna e assim sentirá os intensos efeitos do fantástico. Contudo, não nos limitaremos a este estágio da leitura, pois procuraremos analisar a experiência estética que pela catarse ou ab-reação propiciam a superação de antigos traumas.

Deste modo, este momento será de profunda reflexão para o leitor do conto, que se vê diante de “uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla” (CORTÁZAR, 2008b, p. 151), por meio da leitura como uma experiência estética que nos desprende das “dificuldades e imposições da vida real” e renova nossa percepção do mundo (JOUVE, 2002, p. 108).

## 2 A construção do fantástico em *Casa tomada*

O realismo maravilhoso “propõe a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso” (ROAS, 2014, p. 36), o que

corresponde ao fantástico cortazariano, que irrompe no cotidiano como algo muito simples, isto é, “que pode acontecer em plena realidade cotidiana”, sem negar sua excepcionalidade, mas também sem “diferenciar-se em suas manifestações desta realidade que nos envolve” e se apresenta “sem que haja uma modificação espetacular das coisas” (CORTÁZAR, 2014, p. 43).

Deste modo, *Casa tomada* é uma obra construída nos moldes do realismo maravilhoso. Referindo-nos neste momento a sua estrutura interna ao atribuímos a coexistência não problemática do real e do sobrenatural, pois em relação a seus efeitos sobre o leitor existe este conflito, porém é necessária a construção interna do fantástico, segundo analisaremos neste artigo, para o alcance de tais efeitos. Distinguimos o que Iser (1996) chama de o *aspecto duplo*, presente em quase toda estrutura de textos ficcionais: a estrutura verbal e a estrutura afetiva ao mesmo tempo, pois as condições elementares na interação entre texto e leitor se fundam nelas e cumprem sua função na medida em que afetam o leitor. Assim, “o aspecto verbal dirige a reação e impede sua arbitrariedade; o aspecto afetivo é o cumprimento do que é preestruturado verbalmente pelo texto” (ISER, 1996, p. 51).

Para criar a cotidianidade na estrutura verbal do texto, o realismo maravilhoso usa uma estratégia fundamental: “desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo” (ROAS, 2014, p. 36). Esta situação se consegue mediante “um processo de naturalização (verossimilhança) e de persuasão, que confere status de verdade ao não existente” (ROAS, 2014, p. 36). Condições que *Casa tomada* apresenta naturalmente, pois somos introduzidos desde o primeiro parágrafo numa casa antiga e espaçosa que “guardava as lembranças dos nossos bisavôs, do avô paterno, dos nossos pais e de toda a infância” (CORTÁZAR, 2016, p. 9). Uma casa é o mais trivial e cotidiano na vida do leitor, porém, é ao mesmo tempo um lugar de vital importância por manter vínculos com o mais familiar e íntimo, característica acentuada ao referir-se a genealogia paterna de seus moradores e a sua infância.

No mundo ficcional deste conto somos persuadidos desde as primeiras linhas: “Nós gostávamos da casa porque além de espaçosa e antiga (hoje que as casas antigas sucumbem ante a proveitosa venda dos seus materiais) [...]”

(CORTÁZAR, 2016, p. 9). Esta informação que o narrador proporciona entre parênteses demonstra também que a participação ativa do leitor é fundamental para a existência do fantástico, pois é necessário “colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual” porque “o fantástico vai depender sempre do que considerarmos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos” (ROAS, 2014, p. 45-46). Assim, ao proporcionar-nos dados do contexto extratextual que conhecemos se concede status de verdade ao não existente (verossimilhança).

Deste modo, somos envolvidos na cotidianidade que conhecemos e que reconhecemos também em *Casa tomada* como uma característica fundamental do mundo da narrativa do “realismo maravilhoso” onde o natural e o sobrenatural convivem desde a primeira página, pela perspectiva do leitor (ROAS, 2014, p. 39), pois “nosso acesso ao mundo sempre é de natureza perspectivística”, complementa Iser (1996, p. 78). Portanto, é papel da estrutura do texto estabelecer o ponto de vista do leitor exigindo assim sua participação ativa.

Isto significa que “a própria organização interna do texto é um sistema de perspectividade” que se constitui pelas perspectivas do narrador, dos personagens, da ação ou enredo e da ficção marcada do leitor (ISER, 1996, p. 179). Este sistema dialoga com o conceito de esfericidade de Cortázar pelo qual o autor se aproxima do conto pela sua estrutura interna. A esfera cortazariana é um lugar criado que representa a perfeição do conto, “sua forma fechada” e “a noção de pequeno ambiente” que lhe dá um sentido mais profundo (CORTÁZAR, 2008c, p. 228).

Esta esfericidade é construída na descrição detalhada da distribuição da casa que “não dá para esquecer como era” (CORTÁZAR, 2016, p. 11), portanto a casa como protagonista desta narrativa representa a forma fechada e a noção de pequeno ambiente, pois é nela que se desenrolam os acontecimentos do enredo. Não saímos dela, estamos imersos em suas habitações durante nossa leitura e ela nos proporciona a perspectiva principal do enredo que nos permite atribuir sentido ao conto.

A perfeição da forma esférica se constrói a partir da situação narrativa que “deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior”, o que significa que o narrador submetido à esfericidade que assume, move-se

implicitamente nela levando-a a sua extrema tensão e para conseguir este efeito ele pode ser uma das personagens. Dito de outro modo e na voz de Horacio Quiroga: “Conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de tuas personagens, das quais pudeste ser uma” (CORTÁZAR, 2008c, p. 228), o que constitui para Iser (1996) a perspectiva do narrador na estrutura do texto e que neste conto assume também a perspectiva dos personagens.

*Irene e eu*, o nós que nos acompanha de início ao fim do conto inclui também a casa: “Mas é da casa que me interessa falar, da casa e de Irene, porque eu não tenho importância” (CORTÁZAR, 2016, p. 10). Apesar desta declaração, é possível afirmar a existência de um jogo de alternância entre o narrador-personagem (irmão de Irene) e a casa, pois ora a importância é atribuída à casa na manifestação de seu apego a ela e de sua necessidade de guardar sua genealogia assentada, nos momentos de sua detalhada descrição, de sua tomada pelo som estranho, de seu abandono; ora esta relevância é atribuída ao irmão de Irene porque é ele que permite a tomada da casa e decide seu abandono, pois a própria Irene aceita passivamente as decisões do irmão.

Este narrador, que participa também dos acontecimentos daquilo que conta, permite mais facilmente a identificação do leitor com os personagens, pois “penetra-se assim da maneira mais direta possível no universo fantástico” (TODOROV, 2017, p. 92), levando lentamente a narrativa a sua extrema tensão, ao reconhecer-nos no interior dos personagens estamos submersos no texto e temos essa impressão de escapar de nós mesmos, ao mesmo tempo em que nos abrimos para a experiência do outro, o que Vincent Jouve (2002, p. 109) chama de “uma das experiências mais emocionantes da leitura” que “consiste em proferir mentalmente ideias que não são nossas” e que suscitadas pelo texto “adquire uma intensidade particular nas narrativas em primeira pessoa”.

Uma das perspectivas do enredo que se entrecruzam com as perspectivas dos personagens (Irene e seu irmão) e do próprio narrador é a exposição da rotina deste “simples e silencioso casal de irmãos” (CORTÁZAR, 2016, p. 10). Apesar de que um relacionamento descrito nestes termos nos cause estranheza, seus costumes nos envolvem “num mundo o mais real possível”, pois o realismo é “uma necessidade estrutural de todo texto fantástico” (ROAS, 2014, p. 51).

Deste modo, imaginamos os irmãos solitários na espaçosa e antiga casa, com seus sistemáticos horários para a limpeza, o almoço, na cozinha com os poucos pratos sujos: “Era agradável almoçarmos pensando na casa profunda e silenciosa e em como éramos capazes de mantê-la limpa sozinhos” (CORTÁZAR, 2016, p. 9). Assim, “a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor” e, isto acontece pela imaginação capaz de captar o não-dado (ISER, 1996, p. 79).

Na continuação desta sequência de imagens observamos Irene pela perspectiva do narrador – “uma garota que tinha nascido para não incomodar ninguém” – e a descrição de sua rotina: “tirando a sua atividade matinal ela passava o dia todo fazendo tricô no sofá de seu quarto” (CORTÁZAR, 2016, p. 10). Iser (1996, p. 79) explica que “o conteúdo dessas imagens continua sendo afetado pelas experiências dos leitores” e, é pela nossa experiência no mundo extratextual que percebemos nesta sistemática rotina dos irmãos algo de estranho, pois poderíamos nos questionar a respeito da possibilidade de alguém passar seus dias tricotando pulôveres, meias, cabeções, coletes acumulados em gavetas da cômoda “com naftalina, empilhados como num armarinho” (CORTÁZAR, 2016, p. 10-11).

O texto ficcional fala para situações vazias e coloca o leitor “em uma situação que lhe é estranha, pois a validade do familiar parece suspensa” e esse vazio “atua como energia que provoca a produção de condições da comunicação” através da qual “texto e leitor alcançam uma convergência” (ISER, 1996, p. 124). Deste modo, pela nossa imaginação e com o impulso da energia que os vazios de *Casa tomada* nos provocam, continuamos nossa leitura na tentativa de captar o não-dado, percebendo certa estranheza nos hábitos de Irene e seu irmão.

O pacto ficcional que aceitamos nos deixa cientes de que estamos num conto fantástico, contudo é imprescindível a esta categoria estética “a percepção do real no texto”, isto é, “ele deve ser o mais verossímil possível para alcançar seu correto efeito sobre o leitor (*a ilusão do real* que Barthes denominou *efeito de realidade*)” (ROAS, 2014, p. 51, grifo do autor). Esta *ilusão do real* é uma elaboração do narrador que “tenta construir um mundo que seja o mais semelhante possível do mundo do leitor” (ROAS, 2014, p. 55), por isso, o irmão de Irene habilmente nos informa que aos sábados quando ia comprar lã para ela “aproveitava essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar

inutilmente se havia novidades de literatura francesa. Desde 1939 não chegava nada de valioso na Argentina” (CORTÁZAR, 2016, p. 10).

Informações que nos situam num tempo e espaço conhecidos no mundo real, como a localização da casa na Argentina no ano de 1939 e a ausência de literatura francesa nas livrarias, nos coloca no contexto cultural e político da época o que proporciona maior verossimilhança ao relato, sentimos assim o *efeito de realidade*. Do mesmo modo, se em nossa condição de leitores com uma imaginação aguçada nos perguntávamos como seria possível viver tricotando, limpando e acumulando vestes de lã nas gavetas, somos novamente alvos dos esforços do narrador por construir um mundo como o nosso: “Nós não precisávamos ganhar a vida, todo mês chegava a renda dos campos, e o dinheiro aumentava” (CORTÁZAR, 2016, p. 11).

Deste modo, temos a casa e sua descrição, seus moradores e seus hábitos, que constituem a realidade ficcional desta narrativa influenciada pelo efeito da *ilusão do real*, o que contribui para a intensidade no conto que “consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição” (CORTÁZAR, 2008b, p. 157), isto é, colocar somente o necessário ao relato e que nos levará à tensão interna “que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai acontecer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera” (CORTÁZAR, 2008b, p. 157).

Para Cortázar, a intensidade e tensão no conto são a “técnica empregada” para desenvolver o tema escolhido (o tratamento literário), que levam o contista ao recorte de um “fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites” à semelhança do bom fotógrafo (CORTÁZAR, 2008b, p. 151-153). Isto permite a aparição dos vazios que potencializam a interação entre texto e leitor, pois é impossível, tanto na ficção quanto na vida real, que tudo o que se pretende comunicar se materialize no texto ou numa conversação face a face, por isso “o leitor [...] nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é a justa”, todavia, “o equilíbrio só pode ser alcançado pelo preenchimento do vazio”, assim procuraremos as possíveis representações que *Casa tomada* provoca e que durante sua leitura “une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor” (ISER, 1979, p. 83-88).

Deste modo, despojados do que é acessório ao conto pela intensidade criada na narrativa, nos encontramos na casa junto com Irene e seu irmão, sentindo certa estranheza pelos hábitos que os caracterizam, porém pela “presença alucinante que se instala desde as primeiras frases” estamos fascinados e perdemos o contato com a “desbotada realidade que nos rodeia” e somos levados a uma “submersão mais intensa e avassaladora” pela tensão interna da narrativa (CORTÁZAR, 2008c, p. 231) que lentamente nos aproxima dos acontecimentos.

### **3 A irrupção do sobrenatural como uma ameaça**

“Sempre vou me lembrar disso com clareza porque foi simples e sem circunstâncias inúteis” (CORTÁZAR, 2016, p. 12) nos diz o irmão de Irene criando expectativas e simultaneamente produzindo a *ilusão do real*, pois ao ler colocamos o texto “em contato com nossa experiência do mundo” (ROAS, 2014, p. 112) que se vincula a nossa ideia de realidade “concebida como uma construção ‘subjativa’ e ao mesmo tempo compartilhada socialmente” (ROAS, 2014, p. 84).

A casa em Buenos Aires e seus habitantes representam o “espaço similar ao que o leitor habita” imprescindível à construção do fantástico que se verá assaltada pelo sobrenatural e desestabilizará o leitor (ROAS, 2014, p. 31) envolto na maior cotidianidade com Irene tricotando no quarto, “eram oito da noite e de repente [...] O som chegava impreciso e surdo, como uma cadeira caindo sobre o tapete ou um sussurro abafado de conversa” (CORTÁZAR, 2016, p. 12).

A porta de carvalho maciço separava a parte mais retirada da ala da frente da casa. É interessante destacar que avançando pelo corredor e cruzando esta porta começava o outro lado da casa que foi tomado pelo som: “Então me joguei contra a porta antes que fosse tarde demais, fechei-a bruscamente com o peso do corpo; felizmente a chave estava de nosso lado e também puxei o grande ferrolho para dar mais segurança” (CORTÁZAR, 2016, p. 11-12).

No processo dinâmico da leitura como um diálogo entre texto e leitor, os vazios nos jogam dentro dos acontecimentos e nos “provocam a tomar como pensado o que não foi dito”, porque “parece realmente falar quando cala”, assim

“o calado adquire vida pela representação do leitor” (ISER, 1979, p. 90). Deste modo, pelo preenchimento dos vazios na narrativa observamos que a porta de carvalho divide o “outro lado da casa” do “nosso lado” (o de Irene e seu irmão). A parte mais retirada e solitária onde a poeira se acumulava é a primeira a ser tomada porque as habitações que articulam a vida numa casa se encontram na ala da frente, a cozinha e o banheiro. Nossa experiência de leitores nos ensina que qualquer construção que não possua estas acomodações não pode ser considerada uma casa, por isso, os irmãos continuaram a viver no espaço anterior à porta de carvalho.

Os textos ficcionais trazem consigo uma “carga simbólica” porque devem conter todos os elementos que permitem o diálogo entre a narrativa e o leitor (ISER, 1996, p. 129). O uso do símbolo “possibilita o conhecimento pela tradução do dado naquilo que não é dado [...] sem os quais não teríamos acesso aos dados empíricos (ISER, 1996, p. 119). Em *Casa tomada* temos uma carga simbólica que nos é dada pela porta de carvalho maciço que como anotamos cumpre um papel relevante na tomada da casa pelo som misterioso. Sabemos que estamos diante do sobrenatural que significa “a impossibilidade de explicar” esta irrupção no mundo real “de forma razoável” (ROAS, 2014, p. 43), contudo, isto não nos impede de procurarmos o equilíbrio em nossa leitura pelo preenchimento dos vazios.

Impulsados pela energia do efeito fantástico deste conto, descobrimos que a porta simboliza “o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas [...] Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 734-735). E o carvalho “em todos os tempos e por toda parte, é sinónimo de força [...] carvalho e força exprimem-se pela mesma palavra latina: *robur*, que simboliza tanto a força moral como a força física” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 195).

Assim, através da alteridade no uso dos símbolos entre o dado e o não dado na narrativa, podemos captar o mundo empírico, e sua “apreensão consiste em sua transposição naquilo que ele não é”, portanto “será possível produzir representação por meio das organizações dos símbolos, que provocam a presença do não-dado, ou seja, do ausente” (ISER, 1996, p. 119). Deste modo, é possível

preencher o ausente e não-dado na narrativa através da representação da porta de carvalho maciço por meio da organização dos símbolos que este conto nos apresenta.

A misteriosa e imponente porta de carvalho maciço simboliza a passagem entre o conhecido e o desconhecido, entre a luz e as trevas que se intensifica pela força que o carvalho representa e o adjetivo que o acompanha. Logo, o som impreciso, surdo e abafado que aterroriza os irmãos e que fica detrás desta porta representa o desconhecido e as trevas acentuado pelos seus qualificadores, assim o conhecido e a luz estão, simbolicamente, na ala da frente da casa até ela ser tomada por completo.

Por conseguinte, consideramos que o conceito do *infamiliar*, que inclui tanto o familiar e conhecido como o desconhecido ao mesmo tempo, se harmoniza em nossa análise do efeito fantástico deste conto. Freud (2019) o qualifica como um sentimento ou um efeito que “suscita angústia e horror”, que diz respeito ao aterrorizante e que “nada tem de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento [...] algo que deveria permanecer oculto, mas que veio à tona” (FREUD, 2019, p. 85-87).

O som impreciso e surdo que aterroriza os irmãos nada tem de novo ou de estranho, pelo contrário aparenta ser algo íntimo ou familiar. Assim, finalizando o segundo parágrafo do conto temos a sensação de que algo conhecido ameaça a casa, pois “primos vagos e esquivos” poderiam ficar com ela para derrubá-la e enriquecer com o terreno, o que nas entrelinhas significa tomar a casa. Contudo, o irmão de Irene continua a contar e diz algo intrigante que insinua familiaridade: “[...] ou melhor, nós mesmos a derrubaríamos justiceiramente antes que fosse tarde” (CORTÁZAR, 2016, p. 10). A expressão “antes que fosse tarde” nos dá a entender que a casa estava ameaçada por algo conhecido e esperado por seus moradores.

Esta insinuação se confirma na reação de Irene quando seu irmão lhe informa: “Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte do fundo”, ao que ela respondeu: “Tem certeza?” E depois da confirmação disse tranquilamente: “Então [...] vamos ter que viver deste lado” (CORTÁZAR, 2016, p. 13). Entretanto, a inexistência de espanto em Irene “não quer dizer que o leitor

não se surpreenda com o narrado” (ROAS, 2014, p. 64-65), pois é precisamente a surpresa do leitor que se pretende como efeito da irrupção do sobrenatural, o que nos leva a confirmar que o som impreciso e surdo era algo familiar aos moradores da casa.

Irene e seu irmão sentiam e sabiam da ameaça do som abafado que os assustava e eles tinham ouvido antes este ruído, embora isto não apareça explicitamente na narrativa, é possível confirmá-lo. A repetição da expressão *antes que fosse tarde* desta vez acompanhada do advérbio *demais* que concede maior intensidade ao momento em que o narrador-personagem fecha a porta de carvalho para esconder o ruído, prova nossa afirmação. Esta expressão nos diz da expectativa por algo que é familiar e conhecido pelos irmãos, porém que os ameaça.

O afastamento do familiar e conhecido pelo processo de recalque está representado no conto pelo esforço dos irmãos em *viver deste lado* da casa. Assim, eles vão deixando parte de sua vida *do outro lado* da porta de carvalho: “Nos primeiros dias achamos penoso porque ambos tínhamos deixado na parte tomada muitas coisas que queríamos”, demonstrando um sentimento de perda e tristeza: “E era mais uma coisa de tudo o que havíamos perdido do outro lado da casa” (CORTÁZAR, 2016, p. 13).

O dicionário da língua portuguesa define recalque em sua relação com a psicanálise como um “mecanismo de defesa que, teoricamente, tem por função fazer com que exigências pulsionais, condutas e atitudes, além dos conceitos psíquicos a elas ligados, passem do campo da consciência para o do inconsciente ao entrarem em choque com exigências contrárias” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1620).

Deste modo, a porta de carvalho simboliza a passagem para o inconsciente do familiar e conhecido, que pelo mecanismo do recalque passa a ser o desconhecido, representado pelo som impreciso, surdo e abafado que se esconde nos fundos da casa detrás da imponente porta. Esta passagem é confirmada pelo esforço dos irmãos em acostumar-se a sua nova e simplificada rotina com a limpeza da casa, o almoço, os pratos frios para comer à noite, chegando a ficar contentes: “Nós nos divertíamos muito, cada qual com suas coisas, quase sempre juntos no quarto de Irene que era o mais confortável” (CORTÁZAR, 2016, p. 14).

Assim, eles pretendem esquecer o ruído que escondem e que vai ficando recalçado detrás da porta.

Por conseguinte, observamos sinais da atmosfera do sentimento do *infamiliar* no recalçado, pois aquilo que incomoda está “do outro lado da casa” fortemente separado e escondido pela porta de carvalho: “Estávamos bem, e pouco a pouco começamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar” (CORTÁZAR, 2016, p. 14). A possibilidade de viver sem pensar neste contexto representa a passagem para o inconsciente daquilo que nos incomoda ou assusta marcada pela forte necessidade de esquecer e esconder: “A porta de carvalho, acho que já disse, era maciça” (CORTÁZAR, 2016, p. 15).

#### **4 O efeito do fantástico sobre o leitor de *Casa tomada***

O *infamiliar* da criação literária é muito mais rico do que o *infamiliar* das vivências, afirma Freud, e sua explicação para este fenômeno elucida a construção do fantástico até aqui exposto e o efeito sobre seu leitor:

A coisa é diferente, entretanto, quando o escritor se coloca, aparentemente, no interior da realidade comum. Nesse caso, ele assume também todas as condições que são válidas, nas vivências, para o surgimento do *infamiliar*, e tudo aquilo que, na vida, tem efeito *infamiliar* também o tem na criação literária. Mas, nesse caso, o escritor pode elevar e diversificar esse *infamiliar* bem além daquilo que é possível nas vivências, na medida em que ele deixa acontecer aquilo que, na realidade, raramente ou nunca chega a se tornar experiência (FREUD, 2019, p. 107-111).

A potencialização do efeito *infamiliar*, que é possível na criação literária e que raramente aconteceria na vida, a experimentamos em *Casa tomada* pela repetição e intensidade do narrado. Assim, quando a casa é definitivamente tomada pelo som estranho o irmão de Irene nos comunica: “E quase repetir o mesmo, exceto as consequências” (CORTÁZAR, 2016, p. 15).

É pela exposição destas consequências que sentimos a potencialização do efeito *infamiliar* e que Freud explica referindo-se aos movimentos do escritor:

Em certa medida, ele trai as crenças que supúnhamos superadas, ele nos ilude, na medida em que nos promete a realidade comum, quando, de fato, vai muito além dela. Reagimos às suas ficções tal como reagiríamos às nossas próprias vivências; quando percebemos o engodo, já é tarde demais, o escritor já atingiu suas intenções, mas, devo afirmar, ele não visava nenhum real efeito (FREUD, 2019, p. 111).

Somos iludidos pela realidade comum construída no texto e neste momento da nossa leitura o sobrenatural e o cotidiano que não se problematiza no realismo maravilhoso (intratextual) é conflitivo para o leitor em seu mundo (extratextual). Deste modo e nas palavras de Freud (2019, p. 111) “quando percebemos o engodo, já é tarde demais”, pois o narrador-personagem prossegue: “Ficamos ouvindo os ruídos, percebendo claramente que eram deste lado da porta de carvalho, na cozinha e no banheiro, ou no próprio corredor com a virada quase ao nosso lado” (CORTÁZAR, 2016, p. 15).

O escritor já atingiu suas intenções, porém, segundo Freud, sem visar nenhum efeito real. É o que Cortázar chama de “uma intensidade de outra natureza” e que “toca zonas profundas de nossa psique, não somente nossa inteligência, mas também nosso subconsciente, nosso inconsciente, nossa libido [...] os impulsos mais profundos de nossa personalidade” (CORTÁZAR, 2015, p. 31).

Sentindo esta intensidade, presenciamos o que é possível só na criação literária e que potencializa (eleva e diversifica) o efeito *infamiliar*: “Apertei o braço de Irene e puxei-a correndo até a porta dupla, sem olhar para trás. Os sons se ouviam com mais força mas sempre abafados, às nossas costas. Bati a porta com força e ficamos no saguão. Agora não se ouvia nada mais” (CORTÁZAR, 2016, p. 16).

A porta de carvalho maciço está simbolicamente presente neste momento da narrativa nas ações descritas pelo irmão de Irene: correndo até a saída *sem olhar para trás*, os sons se ouviam *às nossas costas* enfatizando a força com que bateu a porta e a força dos sons abafados. Contudo, neste último momento da narrativa, somos lembrados da existência da porta dupla que representa a ambiguidade do sentimento do *infamiliar* como efeito do fantástico deste conto e que inclui, tanto o familiar e conhecido, quanto o desconhecido que um dia foi

familiar e que ficou recalcado, à semelhança do som impreciso e surdo detrás da porta de carvalho.

É conveniente mencionar que apesar de Freud (2019, p. 111) afirmar que “a ficção cria novas possibilidades para a sensação do *infamiliar*, que não se dão nas vivências” ele esclarece que “o escritor [...] mediante o estado emocional no qual ele nos coloca [...] pode manobrar o processo de nossos sentimentos, ajustando-os [...] podendo, a partir do mesmo tema, atingir, frequentemente, os efeitos mais variados” (FREUD, 2019, p. 113). Concordamos com o psicanalista austríaco, pois a sensação do *infamiliar* não é o único efeito que as narrativas fantásticas suscitam no leitor, portanto, a partir do mesmo conto ou tema é possível a construção dos mais variados efeitos, pois estes dependem da interação do texto com seu leitor, de suas experiências e de sua visão de mundo, porque é na sua consciência que a obra se constitui. Contudo, cremos que o sentimento do *infamiliar* se harmoniza com nossa análise dos efeitos do fantástico construídos em *Casa tomada*.

“Estávamos com a roupa no corpo. Lembrei-me dos quinze mil pesos no armário do meu quarto. Agora era tarde” (CORTÁZAR, 2016, p. 16) nos informa o irmão de Irene provocando o efeito *infamiliar*, que para Roas (2014, p. 190), sem usar a terminologia de Freud, é “uma transgressão que ao mesmo tempo provoca o estranhamento da realidade, que deixa de ser familiar e se converte em algo incompreensível e, como tal ameaçador”. Ameaça que sentimos ao imaginar que às onze da noite os irmãos abandonam sua casa tomada por ruídos estranhos.

Em consequência, aparece “outro efeito fundamental do fantástico: o medo” (ROAS, 2014, p. 135) que se intensifica nas últimas palavras do narrador: “Antes de sair dali senti pena, fechei bem a porta de entrada e joguei a chave num bueiro” (CORTÁZAR, 2016, p. 16). Pela *interiorização do outro* somos confrontados com a diferença e temos a possibilidade de nos redescobrir: “o interesse do texto lido não vem mais então daquilo que reconhecemos de nós mesmos nele, mas daquilo que aprendemos de nós mesmos nele” (JOUVE, 2002, p. 131).

Contudo, ao redescobrirmo-nos no texto sentimos medo pela ínfima possibilidade de encontrarmo-nos em similar situação e nos perguntamos se tomaríamos a mesma atitude do irmão de Irene, se como donos e moradores da

nossa casa a abandonaríamos repentinamente no meio da noite somente com a roupa no corpo, sem destino definido e por razões inexplicáveis, porém com a dúvida de que poderíamos ter enfrentado nossos medos e acabado com aquilo que nos ameaçava dentro da casa.

Que medo é esse que sentimos se nossa integridade física não está ameaçada no momento da leitura? O medo nos invade porque estamos diante da fatalidade dos irmãos, sua fuga da casa que pode ser equiparada, ressaltando as diferenças, ao destino de Clinio Malabar, o protagonista de *A descoberta da circunferência* de Leopoldo Lugones, “um louco que só consegue viver seguro dentro dos limites de uma circunferência” que ele mesmo desenha e que ao ser apagada faz com que ele morra de horror (ROAS, 2014, p. 134).

A morte de Clinio pode ser equiparada à fuga de Irene e seu irmão no sentido de que tanto a morte quanto a fuga representam desistência diante da incapacidade de viver fora da sua circunferência que se assemelha ao lado da casa delimitada entre a porta de carvalho e a porta dupla. Sentimos medo porque descobrimos “o ‘outro’ do texto, seja do narrador seja de uma personagem, que sempre nos manda de volta, por refração, uma imagem de nós mesmos” (JOUVE, 2002, p. 132).

Aprender de nós mesmos durante a leitura, “ser quem não somos (mesmo para um tempo relativamente circunscrito) tem algo de desestabilizante: perturba tanto quanto fascina” (JOUVE, 2002, p. 109). Nesta oposição de sentimentos aparece o medo como efeito do fantástico, porém que medo é esse se sabemos que não morreremos de horror como Clinio tampouco abandonaremos nossa casa como os irmãos? Lovecraft nos responde: “é o medo do desconhecido” e o qualifica como “o tipo de medo mais antigo e mais poderoso” da humanidade que tem sua forma literária na ficção fantástica (LOVECRAFT, 2007, p. 13).

O desconhecido que simbolicamente está detrás da porta de carvalho maciço fortemente recalcado e escondido no inconsciente produz o efeito do *infamiliar* causando angústia e horror, acrescentado do medo como efeito fundamental do fantástico, porém poderiam eles contribuir para uma experiência enriquecedora no leitor, sendo que estes efeitos podem parecer negativos, pois “a interiorização do outro provocada pela leitura não é necessariamente positiva” (JOUVE, 2002, p. 132).

## 5 A leitura como uma experiência enriquecedora

O fantástico como nostalgia é uma trégua, aponta Cortázar citando Ortega: “há uma hora em que desejamos ser nós mesmos e o inesperado, nós mesmos e o momento em que a porta que antes e depois dá para o saguão se abre lentamente para nos deixar ver o prado onde relincha o unicórnio” (CORTÁZAR, 2008, p. 235). Essa trégua que nos permite viver o inesperado e entrar no prado onde relincha o unicórnio acontece ao ler este conto (ou outra obra literária) porque “aceitamos esquecer por um tempo a realidade que nos cerca para nos ligarmos novamente com a vida da infância na qual histórias e lendas eram tão presentes” (JOUVE, 2002, p. 115).

No sentimento do *infamiliar*, Freud (2019) desenvolve a ideia do retorno do recaiado como a volta de algo que deveria permanecer oculto, porém ele o relaciona com os complexos infantis recaiados como o de castração, da fantasia com o ventre materno, entre outros. É nesta relação que nos afastamos de Freud e concordamos com Roas em sua afirmação de que o psicanalista austríaco adverte em seu mencionado ensaio que o desconhecido inclui um sentimento ameaçador para o ser humano, mas é uma pena que “tenha decidido guiar sua reflexão sobre o sinistro para o terreno dos traumas de índole sexual, o que o leva a oferecer uma interpretação simplista de diversos temas e argumentos fantásticos em que o sexual”, segundo o teórico espanhol, “reluz por sua ausência” (ROAS, 2014, p. 59).

Entretanto, é necessário esclarecer que Freud é lúcido em sua argumentação, mas acreditamos que o desconhecido e oculto, o recaiado, que produzem o sentimento do *infamiliar*, não são restritivos a traumas de origem sexual, portanto, para finalizar nossa análise de *Casa tomada* estabeleceremos uma ponte com as elucidções teóricas de Vincent Jouve em sua exposição sobre o vivido e o impacto da leitura.

No prado onde relincha o unicórnio, achamos Irene e seu irmão no saguão próximos a atravessar a última porta, a de entrada que também é a da saída, nos convidando a essa nostalgia do fantástico *ser nós mesmos e o inesperado* que representa tudo o que nos é permitido viver na leitura, levando-nos de volta ao

passado porque acordamos o “eu imaginário, normalmente adormecido no adulto” (JOUVE, 2002, p. 115).

Nos dois momentos de maior tensão na narrativa, quando a casa é tomada por ruídos estranhos, aparece um elemento importante. O irmão de Irene fecha a porta de carvalho com a chave e nos instantes finais do conto nos narra que a jogou num bueiro. Simbolicamente esta volta ao passado que a leitura de *Casa tomada* nos provoca pode nos levar a um retorno do recalcado pelo sentimento do *infamiliar*, pois “o simbolismo de chave está, evidentemente, relacionado com seu duplo papel de abertura e fechamento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 232).

Um detalhe importante a se destacar na narrativa é que o irmão de Irene, assustado com os ruídos estranhos, fecha as portas, e o ato de jogar a chave num bueiro representa o fechamento voluntário e definitivo da casa. Entretanto, em seu duplo papel a mesma chave que fecha tem o poder de abrir, que é transferido ao leitor pela *interiorização do outro* tornando sua leitura uma experiência enriquecedora, pois ao abrir as portas simbolicamente é possível a superação de antigos traumas, talvez da infância.

Se o “traumatismo está ligado ao modo como o sujeito reagiu a um acontecimento de seu passado” (JOUVE, 2002, p. 136) é possível que nos identifiquemos com a reação de Irene e seu irmão diante dos assustadores ruídos que tomam a casa porque durante a leitura experimentamos o efeito do texto e mesmo que isto nos capte por inteiro, sentimos no final “a vontade de relacionar essa experiência estranha ao horizonte de nossas ideias; esse horizonte dirigiu, de forma latente, nossa disposição de responder ao texto” (ISER, 1996, p. 78).

Deste modo, pela importância da dimensão imaginária dos textos de ficção, somos frequentemente levados à regressão, o que significa “reviver imaginariamente as cenas arcaicas da primeira infância”, porém, “na ausência de distância crítica, essa repetição do passado [...] apenas reproduz negativamente uma cena que ele já viveu” (JOUVE, 2002, p. 133-134). Portanto, é necessário que “a volta do reprimido na leitura” leve o leitor “à progressão e não à regressão” o que significa que “por meio da identificação com as personagens, é de fato a verdade de sua própria vida que o leitor está em condição de aprender: a leitura,

ao fazê-lo atingir uma percepção mais clara de sua condição, permite-lhe entender-se melhor” (JOUVE, 2002, p. 136).

Assim, diante da descoberta do íntimo e familiar detrás das portas da casa tomada é possível que o leitor ao sentir *efeitos de volta* experimente a *ab-reação*, termo psicanalítico que designa a *descarga emocional* pela qual “pode se libertar das marcas de um acontecimento traumático” através de uma nova reação que pode fazê-lo desaparecer: “Ao ‘reviver’ pela leitura as cenas originais onde tudo se amarrou, o sujeito pode encontrar um novo equilíbrio modificando sua relação com o passado” (JOUVE, 2002, p. 136).

A ab-reação que explicaria a função catártica da arte se harmoniza com a descrição da experiência estética que “não se esgota em um ver cognoscitivo (*aisthesis*) e em um reconhecimento perceptivo (*anamnesis*)”, mas que resulta na *katharsis*, pois “o expectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura” (JAUSS, 1979, p. 65).

Em última análise é o prazer estético que resulta da construção do efeito do fantástico que é sentido e experimentado em *Casa tomada* e que fazem desta leitura uma experiência enriquecedora. Deste modo, o prazer catártico confirma a estética psicanalítica, uma vez que “nos deu a única resposta até hoje convincente sobre a questão de por que a contemplação do mais trágico acontecimento nos causa o mais profundo prazer” (KOMERELL, 1957, p. 103 *apud* JAUSS, 1979, p. 65).

## 6 Considerações finais

Este artigo foi uma breve reflexão sobre a construção do fantástico, assim constatamos que este conto de Cortázar é construído nos moldes do realismo maravilhoso (uma das vertentes da literatura fantástica) e que demonstra a ideia do fantástico de seu autor: o sobrenatural que se funde e confunde com o cotidiano do texto e que alcança seu leitor com o fim de mostrar-lhe uma realidade mais ampla.

A construção interna do fantástico ficou evidente na aplicação do conceito da esfericidade de Cortázar que nos permitiu adentrar na distribuição da casa, na situação narrativa, nas perspectivas do narrador que é também uma das personagens e nas perspectivas de Irene. A rotina do simples casal de irmãos, apesar da estranheza que sentimos neste relacionamento, nos envolveu numa atmosfera de cotidianidade que possibilitou por sua elaborada construção a nossa participação ativa na leitura.

Ao assumirmos nosso papel de leitores interagimos com o texto e estimulados pela intensidade e tensão, adentramos na rotina dos irmãos e vivenciamos a irrupção do som impreciso e surdo que toma a casa em dois tempos e provoca seu abandono definitivo. Assim, nossa leitura nos permitiu perceber o simbolismo que a porta de carvalho maciço, a porta dupla, o som impreciso e surdo e a chave representam, o que afeta significativamente o leitor. Esta representação simbólica nos serviu de base para a aplicação do conceito do *infamiliar* que provoca angústia e horror e para uma suscinta reflexão sobre o medo do desconhecido.

Constatamos que estes sentimentos, como efeitos do fantástico, apesar de parecerem negativos, possuem o potencial de tornar nossa leitura uma experiência enriquecedora pelo prazer estético, desencadeado pela catarse ou descarga emocional, comparada à ab-reação (termo da psicanálise) como uma nova reação a eventos traumáticos do passado que nos conduzem a um novo equilíbrio.

Deste modo, saímos da nossa leitura de *Casa tomada* com uma lição dialética que se estende a leitura de toda obra literária: “A literatura nos ensina a notar melhor a vida” e, por sua vez, a vida nos ensina a “ler melhor o detalhe na literatura” que nos “faz ler melhor a vida” (WOOD, 2017, p. 71).

## Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. *In: CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008a. p. 103-146.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *In: CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008b. p. 147-163.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. *In: CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008c. p. 227-237.

CORTÁZAR, Julio. *Encontros: Julio Cortázar*. Organização de Ernesto González Bermejo. Tradução de Amélia Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

CORTÁZAR, Julio. *Aulas de literatura*. Julio Cortázar. Tradução de Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. *In: CORTÁZAR, Julio. Bestiário*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 9-16.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. *In: LIMA, Luiz Costa (Org.). A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Uma teoria do efeito estético. Volume 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. *In: LIMA, Luiz Costa (Org.). A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Naumann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigette Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Sesi, 2017.

Artigo recebido em 18 de março de 2020 e aceito em 14 de abril de 2020.

**Da liberdade em literatura:  
seu alcance ético e filosófico**

**Of freedom in literature:  
its ethical and philosophical reach**

Marcelo Peloggio\*

**RESUMO:** O texto procura mostrar, pela perspectiva literária, o alcance ético e filosófico do conceito de liberdade, partindo do princípio de que só é possível pensá-lo à luz da não liberdade. Dessa forma, a liberdade é considerada como algo a ser negociado no âmbito das relações sociais, o que leva a negar a sua natureza absoluta como um princípio excelso e definitivo. Tal fato confirma o seu caráter dialético enquanto uma faculdade crítica, sem qualquer relação com a ideia de solidão, pois esta, de modo equivocado, advoga a noção de uma liberdade sem limites de uma personalidade autossuficiente e voltada sobre si mesma.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura; ética; solidão; liberdade.

**ABSTRACT:** This paper intends to present the ethical and philosophical scope of the concept of freedom from a literary perspective, considering the only possibility of thinking this concept in the light of negation of freedom itself. In this way, freedom is considered something to be negotiated within the framework of social relations, which leads to deny its absolute nature, as a supreme and definitive principle. This confirms its dialectical character as a critical faculty, unrelated to the idea of solitude, for it wrongly advocates the notion of boundless freedom from a self-sufficient, self-centered personality.

**KEYWORDS:** literature; ethics; solitude; freedom.

---

\* Professor Associado de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Ceará, doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: peloggio@hotmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1789-9695>.

*Por liberdade, então, só podemos querer significar um poder de agir ou não agir; conforme as determinações da vontade. (HUME, 2009, p. 144)*

É do conhecimento de todos, mas nunca é demais enfatizar: a liberdade não é aquilo que se deve conceber como algo absoluto; daí a importância de seu *alcance* em um dado espaço de atuação, isto é, restringindo-se a esse ou àquele domínio e não mais do que isso. Mas é justamente aí que a liberdade ganha ares de coisa sagrada, *intentio legis*, evocada por uma infinidade de grupos como ferramenta de denúncia, a indicar o cerceamento impingido por forças que lhes seriam contrárias ou hostis. Grupos esses que reclamam mais liberdade, e que a julgam ameaçada pela beligerância vinda “de fora”. A máxima “A *minha liberdade termina* quando *começa* a do *outro*” não tem, para o caso, o efeito de um valor propositivo ou ético: porque ao outro é negada, como que para sempre, o resgate dessa suposta liberdade que haveria “cedido”. A liberdade, sob essa perspectiva, apresenta-se sob duas formas bem distintas: ora como uma mera noção teórica (algo excelso, direito que deve estar ao alcance de todos); ora em seu uso indiscriminado (ou antes, a liberdade “irrestrita” de quem concede uma liberdade restritíssima).

O termo liberdade confunde-se, na maior parte das vezes, com a porção semântica de sua história, isto é, na qualidade de um conceito formulado a partir de sentimentos, ideias, afecções e assim por diante. Mas o que conta, de fato, é a capacidade de todos e cada um de “agir conforme a própria vontade” e, claro, sempre em acordo com as leis e normas que, racionalmente estabelecidas, regem a vida de relação. Vico (1979, p. 81), em sua *Ciência nova*, nos fala de uma “autoridade humana”, nos primórdios da civilização mundial, a designar “o livre uso da vontade”, celebrando, por essa via, “a liberdade que tinha o humano arbítrio de frear os impulsos dos corpos”. Pode-se dizer, portanto, que, mais do que propriamente um conceito, ideal ou expectativa, a liberdade não é senão, pois, uma faculdade.

Seu uso dependerá, então, de uma série de fatores: que vão do lugar de sua articulação e operacionalidade (portanto, a sua permissividade) até, o que é óbvio, a iniciativa de quem decide lançar mão da própria liberdade. Em todo caso,

a liberdade só pode configurar-se mediante aquilo que, em grupo ou isoladamente, haveremos de sancionar em um momento qualquer. No segundo caso, ou antes de maneira isolada, sirva de exemplo a decisão que Julien Sorel toma, em *O vermelho e o negro*, por conta e risco do próprio alvitre, ou seja, assassinar a sua ex-amante, a sra. de Rênal: “Julien não a reconhecia mais tão bem; atirou uma vez e errou; atirou um segunda vez, ela caiu” (STENDHAL, 2015, p. 457). No polo oposto, teremos a anuência coletiva, a fim de tornar-se efetivo o instrumento por definição da vontade, a liberdade. É o que mostra esta passagem da *Iliada*:

Antes que a Aurora tivesse surgido, ainda em pleno crepúsculo,  
grupo escolhido de Aqueus ao redor da fogueira se reúne.  
Um monumento comum, na planície, depois, construíram,  
perto da pira e, a partir desse ponto, erigiram, depressa,  
torres excelsas, amparo eficaz para os homens e as naves.  
Portas, depois, de feitura mui sólida, em todas puseram,  
que para os carros de guerra, desta arte, o caminho franqueassem.  
A par, do lado de fora, cavaram um fosso profundo,  
grande, bem largo, provido todo ele de fortes estacas.  
Azafamavam-se, assim, os Acaios de soltos cabelos.  
Todos os deuses ao lado de Zeus se encontravam sentados,  
fulminador, a admirar a grande obra dos fortes Argivos (HOMERO,  
2009, p. 192).

Mas o regime das liberdades não é algo de tão fácil determinação e apreensão como podem sugerir os nossos exemplos. Há casos em que a própria luta pela liberdade – por razões de natureza ideológica, ou mesmo pessoal – dificulta, impede ou recrimina o *querer dizer ou fazer* em nada discrepante a uma decisão primeira: a preservação das liberdades democráticas. Assim, em colóquio particular, dois sujeitos se mostram descontentes com o grupo político de que fazem parte; e um deles é desafiado a expor à sua grei algumas ideias que, do seu ponto de vista, mostrar-se-iam bastante satisfatórias; de pronto, responde com um pavor surdo: “Jamais!”. O que é uma contradição em termos: não pelo fato de ter como certa a desaprovação dos demais membros, mas por impedir-se a si próprio à apresentação de opiniões críticas e problematizadoras – talvez em função do desdobramento da reprimenda – em um ambiente que teria por invioláveis, em princípio, a liberdade de expressão e as garantias individuais.

A liberdade pode ser concebida, à luz dos anedotários, como o privilégio e instrumento dos que decidem (coletiva ou individualmente) quem dela pode fazer uso ou participar, de onde se segue que o *alcance* de uma vontade depende, em muitos casos, recordando aqui Esopo (2013, p. 27)<sup>1</sup>, de saber “melhor ceder às circunstâncias e aos mais fortes que rivalizar com os poderosos”. A liberdade, aí e então, mais se assemelha a um risco calculado do que a algo propriamente consentido; por isso, a sentença de La Rochefoucauld (2014, p. 60): com efeito, “nossas ações são como rimas forçadas, que cada um aplica ao que lhe agrada”. E é sob esse princípio que nossa liberdade parece não conhecer qualquer obstáculo ou interdição: haveria nela um quer que seja de inaudito e, por conseguinte, de superior.

Ora, a liberdade é uma mesma e única coisa (se tomada então em sua efetividade concreta), e, assim sendo, nada mais a propósito quando a denominamos *liberdade em geral*. No entanto, são tantas e tais as especificidades da expressão que não raro olvidamos o fato de a liberdade, via de regra, ser regida precisamente por aquilo que a constrange ou a procura eliminar, a saber, a *não liberdade* (impedimentos, ameaças, privações – agentes esses que passam do exterior mundano ou empírico para o âmbito espiritual).

No mais, é a liberdade, em uma acepção simples, a faculdade de que dispomos para nos autodeterminar, quando então nos resolvemos a algo com o fim de satisfazer, mediata ou imediatamente, nossa vontade; em outras palavras, diz Brugger (1977, p. 247), designa “o não estar preso de maneira nenhuma, o estar isento de travas”.

Por certo, a presença de alguém em lugares ermos, como florestas, serras, montes, picos, cavernas eremíticas, montanhas, quer dizer, em um estado de total solidão, costuma despertar-nos na alma a noção romântica de liberdade – o que imprime nos misantropos, dependendo do caso, um ar saturado da mais pura melancolia, terror ou fervor místico: Humbaba, Doroteia, o Homem da Colina,

---

<sup>1</sup> Vale registrar aqui a fala de Diógenes, referida pelo padre Antônio Vieira (1974, p. 134): “Diógenes, que tudo via com mais aguda vista que os outros homens, viu que uma grande tropa de varas e ministros de justiça levavam a enforcar uns ladrões, e começou a bradar: ‘Lá vão os ladrões grandes enforcar os pequenos’”.

Werther, o padre Aubry, Aires de Lucena, Jean-Baptiste Grenouille, entre outros, são exemplos típicos do que falamos<sup>2</sup>.

O que não passa de um equívoco ou puro ardil, já que ninguém dispõe totalmente de si o tempo todo, de vez que, na outra ponta, se acha, não raro, o *outro*. É o que confirma a seguinte passagem de *Robinson Crusóe*, de Defoe (1972, p. 17): “– Nade para a costa – disse-lhe [ao indivíduo que havia lançado na água] –, que o mar está calmo. Se tentar se aproximar, meto-lhe um tiro na cabeça”.

Não sendo, portanto, um dado absoluto, ou algo como um objeto natural, não se tem por que medir o real valor de seu alcance e significado senão à luz dos mecanismos que, a todo momento, a obliteram. De onde se segue que não é possível a liberdade sem que haja, em primeiro lugar, os meios através do quais se dá a sua elisão parcial ou quase que completa; porque não há ausência total de liberdade. Fosse o caso, os instrumentos próprios ao cerceamento, repressão e controle se dissipariam no ar. Daí que só é possível avaliar o grau de nossa liberdade – e isso de modo claro e efetivo – à medida que somos apartados de seus setores; ou antes, quando o acesso a seus domínios nos vai sendo negado, pouco e pouco, de forma veemente; isto é, a liberdade só pode ser realmente considerada a partir daquilo que a nega para, ao mesmo tempo, afirmá-la com ênfase e destemor.

Tal fato não se constata apenas, digamos, fisicamente. Porque os impedimentos, interditos, supressões, ou coisa que os valha, podem também ser sugestionados, e assim a chamada “falta de liberdade” parece nos corroer por dentro, dando vez e lugar a um abatimento moral que, não raro, paralisa, ou, por que não dizer, oprime, acorrentando nossas faculdades. Nada nos impede de ir e vir, e isso, claro, dentro dos limites da liberdade que nos foi concedida. E há casos curiosos em que sua falta acomete grupos inteiros em razão da simples presença de um único indivíduo, como exemplifica à perfeição a novela *Uma história lamentável*<sup>3</sup>, de Dostoiévski (1996). Assim, um jovem general, Iván Ilítch,

---

<sup>2</sup> Respectivamente, personagens de a *Epopéia de Gilgámesh* (SIN-LÉQI-UNNÍNNI, 2018), *Dom Quixote* (SAAVEDRA, 2002), *Tom Jones* (FIELDING, 2003), *Werther* (GOETHE, 2002), *Atala* (CHATEAUBRIAND, 1972), *O ermitão da Glória* (ALENCAR, 1951a) e *O perfume* (SÜSKIND, [s.d.]).

<sup>3</sup> Traduzida também por *Uma anedota infame*.

tomado pelo fervor de uma visão humanitária, e imbuído de pôr em prática seus ideais reformadores, encontra a ocasião para visitar, sem aviso, a casa de um subalterno, Pseldonímov, que celebrava núpcias. A presença inesperada do militar – e este querendo parecer natural, dispensando as formalidades que sua posição exigia – fez do evento algo pesaroso, carregado de desconfiança, constringendo os convidados até o ponto da desavença. A celebração, já de si bastante modesta, tornou-se onerosa aos anfitriões, de vez que Iván Ilítch lhes sorveu as duas únicas garrafas de champanha. Este, ao fim e ao cabo, se embebedou, desmaia e é conduzido, então, ao leito de núpcias, por conta de um desarranjo intestinal, o que o faz ficar sob os cuidados da mãe de Pseldonímov. Deixa a casa após oito dias.

Por outro lado, o sentimento de falta de liberdade pode ser despertado em um ou vários indivíduos por intermédio de um grupo de pessoas. Falamos mais precisamente da sensação incômoda de não se sentir bem-vindo ou como que parte integrante de um dado ambiente. O exemplo pode ser colhido desta outra passagem de *O vermelho e o negro*:

A infelicidade diminui a presença de espírito. Nosso herói [Julien Sorel] teve a triste ideia de parar junto àquela cadeirinha de palha, que testemunhara outrora tão brilhantes triunfos. Nesse dia, ninguém lhe dirigiu a palavra; sua presença passava despercebida ou coisa pior. Os amigos da srta. de La Mole, aqueles que estavam perto dele, na extremidade do canapé, procuravam de alguma forma dar-lhe as costas, ou, pelo menos, foi o que lhe passou pela cabeça (STENDHAL, 2015, p. 370).

A liberdade pode se ver cerceada, na condição de uma faculdade efetiva, sem que se lance mão da exterioridade concreta, isto é, da força bruta. De fato, via “presença de espírito”, ora dilatando-se, ora comprimindo-se, é possível aferir, com alguma precisão, o impacto psicológico resultante de um acontecimento qualquer (político, social, religioso, científico etc.).

Ora, a liberdade (não a liberdade *em si*, mas aquela de todos os dias) não constitui algo que pura e simplesmente toldamos ou silenciemos com o uso de instrumentos físicos de repressão, intimidação ou cerceamento. Esse *modus operandi* vai mais longe, já que é sutilíssimo, e acarreta, por isso mesmo, efeitos devastadores. Emprega-se, pois, para a inibição do *querer*, uma série de

expedientes, recursos, mecanismos, compondo, assim, todo um arsenal à nossa inteira disposição: o gestuário, o sentido das palavras e o tom da voz, o olhar e, mesmo, a presença intimidadora do silêncio. Podemos dizer que o uso da liberdade só se justifica à luz de um poder real (físico e sobretudo espiritual) que se lhe oponha, a ponto mesmo de censurá-lo ou coibi-lo enquanto sua *não liberdade*.

Tomemos um exemplo. No romance histórico de José de Alencar – *As minas de prata* –, a expectativa de uma ação certa, livre de qualquer abraço, por parte do visitador inaciano, Gusmão de Molina (que tenta a posse de um tesouro lendário), vê-se frustrada pelo herói do drama, Estácio Dias Correia, de sorte que este o *imobiliza* sem o uso dos braços, mas tão somente com a força do olhar:

Estácio [...] ia empurrando a porta [...]; apenas dentro, ganhara ele o quintal, penetrara em casa do fidalgo; e foi guiado ao seu gabinete pela velha caseira, que subia de espanto em espanto.  
O mancebo circulou o aposento com um olhar rápido, que afinal foi cravar-se na fisionomia do jesuíta; este já havia dominado o seu primeiro pasmo, e impassível abaixava a vista para o papel onde continuava a escrever (ALENCAR, 1951b, p. 723).

Episódios como esse parecem poder determinar o real alcance da liberdade, fornecer sua medida em graus, ou antes, os motivos pelos quais ela se enregela ou é capaz, pelo contrário, de incendiar o ânimo mesmo:

Alça-te, filho do claro Peleu [Aquiles], dos heróis o mais forte;  
corre em defesa de Pátroclo, em torno do qual, junto às naves,  
pugna terrível se ateou; uns aos outros, ali, se trucidam;  
de um lado, os fortes Aqueus, desejosos de o corpo [de Pátroclo] trazer-te,  
do outro, os Dardânios, que o querem levar para os muros de Troia  
(HOMERO, 2009, 416).

Todavia, Rousseau (2010, p. 10) a fez parte constituinte do sentimento de solidão. Flanando por Paris e arredores, ocupado de suas reflexões e observações gerais, declara: “sou cem vezes mais feliz em minha solidão do que poderia ser vivendo com eles”, quer dizer, em meio aos demais homens.

Esse modo de encarar a realidade a partir do autoexílio, sob a perspectiva redentora de que o *refúgio interior*, nessa condição, pode ser finalmente

explorado com total liberdade, possibilitando o autoconhecimento, o encontro do *eu* consigo próprio, transformou este último na única realidade possível, substancial, verdadeira, já que autossuficiente. Tal procedimento desembocaria naquilo que Hegel (2001, p. 83) denominou “interioridade insatisfeita e abstrata” e, por extensão, no “mau infinito”, em que os termos do par conceito-realidade são suplantados de maneira equívoca pela extravagância ou unilateralidade de algumas posturas ou concepções, a exemplo do Eu absoluto fichteano. Porque, para Fichte (1981, p. 309, grifo do autor), antes do mais, “liberdade significa: não há natureza acima da vontade, esta é sua única criadora possível”. Enfim, para o autor de *A doutrina da ciência*, o Eu é “liberdade infinita, pura, absoluta” (BORNHEIM, 2008, p. 93). “A posição radical de Fichte nos diz então que, se quisermos defender a liberdade, precisamos negar o mundo exterior” (BORNHEIM, 2008, p. 88). Em todo caso, ainda que postule um “reino dos espíritos” ou a existência das demais “consciências individuais”, o idealismo fichteano parece criar as condições teóricas necessárias para uma mudança de curso e, então, por mais que se afaste, culminar, pelo contrário, no solipsismo.

O solipsismo, em que o *eu* toma-se a si próprio como a medida de todas as coisas, tem no princípio berkeleyano *esse est percipi* (“ser é ser percebido”), a base de sua sistematização filosófica e o meio mais seguro para os diversos graus de exageração dessa doutrina em suas derivações (o panteísmo anímico, por exemplo). Nesse caso, o *outro* só tem existência se essa lhe for conferida/concedida por mim, de vez que, sob o meu campo de visão, eu o *percebi*. Nada do que existe no mundo – uma cadeira, uma nódoa de tinta azul, um casal de canários, qualquer um de nós –, diz Berkeley (2010, p. 61), “não [possui] nenhuma existência fora de uma mente”. E acrescenta:

na medida em que eles [os objetos] não são de fato percebidos por mim, ou não existem na minha mente ou na de qualquer outro espírito criado, não devem ter absolutamente existência alguma (BERKELEY, 2010, p. 61).

É o idealismo empírico de Berkeley (2010), seu imaterialismo de fundo anímico, algo que encontra eco em uma realidade mudada nas manifestações do Eu puro fichteano; enfim, expressões de um determinismo subjetivista, que, em

rigor, isola o *eu* do mundo sensível ou, muito pelo contrário, transforma este na expressão de infinitude daquele: “Aos homens nada é impossível: eu posso aquilo que quero”, diz Novalis (ABBAGNANO, 1984, p. 171); e conforme a sugestão de Blake (2011, p. 85): “Segura o infinito em sua mão/E a eternidade num segundo”. Confundir-se com tudo à volta ou simplesmente negar a exterioridade e seus fenômenos e aplicar-se ao conhecimento de si, suplantando assim a natureza pelo simples fato de poder determiná-la:

De que nos deleitamos em semelhante situação? De nada exterior a nós mesmos, de nada além de nós mesmos e de nossa própria existência; enquanto esse estado dura, bastamos a nós mesmos como Deus (ROUSSEAU, 2010, p. 70).

Mas o *eu* não pode ir tão longe ou tão fundo: ali, repousando em si mesmo e negando-se a agir, pois o mundo se lhe afigura degenerado, inessencial, pela ausência de objetos que sejam perfeitamente adequados a esse *eu*; aqui, julgando-se o porta-voz de uma idealidade moral e artística superior, como expressão de uma potência infinita e criadora, a ser cultivada, então, por meio de nossa atividade espiritual. Com esta, portanto, a possibilidade viva de integração com o Absoluto, nas linhas do *Hen kai Pan* (o Uno e o Todo), tal como o profeta Hölderlin, com candura lírica, no *Hipérion*:

Unir-se ao todo é a vida divina, é o céu do homem.  
Unir-se a tudo o que vive, regressar ao todo da Natureza, em feliz esquecimento próprio, é o mais elevado pensamento e a maior das alegrias, é o sagrado cume do monte, o lugar de eterno descanso, onde o meio-dia perde o seu ar abafado e o trovão a sua voz e o mar embravecido se assemelha à ondulação dos campos de trigo.  
Unir-se a tudo o que vive! [...] perante a imagem do mundo eternamente uno (HÖLDERLIN, 1997, p. 23).

O curioso em tudo isso não é o fato de ser Hipérion, de resto, um eremita, fruto de uma imaginação nostálgica e luxuriante, própria dos “românticos do sentimento”: a creditamos, com efeito, a uma linha aberta por Rousseau (2010), que diz ter conhecido na solidão a felicidade que não pôde encontrar junto aos homens. Solidão essa que, sob o nosso ponto de vista, se conjuga, equivocadamente, com o conceito de liberdade. E isso por dois motivos, a saber: ainda que o sentimento de solidão possa parecer fundamental à liberdade, o caminho inverso

nem sempre é possível ou viável e, mesmo, desejável. Porque só se pode desfrutar a solidão em sociedade, mesmo para quem se julga *completamente só*. Isolar-se de tudo e todos; cultivar por iniciativa própria a antropofobia, como fez o autor das *Confissões*, só têm justificativa, significação e, claro, real valor se o propósito não for outro senão aquele de *Os devaneios*: o flanador solitário conhecendo-se a si próprio – o que quer dizer, de antemão, a *humanidade toda* que o habita por inteiro. Assim, refugiado em si mesmo, sopesa a sociedade, nos círculos do pensamento ético e sua ação correspondente:

Tantas experiências cruéis aos poucos mudaram minhas disposições originais, ou melhor, por fim encerrando-as em seus verdadeiros limites, me ensinaram a seguir de maneira menos cega minha inclinação para a caridade, que servia apenas para facilitar a maldade alheia.

Mas não lamento essas mesmas experiências, pois me proporcionaram, através da reflexão, novas luzes sobre o conhecimento de mim mesmo e sobre os verdadeiros motivos de minha conduta em mil circunstâncias sobre as quais com frequência me iludi. Vi que para fazer o bem com prazer seria preciso agir com liberdade, sem coação, e que para perder toda a doçura de uma boa ação bastaria que ela se tornasse um dever (ROUSSEAU, 2010, p. 77).

O que reforça o nosso entendimento de que a liberdade não deve ser encarada, de forma alguma, como algo *em si*, isto quer dizer, absoluta, sem limites ou amarras, ainda que Kant (2017) tenha preconizado, a título de lei moral, a ideia de se perseguir o bem pelo bem, de vez que seria imperativo fazê-lo. “Livres”, nos resolvemos, aqui e ali, a simplesmente agir ou não agir, seja por que motivo ou interesse for. E a literatura, com seu apuro estético-filosófico, pode então descortinar o panorama tão necessário a uma consideração humanizadora, integrativa e ética dessa expressão clara e imediata de nosso ego volitivo: a *liberdade*.

E daí a segunda razão para se tomar como equívoca a associação que se costuma fazer, e como que obrigatória, do estado de solidão com o fato de se pôr em prática uma decisão tomada. Dizíamos que a solidão não é algo que se deve medir, simplesmente, à luz de nossa misantropia; pelo contrário, seu *alcance* só pode ser avaliado no seio da coletividade, o que não quer dizer que a “repulsa ao convívio social” seja de todo descartada.

Indagamos se é fundamental à liberdade, em dada circunstância, o senso de uma vida solitária. Mas: e o questionamento inverso? A solidude, como produto de uma autoimposição (de que dão mostra os personagens aqui mencionados: Doroteia, o Homem da Colina, Aires de Lucena etc.), exige, de fato, a solidão; o isolamento que daí nasce – tão caro às meditações *rousseauianas* – não guarda qualquer relação com o fato de se estar realmente só ou em companhia de outras pessoas, mesmo em se tratando de uma multidão: pois que a solidude é, toda ela, de natureza interior, daí a maior impressão de liberdade. Para o caso, *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos (1975), nos fornece um exemplo bastante expressivo.

Belmiro, o protagonista, é arrastado por uma turba, que se põe a brincar o carnaval pelas ruas de Belo Horizonte. O amanuense diz ter bebido, tornando-se “presa de grande excitação”, para entregar-se, logo em seguida, sem opor qualquer resistência, “àquela humanidade que [lhe] pareceu mais cansada que alegre” (ANJOS, 1975, p. 20). E arremata, ao adentrar o salão de um clube carnavalesco: “Lembra-me que homens e mulheres, a um de fundo, mãos postas nos quadris do que ia à frente, dançavam, encadeados, e entoavam os coros sensuais que descem do Morro. Eram cantigas bem tristes, que vinham da carne” (ANJOS, 1975, p. 20).

A dissonância ou o forte contraste criado entre o interior (digamos, pleno em seu recolhimento, voltado sobre si mesmo, apesar da “grande excitação”) e o exterior (a expandir-se cegamente – “fui arrastado pelos acontecimentos”, diz o amanuense) mostra-se muito bem demarcado.

Em sua solidude, tendo que lidar com a euforia infrene dos foliões, que o instam a cada instante, Belmiro se vê recolhido em pensamentos que despedem a mais funda tristeza, invadido por sentimentos nostálgicos e associações livres – o que o leva a tomar uma desconhecida, em meio ao vai e vem dos foliões, pela encantadora Arabela, resultado de um “mito infantil”. Tudo aí pode ser reduzido à visão merencória de um sujeito sem atrativos e desajeitado: o que Belmiro tem diante dos olhos designa, antes do mais, uma *humanidade* “cansada” e triste, ao modo das cantigas, “que vinham da carne”.

Introspecção, contemplação, fluxos de consciência, dramas da mente, solilóquios – ora, o solipsismo tem o seu arsenal, suas modalidades ou formas de

expressão; e a literatura os tem mostrado, de praxe, sob a égide de alguns misantropos: Hamlet, em sua escalada obsessiva para vingar o assassinato do pai; Bentinho, corroído pela ideia fixa do adultério; Luís da Silva, de *Angústia*, transformando a real consideração que fazia de si próprio – um “zé ninguém” – em um egotismo extremo, e daí investir contra a vida do rival Julião Tavares; ou ainda Werther, que, em razão de sua interioridade rica e abrangente, destituída de um objeto exterior que se lhe equivalesse, mete uma bala na própria cabeça.

Esses são outros exemplos de misantropia em que a solidude como que assevera o *alcance* da liberdade, isto é, de acordo com o estado de ânimo dos caracteres. Em todo caso, tal alcance só pode ter por parâmetro crítico a sua inserção *completa* no quadro da vida social, e não ter por base ou princípio de determinação os delírios, as reflexões, as meditações, as cismas desses solitários por convicção. Mudança de perspectiva confirmada pelas palavras de Cnêmon, sem se perder de vista o dado opositivo e contrastante na conquista da liberdade:

Meu único erro, na verdade, era crer que somente eu, entre todos os homens, podia bastar-se a mim mesmo, sem ter necessidade de ninguém; agora que eu vi que a vida pode acabar quando menos se espera, num instante, achei que estava errado pensando como até agora. É preciso ter perto da gente alguém que esteja pronto para nos socorrer. Mas qual o quê! A minha cabeça estava tão virada de tanto ver as pessoas viverem cada uma de um jeito, agindo por interesse, que eu não podia imaginar que pudesse haver alguém no mundo capaz de agir desinteressadamente, por simpatia com os seus semelhantes (MENANDRO, [s.d.], p. 124-125).

Daí rearticular os termos de nossa indagação inicial. Perguntávamos: é fundamental à liberdade, em dada circunstância, a ideia de uma vida solitária? Não seria o caso de inverter a pergunta? Para se viver solitariamente, seja em que circunstância for, faz-se realmente necessário o senso de liberdade?

A nosso ver, do ponto de vista da ética e da filosofia, tal questionamento foi enfrentado por Machado de Assis no conto *O espelho*.

O que amplia ou “diminui a presença de espírito” – para fazer uso das palavras de Stendhal (2015) – não é tanto a ausência de liberdade, mas a de *interlocutores* para se conhecer o verdadeiro *alcance* desta. Em *O espelho*, as adulações, a lembrança recorrente da nova condição de Jacobina (o posto de alferes), são repisadas primeiramente em âmbito social (entre parentes e amigos)

e, depois, no seio da vida doméstica, com as cortesias e rapapés de tia Marcolina, do grupo de escravos e, a seguir, *de mais ninguém*. A presença do outro, que nos coloca diante da *não liberdade*, representa, sem mais, a negação mesma da solidude; é pois, então, o apanágio da “opinião pública”, ou aquilo que Machado denomina “Legião” (ASSIS, 2005, p. 222). Se, na solidude, o ato volitivo projeta-se, digamos, de dentro para fora, ou então gira incessantemente em torno de si mesmo, refém que é de devaneios ou atitudes contemplativas, na “alma interior” machadiana, que entende apenas do “exercício da patente”, o movimento é diametralmente inverso: a volição exulta e se abastece das manifestações exageradas de elogio e apreço – projeções essas que se dão de fora para dentro, lançando o ego do incauto Jacobina em uma fantasia que lhe será deveras vexatória.

Pode-se dizer que a solidão nunca foi tão malquista à luz da vida espiritual: a liberdade, em *O espelho*, a partir de determinado ponto, não encontrará meios para se expandir e, de resto, atingir seus objetivos. Se, por um lado, para os adeptos da vida retirada, a solidão é condição *sine qua non* para o pleno gozo da liberdade (sobretudo interior – mas mesmo aí há limites), por outro, o isolamento de Jacobina se lhe torna adverso, motivo de sofrimento, mas de modo gradativo (inicialmente com a viagem de tia Marcolina e, depois, em maior grau, com a fuga dos escravos). Já com a partida daquela, argumenta o alferes:

Confesso-lhes que desde logo senti uma grande opressão, *alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere, subitamente levantadas em torno de mim*. Era a alma exterior [o que ele entende compor e justificar sua “liberdade”: a mera opinião alheia] que se reduzia (ASSIS, 2005, p. 226-227, grifos nossos).

A liberdade (a “presença de espírito”) parece então encolher, definhar, à medida que a solidão vai tomando “proporções enormes”; o que arrefece o ato volitivo: “Tinha uma sensação inexplicável. Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico” (tudo que diz respeito a um determinismo cego, ou antes, à mais completa ausência de liberdade); e como reforço: “Tudo silêncio, um silêncio vasto, enorme, infinito” (ASSIS, 2005, p. 228-231).

Machado parece querer mostrar que, seja na vida solitária, seja na coletiva – evitando esta, vivenciando aquela –, o senso “pleno” de liberdade não passa de

uma construção negociada, arbitrada, cujo verdadeiro alcance nasce da dialética entre a *liberdade* (no caso em questão, a de Jacobina, o elogiado) e sua *não liberdade* (a ausência ou presença de quem elogia: tia Marcolina, os escravos etc.).

Com Jacobina, ao contrário de Rousseau (2010), a solidão passa a ser o antípoda da liberdade, a simbolizar o regalo dos que conquistam ou ampliam o seu prestígio social. Liberdade, nesse caso, rima com soberba, o que não deixa sem razão a sentença de La Bruyère ([s.d.], p. 95): “O homem sensato evita às vezes o mundo, com medo de se aborrecer”.

Mas ainda que o sentimento de solidão possa parecer fundamental à liberdade, nem sempre é desejável o caminho inverso aos que dependem da opinião do outro para *ser*: Jacobina de uniforme diante do espelho (afinal de contas, a “alma interior” é também social). De onde se segue que não há tipos de liberdade: um mais autêntico, outro menos; exercida por espíritos superiores ou arrivistas medíocres.

Com efeito, a liberdade é a faculdade mediante a qual o alcance dos nossos interesses tanto determina como é ao mesmo tempo determinado pelo *alcance* dos da coletividade em geral; por isso, a liberdade não é algo que se deva impor; em sentido particular, ela é, em muitos casos, negociada; em âmbito geral, é regulada ou definida por meio de dispositivos legais. Ela é a expressão da vontade coletiva, é bem verdade, mas, igualmente, de nossa decisão particular (seja no plano da política, das artes, da religião etc.).

Todavia, muito mais esclarecedoras do que as nossas são as palavras de Condorcet (2013, p. 125): “A conservação da liberdade depende da submissão à lei, que é a expressão da vontade geral”; ou ainda: “A liberdade consiste em poder fazer tudo que não é contrário aos direitos de outrem” (CONDORCET, 2013, p. 125).

Daí ter razão Graciliano Ramos (1984, p. 34): “Liberdade completa ninguém desfruta”. Mesmo na vida espiritual, em nosso desejo de querer ir sempre mais longe, a liberdade surge, então, envolta em dúvidas, esquecimentos e limitações de toda ordem que lhe atravancam o passo; e por mais que se apreenda, via intuição, a infinitude mesma, essa não passa da forma intelectual de um princípio configurador (a razão em Kant, por exemplo).

Buscamos mostrar, neste ensaio, as formas de desdobramento da noção de liberdade em literatura. Vivenciada em grupo ou isoladamente, sua natureza individual e, a um tempo, coletiva só vem a esclarecer a importância do seu caráter humanizador, integrativo e ético. O que reforça a necessidade de se encará-la como um instrumento de reflexão poderosíssimo, fundamental e urgente em face do atual quadro de intransigência política, já que o sonho de todo e qualquer autoritário não é a ordem pelo arbítrio, mas a *liberdade* que desfrutará, em tese, sem qualquer limite. Daí que a liberdade nem é faculdade e nem muito menos um efeito de nosso ânimo; ela é a capacidade política que temos para assegurar o triunfo diário da ética sobre a moral, que aqui tomamos pelo que mostra ser: um valor meramente particular. Portanto, se as ideologias e sistemas de pensamento são passíveis de crítica significa que não passam de invenções muito bem construídas; pois a única coisa não inventada e necessária, é o direito de os formular em nome da ética. De onde se deve concluir que o problema não é a existência do que nos tolhe ou abate a liberdade (por um suposto determinismo), mas o que faremos com ela. Ou como diz ainda La Bruyère ([s.d.], p. 140): “um nobre, se vive na província, vive livre, mas sem apoio; se vive na corte, é protegido, mas é escravo: isso se compensa”.

O assustador avanço de visões e atitudes autoritárias leva a efeito imediato a depauperação das relações institucionais, pondo seriamente em risco o direito à liberdade (de expressão, de ir e vir, de pensamento, religiosa, artística e assim por diante) daqueles que se opõem ao que é imposto unilateralmente e à base da força bruta, ou seja, a *liberdade absoluta da barbárie*.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *História da filosofia*. Lisboa: Editorial Presença, 1984. v. 8.
- ALENCAR, José de. *O garatuja, O ermitão da Glória e A alma do Lázaro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951a.
- ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951b. v. 3.
- ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. O espelho. In: *Papéis avulsos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 219-233.
- BERKELEY, George. *Obras filosóficas*. São Paulo: UNESP, 2010.
- BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jaime (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 75-111.
- BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. 3. ed. São Paulo: EPU, 1977.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Atala & René*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.
- CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, Marquis. *Escritos político-constitucionais*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2013.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. São Paulo: Abril, 1972.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Uma história lamentável*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- ESOPO. *Fábulas*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- FICHTE, Johann Gottlieb. Introdução à teoria do Estado. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 297-313.
- FIELDING, Henry. *Tom Jones*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto & Werther*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2001. v. 1.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hipérion ou o eremita da Grécia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.
- HOMERO. *Ilíada*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.
- HUME, David. *Investigação sobre o entendimento humano*. São Paulo: Hedra, 2009.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2017.
- LA BRUYÈRE, Jean de. *Caracteres*. Ou costumes deste século. São Paulo: Escala, [s.d.].
- LA ROCHEFOUCAULD, François de. *Reflexões ou sentenças e máximas morais*. São Paulo: Penguin Classics; Cia. das Letras, 2014.
- MENANDRO. *O misantropo*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 19. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1984. v. 1.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. São Paulo: Ed. 24, 2002. 2 v.
- SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Epopeia de Gilgamesh*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Crônica do século XIX. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SÜSKIND, Patrick. *O perfume*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, [s.d.].
- VICO, Giambattista. Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações. In: *Os pensadores*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 1-177.
- VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões*. Rio de Janeiro: Editora 3, 1974. v. 43.

Artigo recebido em 16 de março de 2020 e aceito em 27 de abril de 2020.

**Educação em direitos humanos:  
anotações sobre educação inclusiva e literatura a partir de  
*Olhos azuis coração vermelho*, de Jane Tutikian**

**Human rights education:  
notes on inclusive education and literature from  
*Olhos azuis coração vermelho*, by Jane Tutikian**

Cilene Margarete Pereira\*

**RESUMO:** De acordo com as Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica, a Base Nacional Comum Curricular aponta que a formação discente na Educação Básica deve visar à construção de uma sociedade inclusiva e democrática, pautada pelo respeito aos Direitos Humanos. Se esta é a prerrogativa de uma boa formação discente, como os saberes literários mobilizados em sala de aula podem ajudar na promoção de uma escola mais democrática e inclusiva? Considerando tal questionamento, esse artigo discute aspectos referentes à Educação em Direitos Humanos para uma perspectiva inclusiva a partir do livro *Olhos azuis coração vermelho*, de Jane Tutikian, publicado em 2005.

**PALAVRAS-CHAVE:** educação em Direitos Humanos; educação inclusiva; literatura.

**ABSTRACT:** According to the National Curriculum Guidelines for Basic Education, the National Common Curricular Base points out that the teacher education in Basic Education must aim at the construction of an inclusive and democratic Society, guided by the respect for Human Rights. If this is the prerogative of a good teacher education, how can the literary knowledge mobilized in the classroom help promote a more democratic and inclusive kind of school? Considering such question, this article discusses aspects concerning Human rights education Humans for an inclusive perspective from the book *Olhos azuis coração vermelho* [*Blue eyes Red heart*], by Jane Tutikian, published in 2005.

**KEYWORDS:** education in Human Rights; inclusive education; literature.

---

\* Docente dos Programas de Mestrado em Letras e Mestrado Profissional em Gestão, Planejamento e Ensino da Universidade Vale do Rio Verde (UninCor), Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP). E-mail: [prof.cilene.pereira@unincor.edu.br](mailto:prof.cilene.pereira@unincor.edu.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9794-0303>.

## 1 Introduzindo

Em dezembro de 2018, foi aprovada a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documento que normatiza aspectos da Educação Básica no Brasil, definindo “o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais” a ser desenvolvido pelos alunos na formação escolar básica. De acordo com as Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica (DCNS), a BNCC pontua que a formação basilar dos educandos deve ser orientada por “princípios éticos, políticos e estéticos que visam à formação humana integral e à construção de uma sociedade justa, democrática e inclusiva” (BRASIL, 2018a, p. 7). A partir dessa premissa foram organizadas dez competências gerais da Educação Básica, que se alinham quanto à formação discente e “ao exercício da cidadania”, respeitando e promovendo ações de fortalecimento dos Direitos Humanos (BRASIL, 2018a, p. 7, 9).

No texto relativo às competências gerais, destacam-se termos e expressões como “sociedade inclusiva” (Competência 1); compreensão de si e dos outros na “diversidade humana” (Competência 8); exercício da “empatia” e valorização “da diversidade de indivíduos e grupos sociais” (Competência 9); agir com perspectiva “inclusiva” e “solidária” (Competência 10). Das dez competências gerais, duas (a nona e a décima) referem-se diretamente ao processo de construção de empatia e cooperação no espaço escolar e ao exercício da responsabilidade e cidadania (BRASIL, 2018a, p. 10). Se estas são prerrogativas de uma boa formação discente, alinhadas a uma postura de inclusão social e de preservação dos Direitos Humanos, como podemos nós, professores de Literatura, mobilizarmos saberes e textos literários em sala de aula para a promoção de uma escola mais democrática e inclusiva? A resposta a essa questão passa, certamente, pela visibilização de grupos sociais desprestigiados (elencados como personagens de histórias) que são colocados em contato com os alunos.

Considerando o contexto acima, este artigo discute aspectos referentes à Educação em Direitos Humanos (EDH) para uma educação inclusiva a partir do livro *Olhos azuis coração vermelho*, da escritora gaúcha Jane Tutikian, publicado em 2005. Voltado para o público infanto-juvenil, o livro narra, pela ótica da

protagonista Júlia, uma garota de 13 anos, suas transformações, sua abertura para o amor e sua aceitação de sua irmã menor, que tem Síndrome de Down.

## **2 Educação em Direitos Humanos e Educação Inclusiva**

Apenas o conhecimento dos Direitos Humanos pode levar à sua defesa e ao respeito à igualdade de direitos de outros, culminando em um processo educativo. Tal perspectiva é assumida pela Organização das Nações Unidas (ONU), em sua Declaração para Educação e Formação em Direitos Humanos (ONU, 2011), nos artigos citados abaixo:

Art. 1.º - Todos têm direito de saber, buscar e receber informações relativas aos Direitos Humanos e às Liberdades Fundamentais.

Art. 2.º - A EDH diz respeito a atividades educativas, de formação, de difusão de informações, de conscientização e de aprendizagem que promovam o respeito universal por todos em relação aos Direitos Humanos.

Art. 3.º - EDH é um processo contínuo de aprendizagem, que deve ser estimulado em todos os níveis educacionais. (ONU *apud* DIAS, 2017, p. 23)

Como observa Aguirre, no texto “Educar para os direitos humanos: o grande Desafio Contemporâneo, publicado na página da Rede Brasileira de Educação em Direitos Humanos:

Educar para os Direitos Humanos quer dizer educar para saber que existem também os ‘outros’, tão legítimos como nós, seres sociais como nós, a quem devemos respeitar, despojando-nos de nossos preconceitos e projeções de nossos próprios fantasmas. (AGUIRRE, s/d, p. s/p, aspas do autor)

Apenas conhecendo em profundidade os Direitos Humanos é possível fazer-se cidadão compromissado com a defesa de si e dos outros. Silva observa, a esse respeito, que a EDH considera que o mundo é constituído de várias e diversas culturas e “que pessoas com diferentes raízes podem coexistir”, fazendo com que se olhe “além das fronteiras de raça, língua, condição social”, levando “o educando a pensar numa sociedade hibridizada” (SILVA, 1995, p.97).

Para Magendzo,

[...] a educação em Direitos Humanos, de uma ou outra maneira, tem tido sempre como propósito e ideia central contribuir tanto com a transformação social, a democratização da sociedade e a emancipação, como também empoderar e dar *status* aos grupos sociais e culturais que historicamente têm sido excluídos e discriminados. De igual maneira, estimula a participação da sociedade civil na política pública em todos os níveis: nacional, regional, local. (MAGENDZO, 2016, p. 221, tradução minha)<sup>1</sup>

A EDH fundamenta-se, portanto, a partir de três movimentos importantes: (1) a transformação social; (2) a visibilidade e o poder de grupos sociais e culturais excluídos e marginalizados e (3) a participação da sociedade civil em instâncias políticas decisórias. Magendzo (cf. DIAS, 2017, p. 39-40) observa seis princípios pedagógicos-metodológicos para EDH, associados uns aos outros. São eles: integração, recorrência, coerência, relação com a vida cotidiana, construção coletiva do conhecimento, apropriação. Os três primeiros dizem respeito a um processo de cultura para os Direitos Humanos no espaço escolar, visto que estes devem ser associados à proposta pedagógica da escola, trabalhados sistematicamente e aplicados nas práticas escolares, evidenciando uma coerência entre o discurso sobre Direitos Humanos e o comportamento da comunidade escolar (gestores, professores, alunos e comunidade externa).

O ponto de partida para a discussões sobre Direitos Humanos deve ser, na perspectiva de Magendzo, a vivência do aluno, estabelecendo uma relação com sua vida cotidiana e com sua comunidade. Os dois últimos elementos referidos pelo estudioso dizem respeito, respectivamente, ao estímulo à postura crítica e reflexiva do aluno e à apropriação dos Direitos Humanos na vida social de todos, passando da palavra escrita e/ou falada para uma prática social solidária e inclusiva. Só assim haveria, de fato, uma cultura escolar para os Direitos Humanos.

Cortina (2005) lembra que o apreço ao valor da igualdade e o exercício da cidadania, fundamentos dos Direitos Humanos,

---

<sup>1</sup> No original, “[...] la educación en derechos humanos, de una u otra manera, ha tenido siempre como propósito e idea fuerza contribuir tanto a la transformación social, a la democratización de la sociedad y a la emancipación, como asimismo, ha sido su cometido empoderar y darle estatus a los grupos sociales y culturales que históricamente han sido excluidos, postergados y discriminados. De igual manera, ha estimulado la participación de la sociedad civil en las políticas públicas en todos sus niveles: nacionales, regionales y locales.”

[...] independentemente da condição social, da idade, do sexo ou da etnia, é algo que começa na infância. E começa pela condição social porque, embora as Nações Unidas apontem o racismo e a xenofobia como obstáculos para a consciência da igualdade, o maior obstáculo continua a ser a aporofobia, o desprezo pelo pobre e pelo fraco, pelo idoso e pelo portador de deficiência. (CORTINA, 2005, p. 187)

Para estimular a cultura dos Direitos Humanos e sua formação, a ONU estabeleceu um Programa Mundial de Direitos Humanos em EDH (ONU, 2004), dividido em três fases<sup>2</sup>, reservando a cada uma o período de cinco anos e um público alvo específico. Assim, a primeira fase, compreendida entre os anos de 2005 a 2009, seria voltada para a Educação Básica. A segunda, de 2010 a 2014, para o treinamento de educadores em geral, servidores públicos e agentes de segurança (polícias e agentes penitenciários). A última fase, de 2015 a 2019, contemplaria profissionais da mídia e reforçaria as duas fases anteriores. Como se vê, o Programa previa sua finalização no ano de 2019, considerando que a partir dessa data várias políticas públicas referentes aos Direitos Humanos já estariam implementadas no âmbito educacional, da saúde e da esfera midiática, contribuindo para a formação de uma cultura em Direitos Humanos.

No Brasil, em relação à história da EDH, podemos apontar a existência de quatro fases, correspondendo as duas primeiras às décadas de 1960-70 e metade da década de 1980, período em que o Estado esteve sob a responsabilidade de militares. Nesse recorte temporal, temos um movimento contestatório da Ditadura, com a denúncia das violações cometidas por agentes do Estado, passando pela retomada por Direitos Civis e Políticos, culminando no processo de redemocratização. A terceira fase, centrada na década de 1990, dá origem ao Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH), em 1996, que considerava a criação e fortalecimento de programas de EDH, justamente para a promoção de uma cultura de respeito aos Direitos Humanos nas escolas de Educação Básica por meio da inserção de “temas transversais” (cf. MONTEIRO, 2005, *apud* DIAS, 2017, p. 25-28).

---

<sup>2</sup> “A partir do relatório elaborado pelo Alto Comissariado Nas Nações Unidas para os Direitos Humanos (ACNUDH) e de uma recomendação apresentada pela Comissão de Direitos Humanos, a Assembleia Geral aprovou, por meio da Resolução 59/113, o Programa Mundial de Direitos Humanos, a fim de contribuir para o desenvolvimento dos programas de EDH em todos os níveis e setores de atuação (ONU, 2004)” (DIAS, 2017, p. 22).

Os temas transversais são propostos na perspectiva da educação para a cidadania, como estratégia de introdução na escola das demandas atuais da sociedade, incorporando-se na sua dinâmica questões que fazem parte do cotidiano dos alunos, com as quais se confrontam diariamente. Nesta perspectiva, os PCNs privilegiam os princípios de “dignidade da pessoa humana”, que implica no respeito aos Direitos Humanos, “igualdade de direitos”, que supõe o princípio de equidade, “participação” como princípio democrático e “corresponsabilidade pela vida social” que implica parceria entre os poderes e os diferentes grupos sociais na construção da vida coletiva. Nesta perspectiva, para a proposta dos Parâmetros eleger a cidadania como eixo vertebrador da educação escolar supõe assumir três grandes diretrizes: posicionar-se em relação às questões sociais e interpretar a tarefa educativa como uma intervenção na realidade no momento presente; não tratar os valores apenas como conceitos ideais e incluir esta perspectiva no ensino das áreas do conhecimento escolar. (CANDAU *apud* DIAS, 2017, p. 30, aspas do original)

A quarta fase, a partir da década 2000, aponta a profissionalização e valorização da EDH, tendo início com a publicação do Primeiro Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos (PNEDH), em 2003, que estabelecia “objetivos, diretrizes e linhas de ações para a elaboração de programas e projetos na área da educação em direitos humanos” (DIAS, 2017, p. 31).

A EDH está associada à adoção de uma prática social de acolhimento do diferente e não de segregação, estando alinhada ao movimento da Escola para Todos, pautada em uma educação inclusiva. Para Mantoan,

[...] a inclusão é produto de uma educação plural, democrática e transgressora. Ela provoca uma crise escolar, ou melhor, uma crise de identidade institucional, que, por sua vez, abala a identidade dos professores e faz com que seja ressignificada a identidade do aluno. O aluno da escola inclusiva é outro sujeito, que não tem uma identidade fixada em modelos ideais, permanentes, essenciais. (MANTOAN, 2003, p. 20)

Se por um lado pensamos a educação inclusiva como um movimento de inserção da Pessoa com Deficiência (PCD) na escola regular - um ponto de partida importante para se pensar a inclusão escolar, sobretudo após a *Declaração de Salamanca*, de 1994, a partir da qual se adota o termo “educação inclusiva” (UNESCO, 1994) –; por outro, essa inclusão deve ser maior, abrangendo todos aqueles que são apartados do processo educativo. Mantoan explica que

a escola brasileira é marcada pelo fracasso e pela evasão de uma parte significativa dos seus alunos, que são marginalizados pelo insucesso,

por privações constantes e pela baixa autoestima resultante da exclusão escolar e da social — alunos que são vítimas de seus pais, de seus professores e, sobretudo, das condições de pobreza em que vivem, em todos os seus sentidos. Esses alunos são sobejamente conhecidos das escolas, pois repetem as suas séries várias vezes, são expulsos, evadem e ainda são rotulados como mal nascidos e com hábitos que fogem ao protótipo da educação formal. (MANTOAN, 2003, p. 18)

Nessa perspectiva, a escola/educação inclusiva é aquela que se abre ao outro, ao diferente, dando igualdade de oportunidades a todos, sem segregar. Segundo Sanchez, é a escola, ao adotar uma postura inclusiva, que deve atender às particularidades dos alunos e às suas condições e não o contrário, como ocorria na escola integrativa<sup>3</sup>: “Os sistemas educativos devem desenvolver programas que respondam a vasta variedade de características e necessidades da diversidade do alunado, fazendo um esforço especial no caso das crianças marginalizadas e desfavorecidas” (SANCHEZ, 2005, p. 13). Sanchez observa que a educação inclusiva é, antes de tudo, “uma questão de direitos humanos”, visto que estes defendem que “não se pode segregar a nenhuma pessoa como consequência de sua deficiência, de sua dificuldade de aprendizagem, do seu gênero ou mesmo se esta pertencer a uma minoria étnica” (SANCHEZ, 2005, p. 12).

Por isso, uma das ações programáticas do último PNEDH, de 2018, visa

fomentar a inclusão, no currículo escolar, das temáticas relativas a gênero, identidade de gênero, raça e etnia, religião, orientação sexual, pessoas com deficiências, entre outros, bem como todas as formas de discriminação e violações de direitos, assegurando a formação continuada dos(as) trabalhadores(as) da educação para lidar criticamente com esses temas. (BRASIL, 2018b, p. 20-21)

Mas como a escola tem lidado com a perspectiva de inclusão de Pessoas com Deficiência? Será que os materiais didáticos e paradidáticos utilizados por professores da Educação Básica tem abordado temas inclusivos? Se sim, essa abordagem corresponde, de fato, a uma postura inclusiva? Neste artigo, abordaremos um material paradidático específico, utilizado especialmente nas

---

<sup>3</sup> “Na opinião de Cobertt (1999), com o conceito de integração tem se fomentado práticas de exclusão, porque geralmente era a pessoa com deficiência que estava obrigada a integrar-se na comunidade escolar e de forma ativa. A responsabilidade é colocada sobre o que é diferente; a ênfase recai sobre o aluno com deficiência, já que este deve integrar-se à cultura dominante. Portanto, existe uma grande exigência para quem não pode compartilhar os sistemas de valores dominantes” (SANCHEZ, 2005, p. 15).

aulas de Língua Portuguesa, o livro *Olhos azuis coração vermelho*, de 2005, da escrita gaúcha Jane Tutikian.

### **3 Por uma Educação em Direitos Humanos: literatura e inclusão de PCD**

A literatura, como manifestação artística organizada, tem um papel importante a cumprir no processo de visibilização de grupos sociais desprestigiados, como os das Pessoas com Deficiências, fazendo com que existam no horizonte de alunos-leitores. Zilberman (1999) aponta que o texto literário tem a capacidade de fazer com que o leitor abandone “temporariamente sua própria disposição” para se preocupar “com algo que até então não experimentara”, trazendo para o “primeiro plano algo diferente dele, momento em que vivencia a alteridade como se fosse ele mesmo” (ZILBERMAN, 1999, p. 84). Perspectiva similar é adotada por Compagnon, para quem a literatura

[...] permite acessar uma experiência sensível e um conhecimento moral que seria difícil, até mesmo impossível, de se adquirir nos tratados dos filósofos. Ela contribui, portanto, de maneira insubstituível, tanto para a ética prática como para a ética especulativa. (COMPAGNON, 2009, p. 59).

Na percepção de Candido, essa seria uma das funções mais fundamentais do texto literário: “a possibilidade de ‘dar voz’, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor da sua humanidade, que de outro modo não poderia ser verificada” (CANDIDO, 2004, p. 11, aspas do autor).

Para Cupertino, a arte, de um modo geral, “pode propiciar uma experiência emocional substitutiva”, visto que “podemos nos relacionar com os personagens de um livro ou um filme, enxergá-los como se fossem pessoas reais. Somos capazes de sentir compaixão pelos que sofreram” (CUPERTINO, s/d, p. 31-32). Nesse sentido, uma primeira tarefa do professor de literatura alinhado com a perspectiva inclusiva está na seleção de um material que oportunize essa discussão e visibilidade.

Partindo do entendimento da literatura em sua função construtora de alteridade e de um pensamento crítico e reflexivo, posição assumida por este texto, iremos discutir como o livro *Olhos azuis coração vermelho*, da escritora gaúcha Jane Tutikian, publicado em 2005, pode ajudar nesse processo, por meio da “identificação” entre leitor e protagonista. Voltado para o público infanto-juvenil, o livro narra, pela ótica de Júlia, uma menina de 13 anos, suas transformações na puberdade. Se num primeiro momento, destacam-se temas relativos ao universo adolescente, como a experiência da primeira menstruação e do primeiro namorado, dando ao livro um tom de romance de formação juvenil – e não haveria aí nenhuma grande surpresa –;<sup>4</sup> em paralelo, aborda-se a abertura amorosa de Júlia à irmã Titi, menina de sete anos que tem Síndrome de Down. A Síndrome de Down

[...] se manifesta com um atraso no desenvolvimento global do indivíduo afetado, tanto nas funções motoras como nas mentais, conforme afirmam BATISTA et al. (1990). [...] Quanto à fala, o seu desenvolvimento é mais tardio e OLIVEIRA et al. (1992) apontam que eles compreendem acima do que são capazes de emitir, embora seu comprometimento persista até a idade adulta, tanto na recepção como na expressão da linguagem (KUMIN, 1994). (SIGAUD; REIS, 1999, s/p)

Titi será construída pela autora gaúcha a partir de algumas das características descritas acima, com destaque para a articulação particular de sua fala, que nomeia a irmã, por exemplo, de “Zulia” ou “Zu”, indicando uma “dificuldade na construção frasal”, “intervindo na ordenação e no detalhamento do discurso”, esclarecem Rangel e Ribas (2011, p. 7): “– Zu braba! Eu vai sair com Adri, Cau, Suzi e a Zu braba!” (TUTIKIAN, 2005, p. 74).

---

<sup>4</sup> Aliás, chama a atenção o modo como a escritora se serve de estereótipos ligados ao mundo juvenil e suas aflições, nas quais estão o desejo de aceitação grupal e a conquista amorosa, para a construção de sua narrativa e protagonista, e como as soluções são rápidas e pouco elaboradas, do ponto de vista narrativo. Esse aspecto pode ser abordado em sala de aula, sobretudo em vista de uma compreensão melhor do grupo a que se destina o livro: os jovens. O ponto de vista acima é adotado por compreendermos que há uma pluralidade de jovens e adolescentes, levando a entender essa etapa da vida escolar como constituída por “juventudes”, o que significa compreendê-los em suas diversidades e “reconhecer os jovens como participantes ativos das sociedades nas quais estão inseridos, sociedades essas também dinâmicas e diversas” (BRASIL, 2018a, p. 463). A propósito da menarca e de sua importância na vida da adolescente, vale a pena ler, a título de comparação, o belíssimo conto “Ana”, de João Anzanello Carraschoza, publicado na coletânea *Já não somos mais crianças* (2005).

Apenas em um momento na narrativa, no entanto, temos a descrição de Titi, centrada em sua primeira infância:

Aquele nenê que, depois, foi ficando uma criança feia, de olhos azuis puxados, que demorava em fazer tudo, para andar, para falar e que vivia babada e resmungando alto um monte de coisas incompreensíveis e, de repente, ria por nada e chorava por nada, aquele nenê sem nenhuma graça ficou sendo o dono do meu pai e da minha mãe. (TUTIKIAN, 2005, p. 26)

Na citação, destacam-se os “olhos azuis puxados”, a demora “em fazer tudo”, reportando a uma espécie de retardo cognitivo, além de um comportamento que fragiliza a menina, requerendo, por isso, cuidados maiores dos pais. Sigurd e Reis (1999, s/p) apontam que “a aparência geral típica é destacada como peculiar à condição, identificando a criança como portadora de Síndrome de Down e, por esta razão, constituindo-se num fator estigmatizante da mesma”. Nesse caso, o estigma se dá por sinais corporais que revelam um “distúrbio físico”, como observa Goffman (2004, p. 5) e mental, identificado, no livro, sobretudo pela adesão do leitor ao pensamento de Júlia, narradora e protagonista, única a lidar de maneira negativa com a irmã. No trecho acima, Júlia caracteriza a irmã como uma “criança feia”, “babada” e “sem nenhuma graça”, construindo, tal qual o estigma, uma imagem negativa de Titi. A irmã não é capaz de ver outras características de Titi, que é reduzida a uma “anormalidade”.

Para Siqueira e Cardoso (2011, p. 96), na esteira das considerações de Link e Phelan, o estigma está associado à existência de cinco elementos: a rotulação, a estereotipização, a separação, a perda de status e a discriminação, que ocorrem de modo simultâneo em situações de poder. No livro *Olhos azuis coração vermelho*, essa relação de poder se dá entre Júlia, a irmã mais velha, considerada “normal”<sup>5</sup>, e Titi, a criança fora do padrão, que monopoliza os cuidados paternos: “Queria estar sozinha quando Titi chegasse do colégio e viesse me espiar, como sempre fazia e me irritava. Acho que eu não falei, ainda, que Titi é a minha irmã pequena” (TUTIKIAN, 2005, p. 14). No primeiro capítulo do livro, o leitor é informado que Júlia tem uma irmã menor que, como todas as irmãs menores,

---

<sup>5</sup> Termo adotado por Goffman para se referir às pessoas não estigmatizadas que estigmatizam as outras (cf. GOFFMAN, 2004).

irritam as maiores. Ela oculta, propositadamente (isso faz parte do estigma), que Titi tem Síndrome de Down, negando discursivamente ao leitor aquilo que ela mesma rejeita.

Santos aponta, a respeito do livro *Olhos azuis e coração vermelho* e de sua relação com o romance de formação, que

[...] estamos diante da representação de um processo de formação, voltado especialmente para o amadurecimento psíquico e também social, já que a personagem [Júlia] atinge um novo *status* ao superar o estágio da infância. Nessa narrativa breve [...], acompanhamos as primeiras experiências de alguém que se prepara para ingressar na vida adulta, mas que enfrenta, além das inúmeras dificuldades relacionadas a esse período de transição [...]. (SANTOS, 2018, s/p)

Ainda que a ensaísta aponte, em seu artigo, as particularidades do romance de formação e seu universo de origem (o contexto alemão do século XVIII) e a inserção de seu protagonista no mundo e nos códigos burgueses<sup>6</sup>, podemos entender *Olhos azuis coração vermelho* como uma narrativa de formação circunstanciada a uma trajetória específica: a do mundo infantil para o juvenil/adulto, representado simbolicamente pela menarca, discursivamente marcada pelo vocábulo “mocinha”:

[...] Na verdade, era tudo tão novo, como as coisas que se sabe que vão acontecer um dia, mas um dia e não com a gente. Talvez por isso o fio fino e vermelho que havia riscado minha perna, quando levantei, me fazia sentir outras coisas que, embora não doessem, eram muito mais fortes do que a cólica.

- Uma mocinha, disse minha mãe me olhando com ternura, uma mocinha de 13 anos, a minha filha! (TUTIKIAN, 2005, p. 11)

Assim, a protagonista de *Olhos azuis coração vermelho*

[...] experiêcia um processo dinâmico, em que procura reconhecer-se como ser independente e como integrante do grupo social do qual participa, especialmente no que diz respeito a seu círculo familiar e seus amigos. Sua primeira menstruação desencadeia uma série de eventos, ritos de passagem, que proporcionam esse processo de reconhecimento do eu, de sua individualidade, e, ao mesmo tempo, vão aproximá-la, de uma forma nova, daqueles que a cercam. Esses ritos aparecem na forma como Júlia é acolhida por seus pais e amigas, dando início a uma série de ações que fazem o acontecimento individual tornar-se algo a ser

---

<sup>6</sup> Para informações sobre o romance de formação, ver MAAS, 2000.

compartilhado coletivamente. Ao mesmo tempo, essas experiências compartilhadas é que permitem à Júlia encontrar sua individualidade e colocar-se diante de seus conflitos interiores. (SANTOS, 2018, s/p)

Nesse caso, Júlia, agora “mocinha”, precisa processar de modo maduro e consciente questões que perpassam seu universo, no qual está inclusa a relação com a irmã mais nova, a quem a protagonista nega afetividade:

Enquanto Cauê achava um jeito de lidar com isso, eu descobri, um dia, tenho um pouco de vergonha de ficar dizendo isso assim, eu descobri um dia que não gostava da Titi, e, depois disso, nunca mais gostei, mesmo quando soube que ela era doente e que a doença se chamava síndrome de down. (TUTIKIAN, 2005, p. 27)

São contrapostas, assim, duas personagens e perspectivas quanto ao diferente, o irmão mais velho, Cauê, que aprende a “lidar com isso” e estabelece uma relação de afeto com Titi<sup>7</sup> – situação reproduzida pelos pais –, e Júlia, aquela que, mesmo envergonhada (e sua vergonha marca a consciência de sua imaturidade), nega o afeto à irmã, que sempre é vista como intrometida e estranha ao seu mundo: “Primeiro, eu não queria que as minhas amigas viessem na minha casa, depois, eu não queria que vissem a Titi, mas. Ela sempre dava um jeito de ficar nos espiando e de ficar rindo e de ficar repetindo o que a gente dizia, como agora” (TUTIKIAN, 2005, p. 27-28).

De saída, dois aspectos são apreendidos pelo olhar estigmatizante da protagonista em relação à irmã, o jeito espião de Titi e sua linguagem gestual e verbal (repetitiva), marcando os estereótipos da criança com Síndrome de Down, limitada a esses dois únicos caracteres:

Como discute Hall (1997), estereotipar faz parte da manutenção da ordem social e simbólica, estabelecendo uma fronteira entre o “normal” e o “desviante”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o que “pertence” e o que “não pertence”, o “nós” e o “eles”. Estereotipar reduz, essencializa, naturaliza e conserta as ‘diferenças’, excluindo ou expelindo tudo aquilo que não se enquadra, tudo aquilo que é diferente. (ROSO *et al*, 2002, p. 78, *aspas no original*)

---

<sup>7</sup> Em pelo menos dois momentos, essa relação afetiva é mostrada pela autora, estabelecendo uma oposição entre o comportamento protetor e afetivo de Cauê (preparação para a festa no colégio e show no dia do amigo) e o negligente e vergonhoso de Júlia. Aliás, uma das palavras que mais se associa à protagonista é “vergonha” e suas variáveis.

Há, sobretudo, a instauração de um lugar social ocupado por Júlia, que, a despeito de estereotipar e estigmatizar a irmã como um ser “desviante” da norma, também precisa se encaixar em um grupo social e em padrões para fugir também de estereótipos:

Depois – já que estou na hora da confissão – depois fui crescendo, fui ficando um pouco com vergonha de mim, uma adolescente comprida, magra, desengonçada, de canelas grossas e cheia de sardas misturadas com espinhas. E. Como não se bastassem todas essas desgraças, porque, ó-b-v-i-o! nunca ninguém, principalmente o Bronco, de quem eu gostava desde pequena ia olhar para mim, ainda tinha uma irmã: a Titi. (TUTIKIAN, 2005, p. 27)

No trecho, vemos que há um progressivo deslocamento do discurso confessional de Júlia, que, se por um lado, afirma-se como um ser também desviante de certo padrão de beleza juvenil; por outro, retoma a culpabilização de Titi por seu não enquadramento e correspondência amorosa. A confusão no discurso da protagonista marca o quanto ela também é vítima desse discurso, na medida em que se conforma com a segregação de quem não é igual ou não se encaixa em determinada norma ou padrão. Há, aqui, a sugestão de uma extensão do estigma, que passa de Titi para Júlia, evidenciando o que Goffman (2004) chamou de “estigma de cortesia”.

Considerando a idade de Júlia, 13 anos, e que toda sua relação social se dá no universo da escola<sup>8</sup>, é possível pensar que a narrativa de *Olhos azuis coração vermelho* tenha uma associação imediata com este público, situado nas séries finais do Ensino Fundamental, que tem também na escola seu principal espaço de socialização. A propósito disso, é importante lembrar que Júlia não é só a personagem principal da história, mas detém também a palavra e o ponto de vista, pois é a narradora:

Quando a campainha tocou, meu coração deu um pulo. Era só a Adri, a Susi, a Cau e a Tuca.

Eu disse só, só porque estava esperando a Titi. Gostava de que elas tivessem chegado, eram minhas melhores amigas do colégio, do prédio e da vida. E foram logo invadindo o quarto, rindo e falando alto, conta

---

<sup>8</sup> Duas das cenas mais importantes do livro ocorrem no espaço escolar: a festa na escola de Júlia, em que se comemora secretamente sua menarca, e a festa do amigo na escola de Titi, no qual a protagonista finaliza seu processo de aceitação da irmã.

pra gente, e sorrisos maliciosos, conta tudo e. (TUTIKIAN, 2005, p. 14-15, *itálico da autora*)

Titi é introduzida no universo harmônico e social de Júlia e de suas melhores amigas sem que o leitor saiba de sua síndrome e o que ela significa para a protagonista (a citação acima pertence ao capítulo 1 do livro, “*Aquilo: entre mim e o universo*”).

O segundo capítulo do livro, denominado não por acaso de “A dona do meu pai e da minha mãe”, destaca Titi. O título do capítulo sugere uma espécie de revolta infantil de Júlia ao saber que a família crescerá e que haverá alguém para rivalizar o carinho dos pais. Mas essa crise não é decorrente do nascimento da irmã mais nova, que é aceita, num primeiro momento, como extensão dos desejos pueris de Júlia, mas de sua síndrome, que rapta a atenção dos pais:

Logo pensei que teria uma boneca de verdade, que comesse, que fizesse xixi, que tomasse banho, que chorasse, mas, antes que disse oba!!!!!!  
meu irmão perguntou:

- Como?

Minha mãe disse:

- Com muito amor, ora!

- Como? – ele insistiu – Como é que se faz um nenê?

Ela contou então a famosa história da sementinha que o papai colocou na barriga da mamãe e que vai crescer e dar para a gente um bebê lindo e saudável. (TUTIKIAN, 2005, p. 23-24)

Titi, ainda não nascida (mas apelidada de “nenê-flor” pela irmã mais velha), é encarada como uma espécie de brinquedo de Júlia, com quem poderia ter experiências mais completas e complexas que com suas bonecas estáticas. No trecho, dois aspectos bastantes comuns na cena de anúncio de crescimento da família são trazidos pela autora: a autocentralidade própria do mundo infantil, que não reconhece nada além de sua própria vontade e imagem, e a fabulação da gravidez, na clássica história da sementinha. A notícia, ao fim, é celebrada por toda a família com “[...] uma bandeja de negrinhos! E nem era aniversário de ninguém nem nada” (TUTIKIAN, 2005, p. 24).

Na citação acima, sobre o comunicado da gravidez, temos a projeção não só do desejo de Júlia, mas também o de sua mãe, o nascimento de “bebê lindo e saudável”. Cristina nasce, mas não atende imediatamente aos desejos de ambas as mulheres:

Mas.

De repente, as coisas mudaram na minha casa. Minha mãe começou a ser uma mulher muito triste, meu pai, um homem calado. O tempo sequer era dividido entre nós, o tempo todo era para o nenê.

Titi, agora, como num jogo de vida e de morte que não conseguíamos entender, mesmo crescendo, não conseguíamos e ninguém nos dizia, era o centro do mundo, do universo, do multiverso, do infinito. (TUTIKIAN, 2005, p. 26)

A experiência de rejeição/aceitação materna e paterna não é descrita por Tutikian, que aponta apenas uma mudança no quadro emocional dos pais, que ficam mais tristes e calados e focados no mundo de Titi. Em artigo dedicado à representação de crianças com Síndrome de Down por suas mães, Sigaud e Reis apontam que esta representação “[...] é composta predominantemente por elementos negativos. É evidente a ênfase dada às limitações infantis, enquanto traços centrais e marcantes que definem a pessoa deficiente e acabam por ocultar as suas demais características” (SIGAUD; REIS, 1999, s/p). O livro de Tutikian caminha para uma perspectiva diferente, na medida em que representa uma mãe que se abre ao diferente e acolhe afetivamente Titi, apesar de um processo de tristeza inicial.

A autora trata da rejeição, conforme apontado pelos pesquisadores acima, a partir dos olhos de Júlia, uma menina em formação, sugerindo que o processo de acolhimento deve ser construído por meio do amadurecimento, que, no livro, está ligado ao tornar-se “mocinha” e, portanto, à sua abertura para a aprendizagem do mundo. Para Santos,

O livro de Tutikian nos faz acompanhar o processo de iniciação de Júlia para a condição de mulher, quando deixa a infância para trás e ingressa de fato na adolescência. Acompanhamos o primeiro sinal físico de sua puberdade, os rituais associados a ele, mas, principalmente, o processo interno vivenciado pela protagonista, que vai cristalizar essa mudança de estado, de consciência de sua maturidade física e psicológica, o que, na narrativa, se dá ao final daquela semana, período que se associa ao próprio ciclo menstrual. (SANTOS, 2018, s/p).

O processo de aceitação de Titi por Júlia se dá apenas no último capítulo do livro, denominado “O coração vermelho”, referência ao presente feito pela irmã mais nova para celebrar o dia do amigo em sua escola:

De repente, ela parou muito próxima de mim e me deu o coração vermelho, de cartolina e, sem que eu esperasse, passou os braços na minha cintura e encostou o rosto no meu peito e ficou assim.

Pousei a mão no seu rosto e, delicadamente, o acariciei, como nunca tinha feito, e chorei, chorei pelos últimos sete anos, por este lugar que ninguém mais, além de mim, pisou.

Minha mãe, emocionada, passou a mão nos meus cabelos sem dizer nada, e nem precisava.

Como uma ventania, tudo o que havia vivido nesta semana me mostrava, finalmente, me mostrava que estava perto de todas as pessoas que amava e, com elas, eu começava a descobrir a vida no que ela tem de recomeço. (TUTIKIAN, 2005, p. 77)

Siqueira e Cardoso apontam, a partir das considerações de Martin, que a aprendizagem do estigma se dá a partir do processo de interação social (cf. SIQUEIRA; CARDOSO, 2011, p. 102). O livro de Tutikian promove um processo de aprendizagem em caminho inverso, evidenciando que é possível desconstruir estigmas e lidar com as diferenças de forma acolhedora (da mesma que os aprendemos pelo processo de socialização). Não por acaso, esse processo se dá no espaço escolar, em um momento de aprendizagem e de abertura de ambas as meninas, e no encontro não só de Júlia com Titi, mas também no da protagonista com sua própria mãe, com quem Júlia tem uma relação distanciada.

#### **4 Concluindo... (mas nem tudo são flores)**

O livro *Olhos azuis coração vermelho* ainda que promova a visibilidade de crianças com Síndrome de Down e sua aceitação na esfera familiar, demarca um espaço escolar não inclusivo, na medida em que mostra a segregação de Titi e de seus “iguais” na escola da garota. No último capítulo do livro, o mesmo em que temos a redenção final de Júlia, vemos como se dá a inserção de Titi no processo institucional de aprendizagem:

Haviam aberto cinco salas e transformado num salão com um palco pequeno. As mesas, distribuídas de duas a duas, estavam enfeitadas com flores coloridas de papel crepom. A mesa grande, do centro, estava cheia de coisas boas e o cheiro de chá de maçã com canela invadia o ar. [...]

Os meninos estavam tocando e a Titi cantava, ou melhor, gritava e batia palmas do jeito que sabia. Cauê e Bronco, do palco, a incentivavam. Pensei em mandá-la parar com aquilo, porque estava me envergonhando, mas, então, olhei para trás e vi um outro mundo, havia

dezenas de Titis, uns maiores, outros menores. Os mesmos olhos puxados, escuros e claros, o mesmo jeito de falar e de cantar. As mesmas palmas. A mesma alegria. (TUTIKIAN, 2005, p. 75)

A festa do amigo é celebrada apenas pelas famílias de crianças iguais a Titi, também de olhos puxados e com dificuldades na fala, caracteres que determinam a Síndrome de Down. Não há a inclusão destas crianças com outras, mas uma espécie de apartamento que sugere a expressão de uma escola voltada ao modelo médico-psicológico da escola tradicional, no qual se

[...] define níveis, graus de deficiência e estabelece as habilidades que as pessoas com deficiência podem adquirir na escola, na vida social, como um todo, desconhecendo o gozo do direito de escolha de decisão da pessoa com deficiência, o que constituiu ato discriminatório de diferenciação pela deficiência. (MANTOAN, 2017, p. 40)

Assim, no livro *Olhos azuis coração vermelho* chama a atenção dois aspectos importantes. O primeiro diz respeito ao fato de que a turma de Titi é toda formada por crianças que apresentam a mesma deficiência, isolando-as não só de crianças “normais” como também de outras “desviantes”, considerando as inúmeras deficiências existentes. Será isso um indício de que há um estigma ainda maior associado à Síndrome de Down?

O segundo aspecto aponta a dissonância do livro, que reflete sobre a aceitação social e familiar de uma criança com Síndrome de Down, aos princípios da escola inclusiva, termo adotado após a *Declaração de Salamanca*, de 1994, documento no qual se diz que

O princípio fundamental das escolas inclusivas consiste em todos os alunos aprenderem juntos, sempre que possível, independentemente das dificuldades e das diferenças que apresente. Estas escolas devem reconhecer e satisfazer as necessidades diversas dos seus alunos, adaptando-se aos vários estilos e ritmos de aprendizagem, de modo a garantir um bom nível de educação para todos, através de currículos adequados, de uma boa organização escolar, de estratégias pedagógicas, de utilização de recursos e de uma cooperação com as respectivas comunidades. É preciso, portanto, um conjunto de apoios e de serviços para satisfazer o conjunto de necessidades especiais dentro da escola. (UNESCO, 1994, s/p)

A concepção da escola inclusiva rejeita qualquer segregação e entende que os processos de aprendizagem, independente das particularidades das crianças,

devem se dar de forma conjunta, ainda que necessitem de instrumentos acessórios<sup>9</sup>. Dentro dessa perspectiva, o livro *Olhos azuis coração vermelho*, publicado em 2005, mais de uma década depois do documento fundamental para a constituição de um movimento pela escola inclusiva, aponta para um cenário que ainda exclui pessoas com deficiência e não parece se preocupar muito com isso, interessado em mostrar apenas o processo de aceitação e de inserção de Titi no âmbito familiar. A cena é narrada sem expressão crítica da protagonista (talvez seja demais esperar isso dela) e também da figuração do autor implícito (BOOTH, 1980). Ademais, esse processo de aceitação destaca Júlia, responsável pela ação inclusiva, e não Titi, que é, ao final, colocada como elemento propulsor do amadurecimento da irmã. No centro de todo o processo está Júlia e sua própria aceitação e inserção social e familiar.

---

<sup>9</sup> “Dentro das escolas inclusivas, crianças com necessidades educacionais especiais deveriam receber qualquer suporte extra requerido para assegurar uma educação efetiva. Educação inclusiva é o modo mais eficaz para construção de solidariedade entre crianças com necessidades educacionais especiais e seus colegas. O encaminhamento de crianças a escolas especiais ou a classes especiais ou a sessões especiais dentro da escola em caráter permanente deveriam constituir exceções, a ser recomendado somente naqueles casos infrequentes onde fique claramente demonstrado que a educação na classe regular seja incapaz de atender às necessidades educacionais ou sociais da criança ou quando sejam requisitados em nome do bem-estar da criança ou de outras crianças” (UNESCO, 1994, s/p).

## Referências

- AGUIRRE, Luiz Perez. Educar para os direitos humanos: o grande desafio contemporâneo. *Rede Brasileira de Educação em Direitos Humanos*. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/educar/redeedh/bib/aguirre.htm>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC, 2018a.
- BRASIL. *Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos*. Ministério dos Direitos Humanos, 2018b. Disponível em: <https://www.mdh.gov.br/navegue-por-temas/educacao-em-direitos-humanos/DIAGRMAOPNEDH.pdf>. Acesso em 08 dez. 2019.
- CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 5-12.
- CARRASCOZA, João Anzanello. Ana. In: DAUDET, Alphonse *et al.* *Já não somos mais crianças*. São Paulo: Ática, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad. Laura Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- CORTINA, Adela. *Cidadãos do mundo: para uma teoria da cidadania*. Trad.: Silvana Cobucci Leite. Edições Loyola: São Paulo, 2005.
- CUPERTINO, Maria Amélia. Empatia na discórdia. In: *A importância da empatia na educação*. São Paulo: s/d. Disponível em: <https://www.caiodib.com.br/wp-content/uploads/2018/01/Empatia-na-educacao-escolas-transformadoras.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- DIAS, Diego Corrêa Lima de Aguiar. *Direitos humanos em sala de aula: a compreensão de professores sobre a aliança entre as suas disciplinas escolares e a EDH*. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017.
- GOFFMAN, Irving. *Estigma: notas sobre manipulação da identidade deteriorada*. Tradução de Mathias Lambert. Rio de Janeiro: LTC, 2004. Disponível em: <http://www.aberta.senad.gov.br/medias/original/201702/20170214-114707-001.pdf>. Acesso em 10 de jan. 2020.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Unesp, 2000.

MAGENDZO, Abraham. La Educación en Derechos Humanos y la Justicia Social en Educación. In: RODINO, Ana Maria *et al.* (orgs.). *Cultura e educação em direitos humanos na América Latina*. Brasil: trajetórias, desafios e perspectivas. João Pessoa: CCTA, 2016.

MANTOAN, Maria Teresa Eglér. *Inclusão escolar: O que é? Por quê? Como fazer?* São Paulo: Moderna, 2003.

RANGEL, Denise; RIBAS, Leticia. Características da linguagem na síndrome de down: implicações para a comunicação. Novo Hamburgo, *Revista Conhecimento Online*, ano 3, v. 2, p. 1-12, 2011. Disponível em: <http://www.feevale.br/site/files/documentos/pdf/58652.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2020.

ROSO, Adriane; STREY, Marlene Neves; GUARESCHI, Pedrinho; BUENO, Sandra M. Nora. Cultura e ideologia: a mídia revelando estereótipos raciais de gênero. *Psicol. Soc.* [online], v. 14, n. 2, p. 74-94, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822002000200005>. Acesso em: 26 fev. 2020.

SANCHEZ, Pilar Arnaiz. A educação inclusiva: um meio de construir escolas para todos no século XXI. *Inclusão - Revista de Educação Especial*, n. 1, p. 7-18, out. 2005. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/revistainclusao1.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2020.

SANTOS, Juliana. Vermelho da cor do sangue, azul da cor do céu. Brasília, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 54, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3231/323155869010/html/index.html>. Acesso em: 02 mar. 2020.

SIGAUD; Cecília Helena de Siqueira; REIS, Alberto Olavo Advíncula. A representação social da mãe acerca da criança com Síndrome de Down. São Paulo, *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, v. 33, n. 2, p. 148-156, jun. 1999. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0080-62341999000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0080-62341999000200006). Acesso em: 02 mar. 2020.

SILVA, Humberto Pereira da. *Educação em Direitos Humanos: conceitos, valores e hábitos*. Exame Teórico-Prático. 1995. Dissertação (Mestrado em Educação) – São Paulo, USP, 1995.

SIQUEIRA, Ranyella de; CARDOSO, Hélio. O conceito de estigma como processo social: uma aproximação teórica a partir da literatura norte-americana. *Imagonautas*, v. 2, n. 1, p. 92-113, 2011. Disponível em:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4781280>. Acesso em: 10 jan. 2020.

TUTIKIAN, Jane. *Olhos azuis coração vermelho*. Porto Alegre: Artes e Ofício, 2005.

UNESCO. *Declaração de Salamanca*, 2014. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/salamanca.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2020.

ZILBERMAN, Regina. Leitura literária e outras leituras. In: BATISTA, Antônio Augusto. (org.). *Leituras-práticas, impressos, letramentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 71-88.

Artigo recebido em 19 de março de 2020 e aceito em 23 de abril de 2020.