

V. 17 • N. 2  
SÃO PAULO  
JUL./DEZ. 2017  
ISSN 1809-4163 (on-line)

# Cadernos de Pós-Graduação em Letras



Universidade Presbiteriana Mackenzie



© 2017 Universidade Presbiteriana Mackenzie

Os direitos de publicação desta revista são da Universidade Presbiteriana Mackenzie.  
Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.  
Permite-se a reprodução desde que citada a fonte.

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Cadernos de Pós-Graduação em Letras [recurso eletrônico] / Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Letras. – v. 1, n. 1 (2001-). – São Paulo : Ed. Mackenzie, 2001-.

Semestral.

Anual: 2001-2009.

Título anterior: Cadernos de Pós-Graduação em Comunicação e Letras (2002).

ISSN 1809-4163.

1. Letras - Periódicos. 2. Literatura - Periódicos. 3. Linguística - Periódicos. I. Universidade Presbiteriana Mackenzie. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 400

#### UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

*Reitor* Benedito Guimarães Aguiar Neto

*Vice-Reitor* Marco Tullio de Castro Vasconcelos

*Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação* Paulo Batista Lopes

*Diretor do Centro de Comunicação e Letras* Marcos Nepomuceno Duarte

*Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras* Regina H. Pires de Brito

#### INSTITUTO PRESBITERIANO MACKENZIE

##### ENTIDADE MANTENEDORA

*Diretor Presidente* José Inácio Ramos

*Diretor de Desenvolvimento Humano e Infraestrutura* José Francisco Hintze Junior

*Diretor de Finanças e Responsabilidade Social* José Paulo Fernandes Júnior

*Diretor de Operações da Educação Básica* Francisco Solano Portela Neto

*Diretor de Estratégia e Negócios* Marcos Rodrigues de Freitas

Cad. Pós-Grad. Let.	São Paulo	v. 17	n. 2	p. 1-263	jul./dez. 2017
------------------------	-----------	-------	------	----------	----------------

#### ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Centro de Comunicação e Letras

Rua Piauí, 143, Higienópolis – São Paulo – SP – Brasil – CEP 01241-001

V. 17 • N. 2  
SÃO PAULO  
JUL./DEZ. 2017  
ISSN 1809-4163 (on-line)

# Cadernos de Pós-Graduação em Letras



**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

#### **CONSELHO EDITORIAL**

Ana Elvira Luciano Gebara (Unicsul/FGV-SP)  
Ana Maria Domingues de Oliveira (Unesp)  
Ana Lúcia Trevisan (UPM)  
Aurora Gedra Ruiz Alvarez (UPM)  
Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)  
Cláudia Stumpf Toldo (UPF)  
Clemara Bidarra (FAAP)  
Eduardo Cesar Maia Filho (UFPE)  
Elaine Cristina Prado dos Santos (UPM)  
Gloria Carneiro do Amaral (UPM/USP)  
João Cesário Leonel Ferreira (UPM)  
José Gaston Hilgert (UPM)  
José Marcelo Freitas Luna (Univali/UC, Portugal)  
Josilene Pinheiro-Mariz (UFCG)  
Lilian Jacoto (USP)  
Livia Márcia Rádis Baptista (UFBA)  
Maria Lucia Marcondes Carvalho Vasconcelos (UPM)  
Marisa Philbert Lajolo (UPM/Unicamp)  
Marlise Vaz Bridi (UPM/USP)  
Nancy dos Santos Casagrande (PUC-SP)  
Neusa Maria Oliveira Barbosa Bastos (UPM/PUC-SP)  
Renata Philippov (Unifesp)  
Rogério Mendes (UFRN)  
Vera Lúcia Harabagi Hanna (UPM)  
Vima Lia de Rossi Martin (USP)

#### **EDITORAS-CHEFE**

Maria Lucia Marcondes Carvalho Vasconcelos (UPM)  
Vera Lúcia Harabagi Hanna (UPM)

#### **EDITORAS DISCENTES**

Fernanda Reis da Rocha (UPM)  
Vanessa Maria da Silva (UPM)

#### **EDITORA TÉCNICA**

Irina Migliari

#### **COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Irina Migliari

#### **ESTAGIÁRIA EDITORIAL**

Maria Luiza Vanz

#### **PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS**

Carlos Villarruel

#### **REVISÃO**

Irina Migliari  
Maria Luiza Vanz

#### **PROJETO GRÁFICO**

Libro Comunicação

#### **DIAGRAMAÇÃO**

Emap Ed. Livros



# SUMÁRIO

9

## EDITORIAL

Maria Lucia Marcondes Carvalho Vasconcelos e  
Vera Lúcia Harabagi Hanna

## DOSSIÊ - LITERATURA E/OU TEATRO NA CONTEMPORANEIDADE

11

### APRESENTAÇÃO

LITERATURA E TEATRO CONTEMPORÂNEOS: ALGUMAS FACES  
Aurora Gedra Ruiz Alvarez e Helena Bonito Couto Pereira (Orgs.)

17

ESTRATÉGIAS DO NARRADOR CONTEMPORÂNEO EM *REPRODUÇÃO*,  
DE BERNARDO CARVALHO  
Gabriel Carrara Vieira

32

*CONHECIMENTO DO INFERNO*, DE ANTÔNIO LOBO ANTUNES:  
A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO DO SUJEITO A PARTIR DA PERSPECTIVA  
DO OUTRO  
Murilo de Assis Macedo Gomes

45

REPERCUSSÕES DA ESPECTRALIDADE E DA DUPLICIDADE  
EM *TODOS OS DIAS*, DE JORGE REIS-SÁ  
Thiago Cavalcante Jeronimo

61

O ANIMAL E O HUMANO EM *A CONFISSÃO DA LEOA*, DE MIA COUTO,  
E “MEU TIO O IAUARETÊ”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA  
Ana Carolina Torquato P. da Silva

72

A ESTRUTURA NARRATIVA EM *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO  
Camila Concato

- 85**     **ACEITA O PACTO? CONFIGURAÇÕES DO NARRADOR E DO LEITOR EM**  
*CHÁ DAS CINCO COM O VAMPIRO*, DE **MIGUEL SANCHES NETO**  
Eliza da Silva Martins Peron e Kelcilene Grácia-Rodrigues
- 106**    **A FORÇA DA MULHER DIANTE DA DOMINAÇÃO MASCULINA EM ALGUNS**  
CONTOS DE *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES*, DE **CONCEIÇÃO EVARISTO**  
Bianca Meira Lopes
- 121**    **CINEMA POEMA: MOVIMENTO HERBERTO HELDER**  
Nefatalin Gonçalves Neto
- 139**    **BLAKE MORRISON E A LEITURA DO TEATRO BRITÂNICO CONTEMPORÂNEO**  
Valter Henrique de Castro Fritsch
- 156**    **PERSONAGEM-ATOR E ESPECT-ATOR-EMANCIPADO: DO QUE ESTAMOS FALANDO?**  
Mariana Pinter Chaves
- 173**    **REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL, DE AUGUSTO BOAL: O RETRATO DA VIOLÊNCIA**  
VIVENCIADA PELO OPERÁRIO **JOSÉ DA SILVA**  
Estela Pereira dos Santos
- 188**    **A IDENTIDADE PÓS-MODERNA DE *A ERA DO RÁDIO – SAUDADES DO BRASIL***  
Fabrizzi Matos Rocha
- 199**    **DO DRAMA CLÁSSICO AO DRAMA MODERNO: AS SEMENTES DA**  
CONTEMPORANEIDADE DRAMÁTICA  
Carlos Giovani Dutra Del Castillo
- 215**    **PARAÍBA EM CENA: LOURDES RAMALHO E A BUSCA POR UMA HISTORIOGRAFIA**  
DO TEATRO CAMPINENSE  
Monalisa Barboza Santos

## **ARTIGOS**

- 231**    **A LEITURA OBRIGATÓRIA: TRAVESSIA RUMO À AUTONOMIA**  
Ana Lúcia Macedo Novroth
- 246**    **DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM, EM DUAS VERSÕES**  
Ana Claudia de Mauro



# CONTENTS

- 9** EDITOR'S INTRODUCTION  
Maria Lucia Marcondes Carvalho Vasconcelos e  
Vera Lúcia Harabagi Hanna

## DOSSIER - LITERATURE AND/OR THEATER IN CONTEMPORANEITY

- 11** PRESENTATION  
CONTEMPORARY LITERATURE AND THEATER: FACETS  
Aurora Gedra Ruiz Alvarez e Helena Bonito Couto Pereira (Orgs.)
- 17** CONTEMPORARY NARRATOR STRATEGIES IN BERNARDO CARVALHO'S  
*REPRODUÇÃO*  
Gabriel Carrara Vieira
- 32** *KNOWLEDGE OF HELL*, BY ANTÓNIO LOBO ANTUNES: THE  
CONSTRUCTION OF THE SUBJECT'S SPACE FROM THE PERSPECTIVE  
OF THE OTHER  
Murilo de Assis Macedo Gomes
- 45** REPERCUSSIONS OF SPECTRALITY AND DUPLICITY IN *TODOS OS DIAS*,  
BY JORGE REIS-SÁ  
Thiago Cavalcante Jeronimo
- 61** THE ANIMAL AND THE HUMAN-BEING IN *CONFESSION OF THE LIONESS*,  
BY MIA COUTO, AND "THE JAGUAR", BY JOÃO GUIMARÃES ROSA  
Ana Carolina Torquato P. da Silva
- 72** THE NARRATIVE STRUCTURE IN *TERRA SONÂMBULA*, BY MIA COUTO  
Camila Concato

- 85** DO YOU ACCEPT THE COVENANT? CONFIGURATIONS OF THE NARRATOR AND READER  
IN *CHÁ DAS CINCO COM O VAMPIRO*, OF MIGUEL SANCHES NETO  
Eliza da Silva Martins Peron e Kelcilene Grácia-Rodrigues
- 106** WOMEN'S STRENGTH IN FRONT OF THE MALE DOMINATION IN SOME TALES  
OF CONCEIÇÃO EVARISTO'S WORK *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES*  
Bianca Meira Lopes
- 121** MOVIE POEM: MOVEMENT HERBERTO HELDER  
Nefatalin Gonçalves Neto
- 139** BLAKE MORRISON AND THE READING OF CONTEMPORARY BRITISH THEATRE  
Valter Henrique de Castro Fritsch
- 156** CHARACTER-ACTOR AND ESPECT-ACTOR-EMANCIPATED: WHAT ARE WE  
TALKIN ABOUT?  
Mariana Pinter Chaves
- 173** *REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL*, BY AUGUSTO BOAL: THE PORTRAIT OF THE  
VIOLENCE EXPERIENCED BY THE WORKER JOSÉ DA SILVA  
Estela Pereira dos Santos
- 188** THE POSTMODERN IDENTITY OF *A ERA DO RÁDIO – SAUDADES DO BRASIL*  
Fabrizzi Matos Rocha
- 199** FROM CLASSICAL DRAMA TO MODERN DRAMA: THE SEEDS OF CONTEMPORANEITY  
Carlos Giovani Dutra Del Castillo
- 215** PARAÍBA IN PERFORMANCE: LOURDES RAMALHO AND THE QUEST FOR A  
CAMPINENSE THEATER HISTORIOGRAPHY  
Monalisa Barboza Santos

## ARTICLES

- 231** COMPULSORY READING: DEVELOPING TOWARDS AUTONOMY  
Ana Lúcia Macedo Novroth
- 246** MILTON HATOUM'S *THE BROTHERS* IN TWO VERSIONS  
Ana Claudia de Mauro



## EDITORIAL

“Literatura e/ou teatro na contemporaneidade” é a temática deste volume dos *Cadernos de Pós-Graduação em Letras* que temos o prazer de apresentar. Organizado pelas professoras Aurora Gedra Ruiz Alvarez e Helena Bonito Couto Pereira, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), alcança mais uma vez o objetivo de oferecer à comunidade acadêmica uma seleção de artigos de mestrandos, doutorandos e egressos da UPM e de diferentes instituições de ensino superior (IES) de inúmeros programas de pós-graduação.

Contemplada com 16 artigos, a edição traz apreciações de obras contemporâneas, conforme a proposta anuncia, em que peças de teatro, poesias, romances, contos, de Augusto Boal, Bertold Brecht, Herberto Helder, António Lobo Antunes, Mia Couto, entre outros, são analisados sob diferentes perspectivas teóricas, como as de Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin e Marisa Lajolo.

Literatura é vida, é pensamento, é cultura. Esperamos que a diversidade de temas que a coletânea apresenta instigue ainda mais a leitura e contribua para tornar os *Cadernos de Pós-Graduação em Letras* do PPGL da UPM sempre mais apreciados pelos acadêmicos e pelos interessados nas humanidades em geral.

MARIA LUCIA M. CARVALHO VASCONCELOS

VERA LUCIA HARABAGI HANNA

*Editoras-chefe*

A red line graphic consisting of a vertical line that extends from the top edge of the page, then turns 90 degrees to the left at approximately one-third of the way down, and continues horizontally to the left.


# DOSSIÊ

Literatura e/ou teatro na  
contemporaneidade

ORGANIZADO POR

Aurora Gedra Ruiz Alvarez

Helena Bonito Couto Pereira

A red line graphic consisting of a vertical line that extends from the bottom edge of the page, then turns 90 degrees to the left at approximately one-third of the way up, and continues horizontally to the left.



# APRESENTAÇÃO

## LITERATURA E TEATRO CONTEMPORÂNEOS: ALGUMAS FACES

A proposta do dossiê temático que ora se apresenta, “Literatura e/ou teatro na contemporaneidade”, consistiu em reunir neste número dos *Cadernos de Pós-Graduação em Letras* textos de pós-graduandos ou egressos de pós-graduação que têm como foco de suas pesquisas a contemporaneidade nessas duas modalidades artísticas (literatura e teatro).

Trabalhar com obras recentes envolve algumas dificuldades. Novas publicações contribuem continuamente para multiplicar as possibilidades de leitura, o que leva cada pesquisador à busca incessante pelas fontes mais adequadas a todo e qualquer texto crítico que venha a produzir. Na diversidade de caminhos que se descortinam em nosso campo, cada trabalho intelectual exige a tomada de uma decisão quanto à fundamentação teórica.

Neste conjunto de textos, o leitor encontrará uma diversidade de temas e um amplo espectro teórico selecionado pelos articulistas para tratar tanto das questões temáticas quanto dos aspectos formais privilegiados pelos criadores das obras que compõem os *corpora*.

No âmbito da literatura, apresentam-se seis estudos de romances, um de contos e outro de poesia, enquanto no âmbito do teatro há cinco contribuições. Cada um desses trabalhos privilegia alguns traços da contemporaneidade, entendida aqui em sentido *lato*.

Considerando os trabalhos voltados para a literatura, o texto de Gabriel Carrara Vieira trata das peculiaridades do narrador de um romance publicado em 2013. Nesse ensaio, o autor traça uma linha de pensamento que parte do ensaio seminal de Walter Benjamin sobre o narrador e caminha para alguns estudiosos da

contemporaneidade que também discutem esse assunto. Ancorado nessas reflexões, delineia um cotejo em que, com acuidade, capta as distinções entre os traços do narrador analisado por Benjamin e por pesquisadores da atualidade e do que se encontra em *Reprodução*, romance de Bernardo Carvalho.

Tendo como fundamentos teóricos Mikhail Bakhtin e Landowski, Murilo de Assis Macedo Gomes, com muita sutileza, examina o espaço a partir de percepções que os sujeitos dele apreendem. Nesse estudo, o articulista mostra que a experimentação do espaço do outro pela personagem angolana António Miúdo Catolo permite que o narrador conheça a sua realidade – Portugal – e, ao mesmo tempo, descubra o mundo do outro. Distinguir as diferenças e as semelhanças entre os espaços é via de acesso para a construção identitária do narrador de *Conhecimento do inferno*, de António Lobo Antunes.

A metanarrativa tem sido uma das principais ocorrências na ficção contemporânea e, em *Todos os dias*, de Jorge Reis-Sá, não é diferente. Thiago Cavalcante Jeronimo debruça-se sobre essa questão em seu trabalho para examinar, com agudeza, como a voz do narrador-escritor inscreve “o dia ficcional”, pretexto poético para dar voz às várias personagens que surgem na narrativa, quer falando das vivências do presente, quer rememorando o passado. São seres vivos e espectros que ressurgem para também apresentar o seu olhar sobre certos acontecimentos cruciais que gravitam em torno de relações familiares. Nesse jogo de pontos de vista, de relações ambivalentes e de vínculos incertos, o tema do duplo hereditário alimenta a tenção da narrativa e cria o momento “depois da hora habitual”, expediente do narrador-escritor para cobrar “do leitor a ressignificação do narrado”.

No estudo comparativo realizado por Ana Carolina Torquato P. da Silva, são focalizados dois temas essenciais das narrativas *A confissão da leoa*, romance de Mia Couto, e “Meu tio o Iauaretê”, conto de João Guimarães Rosa: a relação entre o animal e o humano, bem como a relação de marginalidade e opressão imposta pelas forças sociais exercidas pela tradição. No percuciente exame do *corpus*, são traçadas aproximações e divergências. No primeiro caso, a pesquisadora investiga a natureza dualista do indivíduo (a animalidade e a humanidade) que pulsa em movimentos de autoproteção e de defesa de si; no segundo, centrando as lentes nas relações entre colonizador e colonizado, mostra as distinções entre culturas assimiladas e culturas locais, razões que marcam diferenças relevantes entre as duas obras.

Na senda do metaempírico, o trabalho de Camila Concato, “A estrutura narrativa em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto”, discute, como o próprio título

explicita, a questão composicional que apresenta relatos em *mise en abyme*, em que as duas narrativas principais se desdobram em outras pequenas histórias nascidas de provérbios, recursos que atuam como motes para a criação da nova narrativa. Esse fecundo processo de multiplicação de relatos bebe da fonte da contação de histórias, arte que carrega as marcas da cultura moçambicana, assim como instaura intermissões que fragmentam o andamento do romance, traço importante da narrativa contemporânea e que exige do leitor um realinhamento no processo hermenêutico. Nesse veio, torna-se instigante acompanhar a articulista no estudo da estrutura da narrativa – corpo que encarna o universo do realismo animista que tanto desvela o modo de o africano perceber o mundo quanto responde pela perpetuação do relato oral.

A questão da metalinguagem retorna em “Aceita o pacto? Configurações do narrador e do leitor em *Chá das cinco com o vampiro*, de Miguel Sanchez Neto”, com discussões acerca do fazer literário que se distende em diferentes vieses: focalização da narrativa, formação do leitor, relações de criação e de circulação do texto ficcional e pressão do mercado editorial. Valendo-se das formulações teóricas de Marisa Lajolo e Regina Zilberman a respeito da história da formação do leitor no Brasil, as articulistas Eliza da Silva Martins Peron e Kelcilene Grácia-Rodrigues apresentam uma análise interessante sobre o percurso de leituras do narrador-personagem e protagonista do romance nomeado no título do artigo, que vai de sua adolescência à idade adulta, e colocam em discussão as estratégias e os posicionamentos desse narrador-escritor ficcionalizado.

Este dossiê contempla igualmente narrativas curtas, como encontramos no artigo sobre contos do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de autoria de Conceição Evaristo, escritora que venceu barreiras quase intransponíveis e conheceu de perto situações de violência e exclusão que fazem parte de sua ficção. Nas análises dos contos selecionados, Bianca Meira Lopes trata de algumas questões cruciais da sociedade brasileira: a discriminação de gênero e a representação da mulher negra, vítima da violência dentro de sua casa, entre outros temas. Da leitura da obra, Lopes aponta para um movimento feminino de não sujeição à arbitrariedade e à violência do homem, o que implica a escolha de outros caminhos para as vidas das personagens.

Nefatalin Gonçalves Neto ocupou-se do gênero lírico. Em “Cinema poema: movimento Herberto Helder”, o pesquisador traz para exame a questão do movimento na poesia do poeta português. Essa categoria constitutiva



da linguagem cinematográfica instala-se no fazer poético de Helder como princípio arquitetônico de construção do sujeito poético, o qual desvela a sua subjetividade por meio de imagens que sucedem em continuidade, ao mesmo tempo que estabelecem cortes/rupturas em virtude da natureza diversa da configuração icônica que funciona ao modo de “montagem” de planos cinematográficos.

O apurado estudo mostra que essa poesia, portadora de recursos da construção cinemática, tem as suas raízes na concepção “pensar por imagens” de Fernando Pessoa, como poderá ser visto quer na reflexão sobre esse tema ao longo da exposição do articulista, quer na análise do poema que ele realiza.

O teatro também foi contemplado nesse número dos *Cadernos*. No artigo “Blake Morrison and the reading of contemporary British theatre”, Valter Henrique de Castro Fritsch desenvolve um profícuo trabalho comparativo entre o teatro britânico da tradição e o da contemporaneidade, alavancando vários teóricos para iluminar esse cotejo que focaliza especialmente as diferenças manifestas na configuração do gênero dramático, na discussão do que é acessório e do que é essencial na representação, assim como na relação entre o palco e a plateia. Essas questões teóricas preliminares mostram-se como entrada para a apresentação da entrevista entre o articulista e o dramaturgo inglês acerca de como se inscreve o teatro de Morrison na atualidade e de como se deu a elaboração de *We are three sisters*, que tem como texto-fonte a peça *As três irmãs*, de Anton Chekhov.

Mariana Pinter Chaves, em seu artigo “Personagem-ator e espectador-emancipado: do que estamos falando?”, destina sua atenção ao diálogo entre realidade e efeito de real no teatro, bem como às funções desse gênero segundo os princípios seminais de Aristóteles, em discussão com aqueles defendidos por Bertold Brecht e, na contemporaneidade, por Maria Piscator e Augusto Boal. A articulista estabelece a distinção entre o teatro aristotélico e o brechtiano, focalizando especialmente a relação entre palco e plateia, e avança para o teatro realizado entre as décadas 1970-1980, introduzindo, nessa polêmica, o conceito de “quebra da quarta parede”. Por fim, põe luz sobre o teatro documentário que visa a uma ruptura da ficção e examina a tensão entre as fronteiras do real e da ficção. Fundamentada em uma bibliografia atual e relevante, a pesquisadora visita o posicionamento de vários estudiosos desse último gênero teatral e oferece-nos uma percepção abalizada sobre essa vertente do teatro contemporâneo em suas várias faces.

O teatro de Augusto Boal é examinado por Estela Pereira dos Santos, em artigo que dedica especial atenção à peça *Revolução na América do Sul*, para discutir as questões socioeconômicas brasileiras que circunscrevem as classes destituídas de sua dignidade humana, de seu direito aos bens de sobrevivência, do acesso à cultura e do exercício consciente da cidadania. A articulista acompanha com olhar crítico a saga dos oprimidos, representada no trajeto da personagem José da Silva, alegorizada como “o povo” no texto de Boal, um dos maiores dramaturgos do teatro brasileiro.

O metateatro é foco do atento estudo de Fabrizzi Matos Rocha, bem como a discussão dos traços estéticos do pós-modernismo na peça de teatro *A era do rádio – saudades do Brasil*. A autora analisa a presença da ironia, do diálogo entre o texto teatral e a historiografia (a história do rádio e outros acontecimentos históricos) e reaviva os discursos do passado em chave paródica, o que permite a identificação da peça com as teorias pós-modernas. Neste último caso, tanto apreende as críticas inscritas nos discursos daquela época, como aquelas direcionadas à interferência do governo na manipulação das notícias veiculadas nas rádios, quanto sacraliza a cultura brasileira, representada por radiadores, cantores, locutores, jornalistas, das décadas de 1940 e 1950.

Em “Do drama clássico ao drama moderno: as sementes da contemporaneidade dramática”, Carlos Giovani Dutra Del Castillo faz uma leitura que propõe o estabelecimento das bases do teatro clássico, tendo como ponto de partida as formulações teóricas aristotélicas, as de outros estudiosos da Antiguidade e do classicismo, bem como estudiosos da modernidade. Neste ponto, o articulista se concentra na cuidadosa tarefa de levantar os traços estéticos do drama moderno e de discuti-los mediante a análise de algumas obras da dramaturgia do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX.

Completa-se o dossiê com o artigo em que Monalisa Barboza Santos comenta peculiaridades da historiografia do teatro, como o fato de que, durante séculos, a análise limitava-se ao texto teatral, excluindo a encenação. No intuito de contribuir para os estudos do teatro na Paraíba e, em especial, em Campina Grande, o artigo apresenta breve contextualização crítica já publicada sobre a dramaturgia de Lourdes Ramalho, ressaltando sua contribuição fundamental para a modernização do teatro paraibano.


Do conjunto de textos que compõem este dossiê dos *Cadernos de Pós-Graduação em Letras* pode-se depreender, em boa medida, uma cartografia da literatura e do teatro da contemporaneidade, em que cada estudo privilegia

uma dessas manifestações da cultura para discutir os temas mais recorrentes da atualidade e examinar as estratégias e recursos privilegiados por seus criadores.

Esperamos que a leitura desses trabalhos contribua para o proveitoso debate acerca da literatura e do teatro.

AURORA GEDRA RUIZ ALVAREZ  
HELENA BONITO COUTO PEREIRA  
Organizadoras





# ESTRATÉGIAS DO NARRADOR CONTEMPORÂNEO EM *REPRODUÇÃO*, DE BERNARDO CARVALHO

**GABRIEL CARRARA VIEIRA**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.

E-mail: g\_c\_v@hotmail.com


## Resumo

Para legitimar-se perante os fatos e o leitor, o narrador dos contos tradicionais dispunha de recursos que comprovassem sua experiência. No contexto contemporâneo, contudo, observa-se que o narrador do romance não encontra o mesmo respaldo nessas formas de construção de autoridade, sendo necessário elaborar outras estratégias para o desenvolvimento de sua narrativa. Este trabalho busca investigar o repertório narrativo na obra *Reprodução*, de Bernardo Carvalho, indagando a maneira como o narrador conduz a experiência literária.

## Palavras-chave

Narrador. Contemporaneidade. Bernardo Carvalho.

Pensar a figura do narrador no contexto atual da teoria da literatura é buscar compreender a construção de uma autoridade ficcional a partir de repertórios críticos que visam à desestabilização de hierarquias. Por ser a voz



que leva ao leitor o conhecimento dos fatos, ele goza de posição privilegiada em sua organização e seleção – e, justamente por isso, paira sobre sua figura desconfiança nesse processo. No contexto dos estudos literários pós-estruturalistas, o questionamento recai sobre as estruturas que fundamentam as *decisões narrativas*, e não efetivamente seus *resultados narrados*.

Quando se comparam as condições que formaram a técnica narrativa do romance a partir do século XVIII com as atuais, percebe-se que o mundo no qual esse gênero nasceu e se desenvolveu não existe mais. Os sinais da desconfiança começaram a proliferar já no século XIX, ao pairarem tantas dúvidas e inquietações em relação a um elemento fiduciário do romance: o narrador. No Brasil, *Dom Casmurro* nos preparava para essa virada, instabilizando uma figura tão cara à civilização ocidental por ser portador de conhecimentos. Walter Benjamin (1994b), em seu ensaio “O narrador”, de 1936, percebia que algo na relação não estava bem. A tese central de seu texto é a gradual perda da “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994b, p. 198), que acarreta a mudança do próprio estatuto do narrador. Contribuindo para essa questão, Jean-François Lyotard (2004), em *A condição pós-moderna*, analisava o deslocamento de um projeto humanista como validador do saber para um validador orientado à maximização de potências produtivas do capital, sendo justamente esse caráter humanista uma das bases do conceito – e do projeto – de literatura nascido séculos atrás.

No texto benjaminiano, um dos marcos sobre o tema, observa-se a busca pela compreensão de suas vicissitudes na transição de um mundo tradicional dos antigos para um mundo moderno. Para Benjamin (1994b), a narrativa do conto tradicional era também uma *forma de sociabilidade*, de criação de laços por meio da transmissão de uma sabedoria preservada pela tradição.

A típica forma literária moderna, o romance, vem romper com essa lógica: no lugar de sabedoria, informação; memória perpetuadora ao invés de breve memória; sentido da vida contra a moral da história. Nessa nova disposição, o papel desempenhado pelo narrador é alterado. Sua preocupação não é mais transmitir um saber e compartilhar experiências. Benjamin (1994b, p. 201, grifos do autor) indica que

[...] o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o *indivíduo isolado*, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações

mais importantes e que *não recebe conselhos nem sabe dá-los*. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites.

O que está em jogo na passagem descrita por Benjamin é o estatuto dedicado à narrativa na modernidade. A figura do leitor está intimamente ligada ao mercado, e não ao saber popular como no conto tradicional, tendo esse caráter técnico de sua produção impacto direto na forma narrativa e, principalmente, na visibilidade que ela garantia a formas vitais de sociabilidade, que perdem destaque. Nessa transição, a morte, a experiência, a memória, a finalidade do relato e o estrato popular são profundamente desenraizados, tornando-se um *repertório de técnica narrativa*, e não mais “a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994b, p. 205) da narrativa tradicional.

Com a dúvida pairando sobre a “faculdade de intercambiar experiências”, cessa uma confiança positiva no narrador, abrindo um longo caminho a ser percorrido pela literatura na suspeita e na dúvida. Nathalie Sarraute (1990) utiliza justamente esse termo para nomear uma era – “The age of suspicion”, título de um de seus ensaios mais importantes. Segundo a autora francesa, “de acordo com todas as aparências, não só o romancista praticamente deixou de acreditar em seus personagens, mas o leitor, também, é incapaz de acreditar neles” (SARRAUTE, 1990, p. 25). A atual configuração do pacto entre leitor e narrador é nebulosa, cheia de armadilhas e com poucas trilhas seguras a se perseguir – “desapropriar o leitor”<sup>1</sup> é a expressão utilizado por Sarraute (1990). Não apenas o leitor, mas igualmente o narrador, vê-se deslegitimado e desacreditado, tanto pelo leitor quanto por si próprio, para realizar grandes panoramas afirmativos sobre os fatos narrados.

O estatuto do narrador clássico benjaminiano encontra-se ainda mais distante do narrador da contemporaneidade. Esse paralelo foi realizado por Silviano Santiago (2002) em “O narrador pós-moderno”, em que o crítico brasileiro avança com as observações de Benjamin sobre o distanciamento entre narrador e experiência. Em seu texto, ele aponta inicialmente que, ao contrário do narrador clássico que vivenciou determinada experiência, o narrador pós-moderno – ou, como iremos chamá-lo neste artigo, *contemporâneo* – narra, pois se acostumou a observar sujeitos na vivência de tal experiência (SANTIAGO, 2002, p. 44). Há um significativo distanciamento entre narrador

1 No original: *dispossess the reader*.

e fato narrado, entre o oleiro e seu vaso, introduzindo a problemática de um elemento que não estava na discussão do narrador clássico: a linguagem.

Em “A literatura impensável”, Jacques Rancière (1995, p. 25) discute o “deslizamento histórico” da literatura em “passagem de um saber para uma arte”, para um *repertório técnico*. Como ele aponta, “no século XIX, essa palavra literatura, que designava um saber, passará a designar seu objeto” (RANCIÈRE, 1995, p. 25). Observa-se que, com o avançar da modernidade, a questão da linguagem passa ao plano central da literatura: não mais um meio, mas também um fim. Santiago (2002, p. 46-47) é preciso ao apontar que “o narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções da linguagem”; não por acaso, esta sai dos bastidores da obra para atuar no palco, defronte a seus leitores.

Podemos situar historicamente a perda na confiança no narrador a um processo acentuado pelo pós-estruturalismo, que buscou questionar o “humanismo tradicional e ingênuo” (FERRY; RENAUT, 1988, p. 23) do Ocidente. À medida que a própria noção de sujeito foi sendo contestada, seja pela psicanálise, pela linguística, ou pela filosofia do século XX, então o próprio narrador se vê apartado daquele narrador benjaminiano da experiência. Ou seja: nessa readequação de formas e funções, questiona-se o que o narrador efetivamente narra e como ele o faz – ou mesmo ainda se *ele sequer o faz*.

Se há uma cisão entre esses elementos, o narrador contemporâneo precisa se readequar às relações entre experiência e linguagem. Para Agamben (2005, p. 54), “uma proposição rigorosa do problema da experiência deve, portanto, fatalmente deparar-se com o problema da linguagem”; portanto, nossa investigação deve observar como a literatura contemporânea articula esses dois elementos.

## O NARRADOR EM LESKOV: EXPERIÊNCIA

Começamos com a retomada da obra de Leskov, que Benjamin cita em seu ensaio. No conto “A voz da natureza”, observa-se um início caro às narrativas orais: “o general Rotislav Andréievitch Faddiéiev, famoso escritor militar que, por muito tempo, acompanhou o falecido marechal de campo Bariátinski, *contou-me* este caso engraçado” (LESKOV, 2014, p. 89, grifo do autor). A autoridade sobre o narrado começa a ser construída a partir das referências que o



narrador traz para validar seu conhecimento – alguém traz a ele uma informação de primeira mão, ou, ainda, uma *vivência*. Na história, conhecemos o príncipe Bariátinski, marechal de campo a quem foi indicado um repouso na cidade de Temir-Khan-Chur. Lá, sem local adequado para seu descanso, é convidado por Filipp Filíppov Filíppov para sua casa, personagem que diz ter uma dívida com o príncipe e que esta deverá apenas ser revelada pela “voz da natureza”.

A estrutura do conto é simples, sempre girando em torno da revelação a ser feita e da memória – ou falta dela – do príncipe. Há um Filipp extremamente generoso e hospitaleiro, um príncipe deleitado pelo seu anfitrião, e uma revelação a ser feita. O desfecho, que parece uma anedota ou uma parábola, merece ser ressaltado:

Amália Ivánovna [esposa de Filipp] saiu e voltou com uma grande trompa de cobre, reluzentemente polida, e entregou-a ao marido; ele pegou a trompa, encostou o bocal aos lábios e transformou-se inteiro num minuto. Foi só ele inflar as bochechas e sair um ribombo vibrante para o marechal de campo gritar:

– Estou reconhecendo, irmão, agora estou reconhecendo, você é aquele músico do regimento de caçadores, que, por sua honestidade, enviei para vigiar um intendente trapaceiro.

– Exatamente, meu príncipe – respondeu o anfitrião. – *Não queria eu lembrar-lhe disso, então a própria natureza o fez* (LESKOV, 2014, p. 100, grifo do autor).

Há uma passagem importante a se destacar para compreender a relação entre memória e sabedoria na narrativa tradicional. Cabe à natureza a *revelação* da verdade, e não ao homem e à sua linguagem; paralelamente, essa verdade é algo que necessita ser rememorada, restabelecendo a ligação entre o sujeito e seu repositório cultural. O resgate de um passado pela memória, que garante a sabedoria ao príncipe, está ligado ao natural. Esses sujeitos pré-modernos não passaram pelo empobrecimento da experiência alertado por Benjamin (1994a): não há o choque das grandes cidades, não há a atomização da sociedade, não há a perda de sua memória coletiva e sua sabedoria. Esses sujeitos representam o ideal de Schiller (1995, p. 41), em *A educação estética do homem*, capaz de “imprimir a humanidade em sua natureza”, e não tornar-se “mera reprodução de sua ocupação”. Há de se ressaltar também que a linguagem não é problemática, pois a passagem de experiências pela “voz da natureza” é dócil e *sem ruídos*.

Nesse ponto, retoma-se a noção de reminiscência indicada por Benjamin (1994b). Em Leskov, a trompa exerce essa função de unir os elos de uma cadeia,

de restabelecê-la, de fundar “a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 1994b, p. 211). Há uma ideia de internalização no termo, de algo que já está no sujeito e precisa ser ativado. Essa imagem é fortalecida por Benjamin (1994b, p. 205) ao escrever que a narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”.

Quando Benjamin (1994b, p. 199) escreve que o contista russo “viajou pela Rússia, e essas viagens enriqueceram tanto a sua experiência do mundo como seus conhecimentos sobre as condições russas”, ele indica que há uma noção de experiência como algo além da articulação da linguagem, uma vivência, um mergulho na vida que escapa a essa articulação. A revelação da verdade e da experiência comum entre Bariátinski e Filipp é dessa ordem, natural e inarticulada, que não pode “relatar tudo isso com o gélido verbo da voz humana” (LESKOV, 2014, p. 98) – a verdade da narrativa em Leskov é da ordem da rememoração de algo *possuído* porém não *reconhecido*.

Toda a experiência benjaminiana da narrativa se funda em uma ligação a um substrato que pode assumir nomes como memória coletiva, tradição, sabedoria popular. Leskov (2014) trabalha em um mundo em que o conhecimento é partilhado entre os sujeitos (“contou-me este caso engraçado”) e em que é possível se ligar a uma experiência comum (“Estou reconhecendo, irmão, agora estou reconhecendo”). Esse “fazer-parte” é elemento constituinte fundamental para as construções do narrador clássico; talvez seja justamente essa característica que se perde na narrativa moderna, fundada em um mundo de apartamentos e pobre em experiência comunicável. É especificamente essa característica que Schiller (1995), ainda no século XVIII, advoga para o homem: a retomada de sua unidade orgânica contra a fragmentação mecânica moderna, que se tornaria cada vez mais acentuada após suas reflexões.

## O NARRADOR EM BERNARDO CARVALHO: INFORMAÇÃO

Em outro momento histórico, apartado não apenas pelo tempo, mas por uma vida cotidiana completamente diversa de Leskov, Bernardo Carvalho (2013) traz em *Reprodução* a história de um estudante de chinês que se vê subitamente detido em uma trama policial. Lançado em um complicado esquema de revelações, essa personagem, da qual pouco se sabe, derrama uma torrente discursiva que vai sofrendo mutações ao longo do romance. À fala do estudante

une-se também a de uma delegada na sala ao lado, narrando uma história que, estranhamente, vai pouco a pouco se mesclando com a do homem detido.

É interessante tomarmos as primeiras linhas do romance: “tudo começa quando o estudante de chinês decide aprender chinês. E isso ocorre precisamente quando ele passa a achar que a própria língua não dá conta do que tem a dizer” (CARVALHO, 2013, p. 6). Na estrutura do romance, após uma localização inicial do tempo e do espaço narrativos, em que tomamos conhecimento da prisão de sua professora de chinês na fila do embarque, o estudante sobe ao palco para um intenso monólogo.

Há de se ressaltar em *Reprodução* o caráter cíclico e autorreprodutivo dos discursos. A matéria com a qual Carvalho (2013, p. 24, grifos do autor) trabalha não é a da sabedoria e da “faculdade de intercambiar experiências”, mas de conhecimentos consumidos e indistintamente reproduzidos:

*Leio blog. Acompanho. Sei do que estou falando. Leio os colunistas. É! Colunistas de jornal, sim, senhor. Colunistas, articulistas, cronistas. Revista, jornal, blog. Gente preparada, que fala com propriedade, porque sabe o que está dizendo. E não é por acaso, ou é? O senhor me diga. Não, não, faço questão. O senhor devia se informar melhor. Os elefantes estão morrendo. O Talmude está por trás do tráfico internacional de entorpecentes. E o senhor acha que eu tenho cara de jihadista? Eu, não. O vice-presidente do Irã, aquele que comprou o Corão faltando uma página.*

Durante todo o monólogo, clássicos lugares-comuns da fala brasileira se repetem, como “não sou racista nem preconceituoso. *Só não* gosto do que é errado. E nisso concordamos, eu, os comentaristas, os colunistas, os crentes e a minha ex-professora de chinês” e “e os meninos de trancinha igual aos pais? Como é que deixam? Isso é exemplo pra juventude? *Depois o mundo fica cheio de gay* e ninguém sabe por quê” (CARVALHO, 2013, p. 25, grifos do autor). Atendo-nos apenas à primeira parte do romance, intitulada “A língua do futuro”, observa-se que o sujeito catalisa os múltiplos discursos e os devolve à sociedade, sem conseguir ressignificá-los substancialmente. Retomando a metáfora do oleiro e seu vaso, nesse contato contemporâneo de sujeito e linguagem, as marcas dos dedos inexistem naquele.

Isso não quer dizer que esse sujeito seja um espaço vazio, mas, sim, que a relação com a linguagem mudou substancialmente. É interessante notar como os discursos vão se sobrepondo uns aos outros nos monólogos, muitas vezes

mudando de opinião. Na primeira parte, por exemplo, o narrador revela: “eu não ia dizer nada, mas não dá pra segurar. Chinês, sim, senhor. Sou chinês! Só pro senhor ver como é racista. Não pareço” (CARVALHO, 2013, p. 27). Essa revelação, contudo, se perde em meio a tantas outras e não tem o mesmo caráter de revelação natural da trompa de cobre de Filipp; é, antes, uma informação como tantas outras.

A citação interna também é recorrente. Ao longo da narrativa, algumas frases são entoadas como mantras, como marcadores no texto. Um exemplo é repetição de “leio os jornais”:

Ora, leio os jornais. Sou um homem informado. Tenho certeza que se a minha ex-professora de chinês fosse ex-professora de inglês ou de alemão, vocês não se atreviam a tocar nela. Mas isso vai acabar. Pode escrever. E pode começar a ler jornal. É o melhor negócio na crise (CARVALHO, 2013, p. 91).

Essa mesma afirmação se repete outras vezes na obra, de formas semelhantes, em contextos diversos: “Eu leio os jornais e não tem nenhuma China em crise em lugar nenhum. O começo da crise? Que jornal é esse?” (CARVALHO, 2013, p. 97); “Estou falando de colunista. Análise. Coisa séria. Não leio qualquer merda que publicam nos jornais. Mercado financeiro” (p. 27); “Eu leio os colunistas. Os americanos dão asilo pra advogado cego curtir em Nova York, mas rezam para os chineses pararem de crescer e de se reproduzir” (p. 31).

A síncope de citações internas atua como um recurso coesivo próprio da fragmentação. O encadeamento de trechos como “Eu leio os colunistas” escapa à progressão coesiva serial. Esse elemento fragmentário desloca-se com facilidade pela obra, podendo se encaixar virtualmente em qualquer espaço textual. Esse recurso rompe com uma linearidade do enredo, introduzindo elementos que, ainda que tenham uma ocorrência inicial, são reiteráveis.

Tal como a proposta de disseminação encontrada em Derrida (1997), esses discursos se proliferam *sem lei* na obra. O narrador não é mais um encadeador lógico, um guia ao desfecho. Após o primeiro monólogo da obra, encontramos, na sala ao lado, uma delegada e seu monólogo sobre um crime investigado envolvendo um missionário, um investigador e sua mãe perdida. Atendo-nos apenas ao estudante de chinês, que ouve tudo pela parede, chegamos à terceira parte do romance. Após ouvir toda a história, ele retoma seu monólogo da seguinte forma:



Gay? Eu? Gay é a puta que pariu! Quem disse que perguntar não ofende?! Só porque não quero ter filhos? Eu? Eu disse? Dei a entender. E o que é que tem a ver o cu com as calças?! Não é assim que se fala aqui? E a sua amiga aí ao lado? Como, quem? Gay hoje quer ter filho! E me diga se não tenho razão. Me diga se não tenho razão pra não querer ter filho, *depois de tudo o que ouvi na sala aí ao lado* (CARVALHO, 2013, p. 85, grifos do autor).

O estudante de chinês tem informação sobre tudo. Sobre todos os aspectos da vida ele pode opinar. Os discursos se espalham pela vida, atravessam paredes, e chegam a ele, sempre em perpétua disseminação. A informação no contemporâneo de Bernardo Carvalho atinge um nível que talvez Benjamin não tivesse imaginado, sequer fixando-se por breves instantes. Ela não chega a ser substituída, pois é um fluxo contínuo. Portanto, resta apenas segui-lo: “[Enquanto repete ao delegado toda a sua indignação, o estudante de chinês percebe, de repente, que não tem absolutamente para onde ir nem razão para ir a lugar nenhum, que dizer para continuar falando]” (CARVALHO, 2013, p. 85). Esse trecho é especialmente interessante confrontado com a afirmação de Santiago (2002) de que o narrador acostumou-se a observar sujeitos na vivência de tal experiência – trata-se de um costume, um hábito a ser repetido, *reproduzido*.

Não se trata de dizer que a experiência inexista para o narrador contemporâneo. Agamben (2005, p. 22-23, grifos do autor) afirma que

[...] todo evento, por mais comum e insignificante, tornava-se a partícula de impureza em torno da qual a experiência adensava, como uma pérola, a própria autoridade. Porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos o aflora a ideia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade. [...] Daí o desaparecimento da máxima e do provérbio, que eram as formas nas quais a experiência se colocava como autoridade. *O slogan, que os substituiu, é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência.* O que não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem. E, curiosamente, o homem *olha* para elas com alívio.

Quando se aproximam os textos de Carvalho (2013) e Leskov (2014), observa-se que as estratégias utilizadas pelos narradores para afirmarem sua autoridade textual são bem distintas. No texto russo, a natureza é, desde o início de seu conto, encarada como uma força de legitimidade. Para a literatura e a crítica pós-estruturalista, é inconcebível compreender quaisquer forças como neutras, inatas, desmotivadas – até mesmo a morte, considerada a única

certeza natural do homem, passa a ser entendida como uma construção. No repertório do narrador tradicional, sua autoridade vem de um domínio da ordem natural – a “voz da natureza” supera o “gélido verbo da voz humana” (LESKOV, 2014, p. 98).

Carvalho (2013) parece alterar a proposição de Benjamin (1994b) da perda da “faculdade de intercambiar experiências”, sem lidar com isso de modo nostálgico, resignados ou melancólicos. Na verdade, a impossibilidade no contemporâneo parece-nos ter valor positivo, pois se torna um recurso técnico *com o qual e no qual* se trabalha, e não a pura ausência de algo. Os romancistas parecem ter atingido uma fase em que aprenderam a lidar com as promessas vazias e irrealizadas da modernidade, podendo ser agora *artistas da falta*, em uma hipostasia da ausência.

A desierarquização dos gêneros e dos saberes é um dos traços mais marcantes do mundo contemporâneo. Não é de se estranhar que a literatura incorpore a linguagem como uma própria experiência, e não um meio a ela. Afinal, é na própria linguagem que são criados os discursos vertiginosos de *Reprodução*. Na obra, o narrador se constrói pelo fluxo de informações, não importando se a voz humana é aqui gélida e descompromissada e sem vínculo com o natural – e é justamente por isso que é possível que o discurso seja vertiginoso, pois *a dobra é realizada sobre si próprio*.

O narrador contemporâneo, portanto, não é o mesmo que atua em Leskov (2014), unindo gerações de sabedoria em uma comunidade. Santiago (2002, p. 53) afirma que

[...] a história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo conectivo entre gerações. As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomendar.

Em Leskov (2014), é a “voz da natureza” que une o mais sábio, Filíppov, ao menos, Bariátinski; já em Carvalho (2013), inexistem esses polos, pois os discursos, sem lei e sem pai (DERRIDA, 1997) se movem em um fluxo errático e permanente, sem transportarem os sujeitos.

## TÉCNICA NARRATIVA

Seria necessário, ainda, indagar a respeito da mudança na técnica narrativa. Um recurso de análise muito utilizado é o da busca por paridades entre o

texto e a realidade. Assim, após o levantamento de todos os recursos dispostos no texto de Carvalho (2013), chegar-se-ia à conclusão de que a obra traz em si a marca da indecibilidade, da instabilidade, da indeterminação, sendo essas marcas típicas da produção contemporânea.

No âmbito da literatura brasileira, a reconfiguração da representação do real pelo texto é apontada como uma das marcas das produções contemporâneas. Em *Ficção brasileira contemporânea*, Schollhammer (2011, p. 54) avalia o surgimento de

[...] um tipo de realismo que conjuga ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios.

Na mesma linha, Leyla Perrone-Moisés (2016) busca discutir também o estado da arte atual da literatura. Em *Mutações da literatura no século XXI*, a crítica afirma que “o que vemos é menos uma liquidação da modernidade do que sua assimilação numa postura irônica” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 45).

Metodologicamente, há um problema na criação de homogenias literárias, fazendo com que a passagem texto/real seja especular, vinculando teorias sociológicas ou filosóficas às obras, formuladas por um raciocínio que se encerra no par “existe no real, existe na obra”. Assim, o trabalho da crítica literária se resume a estabelecer correspondências quantitativas entre essas tendências e os elementos textuais. A justificativa para as escolhas de aspecto técnico da narrativa – foco, enredo, construção de personagens, tipos de discurso – recairia em leituras da realidade nas quais estão as obras, utilizando conceitos como liquidez de Bauman ou estados de exceção de Agamben.

É preciso, contudo, contestar esse método. Uma argumentação baseada no par texto/realidade não é refutável, pois toda a base do argumento encontra-se fora do repertório textual – mais especificamente na teoria social escolhida. Em “A alma e a harpia”, Franco Moretti (2007, p. 39, grifos do autor) ressalta o que ele chama de “falácia do *Zeitgeist*”, processo pelo qual o crítico, após elencar procedimentos da retórica do texto, “se sentisse autorizado a vinculá-la *diretamente à idéia*, única, solitária, resplandecente, na qual supostamente *resume toda uma época*”. Tomando-se como exemplo *Reprodução*, seria como tomar um dos trechos dos longos monólogos do estudante de

chinês como uma *perfeita vinculação* ao conceito de dilúvio de informação, de Pierre Levy (2000), substituindo-se a potência do literário por uma simples exemplificação teórica.

É preciso pensar o contemporâneo não a partir de correspondências teoria-texto, mas sim como métodos de escrita. Isso permite pensar em termos de linhagens literárias distintas dentro de um mesmo conceito de contemporâneo, operando a partir de um amplo repertório disponível aos autores, proposta semelhante à de Borges (2006) em “Kafka e seus precursores”. Do contrário, o real, representado na crítica pela ampla gama de pensadores que leem nosso momento atual, é um *imperativo* à literatura, fazendo com que todo o processo de criação seja apenas uma *consequência esperada*.

Diante disso tudo, é possível ainda falar em experiência para o narrador contemporâneo? Parece-nos que a ele não mais compete o papel de um transmissor de sabedoria de uma comunidade – como pensar nela em *Reprodução*, obra fortemente marcada por saberes desvinculados e descompromissados (“o Talmude é o responsável pelo tráfico de entorpecentes internacional. *Não fui eu quem disse*. Foi o vice-presidente do Irã” (p. 24, grifo do autor), isenta-se o estudante)?

Em *A vida sensível*, Emanuele Coccia (2010) traz uma leitura a essa questão. Pensando a literatura como uma atividade de produção de formas sensíveis, o filósofo aponta que

[...] é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito. [...] O sensível tem lugar apenas porque, para além das coisas e das mentes, há algo que possui uma natureza intermediária (COCCIA, 2010, p. 20).

A própria linguagem, como ele bem aponta, é uma das formas de existência desse sensível. Parte da mediação entre sujeito e objeto, ele é fundamental para que o homem de fato *viva*:

Apenas através do sensível – através das imagens – penetramos nas coisas e nos outros, podemos viver neles, exercer influência sobre o mundo e sobre o resto dos viventes. É produzindo sensível que produzimos efeitos sobre a realidade enquanto viventes (e não enquanto simples objetos ou causas naturais), é através da nossa aparência (ou seja, através do sensível que emitimos ativa ou inconscientemente) que provocamos impressão a quem está ao nosso redor (COCCIA, 2010, p. 47)

Diferentemente do narrador clássico, que busca na reminiscência a ligação entre o sujeito e todo o repositório de experiências comuns, o narrador contemporâneo, observando a experiência, transforma-a em uma forma sensível, sem que necessariamente ela esteja interiorizada. Assim como o espelho, que “demonstra que a visibilidade de algo é *realmente* separável da coisa em si e do sujeito cognoscente” (COCCIA, 2010, p. 21, grifo do autor), a literatura torna visível essa separação entre objeto e o sujeito que o observa. Mais do que isso, ela permite a encenação do repertório de criação de formas sensíveis, desnudando os processos aos quais estão sujeitas.

Não há, de fato, em *Reprodução*, uma sabedoria a ser partilhada; mas há, sim, algo da ordem do sensível que pode ser tocado. Ao retomar Einstein, Benjamin (1994a, p. 116, grifo do autor) afirma que ele “perdeu o interesse por todo o universo da Física, exceto por um único problema – uma *pequena discrepância* entre as equações de Newton e as observações astronômicas”. Essa parece ser justamente a *tabula rasa* em que se encontra a literatura na pobreza da experiência: dedicar-se a essa “pequena discrepância” entre sujeitos e objetos, e as “distorções” daí resultantes.

Essa conclusão se alinha a pensadores que apontam a marca metalinguística da literatura (PERRONE-MOISÉS, 2016), concentrada na exploração da construção em si. Mas também abre espaço para se pensar como o texto literário pode, partindo de uma “experiência pobre”, criar toda uma mediação entre seres e coisas. “Viver significa, antes de mais nada, dar sentido, sensificar o racional, transformar o psíquico em imagem exterior, dar corpo e experiência ao espiritual”, afirma Coccia (2010, p. 44).

De certo modo, a obra de Carvalho lida com um ponto crítico das indeterminações do enredo. Com tantas reformulações de informações, sobrepondo-se muitas vezes sem que se consiga determinar qual fato realmente ocorreu, a própria noção de um pacto entre leitor e obra, de um *momentary suspension of disbelief*, é posta *sub judice*. Em meio a tantos recursos narrativos disponíveis ao autor, a opção pela reescrita em abismo é não uma consequência do contemporâneo, mas uma *forma de dar visibilidade a um aspecto da contemporaneidade*.

A reprodução em Carvalho se torna repetição, e esta, por sua vez, se transforma em ausência – uma repetição tautológica aberta ao abismo do vazio, o homem “ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona” (SCHILLER, 1995, p. 41), o profundo divórcio entre os saberes encenado e corporificado nessa repetição do vazio. Nessa reprodução, a linguagem não toca nenhum conhecimento profundo do sujeito: “Não sou antisemita.



*Não fui eu que disse*. Foi o vice-presidente do Irã. Estou só reproduzindo o que eu li” (CARVALHO, 2013, p. 19, grifo do autor), diz o estudante de chinês. Com essa técnica de repetição, o narrador de *Reprodução* evidencia uma impossibilidade própria da linguagem em produzir conhecimentos, já que estes não se fixam no sujeito, nem ele por eles se responsabiliza (“estou só reproduzindo”).

A literatura contemporânea abandonou o sujeito que, com autoridade<sup>2</sup>, unia elos de diferentes gerações em prol de um saber comum e passou, cada vez mais, a encenar essa autoridade – “porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade”, fala-nos Agamben (2005, p. 22). A experiência, aqui, se desloca em direção a um sensível que nos permita “exercer influência sobre o mundo e sobre o resto dos viventes” (COCCIA, 2010, p. 44). Independentemente do que narra, o narrador contemporâneo traz na construção de sua história a distância de quem observa sujeitos na vivência de experiências. É essa experiência da distância que aproxima, por meio do sensível, esse “ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (AGAMBEN, 2009, p. 65), que nos parece ser central para o narrador contemporâneo.

## Contemporary narrator strategies in Bernardo Carvalho's *Reprodução*

### Abstract

In order to legitimize himself before facts and reader, the narrator of the traditional tales had resources that certified his experience. In the contemporary context, however, the novel narrator does not find the same support in those forms of construction of authority, elaborating thus other strategies for the development of its narrative. This article explores the narrative repertoire in *Reprodução*, by Bernardo Carvalho, investigating the way the narrator conducts the literary experience.

### Keywords

Narrator. Contemporaneity. Bernardo Carvalho.

<sup>2</sup> Essa opção, em grande parte, se desenrola a partir de uma associação entre *autoridade* e *autoritarismo* desenvolvida pelo pensamento pós-1968, como apontam Ferry e Renaut (1988).

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Infância e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- BORGES, J. L. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- CARVALHO, B. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COCCIA, E. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- FERRY, L.; RENAUT, A. *Pensamento 68*. São Paulo: Ensaio, 1988.
- LESKOV, N. *A fraude e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- LEVY, P. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- LYOTARD, J. F. *A condição pós-moderna*. 8. ed. São Paulo: José Olympio, 2004.
- MORETTI, F. A alma e a harpia. In: MORETTI, F. *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RANCIÈRE, J. A literatura impensável. In: RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, S.. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SARRAUTE, N. *The age of suspicion: essays on the novel*. New York: George Braziller, 1990.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Recebido em 29-08-2017  
Aprovado em 29-09-2017

# CONHECIMENTO DO INFERNO, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO DO SUJEITO A PARTIR DA PERSPECTIVA DO OUTRO

**MURILO DE ASSIS MACEDO GOMES**

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: murilomacedogomes@gmail.com

## Resumo

O objetivo deste artigo é analisar um trecho da obra *Conhecimento do inferno* (1980), de António Lobo Antunes, no qual o narrador do romance justapõe dois espaços distintos: em Luchazes (Angola), em meio à guerra colonial; e em Lisboa (Portugal), no Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda. Analisar-se-á de que maneira o narrador ressignifica esses espaços a partir da perspectiva da alteridade da personagem angolana António Miúdo. Para tanto, far-se-á uso da teoria do discurso literário de Bakhtin (2015) e da teoria da construção da identidade do sujeito de Landowski (2002).

## Palavras-chave

Lobo Antunes. Alteridade. Lisboa.

António Lobo Antunes publicava, em 1980, a obra *Conhecimento do inferno* que, juntamente com os romances *Memória de elefante* (1979) e *Os cus*

*de Judas* (1979), formava a trilogia que emprestava a forma necessária para expressão da experiência pessoal do autor diante de fatos históricos relacionados ao período pós-guerra e pós-colonial entre Portugal e Angola.

Sabe-se que Lobo Antunes fez carreira de médico psiquiatra em Lisboa e que serviu como tenente e médico do Exército entre 1970 e 1973. Tal experiência marcou profundamente a forma e o conteúdo de suas obras.

As obras inaugurais do autor, formadas pela trilogia já mencionada, traçam desde então o estilo antuniano, baseado em fluxos de consciências que se entrelaçam constantemente, no qual as vozes do autor e das personagens se entrecruzam e tecem uma trama de difícil acesso ao leitor menos experimentado com seu estilo e com sua obra. Em seus textos, é constante, como ocorre já desde o início com as obras já citadas, uma movimentação de fluxo e refluxo, de repetições como espécies de refrãos que acabariam por abarcar as paranoias de suas personagens que vão se compondo no tecido da narrativa de modo fragmentado e inacabado. Ao leitor cabe dissociar e identificar esse conjunto de vozes, distinguindo-as uma das outras, e, por consequência, entender seus posicionamentos e suas perspectivas distintos diante dos fenômenos do mundo que as cercam.

O leitor sensível é capaz de observar que tais fenômenos do real, da vida e do mundo ficcional das personagens geralmente são os mesmos e suscitam nas personagens de Lobo Antunes interpretações e reações diversas que variam, conforme suas idiossincrasias. Daí a necessidade de o autor descentralizar sua narrativa, criando assim uma espécie de mosaico, em que cada personagem dá sua visão dos fatos. Isso ocorre, por exemplo, com mais rigor técnico em obras como *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), em que as divergências individuais entre membros de uma mesma família, irmãos, diante da perda irreparável da riqueza material ao longo dos tempos e também de certo desmoronamento ético e moral, vão ao mesmo tempo separando-os e unindo-os em torno da infelicidade. Nessa obra, especificamente, cada personagem (Beatriz, João, Rita, Ana, Mercília, entre outros) dá a sua versão sobre a história de decadência da família, cada um assume a voz da narrativa e passa a contar a partir do seu ponto de vista as ruínas que sobraram de uma riqueza pretérita.

Percebe-se, nas obras de Lobo Antunes, desde as primeiras até seus romances mais recentes, essa abertura para o entendimento do real ou da vida a partir da perspectiva de outrem.

Na verdade, seria como se o autor assumisse que os fatos nunca pudessem ser objetivos e que se bastassem por si sós, mas que eles são passíveis de modificação e de ressignificação a partir da perspectiva do outro. Nesse sentido, os indivíduos com seus interesses e suas contradições são responsáveis pela criação de uma realidade particular, pessoal e intransferível que, por sua vez, dá seu próprio sentido ao mundo.

No caso da obra *Conhecimento do inferno*, cujo trecho será analisado neste artigo, percebe-se que a mudança do foco narrativo da primeira para a terceira pessoa ocorre constantemente no relato feito pela personagem protagonista, que no caso é uma espécie de *alter ego* do próprio escritor, António Lobo Antunes. A obra se desenvolve a partir de um relato de viagem feito pela personagem, o jovem médico psiquiatra, que atende suas personagens de maneira hesitante sempre pondo em xeque a função da psiquiatria na sociedade contemporânea. Irônico, questionador, desiludido e descrente dos métodos e princípios da medicina psiquiátrica, o jovem Lobo Antunes trabalha no Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda, em Lisboa.

O espaço do hospital psiquiátrico, em Lisboa, se justapõe a outros espaços como os do cenário da viagem por onde o viajante-narrador transita em direção ao sul de Portugal, passando por lugares como Algarve, Alentejo, Aljustrel, Carcavelos, Setúbal, Alcochete, Montijo etc. Contudo, há outro espaço de relevância, mencionado na narrativa constantemente, que é Angola, em plena guerra colonial. O relato de viagem vai seguindo uma confluência de espaços que dependem da memória e das sensações do narrador, que vai conduzindo o leitor de maneira não linear e atemporal. O narrador ora se localiza no hospital psiquiátrico em Lisboa e nas deploráveis condições de seus pacientes, ora perambula pelas belas praias do Algarve e ora está diante de cenas de violência na guerra de Angola. No relato, os espaços (assim como a voz do narrador e das personagens) se interpenetram, formando um caos aparente que insere a cada instante uma nova e diferente perspectiva do mundo posta pela alteridade. À frente, analisar-se-á como duas passagens diversas da narrativa de *Conhecimento do inferno* de Lobo Antunes demonstrariam como a construção do sujeito e de sua identidade estão em permanente relação com as informações que o outro lhe envia, ou ainda, com a tensão entre diferença e semelhança e nas relações intercambiáveis desses sujeitos.

De acordo com Landowski (2002, p. 4),

O sujeito tem necessidade de um ele – “dos outros” (*eles*) – para chegar à existência semiótica, e isso por duas razões. Com efeito, o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou [...] da consciência coletiva, a emergência do sentimento de “identidade” parece passar necessariamente pela intermediação de uma “alteridade” a ser construída.

Nessa perspectiva, o sujeito se constituiria com base nas informações cedidas pelo outro sobre ele, mas também na relação conflitante baseada na diferença que separaria esse sujeito do outro que também estaria em permanente construção. Desse modo, o sentido das palavras ou da própria vida sempre está aberto à negociação entre os sujeitos.

No romance *Conhecimento do inferno*, há uma passagem simbólica dessas relações de construção de sentido entre o eu e o outro. O narrador, *alter ego* de Lobo Antunes, faz referência na passagem a um episódio ocorrido em Angola, no período em que esteve na guerra colonial, onde havia conhecido e tido contacto com personagens locais. Sua rememoração inicia-se a partir de uma constatação feita de que Lisboa era “a única cidade do mundo onde a noite não existe” (ANTUNES, 2006, p. 17). A partir disso, o narrador passa a devarnear sobre a impossibilidade da noite em sua cidade natal:

[...] existem manhãs, tardes, crepúsculos, auroras, as nuvens translúcidas, alaranjadas, roxas, do poente, que se afilam e estiram como os troncos no orgasmo num júbilo elástico e tranquilo, existe o revelador brutal da madrugada que faz surgir nos nossos rostos nos espelhos os contornos dos velhos que seremos, mas a noite não existe: os turistas, perplexos, fotografam estátuas idênticas e gerais de chocolate, perdem-se, de mapa em riste, num labirinto de travessas fumegantes como intestinos, invadem as pequenas pastelarias suburbanas onde cavalheiros calvos bebem chás de limão defronte dos problemas de damas do jornal, e acabam por regressar, extenuados, aos hotéis, para tentarem dormir na claridade ofuscante de um meio-dia perpétuo (ANTUNES, 2006, p. 17).

Na passagem destacada, o narrador chega à conclusão de que em Lisboa não havia noite devido à contínua movimentação dos habitantes da cidade, aos turistas que chegavam e se iam pelas “travessas fumegantes como intestinos” e



que tentavam “dormir na claridade ofuscante de um meio-dia perpétuo”. Contudo, mais à frente, no relato, o narrador deixa o espaço de Lisboa e passa a falar sobre sua experiência em Angola e como tal experiência estava diretamente relacionada à constatação da possível inexistência da noite lisboense. O espaço de Lisboa se constitui para o narrador a partir do olhar do outro, pois ele passa a ver sua cidade natal como nunca havia visto.

No trecho que dá sequência à narrativa, pode-se notar essa construção do sujeito a partir das informações que o outro lhe envia em relação a si, quando o narrador afirma “Foi em África, no país dos Luchazes, que eu soube que em Lisboa não existia a noite” (ANTUNES, 2006, p.17). Em contraste com sua constatação de que não havia noite em Lisboa, o narrador passa a descrever as trevas africanas da seguinte maneira:

O país dos Luchazes é um planalto vermelho, mil e duzentos metros acima do mar, em que o pó cor de tijolo atravessa a roupa para nos aderir à pele, se nos enredar nos cabelos, nos obstruir as narinas do seu odor de terra, próximo do odor ácido e seco dos mortos. O país dos Luchazes, quase despovoado de árvores, é um país de leprosos e de trevas, um país de vultos inquietos, de rumorosos fantasmas, de gigantescas borboletas emergindo dos seus casulos do escuro para cambalearem, em busca das lâmpadas, numa obstinação desesperada de raiva (ANTUNES, 2006, p. 17-18).

Se Lisboa carece de escuridão e silêncio para emprestar a paz necessária para seus habitantes e viajantes durante a noite, na visão do narrador, Luchazes, em Angola, era atormentadora também como Lisboa, mas por motivo diverso, pela ausência da luz, lugar onde reinavam as trevas em que “gigantescas borboletas” emergiam “dos seus casulos do escuro para cambalearem, em busca das lâmpadas, numa obstinação desesperada de raiva”. O narrador passa, por comparação, a estabelecer a reconstituição de seu espaço de origem (Lisboa) e, para isso, ele precisa do espaço do outro (Luchazes), onde passa a repensar a sua identidade:

Nesse país de pequeninos rios estreitos como pregas na pele, minúsculos como cicatrizes ou como vincos de sorrisos, encontrei amigos entre os pobres negros da PIDE, Chinóia Camanga, Machai. Miúdo Malassa, os chefes da tropa laica que PIDE arregimentara para combater os guerrilheiros, e que saíam para a mata ao alvorecer a fim de lutar contra o MPLA e a UNITA, silenciosos e rápidos como animais de sombra. Eram homens corajosos e altivos enganados por

uma propaganda perversa, pelas garantias cruéis, pelas promessas mentirosas do regime, e eu costumava conversar com eles, à tarde, nas suas casas de adobe, acorados num tronco, olhando a mancha branca do quartel no alto, onde os faróis dos jipes produziam uma indecifrável dança de sinais (ANTUNES, 2006, p. 18).

Observa-se que o narrador estabelece uma relação de amizade e de certa confidencialidade com os nativos da região. Isso se dava até mesmo em um contexto de guerra, em que a população angolana se dividia, uma vez que havia uma contraposição de ideologias daqueles que defendiam o regime dos colonos, representados pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide), e dos que se sentiam representados pelo partido político Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) ou também pela União Nacional para Independência Total de Angola (Unita).

Percebe-se que o narrador ressalta a aproximação do outro em um contexto de plena diversidade de ideias e de posicionamentos políticos e ideológicos. Afinal, os homens, que o acompanhavam, eram “corajosos e altivos” ainda que estivessem sendo “enganados” pela “propaganda perversa” do regime autoritário português. Esses homens eram tão corajosos quanto os guerrilheiros do MPLA e da Unita. A diferença entre eles se dava no fato de os primeiros não perceberem que estavam sendo enganados pela Pide para manutenção do poder colonial. Contudo, o narrador, *alter ego* de Lobo Antunes, médico e soldado, ainda sendo um representante do Estado português opressor, percebia em sua condição e na dos “pobres negros da PIDE” alguma semelhança ou alguma identidade que se daria pela dor da existência em meio a condições adversas como a guerra e, principalmente, pelo fato de não terem, nenhum daqueles homens, inclusive o narrador, controle algum sobre os seus destinos, já que “as promessas mentirosas” do regime pareciam atingir a todos, inclusive aqueles que o representavam.

Nessa percepção, a obra de Lobo Antunes revela aquilo que há de comum entre os homens, independentemente de suas posições políticas e ideológicas. Nesse caso, não importava se eram soldados da Pide, do MPLA ou da Unita; todos partilhavam da mesma dor da guerra de terem de sair para mata “silenciosos e rápidos como animais de sombra” para combater homens tão corajosos e altivos como eles próprios.

Ao revelar a pluralidade de posições políticas e ideológicas que permeavam aquela sociedade, o narrador, além de indicar a sua posição, acaba mostrando

as semelhanças nas aparentes diferenças. Nessa confluência de sentido, o destino dos homens de guerra era o mesmo, independentemente do lado em que estivessem. Do mesmo modo era o destino dos pacientes e dos médicos psiquiatras do Hospital Miguel Bombarda, de Lisboa, e ainda do narrador, que perambulava por seu país na busca do entendimento e da compreensão da vida.

Há, em *Conhecimento do inferno*, essa imersão do sujeito no outro para a busca do autoconhecimento, já que “o inferno são os outros”. Desse modo, conhecer o inferno seria conhecer o outro para apenas assim conhecer-se melhor. E esse conhecimento só é possível pela aproximação do diálogo através da amizade que pode abrir o canal para troca do conhecimento, pois, como lembra o narrador, “encontrei amigos” e “eu costumava conversar com eles”.

É numa dessas conversas que ao narrador é revelado o “conhecimento” acerca de sua própria cidade de origem, Lisboa. Tal fato se dá a partir do diálogo com a alteridade, como já mencionado anteriormente. Essa descoberta pode ser observada em um diálogo entre o narrador e seu amigo António Miúdo Catolo pelo qual ele parecia nutrir grande admiração:

António Miúdo Catolo parecia-se com Zorba o Grego nos enormes bigodes pendentes e na postura orgulhosa do corpo, repleta de desdém e de ternura, nos ombros largos, nos longos músculos de palanca tensos de força tranquila, no calmo riso de eucalipto em que os dentes se agitavam num rumor doce de folhas. Um dia em que passeávamos no arame farpado, perto do posto de sentinela dos milícias agarrados como naufragos a antiquíssimos bacamartes inúteis, voltou-se para mim e declarou-me, no seu português reinventado, cheio de miraculosa frescura de uma redondilha de Bernadim, que em Lisboa a noite não havia, surpreso de eu chegar de Portugal e não conhecer essa evidência, nunca ter percebido, em vinte e oito anos, que na minha cidade a noite não existia (ANTUNES, 2006, p.19).

A descoberta feita pelo narrador acerca de sua cidade natal (Lisboa) lhe foi sugerida por alguém que não pertencia àquela cidade, mas que a visitara quando “o governo condecorara-o com uma Cruz de Guerra e uma viagem à Europa” (ANTUNES, 2006, p. 19). Esse olhar do outro ajuda o narrador a reconstruir e ressignificar a imagem que ele tinha de Lisboa e que carregava consigo “em vinte oito anos” e, a partir disso, observar sua cidade com o olhar alheio. Nesse processo, é possível verificar o confronto de ideias sobre um mesmo objeto (a cidade), já que tanto o narrador quanto a personagem têm visões distintas sobre o significado que esse objeto tem para si. E é através

desse confronto da palavra do outro no objeto que a cidade passa a ser vista de outro modo e, com isso, ganha para o narrador um novo significado, até então obscuro e oculto.

Conforme Bakhtin (2015, p. 48):

[...] todo discurso concreto (enunciado) encontra o objeto para o qual se volta sempre, por assim dizer, já difamado, contestado, avaliado, envolvido ou por uma fumaça que o obscurece ou, ao contrário, pela luz de discursos alheios já externados a seu respeito. Ele está envolvido e penetrado por opiniões comuns, pontos de vista, avaliações alheias, acentos. O discurso voltado para o seu objeto entra nesse meio dialogicamente agitado e tenso de discursos, avaliações e acentos alheios, entrelaça-se em suas complexas relações mútuas, funde-se com uns, afasta-se de outros, cruza-se com terceiros; e tudo isso pode formar com fundamento o discurso, ajustar-se em todas as suas camadas semânticas, tornar complexa sua expressão, influenciar toda a sua feição estilística.

Nessa perspectiva, podem-se evidenciar ao menos duas construções discursivas distintas a respeito de um mesmo objeto, a cidade de Lisboa. Na primeira acepção, haveria a cidade conhecida pelo narrador há ao menos “vinte oito anos”; na segunda existiria a cidade vista por António Miúdo Catolo, angolano, estrangeiro, que daria à cidade um sentido novo e inesperado para o narrador que nunca percebera que não havia noite em Lisboa.

Em contraposição, o narrador dá o seu “ponto de vista”, as suas “avaliações alheias” acerca de Angola e de seu povo. Sob a óptica do narrador, Angola seria o lugar mais próximo das relações genuínas e naturais, pois era cercada de escuridão “natural” da noite e das “gigantescas borboletas”. Angola, nessa visão, se contrapunha a Portugal por ser o espaço das forças instintivas da vida, pois “É o país onde os defuntos assistem sentados aos batuques, frenéticos da presença invisível dos deuses, arregalando de prazer as órbitas côncavas como tinteiros de escola, repletas de densas lágrimas de alegria” (ANTUNES, 2006, p. 16). Apesar de Angola ser um país de amizade e alegria, é também “um país magro de mandioca e caça” (ANTUNES, 2006, p. 16), onde “Cães esqueléticos latiam das moitas gemidos aflitos de menino” (ANTUNES, 2006, p. 16). Contudo, a vida com suas tristezas e alegrias, e até mesmo a fome e a morte estariam associadas. Nesse espaço angolano, há algo natural em que as relações humanas seriam, na perspectiva do narrador, mais autênticas, diferentemente do que ocorria em Lisboa.

Para António Miúdo Catolo, a experiência lisbonense havia sido chocante, já que “aproximou-se ansiosamente da janela para aguardar a noite, espiar o azul das primeiras trevas na crista dos telhados, adivinhar as sombras que lhe permitissem estender nos lençóis o corpo exausto, enrolado de câibras como o dos vitelos fatigados” (ANTUNES, 2006, p. 20). Vê-se que o angolano não conseguira dormir no quarto de pensão de Lisboa, pois

Os automóveis continuavam sempre a buzinar na rua, vozes subiam constantemente da praça, os anúncios de néon lambiam o peitoril ao ritmo cardíaco das suas línguas roxas, expulsando para muito longe o silêncio do escuro e da paz de crisálida necessária ao sono (ANTUNES, 2006, p. 20).

### A personagem

[...] estive setenta e duas horas em jejum, urinando-se de terror nas calças novas, com o nariz encostado à janela a que se colava um meio-dia sem fim, até a dona da pensão abrir a porta, lhe tocar no ombro com o dedo, e ele escorregar pelo corpo dela até ao soalho (ANTUNES, 2006, p. 20).

Fica perceptível, nas imagens construídas pelo narrador acerca da experiência de António Miúdo Catolo, a perplexidade do angolano diante da inusitada situação que a cidade despertava nele. Catolo não conseguia dormir, ficara atônito 72 horas com o rosto colado à janela à espera da noite que não chegava. A personagem esperava a noite de Angola, envolta de trevas e rumores da natureza, mas encontrava tão somente o barulho das buzinas dos automóveis e do murmúrio de vozes que não cessavam jamais. Lobo Antunes (2006, p. 20) pinta um quadro de uma Lisboa fantasmagórica e artificial onde “as pessoas se transformaram, pouco e pouco, em pálidos espectros ambulantes tropeçando nas ruas à procura de um descanso impossível” e onde tudo não passaria de invenção, onde as relações humanas estavam fadadas à artificialidade que também constituíam todo espaço que os envolvia tanto a personagem como o narrador. Tudo isso constata-se quando o narrador, a partir do olhar do outro (António Miúdo Catolo), passa a ressignificar a sua própria cidade e conclui:

– A noite em Lisboa é uma noite inventada – disse eu –, uma noite a fingir. Em Portugal quase tudo, de resto, é a fingir, a gente, as avenidas, as casas, os restaurantes, as lojas, a amizade, o desinteresse, a raiva. Só o medo e a miséria são autênticos, o medo e a miséria dos homens e dos cães (ANTUNES, 2016, p. 21).

Essa conclusão do narrador nasceria do embate de perspectivas diante do mesmo objeto: a cidade de Lisboa. Seria proveniente ainda da percepção do outro diante desse mesmo objeto, quer dizer, da palavra, da opinião, do ponto de vista, da avaliação alheia de António Miúdo Catolo, o angolano. Tal construção discursiva seria proveniente também da relação do narrador em primeira pessoa, *alter ego* de Lobo Antunes, com o espaço do outro, ou seja, com a relação que passara a estabelecer com Angola e a cultura de seu povo. A partir do confronto de perspectivas distintas da sua, o narrador problematiza a sua própria identidade de cidadão lisbonense e até mesmo sua nacionalidade portuguesa, já que o cenário fantasmagórico de Lisboa por contiguidade é aproximado ao do próprio destino de seu país, pois “Em Portugal quase tudo, de resto, é a fingir”.

Entretanto, é possível notar que o narrador português, além de problematizar a sua identidade cultural como sujeito, ressignifica-a a partir do confronto com a identidade e a cultura do outro, António Catolo, estabelecendo, com isso, também aproximações e analogias ainda que em meio às aparentes diferenças entre os sujeitos. Em outros termos, o narrador busca demonstrar o que há de comum entre a cultura africana e a cultura europeia com base na dimensão humana da dor, do sofrimento, da perda, da guerra que assola a todos, independentemente das condições sociais, da nacionalidade, do posicionamento político e ideológico desses homens. Paulatinamente, o narrador traça um quadro da situação de miserabilidade advinda da guerra e que atinge a todos, sem exceção. Isso se evidencia quando o espaço da guerra em Angola é permanentemente confrontado com o Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda, em Lisboa. Notam-se, na justaposição desses espaços literários, as características que os tornam semelhantes, a desolação, o abandono, o sofrimento e a morte que circunda aqueles que ali se encontram. E essa justaposição analógica entre os espaços de Angola e de Portugal, da guerra e do hospício, constitui-se permanentemente ao longo da narrativa. O autor narrador propõe o embate de posicionamento axiológico diante de tais espaços a partir da perspectiva de múltiplos sujeitos, do próprio narrador e das personagens sem, contudo, deixar de indicar aquilo que os torna parecidos e que se constrói a partir das relações humanas que naqueles lugares são degradantes.

Para o narrador, o hospício era o espaço onde a noite de Lisboa estava e por onde António Miúdo não havia passado. A noite, nesse caso, estaria relacionada simbolicamente a todo o sofrimento e à privação do hospital psiquiátrico, que, na perspectiva do narrador, estava ocultada até mesmo dele, que a



princípio tinha passado a acreditar na ausência total da noite, como havia lhe sugerido o amigo angolano, mesmo porque ele não havia estado naquele lugar como médico.

Nessa aproximação de espaços e de perspectivas distintos, o narrador descobre em sua cidade natal situações tão degradantes quanto aquelas vistas na guerra de Angola, que ele julgaria como até mais traumatizantes que as da guerra, mas que estavam próximas dele e de todos que habitavam Lisboa, sem que houvesse quem desconfiasse desse fenômeno. Entretanto, a conclusão desse fato só se dá pelo embate de visões sobre a cidade de Lisboa e sobre a vida em Angola, traçado a partir do diálogo entre o narrador e António Miúdo.

Lisboa se ressignificaria para o narrador a partir do olhar de António Miúdo e de sua constatação de que naquela cidade não havia noite devido à constante movimentação dos habitantes, da luminosidade intensa e do barulho dos automóveis. Num primeiro momento, o narrador ratifica o pensamento do amigo angolano sobre a cidade. Todavia, num segundo momento, essa certeza se desconstrói quando o narrador adentra o espaço do Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda, e ali, segundo suas palavras, parece encontrar a noite ausente de Lisboa, não encontrada por Miúdo e nem por ele mesmo. Essa experiência é denominada de conhecimento do inferno que ironicamente é o próprio título do romance, como se pode observar ao fim do capítulo:

E só em 1973, quando cheguei ao Hospital Miguel Bombarda para iniciar a longa travessia do inferno, verifiquei que a noite desaparece de facto da cidade, das praças, das ruas dos jardins e dos cemitérios da cidade, para se refugiar nos ângulos das enfermarias, com os morcegos, nos globos do tecto das enfermarias e nos velhos e esbeçados armários de medicamentos, nos aparelhos de electrochoque, nos baldes de pensos nas caixas de seringas, até os internados regressarem em silêncio do refeitório e ocuparem as camas de ferro por pintar, o servente rodar o comutador da luz e ela desdobrar o feltro nojento das asas, o feltro nojento e pegajoso das asas sobre os homens deitados que a fitam de entre os lençóis numa irreprimível náusea. A noite que desaparece da cidade estava no rosto inclinado para o ombro do doente que se enforcou por detrás das garagens e cujas sapatilhas rotas oscilavam de leve à altura do meu queixo, estava nos óbitos que verificava nas horas de serviço, passando o diafragma gelado do estetoscópio por peitos imóveis como barcos finalmente ancorados, estava nas feições atônitas dos vivos encerrados nos muros e nas grades do asilo, na poeira dos pátios no Verão, nas fachadas das casas em volta. Em 1973, eu regressara da guerra e sabia de feridos, do latir de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventres esquartejados pela explosão das

armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebês assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno (ANTUNES, 2006, p. 21-22).

Evidencia-se, na descrição do hospital psiquiátrico, uma soturnidade semelhante àquela descrita sobre o espaço angolano, já que se trata de um espaço que abriga a escuridão de Lisboa “nos ângulos das enfermarias” e onde a noite que desaparecia da cidade poderia ser encontrada “no rosto inclinado para o ombro do doente que se enforcou”. O espaço do hospital psiquiátrico se justapunha, nesse sentido, ao espaço de Luchazes, em Angola, quando o narrador havia dito que

O país dos Luchazes, quase despovoado de árvores, é um país de leprosos e de trevas, um país de vultos inquietos, de rumorosos fantasmas, de gigantescas borboletas emergindo dos seus casulos do escuro para cambalearem, em busca das lâmpadas, numa obstinação desesperada de raiva (ANTUNES, 2006, p. 18).

No entanto, a principal diferença entre eles está na origem e no significado da escuridão angolana e da escuridão lisbonense. No primeiro, tratar-se-ia de uma escuridão natural das trevas da noite que envolvia “o medo e a miséria dos homens e dos cães” (ANTUNES, 2016, p. 21) e que também desesperava “as gigantes borboletas” que buscavam enfurecidas um pouco de luz. Já a escuridão de Lisboa, encontrada no Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda, remetia a um tipo artificial de trevas, criado pelos homens, e, diferentemente da lugubridade natural de Angola que era cheia de vida, no manicômio, o narrador encontrava a inanição dos “morcegos” que se refugiavam nos cantos, a ruína e a degradação dos “esbeçados armários”, “o silêncio do refeitório” e, por fim, a morbidez dos cadáveres imóveis nos quais o médico-narrador passava o estetoscópio. Além disso, havia também os internados que, atônitos, viam-se encarcerados por grades e muros. Ocorre que nem mesmo os muros e as grades poderiam conter “a noite” que invadia esse espaço e que tomava conta até mesmo das “fachadas das casas em volta”. Tratar-se-ia de uma noite mais profunda que a noite de Angola, uma vez que ela não seria natural, mas sim a expressão de uma criação malevolente da cidade e da psiquiatria que, na visão do narrador-autor, haveria preferido a reclusão da noite à liberdade da escuridão do ser.

Enfim, tudo isso só poderia ser descoberto, como nos mostra o texto antuniano, no embate das mais distintas perspectivas advindas de múltiplos sujeitos através do diálogo que um sujeito pode sempre estabelecer com o outro.

# ***Knowledge of Hell*, by António Lobo Antunes: the construction of the subject's space from the perspective of the other**

## **Abstract**

The objective of this article is to analyse part of the book *Knowledge of hell* (1980), by António Lobo Antunes, in which the narrator of the novel overlaps two distinct spaces: Luchazes (Angola), in the middle of the colonial war; and Lisbon (Portugal), in the Mental Hospital Miguel Bombarda. It will also be analysed how the narrator gives a new meaning to these spaces from António Miúdo's alterity perspective, the Angolan character. In order to do that, Bakhtin's (2015) literary discourse theory will be used, as well as Landowski's (2002) theory on the construction of the subject identity.


## **Keywords**

Lobo Antunes. Alterity. Lisbon.

## **REFERÊNCIAS**

- ANTUNES, A. L. *Memória de elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, Alfaguara, 1979.
- ANTUNES, A. L. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, Alfaguara, 1979.
- ANTUNES, A. L. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* Rio de Janeiro: Objetiva, Alfaguara, 2009.
- ANTUNES, A. L. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, Alfaguara, 2006.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance: a estilística*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- LANDOWSKI, E. *Presenças do outro*. Tradução Mary Amazonas Ribeiro de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Recebido em 04-08-2017  
Aprovado em 11-10-2017



# REPERCUSSÕES DA ESPECTRALIDADE E DA DUPLICIDADE EM *TODOS OS DIAS*, DE JORGE REIS-SÁ

**THIAGO CAVALCANTE JERONIMO**

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: thiagocavalcante@live.com

“Já não há melancolia possível. Acabou no dia em que esta música chegou nas asas de uma borboleta e eu, lembrando personagens de um romance, Fernando, Augusto, Antônio, me soube amargo pelo grito de um filho. Também sou filho. E no entanto não tenho um pai com quem gritar” (Jorge Reis-Sá, “Dinner at eight”).

## Resumo

O objetivo deste trabalho é identificar como a espectralidade e a duplicidade se materializam no romance *Todos os dias*, de Jorge Reis-Sá. O alicerce teórico se pauta nas contribuições de Leyla Perrone-Moisés acerca do espectro e das pontuações do duplo hereditário, isto é, a herança paterna que é passada às personagens: inacabadas, em processo. Não por acaso, esta última particularidade é encontrada no romance moderno, assim como o gosto pela criação da metanarrativa, fenômeno também presente no romance jorgiano.

## Palavras-chave

Jorge Reis-Sá. Espectro. Duplo.



## TODOS OS DIAS

Jorge Reis-Sá, nascido em Vila Nova de Famalicão, desenvolve, a par da carreira editorial, uma produção ficcional consonante às novas letras portuguesas, isto é, prosas e poesias que, ao evidenciarem as tensões cotidianas do homem de sua nação, alcançam, *per si*, as constantes experimentações sociais e íntimas do homem universal:<sup>1</sup> a condição humana.

A produção literária portuguesa, a partir dessa definição, privilegia, em suas narrativas contemporâneas, personagens que, em vez de desbravarem “os mares nunca antes navegados”, refletem acerca do ramerrão das relações humanas, o cotidiano intermediado por vida e morte.

O tema recorrente no romance *Todos os dias*, foco deste estudo, é a ausência paterna sentida ou aludida em toda materialidade textual. Paternidade que é aqui entendida como uma manifestação dual das personagens, isto é, aquele que é pai não teve em quem se espelhar como filho, aquele que é filho não encontra referência paterna em seu pai, e, assim, por conseguinte.

Há corporificado no romance de estreia jorgiano um constante ressurgir de ausências e vazios que abrem passagem à morte, e, em estância dual, às suas representações simbólicas, aqui definidas como espectro, isto é, “o que nos vem do passado, da tradição, e que deve ser acolhido para que se faça o trabalho do luto e se dê lugar ao porvir” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 151).

Sob essa interpretação, sublinhem-se na narrativa *Todos os dias* alusões explícitas ao luto e à possível reestruturação familiar, uma vez que, segundo o autor, “a morte é sinônimo do amor”<sup>2</sup> (REIS-SÁ, 2005a, p. 31), isto é, uma possibilidade de, para aqueles que ainda vivem, se refazerem do luto por intermédio da vida que pede passagem. Interpreta-se que a personagem Rafael é materializada nessa poética como limiar<sup>3</sup>, trânsito crucial entre o luto e a possibilidade de vida.

- 1 Miguel Real (2012) esboça algumas das principais obras do novo romance português que cunham essa perspectiva acerca da globalidade da literatura portuguesa nos últimos sessenta anos. Para o crítico, “O romance português, na primeira década do século XXI, tronou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional (José Saramago, José Luís Peixoto, [...] Jorge Reis-Sá [...])” (REAL, 2012, p. 22).
- 2 No poema “A definição do amor (1)”, Jorge Reis-Sá (2005a, p. 31) registra: “Passei a escrever poemas de morte. Escrevi muitos poemas sobre o meu pai, até o dia em que percebi que a morte é sinônimo de amor”.
- 3 Mikhail Bakhtin (2015, p. 336) esclarece que o limiar é “A possibilidade de, em um instante, transformar o inferno no paraíso (isto é, passar de um para o outro)”.

O foco narrativo do romance projeta-se intercalando cinco vozes que descrevem o cotidiano vivenciado em um dia, ou seja, a temática do dia<sup>4</sup> é reverenciada no romance. Cinco narradores dão vida à narrativa acerca das ausências e mortes familiares, sejam as físicas, sejam as sentidas. São eles: Justina, a mãe; Antônio, o pai; Fernando, o filho mais novo; Augusto, o filho mais velho; Cidinha, mãe de Antônio, avó de Fernando e de Augusto. Registre-se que Cidinha é uma narradora morta. Um fantasma narrativo. Augusto, por sua vez, tem sua vida materializada no romance em dois momentos díspares: o primeiro quando Fernando lê a Rafael um poema de autoria de Augusto, que antes de morrer deixa o registro poético que, tecido à narrativa de seu irmão, lhe empresta voz; o segundo momento, no desfecho do livro, a voz de Augusto é de autor-narrador, isto é, sua entonação é marcada numa carta que esclarece o motivo pelo qual decidiu criar um dia ficcional em que pudesse se posicionar diante das especulações familiares.

Dessa feita, a morte, ou melhor, o estado pós-morte de Cidinha, e o registro deixado pelo ainda vivo Augusto também são focos narrativos no romance que é *corpus* deste estudo. Vozes que, vindas do passado, se presentificam no romance como espectros<sup>5</sup>.

Os dois narradores, Augusto e Cidinha, desempenham a função de revelar aquilo que é sublimado e/ou não conhecido dos outros narradores. Retornam, assumem a projeção discursiva para “fazer justiça”. Segundo Rodrigo Guimarães (2008, p. 65): “O espectro é um retornante que nos impossibilita de controlar suas idas e vindas. Ele faz a referência vacilar, ou não vacila onde deveria fazê-lo”.

Dessa forma, o retorno das vozes dos mortos, Cidinha e Augusto, colocará em questão a paternidade de Rafael, isto é, trará ao texto jorgiano um possível esclarecimento no tocante à crida relação incestuosa entre Augusto e a esposa de seu irmão Fernando, Manuela.

4 Três exemplos de romances que em suas estruturas apresentam a temática do dia, isto é, o fluxo narrativo é apresentado no decorrer de 24 horas, são: *Ulisses*, de James Joyce; *As ondas* e *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

5 O tema espectral é recorrente na obra de William Shakespeare, *Hamlet* (1599/1602), bem como no segundo texto do autor mexicano Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955). Na narrativa inglesa, o espectro do pai de Hamlet surge-lhe na intenção de reivindicar justiça por seu assassinato, e, para além disso, *Hamlet* é o drama de acesso à consciência e à liberdade de ser e estar no mundo; a personagem Juan Preciado, por sua vez, estando morto, procura, em sua viagem a Comala, o paradeiro de seu pai ausente, Pedro Páramo. Dois exemplos de narrativas que evidenciam por intermédio do espectro uma tentativa de reestruturação familiar e íntima condicionada à figura paterna.



As vozes narrativas em *Todos os dias* não são facilmente identificadas em suas explanações. Por conseguinte, o leitor precisa participar do fluxo narrativo preenchendo as lacunas deixadas e atribuindo-lhes significado. Jorge Reis-Sá constrói um romance em que seus narradores, embora com dicções marcadas, isto é, cada qual com seu subcapítulo dentro do capítulo expositivo, mas sem nomeação precisa, desestabilizam o curso direto das narrações, ocorrência que coloca o leitor para dentro do texto e exige que ele o reconfigure, uma vez que o romance, que aqui é *corpus* de análise, “vai na contramão do discurso fácil da informação e do entretenimento” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 252), traço que dificulta, por sua vez, a nítida compreensão do suposto incesto.

*Todos os dias* expõe, formalmente embaralhada, a história de uma família que tem na memória<sup>6</sup> vestígios de uma ausência sentida e presente, tanto no que tange ao universo paterno como ao materno. Pontua-se neste estudo a ausência-presença paterna que se aloja na vida das personagens, por meio de atos recordatórios e/ou mediante a vivência das liturgias do cotidiano que a vivificam.

O livro do escritor lusitano desdobra-se nas memórias que as personagens nutrem e experimentam, sejam atreladas à ausência paterna, sejam consonantes, principalmente, à morte de Augusto, filho primogênito de António e Justina, personagem que deixa a faculdade para se dedicar à escrita de romances.

A morte do jovem escritor Augusto pode ser entendida como o tema fundamental da narrativa, entretanto cada narrador, cada membro da família, ao contar seu cotidiano atrelado a essa morte precoce<sup>7</sup>, acaba se fazendo conhecer na narrativa. Passagens que possibilitam a materialidade dos espectros e dos duplos, isto é, os narradores falam da morte do primogênito de António, rememoram-no em suas vozes narrativas e revelam o duplo, sobretudo o duplo da hereditariedade.

## O DUPLO E O ESPECTRO: DESDOBRAMENTOS POSSÍVEIS

António, pai de Augusto e de Fernando, não teve a presença paterna em sua criação. Sua mãe obrigava-o a que direcionasse o vocábulo “pai” ao seu padrasto:

6 “Não consigo escrever sem ser na torrente da memória. Contar o futuro não me dá encanto nenhum. Quero lembrar o passado” (REIS-SÁ apud GASTÃO, 2007).

7 “Segundo Derrida, estamos hoje nos explicando com vários fantasmas, isto é, mortos que enterramos prematuramente” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 151).

A minha mãe impunha

– Quero que lhe chame pai.

e eu dizia-lhe que não. [...] não chamava pai ao meu padrasto, único pai verdadeiro que tive e que foi o homem que a minha mãe merecia. Porque o nome era sinónimo da desilusão e o meu único e verdadeiro pai não merecia, como minha mãe nunca mereceu, ser confundido com o som de uma esperança inexistente (REIS-SÁ, 2007, p. 85-86).

O substantivo masculino “pai” é marcado como um espectro à personagem António. Sua significação, norteadas em desilusão e esperança inexistente, acarreta-lhe uma das funções concernentes à espectralidade, isto é, “um confronto de gerações e de consciências” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 159).

António carrega consigo o fantasma que é a ausência da figura paterna em sua vida; por conseguinte, seu padrasto – duplo inverso de seu pai –, embora presente em sua criação, não afasta de si o assombro paterno. Razão por que, isoladamente, a figura do padrasto não lhe cobra insatisfação ou recordações trágicas, não lhe manifesta os sentimentos de abandono e frustração. O arquivo paterno de António, sua memória, é tomado pelo espectro da não vivência com seu pai<sup>8</sup>.

O duplo não pode ser manifestado sozinho, mas, se somado à nomeação paterna, adquire significado e pode ser compreendido como “um suplemento, que, acrescentando ao modelo, pode substituí-lo, mas nunca ser seu igual, pois é em boa verdade, sempre inferior ao modelo em termos de essência, mesmo quando o substitui” (DERRIDA apud CUNHA, 2009, p. 1).

Tendo em vista essas considerações, chamar de pai aquele que é padrasto é evocar junto com a pronúncia o espectro paterno, seu fantasma e dimensão. É anunciar outra vez a frustração.

Mikhail Bakhtin (2011, p. 373-374), pensador da linguagem, postula que o sujeito se constitui a partir de sua interação com o outro, refratando ou acatando o discurso estabelecido:

Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativa-emocional. A princípio eu tomo

8 Não existe arquivo sem espectralidade, por sua vez, “um arquivo é um cemitério povoado de vidas e memórias” (SOLIS, 2014, p. 385).

consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo.

Cidinha, mãe de Antônio, quer que o filho tenha a presença paterna em sua criação, isto é, que o filho reconheça no padrasto a valoração que é socialmente construída acerca do membro familiar: o homem da casa, o pai. Antônio, por sua vez, refrata a palavra “pai” consonante à figura do padrasto. A valoração do vocábulo pai para a personagem não é de prestígio, ao contrário, engloba negatividade. Pela palavra, pelo som, entonação da palavra, Antônio, em menino, se recusa a enxergar o abandono paterno, seu fantasma, na acolhida do padrasto.

Casado com Justina, Antônio é o pai de Augusto e de Fernando. O duplo se materializa outra vez na narrativa, seja genealogicamente, dois irmãos, seja em contraste, em oposição: “Toda a antítese, toda a cisão, toda fusão, todo o fenômeno especular inscrevem-se no duplo, o qual está na origem de tudo, já que o próprio Deus, consciência absoluta, cria o mundo para nele se refletir” (MELLO, 2007, p. 229).

A antítese condicionada aos filhos de Antônio, duplos de si como pai, é que o primeiro filho, Augusto, é dado às letras, ao mundo imaginário proporcionado pela ficção, escritor consagrado; o outro, Fernando, se atém à credulidade do que é visível e palpável, presta culto à racionalidade. Ambos ateus, assim como o pai, mas devotos de posicionamentos distintos ante a condição e finitude humanas: “Eram ambos filhos do mesmo sangue, um mais competente nas coisas reais mas outro na fantasia que essas coisas podem ter” (REIS-SÁ, 2007, p. 140).

Realidade *versus* ficção. Uma contrariedade ao perfil dos dois irmãos que tensiona o tecido narrativo de *Todos os dias*. Fernando sente-se à margem do amor de Antônio. Para o filho mais novo, a atenção do pai é voltada exclusivamente a Augusto, afeto<sup>9</sup> que o deixa em declive à atenção paterna e, por conseguinte, provoca a desintegração do seu eu, uma vez que Fernando vive à sombra do seu irmão, tanto em vida como após sua morte: “Tu, Augusto, estás morto e, mesmo assim, com a vida que eu queria como minha” (REIS-SÁ, 2007, p. 57).

9 Sublinhe-se que, durante a narrativa do dia familiar, Augusto é apresentado como um ilustre e afamado escritor, entretanto, ao término do romance, essa informação é posta em descrédito, assim como as vozes narrativas anteriores à de Augusto. Como personagem narrativa, Augusto é célebre, como narrador-autor, não tem projeção midiática. O duplo ao revés.

A sombra<sup>10</sup> é uma simbologia que percorre a relação dos irmãos Fernando e Augusto. De acordo com Carl Gustav Jung (2000, p. 277), “A figura da sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente, como, por exemplo, traços inferiores de caráter e outras tendências incompatíveis”.

Fernando tem a morte do seu irmão inscrita em sua vida, e o convívio com essa presença-ausência resulta em frustração pessoal. Fernando vive à margem. Condicionado à “árvore de sombra frondosa” (REIS-SÁ, 2007, p. 20), o fantasma de Augusto. O espectro que persegue Fernando é um fantasma pesado para carregar porque é um assombro existencial. Como bem definiu a poeta brasileira Cecília Meireles (2001, p. 1277): “Sobre um passo de luz outro passo de sombra”.

É válido marcar que a sombra também pode ser associada ao duplo: “como se o eu fosse dividido em sol (parte positiva) e sombra (parte negativa) e necessitasse sempre completar-se, tornar-se total existencialmente” (LOPES, 2010, p. 160). Isto é, a simbologia da sombra, embora apresente duas facetas distintas, são complementares e representam o mesmo “ser”.

Acentua-se que no romance *A definição do amor*, lançado por Jorge Reis-Sá em 2015, as personagens do romance *Todos os dias* são revisitadas narrativamente (a exemplo do poema que é epígrafe desse ensaio). Ocorrências que, para além de unificar as obras, possibilitam uma compreensão mais detalhada e de outro ponto de vista da narrativa que aqui se interpreta.

Um exemplo de retorno das personagens no livro *A definição do amor* pode ser marcado quando o narrador notifica a morte de Augusto. Augusto Belo.

Morreu hoje o Augusto Belo. Foi o Fernando quem tocou à porta da casa dos meus pais a dizer até que enfim. [...] o seu irmão era como um *fantasma* que pairava diariamente na nossa longa amizade. Mas depois de algum tempo habituávamo-nos a ele (REIS-SÁ, 2015b, p. 158, grifo do autor).

Voltando atenção à personagem António, o patriarca da família, o espectro que o assombra, primeiramente, é o vocábulo pai. É a ausência paterna que

<sup>10</sup> Cabe mencionar que a sombra é símbolo de incerteza e dúvida. A etimologia da palavra tem origem controversa, indicando que o arcaísmo *soombra* parece ter origem no latim vulgar *sulumbra* (*sub illaumbra* “sob esta sombra”): “O -s-, agregado somente em português e espanhol, seria resultado do influxo de sol e seus derivados, por *sol* e *sombra* [...] serem conceitos relativos, opostos e constantemente acoplados” (HOUAISS, 2001, p. 2606).

mais lhe incute dor em sua vivência de filho. Em outro plano, já casado, Antônio é projetado satisfatoriamente por seu filho mais velho, Augusto, e ressentidamente pelo filho mais novo, Fernando. O assombro da ausência é mais uma vez sentido por Antônio e por ele mesmo legado. A personagem reconhece que não foi um pai presente para o filho mais novo, Fernando. O duplo da ausência se concretiza e o espectro da frustração se atualiza na narrativa:

Estou sentado nesta mesa com o barulho que a minha Justina, o moço [meu neto Rafael] e o silêncio do Fernando fazem. E penso no meu pai, no que representa uma palavra na vida de um filho. Penso no que represento eu na vida do Fernando, sentado ao meu lado, pedindo-me que lhe passe a travessa como um carinho, tê-lo-ei dado? E penso no moço, se dará o Fernando ao seu filho aquilo que nunca de mim recebeu – um afago (REIS-SÁ, 2007, p. 85).

O duplo consonante ao excerto supracitado é firmado de forma hereditária, isto é, Antônio não teve a figura paterna presente em sua criação, por sua vez, não consegue vivenciar com plenitude a paternidade na relação com seus filhos. O duplo vinculado à hereditariedade possibilita a interpretação de que “os filhos são duplos viventes de seus pais” (BRAVO apud MEDEIROS, 2014, p. 173). Contingência que se desdobra na paternidade não integradora que Antônio sente e que direciona a Fernando:

Ouç o moço [meu neto Rafael] chamar  
– Pai [Fernando]!

e chamo-o neste almoço eu como quem estende um afago ao Fernando. Para que eu possa conquistar o aconchego que essa palavra deve dar a uma criança, para que eu possa aprender a chamar de filho a quem me pede a comida na travessa (REIS-SÁ, 2007, p. 86).

A fome é a de suprir carências, é de sobrepor com presença os afetos negados, é a de se deixar experimentar o luto, acreditando na vida que requer continuidade. A vida, simbolicamente em tom de ressurreição, no romance de Jorge Reis-Sá, tem nome próprio: Rafael.

Rafael é o neto de Antônio. Filho de Fernando com Manuela. Informação posta em conflito durante o andamento da narrativa, uma vez que há materializada a suposta relação incestuosa entre os cunhados Augusto e Manuela. Rafael é a personagem que traz em sua feição traços idênticos aos do tio morto, Augusto: “tão parecido com o tio em todas as expressões menos na da felici-

dade” (REIS-SÁ, 2007, p. 63). A criança é um duplo ao inverso de Augusto. Está viva e deixa-se envolver pela alegria que transmite aos seus familiares. E, por sua vez, é a esperança que toda a família tem no sentido de transformar a morte em vida<sup>11</sup>, isto é, de “tirar algo de novo do espectro e assim transmiti-lo, lançá-lo ao futuro” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 152), romper com o luto, passar de um estado a outro, como a expressão supracitada de Mikhail Bakhtin (2011): o limiar.

A etimologia do nome Rafael desdobra-se com a seguinte estrutura: *Ra-fa* – cura, em hebraico; *El* – Deus. A cura de Deus. Curado por Deus. Rafael é aquele que traz em seu chamamento, na pronúncia, na sonoridade de seu nome, o registro de que é portador de uma das benesses divinas mais cultuadas e ansiadas pelo homem: a cura.

Embora criados na religião católica, António, Augusto e Fernando são ateus. Ao refletir acerca da morte, isto é, se Justina – sua esposa – vier a morrer primeiro do que ele, António comenta que “nada haverá a fazer, cá ficarei aguardando que o Deus em que não acredito me chame” (REIS-SÁ, 2007, p. 121).

A narrativa não põe fim aos destinos de Justina e António, não se sabe qual dos dois passará primeiro pelo destino humano que é a decomposição orgânica; todavia, a incredulidade de António é travestida em fé, em crer-se na esperança, com a vida e cura que o seu neto Rafael, supostamente portador de dons divinos, lhe proporciona:

É o moço quem verdadeiramente me acorda de manhã. E ainda mais à tarde quando o tempo é a amargura dos dias que são todos os mesmos. Acorda-me no seu beijo de bom dia à tarde, sem ninguém nele que não, se calhar, o Deus que não acredito e acaba dizendo, no seu abraço quente, espreitando pela porta da sala de jantar e aguardando o ajeitar dos caracóis (REIS-SÁ, 2007, p. 122).

Rafael é a presença do Deus em quem seu avô não acredita, mas que vivencia. Dualidade recorrente no romance, em que a fé subsiste no cotidiano das personagens, mas ao mesmo tempo cultuada de forma mecânica e repetida. *Todos os dias* é um romance em que a fé, sobretudo a cristã, é questionada, quer na vida, quer na morte, mas sua chama é vislumbrada em toda narrativa

11 “Ser família”, afirma Fernando, “é ter o miúdo” (REIS-SÁ, 2007, p. 175).



por meio de Rafael, metáfora, se cotejada ao Cristo<sup>12</sup>, de ressurreição e, por conseguinte, de um novo estado de vida impulsionado pela esperança.

Para além de uma simbologia relacionada à esfera mística, Rafael assemelha ser, também, uma manifestação corpórea do seu tio Augusto: um duplo e símbolo da espectralidade. A criança é a esperança da vida, é a virtude que, se associada à caixa de Pandora<sup>13</sup>, instaura em *Todos os dias* a possibilidade de um recomeço.

Vida e morte são uma constante no romance. De acordo com Bravo (1998, p. 263):

[...] o duplo está ligado também ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe, sendo o amor por si mesmo e a angústia da morte indissociáveis. Visto sob essa perspectiva, o duplo é uma personificação da alma imortal que se torna a alma do morto, idéia pela qual o eu se protege da destruição completa, o que não impede que o duplo seja percebido como um “assustador mensageiro da morte”, do que resulta a ambivalência de sentimentos a seu respeito (interesse apaixonado/terror): ele é ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça.

Sob esse esclarecimento, Rafael aparece como um assombro do tio – negativo e positivo – em toda a narrativa, seja como possibilidade de passagem ou de permanência ao luto. Dualidade posta em questão, sobretudo, às páginas finais do romance.

Cidinha, avó dos irmãos, traz luz à “persiana”<sup>14</sup> que a mulher de Fernando, Manuela, insiste em fechar. Metonímia que aqui se interpreta como evidência

<sup>12</sup> É válido marcar a possível aproximação do título do romance jorgiano *Todos os dias* com as Escrituras Sagradas, tanto no Antigo como no Novo Testamento. No livro de Gênesis (3:14), ao se dirigir a serpente que instigou a queda edênica, o Criador a amaldiçoa dizendo: “Caminharás sobre teu ventre e comerás poeira todos os dias de tua vida”. O registro todos os dias aparecerá inúmeras vezes em contexto bíblico, mas compete salientar a referência cristã a essa marcação. Se no Pentateuco a primeira marcação dessa grafia é de maldição, nos Evangelhos é de boas-novas: “Não vos deixarei órfãos” é uma frase emblemática para os cristãos. Essa promessa de um pai presente é marcada segundo Mateus (28:20) com a seguinte estrutura: “E eis que eu estou convosco todos os dias, até a consumação dos séculos!”.

<sup>13</sup> A caixa de Pandora é um mito grego no qual a existência da mulher e dos vários males do mundo é explicada. Na caixa estavam guardadas doenças diversas e uma única dádiva, a esperança. Pandora abre a caixa, deixando escapar todos os males no mundo, mas consegue preservar a esperança.

<sup>14</sup> “Todos os dias acordo de noite, me levanto no breu. E todos os dias me deito já o escuro não é só lá fora, também o é cá dentro. Tu, Augusto, tu nas mãos da minha mulher descendo a persiana e obrigando-me à noite” (REIS-SÁ, 2007, p. 195).

da relação incestuosa entre os cunhados Manuela<sup>15</sup> e Augusto, isto é, a defunta narradora revela, de acordo com seu foco narrativo, que Rafael não é filho de Fernando e, sim, de Augusto:

O meu neto Manuel Augusto retirou das mãos do Fernando aquilo que lhe era mais caro – o amor da mulher. Não me enganava o desconforto que se olhavam os dois, mostra de afectos trocados noutras alturas. O meu neto Manuel Augusto entregou ao Fernando um filho que não lhe pertence. Razões mais fortes do que o acaso deram àquela criança a cara do tio. Como se o tio fosse um pai. E era (REIS-SÁ, 2007, p. 212).

Na reconfiguração do dia ficcional, fragmentado pelas várias projeções discursivas inscritas na narrativa, o leitor é conduzido a apreender quão agudo é o sentimento de ausência atado à figura paterna. Dentre as várias interpretações possíveis, essa ideia de privação do afeto ganha ainda mais força com a informação dada por Cidinha, de que Augusto é, em verdade, o pai de Rafael. Com essa revelação, projeta-se a amplitude das ausências paternas na família do patriarca António.

António é o filho que não viveu com o pai. É o pai que percebe que foi mais presente para um filho, Augusto, do que para o outro, Fernando. É o avô que tem no seu neto a possibilidade de romper com o luto. O neto, Rafael, por sua vez, é o espectro corpóreo de Augusto. Fernando é o pai daquele que pensa, com desconfiança, ser seu sobrinho. Augusto é o tio, mas que, segundo o foco narrativo de Cidinha, é pai. Paternidades embaralhadas. Entende-se neste ensaio que a paternidade – seu espectro, duplo e ausência – é amplamente despedaçada na tessitura de *Todos os dias*, evidência consonante à materialidade da narrativa: um romance fragmentado.

## “TARDE DEMAIS”

Pinta-se aos olhos do leitor de *Todos os dias*, no último texto do romance, a voz epistolar de Augusto que se ergue para esclarecer o fechamento e a moti-

15 Cidinha, ao se referir ao seu neto mais velho, trata-o por seu nome composto, Manuel Augusto. É interessante marcar o nome da esposa de Fernando, Manuela. *Manuel e Manuela*. Um duplo que se complementa, inclusive nominalmente, e que ocasiona a fecundação, gestação e vida de Rafael, ao menos na produção ficcional de Augusto, isto é, na voz narrativa de Cidinha.

vação para o registro de sua narrativa, isto é, o dia em sua materialização (Aurora, Manhã, Almoço, Tarde, Crepúsculo, Jantar e Noite), vivenciado no cotidiano das personagens e posto em segundo plano com seu foco narrativo no texto “Tarde demais”. Escrito em que o narrador-autor expõe o porquê da criação do dia ficcional e, com esse procedimento, fratura a aparência de verdade postulada durante toda tessitura do romance.

O tópico/epílogo “Tarde demais” trabalha não só na linha da exposição de um outro ponto de vista acerca dos acontecimentos, mas também oferece ao leitor uma reflexão do narrado, ou seja, gravita em torno da narração e da metanarrativa. Desse *modus operandi* da estrutura narrativa de *Todos os dias*, pode-se concluir que o romance fala do mundo, segundo a concepção de Antonie Compagnon (2007), isto é, apresenta *efeitos reais* do cotidiano humano ao expor percepções das vivências das personagens e, sobretudo, é um romance que fala da própria literatura. Para o crítico: “O fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo [...] o aprendizado mimético está, pois, ligado ao reconhecimento que é construído na obra e experimentado pelo leitor” (COMPAGNON, 2007, p. 123-128).

Pondo em exame o título do tópico/epílogo, apreende-se que a conjunção das palavras “Tarde demais” é portadora de ambiguidade. *Tarde* carrega as acepções de “espaço de tempo compreendido entre o meio-dia e o anoitecer” ou “depois da hora habitual”; e *demais*, um advérbio que expressa a ideia de intensidade. O título, compreendido por essa interpretação de hora intensa e fora do comum, compactua com a ideia de que a epístola de Augusto se volta para a narração das outras personagens, refratando-as com novo posicionamento e sentido; não é mais a tarde do dia ficcional que está em visibilidade com a carta, mas é a tarde, isto é, a duração do tempo além do que foi narrado outrora, além do tempo que habitou no tecido narrativo.

O posicionamento de Augusto rompe com a linearidade narrativa que caminhava na construção de um pacto com o leitor concernente à representação de uma verdade e coloca esse acordo ficcional em conflito, uma vez que as revelações do autor-escritor são contraditórias em relação ao que foi apresentado pelos outros narradores.

O realinhamento da narrativa anteriormente mencionado é possível porque Augusto é o personagem-escritor, seja representado na voz das outras personagens, seja enquanto assume a autoria do fazer poético, da criação ficcional de *Todos os dias*, ações que exploram o questionamento do próprio *status* de texto literário.

Há o fio condutor narrativo alternado entre as vozes de António, Justina, Fernando, Augusto (Fernando lê um poema de Augusto para Rafael), Cidinha, esta póstuma, dentro do dia projetado e possível do romance; já o fecho do livro, apresentado pelo narrador-autor Augusto, rompe com esse dia inscrito, ou seja, surge *depois da hora habitual* do ponto de vista das demais personagens, reformulando a compreensão do texto, exigindo do leitor a ressignificação do narrado.

O primogênito de António, Augusto, direcionando explicações familiares a Rafael, ao mesmo tempo que afirma o desejo de paternidade, nega sua condição de pai ao sobrinho.

Enquanto nas narrativas atreladas ao dia familiar Augusto é posto como amante de Manuela; pai do filho do seu irmão; escritor consagrado; na segunda narrativa, de forma autoral, Augusto se revela como um “escritor menor, se escritor” e assina a carta que direciona a Rafael como: “Teu tio Augusto” (REIS-SÁ, 2007, p. 218).

É interessante observar que esse escrito de Augusto – a carta a Rafael – aparece no romance sem número de páginas,<sup>16</sup> procedimento que põe luz à interpretação de uma narrativa desdobrada em outra, dupla, refletida.

Se como personagem da primeira narrativa a voz de Augusto é direcionada aos ouvidos de Rafael por intermédio de um poema que Fernando lê ao filho, na narrativa segunda é uma carta que introduz a fala de Augusto como autor textual, um inventor de possibilidades: “Rafael, como o poema, esta é a última carta *ao filho que não tenho* – a invenção do meu amor” (REIS-SÁ, 2007, p. 217, grifo do autor). A ficção do romance se funde com a ficção da carta.

Se Augusto é dado à criação literária, consagrado ou não, fato inverso à racionalidade de Fernando, o escritor elucida, com seu desejo paterno e, por conseguinte, sua negação ao incesto, a história de seu amor por Manuela, mãe de Rafael, seu filho: na voz narrativa de Augusto, Rafael é filho porque a escrita lhe permite ser, é a (re)criação literária: “Digo-te a verdade – de como amava a tua mãe e de como nunca ela foi capaz de retribuir um olhar. Digo-te da verdade – de como não és meu filho, apenas as palavras permitem o meu querer” (REIS-SÁ, 2007, p. 217).

<sup>16</sup> Registre-se que nas duas edições portuguesas do romance *Todos os dias* (2005 e 2015), o texto “Tarde demais” tem suas páginas numeradas, ocorrência que não invalida a interpretação de uma dupla narrativa. Convém marcar, no entanto, que a edição brasileira (2007) é mais precisa na editoração ao perceber o projeto semântico-formal da obra.

A existência de “ser feliz todos os dias” que nunca teve em carne é possível na ficção. É a tentativa das letras em *Todos os dias*. Como prossegue sua voz narrativa:

Longe da tua mãe, único tudo que amei, longe daqueles que não soube fazer feliz, construindo num texto toda a vida que não tive, toda a pessoa que não fui, longe de ti, meu filho que tanto queria, ofereçam-me o perdão. Mas, mais do que isso, inventar um dia onde tenha eu parecido um homem feliz todos os dias.

Teu tio

Augusto (REIS-SÁ, 2007, p. 218).

A escrita é a possibilidade de se manter presente, todos os dias, na vida de Rafael e daqueles que permitirem tal aproximação, não sem dor, não sem antes romper com os espectros de ausências direcionados à genealogia paterna de sua família. Dor porque o personagem-autor reconhece que não foi feliz em vida; rompimento porque revela ao sobrinho que sua condição paterna é possível apenas no campo literário.

*Todos os dias*, como analisado neste ensaio, urge ao leitor uma percepção de paternidade negada. O pai de Antônio. Antônio. Fernando. Augusto. Uma genealogia de carências e lacunas. Seres marcados pela ausência paterna – ausência veiculada seja pela morte física ou pela morte da autonomia da expressão.

Entretanto, ao colocar em tensão o fazer literário, o romance de estreia jorgiano celebra a possibilidade de viver o que à realidade escapa. Rompe com a *mimese*, com o pacto ficcional, para clarear na materialidade de sua escrita poética a intensidade, esperança e alternativa da literatura: o haja, o verbo, a luz. Sob essa interpretação, atende à transcrição do último verso do poema “Dois toques, Golo”, de Jorge Reis-Sá (2013, p. 51):

Lembro os sonhos que tinha sem sono, aqueles que espero  
quando fecho os olhos todas as noites. E digo que te sonho,  
pai. Que leio quem te ofereça o maior sentido  
– a presença inteira nas letras de um poema.

## Repercussions of spectrality and duplicity in *Todos os dias*, by Jorge Reis-Sá

### Abstract

The aim of this work is to identify how spectrality and duplicity are materialized in the novel *Todos os dias*, by Jorge Reis-Sá. The theoretical foundation is based on Leyla Perrone-Moisés's contributions on the spectrum as well as punctuations of the double hereditary, that is, the paternal inheritance passed to the characters: unfinished, in process. Not by chance, this last particularity is also found in the modern novel, as well as the interest in the metanarrative creation, a phenomenon also present in *Todos os dias*.

### Keywords

Jorge Reis-Sá. Spectrum. Double.

### REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução Domingos Zamagna et al. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2004.
- BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Editora UnB, 1998. p. 261-287.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução C. P. Barreto e C. F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CUNHA, C. Duplo. In: CEIA, Cs. *E-Dicionário de termos literários*. 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5993/duplo/>>. Acesso em: 22 maio 2017.
- GASTÃO, A. M. Entrevista a Jorge Reis-Sá (romancista, poeta e editor responsável pela Quasi Edições): “Escrevo na torrente da memória”. *Diário de notícias*, Lisboa, 9 Jul. 2007. Disponível em: <<http://www.dn.pt/arquivo/2007/interior/entrevista-a-jorge-reissa-romancista-poeta-editor-e-responsavel-pela-quasi-edicoes-escrevo-na-torrente-da-memoria-660990.html>>. Acesso em: 16 maio 2017.

- GUIMARÃES, R. Diálogos entre a literatura contemporânea e o pensamento de Jacques Derrida. *Revista de Letras*, v. 48, n. 1, p. 65-84, 2008.
- HOUAISS, A. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- LOPES, D. *Solombra: sombra e luz*. *Revista Texto Poético*, São Paulo, v. 6, n. 8, p. 154-168, 2010.
- MEDEIROS, K. *O narrador e seus duplos em nenhum olhar e cemitério de pianos de José Luís Peixoto*. Lisboa: Chiado, 2014.
- MEIRELES, C. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MELLO, A. M. L. de. Duplo. In: BERND, Z. (Org.). *Dicionários de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial, Editora da Universidade, 2007. p. 229-234.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- REAL, M. *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. Alfragide: Caminho, 2012.
- REIS-SÁ, J. *Biologia do homem*. São Paulo: Escrituras, 2005a.
- REIS-SÁ, J. *Todos os dias*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005b.
- REIS-SÁ, J. *Todos os dias*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- REIS-SÁ, J. *Instituto de antropologia: todos os poemas*. Lisboa: Glaciár, 2013.
- REIS-SÁ, J. *Todos os dias*. 2. ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2015a.
- REIS-SÁ, J. *A definição do amor*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015b.
- REIS-SÁ, J. *A definição do amor*. São Paulo: Tordesilhas, 2016.
- RULFO, J. *Pedro Páramo*. Tradução Eric Nepomuceno. 4. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução L. F. Perreira. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2015.
- SOLIS, D. E. N. Tela desconstrucionista: arquivo e mal de arquivo a partir de Jacques Derrida. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 26, n. 38, p. 373-389, 2014.

Recebido em 21-08-2017  
Aprovado em 31-08-2017



# O ANIMAL E O HUMANO EM *A CONFISSÃO DA LEOA*, DE MIA COUTO, E “MEU TIO O IAUARETÊ”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

**ANA CAROLINA TORQUATO P. DA SILVA**

Universidade Federal do Paraná (UFPR), São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: ninatorquato@gmail.com

## Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar o romance *A confissão da leoa*, de Mia Couto (2012), e o conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa (2015[1961]). O estudo será conduzido sob uma perspectiva comparatista com o intuito de estabelecer aproximações e divergências entre as obras escolhidas, visto que o romance de Couto dialoga com o conto rosiano. A análise se concentrará na maneira como ambas as obras trabalham a questão da animalidade inerente ao ser humano, assim como a linha tênue entre o que é humano e o que é animal. Além disso, analisa-se o tema da animalidade e a violência social que apresentam os textos de Rosa e Couto. Pretende-se, também, colocar em pauta a questão colonialista que marca tanto o Brasil quanto Moçambique – cenário da obra de Mia Couto. O Brasil não urbano e animalesco de Rosa em “Meu tio o Iauaretê” convida-nos a problematizar a nossa condição de ex-colônia e também o entendimento do que é aproximar-se de uma circunstância não racional do ser.

## Palavras-chave

Animal. Pós-colonialismo. Devir-animal.

## PALAVRAS INICIAIS: O ANIMAL NA LITERATURA

Na introdução de *The open: man and animal*, Giorgio Agamben (2004) descreve como encontrou, em suas pesquisas na biblioteca Ambrosiana de Milão, uma bíblia hebraica datada do século XIII, cujas ilustrações possuem um caráter surpreendente. As tais ilustrações retratam o banquete dos justos juntamente com o Messias; nele a humanidade é representada não com traços fisionômicos humanos, mas com cabeças de animais. Agamben (2004) atribui a essa representação uma tentativa de aproximação entre o mundo dos seres humanos e dos animais. Não sabemos ao certo o propósito dessas iluminuras, no entanto sabemos o impacto que elas causam até mesmo na contemporaneidade. A teriantropia não está usualmente associada com as religiões monoteístas, como a maioria das religiões ocidentais, mas sim com as politeístas e pagãs. Como consequência desse fenômeno, a representação histórica ocidental tem sido essencialmente voltada para a humanidade, ou seja, de tudo aquilo que define o ser humano, tanto física quanto emocionalmente. A ficção literária tradicional é orientada majoritariamente pela “máquina antropológica” à qual se refere Agamben (2004), apresentando também na literatura o ser humano como aspecto central da narrativa.

Salvo algumas exceções, os animais não têm sido elementos de destaque na literatura ocidental. O gênero literário que é mais comumente lembrado pela presença de personagens animais é a fábula; mesmo assim, as fábulas apresentam animais em um contexto fictício, em que assumem papéis personificados e atuam livremente, dotados de características muito próximas às humanas. Assim, não existe uma preocupação em retratar o animal por aquilo que é, mas pela essência que carrega.

No entanto, é possível identificar em certos textos literários uma tendência contrária. Os textos literários que serão analisados no presente trabalho pertencem a uma linha diversa à da tradição da “máquina antropológica” de Agamben, trazendo luz própria às pesquisas sobre animalidade e representação animal na literatura. Em “Meu tio o Iauaretê” e *A confissão da leoa*, Guimarães Rosa (2015) e Mia Couto (2012), respectivamente os autores das obras citadas, trabalham não somente com a inserção do animal em posição de destaque em suas narrativas, mas também com a conexão direta entre o animal e o humano. Os textos de ambos os autores vão além da representação animal, eles tratam diretamente do ser humano que se transforma em animal, trazendo

para a literatura uma forma única de tratar a animalidade que habita o homem, fazendo de nós seres duais. As formas como essa conexão é explorada pelos autores dialogam entre si, possibilitando uma análise comparativa entre ambas as obras. Sabemos que a literatura de Mia Couto é diretamente influenciada pela de Guimarães Rosa; assim, a análise aqui proposta pretende concentrar-se nos estudos comparativos que podem ser tratados a partir do viés proposto, tendo em vista a proximidade que os textos literários possuem entre si.

## A CONFISSÃO DA LEOA

Em *A confissão da leoa*, Mia Couto (2012) cria uma narrativa que lida diretamente com a presença da animalidade no ser humano, fato que legitima o caráter dualístico do indivíduo. O romance, dividido em duas vozes narrativas – a de Mariamar e do caçador de leões Arcanjo Baleiro –, retrata uma série de ataques de leões à aldeia Kulumani, localizada ao norte de Moçambique. As vítimas dos ataques são somente mulheres cuja história de vida as retrata como oprimidas e violentadas pelo mundo masculino e pelas tradições locais.

Os ataques à aldeia Kulumani mantêm uma certa aura insólita ao longo do romance. Durante a maior parte da narrativa, não é possível dizer ao certo se os leões são reais ou se são uma metáfora para os homens da aldeia, que agem como predadores em relação às mulheres, como evidencia a fala de Hanifa Assulua, uma das personagens principais: “Nós todas, mulheres, há muito que fomos enterradas. Seu pai me enterrou; sua vó, sua bisavó, todas foram sepultadas vivas” (COUTO, 2012, p. 43). O texto traz inúmeras considerações que revelam o quão opressor é o mundo masculino, pois Kulumani é retratada como uma sociedade orientada pelo patriarcalismo e pela tradição.

A narrativa é inteiramente marcada pela dominação e pelo silenciamento das mulheres da aldeia, a sociedade moçambicana assim como ilustrada por Mia Couto é “opressora e sexualmente aniquiladora” (GOMES; ADOLFO, 2014, p. 3). É possível perceber que as mulheres de Kulumani são levadas a agir de forma como se quisessem apagar a própria existência, tornarem-se invisíveis. Em seu diário, Arcanjo Baleiro observa essa tentativa de apagamento de Hanifa Assulua, mãe de Mariamar, e de duas das vítimas dos leões: “Desde manhã cedo, uma mulher chamada Hanifa Assulua está varrendo, lavando, limpando, aquecendo água sem nunca não pronunciar palavra”

(COUTO, 2012, p. 102). Esse movimento de apagamento de si mesmas faz com que as mulheres procurem maneiras alternativas de expressar a sua própria natureza.

Para alguns pesquisadores, como Gomes e Adolfo (2014), o efeito da tradição na dinâmica social Kulumani tem um papel fundamental na inserção da animalidade presente nas personagens da obra, pois é o que move as personagens mulheres a encontrar seu animal interior e se rebelar contra o sistema assim como é estabelecido. De fato, a tradição permeia a tessitura do texto e está presente nas ações dos personagens. Mia Couto (2011), em conferência proferida em Maputo, em 2008, trabalha com a noção de multiculturalidade em Moçambique e na presença da tradição como sendo o elo que conecta a nação moçambicana em suas diferenças: “Fala-se muito de Moçambique como mosaico multicultural mas, no fundo, constantemente nos fazem lembrar que a única raiz da nossa moçambicanidade é a tal tradição” (COUTO, 2011, p. 86). A tradição está tão visivelmente enraizada na sociedade moçambicana que ela passa a ser um forte elo mesmo entre os diferentes povos e aldeias.

Tanto a tradição quanto a animalidade presentes no texto estão essencialmente relacionadas à condição das mulheres em Kulumani. É a tradição que movimenta a aniquilação das mulheres dentro da sociedade e dá continuidade a ela, é a tradição que as transforma em mercadoria a ser vendida por sua força de trabalho e capacidade produtiva. O trecho apresentado a seguir demonstra na prática como a relação entre homens e mulheres ocorre na sociedade moçambicana tradicional.

Além de não serem consideradas pessoas e não terem direito à fala, as mulheres eram mercadorias graças a duas características principais: sua força de trabalho, que poderia ser utilizada pelos seus “donos”, e sua capacidade procriadora, na medida em que criaria novos seres para o trabalho. Por isso a existência do lobolo, quantia paga à família da mulher, para assegurar o controle do potencial produtivo e reprodutivo. A partir do momento em que o homem paga o lobolo à linhagem da mulher, ela e seus filhos passam a ser propriedades da família do marido (GUIMARÃES; TUTIKIAN, 2014, p. 3).

É possível ver nesse comportamento um padrão subjugador que é tipicamente motivado pela necessidade de dominação daquele que é “mais fraco” ou que representa o “outro”: o desconhecido. Esse padrão subjugador se repetiu e se repete ao longo da história do mundo, podendo ser direcionado aos indígenas, aos afrodescendentes, às mulheres de todas as raças e também aos animais.

No caso da relação entre homem e mulher, assim como é descrita na obra de Mia Couto, parece existir um medo por parte dos homens em relação às mulheres, como se elas escondessem uma força intrínseca que pode se manifestar em suas atitudes cotidianas e também por meio do sexo. Em *A confissão da leoa*, Mariamar descreve em seu diário a cena após a morte de Silência – nome sugestivo e que fortalece a ideia de silenciamento do sexo feminino – que descreve a reação de Hanifa Assulua, sua mãe, e sua negação à tradição Kulumani. Por causa de sua dor e na tentativa de ir contra o que diz a tradição, Hanifa pede ao marido, Genito Mpepe, que faça sexo com ela. No entanto, Genito recusa a esposa por respeito à tradição e por medo das consequências de suas ações, caso concordasse em quebrá-la.

– *Você sabe que não podemos. Estamos de luto, a aldeia vai ficar suja.*

– *É isso que eu quero: sujar a aldeia, sujar o mundo. [...]*

Meu pai olhou-a, desconhecendo-a. A mulher nunca falara assim. Aliás, ela quase não falava. Sempre fora contida, guardada em sombra. Depois de morrerem as gêmeas, ela deixou de pronunciar palavra. De tal modo que o marido, de vez em quando, lhe perguntava:

– *Você está viva, Hanifa Assulua?* (COUTO, 2012, p. 20).

Hanifa, no entanto, mesmo com a recusa do marido, “se entregou a ousadas carícias como se o seu homem realmente lhe comparecesse” (COUTO, 2012, p. 21), pois necessitava ir contra a tradição imposta e, também, aliviar a dor da perda por meio do prazer sexual.

Existe, portanto, em Kulumani uma sapiência dividida por seus habitantes. Todos os personagens sabem que existem aspectos relevantes de suas vidas que são regidos não pelas leis da terra, mas por forças que vão além da superfície de suas existências. A tradição é tão importante dentro dessa sociedade, pois ela faz uma ponte com os ancestrais que, devido à sua extrema importância dentro do clã familiar, permanecem vivos mesmo após sua morte. É o caso de Adjiru Kapitamoro, o *mweniekaya* da família de Mariamar e Hanifa Assulua, ou seja, o falecido ancestral que continua influente. Mesmo após sua morte, Adjiru continua aconselhando Mariamar ao longo de suas crises e de seus momentos de dificuldade. Assim, podemos perceber a força e o alcance da tradição na obra de Couto.

É para rebelar-se contra a tradição e o patriarcado, para desoprimir a si mesma e todas as mulheres de sua aldeia e das aldeias vizinhas, que Mariamar

torna-se leoa e quem realmente faz as vítimas de Kulumani. A personagem se metamorfoseia para então adquirir a força e o instinto que a levam a proteger as suas semelhantes.

No conto “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa (2015), há também a transformação do personagem em animal, porém os propósitos que o movem são ao mesmo tempo diferentes e semelhantes ao de Mariamar. Beró, um dos vários nomes do personagem de Rosa, não vive em comunidade e seu relato é carregado de estranheza direcionada ao humano, por sentir-se diferente desde o início da narrativa. Ao contrário da personagem de Mia Couto, Beró tem aversão ao coletivo dividido por humanos, mas sente-se parte do clã das onças da região, como real parente.

## O NHEENGAR DO “MEU TIO O IAUARETÊ”

O conto “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa (2015), foi inicialmente publicado na revista *Senhor*, em 1961, e anos mais tarde em *Estas estórias*, em 1969. Esse texto dispensa maiores apresentações devido à repercussão que tem tido desde sua publicação. A fama da linguagem de Guimarães Rosa antecede o próprio texto e sua temática alcançou um *status* caro às obras canônicas: o de sabermos o seu conteúdo antes mesmo de termos o prazer da primeira leitura.

Segundo Haroldo de Campos (2006, p. 58),<sup>1</sup> há em “Meu tio o Iauaretê” uma “revolução da palavra”, em que a linguagem requisita a atenção do leitor. A linguagem dá asas para uma “metamorfose em ato” (CAMPOS, 2006, p. 59) que está diretamente associada com a animalidade que está presente no texto de Rosa. O uso do tupi nos vocábulos utilizados por Guimarães Rosa indica uma alusão ao indígena, vivido pelo personagem Beró, que está física e mentalmente afastado do restante do mundo, exercendo a atividade de onheiro que, com o processo de modernização, não é mais tão comum.

O afastamento da sociedade vivido pelo personagem é impulsionado por seu isolamento geográfico, o rancho no qual vive o onheiro é localizado em lugar remoto: “Aqui não vem ninguém, é muito custoso. Muito dilatado, pra vir gente” (ROSA, 2015, p. 161). Com o afastamento da “civilização” e da

<sup>1</sup> O ensaio é mais antigo, porém para o presente trabalho utilizei a edição de 2006 da Editora Perspectiva.

aproximação com a natureza, Beró vê no animal o seu próximo, o seu semelhante: “Me deixaram aqui sozinho, eu nhum. Me deixaram pra trabalhar de matar, de tigreiro. Não deviam. Nhô Nhuão Guede não devia. Não sabiam que eu era parente delas?” (ROSA, 2015, p. 163). Ser parente das onças significa possuir um entendimento completo do animal, distanciando o onheiro ainda mais da sociedade civilizatória. O texto demonstra o processo por qual passa Beró desde o início da narrativa: primeiro o personagem reconhece a si mesmo no animal, para depois sofrer a metamorfose de homem para onça. O processo culmina no completo estranhamento dos seres humanos pelo personagem. Existe, portanto, uma inversão de valores; enquanto os seres humanos prezam a racionalidade que acreditam encontrar somente em seus iguais, o personagem de “Meu tio o Iauaretê” propõe o oposto, ele percebe o parentesco e a semelhança no que é normativamente o diverso. Ainda, como discute Santos (2009), esse *voltar-se para a natureza* é um movimento que também está associado com as origens indígenas do personagem e sua capacidade de ver o mundo, longe das cidades e da modernidade, com outros olhos.

A partir do convívio com os animais e do desapontamento ante a civilização que o rejeitou, é delimitada a fronteira do percurso de volta ao seu clã tribal que, conseqüentemente, o levará à ruína. Em meio à solidão do sertão, vivendo cercado por uma organização natural contrária à vivida anteriormente em meio ao não índio, assume hábitos que o fazem entender, por exemplo, os ensinamentos que sua mãe lhe ensinara quando criança (SANTOS, 2009, p. 415).

Essa citação reflete também sobre a rejeição do personagem pela sociedade em um gesto que se aproxima do silenciamento das personagens femininas em *A confissão da leoa*. No conto de Rosa, o silenciamento é do indígena cuja essência diverge imensamente do futuro moderno que prenuncia nas cidades brasileiras. Dessa forma, o personagem volta às suas origens mais antigas: ser indígena e compreender o animal por meio da metamorfose pela qual passa.

## ANIMALIDADE E DEVIR-ANIMAL

Apesar de se distanciarem temporal e socialmente, as obras de Mia Couto e João Guimarães Rosa possuem muitos pontos de convergência que dialogam entre si. Ambos os textos, além de provenientes de países que já foram colônias



da mesma metrópole, utilizam esse mesmo cenário nas narrativas; mesmo que em épocas diferentes, as questões que surgem e movem ex-colônias são semelhantes. Tanto Rosa quanto Couto trabalham essas questões nas obras aqui analisadas, pois o padrão subjugador que reincide nos textos de diversas formas é característico da colonização. Os dois textos apresentam notório padrão subjugador que se dá por meio das línguas assim como empregadas pelos autores; tanto Rosa quanto Couto escrevem suas narrativas primordialmente em português e em vários momentos do texto recorrem a vocábulos de outras línguas para melhor exemplificar os propósitos da narrativa. Guimarães Rosa utiliza-se da tupinização do português brasileiro para criar o ambiente indígena que permeia a obra; já Mia Couto associa o português moçambicano com vocábulos de origem africana que são da região onde se passa a narrativa. Da mesma forma como a linguagem se transforma diante dos olhos do leitor, os personagens também se transformam na nêmesis do ser humano: o animal.

Em *A confissão da leoa*, assim como em “Meu tio o Iauaretê”, acontece de fato a metamorfose, o *devoir* está verdadeiramente presente nas obras. Aplicado em relação ao animal, não como forma de imitá-lo, mas de tornar-se – *devenir* (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1987) – neste “outro” que é mais próximo de nossa humanidade do que podemos imaginar, ou melhor, aceitar. Os textos possuem um caráter confessional que opera como instrumento de relato que mostra para o leitor os motivos que levam os personagens a agir daquela forma e também de explicar seus próprios processos de metamorfose.

Tanto Mariamar, a *leoa*, quanto Beró, a *onça*, sentem-se pertencentes ao corpo de animais, o *devoir*, portanto, é concreto. Os personagens, porém, possuem objetivos diferentes para tornarem-se animais. Em “Meu tio o Iauaretê”, a metamorfose dá-se para marcar a aproximação do mundo animal e o distanciamento radical da civilização que segrega o personagem. O conto de Rosa fala intimamente da segregação do indígena em face do advento da modernidade, colocando-o em uma situação de não pertencimento à nova era moderna que se anuncia. A maneira que encontra o texto de evidenciar essa exclusão é por meio da metamorfose completa: de humano ao seu extremo oposto, o animal – seu semelhante, seu parente: “Deitei no lugar, cheirei o cheiro dela. Eu viro onça. Então *eu viro onça mesmo*, hã. Eu mio” (ROSA, 2015, p. 177, grifo do autor).

Em *A confissão da leoa*, o processo é outro. Mariamar não quer somente punir os homens, mas, também, salvar as mulheres, que julga já estarem mortas pela tradição e pelo patriarcalismo. Ela percebe nos homens os verdadeiros inimigos de Kulumani e deseja livrar as outras mulheres de seu destino fatídico.

Quando Mariamar transforma-se em leoa, faz o juramento de eliminar todas as mulheres da aldeia, do mundo a fim de salvá-las, para que assim os homens sejam punidos por meio da solidão e da exclusão estéril. Os seguintes trechos revelam o exato momento do *devir-animal* em ambas as obras, demonstrando que a transformação ocorre concretamente e não somente no plano metafórico.

Quero responder, não me chegam as palavras. Repentinamente, perdi a fala, apenas um rouco farfalhar me sacode o peito. Assustada me ergo, percorro com ambas as mãos a garganta, a boca, o rosto. Grito por ajuda, mas apenas um cavernoso bramido se solta em mim. E é então que emerge a esperada sensação: um raspar de areia no céu da boca come se me tivesse enxertado uma língua de gato (COUTO, 2012, p. 83).

E aqui deixo escrito com sangue de bicho e lágrima de mulher: fui eu que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa. A minha jura permanecerá sem pausa nem cansaço: eliminarei todas as remanescentes mulheres que houver, até que, neste cansado mundo, restem apenas homens, um deserto de machos solitários. Sem mulheres, sem filhos, acabará assim a raça humana (COUTO, 2012, p. 239).

[...] eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher de veredeiro, as filhas, menino pequeno... Eh, juca-jucá, atiê, atiuca! Aí eu fiquei com dó, fiquei com raiva. Hum, nhem? Cê fala que eu matei? Mordí mas matei não... Não quero ser preso... Tinha sangue deles em minha boca, cara minha (ROSA, 2015, p. 188).

Nos trechos de Mia Couto, a transformação em animal acontece em um dos acessos de Miamar. A princípio, a personagem não consegue entender a metamorfose que está sofrendo, já no segundo trecho, Mariamar se assume como leoa e declara abertamente seus propósitos de libertação do seu sexo. Já no trecho de Rosa, o personagem hesita em assumir-se de fato como autor da morte do veredeiro e de sua família para o interlocutor branco; ele fica com medo de ser preso, com medo da punição das leis da cidade. Beró diz ter pena e raiva ao mesmo tempo, estabelecendo assim a dualidade do “eu” tão presente na obra de Rosa.

No momento da morte do Iauaretê, a linguagem começa a revelar cada vez mais a animalidade do personagem, até chegar a um ponto que só podemos discernir grunhidos ininteligíveis juntamente com vocábulos indígenas

e africanos. Aos poucos, a língua deixa Beró – a onça – que está morrendo. O Iauaretê, indígena e animal, é morto pelo homem branco com quem dialoga desde o início da narrativa. Nesse momento, o homem branco se torna seu oposto, seu diverso ao sentir-se ameaçado; assim o branco mata Iauaretê.

Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu, macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém.... Hééé! Hé... Aa-rãã... Ááh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... (ROSA, 2015, p. 190).

Para Mariamar não existe a morte, mas a possibilidade de novos caminhos em busca do cumprimento de seu juramento, continuar na tentativa de eliminar todas as mulheres das aldeias vizinhas, impedindo os humanos de procriar: “E nenhum rio receberá em suas margens os defuntos corpos de crianças. Porque não haverá mais quem nasça” (COUTO, 2012, p. 240).

## The animal and the human-being in *Confession of the lioness*, by Mia Couto, and “The jaguar”, by João Guimarães Rosa

### Abstract

The objective of this work is to analyse the novel *Confession of the lioness*, by Mia Couto, and the short-story “The jaguar”, by Guimarães Rosa. The study will be conducted from a comparatist perspective with the purpose of establishing approximations and divergences between the chosen literary works. The analysis will focus on how both texts seek to portray the animality inherent to the human being, as well as the fine line between what is human and what is animal. It is also intended to raise the issue of colonialism which is part of the history of both Brazil and Mozambique. The non-urban and animal Brazil of Rosa in “The jaguar”, invites us to think about our condition of ex-colony, as well as to understand what is like to approach a non-rational aspect of the self.

### Keywords

Animal. Post-colonialism. To become-animal.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *The open: man and animal*. Tradução Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- CAMPOS, H. A linguagem do iauaretê. In: CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COUTO, M. Despir a voz. In: COUTO, M. *E se Obama fosse africano?* E outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 86-91.
- COUTO, M. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *A thousand plateaus: capitalism & schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- GOMES, C. de O. B.; ADOLFO, S. Da negação do *status* de mulher à manifestação de uma identidade felina: as críticas a uma tradição cultural em *A confissão da leoa*, de Mia Couto. *Revista E-escrita*, v. 5, 2014.
- GUIMARÃES, T. T.; TUTIKIAN, J. F. A representação da mulher em *A confissão da leoa*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 14., 2014, Belém. *Anais eletrônicos...* Belém: Universidade Federal do Pará, 2014.
- ROSA, J. G. Meu tio o iauaretê. In: ROSA, J. G. *Estas estórias*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 155-190.
- SANTOS, L. A. O. dos. “Meu tio o Iauaretê”: fronteiras da linguagem e da figuração. In: SANTOS, L. A. O. dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira*: matizes da figuração. São Paulo: Editora Unesp, Cultura Acadêmica, 2009. p. 413-428. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109114/ISBN9788579830204.pdf?sequence=2>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

Recebido em 06-09-2017

Aprovado em 02-10-2017

# A ESTRUTURA NARRATIVA EM *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO

**CAMILA CONCATO**

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: concato@uol.com.br

“Por isso, caro senhor, ame a sua solidão e carregue com queixas harmoniosas a dor que ela lhe causa. Diz que os que sente próximos estão longe. Isso mostra que começa a fazer-se espaço em redor de si. Se o próximo lhe parece longe, os seus longes alcançam as estrelas, são imensos” (RILKE, 2013, p. 41).

## Resumo

Este trabalho tem por objetivo analisar os elementos narrativos do romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, interpretando sua constituição sob a óptica da construção do romance moderno. As relações que se objetiva evidenciar, além daquelas de natureza estrutural, são as pertencentes à ordem conceitual como o realismo animista, *mise en abyme*, entre outras, por meio do exame das construções da linguagem. A questão da oralidade, como inflexão narrativa na transferência da tradição, também é considerada dentro da estrutura. Lucien Dallenbach, Mikhail Bakhtin, Gaston Bachelard foram os teóricos usados como base para este estudo.

## Palavras-chave

*Mise en abyme*. Onírico. Oralidade.

## MIA COUTO EM *TERRA SONÂMBULA*

Mia Couto (1955) é um escritor moçambicano de grande atuação no mercado editorial, sendo também o africano mais traduzido para línguas estrangeiras. Sua obra conta com poesias, romances, contos e crônicas, em que privilegia enfoque na questão da oralidade e resgate da tradição local, mas também mescla tais ocorrências com elementos contemporâneos e até mesmo políticos e ideológicos. Sua escrita é tecida com o fio da prosa poética, ferramenta principal de sua extensão como interlocutor.

O *corpus* escolhido para este estudo foi o romance *Terra sonâmbula*, publicado em 1992, momento em que Moçambique encerrava uma violenta guerra civil de 16 anos de duração. Trata-se do primeiro romance do autor, sendo a história construída com base em três personagens principais que circulam pelo país enquanto este é devastado pela guerra. O contexto histórico e político cede lugar às histórias de pessoas comuns que lutam pela sobrevivência e pela compreensão como seres humanos em uma terra à deriva, sepultada em um mar de sangue, abandono e tristeza. Ao mesmo tempo que o livro traz uma reflexão de busca interior, também remete ao esquecimento dos seres deslocados que perambulam por um caminho sem fim nem chegada, vagando sonâmbulos com o único propósito de existir.

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui o céu se tornara impossível. E os vivos se acostumaram ao chão em resignada aprendizagem de morte (COUTO, 2007, p. 9).

A narrativa, com seu princípio, meio e fim, intercala duas histórias principais, e seus elementos convergem a um ponto em comum, obtendo, em seu conjunto, uma mesma atmosfera estática e nebulosa, ainda que diversas pequenas histórias sejam desdobradas durante o romance; porém, sua construção sensorial e cognitiva é dotada de caminhos dialógicos diversos, em que o discurso literário, que abarca todos os discursos, se realiza na interação entre sujeitos. De acordo com Mikhail Bakhtin (2010, p. 142), “A vida conhece dois centros de valores, diferentes por princípio, mas correlatos entre si: o eu e o outro, e em torno destes centros se distribuem e se dispõem todos os momentos

concretos do existir”. À medida que o romance transcorre, as categorias tempo e espaço se organizam, elementos do âmbito metaempírico se configuram e o realismo animista, concepção primeira como sistema de pensamento relacionado aos mitos e fonte de desdobramento reflexivo, aparece encapsulado por substância lírica e contemporânea de raiz. É justamente nessa transmutação com o outro, na troca do enunciado com o leitor, que a ação associativa se concretiza. O sentido se faz por meio da recriação a partir da vivência da personagem que visa à significação, que abre um espaço mais amplo às relações dialógicas, assim tornando também o leitor um criador, sem interferência no registro único e primeiro do autor: “Todo criador recria a lógica do próprio objeto, mas não a cria nem a viola. Até uma criança que brinca recria a lógica daquilo com o que brinca” (BAKHTIN, 2015, p. 321). O mesmo se pode dizer no que concerne ao leitor. Na leitura, este também desenvolve a sua lógica, a lógica no ato interpretante.

Um exemplo de apropriação de sentido, que faz o leitor transferir para si a construção, são os provérbios que o autor situa em alguns capítulos. O provérbio caracteriza-se por uma não narrativa, pois é um texto fechado em si. Entretanto, Mia Couto (2007, p. 103) subverte esse conceito e cria uma narrativa a partir de um provérbio, de uma frase lançada, como no exemplo: “Quem vive no medo precisa um mundo pequeno, um mundo que pode controlar”. Uma pequena contação de história vem em seguida, a partir do provérbio, e é também a partir da identificação que ocorre a troca e a relação dialógica.

Apesar de existirem caminhos interpretativos e dialógicos no texto, uma intenção central, o cerne de onde nasce a narrativa, é preservada, não descaracterizando assim o sentido de oralidade e transferência de tradição e conhecimento que a história privilegia. A estética da recepção traz contido em si esse princípio:

Já a estética da recepção faz seu o princípio hermenêutico segundo o qual a obra se enriquece ao longo dos séculos com as interpretações que delas são dadas; tem presente a relação entre efeito social da obra e horizonte de expectativa dos destinatários historicamente situados; mas não nega que as interpretações dadas do texto devam ser comensuradas com uma hipótese sobre a natureza da *intentio* profunda do texto (ECO, 2015, p. 9).

A questão da oralidade, colocando em evidência a figura do contador de histórias, perpassa toda a obra de Mia Couto. No romance, os elementos dessa



especialidade, a arte da grande imaginação, são constantes. A fogueira, universo agregador da contação de histórias, espaço de criação da origem dos relatos, e grandes árvores inscrevem-se em diversos momentos da prosa do autor. Percebe-se uma preocupação e um resgate de costumes que a tradição regional africana tem como forte característica, a partilha oral de tradições, histórias e conceitos buscados na fonte animista da sabedoria única do universo, não religiosa, mas primordial, em que a natureza é o todo para onde tudo se volta – de onde tudo vem, cresce e se transforma, (re)tornando-se universo, natureza. Identificar as marcas da oralidade como um todo dentro de uma parte transforma a visão da narrativa, faz despontar descrições com seus graus associativos, estabelecendo dessa forma as relações de sentido. O autor consegue, com seu olhar narrativo, expirar história, transferir tradição e inspirar sentimentos nostálgicos e saberes infindos: “o olhar narrativo ganha espessura porque, capaz de estabelecer relações, nexos, sentidos, configura um saber” (BRANDÃO, 2013, p. 138)

O romance moderno, de modo geral, é constituído de intermissões, hiatos que fragmentam a continuidade da narrativa. O leitor tem sempre que se posicionar, e refletir sobre o caminho diante do traçado. Em *Terra sonâmbula* não é diferente. Sua estrutura se divide em 11 capítulos e 11 cadernos, cada qual com uma linguagem própria e singular.

Nos capítulos, o jovem Muidinga e o velho Tuahir andam pelas estradas abandonadas, em uma atitude sonâmbula, sem perspectiva, fugindo da dor e seguindo à procura de sobreviver: “Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante” (COUTO, 2007, p. 9). Logo no início, alojam-se em um ônibus abandonado e queimado e, próximo a ele, deparam-se com um corpo de um homem que trazia consigo uma maleta. Ao procurarem por comida dentro da mala, encontram os 11 cadernos de Kindzu. Muidinga passa a ler os cadernos todas as noites para o velho Tuahir, caracterizando o romance de Mia Couto como uma composição em abismo, a *mise en abyme*, a criação de uma história dentro de outra como um espelho refletido.

Andre Gide (1869-1951), escritor e ensaísta francês, foi quem mencionou pela primeira vez a expressão *mise en abyme* ao tratar em seu “Diário”<sup>1</sup> do

1 *Diário dos moedeiros falsos*, obra que trata da construção do romance *Os moedeiros falsos*.

romance *Os moedeiros falsos* (1939), onde uma de suas personagens (Edouard) está escrevendo um romance de mesmo nome. Porém, quem a estudou e conceituou foi o teórico Lucien Dallenbach, especificando suas nuances e classificando-as. Segundo Dallenbach (1977, p. 18), para ocorrer a *mise en abyme*, a história secundária deve funcionar como um reflexo dentro de um jogo de espelhos com diferentes graus de analogia, desde que mantenha pelo menos algum vínculo de conexão com a primeira, ou seja, ser uma “Narrativa dentro de outra que apresente alguma relação de similitude com aquela que a contém”.

Kindzu é um narrador *en abyme*, pois os cadernos contam sua história por meio de um narrador onisciente (o próprio Kindzu), e essa história se plasma como uma narrativa contida no relato principal, que trata, separado em capítulos, das desventuras de Tuahir e Muidinga. O espelho narrativo em abismo possui três formas de reflexão:<sup>2</sup> a simples, que pode ser definida apenas como uma história dentro da outra; a reflexão ao infinito, “que toma como base o efeito produzido quando dois espelhos são colocados um na frente do outro” (PINO, 2004, p. 161), e que na literatura se caracteriza por um relato correspondente dentro de outro relato correspondente, e assim por diante; e a reflexão paradoxal, na qual as histórias narradas, uma dentro da outra, se confundem. *Terra sonâmbula* compreende, à medida que se desenvolve, as três reflexões. Primordialmente é uma história sendo contada dentro de outra história, mas também é um relato correspondente ao infinito, pois diversas contações de histórias são elencadas dentro da narrativa em que já está *en abyme*, como a história da personagem Farida. Kindzu encontra Farida em um navio abandonado e esta lhe diz que precisa lhe contar sua história.

Ficámos assim um tempo. Até que ela me pediu:

– Por favor, me escuta...

Ela só tinha um remédio para se melhorar: era contar sua história. Eu disse que a escutava, demorasse o tempo que demorasse. Ela me pediu que lhe soltasse. Ainda tremia, mas pouco. Então, me contou a sua história (COUTO, 2007, p. 62).

Um relato todo estruturado então se desenvolve, com uma reflexão dentro da narrativa secundária, configurando a similitude ao infinito.

2 “As *mises en abyme* podem ser também classificadas quanto ao objeto refletido. Uma narrativa pode refletir o enunciado, o código ou a enunciação de outra narrativa que a inclui” (PINO, 2004, p. 161).

A terceira reflexão, paradoxal, fica evidente no final do romance. Quando a leitura se encaminha à fase final, percebe-se que a história principal se mistura à secundária:

Tuahir havia entendido: os escritos de Kindzu traziam ao jovem uma memória emprestada sobre esses impossíveis dias. Ao menos ele acreditasse tudo aquilo ser fantasia, estoriazinha que se conta para fazer de conta (COUTO, 2007, p. 126).

Muidinga se embala, entorpecido. À medida que aquele fingimento avança ele já não sabe se o que ali se está passando não está ser tirado do livro, como folha rasgada da própria realidade. Fecha os olhos e vê Tuahir, aliás Taimo, se banhando num lago de sura. O velho sai do charco escorrendo vinho pelas pernas (COUTO, 2007, p. 155).

Ao final do romance, com o encadeamento das narrativas, constata-se que o epílogo é o prólogo do livro (e vice-versa).

A parte em que figuram os cadernos é onde o autor mais se desdobra em criar prosa poética. Kindzu deixa sua cidade natal, sua família e seus antepassados para se engajar em uma busca de autoconhecimento, liberdade e sobrevivência, mas diante dessa possível mudança experimenta uma grande hesitação, pois suas raízes e tradições terão que ficar para trás. Nesse momento se observa a presença do que Bakhtin (2015) conceitua como limiar. Este é o divisor que antecede uma possibilidade de alteração não apenas de vida, mas, especialmente, de despertar da autoconsciência que solicita uma transformação que pode ocorrer ou não. Esse processo de autoconhecimento só se manifesta na interação com o outro: “O limiar, a porta e a escada. Sua importância cronotópica. A possibilidade de, em um instante, transformar o inferno no paraíso (isto é, passar de um para outro)” (BAKHTIN, 2015, p. 336). É o limiar, uma escolha de coragem, em que: “olhar para a *frente* é desvendar o futuro e possibilitar a revelação; [...] *para trás* é o regresso ao passado, às *hamartíai*, às faltas, aos erros [...]” (BRANDÃO, 1991, p. 145, grifo do autor).

Kindzu faz sua escolha e segue adiante em uma jornada que tem como motivo maior encontrar os Naparamas, guerreiros locais que protegem as pessoas comuns das barbáries da guerra, e tornar-se um deles. Contudo, à medida que sua peregrinação se desenrola, relatos de viagem com encontros, desencontros e descobertas são descritos em seu diário, como uma espécie de testemunho. Ele se torna um narrador-testemunho, como no relato português

em *Viagens na minha terra* (1846), de Almeida Garrett. Toda espécie de acontecimentos, dentro do contexto do realismo animista, desenrola-se em sua trajetória de iluminação, com a prosa poética fazendo-se muito mais presente na narração dos cadernos. A tradição da oralidade privilegia o lirismo e a linguagem poética. A narrativa flui e, mais adiante, a própria linguagem trabalhada poeticamente acaba por envolver a história principal quase que em sua totalidade.

É no universo do realismo animista que as histórias se perpetuam em tradição oral. O encantamento mágico é o componente alinhador que dá sentido ao insólito nascido do mundo real que cerca a vida das personagens e dá vazão ao metaempírico. O realismo animista<sup>3</sup> traça um paralelo com o realismo maravilhoso estudado na América Latina, entretanto, é mais adequado relacioná-lo à cultura africana, pois o realismo animista corresponde, de modo muito particular, aos vínculos estreitos, harmoniosos, estabelecidos entre os indivíduos e os elementos da natureza, o universo como criação. É da conjunção do conteúdo anímico resultante da interação do homem com esse espaço que nasce a concepção animista de saberes primordiais. Para a tradição africana, por exemplo, uma árvore pode conter a eternidade, visto que, dentro dessa cultura, quando se morre se integra novamente na natureza, regressando ao universo como num ciclo de vida ininterrupta. Por esse motivo também, o mundo dos mortos conversa de forma natural com o mundo dos vivos.

No segundo caderno, “Uma cova no teto do mundo”, aparece no caminho de Kindzu um lugar onde habitam mortos sofrendores, releitura do mito judaico-cristão, tal qual ocorre em *A divina comédia*, de Dante Alighieri (2002, p. 60), que evidencia um inferno de desassossego:

Para descrever com clareza o que vi, direi que chegáramos a um campo deserto sobre o qual planta alguma vegetava. De um lado cercava-o braços dolorosos; [...]. Temeroso, ali pousei os pés, quando a areia grossa recordar me fez [...]. Almas nuas choravam lamentosamente, por meios vários purgando culpas. Parte dessa multidão jazia na areia.

Esse excerto de *A divina comédia* se encontra na descrição do recinto onde se acham os violentos contra Deus, contra a arte e contra a natureza, no

3 Animismo: *fil.* cada uma das doutrinas que afirmam a existência da alma humana, considerada como princípio e sustentação de todas as atividades orgânicas, específico das percepções, sentimentos e pensamentos.

Canto XIV. Dialogando com o inferno de Dante, os mortos sofredores de *Terra sonâmbula* se encontram em um lugar de dunas e areia: “Depois, caminhei nas dunas, passeando os olhos por aqueles imensos. Foi quando, num súbito, vi uma mão sair da terra. [...] Depois, levantei e corri pelo areial até me esgotar” (COUTO, 2007, p. 41).

Toda essa perturbação ocorre porque Taímo, pai de Kindzu, não pode seguir tranquilo em sua morte para outra vida, visto que seu filho abandonou os antepassados ao deixar sua terra natal e desse modo quebrou um elo com os ancestrais. Taímo cobra isso veementemente de Kindzu, seja como manifestação animista, seja mediante os sonhos. Os dois estão intimamente ligados por suas escolhas e consequências. As dunas são simbólicas, pois remetem a um deserto de vícios obsessivos onde é impossível agarrar com as mãos aquilo que acaba por lhe escorrer.

O onírico e a imaginação trabalham constantemente com esse universo da oralidade, tanto na caracterização de Muidinga quanto nos relatos de Kindzu. O menino Muidinga foi encontrado à beira da morte em um campo de refugiados por Tuahir, que cuidou dele e lhe ensinou tudo novamente, andar, falar, “ser gente”. Porém, o menino se esqueceu de todo seu passado, não se lembrava de mais nada anterior ao momento em que o velho o acolheu. De repente, ao abrir os cadernos, descobre que sabe ler, mas sua mente está vazia. Graças à imensa vontade de reencontrar sua origem e conhecer seu passado, lendo sobre as viagens de Kindzu para Tuahir (que não sabia ler), Muidinga reconstrói seu imaginário, faz da sua imaginação uma ponte de saberes que usa para caminhar entre sonho e realidade. A palavra fala enquanto Muidinga lê, ao mesmo tempo que se converte em devaneio poético, torna-se também construção da realidade almejada. A palavra tem a função criadora: fecunda a poesia e com o ato enunciativo concretiza o querer, o sonho.

A vontade, se a apreendemos no ato da palavra, aparece em seu ser incondicionado. É ali que se deve procurar o sentido da ontogênese poética, o traço de união das duas potências radicais que são a vontade e a imaginação. É na vontade de falar que se pode dizer que a vontade quer a imagem ou que a imaginação imagina o querer. Há síntese da palavra que ordena e da palavra que imagina. Pela palavra, a imaginação ordena e a vontade imagina (BACHELARD, 2001, p. 250).

Por mais que se tenha a forte impressão durante toda a narrativa de que quem narra a história de Kindzu é ele mesmo em primeira pessoa, o que parcialmente

não está de todo errado, é o próprio Muidinga que se figura narrador, pois é ele quem lê em voz alta as peripécias e reflexões de Kindzu, ou seja, narra sua trajetória de busca e iluminação.

No relato de Kindzu, por diversas vezes o campo dos sonhos é citado, o onírico sempre presente em sua imensidão e imaginação pura. Ele sonha com o pai morto repreendendo-o e dando-lhe conselhos, e sua última explanação, no último caderno, é dedicada a um sonho que teve, um sonho extremamente significativo e profético. Nesse sonho, inclusive, é nítido que o autor aproveita para dar uma espécie de depoimento de guerra, como se fosse um “grito de dor” em resposta à tamanha destruição, morte e abandono. Existe um discurso final no livro, um discurso dentro desse último sonho, transmitido por um feiticeiro a um grupo de pessoas que o seguem. É um sopro poético traduzindo a imaginação em movimento e palavras. Considerando-se que está imerso em um espaço onírico em que se postulam devaneios, na prática da realidade esse sopro transmuta-se na prosa poética do autor, trazendo lirismo a um apelo, a um lamento de contestação.

Há, diante do contexto histórico em que o romance foi escrito, e até, do contexto político-ideológico em que o autor esteve ligado por muito tempo, um dever de memória que fica explícito no romance. É como se a rotação da terra (sonâmbula) lembrasse ao leitor, o receptor da mensagem, o tempo todo que ali muitas vidas estavam em jogo e uma história deve ser lembrada: “Dizer ‘você se lembrará’, também significa dizer ‘você não esquecerá’. Pode até ser que o dever de memória constitua ao mesmo tempo o cúmulo do bom uso e o do abuso no exercício da memória” (RICOEUR, 2007, p. 100).

Em contraste direto à rememoração, há também uma presentificação temporal, pois a narrativa acontece como uma soma de instantes do tempo presente, quer do presente histórico do enunciado, quer do presente da enunciação que, no fechar da narrativa, se finda em “sombra sem voz”:

Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências.  
Mas as lembranças desobedecem, entre vontade de serem nada e o gosto de  
me roubarem do presente. Acendo a história, me apago a mim. No fim destes  
escritos, serei de novo uma sombra sem voz (COUTO, 2007, p. 15).

O tempo é um aliado, mas também um oponente. Não se faz a rota da curva para um tempo melhor, não existe perspectiva de futuro, nem o passado existe mais. Só o instante, com o momento presente é que se propõe real e

imediatos, além de sonâmbulo: “O tempo só se observa pelos instantes; a duração [...] só é sentida pelos instantes. Ela é uma poeira de instantes, ou melhor, um grupo de pontos que um fenômeno de perspectiva solidariza de forma mais ou menos estreita” (BACHELARD, 2010, p. 34).

Uma sensação nebulosa e lenta, dialogando com os arrastados 16 anos da guerra civil, evidencia um estado de tempo estagnado durante o dia e um sonambulismo errante durante o sono das personagens. A estrada de Muidinga e Tuahir muda de paisagem e forma durante a noite, e é como se a terra se movimentasse em volta dos que já não se movimentam, mudando também assim os significados das trajetórias, dos caminhos e dos transeuntes, “as imagens não podem ficar quietas. O devaneio poético, ao contrário do devaneio da sonolência, não adormece jamais. Sempre lhe é preciso, a partir da mais simples imagem, irradiar ondas de imaginação” (BACHELARD, 1993, p. 52). As imagens circulam e se modificam de acordo com a vida que os cadernos trazem ao menino Muidinga. “Lembrar” corresponde a “não esquecer”, conforme pensamento de Ricoeur (2007, p. 100) acerca dos “exercícios da memória”, referido anteriormente.

Durante a guerra civil de Moçambique (1975-1992), as pessoas perderam as referências identitárias, foram destituídas de suas casas, de seu espaço de pertencimento, perambulavam pelo país em busca de sobrevivência. No romance, há uma constante desumanização dos indivíduos, transformando-os em animais ou partes da natureza.

Tudo isso se fará se formos capazes de nos despirmos deste tempo que nos faz animais. Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos transformou. [...] Então se deu o mais extraordinário dos fenômenos e todos os presentes tombaram no chão, agitando-se em espasmos e berros, e se seguiu uma orgia de convulsões, babas e espumas e, um por um, todos foram perdendo as humanas dimensões (COUTO, 2007, p. 202).

Quem, na narrativa, consegue ficar mais próximo da humanidade transmuta-se em palavra, seja ela escrita, lida ou oralizada. É o caso de Siqueleto, personagem do quarto capítulo, que captura os andarilhos Tuahir e Muidinga com o propósito de semeá-los para que nasça mais gente naquele lugar onde “todos se tinham ido embora, por motivo de terror” (COUTO, 2007, p. 66). Quando descobre que Muidinga sabe escrever, pede que escreva seu nome no



tronco de uma grande árvore e em seguida sentencia: “Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore” (COUTO, 2007, p. 69), ou seja, a palavra, como foi mencionado, desempenha a função fecundadora.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro romance de Mia Couto, *corpus* deste trabalho, é uma história de retalhos, que, contada, passa quase sempre pela realização da metáfora, configurando assim toda a prosa poética da narrativa. É como uma grande fábula de raiz, em que pequenas histórias revelam a grande história, no caso a devastação do país (Moçambique) e da alma de seus habitantes. Durante o percurso de narração, os relatos paralelos se misturam e o foco narrativo encaminha para a junção de duas narrativas em uma, transmutando o onírico em real e a palavra em verdade, tornando-a humana. O autor consegue, em *Terra sonâmbula*, construir um romance oral, subvertendo o conceito primeiro de *mimesis* e trazendo à constituição do romance moderno o que Antoine Compagnon (1999, p. 130) afirma em *O demônio da teoria*, que “*mimesis* é imitação criadora” (1999, p. 130), cria-se a partir de uma dada realidade, sem configurar uma duplicação.

Nas estradas abandonadas de humanidades, espaço comum dentro da narrativa, as personagens saem de um local, encaminham-se para outro e voltam diferentes. Há um resgate de coragem e força na reconstrução interna por meio do imaginário, sempre se valendo da fonte primeira da tradição africana: os elementos da natureza e a ancestralidade. Por ser um encontro de múltiplos acessos às pequenas histórias, é um romance de pluralidades, em que pessoas e enredos diferentes conversam entre si.

O autor, com o direcionamento de sua construção narrativa, nos conduz a uma aceção de um sentimento de extrema importância estabelecido no período de guerra (e pós-guerra) civil: que a força das tradições e do imaginário cultural é ferramenta na estratégia de resistência e de impulso utópico. Uma busca para seguir em frente, ciente das adversidades, porém utilizando-as como elementos de transição de regresso ao todo (princípio e universo), trazendo o realismo animista à realidade de fato.

## The narrative structure in *Terra sonâmbula*, by Mia Couto

### Abstract

This work aims to analyze the narrative elements of Mia Couto's novel *Terra sonâmbula*, interpreting its constitution from the perspective of the construction of the modern novel. The relations that aim to be evident, as well as structural, permeate aesthetic concepts such as animist realism and reflection in abyss, as well as language constructions. The question of orality, as narrative inflection in the transfer of tradition, is also considered within the structure. Lucien Dallenbach, Mikhail Bakhtin, Gaston Bachelard were the theorists used as the basis for this study.

### Keywords

*Mise en abyme*. Dreamlike. Orality.

### REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Tradução Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, G. *A intuição do instante*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. Campinas: Verus, 2010.
- BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Introdução Augusto Ponzio. Tradução Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. v. II.
- BRANDÃO, L. A. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COMPAIGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COUTO, M. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DALLENBACH, L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise-en-abyme*. Paris: Seuil, 1977.

ECO, U. *A estrutura ausente*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ECO, U. *Os limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GARUBA, H. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada Letras em Revista*, v. 2, n. 19, 2012. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/610/396>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

PINO, C. A. *A ficção da escrita*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 2013.

SILVEIRA, R. da C. Realismo-maravilhoso e realismo-animista: tendências da crítica contemporânea. In: GARCIA, F.; PINTO, M. de O.; MICHELLI, R. (Org.). *Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Recebido em 02-08-2017

Aprovado em 31-08-2017

# ACEITA O PACTO? CONFIGURAÇÕES DO NARRADOR E DO LEITOR EM *CHÁ DAS CINCO COM O VAMPIRO*, DE MIGUEL SANCHES NETO

**ELIZA DA SILVA MARTINS PERON**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Três Lagoas, MS, Brasil.  
E-mail: elizamperon@gmail.com

**KELCILENE GRÁCIA-RODRIGUES**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Três Lagoas, MS, Brasil.  
E-mail: kelcilenegracia@gmail.com

## Resumo

O escopo do artigo é averiguar os recursos utilizados no romance *Chá da cinco com o vampiro*, de Miguel Sanches Neto (2010), de forma a assinalar de que categoria de narrador o autor se utiliza a fim de projetar e legitimar certas posturas com o intento de seduzir o leitor. Ou seja, de quais artimanhas técnicas o detentor da voz narrativa do romance se apropria para colocar-se acima ou ao lado do leitor. Tencionamos ainda apontar recursos comuns às ficções contemporâneas elencando, ademais, alguns constructos relativos ao fazer literário cujas nuances demarcam o exercício da metalinguagem, entre outros aspectos da ficção contemporânea.

## Palavras-chave

Formação do leitor. Ficção contemporânea. Metalinguagem.

## INTRODUÇÃO

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1996), na obra *A formação da leitura no Brasil*, delinearão a história da leitura. Para tanto, tecerão aspectos os quais contribuíram para a formação do leitor, tais como: a invenção da imprensa, a ampliação do mercado do livro, a institucionalização desse ato, a difusão da escola como obrigatória, a alfabetização em massa e a valorização da família. Apontaram, como aportes para a habilidade de ler com desenvoltura, a alfabetização em larga escala e o enaltecimento do núcleo familiar, pois esses atos foram aliados ao lazer, passando a ser compartilhados no estio doméstico e vistos como função social. Ao constatarem esse novo “mercado consumidor” adstrito à expansão da leitura, as indústrias perceberam um nicho promissor e, com o aumento vultoso dos leitores, publicaram alguns autores que, no entanto, ainda não tinham, e ainda hoje muitas vezes não têm, o reconhecimento devido, ficando à mercê das editoras.

Assim, com o intuito de refletir sobre a trajetória da leitura e a formação do leitor, bem como de que forma ela acontece na narrativa contemporânea, analisaremos a obra *Chá das cinco com o vampiro*, de Miguel Sanches Neto (2010). O romance nos conta a história de Roberto Nunes Filho, o Beto, e sua formação como leitor, crítico e escritor, e tece uma crítica incisiva sobre o difícil circuito do escritor no mercado de publicação. Veremos, ainda, de quais artimanhas esse narrador contemporâneo se utiliza para seduzir, convencer o seu público aproximando-se dele ou colocando-se acima, ou ao lado deste.

Nosso escopo é conjecturar sobre o percurso da leitura e a formação daquele que lê, observando o modo como essas relações literárias são produzidas ao longo do tempo, sem nos olvidarmos da crítica tecida ao mercado editorial e aos percalços até a publicação do livro. Ainda no que tange à formação do leitor e à expansão dos livros, as pesquisadoras assinalaram que, se, por um lado, os autores ambicionavam a profissionalização como escritor, por outro, desejavam aliciar o público com o fito de consolidarem o espaço para as obras se multiplicarem, sendo um desses adeptos Joaquim Manuel de Macedo. Esse desejo de ser lido ou reconhecido também é evidenciado no romance de Sanches Neto, no entanto, em tom de crítica.

Para a compreensão de que maneira os autores e narradores se apresentaram ao longo do tempo diante do leitor, Lajolo e Zilberman (1996) recorreram a alguns textos literários, entre os quais destacamos os de Manuel Antônio de

Almeida, Machado de Assis e Graciliano Ramos. Da leitura depreendemos que, no livro *Memórias de um sargento de milícias*, Manuel Antônio de Almeida conduzia o leitor pela mão. Para obter esse efeito, o narrador utilizava-se de vários recursos, tais como: recapitulação para manter o espectador atento, promessa de contar a história, simulações de reação do leitor dando-lhe razão e indicando sua competência e superioridade. Havia ainda o estreitamento da cumplicidade, sendo o leitor uma figura para quem se conta um segredo, cuja técnica funcionava “como se o narrador estivesse a dizer que o cliente tem sempre razão” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 17).

Ainda na intenção de manter a atenção do leitor, Almeida superestimava o saber prévio dele e encolhia um pouco sua competência para não se cansarem de suas repetições, sendo exemplo: “Todos sabem o que é o Império, e por isso não o escrevemos”, como a dizer o que é óbvio não precisa ser descrito. Em outros momentos, lisonjeava o leitor: “Ora, como sabem todos os que me leem”. Para Lajolo e Zilberman (1996, p. 20), essas estratégias serviam para que o narrador se garantisse da “fidelidade dos leitores”.

Por outro lado, ao analisarem a perspectiva do leitor para Machado de Assis, concluíram que este não pode ser considerado como um destinatário simplório tal como em Manuel, pois, na cena do conto “Questões de vaidade”, há uma familiaridade proposital entre o leitor e o narrador, elevando este ao mesmo nível daquele. Já em *A mão e a luva*, Machado chama a atenção para as virtudes, inteligências e sensibilidade de leitor perspicaz, com capacidade de acompanhar os passos do escritor. Falar de Machado e de suas ambiguidades serve para mostrar, a cada momento, de que forma o escritor via ou pretendia demonstrar uma figura de leitor diferenciada, ora igualando-o à sua posição, ora ironizando-o, tendo-se, como exemplo, sua postura crítica ao romantismo e a esse mesmo público, entre outros meios.

Após essa breve exposição de como a história da literatura delineou diferentes públicos ao longo do tempo, vejamos como Miguel Sanches Neto (2010) se detém no pacto romanesco com seu leitor no romance *Chá das cinco com o vampiro* por intermédio de uma narrativa que conta sua própria trajetória de leitura, de crítico, de leitor e ainda de escritor.

Assim, evidenciaremos de que maneira o narrador se coloca perante esses, sendo uma das estratégias ficcionais formular um narrador autodiegético. Também podemos identificar na obra peculiaridades em relação à sua classificação como ficcional contemporânea, atribuição verificável por aspectos tangíveis ao manejo com a linguagem e pelos recursos técnicos dos quais o autor

se apropria: o uso da metalinguagem, a mescla entre ficção e realidade, a meta-ficção e o pacto romanesco, habilmente tecidos por meio do narrador-personagem e personagem principal Roberto Nunes Filho.

Com essas estratégias, de forma criativa e irônica, o autor, ao encetar o diálogo, expõe tanto sua consciência do fazer literário quanto ressalta sua habilidade na manipulação discursiva de modo a desnudar um painel em que personagens de carne e osso são ressemantizados no engendramento do romance. Fazendo, ademais, com que coabitem no livro personagens leitores, ele mesmo como leitor e o público da obra em estudo. Para conferir veracidade ao exposto, urde o pacto romanesco, unindo invenção literária e arte de narrar. Portanto, a pergunta do título de nosso artigo: aceita o pacto?

Para nos respaldar em relação a essa e outras formulações, nosso estudo será referendado no esteio do pensamento de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1996), em *A formação da leitura no Brasil*, com o intuito de verificar a trajetória do leitor e como o narrador se coloca diante dele; no campo analítico narratológico, utilizaremos os conceitos de narrador, personagem e autor implícito presentes em Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), em *Dicionário de teoria da narrativa*; Wayne Booth (1983), em *A retórica da ficção*; Ismael Cintra (1981), em “Dois aspectos do foco narrativo (retórica e ideologia)”; e de autores que tratam sobre o romance brasileiro contemporâneo, como Karl Erik Schøllhammer (2009), em *Ficção brasileira contemporânea*; e Jaime Ginzburg (2012), em “O narrador na literatura brasileira contemporânea”. Com relação à metalinguagem, pautar-nos-emos nas premissas de Linda Hutcheon (1991), em *Poética do pós-modernismo*.

## CONFIGURAÇÕES DO NARRADOR E DO LEITOR

Voltando à premissa formulada, ou seja, aceitar o pacto em relação ao relatado, para causar esse efeito, Sanches Neto (2010) vale-se do narrador autodiegético, pois partilha com o público de suas experiências. Esse expediente é comum às narrativas contemporâneas e constitui o momento em que “O autor cria uma imagem de si mesmo e uma outra imagem de seu leitor; ele faz seu leitor, como ele faz seu segundo self, e a leitura mais bem-sucedida é aquela em que os selves criados, autor e leitor, podem entrar em pleno acordo” (BOOTH, 1983, p. 138).



Partindo dessa proposição, o narrador manipula o discurso e, nesse sentido, está acima de seus leitores porque, no momento em que tematiza a leitura, demonstra sua particular experiência e capacidade de representá-la, sendo lugar privilegiado para criar “leitores de papel e tinta” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 17). Cintra (1981, p. 7) aborda o tema do autor implícito preconizado por Booth, estratégia essa perceptível no romance em estudo, descrevendo-o como aquele que vive somente no texto, embora suas escolhas apontem para a existência de um autor real, agindo como “verdadeiro arquiteto e executor da obra romanesca, responsável pela escolha do narrador-personagem, [...] do espaço, da ordem de narração, pelas antecipações, recuos”, escolhas que transmitem uma série de valores ao leitor.

Desse modo, o tipo de escolha desse narrador corrobora a intenção do narrador-personagem em falar de suas experiências em que lugares e pessoas reais são evidenciados ao longo da narração. No costurar do texto, o autor implícito demonstra de que maneira se estabelecem essas relações ao longo de sua vida, quer sejam responsáveis por sua formação literária e de crítico, quer de leitor. Por meio desse artifício deflagra problemáticas inerentes ao mundo da vaidade: “agora as leituras são mais importantes do que o que eu escrevia, e isso me livrava da vaidade dos escritores” (SANCHES NETO, 2010, p. 228).

Portanto, essas escolhas, sejam em relação ao tipo de narrador ou em razão do autor implícito, constituem uma estratégia de Sanches Neto (2010) perceptível pela escolha hábil em figurar na narrativa como personagem principal, tendo como finalidade seduzir e confundir seus leitores, ora se aproximando deles, ora se distanciando. Essa estratégia literária em que o autor narra suas próprias experiências é denominada por Reis e Lopes (1988, p. 118) de narrador autodiegético: um narrador que “relata suas próprias experiências como personagem central dessa história”. Vejamos como essa assertiva se configura na obra: “Para realizar um sonho antigo, e se aproveitando de minha falta de interesse por qualquer coisa, tia Ester inventou de me encaminhar para a literatura, como se esse fosse meu destino” (SANCHES NETO, 2010, p. 13).

O uso da primeira pessoa observado no trecho nos respalda em relação à assertiva de Reis e Lopes (1988), pois o recurso de contar uma história na qual ele próprio é personagem sugere o primeiro pacto com o leitor, como se o narrador e personagem principal nos confidenciasse, tal qual um amigo, sua própria história: de como tia Ester o enveredou pelos caminhos da leitura e da

escrita não por vontade própria, mas sim “por falta do que fazer” ou como desculpa para fugir do pai, embora esse fato tenha desencadeado sua formação.

– Lá você poderá ser escritor – e não adiantava dizer para ela que eu não queria ser escritor, que lia os livros que ela me emprestava apenas por falta do que fazer e que tudo que desejava era um empreguinho para me livrar do meu pai. Tia Ester tinha colocado na cabeça que meu sonho era morar em Curitiba (SANCHES NETO, 2010, p. 17).

Esse percurso em que se tematiza o próprio ato de ler e ainda se observa a formação do narrador-personagem e personagem central dessa história – Roberto Nunes Filho – como leitor, crítico e por fim escritor compõe, ao mesmo tempo, uma trajetória de vida e um exercício de metalinguagem. Desse modo, a narrativa se volta para si própria quando o autor discorre sobre o ato de ler e escrever e quando elenca as diferentes leituras e autores que passam a fazer parte de seu rol como leitor, compartilhando com o espectador as suas descobertas.

Ademais, com o intuito de simular autenticidade e ares autobiográficos ao narrado, o romance é ambientando ora na pequena Peabiru ora na capital Curitiba. E, não por acaso, a primeira cidade é onde Miguel Sanches Neto viveu desde os 4 anos, cenário em que se narra a vida de um adolescente e sua falta de perspectiva de vida, o marasmo da cidade e os embates com o pai, ao mesmo tempo que nos apresenta suas preferências de leitura. Inclusive, estas mudam com o passar do tempo, assim como se modificam os gostos do personagem. Tal fato é atribuído sob pretexto das leituras, dos autores que lê e resultado das experiências com outros escritores e dos contatos com quem vivencia:

Se souber que eu me perco nos devaneios de poetas e nos textos de resistência política e pouco estou me importando com o conteúdo que o Colégio Olavo Bilac, tenta me passar, terá de novo motivo para brigar comigo, me chamar de desocupado, um peso para a família. Não gosto de Bilac; meu poeta predileto, além dos jovens que estou descobrindo, como Leminski e Cacaso, é Augusto dos Anjos – decoro seus poemas agressivos e repito na rua, sozinho, zombando da espécie humana (SANCHES NETO, 2010, p. 92).

Desse modo, após o narrador-personagem ser apresentado ao mundo da leitura e da literatura, tais fatos, somados a uma desventura de amor tão avassalador quanto o aprendizado dos livros, impulsionam-no a sair da pacata

cidade, tendo como destino a imponente Curitiba, lugar onde precisou passar pelo conhecimento do outro para conhecer-se a si mesmo e escrever sua própria história.

Leitor insaciável, pouca coisa interessava a Beto na escola e mesmo sua mudança para Curitiba não desfaz essa imagem que faz de si, como se o fato de ser leitor o fizesse superior aos ensinamentos de seus professores e às suas “caras estúpidas” (SANCHES NETO, 2010, p. 123). Essa mesma opinião em relação ao ensino estereotipado e às sínteses redutoras permanece em Curitiba, pois o narrador tem a plena certeza de que a faculdade de jornalismo não acrescentará nada para sua capacitação, assim como a escola em Peabiru também não lhe acrescia, é apenas a leitura que o salva:

Sentado na última fila da sala, um idiota qualquer fala lá na frente, escreve uns esquemas no quadro, explicando-os a estudantes da minha idade mas que leram pouco e se encontram por isso, no primeiro estágio intelectual do deslumbramento. Tudo é novidade para eles, qualquer conceito, principalmente as sínteses redutoras que o professor faz dos livros sobre comunicação (SANCHES NETO, 2010, p. 177).

Nessa citação, pode-se perceber um olhar desse narrador sobre seu leitor, pois se este detiver muita leitura pode ser comparado àquele porque não estará no primeiro estágio intelectual do deslumbramento, e, portanto, estariam no mesmo patamar. Porém, de uma leitura mais detida advém: se o contrário acontecer, se esse espectador não tiver tanta leitura e conhecimento propiciado pelas leituras, estará com certeza alguém desse astucioso leitor/personagem, e, portanto, a estes só caberá o desdém, ainda que sejam “pseudointelectuais”.

Entretanto, ao mesmo tempo que de forma velada o narrador subestima seu público caso não sejam leitores adequados, ainda assim precisa angariar a fidelidade deles, pois deseja mostrar o submundo de Curitiba e retratar algumas realidades tornando-as fictícias, discutindo temas como: a formação de escritores, a árdua trajetória dos aspirantes em despontar em detrimento dos “grandes autores” aclamados pela crítica e, por fim, de como os proclamados vivem de fórmulas exitosas e repetitivas sem nunca progredirem em sua técnica, pois, embora escrevam “cartas, bilhetes, crítica, contos ou poemas, é sempre o mesmo discurso, a mesma sintaxe arrevesada” (SANCHES NETO, 2010, p. 59).

Na realidade, ao considerarmos a narrativa como o espaço para descrever suas próprias formas, Sanches Neto (2010) possibilita no engendramento do

romance a crítica em relação à prática de autores se tangenciarem a fórmulas exitosas e repetitivas. Outra verve que cumpre destacar são as constituições dos capítulos que, embora pareçam fragmentados, estão na verdade interligados. Essa estrutura proposital mescla o tempo da diegese ao tempo da narrativa, intercalando-os ora na cidade de Peabiru, ora em Curitiba. Desse modo, a aparente fragmentação serve para apresentar ao leitor o panorama de uma vida “chata, monótona e repetitiva em Peabiru”, sensibilizando o leitor e ao mesmo tempo se aproximando dele de forma ardilosa.

Todavia, os que leem de forma mais capciosa perceberão que o quadro apresentado pelo narrador-personagem dessa cidade é o mesmo vivenciado em Curitiba, com a diferença de que é nessa grande metrópole o lugar por onde deve passar. Afinal, é somente após o contato com diversos escritores, com o “fino da crítica” e com as novas leituras que ele terá a maturidade e as experiências necessárias para lançar seu próprio livro e, enfim, voltar para Peabiru diferente do que era antes, como é típico dos romances de formação.<sup>1</sup>

Ainda em relação a optar por constituir a narrativa de forma fragmentada, as datas que ora projetam o leitor para o futuro, ora para o passado são estruturadas para não “cansar” o leitor contemporâneo, já que este, afeito a relatos que parecem dar volta em torno de si mesmos, prefere o mistério, uma história dentro da outra e, só ao fim, o prazer em deslindar o sentido da trama. Sob esse viés, o narrador de *Chá das cinco com o vampiro* se aproxima de seu público para situá-lo quanto às analepses e prolepses, dando-lhe a conhecer o passado ou antecipando fatos futuros:

Ao me ligar, tia Ester queria saber se o trabalho do jornal não estava atrapalhando meus estudos, era mais importante a formatura do que qualquer outra coisa, ela não deixaria faltar nada para mim, eu poderia até fazer mestrado – Você é o filho que não tive. Eu argumentava que fazer crítica era a formação prática do jornalista, estava me profissionalizando, e já era respeitado na faculdade pelo espaço no jornal. Tia Ester então mudava o tom, dizendo que todos em Peabiru se orgulhavam de Roberto Nunes Filho, a pessoa mais conhecida da cidade, e ainda tão jovem, logo seria um escritor famoso (SANCHES NETO, 2010, p. 209).

<sup>1</sup> De acordo com Massaud Moisés (2004), o termo romance de formação, também denominado *Bildungsroman*, é uma modalidade de romance que gira em torno das experiências que sofrem os personagens durante os anos de formação ou educação, rumo à maturidade.

Nessa passagem, o público pode perceber o romance como de formação porque explicita essa trajetória de leitor a crítico e esboça a perspectiva do futuro escritor, como se o narrador convidasse o público para a história que vai contar. Para além desse constructo, o pacto romanesco já é previsto desde o título proposital – *Chá das cinco com o vampiro* –, porque incita os leitores ao correr os olhos ao título e posteriormente às páginas à procura dele: “o vampiro de Curitiba”, alcunha de Dalton Trevisan. Para Reis e Lopes (1988, p. 51, grifos dos autores):

A relação do título com a narrativa estabelece-se muitas vezes em função da possibilidade que ele possui de realçar, pela denominação atribuída ao relato, uma certa categoria narrativa, assim desde logo colocada em destaque. A *personagem* (v.) é justamente uma dessas categorias, talvez a que com mais frequência é convocada pelo *título*, sobretudo em períodos literários interessados no percurso (social, ético, ideológico, artístico etc.) [...].

Desse modo, o destaque para o constructo desse narrador-personagem como leitor encena desde o título uma das principais intenções: convidar o público e fazer com que este se aproxime dele e se enverede pelos caminhos da trama entre *delicatessens* e chá das cinco com o vampiro. Igualmente, para instaurar a cumplicidade elenca suas preferências de leitura como se fosse um amigo, mas alerta para o fato de que os personagens “reais” a comporem o romance são apenas seres que habitam uma narrativa fictícia.

Em outras palavras, a simulação de autobiografia em *Chá das cinco* constitui um expediente literário cujo escopo também se compraz em expor o caráter expositivo da língua ao considerarmos a metalinguagem como uma linguagem que se volta para ela mesma. Com base nessa perspectiva, dotar o romance de características autobiográficas contribui para realçar o caráter de ficção do romance, um ardil do autor com vistas a propiciar que o público leitor participe como figura capaz de perceber as sutilezas do narrador no processo de construção literária. Colocando-se ao lado desses.

Portanto, essa simulação é arquitetada para conferir aspecto de realidade, embora os leitores também possam ler o romance em busca dessa perspectiva. Essa impressão acontece porque a visão escolhida e privilegiada pelo ardiloso narrador é a “visão com”, de Pouillon (1974), em que os personagens nos são apresentados pelas lentes do narrador. Ao escolher essa visão, o público conhece apenas o que lhe é exibido da maneira idealizada pelo escritor. Nesse sentido, as posições do narrador e do leitor parecem igualar-se, embora saibamos o que

os personagens pensam e como agem pela visão do primeiro. De acordo com Lajolo e Zilberman (1996, p. 33): “Todos esses são indícios de que o escritor conhece as regras do fazer literário e de que pode articulá-las à vontade, para melhor cumprir os objetivos de sua escrita”.

Com relação à estrutura da narrativa, o narrador antecipa aos leitores alguns fatos como se desnudasse o próprio fazer literário, principalmente para situá-los diante da mistura proposital de gêneros, tais como poemas, contos, cartas, narrativas curtas, entre outros. Esse ato de narrar o que vai no próximo capítulo tem o propósito de mediá-los entre os textos. Para Hutcheon (1991), quando se revelam os processos em vez de ocultá-los, instaura-se um texto em que se expõem as trajetórias impostas e construídas pela sociedade em detrimento de nossas próprias necessidades, ou seja, inclui “em seu próprio discurso uma reflexão implícita (ou explícita) sobre si mesma” (HUTCHEON, 1991, p. 31).

Em *Chá das cinco* destacamos ao menos dois episódios em que o autor antecipa o próximo gênero transcrito entre os capítulos. Uma das ocorrências consta na página 87, por meio de uma conversa entre o advogado de Geraldo Trentini e Beto Nunes, em que as minúcias da vida do vampiro, desavenças e intrigas domésticas são reveladas supostamente por sua filha em entrevista, cuja tônica é a declaração de que todo escritor é um monstro moral. Aproveitando-se dessa fala, nosso narrador e pupilo do vampiro transforma esse episódio em um conto: “Como monstro moral, transformo esse episódio num pequeno conto” (SANCHES NETO, 2010, p. 87). O mesmo consta na página seguinte e medeia o leitor entre os gêneros e capítulos que narra.

Desse modo, por intermédio do conto intitulado “Casa iluminada”, o narrador projeta as incógnitas da vida do escritor recluso e o apresenta à sua maneira. Faz o retrato de um autor aprisionado num mundo só seu, sombrio, sem talvez se importar de que maneira sua família vive esse cenário. O leitor, ao adentrar o espaço, espera ver a casa iluminada, porém visualiza apenas a imagem de uma casa-prisão, sem alegria, sem luz, sem vida, lugar onde o “monstro” se escondia de tudo e de todos, a abrigar sua eterna paranoia em relação à sua figura. Frise-se, no entanto, que a narrativa não se compraz em simples relato, porque, para captar a atenção do leitor e adjudicar aspectos reais ao narrado, delega a palavra à filha de Trentini como se somente ela pudesse saber os meandros, as obsessões e as particularidades do pai: uma figura tão importante e nacionalmente conhecido por todos, porém incapaz de conhecer sua própria família e paranoico em relação à sua intimidade.

Assim uma casa sem luz, sem brilho, certamente tem a finalidade de levar-nos a pensar sobre nossa própria condição humana: a solidão ou ainda sobre a exposição midiática da qual o vampiro se queixava. Essa é uma das ciladas com o objetivo de conquistar o leitor e se revela pela linguagem simples, próxima ao cotidiano, sem, no entanto, deixar a verve reflexiva, apresentando os fatos sempre de sua perspectiva.

Na página 115, entre capítulos datados, há uma pequena história intitulada “Violeta”, uma ironia em tom de homenagem, mas com o intuito de imitar “o estilo do mestre cujas histórias estavam ficando cada vez mais curtas” (SANCHES NETO, 2010, p. 115). Por essa via, demonstra e ratifica ao leitor ideias encenadas em páginas anteriores: a de que o grande escritor Geraldo Trentini já se repetia: “vício do contista que escreve sempre a mesma história” (SANCHES NETO, 2010, p. 59). Outra intenção, além dessa, seria a de descrever a própria trajetória de Beto Nunes como escritor porquanto até esse capítulo este ainda imitava o estilo do mestre posto que ainda permanecia sob o efeito “paralisante” do vampiro em relação à sua produção.

No que tange à intensificação metalinguística, ela delineia a própria figura dos leitores a habitarem o livro por descrever de que modo “se forma um leitor”, além de constituir uma apreciação sobre o próprio papel da crítica e uma alusão ao árduo itinerário destes até a publicação. Schøllhammer (2009, p. 74), ao analisar a literatura brasileira contemporânea, ratifica que, desse modo, “o autor produz um duplo distanciamento em que a autorreflexividade é absorvida pela ficção; o que parece indicar simultaneamente que tudo isso é fictício, mas também que tudo é real”, de modo que se inverta a hierarquia representativa literária tradicional.

Portanto, o romance deve ser lido pelo prisma da verossimilhança, já que todas as artimanhas e elementos reais ficcionalizados na história servem para proporcionar a ótica dos fatos que interessa mostrar, ou seja, o autor blefa a todo o momento, pois “deseja e precisa contar com a solidariedade do leitor” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 47). Fatos, reais ou não, esses são habilmente escolhidos e recortados pelo narrador. Ressalte-se, por exemplo, que no verso da última página do livro, antes da catalogação bibliográfica, os sinceros leitores são advertidos: “Este livro é uma obra de ficção e seus personagens são seres construídos para atender à verossimilhança interna da obra [...]” (SANCHES NETO, 2010, p. 286).

Ao advertir o leitor em relação à leitura que vai adentrar (uma obra de ficção), insinua como o romance deve ser lido e assinala para a metaficção e



metalinguagem presentes na obra, porque, para que esta se configure, é necessário que o leitor compreenda que a narrativa é uma construção em que o que se está em jogo não é o compromisso com a verdade e nem com a fidelidade do autor, já que este intencionalmente escolhe de que maneira abordará o conteúdo, bem como seu discurso.

Para Hutcheon (1991, p. 150), a consciência do leitor em relação à articulação do autor na construção do discurso e sua “intensa autoconsciência em relação à tudo que é narrado” constituem a principal característica da metaficção historiográfica. Portanto, advertir que a obra é uma ficção já encerra uma característica metaficcional, visto que caberá ao público leitor a consciência de que os fatos narrados são ficcionais mesmo antes de começar a leitura.

Verifiquemos algumas metalinguagens presentes no livro. O próprio título envereda o leitor para a primeira pista do texto: o vampiro nacionalmente conhecido será de alguma forma tematizado nas entrelinhas do romance. Outra proposta tangencia-se ao uso da linguagem e da literatura com o desígnio de tematizar o próprio ato de ler e remete também aos autores lidos durante sua formação como leitor. Conforme sua trajetória de vida se delineia, mudam também suas leituras e preferências:

Nesta idade, tudo são tentativas, ensaios. Mudamos porque queremos experimentar outra forma de ser. Mudamos para nos identificarmos com quem admiramos. E foi numa dessas mudanças, das muitas que eu vinha sofrendo, que me fiz um austero leitor de textos políticos (SANCHES NETO, 2010, p. 79).

Para tramar maior cumplicidade com os leitores, adverte-os para os “perigos” da leitura: “Perdido em casa, sem nenhum contato com a cidade, eu vivia como um ancião, isolado em livros. Tia Ester não me alertou para esse perigo: quanto mais convivemos com os livros, mais dificuldades temos para suportar as pessoas” (SANCHES NETO, 2010, p. 91). Fazer os leitores visualizarem os medos, os anseios e o deleite desse leitor/personagem também ratifica e valida no imaginário deles a figura do escritor em seu ofício e aponta para o recurso da metalinguagem. Para Schøllhammer (2009, p. 143):

Literatura sobre literatura continua sendo um caminho frequentado na produção brasileira contemporânea; [...] Como já foi visto, não há nada de novo nesse procedimento e, na maior parte dos casos, o gesto traz embutido o reconhecimento, mais ou menos humilde, dependendo do escritor, de que todos os que escrevem são leitores antes de se tornarem autores [...].

Assim, essa estratégia por si só configura o caminho trilhado pelas produções contemporâneas. Ainda no que tange à mistura de pessoas reais à narrativa, há chaves para a resolução do mistério em relação aos outros personagens a compor a narrativa, o que incita o leitor à procura “de quem se fala”, salienta “o jogo entre identidades “reais” e ficcionais, e caracteriza um tipo de subversão literária” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 144). Vejamos um trecho em que se evidencia essa proposta:

– Intriga. Curitiba é a pátria dos maledicentes, que aqui viram colonistas políticos. Ele estava se referindo ao jornalista Orlando Capote, autor de artigos políticos em O Diário e que alimentava o desejo de ser apenas escritor (SANCHES NETO, 2010, p. 44).

Assim, com o desígnio de evidenciar o nome de autores reais ficcionalizados, Sanches Neto (2010) adjudica algumas características aos personagens que se assemelham a pessoas reais as quais realmente fizeram parte de seu círculo literário paranaense (jornalista, autor de artigos políticos) como se a dizer, onde começa a realidade e onde termina a ficção? Desse modo, confere ao público a prerrogativa de, se desejar perscrutar “de quem se fala”, associar personagens fictícios a dados reais.

No que concerne à figura do vampiro, várias pistas dela são deixadas ao longo da narrativa, uma delas de caráter público e notório relativo ao seu desejo de anonimato: “Combinamos um encontro neste novo endereço na esperança de evitar os chatos – e pensar que já fui um deles – que agora frequentam a Confeitaria Schaffer à caça do escritor recluso” (SANCHES NETO, 2010, p. 9). Outra verve interessante é que, por vezes, os personagens a habitar a trama passam eles próprios a ser personagens de livros:

Agora os personagens de Geraldo ocupam o papel de espião próprio de seus narradores. O vampiro observado por suas criaturas. O autor vivendo dentro de seu livro, numa Curitiba que é só sua, e na qual somos apenas tolerados – mas ainda não sabemos disso (SANCHES NETO, 2010, p. 10).

Dados reais sobre Dalton Trevisan apontam para o fato de que ele, na investigação de matéria para sua ficção, vai à “caça” de matérias “fidedignas” direto dos acontecimentos da rua para as páginas do texto. Quando se

ficcionaliza essa história, ou seja, quando o próprio Geraldo Trentini passa a fazer parte de uma busca incessante para tecer sua literatura, temos o próprio personagem transposto para dentro da trama.

Ao discorrer por meio das falas, elocuições e preocupações dos personagens seus medos, anseios, os sonhos dos escritores, e a problemática inerente à dificuldade em lançarem seus livros, e, ainda, quando tece uma crítica ao próprio trabalho da crítica e desnuda os atos de lisonjas e interesses comerciais a rondar cada um dos escritores, expõe uma Curitiba asséptica, fria, incapaz de reconhecer seus próprios autores perdidos todos em um jogo de interesses, em que conhecer alguém importante, por exemplo, faz toda a diferença:

Na porta, prestes a ganhar a rua, tento um último truque e minto, sou amigo de Valter Marcondes e escrevi um artigo sobre você. Digo meu nome. Ele para, e, pela primeira vez, me olha. O que destrói uma pessoa, qualquer pessoa, por mais reservada que seja, é a vaidade. No fundo, estamos sempre querendo ser aceitos. Esperando a aprovação dos outros. E fingimos indiferença ao mundo, ou mesmo ódio, até certo ponto. Há uma hora em que nos rendemos (SANCHES NETO, 2010, p. 19).

Jaime Ginzburg (2012, p. 203) arrazoa sobre a nova postura do narrador contemporâneo por tematizar: “Grupos sociais historicamente oprimidos elaboram, em novos autores, em narradores ficcionais, as condições para a presença dos excluídos. Escritores dispensados pelo cânone, grupos sociais reprimidos historicamente”. Pautados nessa assertiva, parece-nos que, no romance analisado, cada personagem é apresentado pela presença ou ausência de experiência ou estilo ou ainda pelas extravagâncias de jantares na esperança de que algum crítico fale bem de suas obras e ainda dos interesses por trás de cada ligação e ou convite, expondo um mundo de mesquinhez, inveja, altivez e soberba de personagens de certa forma marginalizados.

Recurso importante é que todos esses personagens estão, de algum modo, sobrepujados ao vampiro. Ele como representante e ícone da tradição literária enquanto os outros autores, críticos e jornalistas, simbolizam os incógnitos ou completos desconhecidos que, no entanto, escrevem e almejam ter suas obras publicadas. Em comum, todos eles, embora ainda não sejam escritores renomados ou não tenham o conhecimento devido, ou ainda nem ao menos sejam conhecidos, lutam por um lugar na literatura ou pela “chance de”.

No entanto, saliente-se: no que concerne à maneira com que os leitores decodificarão o livro, Sanches Neto admite em entrevista a Josélia Aguiar (2017, p. 2) confiar ao espectador total liberdade na leitura de seus livros, a partir dos diferentes pontos de vista que a obra permite:

Se o leitor quer ler a biografia de pessoas na ficção, ele pode fazer isso mesmo em obras completamente desconectadas do real. São liberdades de toda leitura de textos com valor simbólico. Mas se ele quiser ler o meu livro sem fazer conexões, que é para mim a melhor leitura, isso é plenamente possível. A polêmica está mais no leitor do que no livro.

Essa é uma das diferenças do narrador tradicional para o narrador contemporâneo pois muda-se o compromisso com a verdade, esta se desestabiliza. Para Ginzburg (2012, p. 205), “A ideia de que ocorrem fatos é problematizada pela compreensão de que as construções de linguagem são polissêmicas, e a noção de verdade cede em favor do debate permanente entre diferentes pontos de vista possíveis”.

Assim, quando se tematiza a linguagem, leituras, autores, formação do leitor, relação entre a tradição e nomes ainda não conhecidos, a necessidade de aceitação, os grandes nomes da literatura, embora sejam retratados no romance, constituem questionamentos, ressemantização do mundo real para o fictício para o constructo do texto. Para Linda Hutcheon (1991, p. 73), “o desafio da certeza, a formulação de perguntas, a revelação da criação ficcional onde antes poderíamos ter aceitado a existência de alguma ‘verdade’ absoluta – esse é o projeto do pós-modernismo”.

Portanto, podemos articular que, no romance em análise, a relação entre o narrador e o leitor baseia-se na liberdade aferida a estes de forma a participarem coativamente da leitura a partir dos pontos de vista proporcionados. Ao considerarmos o livro sob esse prisma, a história narrada serve também como reavaliação crítica sobre os diferentes aspectos da literatura, os já mencionados e ainda: o papel da crítica, das editoras, do cânone, entre outros conceitos e debates literários, e cabe a estes a escolha de como deseja ler, embora desde o início seja advertido à autoconsciência necessária em relação aos fatos narrados os quais lhe são confiados.

Para Hutcheon (1991, p. 1), essa ficção “textualmente autoconsciente pode nos ensinar não só a respeito do status ontológico da ficção, mas também sobre a complexa natureza da escrita”. Dessa premissa advém a importância do pacto ficcional com o leitor. Destarte, embora o autor tenha ciência de que

não há como prever de que forma a obra será recepcionada, tem plena ciência de como articular os artefatos literários no sentido de induzir os leitores e até mesmo a crítica folhetinesca a pensar o romance apenas pelo viés biográfico ou autobiográfica, conquanto o exposto no romance conclame a uma leitura para muito além dessas contendas.

Schøllhammer (2009, p. 106), ao analisar obras de cunho aparentemente biográfico ou autobiográfico, frisa o cuidado do leitor em se render às classificações ilusórias do gênero porque pode se sentir frustrado. No caso em tela, essa simulação é plausível se levarmos em consideração os personagens reais de carne e osso retratados e a consequente oscilação da narrativa entre o retrato real e o ficcional. Como resultado, “a matéria autobiográfica fica de certo modo preservada sob a camada do fazer ficcional e, simultaneamente, se atreve a uma intervenção na organização do ficcional, em um apagamento consciente dessa fronteira” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 107).

Com o intuito de embaralhar ainda mais os fatos e misturar realidade e ficção, o personagem principal nos apresenta também sua visão dos outros “escritores-personagens” tecidos na trama como: “perdidos entre a necessidade de ganhar dinheiro e o remorso de não ter feito uma obra pessoal” (SANCHES NETO, 2010, p. 210). Da leitura depreendemos que, ao formular pistas, o autor, mesmo ante a liberdade referendada aos leitores, torna-se por isso mesmo cúmplice deles. Esse é o deleite da literatura, enveredá-los a caminhos bifurcados entre o real e a ficção – uma história em que o leitor pode se divertir à “caça” dos outros personagens “reais” a compor a narrativa ou se aprofundar nos escaninhos dessa mesma leitura.

Por esse motivo, o romance não se compraz tão somente nesse amalgame, nem se encerra apenas em artimanhas detetivescas. Entre as páginas pululam o retrato de temas como a solidão, a inveja, bem como a vaidade dos escritores, os desejos e a dificuldade deles em publicar seus próprios livros e ser enfim reconhecidos tanto por um público leitor quanto pelas grandes editoras: “– E o seu público aqui e fora do estado? Logo vai ser reconhecido, ninguém pode esconder por muito tempo um grande escritor” (SANCHES NETO, 2010, p. 147).

Além disso, há também um ajuizamento no que concerne ao fato de escreverem o livro, mas esses nunca serem ao menos lidos pela editora e, portanto, jamais terem a chance de ser publicados: “– E não adianta dar de graça, só se você mandar no fim do ano, junto com um panetone. Talvez alguém, por gratidão, acabe lendo” (SANCHES NETO, 2010, p. 147).

Não obstante informar o leitor dos percalços, faz a ressalva de que o escritor não pode viver numa selva e esperar que as editoras cheguem e peçam para lerem os livros. Principalmente quando se trata de novos escritores ainda não conhecidos pela crítica e pelas editoras, ermos em suas cabanas e províncias: “– Um pouco como os seus livros não é? Você nunca mandou para nenhuma editora, faz edições caseiras, erguendo uma cabana no coração da selva para que o mundo abra uma estrada até lá” (SANCHES NETO, 2010, p. 148).

Essa estratégia funciona como se o autor segredasse e descobrisse aos leitores o véu sobre o percurso ficcional desde as inúmeras leituras necessárias até o trabalho de criação e, por fim, as dificuldades de aceitação e publicação, seja no próprio meio literário, seja pelos críticos e, por fim, pelas editoras. Por isso narra, conta e urde ter ao menos em seus leitores a solidariedade necessária para o engendramento da crítica.

Nesse sentido, o próprio ato de narrar sobre escritores, jornalistas e críticos ratifica a ideia de que na grande Curitiba importadora europeia, “uma cidade que copia estilos, dirigida por imitadores” (SANCHES NETO, 2010, p. 146), só há lugar para o vampiro de Curitiba, para os renomados, para o velho, aqui talvez configurado como a tradição a zombar dos novos escritores, “os imitadores” chamados por Trentini de “pobre-diabos”, numa referência às narrativas mestras e ao cânone como se nada de novo se pudesse criar. Por outro lado, revela também aos fiéis leitores os bastidores desse mundo de vaidade, arrogância e soberba: “Depois de conviver com escritores por algum tempo, você acaba sentindo necessidade de fazer parte da espécie humana, pois os deuses, os deuses cansam” (SANCHES NETO, 2010, p. 68). Ao confidenciar, o autor aproxima-se de seus leitores, de carne e osso, para quem não precisa representar.

Entretanto, para ser escritor, Beto Nunes precisava resistir à sombra “paralisante do vampiro”. Essa influência também é narrada: de adolescente obrigado à leitura, depois ávido por ela a consciência do que desejava ler, mas ainda não estava pronto para seu próprio estilo, estava sob a influência do vampiro:

A presença de Geraldo Trentini em minha literatura tinha um efeito paralisante. Neste tipo de relação, o perigo é o da morte do interlocutor, transformado em mero discípulo. A história literária está cheia de exemplos de personalidades fortes que sufocaram aqueles que viveram à sombra de uma produção maior. Era isso que estava acontecendo comigo. Ele estava me transmitindo sua doença. Os vínculos da amizade tinham desencadeado uma produção literária aproximativa (SANCHES NETO, 2010, p. 125).

Sob esse viés, estudar a obra do vampiro e criticá-la nos grandes jornais tornou-o, ao mesmo tempo, leitor e crítico, embora deixe subentendido o fato de essa “sombra” de Geraldo Trentini estabelecer tanto o motivo de ser subjugado por seu mentor, quanto *leitmotiv*. Contudo, essa projeção que o faz viver à mercê também constitui o mote para se tornar um escritor aclamado: “Isolado, fui me familiarizando comigo mesmo, até descobrir que apenas negando aquela admiração eu podia chegar a uma maneira própria de fazer literatura, ao não falar nada sobre meu trabalho, Geraldo me libertou” (SANCHES NETO, 2010, p. 126).

Portanto, a passagem de leitor a escritor teve um preço. Roberto Nunes Filho, leitor, crítico literário e arguto narrador, somente conseguiu traçar sua própria história e identidade ao se livrar das influências do vampiro, o que só adveio do corte da relação conforme ele mesmo nos dá a saber: Geraldo “é tão grande para os paranaenses, principalmente para os contistas, que só admitimos a presença de outros Geraldos. E eu queria ser quem eu era” (SANCHES NETO, 2010, p. 126). Outrossim, essa postura indica a necessidade e o desejo de se libertar, e evidencia o compartilhamento do narrador de seus anseios e dificuldades, tornando-os confidentes.

Logo, todos esses embates, as leituras dos originais do vampiro, as conversas entre eles e a convivência nesse meio literário lhe deram o suporte necessário de quem escreve e passa a idealizar seu próprio estilo literário – sentia-se então finalmente pronto a julgar o trabalho de quem mais admirava: “Empunhando uma caneta vermelha, risquei sem dó os originais, livre, pela primeira vez, de todo o respeito ao mestre” (SANCHES NETO, 2010, p. 127).

Esse ato de finalmente riscar o trabalho do mestre delineia por fim sua trajetória. Liberto do vampiro, já não anseia mais por seus elogios ou crítica. Traçou seu próprio livro, sua criação literária, não seria apenas mais um personagem de uma história, era finalmente um escritor reconhecido, não o apêndice de uma obra:

Escrevi com muita intensidade nesses meses de solidão completa. No começo de 1999, quem voltou a se encontrar com Geraldo era outro Beto Nunes, um jovem que concluíra seu primeiro romance, *Mãos Pequenas*, ainda mantido em segredo. Já não escrevia mais para Geraldo. Buscava um público próprio, consciente do risco dessa busca (SANCHES NETO, 2010, p. 126).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após os apontamentos observamos que, em *Chá das cinco com o vampiro*, o narrador é bem diferente do apresentado em Manuel Antônio de Almeida, visto que não coloca seu leitor acima de sua narrativa ao lhe fazer todos os gostos para não perder a clientela. Parece-nos mais próximo da acepção pontuada por Lajolo e Zilberman (1996) ao discorrerem sobre Paulo Honório de Graciliano Ramos: um narrador que se situa ao lado do leitor, ao mesmo tempo que estabelece com ele novo patamar.

Isso pode ser observado pelo fato de o narrador-personagem, em um processo metalinguístico, narrar sobre o próprio ato de leitura e principalmente por conferenciar ao leitor amigo, acerca da importância desta em sua vida, suas aspirações, receios. Ao se autoficcionalizar, confere a autenticidade e fé necessárias para contar sua trajetória de vida como se esta fosse real, o que leva o espectador a imaginar todos os incidentes pelos quais “ele passou” e visualizar sua formação paulatina como leitor, crítico e posteriormente como o grande escritor que se revela.

Ao optar pela categoria do narrador-personagem, expõe o processo de leitura e escrita da ficção. Nesse processo de ler, escrever e esperar que alguém o leia, narra ainda a busca incessante pelo olhar do outro: o escritor da província e o pavão da metrópole. Assim, a metalinguagem serve como crítica cultural que problematiza esse círculo literário, o jogo de egos, a soberba, a tradição e a contemporaneidade. Ao criticar a sintaxe arrevesada, nomina-a como ultrapassada e, portanto, alude à necessidade do cânone em também observar o que há de novo na ficção.

Esse recurso literário evidencia tanto a autoconsciência do narrador em relação à construção do enredo, quanto insufla a constituição dos capítulos, a junção entre os elementos reais e fictícios incitando os leitores a uma postura autoreflexiva. O pacto com os leitores, nesse sentido, seria o de permitir que eles participem de forma ativa da narrativa tanto como cientes de que ela é de ficção quanto por erigirem suas próprias concepções sobre o romance e assim se tornarem cúmplices do autor, sendo eles próprios, inclusive, críticos do fazer literário. Ademais, aduz-se o jogo porque, embora a narrativa simule um pacto autobiográfico e ainda biográfico, a sátira, a ironia e a “visão com” conferem ao narrador a distância necessária para estampar realidades, para criticar. Afinal, essas cenas de histórias e autores, mesmo os reais, são ficcionalizados como “esses artistas sem rumo” (SANCHES NETO, 2010, p. 210).

Desse modo, via metalinguagem o autor desnuda os processos que lhe são intrínsecos e leva os leitores a pensar com ele tanto sobre a crítica quanto sobre o lugar de destaque para os consagrados em detrimento dos que vivem à sombra destes. Ressalta a difícil tarefa de publicar, mesmo que, para isso, nos apresente com esse exercício de ficção e imaginação.

Assim, a indefinição entre o real e o fictício serve para deslindar a própria criação literária, como se Sanches Neto de sua posição como narrador/autor/personagem cochichasse aos seus leitores um grande segredo: o sentido da realidade apenas de *per si* já não tem mais sentido, o gosto está em embaralhar, indefinir essas acepções e trazê-las para o cerne da narrativa da qual o próprio leitor passa a fazer parte.

Nesse caso, apenas temos acesso ao real via ficção, pois é por meio do discurso tecido pelo autor que nós, leitores, e agora nos colocamos também na narrativa, podemos ver os bastidores de um mundo ou um “submundo” outro-ra camuflado. Prosa ambígua e plurissignificativa caso concordemos com o pacto, passamos de leitor a personagens a beber o chá das cinco com o vampiro nós próprios, perdidos juntos com o narrador, divididos entre a província de Peabiru e as várias passagens do livro: entre uma cidade e outra, entre livros e citações, entre ruas e pessoas reais encenadas no romance a nos ensinar sobre a arte da escrita, sobre o mercado editorial, embora com o distanciamento crítico necessário. Assim, em tempo algum o leitor pode-se dizer enganado: sabia desde o princípio tratar-se de uma ficção e foi atraído por todas as possibilidades de leitura pretendidas e apresentadas.

Com essa estratégia é como se o autor não visse mais o seu leitor apenas como mais um seguidor que aplaude. Ele mesmo pode vivenciar a história contada da qual agora inevitavelmente é parte: “Eu me aproximava um pouco do grande escritor, não era mais apenas o seguidor que aplaude” (SANCHES NETO, 2010, p. 127).

## Do you accept the covenant? Configurations of the narrator and reader in *Chá das cinco com o vampiro*, of Miguel Sanches Neto

### Abstract

The purpose of this article is to analyze the means used in the romance *Chá das cinco com o vampiro*, of Miguel Sanches Neto (2010), in order to indicate what

kind of narrator the author uses to design and legitimate some postures that intend to seduce the reader. We intend to see, in other words, what are the ruses that this contemporary narrator uses to persuade the reader, approaching him or placing himself above or beside of him. We seek also to point common tools to the contemporary fictions, listing yet some constructs relative to the literary doing which nuances mark the exercise of the metalanguage among other aspects of the contemporary fictions.

## Keywords

Reader's formation. Contemporary narrator. Metalanguage.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, J. *Rompendo com a lógica realista da narrativa*. 24 abr. 2017. Disponível em: <[http://miguelsanches.com.br/autor/entrevistas\\_detalhes/50/rompendo\\_com\\_a\\_logica\\_realista\\_da\\_narrativa](http://miguelsanches.com.br/autor/entrevistas_detalhes/50/rompendo_com_a_logica_realista_da_narrativa)>. Acesso em: 7 jul. 2017.
- BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Artes e Letras, Arcádia, 1983.
- CINTRA, I. Â. Dois aspectos do foco narrativo (retórica e ideologia). *Revista e Literatura*, São Paulo, v. 21, p. 5-12, 1981.
- GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Riviste Unimi*, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:u1vtVjdJn6UJ:riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/download/2790/2999+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 13 jul. 2017.
- HUTCHEON, L. *Política do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANCHES NETO, M. *Chá das cinco com o vampiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Recebido em 30-08-2017

Aprovado em 28-09-2017

# A FORÇA DA MULHER DIANTE DA DOMINAÇÃO MASCULINA EM ALGUNS CONTOS DE *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

**BIANCA MEIRA LOPES**

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Ponta Grossa, PR, Brasil.

E-mail: bialo\_@hotmail.com

## **Resumo**

O presente estudo traz para discussão três contos da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), cuja autora, Conceição Evaristo, é grande referência na atualidade no que diz respeito à literatura feminista. Os textos do livro em questão escolhidos para serem analisados aqui, são “Aramides Florença”, “Shirley Paixão” e “Lia Gabriel”, que, apesar de independentes um do outro, abordam o mesmo tema: a violência contra a mulher. Partindo disso, busca-se verificar como as mulheres protagonistas dos contos dão a volta por cima diante da agressão sofrida e não aceitam a submissão. Por meio de sua voz ou de seus atos, as personagens de Evaristo têm a palavra e a utilizam em prol da paz doméstica.

## **Palavras-chave**

Conceição Evaristo. Literatura feminista. Violência.

## INTRODUÇÃO

Conceição Evaristo, grande estudiosa sobre racismo, gênero e violência contra os negros, dedica-se em sua literatura a tratar sobre esses aspectos, trazendo para a ficção muito do que se passa no cotidiano de várias pessoas desfavorecidas socialmente. Sendo assim, muitos(as) leitores(as) se reconhecem em seus personagens, sobretudo as mulheres negras, já que, em sua escrita, a autora dá destaque especialmente a estas, e, além disso, ela própria se assume como uma mulher afrodescendente.

Foi em 1990 que Conceição publicou seus primeiros escritos, na série intitulada “Cadernos negros”, “com poemas em que explora questões relacionadas à consciência negra” (THOMÉ, 2012, p. 190) e, após isso, não parou mais. Em toda sua trajetória literária, ela parece ter uma preocupação e um objetivo quanto ao fim do racismo e de tantos outros preconceitos, como o de gênero. Vale ressaltar que, juntado um ao outro, trazem grandes problemas para a sociedade, principalmente pensando na mulher negra, cujo aspecto será abordado neste estudo, por meio da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de 2011.

O livro em questão traz em seu todo 13 contos, em que são abordadas experiências de vida de mulheres negras, cujas vivências retratadas são: sexuais, psicológicas, traumáticas, afetivas e sociais. Apesar de se tratar de vários contos, há entre eles uma simetria importante, para a qual o título do livro já nos sugere: as protagonistas são mulheres negras, insubmissas ao machismo, ao patriarcalismo, ao racismo e à violência. Elas não aceitam nenhum tipo de submissão por puro preconceito: “São insubmissas na acepção de pessoas que lutam contra regimes políticos, rebelam-se com as leis ou as acham injustas, não aceitam ordens ou não as cumprem” (THOMÉ, 2012, p. 190).

Por tudo isso, percebe-se a postura feminista com que Conceição Evaristo escreve sua obra, já que mostra a resistência da mulher ante a violência de gênero, por meio da ficção. É nesse sentido e a partir desses apontamentos que o presente trabalho traz para discussão três dos contos que fazem parte de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, são eles: “Aramides Florença”, “Shirley Paixão” e “Lia Gabriel”.

Por meio de uma pesquisa de cunho bibliográfico, objetiva-se analisar como as mulheres protagonistas dos contos reagem à violência de seus companheiros, cuja agressão não é apenas verbal, mas também física. Com isso,

o estudo pretende mostrar por que Conceição Evaristo pode ser considerada referência no que diz respeito à literatura sobre gênero.

## A MULHER NEGRA EM DESTAQUE

Pensando em um termo para designar a escrita de vivências em junção com a escrita, Conceição Evaristo (2016) criou a palavra “escrevivência”, usada especialmente para referir-se às histórias de vida das pessoas socialmente desfavorecidas, como a de mulheres negras. Logo na introdução de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, a autora destaca que os contos narrados são o que ela chama de escrevivência.

Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E, no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto essas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (EVARISTO, 2016, p. 7).

Apesar de a obra ser ficcional, ela tem um teor real, visto que, “inventadas” e as histórias contadas no livro estão presentes na vida de mulheres e famílias. As agressões narradas fazem parte do cotidiano de muitas mulheres, como se vê diariamente nos noticiários, ou seja, o enredo não é algo desconhecido, pelo contrário, é mais comum na sociedade brasileira do que se pode imaginar. A narração de todos os contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* se dá por meio de histórias que a narradora reconta, ouvidas de mulheres negras que sofreram algum tipo de violência ou dificuldade e, por isso, Conceição Evaristo (2016) diz

na introdução que as histórias se confundem com as dela, já que, ao recontar, sempre se modifica algo, sendo essa a arte de contar. Assim, a escrivência é o que se ouve, o que se sente e o que se vive, em uma junção com a ficção, ou, como Evaristo (2016) gosta de dizer, é a “invenção”.

A autora apresenta em *Insubmissas lágrimas de mulheres* um feminismo pensado nas mulheres negras, cujo posicionamento foi esquecido por muito tempo, como adverte Caldwell (2000). De acordo com professora, a teoria feminista no Brasil não iniciou seus estudos pensando na raça e no gênero, e, assim, deixavam-se de lado as mulheres negras, já que estas não se enquadravam nas mesmas reivindicações e ideologias das feministas brancas. Para Caldwell (2000, p. 94), isso se deve à lentidão com que as brasileiras incorporaram o “estudo da raça aos estudos sobre mulheres e à teoria feminista”. Além disso, a autora acredita que a discussão sobre raça dentro da teoria feminista não existia devido à falta das mulheres negras nas universidades, em função da pouca oportunidade e da discriminação. A teoria se voltava para as mulheres brancas, já que eram elas as pesquisadoras e, desse modo, as privilegiadas. A partir disso, “feministas negras mostraram que a falta de atenção à relação entre a dominação racial e a de gênero escondeu a cumplicidade de mulheres brancas com seu privilégio racial e reforçou o status subalterno das mulheres negras” (CALDWELL, 2000, p. 96).

Quanto à obra de Conceição Evaristo, ela se volta para essas mulheres que representam a minoria desprestigiada, em quem pouco se pensa. *Insubmissas lágrimas de mulheres* é uma obra ficcional dedicada às vivências (sofrimentos) de mulheres negras e contadas por elas mesmas, e não por um sujeito branco.

No livro, cada conto vem intitulado com o nome de uma mulher, que por vezes é a protagonista. A narradora, que se apresenta em terceira pessoa, é onisciente e sai em busca de histórias de mulheres para narrar seu livro. Vejamos como ela inicia a primeira história da obra, intitulada “Aramides Florença”: “Quando cheguei à casa de Aramides Florença, a minha igual estava assentada em uma pequena cadeira de balanço e trazia, no colo, um bebê que tinha a aparência de quase um ano” (EVARISTO, 2016, p. 9). Em todos os contos, a narradora se comporta da mesma maneira, disposta a ouvir o que essas mulheres têm a lhe dizer com muito interesse e paciência. Ela as considera sempre como suas iguais, como ela própria diz, e, assim, vai vivendo a história de vida de suas colegas juntamente com elas, demonstrando satisfação em conhecê-las.



No conto citado, em que a protagonista é Aramides Florença, ficamos sabendo de sua história pela voz da narradora e, assim, descobrimos que a personagem foi violentada por seu próprio marido, pai de seu filho, o qual foi muito desejado pelo casal. São várias as cenas de violência sofridas pela mulher. A primeira se deu quando ela ainda estava grávida:

Um dia, algo dolorido no ventre de Aramides inaugurou uma perturbação entre os dois. Já estavam deitados, ela virava para lá e para cá, procurando uma melhor posição para encaixar a barriga e, no lugar em que se deitou, seus dedos esbarraram-se em algo estranho. Lá estava um desses aparelhos de barbear, em que se acopla a lâmina na hora do uso. Com dificuldades para se erguer, gritou de dor. Um filete de sangue escorria de uns dos lados de seu ventre. Aramides não conseguiu entender a presença daquele objeto estranho em cima da cama (EVARISTO, 2016, p. 13).

Aramides mal sabia que o homem com quem vivia e de quem esperava um filho era o culpado pelo corte em sua barriga, já que o casal, sempre apaixonado, esperava com tanta ansiedade o filho que estava por chegar. O que ela não imaginava é que com a chegada do bebê viria o ciúme do marido, e, assim, seguia sem desconfiança, até que um dia um novo acontecimento se sucedeu e, novamente teve seu ventre como alvo.

Estava ela no último mês de gestação, quando meio sonolenta, já de camisola, mas ainda de pé, narcisicamente se contemplava no espelho do banheiro. [...] Pelo espelho, viu o seu homem se aproximar cautelosamente. Adivinhou o abraço que dele receberia por trás. Fechou os olhos e gozou antecipadamente o carinho das mãos do companheiro em sua barriga. Só que, nesse instante, gritou de dor. Ele, que pouco fumava, e principalmente se estivesse na presença dela, acabara de abraçá-la com o cigarro aceso entre os dedos. Foi um gesto tão rápido e tão violento que o cigarro foi macerado e apagado no ventre de Aramides. Um ligeiro odor de carne queimada invadiu o ar. Por um ínfimo momento, ela teve a sensação que o gesto dele tinha sido voluntário (EVARISTO, 2016, p. 14).

Com a chegada do bebê, Aramides até se esqueceu dos últimos acontecimentos, porém não demorou muito para que o marido começasse a demonstrar de fato o ciúme que estava sentindo. Ele queria que ela pertencesse apenas a ele, como ilustra a passagem: “Passadas duas ou três semanas, uma noite, já deitados, o homem, olhando para o filho no berço, perguntou a Aramides,

quando ela novamente seria dele, só dele” (EVARISTO, 2016, p. 15). Com a pergunta inconveniente, é claro que a protagonista percebeu o que estava acontecendo, e não demorou muito para que o homem mostrasse de fato suas garras, apelando, dessa vez, para a violência sexual.

Estava eu, amamentando o meu filho – me disse Aramides enfatizando o sentido da frase, ao pronunciar pausadamente cada palavra –, quando o pai de Emildes chegou. De chofre, arrancou o menino de meus braços, colocando-o no bercinho sem nenhum cuidado. Só faltou arremessar a criança. Tive a impressão de que tinha sido esse o desejo dele. No mesmo instante, eu já estava de pé, agarrando-o pelas costas e gritando desamparadamente. Ninguém por perto para socorrer o meu filho e a mim. Numa sucessão de gestos violentos, ele me jogou sobre nossa cama, rasgando minhas roupas e tocando violentamente com a boca um dos meus seios que já estava descoberto, no ato de amamentação de meu filho. E, dessa forma, o pai de Emildes me violentou. E, em mim, o que ainda doía pela passagem de meu filho, de dor aprofundada sofri, sentindo o sangue jorrar. Do outro seio, o que ele não havia tocado, pois defensivamente eu conseguira cobrir com parte do lençol, eu sentia o leite irromper. Nunca a boca de um homem, como todo o seu corpo, me causara tanta dor e tanto asco, até então. E, inexplicavelmente, esse era o homem. Aquele que eu havia escolhido para ser o meu e com quem eu havia compartilhado sonhos, desejos, segredos, prazeres... E, mais do que isso, havia deixado conceber em mim, um filho. Era esse o homem, que me violentava, que machucava meu corpo e a minha pessoa, no que eu tinha de mais íntimo. Esse homem estava me fazendo coisa dele, sem se importar com nada, nem com o nosso filho, que chorava no berço ao lado (EVARISTO, 2016, p. 17-18).

Percebe-se a violência advinda da discriminação de gênero, em que o marido de Aramides pensa que a esposa é sua propriedade, que pertence a ele e por isso deve satisfazer suas necessidades; ele não suporta dividir a esposa nem mesmo com o próprio filho. No caso da protagonista, a violência sexual, que, em qualquer situação é sempre brutal e chocante, torna-se ainda mais grave quando sabemos da dor que Aramides sentiu fisicamente, pelos poucos dias em que tinha dado à luz seu filho.

Sobre esse assunto de violência sexual, Butler (1998, p. 27) cita como se dá o encaminhamento das denúncias de casos de estupro nos Estados Unidos: “A primeira cláusula sugere que ela ‘pertence’ ao lar, ao seu homem, que o lar é o lugar no qual ela é a propriedade doméstica daquele homem, e as ‘ruas’ a estabelecem como aberta à caça”. Apesar de não termos a pretensão de tratar

neste estudo sobre o estupro fora da relação conjugal, a citação serve para pensarmos sobre o machismo, em se achar que a mulher deve suprir as necessidades de seu companheiro pelo fato de ser esposa, como se fosse apenas um objeto para satisfazer o homem, desconsiderando desejos e vontades próprios. De acordo com Bourdieu (2012), em muitos casos a violência é advinda da ideia de virilidade, em que o homem, por vezes, deve sempre estar afirmando como tal e, assim, as consequências chegam ao absurdo. A virilidade “é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo.” (BOURDIEU, 2012, p. 67).

Neste sentido, a preocupação do homem é em se sentir homem, o que para ele depende fortemente de ter relações sexuais com uma mulher. Quando isso não é concedido por parte dela, ele se sente contrariado a ponto de usar a força física para conseguir o que quer. No caso de Aramides, ela diz:

[...] quando ele se levantou com o seu membro murcho e satisfeito, a escorrer o sangue que jorrava de mim, ainda murmurou entre os dentes que não me queria mais, pois eu não havia sido dele, como sempre fora, nos outros momentos de prazer. (EVARISTO, 2016, p. 18).

Assim, além da mulher ter que consentir na relação sexual, ainda é exigido que ela satisfaça muito bem o parceiro. Se isso não acontece, ela deixa de valer a pena, como anteriormente representado neste trecho citado.

Apesar de todo o sofrimento, a personagem de Conceição Evaristo tem forças para contar sua horrível história para a narradora, além de criar seu filho com tanto amor. A própria criança, logo no início da narrativa, por meio de um balbucio, demonstra a alegria em viver com a mãe, longe do pai.

Por uns momentos me esqueci da mãe e me perdi na contemplação do filho. Ele começou a balbuciar algo que parecia uma cantiga. Aramides me olhou, dizendo, feliz, que o seu filho pronunciava sempre os mesmo sons, desde que o pai havia partido, há quase um ano, quando o bebê tinha somente alguns dias de vida. Eu percebi, intrigada, que, tanto pelos sons, como pela expressão de rosto e movimentação de corpo do menininho, o melodioso balbucio infantil se assemelhava a uma alegre canção. Teria, a criança, tão novinha, – pensei mais tarde, quando ouvi a história de Aramides Florença, – se rejubilado também com a partida do pai? Só a mãe, só a mulher sozinha, lhe bastava? Aramides Florença buscava ser o alimento do filho. E, literalmente, era. (EVARISTO, 2016, p. 10).

Mesmo se tratando de um bebê, Emildes simboliza no barulhinho que pronuncia uma nova etapa em suas vidas, em que sua mãe é o que lhe basta para viver em paz. Apesar de o relato da protagonista à narradora ser um acontecimento muito triste em sua vida e na de seu filho, o presente da narrativa é feliz, em que Aramides e Emildes, sozinhos, se completam e se bastam um ao outro, cujo laço familiar também é realçado no conto “Shirley Paixão”, o terceiro da lista no livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Nessa história, a protagonista, Shirley Paixão, e suas filhas, as de sangue e as de criação (suas enteadas) unem-se e simbolizam a união das mulheres diante da violência masculina. Vejamos qual é o problema enfrentado pela personagem no conto:

Seni, a mais velha de minhas filhas, a menina que havia chegado a minha casa quando faltavam três meses para completar nove anos, sempre foi a mais arredia. Não por gestos, mas por palavras. Era capaz de ficar longo tempo de mãos dadas com as irmãs, ou comigo, sem dizer nada, em profundo silêncio. [...] Ao pai, faltava paciência, vivia implicando com ela. Via-se que Seni não era a sua preferida, pelo contrário. Eu percebendo a dificuldade da relação dele com a menina, procurei ampará-la, abrigá-la mais e mais em mim. [...] Certa vez, uma de suas professoras me chamou, para saber se, em casa, éramos severos com ela. Ela observara que Seni tinha mania de perfeição e uma autocensura muito grande. Expliquei para a moça que não. Que o pai implicava muito com ela, mas pouco ou nada exigia. Quando se dirigia à menina era sempre para desvalorizá-la com palavras de deboche. Quando comentei com o pai dela a conversa e os conselhos da professora, ele teve um acesso de raiva. Só faltou agredir fisicamente a menina, e acho mesmo que não investiu contra ela, porque eu estava por perto (EVARISTO, 2016, p. 28-30).

O que Shirley Paixão e a professora não sabiam era que o pai abusava da filha que, como consequência, exigia muito de si mesma e demonstrava-se arredia com as pessoas, apesar de ter muito carinho pelas irmãs e por Shirley. Essas características da menina são sinais da violência que sofria silenciosamente e, por isso mesmo, o pai sente-se enraivecido ao saber que estão notando que algo que está errado com o comportamento da filha e sua implicância com ela. Porém, ao sentir-se ameaçado, ele não recua e parte novamente para a monstruosidade que o toma.

E tamanha foi a crueldade dele. Horas depois de ter sido enxotado da sala por Shirley Paixão, o homem retornou à casa e, aproveitando que ela já estava

dormindo, se encaminhou devagar para o quarto das meninas. Então, puxou violentamente Seni da cama, modificando àquela noite, a maneira silenciosa como ele retirava a filha do quarto e levava aos fundos da casa, para machucá-la, como acontecendo há anos. Naquela noite, o animal estava tão furioso – afirma Shirley, chorando – que Seni, para a sua salvação, fez do medo, do pavor, coragem. E se irrompeu em prantos e gritos. As irmãs acordaram apavoradas engrossando a gritaria e o pedido de socorro. A princípio, não reconheceram o pai – só podia ser um estranho – e começaram a chamar por ele e por mim. Nem assim o desgraçado recuou. E avançou sobre Seni, gritando, xingando os maiores impérios, rasgando suas vestes e expondo à nudez aquele corpo ainda meio-menina, violentado por ele diversas vezes, desde quando a mãe dela falecera (EVARISTO, 2016, p. 31-32).

O comportamento da menina é condizente com seu sofrimento, pois ela era apenas uma criança de 12 anos, que há tempo vinha sendo violentada. Perdeu sua mãe muito cedo e, apesar de ter um pai, era como se não o tivesse. No entanto, ela tem a sorte de se deparar com Shirley Paixão, sua madrastra, que é quem a salva do homem que nunca deveria ter sido seu pai. Já as irmãs, como não sabiam de nada do que estava acontecendo, ainda depositavam no pai a segurança da casa, a ponto de o chamarem pensando que se tratava de outra pessoa invadindo o quarto. É apenas com a chegada da protagonista que a cena decadente termina.

Nesse momento, eu já estava alcançando o quarto das meninas, no andar superior. E não conseguia atinar como alguém, que não tivesse a chave, pudesse ter entrado em nossa casa. Só podia ser ele, mas não imaginava a brutalidade da cena. Por um momento, pensei que ele, na ignorância dele, tivesse subido ao quarto para brigar mais uma vez com Seni. Foi quando assisti à cena mais dolorosa de minha vida. Um homem esbravejando, tentando agarrar, possuir, violentar o corpo nu de uma menina, enquanto outras vozes suplicantes, desesperadas, desamparas, chamavam por socorro. Pediam ajuda ao pai, sem perceberem que ele era o próprio algoz. Naquele instante, a vida para mim perdeu o sentido, ou ganhou mais, nem sei. Eu precisava salvar minha filha que, literalmente, estava sob as garras daquele monstro! Seria matar ou morrer. Morrer eu não poderia, senão ele seria vitorioso e levaria seu intento até ao fim. E a salvação veio. Uma pequena barra de ferro, que funcionava como trancinha para a janela, jazia em um dos cantos do quarto. Foi só um levantar e abaixar da barra. Quando vi, o animal ruim caiu estatelado no chão. Na metade do segundo movimento, alguém me segurou – uma vizinha. Outras e outras pessoas chegaram despertadas pelos gritos (EVARISTO, 2016, p. 32-33).

Shirley Paixão foi a salvação definitiva para Seni, já que, depois do ocorrido, o homem foi preso. Porém, a história do conto é tão atual que tudo não termina rapidamente bem. Antes de serem definitivamente felizes no desfecho da narrativa, a protagonista também é presa, por agredir o homem que violentava a menina. Parece contraditória a prisão, e de fato é, mas o que podemos concluir disso é que se trata de uma representação da realidade, pois vemos diariamente nos noticiários casos em que a vítima é presa por se defender ou defender outra pessoa que estava na mira do bandido e, assim, colocam-se vítima e bandido no mesmo patamar.

No caso do conto, Shirley Paixão não quis fugir do local como algumas pessoas sugeriram. Para ela, o que importava naquele momento era amparar Seni, cuja sensação “foi a de que pegava um bebê estrangulado no meu colo. Naquele momento de total incompreensão diante da vida, eu não sabia o que dizer para Seni. Somente a embrulhei no lençol e fiquei com ela no colo, chorávamos” (EVARISTO, 2016, p. 33). A protagonista representa uma mulher forte, que não se preocupou se havia matado ou não seu companheiro, que virou ex. O que importava para ela era a união que estava mantida com a menina, uma união de mãe e filha. Só depois de três anos na prisão Shirley Paixão reinicia sua vida junto com suas filhas, sem deixar a dor sobressair.

Das meninas, três já me deram netos, estão felizes. Seni e a mais nova continuam morando comigo. A nossa irmandade, a confraria de mulheres, é agora fortalecida por uma geração de meninas nestas que desponta. Seni continua buscando formas de suplantar as dores do passado. Creio que, ao longo do tempo, vem conseguindo. Entretanto, aprofunda, a cada dia, o seu dom de proteger e de cuidar da vida das pessoas. É uma excelente médica, escolheu o ramo da pediatria (EVARISTO, 2016, p. 34).

Essa “irmandade” das mulheres no conto representa aquilo que Butler (1998, p. 24) diz sobre a “necessidade política de falar enquanto mulher e pelas mulheres”, como uma característica do feminismo, em que todas lutam juntas pelo mesmo objetivo. No caso do conto de Conceição Evaristo (2016), o objetivo em comum foi a luta contra a violência sexual travada contra o pai de Seni. A batalha de Shirley Paixão não foi por ela mesma, mas pelas mulheres: suas iguais.

Assim como essa personagem, outra grande mulher da ficção é “Lia Gabriel”, cujo nome é também o título do décimo conto de *Insubmissas*

*lágrimas de mulheres*, em que é narrada sua história. Sua vida foi como a de muitas outras mulheres, que vivem lutando contra aquilo que as atrapalham e as fazem infelizes. Aliás, todas as tristes histórias do livro se confundem, já que têm uma única raiz: a violência contra a mulher, advinda dos homens.

Enquanto Lia Gabriel me narrava a história dela, a lembrança de Aramides Florença se intrometeu entre nós duas. Não só a de Aramides, mas as de várias outras mulheres que se confundiram em minha mente. Por breves instantes, me veio também a imagem da Mater Dolorosa e do filho de Deus pregado na cruz, ficções bíblicas, a significar a fé de muitos. Outras deusas, mulheres salvadoras, procurando se desvencilhar da cruz, avultaram em minha memória. Aramides, Líbia, Shirley, Isaltina, Da Luz, e mais outras que desfiavam as contas de um infinito rosário de dor. E, depois, elas mesmas, a partir de seus corpos mulheres, concebem a sua própria ressurreição e persistem vivendo (EVARISTO, 2016, p. 95).

Essa relação ressaltada entre as histórias do livro representa a simetria entre todos os contos, em que maioritariamente, um tem relação com o outro. Isso porque as mulheres citadas (protagonistas das histórias), carregam suas cruzes, porém não se deixam vencer diante da discriminação e violência. Elas dão a volta por cima e passam a viver sem as causas de seus danos, ou seja, sem os homens que as fazem sofrer.

No caso de Lia Gabriel, ela sofre em consequência da doença do filho diagnosticado esquizofrênico. Porém, ela não sabia que esse mal era advindo de uma agressão cometida pelo pai quando o filho era ainda um bebê. A cruz que carregou por muito tempo foi tão pesada que, quando a narradora chega à casa de Lia Gabriel, esta se sente aliviada por poder dividir sua história com alguém: “Tenho vivido muito sozinha – foram essas as primeiras palavras de Lia Gabriel – há muito tempo tenho tido desejos de falar para alguém esse episódio de minha vida. Boa hora a de sua chegada [...]” (EVARISTO, 2016, p. 95). Como a narradora se interessa pelos acontecimentos da vida da mulher ouvida, esta se sente à vontade e confiante, e inicia o enredo de sua história.

Ficamos sabendo que Lia Gabriel cuida sozinha de um filho e de mais duas filhas (gêmeas), as quais ajudam a cuidar do menor. Já o marido não está mais presente, pois partiu covardemente depois de ter agredido a mulher e o menino. A agressão, como ocorre na vida real, foi por um motivo banal, de pura ignorância do homem que acha que a mulher deve servi-lo como se fosse sua empregada. Vejamos como ocorreu o fato em questão:

Era uma tarde de domingo, eu estava com as crianças assentadas no chão da sala, fazendo uns joguinhos de armar, quando ele entrou pisando grosso e perguntando pelo almoço. Assentada eu continuei e respondi que o prato dele estava no micro-ondas, era só ele ligar. Passado uns instantes, ele, o cão raivoso, retornou à sala, avançou sobre mim, arrastando-me para a área de trabalho. Lá, abriu a torneira do tanque e, tampando a minha boca, enfiou minha cabeça debaixo d'água, enquanto me dava fortes joelhadas por trás. Não era a primeira vez que ele me agredia. As crianças choravam aturdidas. Eu só escutava os gritos e o temor delas. Em seguida, ele me jogou no quartinho de empregada e, com o cinto na mão, ordenou que eu tirasse a roupa do corpo, me chicoteando várias vezes. Eu não emití um só grito, não podia assustar mais as crianças, que já estavam apavoradas. O que mais me doía era o choro desamparado delas. Depois, ele voltou à sala e me trouxe o meu menino, já nu, arremessando a criança contra mim. Aparei meu filho em meus braços, que já sangravam. Começou, então, nova sessão de torturas. Ele me chicoteando e eu com Gabriel no colo. E, quando uma das chicotadas pegou o corpo do menino, eu só tive tempo de me envergar sobre meu filho e oferecer as minhas costas e as minhas nádegas nuas ao homem que me torturava. Meu menino chorava-chorava. Foi tanto o sofrimento, que não sei calcular quanto tempo durou, se segundo ou horas (EVARISTO, 2016, p. 101-102).

Com toda essa cena brutal, o que mais doía na protagonista não eram as chicotadas, mas o choro e desespero dos filhos que não sabiam ao certo o que estava acontecendo. Quanto ao agressor, ele não poupou nem mesmo o filho, que desencadeou uma doença devido ao trauma do ocorrido. Sem o marido, Lia Gabriel teve de se reerguer para sustentar sozinha os filhos, já que o pai sumiu no mundo. Ela não se dá por vencida e se reinventa, fazendo de tudo para manter a casa:

Deixei a escola em que trabalhava pelas manhãs, como professora de matemática, e passei a dar aulas particulares em casa. [...] Trabalhar em casa foi a solução encontrada, e eu não tinha como pagar uma auxiliar para me ajudar a cuidar das crianças (EVARISTO, 2016, p. 98).

Porém, com o diagnóstico do filho, Máximo Gabriel perdeu muitos alunos, já que tinha que se dedicar ao tratamento. De madrugada, na intenção de conseguir dinheiro, fazia consertos em aparelhos, e, segundo ela, é a “única mulher que tem uma oficina eletrônica na cidade” (EVARISTO, 2016, p. 99).

São os filhos que a dão força para seguir tentando e não desistir, pois Lia Gabriel sabia que eles dependiam unicamente dela. Quanto ao tratamento do menino, ela fazia de tudo para dar seguimento. Foi só depois de passar por



muitas opiniões de especialistas, que uma médica descobriu que o que realmente afetava o menino era a lembrança do pai que, para ele, era um monstro: “Ela escutara Máximo Gabriel, em um dia de suas crises, entre socos e pontapés contra o monstro que o perseguia, dizer que queria matar o pai” (EVARISTO, 2016, p. 103). A protagonista diz ter se sentido envergonhada por ter escolhido aquele homem para pai de seu filho, no entanto, a descoberta da médica trouxe para ela novas “esperanças de que Máximo Gabriel possa vencer a imagem do monstro, que se desenhava na mente dele, quando ele tinha apenas dois anos” (EVARISTO, 2016, p. 103). Apesar de Lia Gabriel terminar o conto tendo de enfrentar juntamente com as filhas a doença de seu menino, ao menos sabe a origem da raiva que Máximo sente e, assim, tem mais esperanças que a fazem seguir em frente.

Aproximando os três contos aqui analisados, percebemos que suas protagonistas viveram com maridos que tinham um conceito de mulher estereotipado e que há tempos vem sendo reforçado. Para Judith Butler (1998, p. 25), “o que mulheres significa foi dado como certo durante tempo demais e o que foi determinado como ‘referente’ do termo foi ‘fixado’, normalizado, imobilizado, paralisado em posições de subordinação”. Desse modo, os maridos de Aramides Florença, Shirley Paixão e Lia Gabriel consideram a mulher como servil, tanto sexualmente como nas tarefas de casa, e, assim, para esses homens, as protagonistas representam uma posição de subordinação, como destaca Butler (1998). No entanto, mesmo usando a violência como método para tornar essas mulheres submissas, elas não o são, muito pelo contrário, como o próprio título da obra sugere são submissas. Apesar de derramarem suas lágrimas, elas não se submetem à violência contra elas e seus filhos, nem mesmo se dão por vencidas. Essas personagens se reerguem e vivem plenamente apenas depois que estão longe dos homens que as fizeram sofrer. Desse modo, não representam apenas a força da luta contra seus agressores, mas também a luta contra a dominação masculina.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É evidente que a obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* quebra com muitos estereótipos a respeito da representação da mulher, sobretudo no que concerne à sua submissão e ao papel na sociedade. As personagens de Conceição Evaristo se mostram espertas e dispostas a enfrentar o mundo pelos seus filhos, com trabalho e amor. São mulheres que sustentam uma casa sem a presença de um homem, pois são dispensáveis para suas vidas. Em “Aramides Florença”, a

narradora nos conta que a protagonista era “chefe do departamento de pessoal de uma promissora empresa; ele, funcionário de um grande banco” (EVARISTO, 2016, p. 11). Nesse caso, ela não tem um emprego inferior ao homem e exerce um cargo antes só disponibilizado ao sexo masculino. Mesmo sendo uma simples menção ao trabalho da personagem, o trecho já representa uma visão feminista dentro da obra, pois esse assunto que diz respeito ao campo profissional foi e continua sendo de grande debate dentro das discussões de gênero.

Apesar de serem ficcionais, os contos “Aramides Florença”, “Shirley Paixão” e “Lia Gabriel” contribuem para a construção do leitor como cidadão, a ponto de fazê-lo refletir sobre a violência e discriminação de gênero, já que as histórias narradas são representações da vida real, uma vez que milhares de mulheres passam pelos mesmos sofrimentos que as protagonistas. Segundo Thomé (2012, p. 191),

Conceição Evaristo, ao relatar situações de mulheres insubmissas, registra ficcionalmente situações que muitas mulheres passam ainda em pleno século XXI, constituindo-se em uma memória de um “descaso” ao feminino que não se faz calar.

Sendo assim, a obra acarreta a “compreensão do mundo contemporâneo, à medida que permite entender vivências de opressão feminina, luta por um contexto livre de preconceito ou de qualquer tipo de discriminação e ainda possibilita formar aquele que a lê” (THOMÉ, 2012, p. 191).

Desse modo, os três contos aqui analisados têm caráter humanizador. Por meio da ficção, eles retomam discussões de gênero que devem ser fomentadas ainda mais, devido à realidade em que vivemos. Sabemos que muitas mulheres sofrem caladas com a violência simbólica ou física e, por isso, os textos de Conceição Evaristo também não deixam de agir como incentivo a elas, já que contemplam personagens insubmissas, que lutam contra a dominação masculina.

## Women's strength in front of the male domination in some tales of Conceição Evaristo's work *Insubmissas lágrimas de mulheres*

### Abstract

The present study brings to discussion three tales included in the work *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), whose author, Conceição Evaristo, is a

huge reference nowadays in relation to feminist literature. The texts selected of the book in issue for analyze are “Aramides Florença”, “Shirley Paixão” and “Lia Gabriel”, that although independents from each other, broach the same theme: the violence against women. As of this, we seek to verify how the tale’s female protagonists bounce back in front of the aggression and not accepting the submission. Being through her voice or her acts, the Evaristo’s characters have the word and use it for the domestic peace.

## Keywords

Conceição Evaristo. Feminist literature. Violence.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 11. ed. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, J. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. *Cadernos Pagu*, n. 11, p. 11-42, 1998.

CALDWELL, K. L. Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil. *Estudos Feministas*, v. 8, n. 2, p. 91-108, 2000.


EVARISTO, C. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

SOBRINHO, S. T. *A violência de gênero como experiência trágica na contemporaneidade: estudo de Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP9VNLDR/disserta\\_\\_o\\_insubmissas.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP9VNLDR/disserta__o_insubmissas.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 5 jun. 2017.

THOMÉ, C. M. Insubmissas lágrimas de mulheres (resenha). *Literatura em Debate*, v. 6, n. 11, p. 190-193, dez. 2012. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/653/1210>>. Acesso em: 4 jul. 2017.

Recebido em 23-08-2017

Aprovado em 26-10-2017



# CINEMA POEMA: MOVIMENTO HERBERTO HELDER

**NEFATALIN GONÇALVES NETO**

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Recife, PE, Brasil.


*E-mail:* nefa.usp@gmail.com

Para a Prof. Maria da Graça Picolin, por me apresentar o autor em um tempo em que nem imaginava poder ser leitor de poesia.

“Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a resurreição do instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo. [...] A poesia propõe a história do mundo. Temos então o filme, o tempo” (HELDER, 1995, p. 198).

## **Resumo**

A poesia portuguesa, a partir da década de 1960, passa a expressar-se por meio de metáforas diferenciadas, nas quais o movimento, o corte abrupto e a aparente falta de sequencialização se tornam a tônica. Com base nisso, propomo-nos a realizar a leitura da obra poética de Herberto Helder por meio de sua confluência com o cinema como modo de construção literária, já que acreditamos ser



seja o cinematismo, em Helder, o mote causador dos cortes, dos movimentos e da aceleração metafóricos. Apoiados por Martelo (2013), Guedes (1978) e Vasconcellos (2006), realizaremos a leitura crítica da poesia helderiana para comprovar nossa hipótese.

## Palavras-chave

Cinema. Movimento. Poesia contemporânea.

A modernidade estética, particularmente sensível à emergência de novas técnicas, possibilitou novas relações construtivas e constitutivas. O surgimento do cinema marca, dentro desse processo, uma ambivalente cumplicidade com as demais artes ora evidenciando forte fascínio, ora mantendo cauteloso distanciamento para com a literatura. O âmbito da poesia, nesse aspecto, mesmo estabelecida certa equidistância, desenvolve também algumas formas de relação interartísticas com o cinema.

Fernando Pessoa (2000, p. 47, grifo do autor), em texto escrito para a revista *Águia* em 1912, vislumbrou que a nova poesia portuguesa (e, por extensão, a poesia de um novo período inaugurado por um supra-Camões) deveria “pensar e sentir por *imagens*”. Não obstante, o poeta completa que essa imagem deveria se dar por meio da rapidez e do deslumbramento simultaneamente subjetiva e objetiva. Essa objetividade deveria ser capaz de “pensar e sentir por imagens” (PESSOA, 2000, p. 47), ocasionando que todo o poeta deveria aliar “rapidez” e “deslumbramento” (PESSOA, 2000, p. 46). O que Pessoa propõe implica que o fluxo de imagens deve ser poeticamente o mais rápido possível, eliminando radicalmente o sujeito que as produz. Ao poeta caberá, apenas, organizar essa coleção de imagens em um plano que dê organicidade ao poema.

Pessoa (2000), em seu arguto pensamento sibilino, nos fornece pistas importantes para a compreensão do que virá a ser a relação entre cinema e poesia no século XX português, em especial para os postulados de uma linguagem que, desde o simbolismo, se forma e atravessa modernismo e surrealismo. Dentro dessa perspectiva, o ortônimo sugere com a epifania do supra-Camões a sublimação desta “debilidade”, ou seja, o “eleito” instauraria na poesia portuguesa o pensar por *imagens* – o recriar de uma alucinação qual a da imagem cinematográfica. Um lirismo abstrato.

Para além de descrever o falho ou já existente, Pessoa (2000) insiste, em seu artigo, naquilo que falta fazer. Essa falta se tornaria uma questão determinante

na poesia portuguesa posterior a si (em especial a que começa a ser produzida a partir da segunda metade do século XX, com predileção pelos poetas de *Poesia 61*. A imagem, para esses poetas, era estruturante, não porque tivessem a intenção de converter o texto em ícone – qual a PO.EX<sup>1</sup> –, mas antes para cultivar uma imagem mental, frequentemente com recurso metafórico), principalmente em um poeta cuja construção textual está toda mergulhada no quesito imagético: Herberto Helder. Pensar e sentir por imagens – e velozmente – foi a grande marca deixada por Pessoa, um programa poético influenciador, princípio constitutivo no qual a linguagem não se separa de imagem, atualizado ao longo do tempo em Portugal, em grande parte por meio de relações ecfrásticas com o cinema. Assim, nos meandros da linguagem metacrítica, aventamos como o ideário pessoano de “pensar por imagens” se faz presente na poética helderiana: produtos que compõem uma verdadeira *arte poética* da imagem.

Marcado por um percurso textual sem espaço para o discurso meramente confessional, Helder é reverenciado, mas pouco compreendido pela crítica. O escritor possui uma obra multiforme, contudo essa multiplicidade é preenchida, interiormente, de precisão, fundada em uma essencialidade vital – rara na contemporaneidade. Sua escrita é depurada por meio de uma interpenetração (quase um diálogo) entre prosa, poesia e teoria. Essa mescla é formada por uma autonarratividade e por imagens incomuns, fato que levou muitos críticos a afirmar que o poeta “começou sua poesia sob a égide do surrealismo [...]” (PINHEIRO, 1991, p. 306). Talvez esse vínculo se dê porque, mesmo tendo suplantado teorias, matado e ressuscitado o narrador, o autor e até o sujeito, grande parte da crítica especializada e dos leitores ainda acreditam que o biográfico ou mesmo o sentimento de uma experiência vivenciada pelo escritor sejam propulsores do processo de escrita poética. Isso porque, apesar de pouco divulgado, Herberto Helder morou em Lisboa e conviveu com o famoso grupo surrealista do Café Gelo, período coetâneo à publicação de seu primeiro livro de poemas, *O amor em visita*. Sua vinculação ao grupo levou os leitores mais apressados a afirmar, no calor de sua produção e influenciados pela força asfixiante de que vida e obra são espelhos em poesia, ser o surrealismo sua

1 PO.EX ou Poesia Experimental Portuguesa foi um movimento poético surgido na década de 1960, a partir da publicação da revista *Poesia Experimental* em julho de 1964. A revista foi organizada, por coincidência, por António Aragão e Herberto Helder. O movimento – que teve, entre seus principais autores, os poetas como E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly, muito ligados à poesia concreta brasileira – teve forte presença no cenário literário português até meados da década de 1980, quando foi perdendo espaço para novas tendências, como a poesia visual e a poesia sonora.

casa. Não queremos negar a marca surreal dos poemas de Helder, contudo seria demasiado incorreto vinculá-lo estritamente a esse movimento. Sua poesia herdou do movimento surrealista o gosto pelas imagens surpreendentes e/ou insólitas, até então repugnadas em Portugal pelos neorrealistas, e avança em outros quesitos abordados adiante.

Os poemas de Helder, mais que valorizarem o onírico e impactarem o leitor pelo choque, promovem a construção daquela *imagem* tão cara àquele Pessoa quando este sonhava com um novo Portugal; uma construção que, ao aliar em seu movimento subjetividade, objetividade e consequências metafísicas, instaura o cinema como processo constitutivo interno. A violência pela qual o poeta faz essa imagem emergir só poderia dar-se pelo uso figurado da língua; esse uso figurado acontece quando, por meio da escrita, a questão visual se torna presente na configuração textual do poema qual uma montagem. Como explicita Martelo (2013, p. 195, grifo do autor):

[...] “qualquer poema é um filme” *porque* “o espaço é a metáfora do tempo”, isto é, porque, no poema tal como o poeta o concebe, a sucessão e o choque das imagens traduzem uma experiência do tempo em sentido absoluto, crônico, não sequencial ou cronológico. Herberto Helder refere-se sobretudo à sintaxe entre as imagens como uma forma de “montagem”, e importa então reconhecer que a afirmação herbertiana segundo a qual “qualquer poema é um filme” é delimitada pelo próprio Herberto Helder [...].

Tendo a imagem como mola propulsora de sua poética, Helder confirma ser pelo tempo/movimento que a “rapidez e o deslumbramento” se farão presentes. Instado no conceito de montagem, a poesia do escritor português convoca a relação entre imagens, fazendo a técnica cinematográfica penetrar o universo poético e promover-lhe novas configurações; destarte “em sua poética, a imagem não se reduz a uma mera representação; ela exprime uma espécie de hesitação entre o que é a ‘realidade’ e o que se há-de tornar na sua invenção” (GUIMARÃES, 2003, p. 40). Esse gesto, contudo, não quer significar uma subserviência da arte da palavra à do movimento, mas a sua incorporação como técnica conceitual. Como bem notou Pinheiro (1991, p. 306), em sua escrita Helder “chegou a um ponto profundo de exploração poética em que a imagem tomada como elemento do texto cresce e ‘esquenta’ o sentido, acima da realidade que baseou a imagem”; ou, como disse o próprio poeta, o “cinema, enquanto propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar” (HELDER, 1998, p. 7).

A imagem é um modo de construção no qual o olhar, a despersonalização e a montagem são as tônicas de uma técnica que “transforma a realidade” (HELDER, 1998, p. 7). Assim, como ressalta Kandinsky (apud GONÇALVES, 1994, p. 208), “uma arte pode aprender com outra o modo com que se serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma; isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio exclusivamente”. Essa sintaxe imagética se assenta em uma montagem dialética que obriga o leitor a (re)ler a construção em função de uma ideia fugaz, cujo mérito pode ser nulo em uma nova leitura e proposição. Isso porque, em sua profusão, a imagem gera a montagem e esta, por sua vez, se faz técnica. O choque de imagens na poesia moderna, e absolutamente em Herberto Helder, pode representar a brusquidão de cortes da sequência fílmica, assim como sua colisão e movimento. Como esclarece Martelo (2013, p. 116), “as imagens não são as coisas na sua percepção negligente, como a sonoridade do poema acentua: elas são a intensidade absoluta das coisas, ou seja, o poético”.

A contemporaneidade é formada por uma forte presença imagética. Ao nos voltarmos para textos, principalmente os literários, encontraremos a imagem presente no fundo discursivo, assim como no fundo da imagem encontramos o discursivo. Tal asserção quiasmática revela a precisão de, para podermos ler bem, encontrar as imagens reveladas e constituintes do poema. Apesar de cegar, as imagens de Helder são extremamente ricas nesse processo, fator que nos levou a procurar as relações homológicas entre a linguagem imagética e seu processo de construção cinemática ou, nas palavras de Martelo (2013, p. 235), formas de “ver com(o) o cinema”, ação colocada em evidência para potencializar a significação, como tentaremos evidenciar.

A relação cinema/poesia insta um olhar necessitado de perscrutar seu roteiro de enigmas, qual labirinto. Nas cenas de leitura da escrita helderiana, as intersecções entre imagens suscitam possibilidades dialógicas em favor de modos diferenciados da linguagem mimética; o roteiro desse aglomerado plurissignificante e intersemiótico (regado por ordens estética, filosófica, formal, temática, estrutural etc.) traça múltiplas trilhas que nos conduzem a caminhos diversos de reflexão. O poema construído por meio desse viés de ruptura sintático-semântica obedece ao processo analógico fugidio do encadeamento lógico-linear de construção do discurso. Libertos dos “constrangimentos do olhar” (MARTELO, 2013, p. 125), os textos de Helder engendram imagens não afins do nosso mundo habitual. O poema torna-se, então, processo de



montagem não necessariamente visualizável, por meio de uma linguagem substantiva e sintaticamente subversiva, *surreal*, que questiona modos tradicionais de leitura. Esse processo de montagem nos permite compreender, possível e vacilantemente, a tessitura do discurso e nos direciona na relação entre as linguagens poética e cinematográfica.

Em um texto para a *Revista Relâmpago*, escrito em 1998 e intitulado, interessantemente, de “Cinemas”, Helder revela como o processo fílmico penetra sua escrita. No texto, o poeta explicita que o cinema é uma “ciência dos movimentos [...]” e logo adiante declara: “[ele] arranca à decadência em nós esparsa das imagens naturais, e transmite, em disciplina e cortejo [...]” (HELDER, 1998, p. 7).

No contexto da citação, temos enunciado um duplo movimento: de um lado, a transposição da poesia para o espaço do cinema e, de outro, a defesa da necessidade de se transpor para a poesia um aprendizado do *locus* cinemático. Há, inscrita no texto, uma metáfora da representação, de um fazer que se transforma no próprio poema por meio de seus artifícios. O jogo antitético proposto pela frase/verso entre caos e cortejo gesta a ordem de escrita. A montagem sintática da poesia cria, como tônica, uma gramática do mundo e, no interior dessa gramática, a construção de um idioma, de uma propriedade particular, cinematográfica, uma singularidade muitas vezes – e aparentemente – de caráter “surreal”. Como elucida Vasconcellos (2006, p. 261), essa poética, à primeira vista chocante, apresenta “um espaço verbal [que] é composto sob o alinhamento de versos numa longa pauta de palavra em ritmo, de modo a melhor se projetar como movimento, por meio de uma escrita possível de ser definida como cinemática”. Para o próprio poeta, “a escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar” (HELDER, 1998, p. 7).

A montagem em forma cinemática, como modo de construção poética, projeta um rumo que desestabiliza a leitura e rompe com a linearidade, cria roteiros labirínticos, um processo no qual as imagens plasmam o olhar do leitor refletindo e refratando o mundo por meio de cortes e choques. Ela se torna, em Helder, o dispositivo responsável por construir um espaço de obnubilação no qual o leitor precisa penetrar para desvendá-lo. O olhar do enunciador é o elemento construtor/organizador do discurso traçado pela dicção artística. Além de surrealista, o poema helderiano cria um universo inusitado e instaura o engenho promotor do processo de desreferencialização; ou seja, há, na escrita do poeta português, a libertação do signo do automatismo da linguagem

cotidiana que inibe o efeito de singularização (ou estranhamento) e “aumenta a dificuldade e a duração da percepção do objeto” (CHKLOVSKY, 1973, p. 54).

A poesia de Herberto Helder não exhibe uma escrita linear, não propõe uma comunicabilidade tal como a entendida na linguagem comum, ela erige uma organicidade singular com as palavras, uma *mimese* interna que se legitima como realidade própria. Há uma espécie de construção em que diversos elementos coexistem, como em um azulejo mouro: as milhares e reduzidas peças, autônomas e dependentes, formam um conjunto maior quando reunidas e solicitam um olhar constataador dessa duplicidade entre o mínimo e o máximo. O micro nos devolve o macro do poema; desenho fractal de palavras. Por meio do processo mimético, o poeta penetra o universo das infinitas possibilidades. Quando esse poeta é obscuro, como o é Helder, sua linguagem não explica nem representa o mundo, mas o cria. As palavras, no instante de seu “nascimento” na leitura, provocam estados de ânimo que aproximam, relacionalmente, eterno e efêmero. Uma estrutura perturbadora para o leitor, que tem de realizar um trabalho de decifração, tão importante quanto o ato de escrever.

Esse universo poético não nos oferece a visão de um mundo particular e/ou pessoal, ele gesta um universo no qual há a pretensão de fazer emergir uma nova imagem da própria poesia. No primeiro conto<sup>2</sup> de *Os passos em volta*, o escritor descortina, metaficcionalmente, como funciona esse processo:

[...] o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. [...] não aguentamos a desordem estuporada da vida. E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam. Depois, por meio de uma operação intelectual, dizemos que esses tópicos se encontram no tópico comum, suponhamos, do Amor ou da Morte (HELDER, 1994, p. 9-10).

O estilo, *modus operandi* da frase, do verso, do texto, dá organicidade e (re)constitui o mundo por si. Qual o oleiro bíblico que amassa o barro para criar o homem, o poeta dá vida a partir da massa informe de palavras. A diferença está em este mundo poético não possuir um pleno contorno, exigindo do leitor uma reorganização dos tópicos *formados* em favor da significação do, até então, *barro virgem*; concebe a promoção de uma “leitura radicalmente

<sup>2</sup> Apesar de nos valermos de um livro de contos, a poética de Herberto Helder não se resume a seus poemas, mas é expansível à prosa e a quaisquer outras manifestações propícias ao escritor.

assente numa mediação de contiguidade intelectual entre texto e leitor” (MARTINS, 1983, p. 19). O poeta esvazia a palavra de seus sentidos para seu leitor reinseri-la em um novo plano de conceitos, qual um *puzzle*. Para Guedes, a poesia de Helder possui significados plurais promovidos por aqueles que o leem, qualidade evidenciada pelo próprio autor por meio da resposta dada quando interrogado por Eduardo Prado Coelho a respeito de *Cobra*, cujos exemplares distribuídos eram diferentes entre si: “As versões têm variado de destinatário para destinatário, porque o livro, em si mesmo, digamos, flutua. É um livro em suspensão. Não é excitante que um livro se não cristalice, não seja ‘definitivo?’” (apud GUEDES, 1978, p. 40).

A ideia de livro brota, nesse ínterim, como elemento de construção que adentra o universo semântico do enunciatário e exige-lhe uma posição. O tempo discursivo promove, no espaço do verso, a remoção da palavra de sua natureza ordinária para aloca-la, num processo de antecipação ao mundo criado, em uma zona *entre*, um *ethos* em que a lógica da sequência encadeada pela natureza das palavras no eixo sintagmático é rompida. Já não existe a combinação de semas usuais a qual estamos acostumados, o mundo ordinário passa a extraordinário. O plural torna-se a dominante de sua poesia e se traduz em uma aventura poética pelo percurso da montagem signica. Como bem aponta Martelo (2005, p. 51),

Sem excluir aspectos como a organização, a selecção e mesmo a dimensão narrativa – mas reformulando-os a uma outra luz –, o que Herberto Helder verdadeiramente valoriza é a capacidade de irradiação da imagem, o jogo de ecos e de replicações expansivas promovido pela coexistência das imagens.

O rumo seguido pela poesia de Helder desestabiliza a expectativa e rompe com a narratividade; assim, o processo de singularização se dá por meio de um roteiro labiríntico no qual as imagens vão plasmando o olhar e esvaziando os signos de seus referentes em favor do dado reflexivo, em que o sujeito poético se manifesta:

Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo (HELDER, 1994, p. 11).

O processo criativo traz, em si, o elemento crítico inserido em sua própria construção. A percepção do sujeito para com o mundo fá-lo encontrar, nesse

mundo, os signos motivadores de sua poética; instaura a perseguição do sentido e das possibilidades do léxico, promove trilhas de imagens surgidas a partir de um artifício mimético e de “lixamento” involuntário dos vocábulos renascidos. Por isso temos, em um primeiro momento, um caos aparente da montagem das imagens produzidas pelo poema. Esse caos, no entanto, se desvanece quando o poema se desvela pela inserção do elemento crítico inserido na construção inventiva; ele se torna o propulsor do poético engendrando-o, “irradia imagens”. Por isso, o estilo se dará por meio de uma sintaxe de imagens cuja ideia é construir um processo no qual essa sintaxe é criadora de um mundo textual, como artifício poético, a letra revela-se como tal, conta-se em autonarrativa, desvela-se metaficcionalmente; o estilo poético de Helder mantém a realidade entre parêntese para recriá-la de modo análogo e intensificado, voltado para a elaboração de um poema que põe em aberto.

Somado a esse processo metaficcional, o discurso poético helderiano é pautado por um hermetismo cuja construção é quase matemática. O jogo insere o signo em relações estranhas e repetitivas, exhibe enquadramentos díspares a cada montagem, promove disseminações e realocações vocabulares, organiza o conteúdo por vias figurativas, e cria uma ordem subjetiva que confunde os nexos causais aparentes em favor de uma arquitetura imagética de alta consciência artística; esse “esvaziar as palavras”, somado a um alocamento calculado em crescente e sua combinação em possibilidades equacionadas, extrapola o processo de simplesmente apresentar:

Arranjei o meu estilo estudando matemática e ouvindo um pouco de música. – João Sebastião Bach. Conhece o Concerto Brandeburguês n. 5? Conhece com certeza essa coisa tão simples, tão harmoniosa e definitiva que é um sistema de três equações a três incógnitas. Primário, rudimentar. Resolvi milhares de equações. Depois ouvia Bach. Consegui um estilo. Aplico-o à noite, quando acordo às quatro da madrugada. É simples: quando acordo aterrorizado, vendo as grandes sombras incompreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e toda a imensa melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura... Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este (HELDER, 1994, p. 11, grifo do autor).

Eis o jogo de escrita imagética e autoelucidação. Tais parâmetros promovem uma poesia instalada como campo de experimentação, levando-nos a pensar não mais em poemas dispersos, mas em um grande texto lírico particionado em diversos; uma espécie de biografia do sujeito-enunciador que se experimenta

como linguagem. O exercício estético revelado pelo trecho helderiano de seu livro de contos assume, ainda, um carácter projetivo ao enunciar uma posição teórica sobre o fazer da poesia. A presença do dêitico “este” no final do trecho aproxima o enunciatário da voz enunciativa, forçando a barreira epistemológica de separação entre factualidade empírica e ficção literária. Essa aproximação de realidades promove um artefato poético contínuo, escrevendo-se e completando-se aos poucos, a cada novo livro de Helder. A ideia de um poema em processo é expressa, inclusive, em um título de seus poemas completos – “*Ou o poema contínuo*” –, conjunto de vocábulos que carrega a ideia de incompletude. Dessa forma, “cada texto funciona como um sinal, um degrau no percurso” (GUEDES, 1978, p. 36) em construção, como uma escada em formato elicoidal, retornada ao mesmo tema/motivo por formas, aspectos ou tratamentos diferenciados; esse artifício de construção exibe uma coerência exímia, pois o texto aparenta fragmentar-se em diversos para compor um caleidoscópio poético que, visto sob seus prismas, permite as mais variadas significações em um único objeto/poesia. Como argumenta Vasconcellos (2006, p. 260), a poesia de Helder se faz “rumo a uma teatralização de seu campo de força ou a uma exposição/projeção visualmente dinâmica e mobilizante, no estrito espaço do poema, concebido como longa, fragmentaria formulação”. Nas palavras de Guedes (1978, p. 39), sua obra

[...] é como uma viagem fragmentada por diversos poemas, uma deambulação pelo corpo poesia do autor que se deixa conhecer enquanto estilo. Assim, em Helder o conhecimento se dá por meio da viagem, passos em volta de um mesmo signo sempre (re)configurado em diversas estratégias e formatos.

Esse jogo multiproteico em que o poema torna-se uma manta de códigos que conjuga a transposição intersemiótica (via imagem cinematográfica), pluralidade de possibilidades significativas e a autoelucidação textual evidencia que decorre de tais pressupostos a existência de uma limitação dos signos. Se, como já afirmamos, o referente da poesia helderiana mostra-se ambíguo, perturbador, pois cria um abismo entre o mundo regular e seus signos e um cenário de vazios, pulverizado por construções labirínticas enunciadas por um sujeito poético, a imagem brota como elemento de constituição que adentra o universo semântico e contamina o contato sensível com formas de relação estabelecidas pelo enunciatário: as palavras flutuam no líquido de possibilidades significativas. O poema torna-se, como diz Octavio Paz (1982), lugar de encontro entre homem e poesia. A falta de elementos verbais plenos para a

re(a)apresentação do mundo (seja ele factual ou criado) imposta o uso de outros artifícios para a completude do signo verbal em favor dessa re(a)apresentação.

Na primeira parte do poema “Fonte”, presente no livro *A colher na boca*, podemos constatar como essa poética movente se oferece, como apresenta uma verdadeira síntese do que seja poesia e, sobretudo, uma visão do processo construtivo de Helder. Simultaneamente edificação e crítica, o texto se faz espaço intervalar, resgatando as características levantadas. Vejamos:

#### FONTE

I

Ela é a fonte. Eu posso saber que é  
a grande fonte  
em que todos pensaram. Quando no campo  
se procurava o trevo, ou em silêncio  
se esperava a noite,  
ou se ouvia algures na paz da terra  
o urdir do tempo –  
cada um pensava na fonte. Era um manar  
secreto e pacífico.  
Uma coisa milagrosa que acontecia  
ocultamente.

Ninguém falava dela, porque  
era imensa. Mas todos a sabiam  
como a teta. Como o odre.  
Algo sorria dentro de nós.

Minhas irmãs faziam-se mulheres  
suavemente. Meu pai lia.  
Sorria dentro de mim uma aceitação  
do trevo, uma descoberta muito casta.  
Era a fonte.

Eu amava-a dolorosa e tranquilamente.  
A lua formava-se  
com uma ponta subtil de ferocidade,  
e a maçã tomava um princípio  
de esplendor.

Hoje o sexo desenhou-se. O pensamento  
perdeu-se e renasceu.  
Hoje sei permanentemente que ela  
é a fonte (HELDER, 1996, p. 41).

A primeira leitura faz-nos notar a tensão característica dos poemas modernos, urdidos em uma função poética justa ao discurso da poesia e, a seu lado, uma consciência crítica desse mesmo discurso, fator que o coloca em *crise*. Essa crise se revela já nos versos, pois a estruturação sintática irregular é um dado sinalizador do caminho de incertezas da palavra em seu espaço de construção. A articulação entre os versos promove o corte imagético marcado pelos constantes *enjambements* e denota a quebra do mecanismo rítmico e organizacional comum, tudo em favor de uma nova lógica, a da sequência encadeada pela palavra e suas possibilidades no eixo sintagmático. Obliterada em sua dimensão de significar, conforme sua natureza de referente do real, a palavra, antes de apontar, se torna um abismo de sentidos regulado pelos passos de uma leitura estruturada por um enunciador, mas desvendada heurísticamente pelo enunciatário. O conteúdo semântico é obnubilado por um encadeamento abstrato advindo de processo analógico; o enunciador promove um pensamento/escrita liberto das cadeias lógicas costumeiras do código em uso. Dessa forma o poema – em sua construção e, ao mesmo tempo, elucidação – cria um universo de imagens e requer um enunciatário que saiba lê-lo e entendê-lo em suas proposições teóricas e múltiplas: que aceite o *puzzle* proposto. Por isso a percepção do poema, sua traduzibilidade para nosso universo, passa, obrigatoriamente, pelo referente e pelo enunciatário e seu trabalho de reconfiguração – que deve arriscar-se na reconstrução da arquitetura poética para desvendar o enigma do/no poema.

Somado à construção, há uma linguagem situada em um intervalo permanente, contrapontando entre um aqui (*factum*) e um lá (*fictum*). Nesse espaço de permeio, os versos constroem, plasticamente, imagens. As palavras, ligadas por um discurso fechado sobre si mesmo, hermético e, paradoxalmente, auto-elucidativo, driblam os referentes e oferecem-se como possibilidade semântica de um dizer distanciado do plausível para recolher outras vias e sendas no nascedouro do poético. Temos, posto em cena, um poema como enigma da representação. Ainda que o referente se apresente como tal, passível de nomeação, sua presença incomoda por postar-se em um espaço incabível na sequência dos versos/cenas, pois o viés da analogia apenas permite-nos ver esse referente como mistério, elemento oculto.

Mergulhados em um mundo paralelo, transreal, estranho e diferente, os versos do poema estabelecem um *locus* mítico, um *illo tempore* dos signos, trazendo a eles uma liberdade criadora. Essa liberdade, em que “a posição das

coisas se torna possível” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 249), instaura o hermetismo do texto e, ao mesmo tempo, apresenta os caminhos possíveis para o enunciatário desvendar significados entranhados.

O título, entrada do poema, nos permite fazer algumas considerações sobre sua constituição. Situado em um espaço intervalar que cria e propõe, ele (re) constitui a vida. O vocábulo *fonte* nos direciona à questão da existência – afinal, a água, base de toda vida terrestre, brota de uma fonte. Sua reiteração constante impinge a existência desse broto de vida em todos os espaços. No contexto judaico-cristão ocidental, a noção de fonte nos remete ao princípio bíblico de Deus como manancial de vida. Por analogia, o poema como imagem construída artisticamente e autoelucidante pode revelar o poeta como criador do mundo ficcional/poético, um deus, fonte da poesia e de suas possibilidades. A composição mimetiza a criação por meio de outra criação, reencena o Gênesis em sua instância mais profunda por um movimento contíguo e similar. Dividido em seis partes<sup>3</sup>, o texto repete o ato de construção do mundo (dada em seis dias segundo revela a explicação bíblica, pois no sétimo o criador descansou).

A poesia helderiana, em sua natureza, se estende entre a realidade e a imagem; entre o mundo criado pelo homem e o mundo dado como possibilidade, reconstrói aquele por meio do inacabamento, do labirinto e do fragmento permitidos por este. Assim, em “Era um manar/secreto e pacífico” temos a reiteração do contexto bíblico por meio do termo manar, cuja ambiguidade (tanto o de jorrar muito quanto o de se referir ao maná, pão dado dos céus ao povo escolhido) encena novamente a cosmogonia cristã em um novo universo, pois tanto o pão quanto a fonte são secretos (apenas os escolhidos ou conhecedores dessa água/alimento que brota sabem buscá-la) e pacíficos, do universo da paz, da calma, por fim, do divino.

A sequência do poema descreve, subjetivamente, ser a fonte “Uma coisa milagrosa que acontecia/ocultamente”. Ou seja, afirma/constata, em nossa perspectiva de leitura, novamente ser ela divina e oculta, revelada apenas aos iniciados. Nesse momento a ideia de fonte encontra sua plurissignificação, pois, ao mesmo tempo que ela representa o agir demiúrgico, também é a poesia, elemento amorfo que contagia a palavra e lhe dá poderes milagrosos para significar multiplicadamente. Os dois versos funcionam, aqui, como desencadeadores de embreagens, cujos sentidos embaralham a perspectiva do enunciatário e alocam

3 Analisamos aqui apenas a primeira das seis partes do poema.



significados sobre significados. Por essa inusitada ação de proliferar em uma única palavra, a fragmentação de sequências no poema instaura a ideia de mundo no qual o estilo não narrativo (re)ordena o caos.

Entre os versos 12 e 14, “Ninguém falava dela, porque/era imensa. Mas todos a sabiam/como a teta. Como o odre”, a seleção vocabular exímia conduz, novamente, o enunciatório ao universo bíblico. Termos como imensa (usado sempre para se referir à força ou ao poder de Deus), teta (elemento que dá vida, alimento, local de onde “corre leite” qual a terra prometida) e odre (reservatório do líquido abençoado, espaço de conservação, continente do sagrado) reinstauram a leitura sagrada e comprovam o poema como verbo criador, aquele que “está com Deus e é Deus” e, por isso, gera, dá vida.

Por fim, como lugar de revelação de toda a sua condição, o poema demiurgo apresenta seu problema: “A lua formava-se/com uma ponta subtil de ferocidade,/e a maçã tomava um princípio/de esplendor”. Como mimetismo do mito judaico-cristão da criação do mundo, o texto manifesta o momento de seu pecado, sua falha: a maçã se torna esplendor, aquela que será objeto de desejo e, posteriormente, desenhará o sexo (perdido no paraíso, mas renascido nessa terra poética como coito entre palavras, penetração de significados em novos vocábulos, relação desestabilizadora do sintagma pelo paradigma) e fará o escolhido ser expulso do “espaço edênico”; a sua incapacidade de ser total, de ter a completude do significado, o pé quebrado do verso. Essa incompletude se completa nos dois últimos versos, “Hoje sei permanentemente que ela/é a fonte”, quase semelhante ao primeiro verso, “Ela é a fonte”. Esse processo cíclico promove um movimento em que o final retoma seu início como um oroboro e engendra o movimento, cuja tônica é a continuidade, a autofecundidade e o ciclo do eterno retorno. Não à toa o vocábulo oroboro, em sua disposição gráfica, forma um palíndromo: podemos ler a mesma palavra tanto da direita para a esquerda quanto da esquerda para a direita, similar ao poema, aberto ao leitor de diversos ângulos, portas, possibilidades, entornos.

Símbolo cuja imagem é a da serpente mordendo a própria cauda, o oroboro – termo do grego antigo, designa “aquele que devora a própria cauda” – representa a eternidade e, também, o ciclo da evolução voltado para si mesmo. Dessa forma, essa evolução faz emergir outro nível de existência, circular e retroativa. Signo perfeito para a representação da poética helderiana, a roda orobórica carrega consigo uma valência de imperfeição, fato que, analogicamente, similariza com a imperfeição do poema incapaz da representação total ou da (re)criação plena. Nos livros antigos em que o símbolo aparece, ele vem

acompanhado da expressão “*hen to pan*” (“o um, o todo”), remetendo ao tema da ressurreição, do retorno do findo, à conclusão aberta para seu início, qual o processo de escrita de Herberto Helder.

Espaço aberto ao divagar devagar, vemos lentamente transparecer novos significados para os trechos até então contaminados pela leitura que privilegia o mimetismo do poema com o texto bíblico. Retornando ao primeiro verso pelo processo de embreagem, temos de reler a fonte não apenas como deus, mas também como a poesia, a “coisa” que constrói e dá vida por meio de palavras. Assim, a primeira estrofe revela a possibilidade dessa poesia e qual sua força demiúrgica por meio de sinestesias em que o silêncio, a noite e a paz trabalham no urdir de um tempo poético ansiado, *illo tempore*, momento inicial e sacro no qual as palavras ainda não eram sujas de significados, pois ainda habitavam o seio da fonte/poesia. Temos, então, o surgimento da imagem: deslumbrante e rápida. Eficaz, mas sem deixar de ser subjetiva, objetiva e com consequências metafísicas. A ideia de temporalidade emaranhada nos processos sinestésicos de procurar o trevo, o silêncio da noite e o urdir do tempo promovem o princípio constitutivo de união entre linguagem e imagem. O ideário cinematográfico completa a imagem por meio da velocidade instaurada nas cenas de descrição subjetiva desse *illo tempore* e, por outro lado, codifica-o por cortes e mudanças bruscas, impingindo uma continuidade fragmentada ao trecho em questão. A esse procedimento sinestésico imbricado com as forças da natureza, vemos o enunciador, a todo tempo apagado pela linguagem, comprovar a fonte como aquela que dá vida, pois nela todos pensavam, procuravam.

Em “Fonte”, a palavra retira-se de sua natureza ordinária e antecipa-se ao mundo criado, constrói um tempo novo, inaugural no espaço do verso. As imagens da teta, da imensa fonte, da lua em formação, do pensamento que se perdeu e renasceu (o gozo, momento de alegria, renascimento e sensação de perda do eu, morte) e do dentro também remetem-nos à ideia de parto, ao local de nascimento do signo, como se o poema desse a luz à palavra em um espaço semântico do mundo discursivo. Após a leitura das possibilidades do poema, a aparente falta de lógica cede lugar a um encadeamento composto que une termos distantes, pulverizando a narratividade direta em favor de desvios sintático-semânticos promotores de uma “desnarrativa” ao mesmo tempo que constrói, aos poucos e por via da leitura, um caminho perseguidor de si. Há, em outros termos, um encadeamento de ações sígnicas resultando sentidos reconhecidos como possíveis.

O poema de Helder perfaz um exercício retórico do dizer, uma paródia da retórica do artifício genesíaco que lê criticamente. Temos, então, o caos do mundo plasmado e (re)organizado pelo poeta. Nos versos o narrar sobrepõe, por meio da montagem, uma seleção lexical de imagens do mundo e retoma o paradigma da criação por meio de sua consciência crítica: a própria arte. Um roteiro de possibilidades estilísticas, imagem conjugada com palavra para, juntas, romperem os limites semânticos, promovendo uma sintagmática de retorno ao primitivo; um encontro de natureza icônica que agencia a ilusão da descontinuidade. As possibilidades permitidas pelo enunciatário e promovidas pela existência dos objetos artísticos estabelecem uma relação de contiguidade com o factual. O poético flagra o empírico e, ao questioná-lo, transforma-o no interior do verso. A caoticidade do mundo é consertada por uma lógica desafiante que quebra a linearidade e mergulha no consciente empírico para reorganizá-lo fragmentariamente, em mosaico.

Constatamos, pois, na construção geral do poema analisado que a tessitura das imagens e a insistência da retórica do discurso poético genesíaco instauraram um hermetismo responsável pela carga motivadora dos signos em sua plurissignificância. A montagem poética via imagem é o dispositivo responsável pelo corte e pela sequencialização que interrompe semanticamente os planos, os faz suceder em processos aparentemente autônomos, mas compósitos em sua totalidade. A edição cinemática, organizadora do conteúdo, elabora espaços de confluência, retoma a velocidade e o deslumbramento, conjuga dimensão subjetiva, dimensão objetiva e consequências metafísicas para propor uma poética inovadora, promulgada por Pessoa e desdobrada em Herberto Helder.

A poesia é uma forma de conhecimento heurístico. Nesse aspecto, estudar os elementos que compõem uma consciência artística construtora de discursos nos ajuda a conhecer não apenas a evolução de um gênero literário, mas também o desenvolvimento do pensamento de um país em que poesia e discurso social são, desde sempre, imbricados. Por esse viés, podemos recuperar o texto sibilino de Pessoa e pensar o desenvolvimento do projeto poético em consonância com o desenvolvimento da própria poesia.

Em Herberto Helder temos o reconhecimento do estilhaçamento total, seja do homem, seja do ideário de epopeia representativa de uma nação. Já não há mais Camões, nem supra-Camões, apenas a constatação de um contrassenso de (im)possibilidade. Herberto Helder se aceita infra-Camões: não é mais capaz de uma epopeia (menos por incapacidade, mais pela impossibilidade que

o mundo moderno instaurou), mas de um processo de montagem de cacos partilhados pelo sujeito contemporâneo em forma de linguagem poética, um processo cinematográfico em que são alocadas imagens lado a lado para compor a totalidade desse *poema contínuo*. Por isso, o poeta cria uma *antiepopéia* construída fragmentariamente, em constância, que mimetiza a reconstrução de uma nação não mais como território, mas como *locus* poético, um cronotopo vivo e contínuo (não glorioso), um estado/poema, habitação de uma humanidade em constante efervescência criacional.

## Movie poem: movement Herberto Helder

### Abstract

Portuguese poetry, beginning in the 60 of the twentieth century, begins to express itself through differentiated metaphors, in which movement, the abrupt cut, and the apparent lack of sequencing become the tonic. From this proposition, we propose to carry out the reading of the poetic work of Herberto Helder through its confluence with the movie as a mode of literary construction, since we believe it to be cinetism, in Helder, the motto that causes cuts, movements and acceleration. Supported by Martelo (2013), Guedes (1978) and Vasconcellos (2006) we propose a critical reading of helderian poetry to prove our hypothesis.

### Keywords

Movie. Motion. Contemporary poetry.

## REFERÊNCIAS

CHKLOVSKY, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução Ana Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.

GUEDES, M. E. Viagem e utopia em Herberto Helder. *Revista Colóquio Letras*, n. 46, p. 36-45, nov. 1978.

GUIMARÃES, F. *Artes plásticas e literatura – do romantismo ao surrealismo*. Porto: Campo das Letras, 2003.

- HELDER, H. Estilo. In: HELDER, H. *Os passos em volta*. 6. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994. p. 7-12.
- HELDER, H. (memória, montagem). In: HELDER, H. *Photomaton & Vox*. 3. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.
- HELDER, H. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- MARTELO, R. M. *Os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos: relações entre poesia e cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão*. 2005. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14208/2/10poetasfuturos000073915.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- MARTELO, R. M. *O cinema da poesia*. Porto: Documenta, 2013.
- MARTINS, M. F. *Herberto Helder, um silêncio de bronze*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PESSOA, F. A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico. In: PESSOA, F. *Crítica – ensaios, artigos e entrevistas*. Edição Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- PINHEIRO, C. *Introdução à literatura portuguesa*. São Paulo: Pioneira, 1991.
- VASCONCELLOS, M. S. Ou o poema contínuo de Herberto Helder. *Via Atlântica*, n. 9, p. 258-262, 2006.

Recebido em 08-08-2017

Aprovado em 23-08-2017



# BLAKE MORRISON AND THE READING OF CONTEMPORARY BRITISH THEATRE

**VALTER HENRIQUE DE CASTRO FRITSCH**

Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande, RS, Brasil.

E-mail: valter.fritsch@yahoo.com.br

“I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all I need for an act of theatre to be engaged” (BROOK, 1996).

## **Abstract**

This paper discusses issues that are relevant to contemporary British theater and how the playwright Blake Morrison is inserted in the English theater scene. Morrison uses as a backdrop for the elaboration of the play *We are three sisters* the text *Three sisters* (1900), by the Russian playwright Anton Chekhov. The dialogue between Chekhov's Russia of the nineteenth/twentieth century and the (countryside) scenario of the (industrial) north of England in the Victorian period, when equated by Morrison in the context of today, invites us to make some considerations that have much to tell us about the parameters of contemporary dramaturgy.

## **Keywords**

Blake Morrison. Contemporary British theatre. Contemporary dramaturgy.



In the epigraph that opens this article, Peter Brook (1996) claims that the only things crucial to a theatrical event are an empty space, a man crossing this space and someone else watching him. That is a change of paradigm if we consider the historical background of European and American productions. Before thoughts like those proposed by Brook, the common idea was that the art of performance demanded an Italian stage with scenery, accessories, costumes, light spots and other materials that would support the performance of a play on the stage. Peter Brook translates the spirit of our age by separating what is vital from what is complementary, showing that the sophisticated American and European traditions have accessories that, ultimately, could be suppressed. Heavy machinery and scenery, refined costumes and multiple light spots are not as important as they used to be. The empty space reveals what is essential for theatre to happen – the actor, the space and someone watching, in the art that has been described as the art of encounter.

Drama has always been a complex kind of text because it contains many intricate particularities inside a structure that may apparently seem simple. The first difficulty relates to defining the ways in which drama belongs in Literature – not only because of its structure, but also because of the elements that belong in a play that depend on a different kind of materiality than that allowed by the written text. These elements are vital parts of a play, and for that reason the effect that a play provokes is different from the effect of a novel, or a poem. As to the elements upon which a play depends, film theorist Gerald Mast (1982, p. 287) says that

One can easily define what a novel concretely, physically is: it is that piece of matter one holds in one's hands, its letters printed on paper and bounded by the covers in which those pieces of paper have been gathered. But a play has no similar concrete, physical existence. The object that one can hold in one's hand is not a play but the script of a play. Nor is a performance of that text the play but a performance or production of the play. A play, then, is not a physical thing at all but an imaginary ideal: either the imaginary combination of all possible performances and productions of that script or the idealized "best" performance that can be imagined (by whom? at what time?) from that script. As teachers of literature we frequently pretend that the text of the play is the play, as if it were a novel written in speeches.

Anne Ubersfeld (1999), in her widely acclaimed book *Reading theatre*, presents an important theoretical contribution to the study of the dramatic

genre, be it on the page or on the stage. As a theatre director and the person in charge of the Institut d'Études Théâtrales at the University of Paris-Sorbonne for several years, she has the experience and the authority to present a whole theory centered on the role of the theatrical sign in the field of semiotics. Ubersfeld (1999, p. 2) acknowledges that the task of approaching a play is not an easy one:

Everyone knows – or accepts as truth – that you cannot read theatre. Professors are not unaware of this. Almost inevitably they know the anguish of explaining or trying to explain a textual document to which the key lies outside itself. Actors and directors embrace this truth more than anyone else and they view all the academic explanations, which they see as unwieldy and useless, with scorn. Ordinary readers accept this wisdom as well. Whenever they take a stab at it, they realize the difficulty of reading a text that most decidedly does not appear to be intended for reading the way one reads a book. Not everyone is technically versed in mounting a play, nor does everyone have the unique imagination needed to conceive a work of fictive performance. This, however, is what each of us does, and this private act cannot be justified either theoretically or practically.

From the premise that theatre is not meant primarily to be read, Anne Ubersfeld (1999) defends the idea that, against all odds, such a reading is necessary and vital to those engaged in the theory and practice of the dramatic genre. It is not difficult to understand her thought if we consider that theatre is the art of the encounter, so it is necessary to meet, to be together, so that it can be put to use. No matter how many productions of Chekhov's *Three sisters* we may have watched, we will always return to the text as a touchstone. The performance is perishable, it vanishes as soon as the curtains drop; whereas the text lasts and can be kept to be explored and studied. Although, nowadays, it is a common practice to record performances on Medias in order to save the performance, it is a consensus that it does not reach the same artistic value as the live performance. Ubersfeld (1999) establishes a reading approach that decodes the specificity of the dramatic genre and connects the links of this textual practice to the specificities of the performance.

The specificity of the text written to be performed on the stage is the first question we have to face. The difficulty lies in the conflict of what is to be privileged – the written text or the performance. Ubersfeld (1999) refers to the inadequacy of the traditional methods in academic studies, since we are dealing with a genre that extrapolates the measure of poetry and is not as linear as the



narrative of a novel – because a play is not a novel written in lines. Drama is a problematic genre, especially in present times, when contemporary playwrights have suppressed many of the features that we used to attribute to theatre. Eugenio Barba (2010), who is an Italian director and theoretician of Theatre Anthropology, refuses to talk about dramaturgy, he insists on the term *dramaturgies*. Barba (2010) defends that each aspect of a theatrical performance has its own dramaturgy. The meeting of all these *dramaturgies* creates a theatrical event. Therefore, in Barba's (2010) view, we have a dramaturgy of the playwright, a dramaturgy of the costumes, the scenario, the light, the music, the director, and the dramaturgy of the actor, which is the one Barba has dedicated most of his research and writings to investigate.

In the opposition of the text and the performance, we find the intersection between the literary production and the concrete performance. As Ubersfeld (1999) reminds us, theatre is an art that is both permanent, because it can be registered on paper, and an art of the instant, because it can never be reproduced identically. It is at the same time the art of one single person – the playwright – and the art of a group of people who will put the words together on the stage through a creative process. Although theatre demands highly refined textual creation and is bound to a canonical literary tradition based on philosophical and theoretical texts, it is an intellectual and difficult art that depends on the creative processes of a group of people and whose fulfillment is reached only when it is presented to an audience. It is in the intersection that we read theatre.

To Ubersfeld (1999), this intersection is a semiotic space. Not in the sense of offering the truth about the textual sign, but of opening the possibilities of reading through multiple views on the textual sign system. Adopting this view, Ubersfeld (1999, p. 8) explores the theatrical sign in order to understand the dramatic genre and to create the proper tools for “directors and actors to construct a signifying system in which audiences can find their place”. It is, first, a matter of facing the reading of theatre as an integrated signifying event in order to trespass the barriers imposed by the text-performance opposition. Secondly, it is important not to see things in the traditional way that privileges the text and understands performance as a kind of expression or translation of that text.

This equivalence is very likely an illusion. The totality of the visual, auditory, and musical signs created by the director, set designer, musicians, and actors constitutes a meaning (or a multiplicity of meanings) that goes beyond the text in

its totality. In turn, many of the infinite number of virtual and real structures of the (poetic) message of the literary text disappear or cannot be perceived, because they have been erased or lost by the actual system of performance. Indeed, even if by some miracle performance could speak or tell the whole text, spectators would not hear the whole text. A good part of its information is erased or lost. The art of the director and the actors resides largely in their choices as to what should not be heard. We cannot speak of semantic equivalence: if T (text) equals the set of the entire set of textual signs, and P (performance) equals the set of performed signs, the intersection of these two sets will shift for each performance (UBERSFELD, 1999, p. 14).

In this sense, ranking the text above performance can provoke the illusion that there is a right way to align the signs written on the paper to those performed on the stage. As Ubersfeld (1999, p. 16) attests,

The main danger of this approach lies, of course, in the temptation to freeze or fix the text, to sacralize it to the point of making the system of performance impossible and thwarting the imagination of the interpreters (directors and actors). Further danger lies in the (unconscious) temptation to fill in any silences or spaces in the text, and to read the text as if it were a compact book or unit that could only be reproduced using tools external to it; in this way any production of an artistic object is prohibited. The greatest danger lies granting privileged status not to the text, but to one particular historical or codified reading of the text, a reading which, as a result of textual fetishism, will be granted eternal legitimacy. Given the relations (unconscious but powerful) that are established between a theatrical text and the historical conditions of its performance, the privileged status to codified ways of performing that text. In other words, the result might be the prohibition of any advances in the art of staging plays. Thus traditional actors and directors thought that they are defending the integrity and purity of a Molière or Racine text, when in fact they were defending a codified reading of the text, or perhaps even given a predetermined way of performing it. We can see not only the extent to which granting privileged status to the text can make theatre sterile, but also why, in theatre, it is so necessary to distinguish clearly between what is essentially of the text and what is essentially of the performance. Without these distinctions, it is impossible to analyze the relation between the two phenomena and identify their common task. Paradoxically, the failure to distinguish clearly between text and performance leads those who defend the primacy of the text to indeed cause the effect of performance to revert upon the text.

Aristotle (2000, p. 62) seems to solve that matter in his *Poetics*, when he affirms that although the text is meant to be performed, it must be possible for

it to be read as any kind of poem – being it tragedy, comedy, epic or poetry. Ronald Peacock (2011) suggests that a proper analysis of the opposition text/performance should focus on the images that are generated by the text and on the symbolical matter that can enrich the creative processes of performance. The reading of theatre that one performs is a product of one's own constructs and concepts, so it is not difficult to understand that all definitions are likely to fail if they propose to account for a reading of totality. In order to provide a reading of the images (in a symbolical way) contained in the text/performance dyad, symbolical constructs must be observed. It is important to consider the image in the context in which it appears, avoiding the risk of simplifying the analysis by opening dictionaries of symbols that provide possibilities of definitions for the image we investigate. We should rather consider where the image is inserted, feel the literary text that contains it, decide if what we see is a symbolical pattern, or just an ordinary image, and select one possibility of meaning in the context we contemplate.

Thinking about it metaphorically, we could say that theatre is a kind of craft similar to weaving and embroidering, as it depends on the work of capable hands to tessellate the multiple threads in a proficient way. Contemporary theatre, in this sense, is an intricate tapestry because it is woven from different threads and materials. In order to understand what theatre was and what it has become, it is necessary to accept that the rules of this game have changed so many times that what was considered a piece of art in other times could be dismantled and discredited by contemporary playwrights and theoreticians. Cultural clashes are also important to observe, as it seems impossible to define a European panorama of contemporary theatre taking into account the amount of dissimilarities in the offered productions. The article discusses such questions highlighting the work of the English poet and playwright Blake Morrison and how his plays fit in the contemporary British scene.

One of the major characteristics of the British theatre is its eccentricity. There is a marked resistance of British theatre to incorporate post dramatic theatre and other artistic tendencies that are present in French and German contemporary theatre. To the English playwright Howard Brenton (2009), a play is as tight a form as the eighteenth century sonata. Brenton (2009) defines a theatrical text as an event that generally lasts two or three hours, is performed in chunks, and consists in a group of people presenting an enacted story to another group of people sitting in front or around them. He also declares that the rigidity of such form has taught the audience what expectations to bring

and what conventions to adapt to in the playhouse. To Brenton (2009), this is a fact that happens whether theatre-makers like it or not. This can be called the most traditional approach to theatre, and it represents the rigidity of form that the author-centred theatre culture of Britain is best adapted to. Of course, one can always highlight names such as Sarah Kane, John Osborne, Tom Stoppard, Joe Orton, Harold Pinter and Mark Ravenhill to illustrate how innovative English dramaturgy can be. However, it is important not to forget that artists such as Samuel Beckett and Peter Brook only achieved success after crossing the canal and moving to France.

One cannot think about contemporary dramaturgy without thinking about the vanguard movements from the twenties. And there is no better way to look back at those movements than trying to answer Hamm's question to Clov, in *Endgame*, written by Samuel Beckett (2003, p. 39) – “We’re not beginning to... to... mean something?”. Were they bound to mean something? Were theatre and art movements such as Surrealism, Expressionism, and Futurism intending to signify something? What did these movements provoke in the way we face drama?

I believe that, among the literary genres, theatre was the most affected by the conceptual changes about what an artistic text is. Contemporary dramaturgy is made of very different kinds of texts – and some of them are very difficult to recognize as theatre at all. Hamm's question reveals the joy and the horror of being exposed. Beckett (2003) plays with such lines by showing that characters have to take the risk of being read and interpreted by others. Beckett (2003) breaks the possibilities of interpretation or, at least, multiplies them, in a new kind of theatre that denies representation the right to be anything but itself. From such a concept, theatre is not an imitation of life anymore, but a (re)presentation of life and there are no boundaries to new presentations of life. So, contemporary theatre is not bound to rules or fixed structures that could help readers and audience to recognize it as theatre.

Theatre relies on the game of what is being shown and what is being hidden. The dramatic text does not imitate life: it proposes a double of life, building to life a verbal replica that is performed on stage. Contemporary theatre seems to maintain such features, which demand an active role from the readers/audience, so as to be understood or decoded. Contemporary dramaturgy deviates from what we recognized as theatre before, presenting as a play, texts written in prose or verse, in a linear or non-linear narrative, with fragmented voices that echo not just the society we live in but the artistic movements of

the past, in a constant movement of killing and resurrecting the vanguard movements from the past.

In the present scene, we have at least two models, each representing a different artistic attitude. The first is the classical model, a closed model, made out of informative writing, facilitating the understanding of readers and audience by structuring the play in a traditional way with a linear narrative, lines, characters, scenes and acts. The second is bound to erase everything that facilitates interpretation. It is a model bound to erasure and void. The empty space and the feeling of void come as an expression of powerful images that compose a new way of writing that communicates rather through absence than through words. This kind of dramaturgy deviates from what we recognized as theatre before, presenting as a play texts written in prose or verse, in a linear or non-linear narrative, with fragmented voices that echo not just the society we live in but the artistic movements, in a constant movement of killing and resurrecting the Avant-guard movements from the past. We see exponents of this kind of theatre in names such as Sarah Kane, Heiner Müller and Valère Novarrina, authors whose dramatic narratives are open not only to different interpretation but also to different ways of reading and organization. When critics and artists talk about contemporary theatre, they are generally talking about this second model.

Although contemporary theatre attempts to break the structures of the Aristotelian model, it is still a way of representing the world, in which the matrix is also being used – a group of human beings performing something in front of another group of human beings. Jean-Pierre Ryngaert (2013) sees contemporary theatre as an answer to the classical model of drama that relies on clarity of information, which must be complete, coherent and compact from the opening lines of a play. According to Ryngaert (2013, p. 8),

Contemporary Drama proposes a different relationship with the reader/audience. Insufficient information in writing is hardly accepted as a game with the reader, as an informative puzzle, whose pieces come only gradually. Or even worse, a puzzle whose pieces will never come or will lack, or misfit. The role of the reader is to fill these empty spaces and empty writings with his own ideas and imagination.

Adding to the role theatre directors have engaged themselves to since the eighties, the contemporary theatrical scene is an amalgam of fragmented voices

that are put together in order to make sense and to defy the limits of interpretation. Names such as Bob Wilson, Pina Bausch and Tadeusz Kantor contributed to undermine many of the certainties about the status of mimesis and representation, especially those concerning the written text. In spite of the efforts to amplify the presence of artistic directors, we still have the presence of the writer, whose words are repeated through the years in multiple performances. We have also been witnessing a new phenomenon in contemporary drama – the multiple artist, who takes several functions at the same time. Of course, there is nothing new to that – Shakespeare was responsible for writing, directing and acting in his group. Nevertheless, nowadays, these characteristics come to scene again, and we have the presence of artists who are also responsible for the translation, or re-mediation, of their works into different languages – as cinema, for instance.

This kind of artist was foreseen by Antonin Artaud (1998, p. 156), who in his book *The theatre and its double*, professed that the postmodern world would give birth to a new kind of artist, cruel and capable of translating himself into different artistic languages with the same proficiency. Artaud (1998) looked forward to this theatre of cruelty, whose void would provoke a feeling of nausea for being alive in modern times. The evincing of this feeling of void and lack of guidance meant by Artaud (1998) are powerful aspects in contemporary drama and contemporary theatre performances.

In this scenario, there are no closed boundaries delimiting what a play is anymore. Those boundaries have been suffering constant breakings and rearrangements; they are very supple in the present days. Nonetheless, there is still a difference when we talk about a play on the page, on the stage and on the screen: the eye that looks at it. When reading a play, the reader is responsible for imagining the scenes and characters without any exterior help. The play performed on the stage imposes all these elements on the watcher, but without giving a direction to the watcher's eye. When someone watches a play it is possible to listen to the text and see the sequence of images at the same time, but it is the watcher who decides where to focus his/her attention. In this case, the watcher is responsible for what he will see. When the play is adapted into a movie, we have the eye of the director determining what the camera will hit, according to their understanding of the play they have read. The movie audience does not have the possibility the theatre audience has of choosing where to focus. In this sense, watching a film is like reading a piece of criticism. In both

cases we read on the second degree, we read *apud*. Furthermore, there are many possibilities of reading and approach involving the reader of drama, the audience in the theatre and the watcher in a movie. There are different kinds of language involved. That is why we can conceive a play as a holistic construct that takes place in the tension produced by the clash between materiality and imagination.

Deviation and Fragment seem to be the two most significant features of this second model. Deviation is mostly understood as deviating from realism, but then we must apprehend realism in a broader sense, as Sarrazac (2012, p. 64) reminds us,

*No teatro, como na literatura romanesca, o desvio constitui a estratégia do escritor realista moderno. Esclarecemos, todavia, que não se trata aqui de um realismo fundado na imitação do vivo, esse realismo estritamente figurativo, na tradição de Balzac e Tolstói, que Lukács coroa com o título de “grande realismo” a fim de depreciar toda a literatura dramática da modernidade, dos naturalistas a Brecht, passando pelos simbolistas e expressionistas. Não, o realismo do desvio assemelha-se antes a um realismo menor no sentido deleuziano do vocábulo. Não deixa de ter a ver com o realismo ampliado de que fala Brecht ou com o que Günther Anders, a propósito de Kafka e Brecht – dois mestres da parábola, a arte do desvio por excelência – definiu como um realismo experimental: A ciência moderna da Natureza coloca o seu objeto, para sondar os segredos da realidade, numa situação artificial, a situação experimental. Ela fabrica uma estrutura, em cujo cerne instala o objeto, deformando-o justamente em virtude disso; mas daí resulta uma constatação da forma<sup>1</sup>.*

In other words, Deviation is the strategy adopted by contemporary playwrights to flee from the routine of ordinary life that is many times used in plays as an attempt to reach a sincere realism. On the other hand, the notion of Fragment derives from a way of writing that is confrontational and denies

1 “In theater, as in Romantic literature, deviation is the modern realist writer’s strategy. However, that is not a kind of Realism founded on living imitation, strictly figurative, in the tradition of Balzac and Tolstoy, which Lukács defines as ‘Great Realism’, so as to depreciate the whole dramatic literature of modernity – from the Naturalism of Brecht to the Symbolist and Expressionists. Differently from that, this Realism of Deviation rather resembles Realism in the Deleuzian sense of the word. It has things in common with the enhanced realism related with Brecht, or with what Günther Anders says about the purpose of Kafka and Brecht – two masters of the parable, the art of diversion par excellence. Anders defines that as Experimental realism. Modern Natural Science poses an experimental, artificial situation: it manufactures a structure and installs the object, deforming it, but nonetheless stressing the realization of that construct as a form” (translated by the author).



the structures of the traditional and absolute drama. The traditional and absolute drama is built from the perspective of one organizing principle, in a logical sequence that restrains empty spaces, ruptures and successive beginnings. Fragment stimulates the plurality of forms, stimulates ruptures and multiplies perspectives by adding several points of view. As Sarrazac (2012, p. 89) says,

*Tradicionalmente, o fragmento designa o caráter incompleto ou inacabado de uma obra; nesse caso, e a crer nas definições vigentes, o essencial não parece encontrar-se no que resta dela ou no que foi composto, mas sim no que não chegou até nós, no que falta. Paradoxalmente, nossa época transformou o que era a confissão de um fracasso, uma perda ou uma insuficiência na afirmação de uma escolha estética<sup>2</sup>.*

However, all these features contemplated by this second model of the contemporary theatrical panorama seem not to be the focus of Blake Morrison – the playwright in the centre of this paper. Blake Morrison is an English poet, anthologist, critic and playwright. He was born in Skipton, Yorkshire, in 1950, and was educated at Nottingham University before pursuing postgraduate studies in Canada and at University College in London. According to the Cambridge Guide to Literature in English, he worked for the Times Literary Supplement between 1978 and 1981, when he was editor for both The Observer and the Independent on Sunday. Morrison is now Fellow of the Royal Society of Literature, Chairman to the Poetry Book Society and council member of the Poetry Society, a member of the Literature Panel of the Arts Council of England and Vice-Chairman of English PEN. Since 2003 he has been professor of Creative and Life Writing at Goldsmiths College in the University of London.

Blake Morrison has also written non-fiction books, such as his memoir *And when did you last see your father?* (1993), a moving narrative about his father's life and death which won the J. R. Ackerley Prize and the Esquire/Volvo/Waterstone's Non-Fiction Book Award. This biography was made into a film in 2007, starring Colin Firth. A second memoir called *Things my mother never told me* was published in 2002. He is also the editor of the Penguin Reader of Contemporary British Poetry (1982). When the matter is theatre,

2 “Traditionally, the fragment refers to the incomplete or unfinished character of a work; in this case, according to the current settings, the key does not lie on what remains, or on what was done, but on what is missing. Paradoxically, our time transformed what once meant the acknowledgment of a failure, a loss or insufficiency, into the affirmation of an aesthetic choice” (translated by the author).



Blake Morrison's works are predominantly what we convey to call adaptations. He adapts from classic plays such as in *The cracked pot* (1996), an adaptation of Heinrich von Kleist's *Der Zerbrochene Krug*. Both *The cracked pot* and his version of Sophocles's *Oedipus* (2001) were produced and performed by Barrie Rutter's theatre company Northern Broadsides. The same theatre company went on to perform his version of *Antigone* in 2003 and published *Antigone and Oedipus* (2003) in a double volume the same year. Morrison's plays also include *The man with two Gaffers*, a version of Carlo Goldoni's *Il Servitore di due Padroni*, and *Lisa's Sex Strike*, his adaptation of Aristophanes' *Lysistrata*, which transforms the classic text into a comedy set in a northern mill town. *Lisa's Sex Strike* toured with Northern Broadsides in 2007. His latest play is *We are three sisters*, written in 2011, which is based on Chekhov's *Three sisters*.

On February, 4th 2015 I visited Prof. Morrison in his office at Goldsmith College, when he granted me a very generous interview. He was so kind as to answer my many questions concerning *We are three sisters* – the play I was examining during my doctoral studies at Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). During the interview, Prof. Morrison told me he had begun the research about the Brontës and Chekhov ten years before, studying Chekhov's plays and style and the Brontës' poems, novels and writings along with Juliet Barker's biography *The Brontës, Wild Genius on the Moors*. He said that he felt encouraged when he saw there was more to it than Susannah Clapp had initially pointed.

I was encouraged to see how many of the ideas or themes that preoccupied the Brontës also feature in Chekhov's play: work, love, education, marriage, the role of women, the dangers of addiction to drugs or alcohol, the rival claims of country and city, a background of social change and political unrest. And there is evidence that the parallels are not mere coincidence. According to his biographer, Donald Rayfield, one of the books Chekhov ordered for the library of his hometown, Tagarong, and which he kept for nearly a month before sending it on, was an account of the Brontës by Olga Peterson. I know nothing about Peterson's biography, perhaps it is just a translation or a rip-off of Elizabeth Gaskell's *Life of Charlotte*. But, in any case, Chekhov would not have had to read a biography to be aware of the Brontës; by the end of the 19th century they were internationally famous. It is enough to say that a rough outline of their story might have lodged at the back of his mind (BROWN; MORRISON, 2014, p. 32).

So, I learned from Morrison that Chekhov indeed had some contact with the life of the Brontës. The important thing to highlight is that the process of creation Morrison is engaged to, and his plays, are conceived in a traditional way of writing theatre, very close to the Realism Chekhov was engaged in. Our chat made me think about many questions concerning Morrison's artistic works for the stage, such as – is there a place for realism in contemporary theatre – even in British contemporary theatre? Is a play contemporary because it has been written nowadays, or because it fulfils a certain amount of features that we recognize as contemporary in performance arts? What is the role of Morrison's play in the contemporary theatrical scene?

Contemporary British theatre presents a certain resistance concerning foreign influences, although it is also a fomenter of a myriad of provocative artistic movements, such as the *In-Yer-Face Theatre* and the *London Pop* movements, for instance. So, although we do have innovation on British Contemporary theatre, it is important to recognize that these changes are not always welcome, and that the influence of French and German theatre in Britain is not necessarily regarded as a positive influence. British audience and critics seem to maintain their preference for the traditional approach of theatre as we detailed in the first model we present before. I recall a situation that could exemplify the preference of British people to the traditional theatre form. Once, I was in a conference of Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês (Abrapui), and after my presentation about contemporary theatre, I had a chat with professor Peter James Harris, a British professor, living now in Brazil, author of the book *From Stage to Page – Critical Reception of Irish Plays in London Theatre*. My presentation was about the possibilities of a dramaturgy of actors based on the principles defended by Eugenio Barba (2010) and his Theatre Anthropology. Professor Harris discouraged me of such studies by claiming they were just a trend from the sixties, and that if one is engaged in a serious study on drama, one should rely on classics. Another good example is the reception of Katie Mitchell's radical staging of contemporary plays on British stage, as Lane (2010, p. 16) tells us,

Mitchell is still an anomaly. Critics and audience are still coming to terms with her European-influenced style of directing and adventurous audio-visual theatrical experiments: following her production of Martin Crimp's new translation of *The Seagull* she received hate mail from spectators. Despite artistic entrepreneurs such as Mitchell, British theatre remains a place where the assumed

mode of communication is that of realism, and where work that break these conventions is misinterpreted as an irritating interruption to a standardised form of dramatic theatre, compared to it in a reductive manner.

Nonetheless, the apparent fondness for Realism that British theatre seem to have is not only a matter of preference but also a cultural construction that is bound to the way the British experience drama. Ryngaert (2013) says that each subject, each story and each culture have their own ways to experience theatricality. It seems that the choice for Realism to portray the everyday life of the Brontës, presenting a type of microhistory, or microbiography, describing the ways of the Brontë family in the small village of Haworth is appropriate, especially when Morrison explains his motivations concerning Realism.

I wasn't interested in transposing scenes from the fiction. I wanted this was the story of the Brontës lives. It wasn't an adaptation of a novel. I wasn't trying to conflate Charlotte and Jane, Emily and Cathy. No. I was telling the story of the sister's real lives. I wanted it to seem a plausible realistic version of their lives, and that is a tradition Chekhov is also working – Realism. So, it is not surreal, it is not fabulist and it is not an allegory; it is a realist drama (FRITSCH apud MORRISON, 2015).

There is also another aspect that we have to take in consideration, namely, what directors and playwrights expect from an actor's performance of a theatrical character. Blake Morrison has a very interesting contribution to such discussion. Talking about his aesthetical choices and his preference for Realism, he highlights a very important fact, which cannot be ignored when we talk about the tradition of theatre in Britain – the role of the spoken word and proper delivery of speech. It comes from British tradition the importance of an adequate pronunciation, enunciation and intonation of words and sentences in order to be understood by the audience, especially those ones bound to canonical literary texts. We must have in mind that the expression in English to watch a play by Shakespeare is not to watch Shakespeare, but to hear Shakespeare, for instance. So, as Morrison explains, there are more cultural layers that cannot be simplified just by naming contemporary British theatre conservative. Talking about his own play, *We are three sisters*, he says,

Well, I think it might be seen as an old fashion play, especially because the subject that matters is the early 19th century, the setting and so on. On the other hand, you could say it is also metafictional or postmodernist to the extent that

I am working from original texts transposing and reinventing them. Reinventing and reinterpreting an original text. One of the first plays to make an impression on me was Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are dead*. The idea of them stepping outside Shakespeare's play and talking about things, a minor character being brought to the centre of the stage, for me it was great. It is a kind of game, working with an original text, and trying to do something with that original text, you know, from a different context. So, I don't know how my plays fit really to contemporary British drama. As I said, I don't even consider myself a playwright but a poet and novelist. So, I never really thought about my relationship to contemporary British theatre. One thing that I should add is – because I work with this particular theatre company and director, Barrie Rutter, who is currently rehearsing *King Lear*, and he has demands and prejudices about what theatre must be. First of all, authentic colloquial speech; it was important the Brontë sisters to sound like people living in the early 19th century Yorkshire; they have those accents; they use the idioms of that time. Secondly, simple realist setting; no videos, no fancy lighting effects, and also a high importance to English proper pronunciation. The way educated people would speak at those times; delivering the text and the language properly. Rutter believes a lot of drama schools are not preparing the actors to deliver the text properly; people don't deliver lines like they should. So, he focus on that; he focus on clarity. If you go to a Northern Broadside production, you hear every word. And this is wonderful for the writer, because the audience is going to hear every word. So, I think working with him and his company was also an influence on my writing of plays; knowing exactly what he was expecting and what he wanted to do probably influenced the play (FRITSCH apud MORRISON, 2015).

Blake Morrison's choice of approaching the life of the Brontës from his reading of Juliet Barker's biography means that some aspects of their lives come into focus more than others. Morrison uses his prerogative to be the master of his fictional world as he condenses some events and interferes with the temporal sequence of events. This way, he manages to fit three lives into the limits of a five-act play, so as to explore, dramatically, the possibilities about what their lives could have been.

In conclusion, as for the goals of this paper, I consider as contemporary all the plays that are written in the present days, and not only those associated with innovative features. Especially because the focus of the paper is a British author and, as I suggested, British theatre can be faced in multiple ways concerning the matter of innovation of form and structure clashing ideals and aesthetics of a more traditional approach to theatre. And, although Blake Morrison is working on adaptations of classic plays – a movement very recurrent in European

innovative theatre – he does his adaptations without breaking the boundaries of form and structure, which seems to be the way British audiences are more comfortable with. The movement of entwining facts and fiction performed by Morrison, the borrowing of Chekhov's play to build up his own fictional version of the life of these three Victorian writers and the imagery produced by these processes is, in a sense, close to the expected aesthetics of contemporary drama. Morrison blurs the limits that separate reality and fiction when he writes his biographical play based on Chekhov's fictional play. Conversely, the connections established between Chekhov, Morrison and the Brontës reveal other layers of reality that escape from our ordinary expectations. I do believe Blake Morrison discloses through his adaptation a door to multiple possibilities of reading by establishing a possible connection with Anton Chekhov and the Brontë sisters. By transposing the huge emptiness of the Russian landscape to the wild emptiness of the English moors and by bringing the three sisters from Haworth to the centre of the stage, Morrison conquered his place in contemporary dramaturgy with a text that brings many features of the present aesthetic demands of drama disguised by an apparent traditional approach to theatre. I also believe that Morrison presents a text with a rich imagery, surrounded by subtleties that defy the reader/audience to decipher the delicacy of the small details that compose his artistic creation.

## Blake Morrison e a Leitura do Teatro Britânico Contemporâneo

### Resumo

O presente trabalho discute questões pertinentes ao teatro contemporâneo britânico e como o dramaturgo Blake Morrison se insere no panorama teatral inglês. Morrison utiliza como pano de fundo para a elaboração da peça *We are three sisters* o texto *As três irmãs* (1902) do dramaturgo russo Anton Chekhov. O diálogo entre a Rússia de Chekhov da virada do século XIX/XX e o cenário (interiorano) do norte (industrial) da Inglaterra no período vitoriano, quando equacionados por Morrison no contexto dos dias de hoje, convidam-nos a traçar considerações que muito têm a nos dizer sobre os parâmetros da dramaturgia contemporânea.

### Palavras-chave

Blake Morrison. Teatro britânico contemporâneo. Dramaturgia contemporânea.

## REFERENCES

- ARISTOTLE. *Poetics*. New York: Norton Edition, 2000.
- ARTAUD, A. *The theatre and its double*. New York: Trafalgar Square, 1998.
- BARBA, E. *Teatro – solidão, ofício, revolta*. Brasília: Dulcina Editora, 2010.
- BARKER, J. *The Brontës: Wild Genius on the Moors, The Story of a Literary Family*. New York: Pegasus, 2012.
- BECKETT, S. *Endgame & Act without words*. New York: Grove Press, 2003.
- BRENTON, H.; HAY, M. Howard Brenton: an introduction and interview. *Performing Arts Journal*, v. 3, n. 3, p. 132-141, Winter 1979. New York: Bonnie Marranca, co-Publisher/Editor, 2009.
- BROOK, P. *The empty space*. New York: Touchstone, 1996.
- BROWN, R.; MORRISON, B. The Brontës and Chekhov in Blake Morrison's *We are three sisters*. *Brontë Studies*, v. 39, n. 1, p. 30-39, Jan. 2014.
- BUSE, P. *Drama + theory – critical approaches to modern British drama*. New York: Manchester University Press, 2001.
- CHEKHOV, A. Three Sisters. In: CHEKHOV, A. *Five major plays by Anton Chekhov*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- EDGAR, D. *How plays work*. London: Nick Hern Books, 2012.
- LANE, D. *Contemporary British drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- MAST, G. Literature and Film. In: BARRICELLI, J.-P. *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 1982.
- MORRISON, B. *We are three sisters*. London: Nick Hern Books, 2011.
- MORRISON, B. Interview with Blake Morrison. In: FRITSCH, V. H. C. *The Three Sisters from Haworth: The Brontës on the Stage*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2017.
- NOVARINA, V. *Devant la parole*. Paris: P.O.L. Éditeur, 2010.
- PEACOCK, R. *A arte do drama*. São Paulo: Realizações Editora, 2011.
- RYNGAERT, J.-P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- SARRAZAC, J.-P. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- UBERSFELD, A. *Reading theater*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Recebido em 26-06-2017  
Aprovado em 29-09-2017

# PERSONAGEM-ATOR E ESPECT-ATOR-EMANCIPADO: DO QUE ESTAMOS<sup>1</sup> FALANDO?

**MARIANA PINTER CHAVES**

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, ES, Brasil.

E-mail: marianapinter@gmail.com

## Resumo

O presente artigo faz parte de uma investigação em curso, filiada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Mesmo nosso enfoque teórico-metodológico sendo a linguística – mais especificamente a semiolinguística –, o *corpus* de nosso estudo é um espetáculo de Teatro Documentário. Por isso, ao objetivarmos analisar a composição linguageira desse gênero discursivo, fomos levados ao estudo da área teatral para melhor compreendermos seu histórico e seu funcionamento atual. Reunimos, aqui, além de um estudo bibliográfico sobre as teatralidades do real e as teatralidades do comum, a proposição de termos que nos vieram com o estudo das subjetividades presentes na cena contemporânea: personagem-ator e espect-ator-emancipado.

---

<sup>1</sup> A utilização do plural majestático em toda o artigo se dá devido ao postulado bakhtiniano do dialogismo. Dessa forma, entendemos o resultado desta pesquisa como fruto de uma produção coletiva na qual se encontram muitas vozes: pesquisadora, orientadores, professores, autores, entre outros.

## Palavras-chave

Teatro Documentário. Teatralidades do real. Teatralidades do comum.

## O TEATRO DOCUMENTÁRIO

A virada do século trouxe incontáveis experiências para o teatro, uma vez que, no entender de Heliodora (2008), apenas a validade em cena é que determina o que pode ser ou não teatro. Segundo ela, nestes primeiros anos do século XXI não seria possível indicar um caminho único ou dominante, pois a forma do palco, o local das interpretações, a dramaturgia e a interpretação gozam de total liberdade. Assim, só se pode afirmar como o teatro reflete sempre a sociedade em que ele é criado, porque as próprias facetas diversas das sociedades contemporâneas exigem uma variedade correspondente na atividade teatral, diz ela.

O Teatro Documentário é, de acordo com Mendes (2012), uma das vertentes que exploram os limites entre o real<sup>2</sup> e a ficção, possuindo um dos mais expressivos legados práticos na história recente das artes cênicas. No *Dicionário de teatro*, Pavis (2015) aponta que suas origens datam do século XIX, com o início da utilização de fontes históricas para compor alguns dramas. Ele explica, porém, que, somente a partir dos anos 1950-1960, a literatura documentária se constitui como gênero, fazendo oposição a um teatro de pura ficção. O teatro do documento é aquele que “só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (PAVIS, 2015, p. 387).

Giordano (2014) aponta a diversidade teórica existente sobre essa vertente teatral e traça quatro fases perpassadas por ela, em suas mais diversas expressões: drama histórico, peça de história contemporânea, docudrama, documento cênico, teatro: dos fatos, de não ficção, de reportagem, da vida, da

2 A autora toma como base a definição de Saison (1998 apud MENDES, 2012, p. 11-12) que entende que, na relação entre a representação e o que ela representa, se encaixa no último grupo uma espécie de “presença original” (p. 12) existente no processo representativo: “Designa o fato de colocar em presença a coisa mesma e não a ação psíquica de tornar presente à mente”. Dessa forma, o entendimento de Mendes (2012) aqui coaduna com o postulado semiolinguístico que distingue realidade e real; ou seja; *a representação teatral usaria o real* – mais precisamente, para nós, os efeitos de real, o estatuto imaginado pelos sujeitos – e *o que o teatro representa seria a realidade* – o mundo empírico, verificável por fenômenos que se impõem ao homem, mas que, no entanto, dependem dele para significar.



experiência, vivencial. O autor afirma que há uma diversidade de termos que perdura para além da historiografia teatral e que até hoje os artistas e produtores dessa vertente se mostram confusos ao falarem de suas práticas.

A primeira fase descrita por esse pesquisador perpassa os anos 1920 e 1930, com as encenações de Erwin Piscator incorporando os fatos do cotidiano e fontes documentais primárias a seu teatro militante (*agit-prop*)<sup>3</sup>, utilizando a arte para direcionar a conscientização social. A segunda fase, nos anos 1930 e 1940, tem as peças do *Soviet Blue Blouse* (patrocinadas pela União Soviética) e as práticas teatrais do *Living Newspaper* (projeto para o *New Deal*, antecessor do movimento *Off-Broadway*) como principais representantes. Nos anos 1950 e 1960, a terceira fase inclui a noção do docudrama, como a escrita por Peter Weiss, por meio de uma dramaturgia que dialoga diretamente com as necessidades políticas e conflitos ideológicos. A quarta e última fase, que compreende as décadas de 1970 e 1980, tem em Maria Piscator e em Augusto Boal os seus principais nomes. Por meio do seu Teatro do Oprimido e de técnicas como o Teatro de Jornal, o brasileiro apontava perspectivas do distanciamento épico para revelar artisticamente objetivos, análise e contradições dos fatos midiáticos.

O teatro épico, por sua vez, teve em Bertold Brecht (1898-1956) seu principal desenvolvimento, tornando-o “um dos mais significativos nomes do teatro do século XX” (HELIODORA, 2008, p. 111). Por meio do efeito de distanciamento – embora Heliodora (2008) afirme ser difícil saber exatamente o que o dramaturgo queria dizer com seu famoso rótulo –, ele propunha que o ator tivesse plena consciência da razão pela qual agia, para que essa consciência aparecesse na interpretação e fosse transmitida ao espectador. Assim, por meio da polemização dos conceitos de ação, espaço, tempo, linearidade, uniformidade, entre outros, o público era levado a pensar que toda situação poderia ser mudada, teria uma posição crítica a respeito do que era apresentado em cena. Diferentemente, o teatro clássico, dramático, aristotélico é da ordem da representação, possui personagens ficcionais e espaços imaginários suscitados pela encenação, sendo, portanto, ancorado no estético e constituído de efeitos de ilusão. Aristóteles (2004, p. 300), ao estudar a tragédia, postulou que a arte

3 Abreviativo utilizado por Erwin Piscator, quando se tornou diretor do Teatro Proletário, no início da década de 1920, para designar a “forma de teatro [...] com o objetivo específico de explicitar a política comunista, a fim de influenciar o eleitor alemão. Sua técnica misturava citações de discursos verdadeiros, trechos de noticiários jornalísticos, o uso de fotografias e trechos de filmes” (HELIODORA, 2008, p. 107).

dramática é uma imitação “dos caracteres, das paixões e das ações humanas”, e, por tratar “de ações, da felicidade e da infelicidade” de indivíduos em meio a atividades humanas, o teatro alcança uma identificação com o público e atinge seus objetivos de provocar a catarse, que seria a purgação das emoções de terror e compaixão. É na busca da identificação – diferentemente do distanciamento proposto por Brecht – do palco com a plateia que se constroem, para esse pensador, os personagens e a trama das ações, submetidos aos princípios de verossimilhança.

Rompendo com o ficcional por meio da quebra da quarta parede da caixa cênica – aquela imaginária que liga o palco ao público –, o Teatro Documentário parte dos procedimentos brechtianos: é da ordem da presença, ancora-se na vivência e na ética, desestabilizando, assim, as convenções cênicas clássicas. *As rosas no jardim de Zula* é um espetáculo de Teatro Documentário que explora intencionalmente ambos os planos teatrais: épico e dramático, utilizando-se de teatralidades do real e de teatralidades do comum para criar discursos de narrativas de vida de sujeitos femininos.

## TEATRALIDADES DO REAL E TEATRALIDADES DO COMUM

Mendes (2012) e Giordano (2014) abordam a escassez bibliográfica a respeito do Teatro Documentário, principalmente a existência de poucos estudos em língua portuguesa. Ambos, ao inquietarem-se com a crescente exploração tanto do real quanto da inserção da dimensão das experiências subjetivas na cena contemporânea, realizaram uma costura bibliográfica em suas pesquisas *Teatralidades do real: significados e práticas na cena contemporânea* (MENDES, 2012) e *Teatro Documentário Brasileiro e Argentino: o Biodrama como busca pela teatralidade do comum* (GIORDANO, 2014), que embasarão a compreensão do gênero discursivo que nos propomos a analisar.

Mendes (2012) afirma que a tradição histórica do Teatro Documentário buscava imprimir um cunho social e político ao teatro, por meio da escolha da utilização do épico. Ela entende que tal estética, devido ao fato de ser um meio de elaboração de críticas sociais sobre a realidade, motivaria os criadores contemporâneos a explorar o real em seus trabalhos: “a motivação política, que deita suas raízes na própria conceituação brechtiana como ruptura com o dramático/ilusionista e do distanciamento como ruptura com o ficcional”

(MENDES, 2012, p. 68). Dessa forma, ela se propôs a investigar as maneiras de ruptura sobre a ficção com vias de fazer emergir aspectos da realidade externa à teatral, concluindo que há muita potencialidade nessa anexação do real como modo de tensionar as esferas da realidade e da arte sobre o espectador, de forma crítica.

Abrimos aqui um parêntese terminológico: apesar de Mendes (2012) inicialmente diferenciar, amparada em Saison, real de realidade, ela, por vezes, utiliza os sintagmas como sinônimos, o que se distancia do postulado semiolinguístico tomado por nós como base neste estudo. Cordeiro (2005)<sup>4</sup>, baseado em Charaudeau, o pai da teoria semiolinguística de análise do discurso, comprova que não há possibilidade de ruptura com a ficção, na esfera cênica. Há somente a possibilidade de utilização de efeitos de real no teatro, caso contrário, romperíamos também com o contrato de comunicação das artes cênicas e criaríamos, assim, um novo gênero discursivo, com novos componentes. Dessa forma, optamos por transpor diretamente, para o viés semiolinguístico, em nossa escrita, os termos real e realidade quando utilizados pela autora de maneira diferente daqueles significados por nosso aparato teórico-metodológico linguístico.

Fechado o parêntese, Mendes (2012) nos auxilia na compreensão das teatralidades do real, nas apropriações contemporâneas do distanciamento brechtiano, ou nas investigações sobre como despertar criticamente o público no teatro atual. Ela se vale, em sua pesquisa, da presença dos efeitos de real na cena contemporânea, bem como das possibilidades de explorá-los – além do Teatro Documentário, aborda a autoficção, o hipernaturalismo, o ativismo e o bio-drama, por exemplo – tendo em vista uma representação crítica da sociedade, em diálogo com o público. A pesquisadora diagnostica uma crise nas representações vinculada à tentativa de realizar um caminho inverso à sociedade do espetáculo<sup>5</sup> (DEBORD, 1997 apud MENDES, 2012), por meio do deslocamento da estética relacional (BOURRIAUD, 2009 apud MENDES, 2012), rumo às utopias da proximidade (CORNAGO, 2008 apud MENDES, 2012).

4 Esse pesquisador propôs o mútuo cruzamento da semiolinguística e das artes cênicas, culminando na nomeada análise semiocênica do discurso. Seu postulado trata o fazer teatral como *práxis* social, como uma manifestação linguageira caracterizada pelo *hicetnunc*, por meio de um conjunto de linguagens utilizadas pelo homem para se comunicar, isto é, encenar seu projeto de fala, tendo o texto como materialidade.

5 “A sociedade do espetáculo corresponde a uma fase específica da sociedade capitalista, quando há uma interdependência entre o processo de acúmulo de capital e o processo de acúmulo de imagens” (COELHO, 2017).

Ela explica que, para Bourriaud (2009 apud MENDES, 2012), o vínculo social se tornou um produto padronizado na atualidade e as relações não são mais diretamente vividas, por afastarem-se em sua representação espetacular. Por isso, o autor afirma surgir na arte um novo papel, pautado pela intersubjetividade: o de gerar relações no mundo, em função de noções interativas, conviviais e relacionais, mais do que a mera afirmação de um espaço simbólico. Bourriaud (2009 apud MENDES, 2012, p. 25) postula assim que essa experiência da proximidade e do encontro cria formas de arte relacional, acentuando a presença do real ao produzir relações externas ao campo da arte, “relações entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e, por transitividade, relações entre o espectador e o mundo”. Mendes (2012) afirma que a arte relacional, ao transferir o lugar da obra de arte para a esfera das interações humanas, também evidencia seu projeto político modesto, porém concreto, de recriar modos de sociabilidade.

Em seu levantamento bibliográfico, a autora traz à discussão Cornago (2008 apud MENDES, 2012), por ele também abordar a dimensão política da arte em renúncia à espetacularidade e em benefício ao encontro. Para ela, Cornago (2008 apud MENDES, 2012) entende a atitude de comprometimento político das práticas cênicas contemporâneas como uma urgência de se voltar a definir a cena pela atitude perante o outro, ou seja, com base em uma perspectiva social e política do encontro. Nesse contexto, Mendes (2012) explica que esse autor se vale da perspectiva da estética relacional de Bourriaud de maneira deslocada, no qual as utopias revolucionárias tornam-se utopias da proximidade. Para ele, a ideia de distância, que estruturava a dimensão revolucionária no teatro, parece perder sua eficácia, tanto como discurso crítico quanto como estratégia de representação, uma vez que os discursos e as representações apontavam para uma perspectiva banalizante, decorrente de suas múltiplas manipulações.

Desse modo, a cena não chega a formular um discurso político, tampouco um mecanismo de representação. Apenas permite vislumbrar uma postura ética, uma vontade de ação frente ao outro, da qual se tenta recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu (CORNAGO, 2008 apud MENDES, 2012, p. 26).

A percepção da crise das representações de Mendes (2012) está em consonância com correntes do pensamento do século XX, inicialmente disseminadas

por meio da filosofia – via teóricos como Derrida, Lefebvre e Gruner –, e atinge, posteriormente, a política, a religião, a cultura e a arte. No campo cultural, ela exemplifica essa sede de realidade nos *reality shows* da televisão ou no gênero documental no cinema. Já nas artes cênicas, em específico, ela atribui a emergência da *arte performática* como uma manifestação de resistência:

Tal corrente artística busca ressaltar a dimensão de “acontecimento” do espetáculo cênico, ao valorizar uma experiência imediata na relação entre ator e público, ou o que Lehmann chama de “experiência do real (tempo, espaço, corpo)” (MENDES, 2012, p. 19).

Ela explica, também, que as buscas pela atuação no lugar da interpretação – ou pela vivência no lugar da representação – podem ser vistas como precursoras de um teatro pós-dramático e performativo que viria a infiltrar-se em boa parte das encenações da segunda metade do século XX. De acordo com Féral (2008 apud MENDES, 2012), a noção de performatividade se encontra no centro da dimensão pós-dramática, apontada por Lehmann (2007 apud MENDES, 2012) como principal característica do teatro contemporâneo. A autora, ainda embasada em Féral (2008 apud MENDES, 2012, p. 20), percebe que esta relaciona a ascensão da *performance* na arte contemporânea e no teatro como um desejo “de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quicá do comum”, por isso, existiria uma diferença crucial entre os motivos que levaram a *performance* a romper inicialmente com a representação e o que impulsiona essa mesma aproximação no teatro contemporâneo das últimas décadas.

Segundo a autora, no contexto da performance sessentista, o que estava em jogo era a restituição da presença, no intuito de “lutar contra o caráter de representação” que historicamente caracteriza o teatro. Já no teatro das últimas décadas, o real estaria posto em cena principalmente como uma maneira de provocar o espectador (MENDES, 2012, p. 21).

Para a pesquisadora, a ideia do espectador situado no centro das ações teatrais na atualidade é também tomada por Lehmann (2007 apud MENDES, 2012) em sua conceituação do teatro pós-dramático, pois, numa comparação com o teatro épico, ele afirma ser justamente esse o ponto de contato entre uma vertente e outra. Em sua leitura de Lehmann, Mendes (2012) percebe que é a chamada “arte de assistir” que convoca o espectador a reagir de forma

inteligente e a entender as dimensões representativas de um espetáculo, o que coincide, para ela, com Féral no que se refere à noção de “quebra” do contrato de ficção entre o ator e o espectador. Porém, ela explica que, para Lehmann (2007 apud MENDES, 2012, p. 21), o que está em jogo nessa relação é o fator de ambiguidade gerado no público sobre os limites entre o real e o ficcional:

No teatro pós-dramático do real o essencial não é a afirmação do real em si mas sim a incerteza, por meio da indecibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência.

A respeito de tal hibridismo, Mendes (2012) cita a pesquisa de Fichter-Lichte que observa, no teatro contemporâneo, uma recorrência em relação ao embaralhamento intencional dessas duas ordens de percepção (real e ficcional). A pesquisadora americana diz que, quando o espectador é confrontado com uma transição constante entre a ordem da presença e a ordem da representação, ele adentra em uma esfera de “multi-instabilidade perceptiva”, e, com isso, sua percepção passa a situar-se no estado “*in-between-ness*”, que seria exatamente o lugar da passagem entre ambas. Assim, nesse estado, ele se tornaria mais ciente da impossibilidade de conceber, de forma dicotômica, os lugares do real e do ficcional, estabelecendo e afirmando, conseqüentemente, um novo entendimento de uma experiência estética – o que, afirma Fichter-Lichte (2007 apud MENDES, 2012), parecer ser uma estratégia muito mais apropriada para o tempo presente.

Essa tentativa explícita de diluição das fronteiras do real e do ficcional tem reverberações éticas e estéticas, o que coaduna com os apontamentos de Diéguez (2008, apud MENDES, 2012) sobre a mudança de tratamento da dimensão política das teatralidades do real. Para essa pesquisadora, a arte das últimas décadas deixa de ser espaço para a produção de um discurso sobre o político e passa a configurar-se num território político por si só:

Não é apenas a representação como dispositivo cênico aquilo que se problematiza, expande ou transgride, mas o corpus político de todas as formas de representação, incluindo o artista que irrompe nos espaços como traço ético – mais que como traço estético –, não apenas uma presença física, mas o ser posto aí, um sujeito e um ethos que se expõem diante de outros, muito além da pura fisicalidade (DIÉGUEZ, 2011 apud MENDES, 2012, p. 26).

É justamente a esse “ser posto aí que irrompe espaços” que Giordano (2014) vai ater-se, ao se debruçar sobre a inserção das teatralidades do comum na cena contemporânea, em especial, na cena latina. Ele se propõe a investigar, especificamente, a materialidade cênica que utiliza como base criativa a biografia de artistas ou não atores envolvidos em espetáculos, ou seja, a autobiografia posta no teatro. No seu entender, o panorama teatral atual apresenta uma imersão sobre as múltiplas experiências do *sujeito comum* diante das novas formas de representação cênica, nas quais os indivíduos podem exercitar a documentação das suas próprias histórias de vida, contando, inclusive, com o auxílio da tecnologia. Esta última é aplicada para comprovar a realidade representada cenicamente por meio de dados. Segundo o autor, a tecnologia tem a função de dar verossimilhança ao relato, citando como exemplo dessa utilização de efeito de real o emprego de recursos de projeção audiovisual na esfera cênica.

Ele toma a noção de “comum” de Lopes (2011 apud GIORDANO, 2013), que compreende ser tanto aquela figura anônima, singular, quanto a expressão minimalista de encenação, ausente de recursos melodramáticos e informações de circunstâncias dadas. A utilização da estética do comum traz o sujeito cotidiano ao palco, inserindo, por sua vez, espaços biográficos e autobiográficos na cena atual. Por isso, Giordano (2014) se vale da proposta do biodrama, inserido

[...] em torno do que poderíamos chamar o “retorno do real” no campo da representação. Depois de quase duas décadas de simulações e simulacros, o que volta – em parte como oposição, em parte como o reverso – é a ideia de que ainda há experiência, e de que a arte deve inventar alguma forma nova de estabelecer relação com ela. [...] O retorno da experiência – o que é chamado pelo Biodrama de “vida” – é também o retorno do Pessoal. Volta o Eu, sim, mas é um Eu imediatamente cultural, social e inclusive político (TELLAS, 2002 apud GIORDANO, 2014, p. 46).

Para Giordano (2014), o biodrama seria uma variante contemporânea do Teatro Documentário, que ganhou diferentes movimentos desde o seu surgimento. Em consonância com Dawson (1999 apud GIORDANO, 2014), Giordano (2014) afirma que o gênero documental no teatro abarcaria um contexto histórico mais amplo, representando dramaticamente as forças sociais por meio da exposição de situações, fatos, eventos e particularidades de universos pessoais. Dessa forma, já é possível notar que, ao dizer “representa dramaticamente”, a compreensão de desse pesquisador coaduna com o postulado

semiocênico (CORDEIRO, 2005) que orienta nossa pesquisa. Essa consonância fica mais nítida quando Giordano (2014) afirma que parte do princípio que toda arte é, em si, representação de algo<sup>6</sup>. Por isso, afirma que, apesar de o biodrama ter como material dramaturgico a vida de alguém comum, entendida como um arquivo, um documento para a historiografia moderna (LE GOFF, 1991 apud GIORDANO, 2014), todas as situações biográficas, ao serem colocadas em cena, “ganham coeficiente de teatralidade, porque tudo o que é colocado acima do palco (ou em qualquer espaço de representação) se transforma automaticamente em signo teatral” (GIORDANO, 2014, p. 47).

O autor explica que o Teatro Documentário e o biodrama partilham vínculos com a história oral. O primeiro permite que o registro documental seja presentificado (em vez de representado) em cena pela memória viva e ativa, utilizando fontes primárias para tentar sustentar a evidência dos fatos; já o segundo engloba experiências de vida relatadas como fontes documentais, como saberes e como conhecimentos para a história oficial. A história oral, explica ele, permite, assim, que o teatro se legitime como um campo ligado a outras áreas do saber humano que não só as artes.

Giordano (2014) assegura que a encenação da pessoa comum, agora inscrita na história, dá para o sujeito um novo *status* de importância na medida em que a sua visibilidade e o seu espaço de intimidade ganham mais notoriedade nos dilemas da subjetividade contemporânea. A sua vida pode ser contada por ela mesma, por atores, ou podem também ser múltiplos os procedimentos utilizados para desenvolver essa experiência (GIORDANO, 2014, p. 57). Desse modo, a experimentação cênica transforma o teatro num lugar de compartilhamento coletivo da representação, o que faz com o que o espaço privado seja partilhando, tornando-se público. Ele embasa-se nos estudos de Arfuch (2010 apud GIORDANO, 2014, p. 79), ao demonstrar que as narrativas vivenciais e autobiográficas – tendência atual das múltiplas produções culturais e de entretenimento – “causam impacto na (re)configuração da subjetividade contemporânea”, uma vez que a experiência do outro pode se transformar num conhecimento sobre si mesmo, o que a pesquisadora nomeou como “outridade de si mesmo”.

6 Giordano (2014, p. 59) defende que o real não só faz parte da ficção, como também é coautor nos biodramas, “por causar no espectador um impacto em termos de questionamento entre as camadas de ficção e realidade”.



O espaço privado se torna diretamente público na medida em que existe uma consciente percepção de um outro como destinatário e receptor do relato autobiográfico. A necessidade desse outro legitima a inscrição do primeiro como eu, manifestante da força performática da voz consciente de si (GIORDANO, 2014, p. 78).

Vale ressaltar que os estudos de Arfuch (2010 apud GIORDANO, 2014) também vão ao encontro do postulado semiocênico (CORDEIRO, 2005), uma vez que consideram o espaço biográfico impossibilitado de ser representado em sua inteireza, tendo em vista que são distintas as formas: de se ver, dos outros nos verem e de como gostaríamos de ser vistos. Giordano (2014) explica que ao falar de si, o sujeito faz uso de *estratégias de autorrepresentação*, sendo elas inclusive ficcionais, na medida em que estão moldadas sobre o próprio ponto de vista, tornando o significante autorrepresentado mais relevante que o próprio conteúdo do que é narrado/significado.

Para o pesquisador, ainda assim, a dimensão autobiográfica ganha uma camada de observação maior no palco<sup>7</sup>. Em primeiro lugar, por estar duplicada pelo efeito de real em cena, que tensiona “a estética da realidade e a crise da ficção” (GIORDANO, 2014, p. 59) e, em segundo, por estar diretamente relacionada às instâncias da identidade e da subjetividade dos sujeitos, participantes mútuos na produção de sentidos. Ele lembra que, em cena, a intimidade dessa personalidade desconhecida é exposta naquilo que o teatro mais se diferencia das demais linguagens artísticas: “a presença física dos atores ou não atores contando sobre si mesmos *para e com* os espectadores” (GIORDANO, 2014, p. 57, grifos do autor). Por isso, a qualidade de presença viva permite que o *performer* e espectador compartilhem afetos, subjetividades, experiências e reflexões por meio de um ritual confessional, recriado pelo próprio artista, com uma fala naturalista, provinda de diretamente de seu próprio cotidiano. De acordo com Giordano (2014), a identidade do artista é construída na sua relação direta com o espectador, o que o leva a pensar que o nítido crescimento do interesse do público pelo teatro biodramático e documentário seja justamente tal identificação e a curiosidade em relação aos relatos testemunhais, vivificados pelo *performer*.

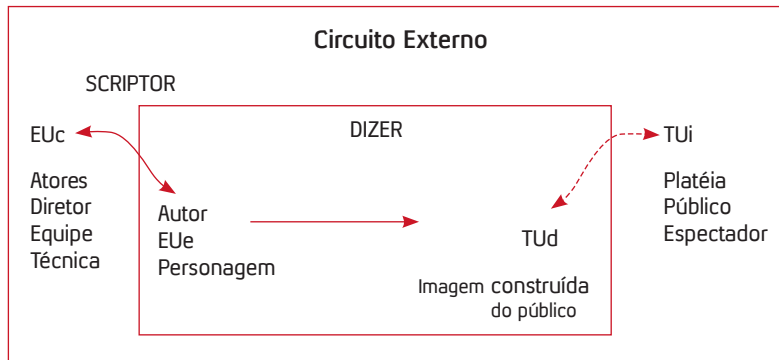
<sup>7</sup> Giordano (2014) chega a afirmar que esse relato autobiográfico é ainda mais interessante quando se tem a junção, na mesma figura, do autor e do narrador somados à configuração da presença cênica desse eu-falante diante do espectador.

## AS INSTÂNCIAS SUBJETIVAS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

O estudo das instâncias subjetivas é uma elucidação essencial da teoria linguística a que nos filiamos. De acordo com Machado (2006, p. 14), Charaudeau reuniu, consciente ou inconscientemente, uma junção de conceitos vindos de Benveniste com outros vindos de Bakhtin para elaborar um dos pontos mais inovadores de sua teoria: a volta do sujeito, o “histórico, com suas idiossincrasias e crenças e também com seu estilo”, conceito que havia sido, nos dizeres dela, completamente pulverizado por Barthes nos anos 1960 e depois, de certa forma, por Pêcheux e seus seguidores. Para Lysardo-Dias (2010), dentre todos os dispositivos teórico-analíticos da semiolinguística, talvez um dos mais utilizados e testados seja exatamente esse, por ele dar conta tanto da dinâmica dos atos de linguagem quanto dos seres sociais que atuam nas interações verbais, concomitantemente. Ela afirma que, no quadro enunciativo proposto, os interlocutores estão, por um lado, subordinados a convenções, ideias ou imagens socialmente estabelecidas e difundidas, e, por outro, eles dispõem de um espaço, por menor que seja, de individualização por meio do qual deixam as suas marcas de sujeito único.

Ao propor a equivalência entre as artes cênicas e a semiolinguística, postulando o acontecimento cênico-artístico como fato linguístico, em uma configuração transdisciplinar, Cordeiro (2005) afirma que o fazer cênico, em sua ocorrência situacional, desdobra-se em três dimensões, encaixadas no momento da interação. Por isso, ele define as artes cênicas como um macroato de linguagem. Nessas dimensões, cada nível interacional é caracterizado por situações específicas, e a terceira delas é a mais abrangente por conter as demais. Elas são nomeadas: *situação de leitura* ou *produção do texto/tema* a ser encenado, situação de *répétition*<sup>8</sup> que antecede a apresentação e *situação de apresentação*, e, para cada uma delas, ele observa posicionamentos diferentes para os sujeitos envolvidos, estabelecendo, assim, três quadros enunciativos semio-cênicos. Sua disposição ocorre conforme mostra a Figura 1.

8 No texto em curso, Cordeiro (2005) opta pelo uso do termo em francês, no lugar de ensaio, por entender que a etimologia da palavra traz o sentido de repetição, de busca do aprimoramento.

**Figura 1** – Quadro enunciativo aplicado às artes cênicas: apresentação ou espetáculo

Fonte: Cordeiro (2005).

De acordo com essa sistematização, os parceiros do ato de linguagem são: o sujeito comunicante (EUC), composto pelos atores que nunca atuam sozinhos, mesmo no caso de de um monólogo, pelo diretor e por todos aqueles que constroem a encenação, possibilitando que ela seja levada ao público – equipe técnica e colaboradores: produtores, iluminadores, cenógrafos, figurinistas, sonoplastas, músicos, cantores, operadores de maquinaria, maquiadores, ade-recistas, costureiras, carpinteiros, entre outros. Já o sujeito interpretante (TUI) é todo e qualquer sujeito que se engaja na apresentação; aquele sujeito que parar para vê-la ou que a ela for, respeitando os limites impostos pelo princípio de pertinência (reconhecimento dos universos de saberes). A figura do autor/dramaturgo apresenta-se como *scriptor* – instância responsável por colocar os personagens em cena –, na zona fronteira entre o EUC e o EUe. Os sujeitos protagonistas das apresentações de espetáculos são: o sujeito enunciador (EUe), personagem, tendo como interlocutor o sujeito destinatário (TUD), uma imagem construída para o público que, salvaguardando-se algumas expres-sões, corresponderá em grande parte ao interpretante da apresentação (TUI).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os termos personagem-ator e espect-ator-emancipado vieram-nos como tentativa de compreender as subjetividades que emergem do panorama teatral contemporâneo, principalmente pelo viés documental e biodramático, em consonância polifônica com todo o levantamento bibliográfico feito para este estudo até então e sob o crivo semiolinguístico. Os sintagmas procederam de

apresentações de recortes da nossa investigação em eventos sobre sociologia política, gênero social e literatura feminista, por exemplo, e durante as inquietações suscitadas pela disciplina Seminário em Tópicos Variáveis em Análise do Discurso: Análise do Discurso e Teatro<sup>9</sup>.

O primeiro deles se atém à instância de produção do ato de linguagem. Foi pensado, inicialmente, com base principalmente em Guénoun (2004), o qual entende que, no teatro pós-moderno, estar em cena relaciona-se a existir como ator, e não mais a representar papéis. Esse teórico defende a necessidade teatral pautada no jogo, devido ao fato de o teatro não mais se inscrever no regime da representação. Ele explica que o personagem abandonou o espaço de representação teatral, o que significa que no palco só restou o jogo dos atores, por isso, a função do teatro é hoje a necessidade de jogadores, da coexistência, da partilha democrática “de contaminação do existir em seu entregar-se, na necessidade de sua liberação” (GUÉNOUN, 2004, p. 149).

Por isso, o sujeito enunciativo de um espetáculo documental autobiodramático<sup>10</sup>, embora se encontre desnudado, apresente-se como ator em cena, ele é personagem de si mesmo, pelo fato de justamente estar em cena. Mesmo expondo sua biografia, ele faz uso da autorrepresentação, além do mais, pelo fato de fazer-se presente na caixa cênica, participando do contrato comunicacional das artes cênicas, o(a) ator/atriz não deixará jamais de ser um personagem; esteja ele(a) utilizando qualquer estética, por meio de quaisquer efeitos. Assim, a palavra *ator/atriz* opera adjetivando, caracterizando o substantivo *personagem* no sintagma criado, uma vez que esses sujeitos serão sempre personagens, embora exponham, via metalinguagem, sua qualidade de profissional em cena.

O segundo termo ancora-se, fundamentalmente, em Boal (2009; 2011) e Rancière (2012) e se atém à instância de recepção do ato de linguagem. O francês, embasado na teoria do mestre ignorante, entende que o espectador contemporâneo é emancipado, uma vez que, para ele, esse sujeito também age,

[...] observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia

9 Ministrada em 2016 na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Fale/UFGM).

10 Pelo visto outro termo acaba de ser cunhado nessa explicação.

vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Para Rancière (2012), os espetáculos atuais, chamados por ele de hiperteatros, transformam a representação em presença e a passividade em atividade, exigindo espectadores que desempenhem papel de intérpretes ativos, apropriadores da história narrada, fazendo dela a sua própria história.

Ao termo espectador emancipado, adicionamos outro, cunhado por Boal (2011): *espect-ator*. O brasileiro observa que “o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar, embora continue delegando-lhe poderes para que atue em seu lugar” (BOAL, 2009, p. ix). Dessa forma, ele defende que todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam: “Somos todos *espect-atores*” (BOAL, 2011, p. ix). Semelhante à maneira semiolinguística de observação teatralizante das interações humanas, esse pesquisador entende que a linguagem teatral é a linguagem humana por excelência, uma vez que sobre o palco os atores fazem exatamente aquilo que fazemos na vida cotidiana, a toda hora e em todo lugar. Por isso, entendemos o sujeito destinatário dos espetáculos documentais auto-biodramáticos como *espect-atores* emancipados.

Ressaltamos o fato de que tais proposições não se encontram fechadas. Pelo contrário, estamos buscando, com a divulgação desta pesquisa em curso, dialogar com demais pesquisadores das áreas das humanidades sobre a ideia e os termos que nos vieram para assim termos condições de continuar investigando-os. Partimos do pressuposto de que, assim como os sujeitos envolvidos na cena teatral – tanto na instância de produção como na instância de interpretação do ato linguageiro – encontram-se, na contemporaneidade, mais expostos e abertos ao diálogo, os sujeitos envolvidos em pesquisas acadêmicas devem e necessitam abrir-se ao mesmo tipo de troca também.

## Character-actor and *espect-actor-emancipated*: what are we talkin about?

### Abstract

This paper is part of an on going research affiliated to the Postgraduate Program in Linguistic Studies of Federal University of Espírito Santo and funded by

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Even our theoretical – methodological focus being linguistics – more specifically semio-linguistics –, the *corpus* of our study is a documentary theater spectacle. For this reason, when analyzing the linguistic composition of this discursive genre, we were led to the study of the theatrical area in order to better understand its history and its current functioning. We have here, besides a bibliographic study on the theatricalities of the real and the theatricalities of the common, the proposition of terms that came out with the study of the subjectivities presents in the contemporary scene: actor-character and espect-actor-emancipated.

## Keywords

Documentary Theater. Theatricalities of the real. Theatricalities of the common.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *A arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- BOAL, A. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- COELHO, C. N. P. Mídia e poder na sociedade do espetáculo. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/midia-e-poder-na-sociedade-do-espetaculo/>>. Acesso em: 4 jul. 2017.
- CORDEIRO, M. *Uma análise das artes cênicas na perspectiva da análise do discurso*. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos)–Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- GIORDANO, D. *Teatro Documentário brasileiro e argentino: o biodrama como a busca pela teatralidade do comum*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.
- GUÉNOUN, D. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HELIODORA, B. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2008.
- LYSARDO-DIAS, D. As contribuições de Patrick Charaudeau para o desenvolvimento da AD no Brasil. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Org.). *Da análise do discurso no Brasil à análise do discurso do Brasil: três épocas histórico-analíticas*. Uberlândia: Edufu, 2010.
- MACHADO, I. L. Algumas reflexões sobre a teoria semiolinguística. *Revista Letras & Letras*, Uberlândia, v. 22, n. 2, p. 13-21, 2006.

MENDES, J. G. *Teatralidades do real: significados e práticas na cena contemporânea*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes)–Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Recebido em 24-08-2017

Aprovado em 29-09-2017

# REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL, DE AUGUSTO BOAL: O RETRATO DA VIOLÊNCIA VIVENCIADA PELO OPERÁRIO JOSÉ DA SILVA

**ESTELA PEREIRA DOS SANTOS**

Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, PR, Brasil.

E-mail: psantosestela@gmail.com

## Resumo

*Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (1986), é uma peça escrita em 1960 que apresenta o itinerário de José da Silva, homem do povo e proletário alienado, o qual procura uma solução para a fome que o devora. Enquanto José da Silva procura meios de suprir suas necessidades, a trama da peça representa interesses e jogos políticos, a falta de condições básicas de vida daqueles que são operários, a exploração que sofre o trabalhador e a corrida entre a inflação e o salário mínimo. O cotidiano vivenciado pelo protagonista é marcado por aquilo que Slavoj Žižek (2014), em *Violência: seis reflexões laterais*, denomina de violência objetiva. Este artigo tem como objetivo estudar a violência objetiva vivenciada cotidianamente por José da Silva, de modo a discutir como esse operário é explorado e tem direitos básicos negados.

## Palavras-chave

*Revolução na América do Sul*. Augusto Boal. Violência objetiva.



## INTRODUÇÃO

Augusto Pinto Boal foi um importante diretor e teórico do teatro, além de ator. Boal formulou teorias a respeito de seu trabalho e escreveu sobre suas práticas, o que contribuiu para que ele se tornasse uma referência do teatro brasileiro. É muito conhecido por seu trabalho no Teatro de Arena, o qual será comentado a seguir, e pelo Teatro do Oprimido, sua estética teatral.

O dramaturgo foi uma das principais lideranças do Teatro de Arena de São Paulo nos anos 1960. Fundado em 1950, esse teatro foi o mais ativo disseminador da dramaturgia nacional, que dominou os palcos nos anos 1960. Foi capaz de ser referência no que diz respeito a uma comunidade de artistas comprometidos com o teatro político e social. A fundação do Teatro de Arena se deu especificamente em 1953, a partir da estreia de *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens, nos salões do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC).

O Teatro de Arena, até o ano de 1956, experimentou inúmeros gêneros de texto na busca de um repertório e uma estética próprios, o que foi conquistado com a fusão com o Teatro Paulista dos Estudantes e, também, com a contratação de Augusto Boal para ministrar aulas sobre as ideias de Stanislavski ao elenco e encenar a peça *Ratos e homens*. A presença do dramaturgo, que acabara de voltar de um curso de dramaturgia em Nova York, e a proliferação de seus conhecimentos conduziram o grupo de artistas a um posicionamento político de esquerda. Além de Boal, faz-se importante mencionar, também se juntaram ao Arena, nesse período, nomes como: Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves, Vera Gertel, Flávio Migliaccio, Floramy Pinheiro e Riva Nimitiz.

O Arena passou por muitos momentos, tanto de sucesso quanto de crises financeira e ideológica. Em um de seus momentos mais críticos, foi salvo pelo sucesso de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, dirigida por José Renato, em 1958. A partir de então, o grupo passou a pensar em abrir o palco para textos nacionais, os quais colocavam em cena os problemas cotidianos da sociedade brasileira, que muito provavelmente a plateia gostaria de vê-los sendo retratados. Desse modo, decide-se criar um Seminário de Dramaturgia Brasileira e laboratórios de interpretação, nos quais os textos receberiam melhores estilos de interpretações que atenderiam, o mais próprio possível, aos padrões brasileiros e, sobretudo, populares. A partir disso, entre os anos de 1958 e 1960, o Teatro de Arena deu vida a um expressivo movimento de nacionalização em

seu palco. Houve uma maior difusão de diversos textos escritos pelos integrantes da companhia, os quais apontavam para uma politização da discussão da realidade nacional.

É nesse contexto mencionado que, pela primeira vez, é encenada a peça *Revolução na América do Sul*, escrita por Augusto Boal e dirigida por José Renato. A peça eleva Boal ao posto de um dos melhores dramaturgos do período, um grande nome a representar o panorama nacional e político brasileiro. O texto, apesar de ser dono de cenas muito realistas, não apelava para uma comoção do público, ao contrário, aproximava-se das técnicas utilizadas por Bertolt Brecht, isto é, o espectador conservava-se intelectualmente ativo diante o espetáculo, capaz de assumir uma postura crítica acerca daquilo que lhe é mostrado.

A peça *Revolução na América do Sul* é considerada por Iná Camargo Costa (1996) o primeiro exemplar do teatro épico brasileiro, além de marcar também o aprofundamento da perspectiva nacionalista, que caracterizou o Teatro de Arena desde *Eles não usam black-tie*. Na peça de Augusto Boal, é apresentado o itinerário de José da Silva, um homem do povo, operário e alienado. De modo fragmentado, o texto da peça, em 15 cenas, apresenta-nos esse protagonista procurando soluções para saciar a sua fome e, também, a de sua grande família. Esse homem tenta de tudo, desde pedir um aumento, o que causa consequências drásticas, até apelar para os deputados, em pleno período de eleições.

O nome da peça por si só é uma ironia, pois não acontece revolução verdadeira ao longo da trama. Fala-se no desejo de revolucionar, mas José da Silva e seus companheiros nunca se conscientizaram efetivamente do significado de uma revolução política. José da Silva é um operário alienado, que acredita que o patrão tem o direito de aumentar sua carga horária, de modo abusivo, para que ele consiga ganhar dinheiro suficiente para comer; acredita que, ao ir a um plenário, os deputados lhe darão emprego e comida, pouco sabe sobre os conchavos políticos, os interesses por trás de cada ação dos deputados quando eles se dispõem a ajudar um operário. Sendo assim, não há revolução nenhuma, e essa não revolução é um meio de apresentar um lúcido retrato do Brasil no que se refere às questões políticas e sociais.

Estão presentes na peça inúmeros personagens, os quais configuram uma espécie de mapeamento humano: de um lado, os operários, esfarrapados, o povo (espécie de coro), prostitutas e revolucionários; de outro, políticos, jornalista, patrão dos operários, madame, comerciantes, anjo da guarda, líderes

políticos, nominados de acordo com suas características físicas e milionário. Todos mergulhados em um jogo de interesses políticos, permeado pela fome e pela exploração daqueles que são menos favorecidos, tais como José da Silva, foco deste estudo, Zequinha, demais operários e o povo de modo geral. Devido à multiplicidade de personagens existentes na peça, é difícil que se trabalhe com todos em um pouco espaço, no entanto, vale mencionar que muitos dos personagens serão comentados mais detalhadamente ao longo deste estudo, mas o foco cairá sobre José da Silva, operário alienado e faminto, que perde seu emprego porque pediu aumento.

Boal, com essa peça de forte cunho social, representa o absurdo no qual se encontra um brasileiro pertencente à classe trabalhadora representada por José da Silva, que trabalha diariamente para ter ao menos os direitos básicos que todos os cidadãos devem possuir, sobretudo o direito ao alimento de cada dia. Muitos elementos da peça, os quais, mais adiante, serão comentados mais detalhadamente, corroboram uma brutal representação de um retrato do Brasil, que é violento para aqueles que são operários. Por meio da saga de José da Silva em busca de saciar sua fome, a peça também acaba por desmontar o processo eleitoral no Brasil e apresenta o fundo demagógico dos discursos políticos, bem como os jogos de interesses daqueles que estão no poder e desejam nele continuar, permeados por acordos e extorsões.

Ainda em relação às questões políticas de *Revolução na América do Sul*, segundo Iná Camargo Costa (1996), Augusto Boal almejou com seu personagem José da Silva colocar em cena a contrarrevolução que estava em processo no início dos anos 1960, no Brasil, assim como a condição de espectador do povo brasileiro diante de tal processo, isto é, a sua desorganização de classe perante os fatos políticos.

Além disso, vale mencionar, a peça não apresenta personagens positivos, pois, como o próprio Boal (1986, p. 25) defende, isso não é necessário na peça, uma vez que ele quis “apenas fotografar o desastre”, de modo a soar como uma espécie de advertência. A peça é, também, permeada por ironias e absurdos, elementos que contribuem para um retrato da exploração do operário, feita por patrões e também por políticos.

Questões como a exploração do trabalhador, a fome, a ironia, o absurdo nas linhas e entrelinhas da peça, o processo eleitoral, a suposta revolução e as canções existentes na peça serão comentadas a seguir, de modo a evidenciar como o operário José da Silva, bem como a classe operária num todo, vivencia

cotidianamente, como algo comum, o que o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2014) chama de violência objetiva.

## A VIOLÊNCIA OBJETIVA POSTULADA POR SLAVOJ ŽIŽEK

O filósofo e psicanalista Slavoj Žižek trabalhou durante alguns anos no âmbito da sociologia. O pensamento desse estudioso abrange áreas como a filosofia, a política, a economia, a psicanálise, a sociologia, a literatura, o cinema e o teatro, mostrando aos seus leitores que, no mundo contemporâneo, para arriscarmos uma interpretação da sociedade em que vivemos é necessário evocar as suas dimensões políticas, históricas, sociais e culturais. Em função de seu pensamento versátil, por vezes é dificultoso acompanhar as discussões postuladas em suas obras, artigos e entrevistas.

Bazzanela (2009) acredita que Žižek, devido à sua trajetória acadêmica, apresenta uma visão muito crítica e original acerca do mundo e, sobretudo, da contemporaneidade. A respeito disso, pontua:

Uma contemporaneidade cética em relação aos projetos societários de igualdade, ou, de liberdade, confiante na possibilidade da ciência, nos possíveis progressos proporcionados pela tecnologia, mas também perplexa diante dos efeitos colaterais das mesmas e em alguns casos em seus efeitos indesejáveis. Contemporaneidade marcada pela fragmentação nas visões de mundo, por ações terroristas imprevisíveis, por inimigos invisíveis, antigas e novas bactérias, vírus que corroem sistemas imunológicos físicos, ou, virtuais (BAZZANELA, 2009, p. 16).

Elizabete Guerra (2009) chama a atenção para o que o filósofo denomina de “a mancha da violência”, isto é, a discussão existente em obras do filósofo esloveno, sobre a relação entre o poder e a violência – discutida por pensadores como Hannah Arendt e Giorgio Agamben – e também acerca dos direitos humanos.

Segundo Guerra (2009, p. 45), seguindo os pressupostos de Slavoj Žižek no que concerne à violência, temos uma dupla tarefa, que é “desenvolver uma teoria da violência como algo que não possa ser instrumentalizado por meio de um agente político” e propor a questão da revolução “civilizada”, ou seja, transformar o processo revolucionário em uma força “civilizada”.

Em *Violência: seis reflexões laterais*, Slavoj Žižek (2014) desenvolve sua teoria da violência. Nessa obra, o filósofo aponta que a violência se manifesta de três formas: simbólica, que se evidencia pela linguagem e pelas formas desta; subjetiva, que se limita à violência física e direta, a qual é mais visível aos nossos olhos; e objetiva, que mais nos interessa para este estudo e que será discutida a seguir.

A violência objetiva consiste nas consequências, em grande parte catastróficas, do funcionamento dos sistemas político e econômico de uma determinada cidade ou país. Essa violência é, portanto, “invisível, uma vez que ela sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (ŽIŽEK, 2014, p. 18).

Essa violência objetiva é denominada ainda de “violência sistêmica”, que corresponde à “violência inerente a um sistema: não só da violência física direta, mas também das formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência” (ŽIŽEK, 2014, p. 24). Historicizando essa noção de violência, é importante dizer que ela assumiu sua forma a partir do capitalismo, de seu desenvolvimento e suas catástrofes. Segundo Žižek (2014, p. 26),

É aí que reside a violência sistêmica fundamental do capitalismo, muito mais estranhamente inquietante do que qualquer forma pré-capitalista direta da violência social e ideológica: essa violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas “más” intenções, mas é puramente “objetiva”, sistêmica, anônima.

Em seu livro *Vivendo no fim dos tempos*, publicado em 2012 no Brasil, Žižek já apontara que é importante entender a diferença entre poder e violência, e chama a atenção, ainda, para os motivos do emprego da violência, bem como para o funcionamento do controle por meio dela. Segundo o filósofo, quando um governo, pessoa ou grupo precisa fazer uso da violência recorrentemente, é porque percebe que seu poder está fraco; a violência, nesse caso, é uma ferramenta de dominação de alguém ou de uma população.

Na seção a seguir, um estudo acerca da violência objetiva que permeia todo o cotidiano de José da Silva, que vai desde o início da peça até sua última cena, será feito, de modo a evidenciar como sua vida é marcada pela exploração e pela falta de direitos básicos (como o direito ao trabalho, à saúde e ao alimento), aos quais todo ser humano deveria ter acesso.

## A VIOLÊNCIA OBJETIVA NO COTIDIANO DO OPERÁRIO JOSÉ DA SILVA

*Revolução na América do Sul* começa com os personagens Zequinha e José da Silva conversando. Zequinha afirma que eles trabalham feito burros de carga durante todo o dia e comem pouco na hora do almoço, sempre a mesma gororoba, arroz com feijão. José, por sua vez, diz que o amigo vive se queixando, o que dá a ele um caráter de sujeito acomodado. Zequinha propõe aí uma revolução, mas a ideia por poucos momentos é esquecida quando se fala em uma possível sobremesa na marmita de Zequinha, o qual nem mesmo sabia o que era uma sobremesa. José, inclusive, chega a pagar algumas moedas para poder apenas cheirar a sobremesa. Nesse momento, temos uma forma de expor o absurdo da situação do operário, que nunca viu e nem mesmo sabe o que é uma sobremesa, por comer somente arroz e feijão.

Logo em seguida, surge a mulher de José da Silva, exigindo que ele peça aumento de salário ao patrão e que não coloque os pés em casa antes que esse aumento seja concedido. Ela alega que eles têm de pagar a escola do filho. José da Silva menciona que não são milionários e questiona o porquê de pôr o filho na escola. José, de acordo com o que é apresentado no texto da peça, acredita que não é necessário que seu filho estude, além de ter em mente que escola paga (escola particular) é apenas para gente milionária, pois ele nem mesmo consegue comer direito com o que ganha. A mulher também menciona que precisam comprar chupeta para o menino que nasceu no dia anterior; José rebate dizendo que isso é anti-higiênico. Também fala que a criança vai morrer de fome; aponta para o seio da mulher e pede que ela amamente a criança, mas a esposa defende que sem o marido comprar uma malzbir não tem leite. Por fim, José da Silva pede por seu almoço e sua mulher diz: “Não é milionário pra pôr nosso filho na escola, mas é milionário para comer todo santo dia! Vai pedir aumento!” (BOAL, 1986, p. 33). Comer todo dia, nesse caso, é posto como uma espécie de artigo de luxo, ao qual apenas têm acesso, se assim podemos dizer, aqueles que são milionários. Operários, ou seja, aqueles que são pobres, não têm direito a comer todos os dias.

José da Silva, sem um leque de escolhas diante de si, resolve pedir um aumento para o patrão. Mas antes, em conversa com Zequinha, comenta: “Primeiro vou contar a minha miséria. Se ele disser que não, aí eu ameaço!” (BOAL, 1986, p. 33), e depois disso vai às ruas para a revolução, com faca,

pau e navalha, pois já foi explorado a vida inteira. No entanto, o operário não tem coragem diante do patrão: quando vai falar com ele, abaixa a cabeça e seu tom é de homem submisso; sua postura é desmontada diante da cara de mau do patrão. A conversa de José da Silva com o patrão gira em torno do aumento, um aumentozinho, segundo o operário que menciona ao patrão que não é exigente: “Vá lá que eu não almoço todo santo dia, também não sou exigente, mas pelo menos de vez em quando” (BOAL, 1986, p. 33). Com aumento, José declara que poderá “comer melhor e trabalhar mais [...]” (BOAL, 1986, p. 33) para o patrão, e, sendo assim, quem sai no lucro é o próprio patrão que poderia, então, “comprar mais um cadillac, sedan de quatro portas, o que aliás é muito justo” (BOAL, 1986, p. 33-34).

José é segurado pelo fundilho e colocado para fora da sala do patrão por dois homens. Isso faz com que, nele, seja despertada uma revolta, um desejo de fazer revolução, mas que é esquecida quando, novamente, vem à tona o assunto da sobremesa. Com isso tudo, o pedido de aumento e as posturas e falas de José da Silva, é possível observar o seu papel de operário submisso e grandemente explorado pelo patrão, e ele aceita essa condição sem grandes questionamentos, pois tem como característica principal o fato de ser um trabalhador alienado. Aqui já se configura o primeiro momento em que é apresentada a violência objetiva vivenciada recorrentemente por José da Silva, pois ele é explorado e dominado por seu patrão, está sujeito aos mandos e desmandos deste. O operário quer um aumento, mas defende que, com o aumento, ele poderá comer melhor e trabalhar mais ainda para o seu patrão. José não enxerga, de fato, o quanto é explorado por seu patrão, que pouco se importa com o funcionário. José da Silva passa fome, come raras vezes, tem muitos filhos para criar e não é saudável. É mais um fruto do sistema capitalista, no qual os trabalhadores cada vez trabalham mais e menos têm tempo livre, saúde e acesso aos direitos básicos efetivamente.

Outro momento em que a violência objetiva é bastante evidente é quando José tenta comprar alimentos com um feirante. Após um aumento de salário mínimo dado aos trabalhadores pelo governo, José resolve comer algo melhor e vai comprar mercadorias em uma barraca. Durante muito tempo em sua vida, José disse que só comeu pão e laranja. O feirante, quando o via, já sabia que alimentos o operário pediria. No entanto, no dia em que recebeu aumento, José queria “filé minhão” (BOAL, 1986, p. 37), ou filé de alcatra, mas os preços das mercadorias também subiram, em função de uma inflação monstruosa e abusiva que crescia a cada cinco minutos. José não consegue comprar nem



um osso, nem verduras. Acaba por comprar capim para seus 11 filhos e, para ele, apenas um limão.

A inflação é explicada de forma também absurda: o salário subiu e, desse modo, os preços dos produtos aumentaram porque o frete subiu; o frete subiu porque o preço do pneu subiu; o preço do pneu subiu porque o patrão de José subiu o preço da borracha; o preço da borracha subiu porque José pediu aumento; José pediu aumento porque sua mulher mandou; a mulher mandou marido pedir aumento porque o filho que acabou de nascer está passando fome; por isso, a culpa do aumento de preços de tudo é do menino que acabou de nascer. Após chegar a essa conclusão, José chama seu filho de safado e comenta que ele “Mal acabou de nascer e já está desorganizando as finanças do país” (BOAL, 1986, p. 40) e diz, ainda, que tudo está errado por conta do filho, mas que lhe dará uma surra quando chegar em casa.

Um garoto recém-nascido é culpado pelos problemas financeiros do país. Em momento nenhum é mencionado que possivelmente a culpa seja dos governantes do país, graças ao mau funcionamento dos sistemas político e econômico, o que caracteriza mais uma manifestação de violência objetiva na vida de José da Silva. Essa cena, mais uma vez, mostra o quanto José é alienado. Em certa altura, ele e o feirante passam a discutir sobre a questão e defendem que o governo deveria baixar um decreto para que as crianças sejam proibidas de chorar quando houver fome. Aqui, mais uma vez, é evidente que não há preocupação em combater os problemas da sociedade pela raiz, mas sim podá-los de certa maneira, sem se preocupar com os resultados catastróficos disso. Esse processo é tido como algo comum, pertencente à normalidade cotidiana, sem que haja indignação por parte dos personagens, o que mais uma vez marca a falta de politização destes.

José da Silva volta para casa a pé, porque até o preço da condução aumentou, o que de acordo com o feirante é bom: “Andar a pé é um exercício tão bom como nadar. Você faz muito bem: vai todo dia a pé pra Vila Mazei. Acorda duas horas mais cedo e vem respirando o ar da madrugada” (BOAL, 1986, p. 41). Salienta, ainda, que vida cara tem lá as suas vantagens: “Aumentando o preço da condução nós teremos um povo sadio, de faces rosadas, um povo que faz ginástica pra poder viver!” (BOAL, 1986, p. 41). O que o feirante não entende é que, para José da Silva acordar duas horas mais cedo, ele terá de acordar “duas horas antes de ir dormir” (BOAL, 1986, p. 41). José quase não dorme, trabalha muito, come pouco e dorme pouco, o que o deixa com um aspecto de farrapo humano. Lembrando que, ao trabalhar muito e ter de ir



para o trabalho a pé, o tempo de José, que já era mínimo, torna-se nulo, o que caracteriza mais uma violência objetiva vivida pelo personagem.

José da Silva acaba por ser demitido. O chefe alega não poder mais pagar seu salário. Então, a saga do operário passa a ser dupla: vive em busca de saciar a sua fome e a de seus filhos, e passa parte do tempo em busca de um emprego, porque ele não pode morrer, argumenta que até morrer está caro, prefere trabalhar. Inocente, José busca ajuda dos deputados, quando já está sem comer há 15 dias, com uma dor insuportável na barriga. Pedem para que José, já que é eleitor, volte mais próximo das eleições, no dia três de outubro, ou seja, uma troca: voto por emprego.

Certa vez, Zequinha, José e outros sujeitos decidem fazer uma revolução em um lugar que se assemelha com uma boate, em função de estarem revoltados com a falta de emprego e a insistência da fome em seus estômagos. A polícia aparece, todos fogem, mas José fica e acaba sendo preso, o que, para ele, não era uma má ideia. Na cadeia, José da Silva teria um local para dormir e se alimentaria regularmente, portanto a cadeia era a sua salvação: um modo de não morrer de fome e de comer de graça.

Como era de se esperar, por ironia ou não do destino, a penitenciária está lotada e o orçamento de sua cozinha está por estourar. Sendo assim, José da Silva é solto; um policial alega falta de provas; José da Silva argumenta de diversos modos para parecer um homem perigoso, mas nada adiantou. É nesse momento que José da Silva e o coro entram com a canção que questiona o que será do operário, sua liberdade não mata a sua fome e nem lhe dá emprego: “No xadrez não me quiseram/Passa fome lá pra fora/Se estou livre estou faminto/Com a barriga dando hora/Sem comida a liberdade,/É mentira, não é verdade” (BOAL, 1986, p. 64).

Essa cena de José na penitenciária também pode ser caracterizada como mais uma manifestação de violência objetiva na vida desse homem, uma vez que ele se priva da liberdade para ter direito ao alimento. Prefere ser um presidiário a ser um homem livre passando fome. Todo o ambiente hostil que vivencia não lhe dá muitas opções positivas, pois não tem emprego, não tem o que comer e não tem o que dar de comer à sua mulher e aos filhos.

Outras questões apresentadas na peça importantes de serem mencionadas e que influenciam diretamente a vida de José da Silva e também a vida de tantos outros operários é a época de eleições e as posturas dos candidatos. Até Zequinha, amigo de José da Silva, entra na disputa das eleições, em meio a um coro de candidatos assumidamente corruptos, mas que levam o povo na lábia

tão bem treinada. Evidentemente, Zequinha também se afunda no mar da corrupção. A questão é que todos querem o voto de José da Silva, o qual se apresenta dentro da peça como uma alegoria do povo eleitor em um todo, sobretudo nesse momento decisivo da peça. Durante muito tempo, José da Silva foi deixado de lado e, por estar desempregado, sem dinheiro algum no bolso, passou fome e foi ignorado por todos, visto como aquele que só pensava em comer, no entanto isso tem fim quando as eleições se aproximam.

Quando José da Silva já não tinha as menores condições físicas para se aguentar em pé, estava só em pele e osso porque não comia mais, acredita que sua morte está para chegar e decide morrer em um canto afastado, porque também não havia dinheiro para seu enterro. Sua mulher o acompanha, chora um pouco porque julga ser preciso, como se fosse uma tarefa a ser cumprida e depois segue sua vida. No entanto, José da Silva, chamado de “povo”, é procurado pelo personagem Líder, porque ele precisava do povo para se eleger; aqui o operário é uma alegoria da população eleitora. Para que José da Silva aguentasse ir votar, o Líder lhe dá uma banana e promete parte de seu dinheiro (que fora roubado da população ao longo de seu governo) e para os filhos de José, os quais já votam, ele oferece casa, comida e emprego público, ou seja, de modo aparente boa parte dos problemas de José da Silva serão resolvidos, era como se as eleições tirassem todos da miséria.

Logo em seguida, a mulher de José da Silva volta dizendo que ele não precisa mais morrer, pois ela tem soluções: Zequinha ajudará o povo, porque é um homem honesto, nunca foi ladrão. Em seguida, vários candidatos se apresentam, todos cobiçando o voto de José da Silva para serem eleitos, oferecendo-lhe melhores condições de vida. Em meio ao alvoroço de candidatos pedindo voto, surge o coro do povo, o qual canta: “Eu preciso escolher um nome/que mata melhor a fome” – a eleição passa, então, a ser uma possibilidade de melhoria de vida, na qual a fome não se faça presente todos os dias.

José vota e sua mulher também, cumpriram seu dever sagrado e sonham com uma vida melhor. Tentam votar conscientemente, querem o melhor político, com melhores plataformas e ideias políticas, mas todas parecem tão iguais que se confundem. Em função das eleições, José da Silva vai almoçar, chama o jornalista para noticiar o fato extraordinário, e este menciona: “Já se ouviu falar em mulher de duas cabeças, em homem de quatro patas, mas homem do povo que almoça, isto é completamente inverossímil” (BOAL, 1986, p. 112) e prossegue “O homem do povo também vai comer uma sobremesa. Graças às eleições!” (BOAL, 1986, p. 113). Na primeira colherada, José da Silva morre,

morre de barriga vazia. O jornalista pede que se interrompam as eleições porque, nesse momento, não importa mais quem vai ganhar, pois não há mais quem governar, uma vez que José faleceu. Sem José não há eleição, menciona o jornalista, não há governante sem governado, pois, como é evidente, o operário representava o povo de modo alegórico na peça. Em seguida, os políticos pensam em quem podem explorar agora que José da Silva morreu, enxergam um coveiro, perguntam-se se ele é operário, o próximo a ser roubado e, desse modo, esquecem-se do operário que morreu.

José da Silva morreu tanto em função da falta de alimentação quanto pela precária saúde que tinha. Foi explorado a vida inteira enquanto foi operário e foi lembrado pelos governantes somente quando estes necessitavam de seu voto para serem eleitos. Os direitos básicos aos quais José da Silva devia ter acesso sempre foram negados. Os governantes nunca deram valor ao trabalho e à vida do operário. José da Silva sempre foi um homem explorado que viveu contando com a sorte para sobreviver. Portanto, vivenciou a violência objetiva (e sistêmica) como algo pertencente à normalidade do cotidiano brasileiro, sem grandes questionamentos e exigências de direitos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como objetivo central fazer um estudo acerca da peça *Revolução na América do Sul*, do dramaturgo Augusto Boal (1986), com foco no protagonista José da Silva, um operário alienado que vivenciou cotidianamente manifestações daquilo que o filósofo e psicanalista Slavoj Žižek, em *Violência: seis reflexões laterais* (2014), denomina de violência objetiva.

Fez-se necessária, primeiramente, uma breve contextualização acerca da vida, obra de Augusto Boal. Em seguida, antes de dar início ao estudo da peça, foi apresentado o conceito teórico que seria aplicado ao texto, isto é, o conceito teórico de violência objetiva postulado por Žižek. Só depois dessa apresentação, tanto do dramaturgo, da peça quanto da teoria sobre violência, realizou-se um estudo do texto da peça de Boal – menciono estudo da peça porque este artigo não se propôs a estudar a encenação desta.

A peça, como já mencionado anteriormente, apresenta o itinerário de um homem do povo e proletário José da Silva, o qual procura uma solução para a fome que o devora. Pede aumento para conseguir comer melhor e dar de comer

aos seus filhos e à mulher, mas em breve é demitido. Em seguida, em pleno ano eleitoral, apela para deputados, os representantes do povo, os quais só têm interesse em José da Silva e em sua família na medida em que eles possam elegê-los como governantes. Sendo assim, a peça representa, de modo geral, não só os interesses e jogos políticos, mas sobretudo a falta de condições básicas de vida daqueles que são operários, a exploração que sofre o trabalhador e a corrida entre a inflação e o salário mínimo.

José da Silva sempre foi explorado por seu patrão, o salário que ganhava mal dava para almoçar todos os dias. Por não ter condições de comer regularmente, o operário era doente. Os seus filhos mal se alimentavam também e não iam à escola; os políticos apenas queriam o seu voto e, futuramente, roubar dele toda renda que fosse possível. De acordo com o que o texto da peça sugere, José da Silva morreu de fome em plenas eleições. Ele era uma alegoria do povo, o qual é responsável por eleger os políticos. Sem o povo ir às urnas, não há governantes. A peça termina apresentando que tudo depende do operário e que ele é sempre o principal sujeito explorado pelos políticos e também pelos donos de empresas.

É possível concluir, portanto, que toda a vida de José é permeada pela violência objetiva, graças ao mau funcionamento dos sistemas político e econômico do país e à falta de interesse por parte de seus governantes em dar a ele ao menos os direitos básicos aos quais deveria ter acesso. Vivencia cotidianamente relações de exploração, mas acha isso natural, pois é alienado e não enxerga as relações de poder que o dominam. José trabalhou horas e horas por dia, ia para casa a pé para economizar dinheiro, acaba acordando muito cedo e, por isso, dormia poucas horas por dia, mas mesmo assim não conseguia comer todos os dias, seu salário não dava para comprar alimentos básicos para sua família. José acaba ficando doente porque não comia e por isso acaba morrendo. Sua morte, no entanto, logo é esquecida por parte dos políticos que tanto o procuraram, pois há outros possíveis eleitores que podem ser explorados.

Augusto Boal, com sua peça, corrobora a construção de um retrato da realidade do Brasil, sobretudo no que diz respeito à classe operária. As situações absurdas existentes na peça, tais como um operário que nem mesmo tinha ouvido falar em sobremesa e o bebê que havia acabado de nascer e já estava desestabilizando o país financeiramente, são hipérboles que figuram como espécie de lente de aumento da realidade. Os personagens são todos exageradamente caricaturais, o que acaba por corroborar uma acentuação da realidade

política e histórica em que estão inseridos os operários brasileiros. Boal defende o operário em sua peça. Parece tomar partido por aqueles operários que aceitam situações de exploração, que são alienados e aceitam como normais as manifestações de violência objetiva que existem em suas jornadas de trabalho.

A peça tem uma grande variedade de cenas, nas quais figuram diferentes sujeitos: políticos, operários, prostitutas, feirantes, *playboys*, coveiro etc. Desse modo, a peça não se limita somente a um personagem preso a um problema específico, pois diferentes características da sociedade são colocadas, mas este artigo se limitou a discutir sobre a violência objetiva vivenciada pelo operário José da Silva. Augusto Boal, com sua peça, faz com que o espectador participe integralmente da experiência do homem deste século. O espectador se vê diante de uma crítica à sociedade na qual vive o homem moderno, por meio de exposições dos processos históricos, culturais e políticos pelos quais esse homem é atravessado.

## ***Revolução na América do Sul*, by Augusto Boal: the portrait of the violence experienced by the worker José da Silva**

### **Abstract**

*Revolução na América do Sul*, by Augusto Boal (1986), is a play written in 1960 which presents José da Silva's itinerary, commoner and alienated proletarian, who seeks for a solution to hunger that devours him. While José da Silva seeks means to meet his needs, the plot of the play represents interests and political games, a lack of basic living conditions for those who are workers, the exploration that suffers the laborer and the race between inflation and minimum wage. The day by day experienced by the protagonist is marked by what Slavoj Žižek (2014), in *Violência: seis reflexões laterais*, denominates as objective violence. This paper aims to study the objective violence experienced daily by José da Silva, in order to discuss how this laborer is exploited and has basic rights denied.

### **Keywords**

*Revolução na América do Sul*. Augusto Boal. Objective violence.

## REFERÊNCIAS

- BAZZANELA, S. Os pressupostos da filosofia política de Slavoj Žižek. In: GUERRA, E.; TELES, I. (Org.). *Lacunas do real: leituras de Slavoj Žižek*. Florianópolis: Nefipo, 2009. p. 13-42.
- BOAL, A. Revolução na América do Sul. In: BOAL, A. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986. p. 17-117.
- COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.
- GUERRA, E. O. A questão dos direitos (in)humanos nas reflexões de Slavoj Žižek e Hannah Arendt. In: GUERRA, E.; TELES, I. (Org.). *Lacunas do real: leituras de Slavoj Žižek*. Florianópolis: Nefipo, 2009. p. 43-56.
- ŽIŽEK, S. *Vivendo no fim dos tempos*. Tradução Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2012.
- ŽIŽEK, S. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

Recebido em 28-08-2017  
Aprovado em 29-09-2017

# A IDENTIDADE PÓS-MODERNA DE A ERA DO RÁDIO – SAUDADES DO BRASIL

**FABRIZZI MATOS ROCHA**

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: fabrizzimatos@gmail.com

## Resumo

*A era do rádio – saudades do Brasil* foi escrita por Anamaria Nunes em 1997, e sua estreia aconteceu em 1998 sob direção da própria autora. Essa peça revive a era de ouro do rádio no Brasil; trata-se de um texto elaborado a partir de frases e fatos ocorridos durante as décadas de 1940 e 1950, retomados por meio de numerosas citações. Este trabalho pretende investigar duas características pós-modernas presentes no texto: a presença da ironia e o diálogo estabelecido pelo texto teatral com a história do rádio. A fundamentação teórica desta pesquisa baseia-se nos estudos feitos por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1991), *Uma teoria da paródia* (1985) e *Teoria e política da ironia* (2000). Para a intertextualidade presente na obra de Nunes, utilizamos os estudos de Julia Kristeva (2005[1974]) em sua obra *Introdução à semanálise*.

## Palavras-chave

Ironia. Teatro. Pós-modernidade.

Em um panorama geral, podem-se observar constantes mudanças na estética escrita dentro da literatura e, neste caso, especificamente inserida na dramaturgia contemporânea. Linda Hutcheon (1991) levanta a hipótese de algumas características comuns na pós-modernidade como textos com a presença constante da ironia e com marcas de metalinguagem, a autora ainda oferece um estudo sobre a metaficção historiográfica. Neste caso em específico, a pesquisa levanta a hipótese do texto dramatúrgico de Anamaria Nunes (2017), *A era do rádio*, como uma obra de metateatro historiográfico, baseando-se também na pesquisa de Lionel Abel que apresenta a questão da metalinguagem no teatro. Em seu livro *Metateatro*, Abel (1968, p. 73) apresenta conceitos sobre peças que se referem a si próprias, desencadeando uma manipulação interna entre as personagens que exercem a função de autores das próprias tramas como se algumas personagens tivessem a consciência de um dramaturgo.

*A era do rádio* é um texto elaborado a partir de fatos ocorridos na história do rádio no Brasil, nas décadas de 1940 e 1950. Época em que a televisão ainda era um aparelho caro e de alcance técnico bastante limitado, ingressava em poucos lares brasileiros apenas nas grandes cidades, enquanto o rádio era o mais popular e imediato veículo de comunicação, capaz de chegar a pequenos vilarejos no país. Quando o rádio chegou ao Brasil em 1922, os aparelhos ainda eram caros, os vizinhos se reuniam para ouvir a programação. Com o passar dos anos, o rádio tornou-se o maior entretenimento dentro dos lares.

Essa peça narra um dia de programação da “principal emissora de rádio da América Latina e uma das cinco melhores do mundo” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 14), a mais popular da época. A Rádio Nacional ficava situada no Rio de Janeiro, funcionava em quatro andares do edifício Joseph Gire. Esse prédio, popularmente conhecido como *A Noite*, foi inaugurado em 1929 como o maior arranha-céu da América Latina; o mesmo edifício sediava o jornal *A Noite*. A Rádio Nacional foi fundada no ano de 1936, conseguindo alcançar praticamente todo o território nacional em 1940. O Estado Novo de Getúlio Vargas a transformou na rádio oficial do governo brasileiro por meio do Decreto-Lei n. 2.073.

Se para Ryngaert (1996, p. 15) compete ao teatro “instruir e divertir”, *A era do rádio* consegue levar a plateia aos risos, o texto, suas personagens, os comerciais e as músicas inseridas revelam com clareza como as emissoras de rádio funcionavam naquele tempo, inclusive em seus bastidores. É por meio da ironia e da paródia que o texto resgata os acontecimentos históricos, informando e entretenendo o público ou leitor.



Walter Benjamin (1975) afirma que a massa é a matriz atual de todo um conjunto de novas atitudes com relação à arte. E essa mesma massa é aquela que procura diversão, que lotava o auditório das rádios nas décadas de 1940 e 1950, e que na atualidade busca entretenimento na plateia dos teatros e cinemas. O texto de teatro é a base fundamental para o desenvolvimento de um bom espetáculo. O gênero comédia sempre foi o melhor meio de atrair o público em geral.

Para Linda Hutcheon (1991, p. 71), o fato de o pós-modernismo não ocultar seu relacionamento com a sociedade de consumo e ainda explorá-lo é um aspecto positivo, o relacionamento com a cultura de massa é de envolvimento e crítica. uma das contradições do pós-modernismo é justamente a união híbrida entre acadêmico e popular, elitista e acessível. Para ela, o pós-modernismo tenta historicizar e contextualizar a condição enunciativa de sua arte. Esse texto dramaturgico de Nunes (2017) revela a história do rádio por meio do distanciamento crítico. A ironia e o cômico presentes na peça atraem a massa popular até o teatro. As pessoas que, em sua maioria, chegam à procura de diversão acabam por levar cultura e história em sua bagagem de conhecimento.

Nunes (2017) reuniu fatos e acontecimentos da história brasileira entre as décadas de 1940 e 1950, respeitando as regras da verossimilhança e criando um vínculo entre ficção e realidade. Hutcheon (1991, p. 62) afirma que “as interrogações e as contradições daquilo que quero chamar de pós-moderno começam com o relacionamento entre a arte do presente e a do passado, e entre a cultura do presente e a história do passado”. Essa mistura entre o passado e o presente pode ser percebido durante a leitura ou apresentação da peça de Nunes (2017).

*A era do rádio* cita os cantores da época, faz uma homenagem aos primeiros radiadores, cantores, locutores e também ao *Repórter Esso*, o primeiro programa de radiojornalismo do país. “Antes de sua estreia no Brasil, o *Repórter Esso* já havia sido lançado em Nova York, Buenos Aires, Santiago, Lima e Havana, sempre obedecendo ao mesmo formato: quatro edições diárias, com cinco minutos de duração” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 77)

O *Repórter Esso* inaugurou uma nova era jornalística na época, informava a notícia de uma nova perspectiva, sua estreia foi em 1941, mesma época em que ocorria a Segunda Guerra Mundial; a população ansiava por notícias o tempo todo. Na peça de Nunes (2017), o *Repórter Esso* usa *slogan* “A testemunha ocular da história”; na vida real, além desse *slogan*, também era conhecido “O primeiro a dar as últimas”. A peça relata uma marcante notícia da

época, usando o *Repórter Esso* como transmissor: o dia em que Getúlio Vargas morreu. A partir desse fato, entende-se que o tempo da peça se passa no dia 24 de agosto de 1954. Essa seria também uma forma de a autora relatar a história dentro de sua dramaturgia, caracterizando o que Hutcheon (1991) define como pós-moderno, mesclando a cultura do presente com o passado da história, como citado no parágrafo anterior.

A identidade pós-moderna de *A era do rádio* está claramente evidenciada em seu próprio texto repleto de citações históricas e personagens reais. A paródia só é reconhecida quando a plateia ou o leitor reconhece a história e a decodifica como tal. A ironia presente distancia o leitor provocando a reação esperada do riso, do cômico. De acordo com Martin Esslin (1978, p. 32), uma sociedade experimenta e reafirma sua identidade por meio do teatro, dado como acontecimento político, generalizando o drama como uma identidade da vida humana, que “ou reafirma ou solapa o código de conduta de uma sociedade dada”. Na peça de Nunes (2017), pode-se perceber a presença da sátira contra a influência política desde sempre, o governo manipulava as notícias divulgadas nas rádios. Ao recordar esses acontecimentos históricos, Nunes (2017) mais uma vez transforma seu teatro em um acontecimento político, mostrando à contemporaneidade como era a sociedade na década de 1950.

Outra característica pós-moderna do espetáculo é a sua forma de representação. Sabe-se que existiam programas de rádio naquela época com plateia, o auditório ficava no prédio da emissora de rádio, e o palco era protegido por um vidro para que o ruído não atrapalhasse a transmissão. Conforme descrevem Saroldi e Moreira (2005, p. 70) detalhadamente:

Nos sete estúdios da PRE-8 encontravam-se algumas das mais avançadas inovações, como o piso flutuante sobre molas especiais do palco sinfônico, ou o gigantesco vidro emoldurado em aço e acionado a motor (um conjunto de duas toneladas), pondo em instantes o público do auditório em contato direto com os artistas.

*A era do rádio* é um texto repleto de metalinguagem. A autora transgride os códigos de representação quando a plateia passa a conhecer os bastidores da Rádio Nacional, e inclusive quando insere atrizes sentadas na plateia representando as “macacas do rádio”. Com efeito, o público geral só percebe depois de alguns minutos de representação a atuação das atrizes que antes pareciam pessoas normais fazendo parte da plateia; trata-se de uma surpresa para o

público. Em seguida, nota-se que a própria plateia se transforma em espectadores da Rádio Nacional; há uma inversão de lugares. Com a energia do espetáculo, a plateia passa a reagir conforme seria na realidade de um programa de rádio, exceto pelas cenas específicas em que as “macacas” têm alguma função distintiva. A presença da metalinguagem e de todos os dados históricos, segundo Linda Hutcheon (1991), é a forma mais característica de literatura do pós-modernismo, pois eles refletem conscientemente sua própria condição de ficção e ainda reafirmam que não há distinção entre ficção e história, frisando que o conhecimento da história só pode ser adquirido mediante alguma forma de representação ou de narrativa.

O próprio texto relata a história brasileira, a autora se apropria de músicas e personagens da década de 1950, criando verossimilhança. A literatura e a história obtêm suas forças a partir da verossimilhança, como afirma Hutcheon (1991, p. 141) em *Poética do pós-modernismo*, e as duas formas de escrita são identificadas como construtos linguísticos fortemente marcados pela presença da intertextualidade, estando essa peça repleta de fatos históricos e intertextuais. Ainda de acordo com Hutcheon (1991, p. 136), o literário e o historiográfico estão sempre unidos na ficção pós-moderna, e, por isso, pode-se afirmar mais uma vez que essa peça caracteriza-se por uma identidade pós-moderna. A maioria das músicas e dos cantores fez grande sucesso na época. Alguns cantores são conhecidos inclusive na atualidade.

As personagens tiradas da história que participam do espetáculo, em particular os cantores da época, aparecem no *Programa César de Alencar*, que realmente fez sucesso na época. César de Alencar na vida real se chamava Ermelindo César de Alencar Mattos, nascido em Fortaleza, em 1917. Além de ator e radialista, foi apresentador de seu próprio programa. Na peça de Nunes (2017), Alencar apresenta os cantores da época, entre eles a primeira a surgir é Carmen Miranda, figura conhecida internacionalmente, cujo nome completo era Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955), carinhosamente chamada de Pequena Notável por sua estatura e charme. Passou a se vestir de baiana após a gravação do filme *Banana da terra*, em 1939. Na peça de Nunes (2017), Carmen canta *South American way*, música escrita para a revista *The Streets of Paris*, tornando-se popular nos Estados Unidos, país em que ela viveu e fez sua carreira durante anos. A própria cantora adaptou o ritmo da canção para ser gravada no Brasil, juntamente com o Bando da Lua, enquanto a letra foi adaptada por Aloysio de Oliveira, traduzindo os versos em português.

Outra personagem que Nunes (2017) homenageia em sua peça é Cauby Peixoto (1931-2016), conhecido pelo seu timbre de voz grave e aveludado. Cauby começou a cantar ainda criança e, em *A era do rádio*, ainda era bem jovem e já fazia sucesso. A autora coloca Cauby cantando “Conceição”, uma das músicas mais marcantes de sua carreira, embora tenha sido lançada no ano de 1956, dois anos após o tempo fictício da peça teatral. Acredita-se que Nunes (2017) escolheu essa música justamente por se tratar da mais característica canção cantada por Cauby em geral. Na trama, as “macacas” enlouquecem ao verem o cantor. Ele sai do palco sem cantar sequer a primeira estrofe da música, com as roupas rasgadas pelas fãs. Assim como na trama, na vida real as fãs eram loucas por Cauby, que tinha um jeito diferente de se vestir. Saroldi e Moreira (2005, p. 126) explicam que os ternos eram encomendados especialmente para o cantor, “capazes de se desfazerem em minutos ao simples puxão de mocinhas subnutridas – a tal ponto que Cauby logo seria visto em plena avenida Rio Branco correndo de suas fãs... de gravatas e cuecas”. Com distanciamento crítico de hoje e conhecimento do fato de que Cauby assumiu ser homossexual, conforme ele próprio diz no documentário *Cauby – começaria tudo outra vez*, de Nelson Hoineff, pode-se perceber a ironia presente no texto a partir da vida real. É por meio desse olhar crítico do contemporâneo que a autora relembra o passado sem nostalgia, homenageando os cantores e valorizando a cultura brasileira.

Outra personagem apresentada é Ângela Maria, nome artístico de Albelim Maria da Cunha (1929), que vendeu milhares de discos durante toda a sua carreira. O apelido de “Sapoti” lhe foi dado por Getúlio Vargas, então presidente da República na época. Vargas se referia à cantora de voz doce e cor de sapoti. Durante o espetáculo, ela canta “Babalu”, música de enorme sucesso, conhecida até os dias atuais.

Ainda no *Programa César de Alencar*, a autora insere como personagem a cantora Emilinha Borba (1923-2005). O locutor personagem César de Alencar a anuncia como “a nossa favorita”, o que de fato é verídico, pois Emilinha Borba foi contratada pela Rádio Nacional no ano de 1943 como estrela principal, ficando por lá por 27 anos, tornando-se a cantora de maior audiência da época. No texto dramatúrgico, ela canta a rumba “Escandalosa”, música de muito sucesso na época.

Outra personagem relevante tirada da história é Heron, mais uma homenagem da dramaturga ao jornalista e radialista Heron Domingues (1924-1974)

que trabalhou como Repórter Esso de 1944 a 1962. No programa, as atividades de Heron eram tão importantes que a emissora fundou a primeira sessão de jornal falado seguindo a sugestão do radialista. Essa seria também a primeira redação de radiojornalismo no Brasil. Assim como no enredo da peça, também na vida real, ele anunciou diversos acontecimentos históricos, inclusive a morte do então presidente Getúlio Vargas.

Diante de tantas personagens reais retiradas da história e da presença da intertextualidade, tudo leva a concluir que se trata de um metateatro historiográfico. A autora se apropria de acontecimentos históricos, incorporando ficção e história, em um processo de distanciamento, uma crítica aos discursos do passado por meio de ironia e paródia, e não uma releitura nostálgica do tempo decorrido. Esses intertextos paródicos contêm traços históricos e literários. De acordo com Linda Hutcheon (1988, p. 157), a “intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto”, o que se pode deduzir como intenção da autora ao escrever a peça.

Entre as marcas de metalinguagem presentes no texto, podem-se observar com clareza a presença do sonoplasta no palco e as placas de “aplausos” seguradas pelo contrarregista da rádio, lembrando às pessoas que estão em um teatro, que o espaço é realmente um palco e que elas são a plateia. Segundo Gramático (2003, p. 96), eram os contrarregistas que “faziam barulhos imitando trovoadas em folhas de zinco, galopes de cavalo em cascos de coco, crianças chorando ou rindo”, responsável pelos efeitos sonoros que eram feitos ao vivo, profissão que desapareceu no decorrer dos anos com a chegada de computadores e outros equipamentos que fazem gravações.

De acordo com Hutcheon (1985, p. 119), o leitor precisa ser competente para decodificar a paródia, necessitando de uma competência linguística, retórica e ideológica para entender o que está implícito. Por esse motivo, este trabalho apresentou um pouco da história do rádio para demonstrar o diálogo e compreender a trama.

Ryngaert (1996) menciona que o teatro foi feito para “instruir e divertir”, possivelmente a mesma intenção da autora de *A era do rádio*. O recurso cômico utilizado pela dramaturga causa o esperado riso da plateia ou do leitor. Levando-se em conta a disposição do diálogo e sua tessitura lexical, verifica-se que as réplicas foram produzidas tal como faladas (na época), de modo coloquial, dando um ar de naturalidade à interpretação do ator, mostrando ao

mesmo tempo a “artificialidade” da locução radiofônica da época. Gramático (2003, p. 17) também reconhece que, “no rádio de antigamente, parecia só haver pessoas com voz impessoal, com ‘esses’ e ‘erres’ pronunciados na ponta a língua, o que dava uma característica muito artificial à voz”.

Para Ryngaert (1996, p. 25), “um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela”. A qualidade da tessitura lexical, o modo como os diálogos estão dispostos, reafirma o pensamento de uma obra de fácil leitura e de um texto-raiz para uma grande comédia, ou seja, um “prato cheio” para diretores, atores e, claro, para o público, pois todos são partes integrantes para a existência do teatro.

O tempo dramático acontece em um eterno presente, do aqui e do agora. Nessa obra cômica, o passado está inevitavelmente permeado de ironia, e enfatizam-se mais uma vez as características de uma identidade pós-moderna no drama em questão. Essa metapeça historiográfica é também uma paródia da Rádio Nacional, marcada pela ironia e pela forte presença da intertextualidade, de citações da história, assim como da notável presença da metalinguagem. A autora se apropria de textos, personagens, fatos históricos da cultura brasileira. Segundo Linda Hutcheon (1988, p. 165), a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo, ilustra claramente o que representa essa peça. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno.

O que Nunes (2017) faz ao relembrar o passado é homenagear a cultura brasileira, valorizar o desenvolvimento dos meios de comunicação nas últimas décadas. O rádio era tão valorizado quanto a TV hoje em dia, o público seguia fielmente suas programações. Gramático (2003, p. 39) reitera que “as rádios investiam pesado contratando profissionais competentes que deviam fazer os ouvintes rir e chorar unicamente com os recursos da voz”.

Quando Hutcheon (1985, p. 17) afirma que a paródia é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, a autora consolida a questão dessa peça como paródia, reiterando a identidade pós-moderna da obra. Ainda de acordo com Hutcheon (1985, p. 19), “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança”.

Para Bakhtin (1988), um enunciador, ao produzir seu discurso, está inevitavelmente produzindo um discurso sob o discurso de outrem. Nesse caso,

encontram-se relações dialógicas com a história da Rádio Nacional. Segundo Bakhtin (1988, p. 88),

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.

Pode-se dizer que há uma relação dialógica entre discursos que é denominada interdiscursividade. Fiorin (2006, p. 52) explica a distinção entre texto e enunciado, sendo este um todo de sentido, podendo admitir uma réplica com sua natureza dialógica. O enunciado é um sentido, e o texto, a manifestação do enunciado dotado de materialidade. Nesse caso, há uma relação de enunciados, a relação entre textos, que, segundo Fiorin (2006, p. 51), pertence ao universo bakhtiniano e a qual Julia Kristeva (2005) denomina intertextualidade, afirmando que um texto se constrói como um mosaico de citações, sendo assim a peça de Nunes (2017) está repleta de intertextualidade. Diálogos entre os enunciados e os textos.

Segundo Kristeva (2005, p. 136-137), a função de sentido do discurso é de verossimilhança, a verdade seria um discurso semelhante ao real, já o verossímil, que não é o verdadeiro, seria semelhante ao semelhante do real é uma questão de relação de discursos. Nunes (2017) instaura a verossimilhança a partir dos fatos históricos e reais dentro da sua ficção.

Sem dúvida, *A era do rádio* consegue fazer uma viagem no tempo, ao ler, ou, ao assistir ao espetáculo, o leitor ou espectador conhece os bastidores da rádio, aprende a valorizar aquele que seria o maior meio de comunicação da época, antes da popularização da TV; o rádio era o sonho de consumo de toda família brasileira. Ouvintes de todo país aguardavam ansiosamente por um novo capítulo das radionovelas, suspiravam pelos radiatores, curtiam as “novas músicas” de seus cantores favoritos, esperavam pelas notícias mais importantes do momento, e, da mesma forma, os comerciais de produtos que patrocinavam os programas entravam a todo momento nos lares. A rádio cumpria o papel de veicular entretenimento, divulgar informação e fazer publicidade por quase todo país. A Rádio Nacional alcançava territórios estrangeiros, prova disso eram as correspondências que chegavam vindas de vários lugares do mundo, como Alasca, África do Sul, Inglaterra, África Francesa, Ilha de



Santa Helena, Índia, Nova Zelândia, Suíça e Japão (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 97).

Aprender história, conhecer a cultura nacional por meio do teatro, em especial da comédia, é certamente a forma mais apropriada e prazerosa de aprendizagem. Nunes (2017) resgata a história, preserva a memória desses artistas que fizeram parte de toda uma era da comunicação que não pode ser esquecida.

Em face de todas as características analisadas, pode-se constatar *A era do rádio – saudades do Brasil* como uma peça pós-moderna, assim como outras obras da mesma autora. Outro texto repleto de características pós-modernas, exemplo de “metateatro historiográfico”, é *Geração Trianon*. Publicada em 1988, essa peça resgata a história do teatro nas décadas de 1920 e 1930, em especial o Teatro Trianon. Ambas as peças de Nunes, quando representadas, foram sucesso de público. Em 1999, *A era do rádio – saudades do Brasil* chegou a arrecadar uma tonelada de alimentos não perecíveis em duas únicas apresentações. Mil pessoas assistiram em um único dia a esse espetáculo dirigido pela própria autora na cidade de Carmo, no estado do Rio de Janeiro.

## The postmodern identity of *A era do rádio – saudades do Brasil*

### Abstract

*A era do rádio – saudades do Brasil* was written by Anamaria Nunes in 1997, and her theater premiere was released in 1998 under the direction of the author herself. This play revives a golden era of radio in Brazil, it is a text elaborated from phrases and historical facts like decades of 1940 and 1950, remaining by means of citations. This article presents two post-modern characteristics in the text: an irony and dialogue established by the theatrical text with the history of the radio. A foundation Theoretical of this research is based on studies done by Linda Hutcheon in *Poética do pós-modernismos* (1991), *Uma teoria da paródia* (1985) and *Teoria e política da ironia* (2000). For an intertextuality present in the play written by Nunes, we use the studies of Julia Kristeva (2005[1974]) in his book *Introdução a semanálise*.

### Keywords

Irony. Theater. Postmodernity.



## REFERÊNCIAS

- ABEL, L. *Metateatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. 48 v.
- ESSLIN, M. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- GRAMÁTICO, D. *Histórias de gente do rádio*. São Paulo: Ibrasa, 2003.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Tradução Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- NUNES, A. *Geração Trianon*. *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, v. 117, p. 25-46, 1988.
- NUNES, A. *O tambor e o anjo & A era do rádio – saudades do Brasil*. Campos dos Goytacazes: Darda Editora, 2017.
- RYNGAERT, J.-P. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RYNGAERT, J.-P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SAROLDI, L. C.; MOREIRA, S. V. *Rádio Nacional – o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Recebido em 06-09-2017

Aprovado em 29-09-2017

# DO DRAMA CLÁSSICO AO DRAMA MODERNO: AS SEMENTES DA CONTEMPORANEIDADE DRAMÁTICA

**CARLOS GIOVANI DUTRA DEL CASTILLO**

Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande, RS, Brasil.

E-mail: giovanidelcastillo@gmail.com

## **Resumo**

Este artigo analisa historicamente as transformações estéticas do gênero dramático a partir de suas concepções de dramas clássico e moderno e as novas tendências teóricas do drama, de fins do século XIX até XX. Portanto, seu aspecto de análise é diacrônico e estético.

## **Palavras-chave**

Drama clássico. Drama moderno. Tendências dramáticas contemporâneas.

Na história do gênero dramático, desde os antigos gregos até o final do século XIX, os dramaturgos tiveram como sua referência estética um modelo de pensar o teatro que se fundamentou na sua gênese. Desde Aristóteles (2017), com sua *Poética*, o gênero dramático se delimitava em relação aos seus elementos constitutivos; em outras palavras, a estrutura do que se considerava um drama (ou uma obra teatral) se manteve quase inalterada, no sentido de que se

respeitavam as convenções gregas de se pensar a obra dramática, oriundas tanto da tragédia como da comédia. Vejamos a definição original de gênero dramático e seus elementos tradicionais, a partir do que os dramaturgos posteriores aos gregos antigos tiveram como referencial do drama clássico (a tragédia):

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa [...] que se serve da ação e não da narração. [...] É necessário, portanto, que a tragédia tenha seis partes pelas quais é definida. São elas: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e música (ARISTÓTELES, 2017, p. 47-48).

Por meio desse conceito de tragédia, Aristóteles (2017) compreende a gênese do drama como “imitação de uma ação”, é a ideia de representação. Esta se diferencia da narração ou do gênero épico (oriunda da poesia épica, originária da narração). Logo, ele enumera as partes que compõem a tragédia, o que denota o caráter normativo e de concepção de uma estrutura dramática ideal. Conforme Aura Cunha Santos (2010, p. 14), a “poética do drama, traçada por Aristóteles e vigente por mais de três séculos”, preocupava-se em manter a estrutura dramática de acordo com os preceitos tradicionais.

## O RENASCIMENTO E O DRAMA CLÁSSICO

O período histórico que sucede a Idade Média, na Europa, é conhecido como o Renascimento e significa ressurgimento de algo. Nesse caso, significa um renascer da cultura greco-latina. Foi nesse momento histórico-literário, a partir do século XVI, que as ideias do drama clássico são retomadas com grande vigor. Esse movimento social, artístico e literário surgiu na Itália, estendendo-se por toda Europa. Sua ideologia se inspira na Antiguidade clássica (Homero, Platão, Aristóteles, Virgílio, Horácio). É uma época de transição em que se produzem grandes mudanças sociais e econômicas, acompanhadas por um espetacular desenvolvimento artístico e cultural. Para situarmos bem essa problemática de análise histórico-literária, e do que seriam esses valores do considerado “clássico”, vale salientar que há importantes historiadores literários que gostam de conceituar esse período do Renascimento, dentro da designação de Clássico, em uma forma bem mais flexível de definição:

*Clássico* é o nome que se confere ao período que abrange os séculos XVI, XVII e XVIII, correspondendo, genericamente, ao Renascimento, barroco e neoclas-

sicismo. Trata-se de um movimento artístico e literário muito extenso, com uma efervescência cultural e literária grande e diversa que não pode ser considerada de forma tão homogênea. Um aspecto invariante de todo esse período é o fato de vigorar um conceito de literatura que se alicerça na Antiguidade greco-latina, introjetando-a, reinterpretando-a, articulando-a às mentalidades próprias de cada século, de cada país e de cada atmosfera histórica, definidas por cores específicas e formas específicas de ver o mundo. Essa forma de recuperação dos antigos veio com o Renascimento italiano, sobretudo com a revalorização da obra de Aristóteles, que, depois de tantos séculos mantido no esquecimento, voltou com intensidade. [...] A busca da perfeição formal e a adoção de novos gêneros, estruturas e metros passaram-se a ser o dominante nesse período. Classicismo significa, portanto, num sentido mais genérico, um complexo de formas que atinge todos os gêneros e todas as formas de manifestação artística (GUINSBURG, 2012, p. 116, grifo do autor).

Principalmente, comenta Guinsburg (2012, p. 117), a *Poética*, de Aristóteles, introduziu um estudo sistemático do fenômeno literário e de seus gêneros, por meio de “um conjunto de procedimentos estéticos embasados num racionalismo filosófico que determinou uma série de produções artístico-literárias”. Quer dizer, uma acepção clássica pressupõe partir de uma definição de arte, concebida por normas desses pensadores greco-latinos, do que eles entendiam como obras literárias, e de seu modelo de análise estética. Como complemento desse conceito de Guinsburg (2012), em um ensaio de sua autoria em conjunto com Anatol Rosenfeld, denominado “Romantismo e classicismo”, eles definem o termo classicismo com muita propriedade e aqui temos a aproximação do que se entende como clássico:

O termo vem de *classis*, “frota”, em latim, e refere-se aos *classicis*, aos ricos que pagavam impostos pela frota. Um escritor “*classicus*” é pois um homem que escreve para esta categoria mais afortunada e mais elevada na sociedade. Tal foi o sentido inicial, como aparece em Áulio Gélío, fonte da primeira menção que se tem da palavra: ela significa aí um autor de obras para as camadas superiores. Depois o vocábulo sofreu várias transformações, passando a designar um valor, estético, ético, mas principalmente didático: um escrito “clássico” veio a ser uma composição literária reconhecida como digna de ser estudada nas “classes” das escolas. Nesta acepção, o termo é muito usado para vários fins. Por exemplo, a gente compra determinadas obras porque são consideradas modelares e, como tais, indispensáveis numa biblioteca. [...] Um terceiro significado que se impôs, ligado ainda ao segundo, diz respeito ao período em que a literatura, as artes, a cultura de uma nação ou de uma “civilização”

alcançam um grande florescimento ou então o seu apogeu. Assim, fala-se do Século de Ouro na Espanha como de uma “época clássica” do gênio hispânico ou de Shakespeare como do “escritor clássico” da língua inglesa [...] (ROSENFELD; GUINSBURG, 2017).

Dessa forma, conforme o autor, ser “clássico” é seguir um modelo que serve de exemplo para todos os artistas poderem ter uma referência, um *modus operandi* por excelência. O Renascimento europeu configurou os princípios em que todos os autores literários buscavam se inspirar ou seguir e copiar, por exemplo, tais princípios eram muito valorizados a partir do século XVI. O que os regia esteticamente era uma série de preceitos ligados à ordem e ao equilíbrio das formas. Guinsburg (2012, p. 118) nos esclarece acerca disso:

[...] a verossimilhança, a proporcionalidade, a contenção como medida detentora dos extravasamentos pessoais e emocionais, o caráter sereno das manifestações estéticas. [...] A clareza, baseada na racionalidade, pode ser considerada o fio do prumo que norteia essa estética fundamentada no imitativo mimético em que a Natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e obra de arte reflete tal harmonia [...].

Assim, a estética renascentista ou clássica desponta pelo culto à natureza e a seus elementos, dentro de uma perspectiva humanista, em que a realidade do ser se funde com a evocação de um mundo idealizado. Ou seja, os temas clássicos da literatura greco-romana, os personagens e cenários mitológicos, a literatura pastoril, o ser humano como centro do universo e o sentimento platônico diante da pessoa amada são alguns dos temas mais relevantes; criam uma estética culta que renova o espírito da época. O antropocentrismo (ou humanismo) busca desalojar a visão medieval e religiosa, na qual Deus era o centro de todo estudo ou trabalho artístico. Quer dizer, recusa a cega aceitação dos ideais eclesiásticos, os corruptos valores da Igreja medieval, a qual subordinava ao homem, por meio do temor ao castigo de Deus.

O contexto humanista, no teatro clássico, tinha como regra imitar os clássicos da Antiguidade greco-latina: artistas e eruditos liam, traduziam e estudavam as obras clássicas de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Plauto, Terêncio e Sêneca. Em síntese, a *Poética*, de Aristóteles, encarna tais modelos por meio dos termos que tornam uma obra dotada de valor estético e que giram em torno de três quesitos: real, possível e verossímil, cujo teor serviu de base para as reflexões sobre a obra de arte e suas leis internas de constituição. E a tragédia era o modelo ideal das obras teatrais clássicas:

A obediência à regra das conveniências fez da tragédia clássica um gênero teatral em que a narração tem uma importância extraordinária: ela traz para o palco, em forma de palavras, os fatos que, mostrados, poderiam chocar o espectador ou também aqueles que não poderiam ser representados por causa das próprias imitações técnicas do teatro. [...] Por outro lado, a exigência da narração diminui o espaço e o tempo para a ação física da representação, fazendo da tragédia clássica um exercício de linguagem (GUINSBURG, 2012, p. 147).

Entre as regras da dramaturgia que limitavam ou engessavam os autores clássicos, destaca-se a das unidades, trazidas por Aristóteles. Uma obra teatral devia respeitar as unidades de ação, tempo e lugar, o que evidentemente restringia e muito a criatividade dos dramaturgos. Assim, conforme as acepções aristotélicas, uma peça de teatro é a representação de uma fábula, isto é, de uma ação. Esta deve ser completa no sentido de que tem de “fortalecer os nexos causais entre os fatos e dispensa aqueles que não estiverem ligados entre si por uma necessidade lógica” (GUINSBURG, 2012, p. 147). Ou seja, uma trama até pode conter fatos secundários, desde que logicamente se subordinem a um fato principal.

Em relação à unidade temporal, a interpretação dos preceitos aristotélicos, por parte dos autores clássicos, diz respeito à definição de verossimilhança. Uma obra teatral não poderia conter um lapso temporal maior do que as 24 horas do dia, em respeito aos fatos que podem ser verdadeiros e condizentes com a realidade e a coincidência entre os fatos representados e o tempo em que o espectador assiste a tal obra. Finalmente, a unidade de lugar foi uma convenção bastante útil e que se valeu do teor verossímil novamente para estabelecer suas bases de atuação:

É igualmente em nome da verossimilhança e do bom senso que será formulada a regra da unidade de lugar. Como Aristóteles nada escreveu a respeito, os teóricos prescreveram por conta própria que a ação, concentrada em no máximo vinte e quatro horas, não poderia se passar em mais de um lugar. [...] O fato concreto é que a unidade de lugar, à semelhança da unidade de tempo, foi objeto de várias interpretações. O ideal pretendido pelos teóricos e dramaturgos era evidentemente a concentração da ação em um espaço cênico imutável. Mas forma igualmente aceitas as peças em que as ações se passavam nas dependências de um palácio, em locais de uma cidade ou, ainda, [...] nos lugares que um personagem pode percorrer em vinte e quatro horas (GUINSBURG, 2012, p. 150).

Portanto, o desejo de coerência, com o intuito de respeitar uma lógica interna, possui toda uma ideologia peculiar, sujeita a um contexto disciplinar provido por um sistema definido de regras. Estruturalmente, a obra teatral clássica se caracteriza por uma composição fechada, pautada por uma “ação limitada e unificada em torno de um acontecimento principal, de um tempo ficcional de no máximo vinte e quatro horas e de um único espaço cênico” (GUINSBURG, 2012, p. 150).

Em conclusão, o estilo clássico no teatro valorizava mais a forma, na medida em que o valor estético reside na obra e não no artista ou gênio criador. A obra artística realiza-se por si mesma perante seu público e o artista deve desaparecer. Segundo a visão classicista, a obra literária se realizará plenamente quanto maior for seu poder de veicular, por meio da bela e suave revelação da forma, ensinamentos e verdades que elevem o conhecimento, de cunho universal, e contribuam para o aperfeiçoamento do gênero humano.

## O DRAMA MODERNO E SUAS INOVAÇÕES ESTÉTICAS

Conforme assevera o teórico Peter Szondi (2011), o drama moderno foi o primeiro passo derradeiro para se repensar o drama tradicional ou clássico, oriundo do Renascimento. O panorama do drama clássico iniciou uma transição até o fim do século XIX, no que Szondi (2011, p. 23) entende por drama moderno:

O drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só entrava no drama como ser que existe com outros. O estar “entre outros” aparecia como a esfera essencial de sua existência [...].

O autor explica que foram os dramaturgos renascentistas que começaram a desvincular noções clássicas do drama na medida em que houve a eliminação de componentes estruturais tais como o prólogo, o coro e o epílogo (os quais decorriam da definição clássica de teatro, por meio da tragédia e da comédia gregas). Outras correntes literárias foram surgindo também, no intuito de reinventar o teatro, no transcorrer dos séculos até o XIX, como o realismo e o

naturalismo, e estes se destacam até o ponto em que começam a perder sua legitimidade de representar as formas de expressão dramáticas:

Os novos problemas e concepções acabaram por romper as formas tradicionais do teatro. Os estreitos limites do realismo e naturalismo não conseguiram abarcar as novas experiências. Impunha-se a superação da cena tradicional, comprimida e sufocada pelas convenções da verossimilhança, pelo encadeamento rigoroso, lógico-casual, da ação linear, pelas unidades do classicismo e da peça bem-feita, pelo ilusionismo – esforço de criar no palco a ilusão da realidade empírica, tal como concebida pelo senso comum (ROSENFELD, 1993, p. 200).

Assim, a despeito da concepção clássica, o drama começa a se ornamentar com características modernas cujo teor se sintetiza no diálogo, o qual inicia uma ação por si só, sem elementos preconcebidos, pois a obra teatral se basta sem laços externos que a vinculem, fora de si, como Szondi (2011, p. 24) observa: “A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha [...] relação inter-humana e só conhecer o que essa esfera se reluz”.

Nesse sentido, pressupõe-se a inexistência do dramaturgo e do espectador ou público, como se apreciava historicamente no teatro: não há inserções como a descrição de cenários, nem interpelações dedicadas a interagir com o público. O drama moderno é primário, nas palavras de Szondi (2011), posto que não se configura com elementos secundários: citações ou referências, ou seja, algo fora de suas ações ou diálogos (como evocações religiosas da Bíblia ou rememorar fatos históricos, sejam guerras ou personagens históricos que existiram). Por esse motivo é que representações da tragédia e comédia gregas, religiosas da Idade Média e peças históricas de Shakespeare, como *Ricardo III*, não se considerariam como drama moderno no sentido de que evidenciam relações ou fatos referentes a algo externo à obra dramática representada.

Ainda, entende-se como drama “primário” o fato de só se manifestar em ações presentes, que ocorrem no ato de sua representação. Nada de prolepses ou analepses. Em outras palavras, não há espaço para evocações de *flashbacks*, ou lembranças do passado (analepses), nem cenas que adiantam ou profetizam acontecimentos do futuro (prolepses). Dessa forma, garante-se uma unidade de tempo absoluta, evitando-se eventos que descaracterizariam o momento presente, o qual é o único que realmente se manifesta nas ações dramáticas modernas. Dentro desse raciocínio, o drama moderno também exige uma unidade de



espaço. A noção de lugar, onde ocorrem as cenas, deve ser eliminada da consciência do espectador, uma vez que só assim se mantém a verossimilhança absoluta da cena. Com isso, evita-se o surgimento de um “eu-épico”, ou seja, um sujeito que conta a história, ou a organiza, ou possui consciência dela. Contudo, essa definição de teatro modernista de Szondi (2011) não consegue abranger a complexidade das tendências que renovaram o teatro europeu em meados do século XIX.

No entanto, na contramão dessa percepção, ele acerta ao pressentir em sua teoria o fato de que a cena se destacaria dos demais elementos dramáticos, somando novos elementos que levavam a uma maior dinâmica das ações e cuja intenção era a de compreender uma totalidade, e não mais a definição tradicional de cena (ou ato) que se soma a uma estrutura e com ela estabelece elos de interdependência: “A peça em um ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade. Seu modelo é a cena dramática” (SZONDI, 2011, p. 92).

Além disso, o que Szondi (2011) chama de “crise do drama” nada mais é do que o advento do modernismo como corrente literária que, por meio das vanguardas do início do século XX, questionou todas as relações do homem como sujeito social. O drama acompanhou a mudança de visão dos artistas modernistas, cujos anseios se voltavam para a forma. Assim, o conteúdo se fundiu em novas formas de expressão, cujo teor foi refazendo a maneira com que via a representação da realidade. Esta, naquele momento histórico, se pautava na Europa de um capitalismo nascente e de um sistema financeiro (baseado no capital) que vinha se desenvolvendo com a Revolução Industrial, desde metade do século XIX. O homem e suas relações sociais sofriam grandes modificações, e Szondi (2011, p. 96) capta essa tendência do dramaturgo modernista, no seu anseio de se isolar da realidade vigente (leia-se, a paulatina derrocada do realismo e o naturalismo de fins do século XIX): “A crise do drama na segunda metade do século XIX pode [...] ser atribuída às forças que, afastando os homens do referencial inter-humano, os impelem ao isolamento [...]”.

## PRINCIPAIS DRAMATURGOS EUROPEUS QUE INICIAM A TRANSIÇÃO ÀS NOVAS TENDÊNCIAS DRAMÁTICAS

As transformações da estética teatral em direção às formas modernas e às vanguardas não são simplesmente a superação do antigo pelo novo, mas um

processo dialético cujas marcas principais, no ponto de vista de Szondi (2011), são o isolamento, a regressão (em termos psicológicos, significa, por exemplo, a ampliação dos monólogos interiores e fluxos de consciência nas obras dramáticas) e a perda do sentido existencial (permeado por essa crise de origem individual e social, oriunda da sociedade cultuada no capital). Os dramaturgos que iniciaram esse deslocamento do drama clássico para essa crescente visão modernista das artes dramáticas, segundo Szondi (2011, p. 30), foram Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann:

É natural que essa relação com a forma dramática clássica assumia feição própria em cada um desses cinco dramaturgos. Em Ibsen [...] deve sua fama [...] à maestria dramática. No entanto, essa perfeição externa esconde uma crise interna do drama. Também Tchekhov adota a forma tradicional, embora ele não mais se veja a mesma aspiração à *pièce bien faite* (na qual se exterioriza o drama clássico). Ele deixa clara a discrepância entre a forma herdada e a exigida por seus temas, ao erigir sobre o alicerce tradicional do drama uma encantadora construção poética. Mas, sem estilo confesso e incapaz de garantir sua unidade formal, esta termina por trair suas bases clássicas. E se Strindberg e Maeterlinck chegam efetivamente a formas novas, isso não se dá sem o confronto prévio com a tradição ou sem que este possa ser indicado como elemento problemático no interior de suas obras, como uma seta a apontar para formas desenvolvidas por dramaturgos posteriores. Por fim, *Antes do alvorecer* e *Os tecelões* de Hauptmann permitem reconhecer o problema que a temática social gera no interior do drama.

Tais autores estabelecem os germens e os pontos de tensão ou ruptura que começarão a reconfigurar a poética do drama no final do século XIX. Szondi (2011) cita em Ibsen sua técnica analítica como inovação de cunho modernista, por meio de suas obras. Em *John Gabriel Borkman* (1896), por exemplo, denota o estranhamento entre as relações sociais dos personagens. Borkman, o protagonista, vive numa casa em uma quase completa solidão, ele é um ex-diretor de banco. Em outro piso da casa vive sua mulher, Gunhild. Ambos vivem na mesma casa, mas nunca se encontram. A irmã de Gunhild, chamada Ella, é a proprietária da casa, mas quase nunca fala com os moradores. Borkman, representando o capitalismo ao ser um bancário, lamenta seus tempos de falcatruas no banco, que lhe renderam a prisão por oito anos por sua imensa ganância. A crise existencial, como temática modernista, é evidente na maioria dos personagens:

Ella: Faz uma eternidade, Borkman, que não nos vemos os dois assim, frente a frente, olho no olho.

Borkman (com olhar sombrio): Faz muito, muito tempo. Coisas terríveis se deram nesse entremeio.

Ella: Toda uma vida. Uma vida desperdiçada (IBSEN, 1996, p. 50).

Já a crise modernista nos dramas de Tchekhov se instaura a partir dos personagens, os quais vivem sob o signo da renúncia. Renunciam tanto ao momento presente quanto em seu ato de se comunicar. São formas de abstrair-se da realidade vigente no início do século XX, de um panorama rico de análises filosóficas, por parte dos dramaturgos. Szondi (2011, p. 40) especifica sua tese ao falar de Tchekhov:

Renunciar ao presente é viver na reminiscência e na utopia; renunciar ao encontro é a solidão. *Três irmãs*, talvez o mais perfeito dos dramas tchekhovianos, não é senão a exposição de seres solitários que sonham com o futuro, bêbados de recordação. Seu presente é esmagado entre o passado e o futuro; é um entretempo, um tempo de afastamento [...].

Essa peça, *Três irmãs* (1900), retrata o mundo burguês da virada do século XIX para o XX. As irmãs Olga, Macha e Irina vivem em uma grande cidade fortificada do leste da Rússia. Elas haviam deixado Moscou, acompanhadas do seu pai (que era comandante de uma brigada local), e a peça inicia um ano após a morte dele. A permanência nessa província já não faz mais sentido para elas. A nostalgia e até a utopia ganham contornos cada vez mais evidentes na ação dramática: “Em duzentos anos [...] a vida na Terra será [...] mais bela e grandiosa. O homem precisa de uma vida assim e se ela não se realizou até agora ele deve ao menos pressenti-la, ansiá-la sonhar e se preparar para ela” (TCHEKHOV, 2004, p. 32).

Assim, todos os personagens refletem sobre a própria vida, perdem-se em recordações e se atormentam, numa intensa melancolia, arraigada e esperançosa de dias melhores. Outro fator que evoca o teor de isolamento, nessa obra, é a abundância de monólogos, cuja característica é paralisar as ações, tipicamente do gênero dramático, para evocar muitos momentos de lirismo (mais próximos, por assim dizer, à poesia: “É, meu velho, como as coisas mudam! Como a vida nos engana! Hoje por puro tédio desentoquei esse livro. [...] Eu, que sonho todas as noites ser professor da Universidade de Moscou [...]” (TCHEKHOV, 2004, p. 71).

Já Strindberg é um dos precursores do que os teóricos dramáticos denominam “dramaturgia do eu”. Nada mais é do que transformar as ações e cenas em um drama subjetivo, de teor autobiográfico. Sua obra *O pai* (1887) se resume a um drama familiar, aparentemente tradicional em seu estilo. O protagonista, o pai que se chama “Adolf, o capitão de cavalaria”, briga constantemente com a esposa acerca da educação da filha. O conflito é constante, mas é mediado pela subjetividade desse patriarca. A técnica autobiográfica se consolida na psicologia desse protagonista e o espectador fica refém do ponto de vista do personagem do pai:

[...] a obra não repousa sobre a unidade da ação, mas sobre a unidade do Eu, de sua figura central. A unidade da ação deixa de ser essencial [...] para a exposição do desenvolvimento psicológico [...] o espectador, que vê a realidade dessa família unicamente pelos olhos do pai, não pode segui-lo em seu passeio noturno, nem ser encerrado mais tarde junto a ele. De qualquer modo, essas cenas são igualmente dominadas pelo capitão, que nelas se faz presente como o único tema da conversa (SZONDI, 2011, p. 49).

Então, esse mecanismo de centrar em um indivíduo as cenas dramáticas acaba por distanciar-se da técnica tradicional do drama clássico, no sentido de evidenciar a relação de tudo mostrar e contar ao espectador. O drama se concentra em expor os dramas da psique dele. Exemplo disso é a seguinte fala, quando ele reflete sobre a educação da filha, revelando seu lado autoritário:

Bem, não era apenas sobre a Primeira Comunhão, luas sobre toda a sua educação. Esta casa está cheia de mulheres, todas querendo educar minha filha. A sogra quer fazer dela uma espírita; Laura, uma artista; a governanta, uma metodista, e a velha Margret, uma batista; e as empregadas pretendem interessá-la no Exército da Salvação. É claro que não se pode formar uma alma assim aos pedaços. E eu, que, acima de todos, tenho o primeiro e maior direito de orientar as suas inclinações, sempre me vejo contrariado em meus esforços. Por isso preciso tirá-la daqui (STRINDBERG, 2007, p. 110).

Como vemos, a cena se realiza na subjetividade do protagonista, sem necessidade de outros elementos tradicionais do drama clássico, como as descrições intermináveis das ações pelo cenário do tempo em que transcorre a peça. O tempo é primordialmente psicológico, pautado nessas reflexões do eu, e por isso, os monólogos são as evocações que denotam o sujeito mergulhado em si mesmo.

Seguindo nesse panorama de pensar obras que foram configurando o drama moderno, Maeterlinck se caracteriza por peças que tematizam o homem (mais uma vez em crise) em sua impotência existencial. Seu destino é obtuso, pois o futuro é incerto e angustiante, na ótica modernista desses dramaturgos que estamos perscrutando. O único que é certo, na visão desse dramaturgo, é o destino que se concretiza na morte. A ação do seu drama é reduzida à situação dos personagens. Por esse motivo é que muitos dos estudiosos de sua obra o encaixam no chamado “drama estático”:

Para o drama genuíno, a situação não passa do ponto de partida para a ação. Aqui, porém, é o próprio tema que rouba ao homem a possibilidade de agir. Este permanece na situação em que está, em completa passividade, até se dar contada morte. O que o leva a falar, não é senão a tentativa de inteirar-se da própria situação: ao tomar conhecimento da morte (de alguém próximo), que ele – cego – sempre tivera diante de si, esse objetivo é alcançado. É assim em obras como *L’Intruse*, *Les Aveugles* (1890) e *Intérieur* (1894) (SZONDI, 2011, p. 62).

Em *Les Aveugles*, a descrição do cenário é o que limita a ação e mantém o tempo estático. Há 12 cegos e eles formulam questões angustiantes sobre seu destino e, com isso, vão se tornando conscientes de sua situação. O mais curioso é que o diálogo entre eles se estrutura em constantes perguntas e respostas: “Segundo cego de nascença: Agora estamos ao sol?/Terceiro cego de nascença: ele ainda brilha?/O sexto cego: Acho que não; já deve ser bem tarde [...]” (MAETERLINCK, 1910, p. 23). Os cegos atuam como símbolos da cegueira dos homens ante a crise existencial. É também um símbolo da impotência e do isolamento do homem modernista. O pessimismo de Maeterlinck se traduz nesse homem passivo, nada pode fazer para mudar seu destino trágico.

Finalmente, temos, nas obras dramáticas de Hauptman, uma crise do homem que o transcende como indivíduo e se cristaliza como sujeito social. O drama social, como em *Antes do alvorecer* (1889), é a forma que o dramaturgo tem de questionar a realidade por meio da descrição de seu panorama social, político e econômico. O homem alienado e passivo de Maeterlinck volta a se tornar ativo com Hauptman, em seu papel de chocar o seu espectador e o convidar à reflexão: ser um agente social que pode e deve transpor os limites da realidade que o oprime.

Em *Antes do alvorecer*, há a descrição de lavradores da Silésia (trabalhadores do campo que historicamente são explorados) que enriquecem pela

extração de carvão de suas fazendas. Assim, invertem-se os papéis do opressor e do oprimido: esses personagens se deixam levar por uma vida ociosa e recheada de vícios, como o álcool. Eram ativos e agora são passivamente uma sociedade doente, permeada de chagas viciosas. É uma forma de Hauptman ironicamente provocar o espectador, incomodá-lo com esse quadro social decadente. A suposta alienação do homem modernista se inverte à medida que convida à análise da problemática social. Dentro desse contexto, autores como Hauptman iniciam novamente uma abertura, um convite ao espectador de ser mais ativo: “assume-se abertamente o espetáculo como jogo e a sua relação com atores e espectadores” (SZONDI, 2011, p. 69).

Entretanto, é com sua obra *Os tecelões* (1891) que Hauptman expõe a revolta social, ao mostrar a miséria da população de tecelões da Serra da Coruja. Seu drama se reveste de tons épicos no tocante a tematizar um assunto histórico – a revolta dos tecelões de 1844. As cenas começam a se revitalizar e protagonizar o processo mais do que a forma com que se expõem as ações: “Ela é composta de cenas em que diversas possibilidades do teatro épico são empregadas [...] a essa altura a relação entre o narrador épico e seus objetos é tematicamente encaixada na cena dramática” (SZONDI, 2011, p. 71). Em conclusão, Rosenfeld (1956, p. 171) resume a importância e contribuição dos dramaturgos supracitados e de outros que vão surgindo nesse momento de transição de uma poética do drama para uma poética da cena ou do espetáculo, cujo desenvolvimento surge com força no século XX:

As cenas já não têm relação causal, surgindo como pedras isoladas, enfileiradas no fio do Eu que percorre as estações do seu desenvolvimento. [...] A crise revela-se, portanto, como contradição entre a temática épica e a tentativa de manter a forma dramática tradicional. Já se anunciam os novos elementos formais (eu épico), mas ainda invisíveis ou tematicamente encobertos. [...] Finalmente, com Brecht, Bruckner, Wilder, Miller, etc., as contradições vêm sendo superadas, na medida em que a temática épica se cristaliza em nova forma, enquanto se torna problema [...] ou [...] implicações tidas, até agora, como indiscutíveis: comunicação, relações inter-humanas, diálogo.

As novas tendências do drama, portanto, não se baseiam mais em uma poética do drama (permeado por regras preestabelecidas) e sim numa poética da cena, herdeira dessa metamorfose do drama moderno, e que se refere a um teatro que não procura mais reproduzir um microcosmo fictício, porque a cena significa a si mesma. A partir do final do século XIX até a contemporaneidade,

as normas foram sendo questionadas e reorganizadas no que podemos chamar de “poética da cena, esboçada no final do século XIX, que ganhou plena realização no século XX efetivada pela figura do encenador” (SANTOS, 2010, p. 14-15). Porquanto não tem como pressuposto a representação de um referente, ou melhor, de um texto dramático e as ideias dadas previamente pelo autor: “Ainda que se trabalhe com um universo referencial, este é tão somente um ponto de onde partem e se cruzam as criações que se desenvolvem a partir da cena” (SANTOS, 2010, p.18). As novas tendências do drama, como resultado das vanguardas do início do século XX, estão mais preocupadas com a forma e com a percepção dessa forma do que centradas em um conteúdo que pretende contar uma história ou uma moral:

Dito de outro modo, ele não visa à transcendência ou revelação do mundo das ideias (Platão), nem à imitação de ações humanas (Aristóteles); o espetáculo se fia nos signos dispostos em cena e é a partir de sua própria existência que criamos uma relação estética como objeto (SANTOS, 2010, p. 19).

O espetáculo ou as cenas propostas se valem por si mesmos, criam um universo ou temáticas que se fundem na própria ação representada, sem necessitar de um referente externo que a predefina ou, em outros termos, não usa elementos *a priori*. Dessa forma, a cena liberta do referente se realiza como “ato puro”, que não antecede a nada e que não deseja ser outra coisa além dela, ela é em si um acontecimento e se realiza quando em contato com o público ou espectador, o que a enriquece plenamente:

[...] a encenação se realiza no tempo presente e se modifica em função da presença do público e do contato do artista com este público. Ou seja, a encenação não seria apenas uma moldura construída anteriormente pelos criadores da cena, ela se realiza quando colocada em contato com o público (SANTOS, 2010, p. 33).

A poética da cena precisa do público e de todos os elementos que fazem parte de sua encenação: atores, cenários, figurinos, música, iluminação e outros elementos, que juntos compõem uma unidade estética e orgânica: “O diretor propõe, o ator elabora e mostra algo a mais, e estes, então, entram num processo dialético, em que juntos seguem afinando os questionamentos que surgirem no decorrer da construção do espetáculo” (HOSTERT, 2017, p. 10).

Nesse sentido, um dos grandes trunfos dessa nova poética é ter ciência do papel fundamental que o encenador exerce na construção do espetáculo, com a responsabilidade de dar unidade e coesão ao espetáculo. Nos termos teóricos de Hans-Thies Lehmann (2007), a poética tradicional, conceituada até fins do século XIX, é revista no que ele chama de um teatro pós-dramático. Segundo sua teoria, o ponto de partida agora concentra-se nas relações que se estabelecem entre a cena e o público. Daí que a constituição das cenas ganha importância na medida em que ela prioriza a comunicação:

[...] centra-se na presença e não mais na representação; investe na situação mais do que na ficção; requer a sensualidade dos corpos mais do que a encarnação de personagens; explora o monólogo e o coro, e não mais os diálogos. Isto significa dizer que as categorias dramáticas tradicionais, como ação dramática, personagem, diálogo e ilusão já não são mais suficientes para refletirmos sobre as formas presentes no teatro atual (SANTOS, 2010, p. 16).

O que na prática se constitui em relegar a trama (ou enredo) ao segundo plano solicita do espectador uma percepção de espetáculo, isto é, a cena com suas matérias e imagens ganha contornos de protagonista no que concerne a uma liberdade maior de construções simbólicas por parte do espectador. Portanto, os elementos dramáticos são mais autônomos do que nunca e interativos no diálogo entre espectador e obra teatral.

## From classical drama to modern drama: the seeds of contemporaneity

### Abstract

This article analyzes historically the aesthetic transformations of the dramatic genre from its conceptions of classical and modern drama and the new theoretical tendencies of drama from the late nineteenth to the twentieth century. Therefore, its aspect of analysis is diachronic and aesthetic.

### Keywords

Classic drama. Modern drama. Contemporary dramatic trends.




## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Disponível em: <<http://www.eduardoguerreirolosso.com/Arist%C3%B3teles-poetica-gulbenkian-dig-c.pdf>>. Acesso em: 5 ago. 2017.
- GUINSBURG, J. *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HOSTERT, F. L. *Aspectos do teatro contemporâneo*. Disponível em: <[http://www.portocenico.com.br/artigos/Aspectos\\_do\\_Teatro\\_Contemporaneo\\_%20-%20Anais\\_da\\_Jornada\\_Pedagogica\\_da\\_UNIVALI\\_2005.pdf](http://www.portocenico.com.br/artigos/Aspectos_do_Teatro_Contemporaneo_%20-%20Anais_da_Jornada_Pedagogica_da_UNIVALI_2005.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2017.
- IBSEN, H. *John Gabriel Borkman*. Tradução Fátima Saadi e Karl Erik Schollhamer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- LEHMANN, H.-T. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MAETERLINCK, M. *Les aveugles*. Traduction L. V. Schlozer. Bruxelles: Edmon Deman, 1910.
- ROSENFELD, A. *Resenha de theorie des modernen dramas*. Frankfurt: Suhrkamp, 1956. [Publicada no Suplemento Literário, seção Resenha Bibliográfica, de *O Estado de S. Paulo*, 11 jan. 1958].
- ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. *Romantismo e classicismo*. Disponível em: <[http://miniweb.com.br/literatura/artigos/Rom\\_Class.pdf](http://miniweb.com.br/literatura/artigos/Rom_Class.pdf)>. Acesso em: 27 maio 2017.
- SANTOS, A. C. *O ator na cena contemporânea: corpo, imagem e ação*. Dissertação (Mestrado)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- STRINDBERG, A. *O pai*. Tradução Fátima Saadi. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- TCHEKHOV, A. *Três irmãs*. Tradução Klara Gouriánova. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

Recebido em 06-09-2017

Aprovado em 29-09-2017



# PARAÍBA EM CENA: LOURDES RAMALHO E A BUSCA POR UMA HISTORIOGRAFIA DO TEATRO CAMPINENSE

**MONALISA BARBOZA SANTOS**

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, PB, Brasil.

*E-mail:* monalisa.barboza@gmail.com

## Resumo

Este trabalho reflete sobre uma história do teatro no Brasil para além do eixo Rio-São Paulo, evidenciando as práticas da tradição teatral paraibana, no município de Campina Grande. Discutem-se aspectos do teatro moderno, notadamente focando as contribuições da dramaturga Maria de Lourdes Nunes Ramalho para melhor compreensão de nossa cena teatral. Trata-se de uma pesquisa documental que visa recuperar a perspectiva cíclica da obra ramalhiana, partindo das discussões empreendidas por Maciel (2012) e Andrade (2005, 2012), além das relações entre texto, cena e palco para o entendimento do teatro moderno, seguindo as contribuições de Brandão (2001, 2009). Este artigo explicita a importância do preenchimento dos pontos escuros de uma historiografia do teatro campinense em processo de escritura.

## Palavras-chave

Dramaturgia ramalhiana. Teatro moderno. Encenação.



## INTRODUÇÃO

Os polos dos estudos teatrais, quase predominantemente, centralizam-se nas regiões Sul e Sudeste. Essa realidade demonstra uma problemática acerca da pesquisa sobre teatro no Brasil. Diante disso, como o eixo Rio-São Paulo dá conta de todas as manifestações artísticas de nossa nação? Por meio desse questionamento, vê-se a necessidade de um empreendimento na busca por uma construção de estudos de caso dentro da historiografia do teatro no Nordeste, em nosso caso particular, envolvendo a Paraíba, no município de Campina Grande.

Pesquisar e escrever sobre teatro exige do pesquisador um engajamento em torno da efêmera arte de representar, ao precisar enfrentar constantemente a ausência de seu objeto de estudo – pois a encenação acaba quando as cortinas se fecham. Assim, metodologias de pesquisa atuais demonstram a relação entre a encenação e a dramaturgia, visto que, por muito tempo, a história da pesquisa teatral tinha como foco absoluto o texto. Visamos, pois, compreender o diálogo interartístico estabelecido entre teatro e dramaturgia, assim como ponderar a influência da dramaturga Maria de Lourdes Nunes Ramalho e suas confluências no surgimento de um projeto artístico do teatro campinense.

Ancoramo-nos em sua figura, como empreendedora e incentivadora cultural do teatro paraibano, seja como professora e/ou dramaturga. Essa mulher ainda é desconhecida no âmbito da dramaturgia nacional, mas tem forte representação na cultura teatral em Campina Grande. Os textos ramalhianos tensionam a chamada tradição, constituindo-se como uma espécie de formalização de uma dramaturgia (nordestina) moderna, uma vez que seus empreendimentos denotam uma posição de destaque na compreensão de um teatro moderno/contemporâneo.

## TEXTO, CENA E PALCO: UMA REFLEXÃO SOBRE O TEATRO MODERNO

No tocante ao teatro moderno, inicialmente, cabe-nos a reflexão sobre algumas questões que o cercam. Brandão (2009, p. 43) reconhece que, para discutir sobre a história do teatro moderno, devemos observar esse “moderno” como algo distante de um aspecto de valorização ou desvalorização, ou seja,

[...] não iremos considerar o moderno em sua acepção etimológica: moderno não é simplesmente o que é de nossa época, mero fruto de uma proximidade temporal. Iremos considerá-lo a partir da História do Teatro Europeu, como um capítulo da História da Arte Moderna.

Sob esse aspecto, a noção de moderno que nos interessa volta-se ao entendimento de um fato histórico de rompimento, por meio de uma intervenção coletiva. Significa que há uma suspensão do que se entende por *tradicional* e cujos resultados são visíveis na história das artes, atuando como um fato fundador.

Historiograficamente, o teatro já foi considerado como arte menor. No século XIX, as manifestações teatrais passaram a ser vistas como instrumento educacional e moralizador. Além disso, o teatro foi também visto sob uma perspectiva textocêntrica, fator esse que prejudicava em larga escala a sua compreensão, pois a poética da cena era ignorada, antes de se tornar elemento fundante das discussões sobre o teatro moderno. Todavia, esse fator, ignorado em muitos momentos, inaugura um rompimento em relação à tradição aristotélica, pela qual o teatro é visto sob uma única perspectiva: a literária. Assim, os estudos que nascem e buscam a compreensão e discussão do teatro moderno, a exemplo dos veiculados por Brandão (2009), visam conhecer a multiplicidade e manifestação do texto teatral pelo reconhecimento da cena, alcançando como resultado essa maior viabilização do texto, obtendo como consequência “o aparecimento dos textos teatrais como liberdade, expansão ilimitada das opções poéticas possíveis frente às convenções teatrais e dramáticas” (BRANDÃO, 2009, p. 45). Nessa direção, podemos afirmar que passamos de uma fase da supremacia do texto dramático, em que a atividade teatral foi conduzida por uma “era do dizer” à “era do ator”, cuja função voltava-se à arquitetura das palavras. Com o passar do tempo, a figura do diretor-encenador torna-se elemento crucial do fazer criativo, subordinando, consequentemente, os demais artifícios.

A cena teatral se transforma em ponto de partida quando o assunto é o teatro moderno. Nesse processo, o Brasil é atingido por algumas tendências surgidas na Europa, o que nos leva a aferir um novo conceito de teatro, como afirma a pesquisadora:

Trata-se de um momento revolucionário da história da cena, em que o palco foi capaz de habilitar-se para o diálogo com as transformações da sociedade ocidental, ainda que estivesse se preparando para deixar de ser a diversão popular por excelência, derrota que lhe será infligida no século XX. De certa forma,

ainda que não deixasse de ser uma prática local, aldeã, o teatro passou a poder pretender ter a cara do mundo, situação que torna natural a sua difusão em diferentes países (BRANDÃO, 2009, p. 66).

Assim, é posta em xeque a concepção autonomista da dramaturgia em relação ao palco, tomando-a para além de sua condição literária, pois se observa a fluidez do texto do mesmo modo como ocorre na encenação. Nesses termos, observar os elementos que constituem a manifestação interna do teatro é algo crucial para os estudos sobre essas manifestações artísticas: pois o teatro apresenta-se como aquele que busca traduzir, com diversos elementos, marcas culturais, elementos abstratos, unidos a crenças e valores de uma sociedade. Trata-se de uma mestiçagem que se realiza em cena, por meio da qual a encenação dialoga com a tradição do teatro, no qual “a encenação ou a transposição intercultural são uma tradução sob a forma de apropriação da cultura estrangeira, a qual possui as suas próprias modelizações” (PAVIS, 2008, p. 15).

Pavis (2008), dialogando com essa tradição ocidental, esclarece que a encenação é o *locus* em que se estabelece uma interação entre o texto dramático e a representação. O primeiro termo compreendido como a produção feita previamente como traço escrito e o segundo relacionado ao que se vê e ouve no palco. A encenação se constitui como a junção da enunciação de um texto pela representação. Sobre esse aspecto, Pavis (2008, p. 22) esclarece que encenação

[...] é um objeto do conhecimento, o sistema das relações que tanto a produção (os atores, o encenador, a cena em geral), quanto a recepção (os espectadores) estabelecem entre os materiais cênicos a partir daí constituídos por sistemas significantes.

Portanto, a encenação, diante disso, não pode ser entendida como algo isolado, pois só se torna possível por meio de uma recepção, envolvendo os espectadores e toda equipe de produção artística. Ela também não deve ser vista como um modo de extirpação do texto, isto é, como algo que deve ser fiel – uma imitação.

Existe, pois, uma concomitância entre o texto e a cena, mesmo que um tenha sido previamente estruturado em relação ao outro. O empreendimento entre esses dois fatores apresenta-se como uma forma de justificar a fluidez do objeto de estudo. Segundo Brandão (2006), o texto “é fato corrente mesmo quando a reflexão está voltada não para a cena, mas para a dramaturgia, na medida em que a explicitação plena do próprio texto de teatro só acontece em cena” (BRANDÃO, 2006, p. 111). O texto e a cena, portanto, são percebidos ao

mesmo tempo, e esse fator constitui a quebra do paradigma do texto como algo permanentemente hegemônico, constituindo a encenação como um momento de embate, pois ela busca levantar hipóteses de experimentação tensional de um texto, que conduz o espectador pela produção de sentidos e sensações.

Sabendo disso, por meio do percurso apreendido em torno de uma historiografia do teatro campinense, tomamos a dramaturga Lourdes Ramalho como ponto de partida para a nossa compreensão de um projeto estético e/ou um modelo de grupo presente em nossa cena teatral. Consideramos, portanto, o seu percurso entre texto-cena-palco, assim como a recepção crítica de suas produções, investigando suas contribuições para a constituição de um projeto de modernização do teatro no Brasil.

## MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO: CONTRIBUIÇÕES RAMALHIANAS E PERSPECTIVA CÍCLICA

Durante o processo de modernização da cena do teatro no Brasil, via-se a necessidade do comprometimento com projetos que assumissem a proposta de escrever sobre os problemas que circundavam o país. Para isso, no dizer de Andrade (2005), nasceu a proposta de redemocratização do teatro, sobre o povo e para o povo, cujo conteúdo trouxesse assuntos de interesse popular, podendo ser observados no Manifesto do Teatro Popular do Nordeste (TPN). Nesse contexto, na Paraíba, também havia essa preocupação com a modernização do cenário teatral. Em tal situação, iniciou-se uma série de propostas, apresentadas em concursos, a fim de incentivar a escrita dessa “nova” forma de fazer teatro, notadamente nas décadas de 1970 e 1980.

Sobre a escrita de Lourdes Ramalho, é possível observar o rompimento e as tensões em relação à tradição<sup>1</sup>, configurando-se como uma autora relevante à formação de uma dramaturgia nordestina, sobretudo em relação à escrita de seus textos, que podem ser vistos desde uma leitura fechada até o seu trânsito em cena. Andrade (2012, p. 223) demonstra a maneira como a dramaturga se comportava desde suas primeiras escritas artísticas:

1 Tradição que se relaciona ao que se produzia naquela época, ou seja, Lourdes demonstra um trabalho que visa inovar a forma de escrever e pensar teatro, voltando o seu olhar para as demandas nordestinas, escrevendo uma dramaturgia de cunho regionalista e universalista.

Desde sua primeira experiência propriamente dramática, ainda na adolescência, Lourdes dá mostras do seu entendimento, já em formação, da tornada ação cênica como possibilidade de transformação da realidade à sua volta. Criticando a inoperância estrutural do internato onde estudava, em Recife-PE, aquele texto de estreia em público [...] denunciava, em chave cômica, problemas como a falta de qualificação docente e a adoção de medidas disciplinares abusivas.

Entre os anos de 1970 e 1978, Lourdes Ramalho tratou de temáticas relacionadas à denúncia de injustiças sociais, demonstrando seu comprometimento com a problemática de uma tradição cultural nordestina, por meio de uma dinâmica teatral envolvendo o popular/nacional. Sua influência, em muitos momentos, foi a cultura ibérica, cujo contexto histórico-político-social é posto em perspectiva para representar o Nordeste brasileiro, isso porque as duas culturas lidam com problemáticas do feminino *versus* masculino, em que a figura da mulher está subjugada ao ranço de uma sociedade patriarcalista. Ela mesma ressalta a influência recebida do espanhol Federico García Lorca, notadamente no que se refere às temáticas de questionamento ante as organizações sociais hispânicas, demonstrando a presença do preconceito contra as mulheres, como esclarece, em outras palavras, Andrade (2005, p. 320):

[...] em García Lorca, os grandes eixos temáticos em torno dos quais sua dramaturgia se constrói – a paixão amorosa, o desejo irrealizável e a morte – encontram sustentação no jogo relacional de domínio/submissão que se estabelece socialmente entre o feminino e masculino, verificamos que é do lugar da mulher que o poeta empreende sua reflexão acerca de questões universais, desenvolvendo-a como uma crítica à sociedade andaluza e espanhola do seu tempo e, sobretudo, como uma denúncia do normativo social enquanto mecanismo gerador de diferenças irreconciliáveis entre desejo e realidade.

Diante dessas reflexões, podem-se compreender pontos de consonância entre a produção de Ramalho e Lorca, uma vez que são pintados cenários que trazem a tragicidade, além da ambientação rural, marcadamente regionalista, tendo como antagonista, de tal modo como afirma Díaz-Plaja (1948 apud ANDRADE, 2005, p. 321), “a atmosfera de asfixia e vigilância que engessa a convivência social neste ambiente com pesadas exortações à virtude e à honra”. Tais questões podem ser observadas nas ações de uma sociedade que oprime e exorta a mulher, sob tensões moralizantes semelhantes àquelas vividas nos vilarejos da Espanha (em García Lorca), como também no sertão nordestino (em Lourdes Ramalho).

A escrita dramaturgica da autora busca, assim, reinventar a cultura e o imaginário nordestino. Para isso, adota uma escrita de cunho político-social, antipatriarcalista e contra-hegemônico (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2008). Apesar da importante produção da dramaturga, seu reconhecimento no âmbito nacional não é efetivado, porém ela demonstra grande importância no cenário local do Nordeste brasileiro, com o estrondoso sucesso obtido com a primeira montagem do seu texto *As velhas* em 1975.

Nesse momento, é possível destacar o seu olhar voltado aos problemas sociais, entre opressor e oprimido, seja no âmbito da política, como podemos observar em *As velhas*, seja no questionamento das relações vivenciadas entre homens e mulheres, à exemplo de *Os mal-amados* de 1976. Assim, a dramaturga, em seu

[...] itinerário que faz sertão adentro, em busca das raízes ibero-judaicas e populares da cultura nordestina, [...] passa por entre muitas veredas do feminino e do masculino, fazendo aflorar representações de gênero que tanto denunciavam quanto põem em xeque a ordem assimétrica que ainda hoje preside as relações entre homens e mulheres no Brasil, principalmente na região Nordeste (ANDRADE; SCHNEIDER; MACIEL, 2008, p. 69).

Então, fundamentada no questionamento das representações de gênero, como forma de denúncia, Lourdes Ramalho com sua dramaturgia sinaliza uma proposta de nova ordem, levada por princípios de justiça e cooperação. Desde sua infância, a autora dá mostras de seu engajamento na dramaturgia. Durante o decorrer dos anos, ela se dedicará à profissão docente, aos ofícios de mãe e esposa, não abandonando a sua paixão pelo teatro e pela dramaturgia, deixando marcas por onde passara. O período entre 1940 e 1970 funcionou como um tempo de preparação da autora, que, inicialmente, era receosa quanto às suas produções, porém, depois de alguns concursos<sup>2</sup>, Lourdes assumirá a

2 A trajetória de participação de Lourdes Ramalho em concursos e festivais funcionou como um divisor de águas no processo de identificação da professora com sua identidade como autora e artista. Vale destacar a sua participação em alguns deles, como o III Festival da Federação Nacional de Teatro Amador (Fenata) em 1975, “com a primeira montagem do seu texto *As velhas*, em Ponta Grossa/PB [...] [momento em que] leva o Primeiro Lugar do festival e também os prêmios de Melhor Atriz e de Melhor Partitura Musical” (ANDRADE, 2012, p. 222). Em uma outra montagem, esse mesmo texto foi premiado no Projeto Mambembão (1988) e no XII Festival Internacional de Teatro Ibérico (Portugal 1990). *A feira*, outro texto de Lourdes Ramalho, também recebe premiação de Melhor Texto por um concurso promovido pelo Serviço Nacional do Teatro (SNT). Diante disso, esses exemplos servem como um norteamento em relação ao período de efervescência na escrita ramalhiana, servindo, portanto, como um breve esclarecimento sobre suas produções.



sua identidade de autora e artista, passando a organizar e publicar os seus textos. Sobre esse período formativo, Maciel (2012, p. 95) esclarece que pouco se sabe além das informações dadas pela autora, são “fagulhas de sua memória biográfica, inscrita no torvelinho de sua experiência cultural, profissional e pessoal”.

Diante desse processo, em que se define a figura da dramaturga, surge a recepção crítica especializada da sua obra que começa a ser compreendida por meio de ciclos. Andrade (2012) nos aponta duas maneiras de enxergar Lourdes Ramalho, o primeiro ciclo relaciona-se ao que fora produzido até o final da década de 1980, em que a dramaturga, criticamente, discute a cultura nordestina. Isso significa que questões como “hábitos, comportamentos, preconceitos, crenças, práticas religiosas –, a partir de conflitos vividos por homens e mulheres pobres, quase sempre no contexto rural da região” (ANDRADE, 2012, p. 225) estão na base de seu empreendimento. Nesse momento, um ponto caro foi a centralidade da representação da figura feminina, marcada por conflitos de uma sociedade patriarcal, ocorrendo um protagonismo em relação à hegemonia do homem (ser masculino), caracterizando essa mulher como um ser “rebelde e insolente” ao que se era imposto:

Donas de si e de todo um universo sob seu comando, estas mulheres ramalhianas dão existência a um Nordeste onde estão em xeque as assimetrias de poder e rigidez das fronteiras entre territórios do feminino e do masculino; onde se anuncia uma nova ordem, avessa às regras de ganância e individualismo ditadas pelo capital. Dessas mulheres vem o impulso de uma segunda dinâmica relevante na dramaturgia de Lourdes Ramalho, em que o poder, transitando entre o acima e o abaixo, como numa roda do destino, passa das mãos masculinas para as femininas (ANDRADE, 2012, p. 226).

O segundo ciclo de Lourdes Ramalho é descrito por Andrade (2012) como um período que se inicia na década de 1990, possuindo as características formais dos cordéis, com diversas canções e falas versificadas. A dramaturga reforça seu compromisso de restauração das tradições culturais, tomando-as como importantes elementos de escrita dramática. Esse ciclo destaca-se pelo modo como a cultura nordestina relaciona-se com a tradição dramática ibérica e com a cultura popular. Isso ocorre porque, como afirma Maciel (2012, p. 102):

Neste momento, a pesquisa estética de Lourdes Ramalho se voltou para o desvendamento e ressignificação das raízes ético-culturais deste lócus: cadinho onde se misturam a cultura ibérica do século XVI, em seus fortes matizes judaicos ou judaizantes, agora assumidos pela dramaturga como identidade a ser difundida, defendida e compreendida por si e pelo seu público-destino, cruzando-se com a cultura popular do Nordeste, em suas dinâmicas contemporâneas.

Ao começar esse projeto estético, característico do segundo ciclo, a autora procurou estruturar um entrecruzamento de culturas, realizando essa dinâmica de troca de uma cultura-fonte com referência a uma cultura-alvo (PAVIS, 2008). Fez isso por meio de textos como “Charivari; Presépio mambembe, Romance do Conquistador, O trovador encantado, Guiomar Filha da mãe, entre outros” (MACIEL, 2012, p. 102). O segundo ciclo recupera a cultura popular por meio de folhetos nordestinos, realizando uma equação entre os temas, somados às formas dramáticas, cujo resultado é uma configuração dramática híbrida.

Maciel (2012) demonstra que a dramaturga ocupa um lugar de destaque na configuração de um teatro paraibano moderno/contemporâneo, deixando diversas influências no meio teatral. Essas influências marcam o percurso artístico da autora, pois apresentam um fazer teatral ligado diretamente às suas influências pessoais, caracterizando-se como uma produção dramatúrgica próxima à concepção de “um fazer dentro da vida” (AYALA, 1989 apud MACIEL, 2012, p. 93). Posto isso, seu ponto de origem fora marcado por essa relação com as formas populares. Em outras palavras, como afirma Maciel (2012, p. 94), nasce “[d]o aprendizado e [d]a consequente assimilação dos procedimentos próprios da literatura popular, tão caros à sua escrita dramatúrgica e sempre tão destacados pela sua ainda parca fortuna crítica”. Na primeira fase, não se desenvolvera uma consciência e reconhecimento da própria autora sobre o êxito de suas produções. Posteriormente, incentivada por Paschoal Carlos Magno, grande expoente da vida teatral brasileira, assume o papel de dramaturga, mediante reconhecimento da sua criatividade.

Com sua capacidade criativa, ao assumir seu lugar como empreendedora cultural, a professora trouxe em diversos textos uma espécie de reatualização de temáticas já observadas na literatura nordestina. Tratando de tais temas, a dramaturgia ramalhiana entra em um campo de definição do regionalista/popular, muitas vezes considerado como algo “inferior”, pois que,

[...] em nossa vida cultural, ainda elitista e classista, “popular” parece ser sinônimo de pobre, arcaico, menor ou não elaborado, daí “regional” ainda comparecer com um termo tão cheio de perigosas nuances ou, também, como já superado, em termos de avaliação crítica, quando curiosamente passaria a indicar algo em desuso, num contexto em que as fronteiras culturais teriam se esgarçado (MACIEL, 2012, p. 96).

Esse fator apresenta-nos uma visão acerca do termo regional/popular, que deve ser visto como uma forma de elaboração de outra ideia de nação, cuja bagagem apresenta um novo potencial crítico, político e estético. O regional/popular apresenta-se como uma forma de “dessemelhança”, fundado em um modo de observar uma manifestação artística, que difere do que é produzido nacionalmente, tornando o regionalismo uma forte denominação para entendermos o que se produz literariamente no Brasil.

Após os devidos esclarecimentos sobre os dois ciclos ramalhianos, cabe-nos apontar os pontos de aproximação entre eles que estão representados pela figura feminina, marcados por personagens que lutam pelos seus direitos. Por conseguinte, a escrita de Lourdes Ramalho é tensionada com base em temas recorrentes, envolvendo a mulher que rejeita os padrões que são estabelecidos, resultando em um “ciclo enclave”, isto é, representações de um conjunto de “alegorias nacionais”, como expõe Maciel (2012).

Essa definição de uma obra *em ciclo* nos apresenta critérios que vão além das definições estilístico-formais e conteudísticas, pois se relacionam a questões no âmbito ideológico e político, influenciando um novo modo de organização social, isso porque esses textos demarcam uma nova concepção de nação que põe em questionamento a organização até então apreçada.

Por meio da leitura de jornais da época, adotados como fonte de pesquisa, é possível observar a importância da dramaturga para o cenário cultural do teatro paraibano. Moraes (2014) relata que a “professora Lourdes Ramalho”, como era conhecida nas notícias da época, atuara com grande representatividade nas questões que envolviam cultura e teatro. Moraes (2014, p. 40) comenta a representação da autora em uma matéria do *Diário da Borborema* – no dia 22 de março de 1975, em que

O destaque é para a posse da “professora Lourdes Ramalho”, como diretora da seção Paraíba da Sociedade Brasileira de Educação através da Arte (SOBREART) [...]. Como já afirmamos, é muito diversificado o campo de atuação de Lourdes Ramalho, nos levando ao entendimento de que a mesma não seria apenas “um porto seguro” dramático, mas, para continuarmos com as metáforas marítimas,

um navio cargueiro, cheio de boas ideias e muito material cultural, atracando em vários portos do cenário cultural paraibano.

Em diversos momentos dessa primeira fase, entre 1970 e 1980, a dramaturga, inicialmente, executava empreendimentos sem uma forte preocupação com a documentação de seus textos. O período anterior a 1975 funcionou como uma espécie de preparação. É quando a figura de Paschoal Carlos Magno se torna importante para a atuação da professora nos palcos paraibanos:

[...] neste seu processo de autoconscientização autoral é encorajada pelo criador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), [...] com quem desenvolve relações de amizade afetiva e intelectual quando da visita dele à Paraíba para o I Festival de Inverno de Campina Grande, em 1976 (ANDRADE, 2012, p. 224).

Em entrevista concedida ao *Diário da Borborema*, a autora esclarece a importância da figura de seu incentivador e amigo, afirmando que guarda grande “saudades de um irmão querido e um homem que deu muita força a todo Brasil, e particularmente a Campina Grande. Porque depois que Paschoal veio aqui, o Teatro em Campina tomou nova dimensão” (DINOÁ, 1982)<sup>3</sup>. Essas novas dimensões relacionam-se diretamente a sua escrita, cuja influência desembocará no cenário teatral campinense.

Esse período, portanto, foi marcado por uma grande efervescência em relação aos concursos realizados dentro e fora da Paraíba, em que o nome da dramaturga Lourdes Ramalho começa a ganhar espaço. Sobre isso, em uma matéria veiculada pelo jornal *O Norte*, de João Pessoa, no dia 27 de maio de 1977, Paulo Queiroz esclarece, ao anunciar a montagem de *Os mal-amados*, a sua admiração pela dramaturga:

Não é por um dia ter ouvido de Pascoal Carlos Magno que Lourdes Ramalho era uma grande escritora que acho “Os-Mal-Amados” um grande texto mesmo sem conhecê-lo. É o tal caso, não vi e já gostei. Também não é oportunismo, ou seja, porque a peça obteve o 1º prêmio do I Concurso Paraibano de Peças Teatrais no ano passado que tenho certeza de sua boa qualidade. Isso apenas veio provar que eu sempre estive certo desde que comecei a achar bons os textos de Lourdes Ramalho.

<sup>3</sup> Lidar com fontes de jornal exige do pesquisador um olhar desconfiado, conforme afirma Brandão (2009). Isso porque ele deve colocar à prova a natureza das fontes utilizadas. Durante a realização desta pesquisa, nos deparamos com a falta de paginação dos recortes analisados, demonstrando que, em muitos casos, “o texto de jornal é parcial, passível de conter erros de informação, o que se complica ainda mais quando a maior parte das matérias, constantes dos álbuns, são ‘recortadas por dentro’” (MACIEL, 2017, p. 14).

Como nos é apresentado nesse trecho, observamos que a peça *Os mal-amados* ganhou o concurso realizado no mesmo ano, texto esse que fecha um ciclo de obras com grandes repercussões, como *Fogo fátuo*, *As velhas*, *A feira*. Em diversos momentos, ao lidarmos com essas fontes, observamos os projetos empreendidos pela dramaturga como “teatro pesquisa”. Na reportagem de 23 de abril de 1977, no jornal *O Norte* da capital paraibana vemos que

[...] a peça tem produção da Sociedade Brasileira de Educação Através da Arte (Sobrearte) Núcleo Paraíba, para uma montagem do Grupo Cênico “Paschoal Carlos Magno”, com patrocínio MEC-Funarte, Serviço Nacional de Teatro e SEC/Pb, destacando-se por sua categoria no teatro-pesquisa (“PEÇA ‘OS MAL-AMADOS’ FARÁ SUA TEMPORADA NO STA. ROZA”, 1977, p. 5).

Nessa notícia também relacionada à estreia da montagem de 1977 da peça *Os mal-amados*, chamamos atenção para o termo “teatro-pesquisa”, muitas vezes utilizado ao referenciar as produções de Lourdes Ramalho e o empreendimento do grupo cênico Paschoal Carlos Magno. Sobre esse novo grupo a reportagem esclarece:

Em 1970, surge, sob iniciativa da Professora Maria Lourdes Ramalho, um grupo novo no cenário artístico de Campina Grande, propondo-se a documentar não só episódios e fatos de envolvimento sócio-políticos, mas realidades nordestinas tanto na geografia carencial, devido às estiagens, como no estudo de tipos de preconceitos, tabus, falares regionais (“PEÇA ‘OS MAL-AMADOS’ FARÁ SUA TEMPORADA NO STA. ROZA”, 1977, p. 5).

Aponta-se que a dramaturga e seu grupo cênico pretendiam desenvolver temas dentro de um âmbito linguístico, cuja característica já pode ser vista em outras obras, ao tratar de tabus, como a questão da virgindade no sertão. Por meio do texto *Os mal-amados*, as crônicas apontam que a autora extrapola essa pesquisa adentrando em problemas universais, de ordem social, como é apontado no recorte feito no jornal *O Norte*, do dia 6 de maio de 1977:

O texto, premiado com 1º prêmio do I Concurso Paraibano de Peças Teatrais, trata do tabu da virgindade no sertão, no início deste século. O tema é tratado dentro da perspectiva de pesquisa linguística, característica das obras anteriores da mesma autora. Tal como em suas outras peças Lourdes Ramalho situa a ação em torno de ocorrências de cunho social extrapolando a mera pesquisa desse teor para problemas de características universais, no caso, o preconceito de ordem sexual numa região subdesenvolvida (“MAL-AMADOS’ ESTRÉIA HOJE NO SANTA ROZA A PARTIR DE 21 HORAS”, 1977, p. 3).

Levando em consideração as reflexões apontadas em torno da cena, do texto e do palco, assim como a representação da figura da dramaturga no cenário do teatro paraibano/campinense, buscamos realizar uma retrospectiva das produções da dramaturga e os efeitos da sua recepção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Problematizar uma história do teatro é, antes de tudo, recolher “poeira das estrelas” (BRANDÃO, 2001, p. 199). Isso porque, desde o momento em que o estudioso busca institucionalizar o efêmero, ele também procura reduzir o impacto e as influências das estrelas de uma determinada época. Ao seguir por um percurso paradoxal, cabe ao pesquisador lidar com uma historiografia com base crítica, investigando, de forma cuidadosa, o olhar de embevecimento em torno do objeto analisado.

A dinâmica da constituição de uma “cena moderna campinense” relaciona-se à busca do reconhecimento de práticas que se instauram no Brasil. Nessa perspectiva, evidenciamos o que se entende por teatro brasileiro. Propomos, mediante a compreensão de uma cena regional, tornar visível o que se pretendia realizar numa cena nacional mais ampla. Assim, quando se questiona uma historiografia do teatro campinense, por meio da figura de Lourdes Ramalho, observa-se a possibilidade de ligar o empreendimento individual – em que se considera com muita evidência a figura da dramaturga – e a busca por um modelo e/ou projeto de grupo.

A escrita ramalhiana vai de encontro a diversos fatores sociais que são ênfase para as dinâmicas de gênero, envolvendo os papéis dos homens e das mulheres nos grupos familiares. Tais questões estão desenvolvidas em alguns ciclos, marcados por diferenças formais e ligados, em alguns casos, por temáticas semelhantes. Assim, o primeiro ciclo de Lourdes Ramalho é marcado por textos em prosa, em cuja temática se desenvolve a figura feminina como foco central, envolvendo questões pertinentes às dinâmicas de gênero. Isso significa que o patriarcado é colocado em questão por uma modificação do modo de agir das mulheres, questionando os paradigmas até então propostos. A igualdade e a diferença, portanto, são pontos-chave para a compreensão dessa primeira fase, em que a intervenção feminina torna-se a jogada final para o desenrolar dos textos.

Ao tratar de uma pesquisa em teatro, cujo caminho é cheio de percalços que dificultam a atuação do pesquisador, institucionalizar o efêmero, nesse caso, não é um percurso simples. Desse modo, dificilmente ele conseguirá construir e finalizar a sua pesquisa em sua totalidade, uma vez que fatores como o tempo interferem diretamente nos resquícios deixados pela manifestação teatral.

## Paraíba in performance: Lourdes Ramalho and the quest for a campinense theater historiography

### Abstract

This work reflects on a history of theater in Brazil beyond the Rio-São Paulo axis, evidencing the practices of the theatrical tradition of Paraíba, in the municipality of Campina Grande. We discuss aspects of modern theater, notably focusing on the contributions of the playwright Maria de Lourdes Nunes Ramalho for a better understanding on its theatrical scene. It is a documentary research that seeks to recover the cyclical perspective of the ramalhiana work, starting from the discussions undertaken by Maciel (2012) and Andrade (2005, 2012), besides the relations between text, scene and stage for the understanding of the modern theater, following the contributions of Brandão (2001, 2009). This article explains the importance of filling the dark points of a historiography of the local theater, in the process of writing.

### Keywords

Lourdes Ramalho's dramaturgy. Modern theater. Contemporary staging.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, V. A força nas anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: MALUF, S. D.; AQUINO, R. B. de (Org.). *Reflexões sobre a cena*. Maceió: Edufal; Salvador: Edufba, 2005. p. 315-331.

ANDRADE, V. Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro. In: GOMES, A. L.; MACIEL, D. A. V. (Org.). *Penso teatro: dramaturgia, crítica e encenação*. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 220-238.

ANDRADE, V.; SCHNEIDER, L.; MACIEL, D. O teatro feminino-feminista-libertário de Lourdes Ramalho. *Faces de Eva*, Lisboa, n. 21, p. 63-78, 2008.

BRANDÃO, T. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, 2001.

BRANDÃO, T. Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, A. et al. *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 105-119.

BRANDÃO, T. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

DÍAZ-PLAJA, G. *Federico García Lorca*: um estúdio crítico. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1948.

DINOÁ, R. D. Lourdes Ramalho: uma mulher a serviço da cultura teatral campinense. *Diário da Borborema*, Campina Grande, p. 2-3, 5 set. 1982.

MACIEL, D. A. V. Lourdes Ramalho e a construção de uma obra em ciclos. *Scripta Uniandrade*, v. 10, n. 1, p. 92-108, jan./jun. 2012. Disponível em: <[http://www.unian-drade.br/docs/scripta/Scripta%2010\\_1\\_final\\_12.pdf](http://www.unian-drade.br/docs/scripta/Scripta%2010_1_final_12.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2016.

“MAL-AMADOS” estréia hoje no Santa Roza a partir de 21 horas. *O Norte*, João Pessoa, p. 3, 6 maio 1977.

MORAES, J. M. B. de. *Do texto à cena, da cena ao texto*: reflexões sobre diferentes encenação d’*As velhas*, de Lourdes Ramalho. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade)–Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.

PAVIS, P. Para uma teoria de cultura e de encenação. In: PAVIS, P. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 1-42.

PEÇA “OS MAL-AMADOS” fará sua temporada no Sta. Roza. *O Norte*, João Pessoa, p. 5, 23 abr. 1977.

QUEIROZ, P. Lourdes Ramalho: por um teatro paraibano. Os mal-amados: uma tragédia sertaneja. Lourdes Ramalho: por um teatro paraibano. *O Norte*, João Pessoa, 27 maio 1977.

Recebido em 30-08-2017  
Aprovado em 22-09-2017





# ARTIGOS

# A LEITURA OBRIGATÓRIA: TRAVESSIA RUMO À AUTONOMIA

**ANA LÚCIA MACEDO NOVROTH**

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: anovroth@terra.com.br

“Um país se faz com homens e livros”  
(MONTEIRO LOBATO)

“Fabiano, você é um homem [...].  
Um bicho, Fabiano”  
(GRACILIANO RAMOS)

## Resumo

Este artigo tem a finalidade de alumiar a importância da leitura estabelecida com datas de aferição por meio da discussão dos textos em sala de aula, como estratégia necessária para a prática leitora dos nativos digitais que nasceram em um tempo ancorado na rapidez, na tecnologia e no prazer. Valida-se também a prática da primeira leitura em ambiente privado como meio para o enfrentamento das dificuldades, tendo em vista que o ato de ler muitas vezes requer dedicação e labor. Enfatiza-se, ainda, que tal procedimento visa à formação de leitores autônomos e ao desenvolvimento da criticidade ante o texto.

## Palavras-chave

Leitores. Nativos digitais. Autonomia.

## INTRODUÇÃO

Pesquisas recentes publicadas pela União Internacional de Telecomunicações (International Telecommunication Union – ITU) indicam que o Brasil já conta com 22 milhões dos chamados nativos digitais – terminologia usada pela Organização das Nações Unidas (ONU) para referir-se aos jovens de 15 a 24 anos que estão conectados à internet há pelo menos cinco anos. Definida pela sociologia como Z, essa geração faz os diversos I's (iPod, iPhone, iPad, entre outros) tornarem-se a extensão das próprias mãos, ficando constantemente disponível e conectada. Contrariando a tese de que a tecnologia ajudaria a multiplicar informações, a consequência de tamanha exposição foi a semeadura de uma geração de indivíduos alheados. Hipnotizados pelos aparelhos móveis, perderam a vontade de estudar, de ler e até mesmo de conversar sem intermediação das telas.

Atenção exige concentração mental. Hoje em dia, o uso normal do computador dá-se com vários programas e janelas ativos ao mesmo tempo, passando-se frequentemente de um para outro. Parece-me fantástico achar-se uma maravilha que crianças e adolescentes sejam hoje capazes de fazer várias coisas ao mesmo tempo (*multitasking*, multitarefa): ouvir um aparelho de som, ver TV, usar o computador e a Internet, jogar um *video game*, falar ao telefone, estudar... Essa fragmentação das impressões sensoriais e das ações só pode redundar em problemas de atenção, talvez também de hiperatividade: se o ambiente não é agitado, a criança ou o adolescente ficam agitados. Tudo isso leva a uma situação trágica: não há mais o costume de se fazer uma introspecção, de se enfrentar e refletir sobre si próprio. As pessoas estão viciadas em receber estímulos exteriores, em geral agitados e mesmo agressivos, e não aguentam ficar sozinhas consigo próprias. Essa situação piorou enormemente com a Internet e o padrão de suas páginas, em geral com uma enorme quantidade de caixas de texto, de imagens e de animação, e a possibilidade de ela ser usada, por meio de *smartphones* e *tablets*, em qualquer lugar e a qualquer hora [...] (SETZER, 2005, p. 86).

No âmbito escolar, os resultados inequívocos desse novo hábito foram a queda no rendimento e a dificuldade na concentração, o que leva, necessariamente, à dificuldade em transformar a leitura em imagens significativas, uma vez que, quando se lê na tela dos *tablets* e *smartphones*, o padrão de atenção exigido para decodificar e absorver as informações é mais disperso.

O computador e o estado mental em que ele coloca um usuário leva-me a deduzir que a imposição de um pensamento lógico-simbólico pelo computador, em qualquer aplicação, antes da idade em que se adquire a capacidade de pensar abstrata e simbolicamente (equivalente à idade em que se pode compreender o sentido de provar um teorema), isto é, em minha conceituação, pelo menos com 15 anos, prejudica o desenvolvimento global da criança e do adolescente e, em particular, do pensamento. Além disso, há o prejuízo para a capacidade de imaginar, e portanto de criar. Com menor capacidade de criar, menor é a capacidade para resolver problemas. Finalmente, pela fragmentação mental induzida pelo computador, há prejuízo para a capacidade de concentração. Talvez essas sejam as três razões profundas principais de os alunos irem tanto pior na escola quanto mais usam o computador (SETZER, 2005, p. 87).

Com as constantes mutações da sociedade, o afastamento dos alunos em relação à leitura e à escrita é uma realidade que exige uma reflexão profunda sobre a prática pedagógica da leitura, o papel que ela ocupa no currículo e a forma como é ensinada e avaliada. Tais considerações levam os educadores, especialmente os que ministram língua portuguesa, a um impasse:

- Como fazer com que essa geração digital – cujas particularidades são a urgência e o imediatismo – se interesse pela leitura?
- E ainda, como essa leitura deve ser orientada?

De acordo com Valdemar W. Setzer (2005), os avanços da tecnologia mudaram a experiência pessoal de leitura e escrita, e também levaram a consequências sociais. A cultura mais ampla começou a moldar a si mesma, de maneiras tanto sutis quanto óbvias, em torno da leitura. Faz-se necessário considerar que a geração Z cresceu em uma redoma que a protegeu de frustrações, em um mundo utópico em que tudo deve ser prazeroso, especialmente o ensino nas escolas. Nessa esteira, a aquisição do hábito de ler não ficou de fora.

A educação moderna fez dos adultos de hoje seres existencialmente impotentes. Porque os pais, na ânsia de tudo protegerem e controlarem, alimentaram nos filhos uma mentalidade de vítimas: seres frágeis e amedrontados que simplesmente não sabem como “funcionar” no mundo que existe fora do aquário (LYTHCOTT-HAIMS, 2016, p. 173).

Em psicologia clínica e em psicanálise, a frustração é definida como o sentimento de impotência, uma resposta emocional que emerge quando certos

desejos e expectativas não podem ser cumpridos: “A frustração se refere a um sentimento negativo representando insucesso ou tristeza, por não se ter atingido algo pretendido” (MOURA, 2008, p. 4).

Estudos indicam que esse estado emocional é deveras importante para o desenvolvimento psíquico do sujeito – que, quando não se aprende a superá-lo, é tomado por um sentimento permanente de decepção. Salienta-se que, para a psicanálise, o que mantém o psiquismo é o desejo insatisfeito ou desencontro do desejo com o objeto. O distanciamento do sujeito em relação ao desejo leva a quadros depressivos (EDLER, 2008). O indivíduo torna-se um sujeito autônomo a partir das frustrações de seus desejos libidinais. Como qualquer outra emoção, a frustração tem de ser subjugada, de modo que o indivíduo seja capaz de enfrentar os desprazeres e as contrariedades comuns à natureza humana: “Roudinesco e Plon afirmam que é em decorrência da frustração que os seres humanos se tornam neuróticos ou que a frustração deve ser, pelo menos, tratada como uma das causas da neurose” (MOURA, 2008, p. 8).

A ideia de que as aulas devem ser “espetacularizadas” e de que o discente deve contar sempre com o apoio de recursos tecnológicos para atraí-los pode levar a nova geração a um *distress* psicológico: “Numa época em que as crianças e adolescentes têm sua atenção desviada para outras atividades, o professor precisa buscar alternativas atraentes para que os jovens sintam prazer em aprender” (KRAEMER, 2007, p. 15).

Sabe-se que, ao longo da vida, o indivíduo passa por experiências que não lhe são agradáveis e nem sempre o estudo, assim como outras tarefas, é fonte de deleite. Não ser exposto à frustração e à desmotivação pode resultar em um adulto que abandona as metas e os projetos mais custosos. Um sujeito que tolera é um sujeito equilibrado e adaptado, capaz de enfrentar as situações mais desafiadoras.

Rosenzweig definiu a resistência à frustração como capacidade do indivíduo de resistir a uma dada situação frustrante, sem distorcer ou desistir de um objetivo, ou apresentar modo adequados de resposta ou reação adequadas (MOURA, 2008, p. 12).

Deste modo, afigura-se importante a promoção da tolerância à frustração desde idades precoces do desenvolvimento, através de estilos parentais ou educativos democráticos, que considerem o estabelecimento consistente de regras e limites a par da expressão afetiva, que permitam à criança aprender, num ambiente contendor e de segurança, a experienciar e lidar com a frustração, enquanto experiência natural ao longo da vida do ser humano (CONCEIÇÃO, 2015).

Não se deve negligenciar o fato de que o conhecimento, muitas vezes, é adquirido com sacrifício, com superação. A escola, nesse sentido, pode não condizer com a concepção de entretenimento e regalo. Tende-se a confundir disciplina, concentração e comprometimento com o espírito fortemente hierarquizado/hierarquizante da época da ditadura. Há uma crença de que tarefas e conhecimentos essencialmente repetitivos são coercitivos e domesticadores em alusão à educação militarizada e autoritária, o que iria de encontro à abertura democrática.

Vale lembrar que, na relação pedagógica, infere-se um contrato (um conjunto de regras funcionais) que precisa ser respeitado a fim de que o professor cumpra o papel de organizar, conduzir e mediar o processo educativo. No fazer pedagógico, alternativas de ensino e aprendizagem criativas, inovadoras e libertárias podem gerar a oposição prazer *versus* descontentamento. Essa polaridade, ao contrário do que se objetiva, pode conduzir à desmotivação, à apatia, uma vez que, ao ser desafiado, o educando posterga os obstáculos frequentemente, suscitando a passividade e a inoperância: “Ler e estudar é um trabalho paciente, desafiador, persistente” (FREIRE, 2001, p. 29).

Muitos são os educadores defensores da ideia de que não só as tarefas devem ser divertidas, mas também a leitura deve ser prazerosa e compartilhada, caso contrário tornar-se-á enfadonha. Ler, portanto, deve ser um ato livre e voluntário: “Importa que o aluno adquira o gosto de ler pelo prazer de ler, não em razão de cobranças escolares” (GERALDI, 2003, p. 63).

Para os nativos digitais, o ato de ler restringir-se-ia, pois, às mensagens do Twitter ou WhatsApp. O professor deve conquistar o aluno para o livro, o que não acontecerá, deixando-o à sua própria vontade, nem lendo em conjunto a obra na sua totalidade. Os educadores devem cumprir o seu papel, fortalecendo a autonomia dos jovens em todos os aspectos, a fim de que adquiram confiança em si mesmos e aprendam a lidar com as dificuldades e responsabilidades. Devem, ainda, incentivar a capacidade de raciocínio, ajudando-os a ler em sua totalidade, provocando-os, instigando-os, para que sejam capazes de extrair os aspectos mais relevantes do texto, seguindo suas próprias estratégias e critérios pessoais.

Não é intento deste artigo desmerecer os educadores que preferem a aula-espetáculo e que lançam mão dos diversos recursos tecnológicos em suas práticas – afinal, ao professor cabe o direcionamento de sua aula. No entanto, a premissa contrária também vale: educador que decide por uma aula mais dirigida e tradicional não deve ser desqualificado. Há muitos professores que

ministram aulas esplêndidas sem usar nenhum recurso tecnológico. Sem pretenderem dar aulas-*show*, são capazes de conduzir o aluno ao conhecimento utilizando a lousa, o giz e a voz (não fossem esses mestres, os alunos da escola pública estariam em grande desvantagem). Pretende-se desmitificar a ideia de que o educando só aprende em um ambiente prazeroso e/ou só adquire o gosto pela leitura se (e somente se) a aula for de livre escolha e com o objetivo de entreter. Caso assim o fosse, as universidades não teriam quórum nem para as aulas, tampouco para as leituras que lhes são exigidas. Portanto, preparar o aluno para a leitura autônoma é *sine qua non* em uma época em que há muitas atividades mais dinâmicas e atraentes que transformar as palavras escritas em imagens ou que o estudo de uma obra canônica cujo vocabulário ficou tão distante que torna a obra hermética.

O presente artigo discute a importância da leitura obrigatória e a *prima* leitura na esfera privada como forma de garantir a autonomia ledora dos alunos, a necessidade de aparatar os discentes na aquisição dessa competência e o papel do professor como facilitador dessa postura, a qual redundará em cidadãos críticos e ativos, que significam e ressignificam qualquer tipo de texto, literário ou não, preparados para o enfrentamento da trajetória acadêmica. É importante salientar que os argumentos aqui expostos vislumbram alunos que cursam o Ensino Fundamental II, cuja faixa etária se situa entre 11 e 15 anos, uma vez que os menores demandam estratégias diferentes. Para que o ensino da leitura se torne efetivo, as leituras selecionadas pelo professor devem ser gradativas, ir das mais simples às mais complexas segundo a faixa etária, não ficando além ou aquém da maturidade do grupo: se aquém, a leitura pode ficar menos produtiva, e se além, pode levar o aluno a ter mais resistência ao texto. Nesse sentido, o docente deve avaliar como irá conduzir a leitura em função dos textos selecionados e das situações vivenciadas em classe.

## A LEITURA CRÍTICA

Nunca se estimulou tanto a prática de ensino inovadora e democrática e nunca os jovens brasileiros apresentaram tantas dificuldades em ler e entender um texto em sua totalidade. Esse fato é evidenciado nas avaliações nacionais e internacionais divulgadas em 2016. No Sistema de Avaliação da Educação Básica (Saeb) – composto por um conjunto de avaliações externas em larga

escala cujo principal objetivo é realizar um diagnóstico da educação básica brasileira –, segundo dados divulgados pelo Ministério da Educação (MEC), o desempenho dos estudantes do Ensino Médio foi pior que há 20 anos. Os dados colocam-nos no nível 2 de 8 em português – de acordo com escala do MEC. No Programa Internacional de Avaliação de Estudantes (Pisa), os resultados do Brasil mostram uma queda de pontuação nas três áreas avaliadas: ciências, leitura e matemática. A queda de pontuação também refletiu uma queda do país no *ranking* mundial: 59ª colocação em leitura. A prova é coordenada pela Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico, a OCDE, que distribui os resultados dos estudantes – especificamente no que diz respeito à leitura – em uma escala graduada em sete níveis de proficiência (1b, 1a, 2, 3, 4, 5 e 6). De acordo com a OCDE, o nível mínimo esperado é o 2, considerado básico para “a aprendizagem e a participação plena na vida social, econômica e cívica das sociedades modernas em um mundo globalizado” (PISA 2015, 2016). Em leitura, mais da metade dos estudantes brasileiros ficou abaixo do nível 2.

Como se pode analisar, a pedagogia calcada no prazer e nas experiências facilitadoras não elevou o Brasil a um patamar mais alto nessas avaliações. Os resultados obtidos demonstram que os alunos brasileiros apresentam falhas significativas no quesito leitura. Muitos dos discentes que concluem o ensino fundamental saem da escola com várias lacunas na competência leitora: o brasileiro pouco compreende ou interpreta o que lê. Essas dificuldades não proporcionam o sucesso e o exercício de uma cidadania crítica e interventiva, tampouco a inserção plena do indivíduo em sociedade.

Devido à conectividade excessiva, a geração digital interessa-se mais pelos entretenimentos virtuais e menos pela leitura. Paradoxalmente, as novas formas de comunicação – internet, *chats*, fóruns, *e-mails*, WhatsApp – requerem competências leitoras. Ou seja, um instrumento que estimularia torna-se um entrave para o ato de leitura e, conseqüentemente, para a formação do aluno leitor.

[...] [Pesquisadores alemães] relataram que a maioria das páginas da *web* é vista por dez segundos ou menos. Menos do que uma em dez *web pages* é vista por mais de dois minutos, e uma fração significativa desse tempo parece envolver “janelas do *browser* desocupadas [...] deixadas abertas no segundo plano do *desktop*”. [...] Os resultados, dizem, “confirmam que o *browsing* é uma atividade rapidamente interativa”. Os resultados também reforçam algo que [Jakob] Nielsen escreveu em 1997 depois do seu primeiro estudo na leitura *on-line*. “Como os usuários leem na *web*?”, perguntou então. Sua resposta



sucinta: “Eles não leem”. [...] Em um período de dois meses em 2008, uma companhia israelense chamada Clicktale, que fornece *software* para analisar como as pessoas usam as páginas corporativas da *web*, coletou dados sobre o comportamento de 1 milhão de visitantes aos *sites* mantidos pelos seus clientes ao redor do mundo. Descobriu que, na maioria dos países, as pessoas despendem, em média, entre 19 e 27 segundos olhando uma página antes de passarem para a próxima, incluindo o tempo para a página carregar na janela do *browser*. [...] Em seguida, ele cita pesquisa feita com leitores de revistas acadêmicas. “Os estudiosos descobriram que as pessoas usando os *sites* mostravam claramente ‘ler por cima’, pulando rapidamente de uma fonte para a outra, raramente voltando a qualquer fonte que já houvessem consultado. Elas geralmente liam, no máximo, uma ou duas páginas de um artigo ou livro antes de pularem para outro *site*”. “É claro que os usuários não estão lendo no sentido tradicional”, relatam os autores do estudo; de fato, há sinais de que novas formas de “leitura” estão emergindo à medida que os usuários dão uma conferida na horizontal nos títulos, sumários e resumos, visando resultados rápidos. Dão a impressão de que vão *on-line* para evitar a leitura no sentido tradicional [...] (CARR apud SETZER, 2005, p. 188-189).

Não se intenciona neste artigo discutir acerca da importância do ensino da literatura, uma vez que muitos estudiosos já se debruçaram sobre esse tema. Prova disso são os diversos simpósios, sessões, encontros, fóruns e os demais eventos dedicados ao assunto, os quais oferecem propostas teóricas, metodológicas, científicas e políticas visando amenizar incertezas dos profissionais da área. Sabe-se que leitura do texto literário é a forma mais antiga de ensino, conforme Umberto Eco (2003, p. 11): “Pensamos no que teria sido a civilização grega sem Homero, a identidade alemã sem a tradução da bíblia feita por Lutero, a língua russa sem Puchkin, a civilização indiana sem seus poemas fundadores [...]”. A literatura é responsável por contribuir, de forma significativa, para a formação do indivíduo, influenciando-o a analisar a sociedade, ampliando e diversificando visões e interpretações sobre o mundo.

Focaliza-se aqui o modo como o professor orienta essa leitura, pois se entende que é por meio dos textos que o indivíduo adquire o despertar da consciência. Silva (1981, p. 19) argumenta que a importância e a obrigação do ato de ler são requisitos necessários para alunos e professores. Também, é preciso levar em consideração as condições e a maneira como a leitura é conduzida. Segundo Lajolo e Zilberman (1996), a leitura é a estratégia eficaz no processo de ensino-aprendizagem, sendo praticada de diversas formas e métodos. É possível orientá-la de maneira que se expanda muito além das notas das

aulas, sublinhando pontos importantes de um texto, elaborando resumos, planejando e estabelecendo metas, inferindo, comparando, questionando, relatando e observando a essência do conteúdo, mesmo que, inicialmente, não seja do agrado. Celso Antunes (2003) posiciona-se ante a necessidade de formar leitores que saibam selecionar o material escrito adequado para embrenhar-se em quaisquer leituras: científica, artística ou literária.

É impreterível que se promova um trabalho produtivo da leitura a fim de contribuir para a formação do sujeito leitor, pois há textos mais complexos que demandam mais tempo. Como afirmado anteriormente, em uma época em que o imediatismo impera, a tarefa torna-se ainda mais árdua. Paulo Freire (2001, p. 29) pontua a leitura como uma “operação inteligente, difícil, exigente e gratificante”. Para tanto, ressalta-se que qualquer texto, para ser compreendido e interpretado, precisa ser lido mais de uma vez, pois há informações explícitas e certas conexões que só podem ser percebidas na segunda leitura. Daí o pensamento de que a releitura é a prática mais apropriada à complexidade dos textos literários. O primeiro contato com o texto é fundamental e deve ser feito em ambiente privado e de maneira solitária, pois será um momento desencadeador e de descoberta. Ler implica estar atento àquilo que se quer compreender. Para tanto, é necessário que haja disciplina e interesse.

Segundo Maria Helena Martins (1986), decodificar uma leitura sem compreender é inútil; compreender sem decodificar, impossível. A autora considera, ainda, que o aprendizado da leitura é, em última instância, solitário. O aluno, para Martins (1986), consegue aprender sozinho, consegue descobrir o mundo da leitura sem ter alguém para dizer o que fazer. Entretanto, a presença do outro como mediador torna maior a possibilidade desse aprendizado.

Quando começamos a organizar conhecimentos adquiridos, a partir das situações que a realidade impõe e da nossa atuação nela; quando começamos a estabelecer relações entre experiências e a tentar resolver os problemas que se nos apresentam – aí então estamos procedendo leituras, as quais nos habitam basicamente a ler tudo e qualquer coisa (MARTINS, 1986, p. 17).

Se estar sozinho com um livro é ser capaz de conhecer a si próprio, o indivíduo que lê sozinho garante a sua autonomia, argumenta, escreve melhor, desenvolve o espírito crítico, amplia as experiências, torna-se uma pessoa que se expressa de forma mais clara, com mais conteúdo, torna-se alguém inventivo, capaz de criar novas alternativas de diversão e prazer. Nesse contexto, o professor não deve se destituir de seu papel. Deve sugerir as obras e explicar

o quão importante é a *prima* leitura na esfera privada. Mesmo que o texto seja hermético, mesmo que o vocabulário esteja distante da realidade do aluno, a leitura deve ser realizada. O educador deve levar o aluno a compreender que nem sempre as leituras são prazerosas – mas são absolutamente necessárias, e isso é crescer como leitor autônomo. O professor deve levar o aluno a reconhecer suas próprias estratégias de leitura, de modo a descobrir pontos antes não percebidos, tirar dúvidas e, por fim, chegar a uma melhor compreensão do texto. Em suma, a leitura não pode ser um ato passivo, mas sim autônomo. Segundo Pullin e Moreira (2008, p. 235):

Para que um texto tome vida, há que o leitor não só reconheça as informações pontuais nele presentes, mas que aprenda quais sentidos foram produzidos por quem as escreveu. Levantar hipóteses e produzir inferências, antecipe aos ditos no texto e relacione elementos diversos, presentes no mesmo ou que façam parte das suas vivências como leitor. Ao assim proceder, o leitor compreenderá as informações ou inter-relações entre informações que não estejam explicitadas pelo autor do texto. Por isso, a leitura é uma produção: a construção de sentido se atrela à realização de pelo menos esses processos, por parte do leitor. A compreensão do texto lido é resultante dessas produções: prévias, por parte de quem as escreveu, e das que ocorrem ao ler, por parte do leitor. O leitor passa a entender melhor o seu universo, rompendo assim as barreiras, deixando a passividade de lado, encarando melhor a face da realidade.

Solé (2008, p. 76) usa a metáfora do andaime para dissertar a respeito da autonomia: “acima do edifício que contribuem para construir os desafios do ensino, devem estar um pouco além do que a criança é capaz de fazer. Após a construção, o andaime é retirado sem a queda do edifício”. A leitura obrigatória consiste na base dos andaimes; à medida que o aluno adquire a competência necessária para garantir a própria autonomia, o professor retira os “andaimes”. A perspectiva é de que o educando seja capaz de construir a sua própria leitura e de que seja capaz de ler qualquer tipo de texto, seja ele literário ou não, sem a intervenção do professor.

Ler não é decifrar, como num jogo de adivinhações, o sentido de um texto. É, a partir de um texto, ser capaz de atribuir-lhe significação, conseguir relacioná-lo a todos os outros textos significativos para cada um, reconhecer nele o tipo de leitura que seu autor pretendia e, dono da própria vontade, entregar-se a esta leitura, ou rebelar-se contra ela, propondo outra não prevista (LAJOLO, 2002, p. 59).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto foi possível observar que, em um cenário cheio de atrativos tecnológicos, em um mundo marcado pela circulação da informação e pela massificação do acesso às novas tecnologias da comunicação (principalmente a internet), ser um leitor no momento histórico presente exige vontade, esforço e dedicação. As avaliações nacionais e internacionais a que os alunos brasileiros são submetidos evidenciam que uma pedagogia libertária não é prerrogativa para a apropriação de conhecimentos. A cada dia se acen-tua a carência de leitura e de perspectiva crítica sobre os textos de um modo geral, já que existe uma tendência em deixar de lado as tarefas mais difíceis e desanimadoras.

Assim, muitas vezes, é natural que nos sintamos desanimados com algumas leituras, e que custemos a iniciá-las, ou que, iniciando, queiramos interrom-pê-las, com a proposta de fazê-lo por “pouco tempo”, na verdade, o “pouco tempo”; se estende, com a “desculpa” de “só mais um pouquinho...” e, se e quando chegamos ao fim, a sensação é de “alívio”: – “missão (árdua) cumprida!” (RANGEL, 2000, p. 25).

Desse modo, o ensino de literatura deve ser democrático no sentido de o professor escolher a estratégia adequada para garantia do seu intento. O ensino tradicional que privilegia a leitura obrigatória e agendada não deve ser menosprezado. Perrenoud (2002) assegura que o professor não deve perder a sua identidade como educador e que, para isso, ele deve estar seguro do que faz e como o faz. O autor argumenta que o senso crítico e a capacidade de ponderação dão ao sujeito o discernimento e a segurança em suas escolhas, avaliando cada situação.

Paradoxalmente, a leitura ainda ocupa um papel premente, e a falta de competências nesse domínio não é condizente com uma sociedade que se diz democrática. Não basta que a escola deseje leitores, é imprescindível formá-los para que respondam a desafios, para que percebam as dificuldades não como fracasso, mas como oportunidades de crescimento. Nenhum indivíduo gosta de fazer aquilo que é difícil demais nem aquilo do qual não se consegue extrair um sentido. O professor deve levar o aprendente a conceber a leitura como uma tarefa necessária para a vida, uma vez que é uma prática social, dialógica e de alcance político.

A leitura, compreendida não só como leitura da palavra, mas também como leitura do mundo, deve ser atividade constituída de sujeitos capazes de entender com o mundo, e nele atuar como cidadãos. [...] A leitura como exercício de cidadania exige um leitor privilegiado, de aguçada criticidade. [...] Cabe à escola o desafio da formação desse leitor (BRANDÃO; MICHELETTE, 1997, p. 22).

A leitura obrigatória e solitária é uma estratégia que não deve ser abandonada, pois garante a autonomia leitora do indivíduo. Ao longo de sua vida acadêmica, seja qual for a área escolhida, será imposto ao aluno uma vasta bibliografia. Um leitor autônomo não considerará a leitura uma experiência frustrante, mas sim necessária e enriquecedora. Para que o aluno extraia do texto o máximo de informações possíveis, é essencial que faça uma primeira leitura de modo particular a fim de ter clareza suficiente e procurar estratégias de leituras adequadas. Segundo Platão e Fiorin (2001, p. 3), é nos textos e pelos textos que o aluno vai adquirir a competência de operar criativamente com os dados armazenados, um tipo de saber cada vez mais raro na contemporaneidade e que precisa ser recuperado.

O professor deve fornecer elementos que estimulem o pensamento e aguçem o espírito crítico, não visando apenas compreender, mas refletir acerca daquela realidade refratada no texto. O educador deve propor objetos de leitura ricos e diversificados, proceder às escolhas cuidadosas e gradativas, orientar as múltiplas leituras possíveis. Não é obrigatório que o aluno goste do livro adotado, mas que seja instigado a reconhecer os elementos que fazem deste ou daquele signos ricos de significados, que ele extraia os sentidos do texto e relacione-os a outros discursos.

A literatura deve ser vista em sua diversidade, e hoje, mais do que nunca, uma mediadora entre diferentes culturas. A leitura de um texto literário permite entender a sociedade pela perspectiva do outro. Nesse contexto, o professor deve ter em mente que, independentemente dos recursos disponíveis, a sua forma de ensino deve ser o requisito mais importante.

A principal ferramenta de trabalho do professor é a sua pessoa, sua cultura, a relação que instaura com os alunos, individual ou coletivamente. Mesmo que a formação esteja centrada nos saberes, na didática, na gestão de classe e nas tecnologias (PERRENOUD, 2002, p. 49).

Nunca é demais lembrar que a prática da leitura é um princípio de cidadania, ou seja, leitor cidadão, pelas diferentes práticas de leitura, pode ficar sabendo

quais são as suas obrigações e também pode defender os seus direitos, além de ficar aberto às conquistas de outros direitos necessários para uma sociedade justa, democrática e feliz (SILVA, 2003, p. 24).

Tantas mudanças científicas e tecnológicas conduzem para a necessidade da autoaprendizagem, para uma educação permanente e contínua. É também necessário ajudar os alunos a serem autônomos na sua aprendizagem: atribuir ou transferir a eles a responsabilidade da construção do conhecimento, oferecer-lhes a possibilidade real de participar ativamente na sua própria aprendizagem. Só assim chegaremos a uma sociedade igualitária em que o enigma da esfinge, “Decifra-me ou te devoro”, será apenas uma aula sobre metalinguagem.

## Compulsory reading: developing towards autonomy

### Abstract

This article has the purpose of illuminating the importance of compulsory reading as a necessary strategy for the reading practice of digital natives who were born in a time anchored in speed, technology and pleasure. It was also a concern to validate the practice of first reading in private environment as a method for coping with difficulties, since reading often requires dedication and work. It was also emphasized that such expedient aims at the formation of autonomous readers, and the development of critical thinking.

### Keywords

Readers. Digital natives. Autonomy.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, C. *Ser professor hoje*. Fortaleza: Livro Técnico, 2003.
- BRANDÃO, H. N.; MICHELETTE, G. Teoria e prática da leitura. In: FOUCAMBERT, J. *A criança, o professor e a leitura*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- CONCEIÇÃO, C. V. Tolerância à frustração. *Knoow*, 2015. Disponível em: <<http://knoow.net/ciencsocioishuman/psicologia/tolerancia-a-frustracao/>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

- ECO, U. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- EDLER, S. Estados depressivos e sua relação com o desejo. In: EDLER, S. *Luto e melancolia – à sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 75-83.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 41. edição. São Paulo: Cortez, 2001.
- GERALDI, J. W. (Org.). *O texto na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2003.
- KRAEMER, M. L. *Quando brincar é aprender*. São Paulo: Loyola, 2007.
- LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- LYTHCOTT-HAIMS, J. *Como criar um adulto*. Tradução Hugo Langone. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. (Selo Bicicleta amarela).
- MARTINS, M. H. *O que é leitura?* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MOURA, C. F. de. *Reação à frustração: construção e validação da medida e proposta de um perfil de reação*. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações)–Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- PERRENOUD, P. *A prática reflexiva no ofício de professor: profissionalização e razão pedagógica*. Tradução Claudia Schilling. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- PISA 2015 reforça desafios da educação brasileira nas áreas de ciências, português e matemática. Portal do INEP/MEC, notícias, ações internacionais. Disponível em: <[http://portal.inep.gov.br/artigo/-/asset\\_publisher/B4AQV9zFY7Bv/content/pisa-2015-reforca-desafios-da-educacao-brasileira-nas-areas-de-ciencias-portugues-e-matematica/21206](http://portal.inep.gov.br/artigo/-/asset_publisher/B4AQV9zFY7Bv/content/pisa-2015-reforca-desafios-da-educacao-brasileira-nas-areas-de-ciencias-portugues-e-matematica/21206)>. Acesso em: 19 dez. 2017.
- PLATÃO, F.; FIORIN, J. L. *Lições de texto: leitura e redação*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- PULLIN, E. M. M. P.; MOREIRA, L. de S. G. Prescrição de leitura na escola e formação de leitores. *Ciências e Cognição*, v. 13, n. 3, p. 231-241, 2008.
- RANGEL, M. *Dinâmicas de leitura para sala de aula*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- RAMOS, G. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 18-19
- SETZER, V. W. *Meios eletrônicos e educação: uma visão alternativa*. 3. ed. São Paulo: Escrituras. 2005.
- SILVA, E. T. *Ato de ler: fundamentos psicológicos para uma nova pedagogia de leitura*. São Paulo: Cortez, Autores Associados, 1981.

SILVA, G. T. *Leitura em curso*. Campinas: Autores Associados, 2003.

SOLÉ, I. *Estratégias de leitura*. 6. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

Recebido em 30-08-2017

Aprovado em 30-09-2017





# **DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM, EM DUAS VERSÕES**

**ANA CLAUDIA DE MAURO**

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: ana.cjmauro@gmail.com

## **Resumo**

Novas mídias multiplicaram as possibilidades para adaptações literárias que contam com o apoio e, não raro, o acompanhamento, durante a produção, de muitos escritores contemporâneos. Nesse contexto, a adaptação de narrativas para quadrinhos tem alcançado grande receptividade. Este trabalho busca analisar, à luz da literatura comparada, essa nova manifestação artística, a adaptação ficcional da obra de Hatoum, em contraste com a obra original. Neste trabalho, examinam-se componentes da narrativa como enredo, personagens, narrador e espaços para ressaltar aspectos relevantes do diálogo instaurado entre as duas modalidades narrativas.

## **Palavras-chave**

Adaptação. Quadrinhos. Literatura contemporânea.



## INTRODUÇÃO

Antes do surgimento dos livros, como os conhecemos hoje, e da internet, o conhecimento era transmitido oralmente, por meio de histórias. Com isso, modificações ou adequações eram feitas, uma vez que a história poderia ser recontada com diferentes ênfases, por pessoas com crenças diversas e em contextos culturais múltiplos. É possível entender que o ato de recontar histórias já é uma adaptação, ou seja, “é uma obra que pretende reapresentar de alguma forma outra obra, mesmo que essa adaptação seja em um meio diferente, mais ou menos personagens, em outra língua, em espaço diferente, em outro tempo” (ZENI, 2009, p. 131).

Na Idade Média, o livro impresso possibilitou a transmissão de informações de forma integral, sem variações. O registro impresso tornou possível a preservação de escritos, assim como a sua reprodução literal. O códex, como era chamado na época, era formado por cadernos antepostos, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. Graças a Gutenberg, em meados de 1450, no Ocidente, a produção dos códex se tornou mais ampla devido à criação dos tipos móveis e da prensa – um dispositivo de impressão por meio da pressão dos tipos móveis na tinta e depois no papel ou no tecido. A invenção do alemão transfigurou a relação do livro com a cultura escrita, pois os custos e o tempo de produção se tornaram menores, e, como consequência, o livro impresso se popularizou ainda mais (CHARTIER, 1999).

No Oriente, no entanto, já existiam outras técnicas similares que possibilitavam a produção em massa de livros, como a xilogravura. Denominar os tipos móveis como responsáveis pelo início do livro impresso é um equívoco, pois, formalmente, o manuscrito já tinha as mesmas estruturas do códex, bem como a disposição dos elementos na página (paginação, numeração, índice, sumário etc.) era similar. Podemos afirmar que os tipos móveis foram os responsáveis pela popularização do livro moderno e elemento fundamental para as demais tecnologias que surgiram posteriormente.

Como a informação impressa raramente variava de uma edição para outra, nesse contexto, as adaptações ganharam *status* mais oficial e eram, em sua maioria, baseadas em outros meios de comunicação. Shakespeare, por exemplo, adaptou suas obras para o teatro, o que fez com que elas ficassem disponíveis para outro tipo de público, certamente mais abrangente (HUTCHEON, 2006). Desde então, vemos adaptações para mídias diversas: de livros para o cinema, a televisão, o teatro, os jogos, outros livros etc.

Neste artigo, buscaremos compreender os elementos que configuram uma adaptação de romance tendo como *corpus* as obras homônimas *Dois irmãos*, de Milton Hatoum (romance) e de Fábio Moon e Gabriel Bá (quadrinho). Para satisfazer o objetivo proposto, recorreremos à teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2006) e à teoria da transtextualidade de Genette (1982). Com o intuito de avaliar os elementos formais de uma história em quadrinhos (HQ), buscaremos a teoria na obra *Lire la bande dessinée (Ler a história em quadrinhos)*, de Benoît Peeters (2010).

## ADAPTAÇÃO E TRANSTEXTUALIDADE

Linda Hutcheon (2006) determina que as adaptações em formato de filmes e HQs, por exemplo, são principalmente trabalhos de simplificação, pois devem transmitir a mensagem da obra original utilizando imagens e, relativamente, poucas palavras. A autora define que adaptações são palimpsestos, sempre têm relação com o texto original. Um palimpsesto, para Genette (1982), compreende as obras derivadas de outras anteriores, por processos de transformação ou de imitação. No entanto, isso não significa que elas não sejam independentes; pelo contrário, elas possuem a própria aura, o próprio lugar no tempo e no espaço em que se apresentam. Elas são como uma “estereofonia de ecos, citações e referências” (BARTHES, 1977 apud HUTCHEON, 2006, p. 6, tradução nossa).

Existem três maneiras de descrever e estruturar adaptações (HUTCHEON, 2006, p. 8, tradução nossa):

- Uma transposição de um ou mais trabalhos.
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/ salvamento.
- Um extenso compromisso intertextual com o trabalho adaptado.

O hipotexto (a obra original) passa por processos de adaptação (cortes, ajustes, contrações, extensões etc.), e o resultado é um trabalho autônomo, geralmente com mudanças na forma, não no conteúdo. A autora afirma que existe uma diferença entre *showing* (mostrar) e *telling* (contar), e esses conceitos podem ser estendidos também aos quadrinhos: *telling* (contar) envolve todas as linguagens artísticas narrativas, o que significa que o ato nos imerge em um mundo ficcional por meio da imaginação; *showing* (mostrar) compreende

também as manifestações imagéticas, ou seja, imerge-nos por meio da percepção auditiva e visual. A imagem contribui para a construção do sentido da narrativa, o que faz com que o leitor conseqüentemente se envolva de maneira diferente com uma obra visual (ou audiovisual) do que com um romance.

Os métodos de adaptação configuram que o adaptador é primeiro um intérprete e depois o criador de uma obra. Seu trabalho pode envolver tomar posse de uma história e filtrá-la, em certo sentido, utilizando a própria sensibilidade, interesses e talentos. Ou seja, adaptar é o ato de apropriação e de aproveitamento, que envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo. Temos, no fim, uma nova obra independente que pode estar claramente relacionada ao hipotexto.

Com o propósito de determinar se uma adaptação é bem-sucedida, não devemos recorrer à fidelidade como parâmetro de avaliação válido, pois, como vimos, são essencialmente obras autônomas. Hutcheon (2006, p. 20) afirma que a avaliação deve ser pautada pela criatividade e habilidade do autor de criar uma obra própria a partir da original e, portanto, independente do hipotexto. A autora ainda afirma que, caso vejamos adaptações do ponto de vista do dialogismo de Bakhtin, todos os textos na realidade são mosaicos de citações visíveis e invisíveis – todos os textos existentes têm uma relação dialógica com outros, o que nos faz repensar o conceito de originalidade: se todos os textos têm relação com textos anteriores, existe de fato um texto original? Responder a essa questão não é a intenção deste artigo, no entanto, é importante compreendermos que adaptações se diferenciam dos demais textos na medida em que elas são claramente relacionadas a textos *específicos*.

A obra de Linda Hutcheon (2006) aproxima-se de *Palimpsestes*, de Gérard Genette (1982), no que se refere ao conceito de transtextualidade, que abrange a relação, manifesta ou secreta, de um texto com outros textos. Para o autor, existem cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade e hipertextualidade. Uma adaptação envolve tanto intertextualidade quanto hipertextualidade, conceitos que podem ser respectivamente definidos pela presença efetiva de um texto em outro (copresença) e pela relação entre hipertexto e hipotexto.

Em uma adaptação, geralmente, a presença de um texto em outro é manifesta. No caso de *Dois irmãos*, além do enredo em si, na capa e na página de rosto da obra há o aviso “Baseado na obra de Milton Hatoum”. Essa informação pode ser considerada peritexto editorial, conceito cunhado por Genette

(1982), que abrange todas as informações contidas na capa, contracapa, orlas etc. A obra anuncia sua relação com o hipotexto (o romance). A relação hipertextual entre os livros é clara, pois ambos os textos estão intimamente unidos (a adaptação foi elaborada com o acompanhamento de Hatoum).

Apesar de muito similares em questão de enredo e narrativa, são duas obras diferentes. Por se tratar de uma outra mídia, que busca atingir público diferente e que dispõe de ferramentas visuais, a adaptação em quadrinhos transcreveu de forma literal apenas partes do romance, outras foram ilustradas, e algumas, omitidas. A essência do romance permaneceu, mas uma nova obra foi criada. As estratégias para a criação de uma nova história por meio das imagens serão descritas a seguir, extraídas do livro *Lire la bande dessinée* (PEETERS, 2010).

## TEORIA DOS QUADRINHOS

De acordo com Benoît Peeters (2010, p. 37, tradução nossa), “A verdadeira magia dos quadrinhos repousa entre as imagens que a obra opera, na tensão que as conecta”. A história acontece dentro dos quadros e entre eles. No espaço “vazio” que há entre um quadro e outro, a imaginação do leitor reconstrói o que pode ter acontecido entre uma cena e outra. Esse “vão” que há entre os quadros é chamado de “calha”, e sua função primordial é delimitar o tempo entre as cenas. Geralmente, quanto menor a largura da calha, menor é o tempo entre as cenas.

Em *Lire la band dessinée*, Peeters (2010) apresenta os tipos de páginas e de enquadramentos que podem ser utilizados por artistas na elaboração de uma obra, e dá destaque aos tipos mais comuns. Ele estrutura que existem quatro tipos de organização de páginas: convencional, decorativa, retórica e produtiva.

A organização convencional apresenta os quadros com formatos constantes, retrata a calha (o espaço entre os quadros) com largura fixa e busca privilegiar o aspecto narrativo da obra. As ilustrações são empregadas no sentido de ajudar no desenvolvimento do enredo, e não sobressair a ele.

O aspecto que domina a organização decorativa é o tabular, ou seja, a página é visualizada como uma unidade independente do restante do livro, cujo objetivo é primar pela organização estética. Cada prancha (página) deve ser diferente das demais, e surpreender o leitor é uma das características mais

marcantes dessa organização. Existem casos em que a página aparenta ter sido “pré-desenhada”, pois a posição das linhas e a simetria são perfeitas demais para terem sido concebidas de maneira acidental. O efeito pretendido nesse tipo de organização é o estético, e a avaliação considera a página completa, e não apenas os quadros individuais.

Para definir as classes que compõem a organização retórica, Peeters (2010) apresenta a obra de dois famosos artistas: Hergé e Eisner. Ao utilizar como exemplo *As aventuras de Tintin*, o autor afirma que Hergé emprega uma operação tipicamente retórica: o tamanho dos quadros é dimensionado de acordo com a ação descrita, a organização da página é elaborada em serviço da narrativa, com o objetivo de acentuar os seus efeitos. O quadro é elaborado a fim de demonstrar a *expressividade* da ação descrita, buscando promover a unidade de tal ação por meio das cores utilizadas e da atmosfera retratada.

Ainda sobre a organização teórica, Peeters (2010) apresenta o conceito de calha virtual e exemplifica com “Soleil d’automne à Sunshine City” (“Sonho de outono em Sunshine City”), de Will Eisner. Nessa história, que faz parte da obra *Vida, em quadrinhos*, um aposentado se muda para a Flórida, onde conhece uma vizinha que quer se casar com ele apenas por seu dinheiro. Sonho e realidade se misturam nesse relato surreal, e o limite preciso entre os quadros está ausente. Linhas onduladas que conectam quadros e textos e a ausência de balões de texto contribuem para o efeito de fluxo de memória.

Por fim, é apresentado o conceito produtivo de organização da página. Peeters (2010) exemplifica esse tipo de página com a obra *Little Nemo*, criada por Winsor McCay. As tirinhas publicadas semanalmente retratavam as aventuras de Nemo, uma criança muito imaginativa que se aventura em mundos diferentes enquanto sonha. O último quadro de cada página sempre mostrava o personagem principal acordando, sendo repreendido ou consolado pelos pais por gritar durante o sono. Nesse caso, é a organização dos quadros que parece ditar a história. McCay trata a página mais como um local de adjacências do que de continuidades, utilizando diferentes lógicas para criar a organização de suas páginas: repetição quase idêntica de um mesmo quadro, transformação gradual de uma ilustração, construção de uma imagem global, a continuidade de um movimento por meio de conjuntos sucessivos, “montagem paralela” que separa as partes esquerda e direita da página etc.

O autor admite ser difícil diferenciar a organização retórica da produtiva e afirma que na retórica todos os elementos são empregados a fim de reduzir a

contradição entre *découpage* (plano) e disposição dos quadros. Na organização produtiva, no entanto, essa contradição é agravada, na medida em que ambos os aspectos dos quadrinhos são utilizados simultaneamente. Assim, o resultado é perpetuamente móvel, e causa o efeito de leitura “desestabilizada”. Exemplos desse tipo de organização são aquelas páginas em que não fica clara a organização da leitura, uma vez que parece não existir uma divisão temporal das ações (elas parecem ocorrer simultaneamente) e o leitor se vê diante de múltiplas possibilidades de trajeto de leitura (em vez da leitura ocidental, que vai da esquerda para a direita e de cima para baixo). Exemplo desse tipo de leitura pode ser encontrado no quadrinho *Simbabbad de Batbad*, de Philémon (1974), que mistura realidade e fantasia ao estilo *Viagem ao centro da Terra*, de Júlio Verne.

Outro exemplo apresentado por Peeters (2010) são os primeiros trabalhos de Régis Franc, como *Histoires immobiles et récits inachevés* (*Histórias ainda inacabadas*). Nesse quadrinho, a ação se desenvolve em vários níveis que se estendem nos quadros organizados de maneira similar na página. A verdadeira leitura (aquela pretendida pelo autor) oscila de acordo com as possíveis trajetórias de leitura existentes na página. Para Peeters (2010), a organização produtiva é de mais fácil utilização em projetos menores, ou seja, ela é empregada em páginas, e não em uma obra inteira.

Tais esclarecimentos são necessários para compreendermos mais sobre os quadrinhos e sobre os processos e as estratégias utilizados pelos gêmeos Fábio Moon e Gabriel Bá (2015) nos quadrinhos *Dois irmãos*.

## DOIS IRMÃOS – ROMANCE

O romance conta a história de uma família de origem libanesa que mora em Manaus, formada por Halim (pai), Zana (mãe), Yaqub e Omar (os gêmeos) e Rânia (filha). Os irmãos são apresentados como rivais e têm ódio perene um pelo outro. A disputa entre os dois jovens é algo que se faz presente em todo o livro: a busca pela atenção dos pais, principalmente a da mãe, de Domingas (a empregada), de Livia (a garota do bairro de quem ambos gostam) e a necessidade de serem diferentes (enquanto Yaqub tem uma carreira promissora em São Paulo, Omar é boêmio e não tem perspectivas para o futuro).

A cronologia da obra não é linear, com avanços e recuos no tempo. Ao longo da história, enquanto o narrador conversa com Halim, memórias são evocadas e apresentadas: descobrimos que o narrador se chama Nael e é neto de Halim, mas não sabe quem é seu pai; aprendemos mais sobre a história da família junto com o próprio narrador; entendemos que os gêmeos desde cedo se odeiam, e a cicatriz no rosto de Yaqub, causada por Omar, parece ser a marca desse rancor eterno; descobrimos por que Yaqub foi mandado para o Líbano após uma briga com o irmão; sabemos que Domingas mudou-se para Manaus quando era criança, quando uma freira a entregou para trabalhar para a família – o que pode ser caracterizado como uma relação de escravidão; conhecemos a história de amor de Halim e Zana; a personalidade de cada personagem.

Todas essas características, assim como os principais acontecimentos da narrativa, estão presentes na HQ de Fábio Moon e Gabriel Bá. Como em toda adaptação, mudanças são notadas entre o hipotexto (texto original) e o hipertexto (texto adaptado). No caso dos quadrinhos, é possível verificar algumas eliminações de conteúdo e detalhes. De acordo com Stam (2006, p. 40), “muitas adaptações eliminam tipos específicos de materiais, notavelmente aquilo que é visto como não estando diretamente relacionado com a história e, portanto, visto como prejudicial para a progressão da narrativa”.

## DOIS IRMÃOS – QUADRINHOS

A obra elaborada pelos gêmeos emprega em algumas páginas a organização convencional, com quadros fixos e de mesmo tamanho. Essas páginas são aquelas que buscam ambientar a história, sem diálogos ou personagens vivos (somente Manaus com prédios, carros, árvores etc.).

Em momentos de grande impacto emocional, percebemos a ilustração de página inteira, como o caso da página que retrata Zana no quintal de sua casa, já velha e viúva; a expressão em seu rosto, apesar de estar obscura, parece representar seu sofrimento (MOON; BÁ, 2015, p. 11). Ela é retratada pequena na página em comparação ao quintal de sua casa. Ela é o único elemento vivo na página em meio a um quintal imenso, o que acentua ainda mais a sua solidão.



**Figura 1** – Solidão de Zana acentuada pelo ambiente amplo e ameaçador



Fonte: Moon e Bá (2015, p. 11).

## Relação com o hipotexto

A HQ e o romance são claramente relacionados, visto que foram feitas poucas modificações em relação à narração, às falas do personagem e ao enredo. Percebemos, por exemplo, no referente ao texto, algumas inversões, empregos de sinônimos, diferentes tipos de discurso (direto e indireto) e pequenas mudanças que não alteram a mensagem da obra original.

Na obra original, após o encontro de Halim e Yaqub, o narrador afirma “O que mais preocupava Halim era a separação dos gêmeos, ‘porque nunca se sabe como vão reagir depois...’. Ele nunca deixou de pensar no reencontro dos filhos, no convívio após a longa separação” (HATOUM, 2000, p. 12) e, mais à frente, menciona a viagem de volta a Manaus. Na obra dos gêmeos, a narração uniu essas frases: “Na viagem de volta a Manaus, ele nunca deixou de pensar no reencontro dos filhos, no convívio após a longa separação” (MOON; BÁ, 2015, p. 17). A mudança sutil dá sentido similar, no entanto, na obra de Hatoum, entendemos que essa preocupação assombrava Halim desde a partida do filho ao Líbano; nos quadrinhos, podemos entender que o pai começou a se preocupar com o reencontro dos filhos somente após a chegada de Yaqub ao Brasil.

Quanto às substituições por sinônimos, entendemos que elas foram feitas pensando no público da HQ, que é diferente dos leitores do romance e que certamente inclui o público infantojuvenil. No capítulo 1, por exemplo, temos a substituição de “provocar” por “vomitar”, “pôr as tripas para fora” por “pôr tudo pra fora”, “noitada” por “noite”. Os termos não são desconhecidos dos leitores mais jovens, mas entendemos que foram feitas modificações a fim de deixar a narração mais fluida.

Com relação ao emprego do discurso, na obra de Hatoum (2000, p. 20) temos o discurso indireto livre em: “Halim disfarçou, falou do cansaço, da viagem, dos anos de separação, mas de agora em diante a vida ia melhorar. Tudo melhora depois de uma guerra”. Na adaptação, existe o desafio de transpor esse tipo de discurso, então a personagem de Halim fala em discurso direto, e não há interferência do narrador.

Quanto à modificação de acontecimentos, no romance, quando Omar chega para a festa de recepção do irmão, Zana tenta amenizar o ciúme do caçula “beijando os olhos do filho” (HATOUM, 2000, p. 19). Na adaptação, Omar beija a mãe (MOON; BÁ, 2015, p. 28). A estreita relação entre mãe e filho se mantém na adaptação, mas podemos inferir que Omar deseja aquela relação próxima com a mãe, quer mostrar ao irmão recém-chegado quem é “o preferido”.

## Lembranças

Existem cinco ocorrências de memórias (*flashbacks*) no primeiro capítulo da adaptação. Todas elas utilizam a organização retórica e quatro delas fazem uso da calha virtual, que sugere que realidade e memória se misturam e enfatizam o efeito da ação. A primeira delas é após o reencontro de Yaqub com seu pai, na qual o leitor é apresentado às circunstâncias da viagem do filho ao Líbano – a memória é evocada por meio de uma ilustração que relembra uma foto em família. A segunda ocorrência é percebida no caminho de casa: Yaqub, ao passar por locais familiares, relembra momentos de sua infância.

Figura 2 – Exemplo de calha virtual



Fonte: Moon e Bá (2015, p. 17).

Esse efeito de confusão entre realidade e lembrança é reforçado pela mistura de falas: na memória, o pequeno Yaqub pede para que o irmão o espere, e, no presente, ele murmura a palavra “espere” (que é retratada em fonte menor em relação ao balão de fala) – as imagens se misturam e não há calha entre os quadros.

A viagem ao passado continua com a memória do baile de carnaval (terceira lembrança), momento decisivo que contribuiu para o florescimento da competitividade e do ódio entre os irmãos. A calha virtual é utilizada em dois momentos: no começo e no fim da memória – na apresentação da personagem Lívia e quando a família chega em casa e Yaqub é levado de volta à realidade pela fala de sua mãe.

Mais à frente, a quarta memória é evocada – a da festa das crianças na casa dos vizinhos. É retratado o momento em que Yaqub recebe a cicatriz em seu rosto: ela foi causada por seu irmão em um ataque de raiva e ciúmes. A cena que mostra Yaqub no chão, rodeado por crianças e pelos vizinhos, sangrando com as mãos no rosto recebe mais destaque que os demais elementos da página; o quadro que retrata Omar segurando o vidro que machucou o irmão, no canto da sala, com um olhar de raiva e metade do rosto na sombra é o mais escuro. Esse recurso de retratar um personagem com metade do rosto escuro gera um efeito dramático. De acordo com Ponce de León (2006, p. 10), o forte contraste entre luz e sombra consegue exaltar o dramatismo das cenas, criando um grande efeito espiritual que comove o espectador. E, por fim, a última lembrança é de Omar dando um soco em seu professor após o docente afirmar que o estudante não era inteligente suficiente.

## Enquadramentos, iluminação e contraste

A organização que predomina na obra dos gêmeos é a retórica, a qual, como já mencionado anteriormente, distribui os quadros na página em serviço da narrativa, com o objetivo de acentuar os efeitos das ações e do próprio enredo. É frequentemente notado o uso da calha virtual, na qual o limite preciso entre as imagens está ausente. Ainda é possível notar ilustrações que tomam mais de 50% do espaço da página. São cenas marcantes, muitas delas possuem diversos elementos no quadro, o que exige do leitor maior atenção e,



consequentemente, mais tempo. A organização convencional, com os quadros fixos e de tamanhos similares, é utilizada somente em algumas páginas do texto introdutório.

O tamanho da calha (quando existente) é pequeno, com aproximadamente meio centímetro. Isso pode significar que decorre pouco tempo entre as ações, e o tempo entre os capítulos é mais longo.

É uma obra em preto e branco, mas isso não faz com que ela seja menos expressiva que os quadrinhos coloridos. Os contrastes entre o claro-escuro em diversas páginas são tão marcantes quanto cores, e temos como exemplos os quadros que revelam a tristeza ou a crueldade das personagens – como Yaqub ao retornar ao Brasil e ainda não saber por que ele foi mandado ao Líbano, e não o irmão; no quadro, o rosto de Yaqub, que está metade iluminado e metade escuro, está focalizado e cercado por um ambiente obscuro (MOON; BÁ, 2015, p. 22). Outro exemplo é a cena em que o pequeno Omar está isolado das demais pessoas, com olhar enfurecido, metade do rosto e praticamente todo o ambiente em volta dele está escuro (MOON; BÁ, 2015, p. 36).

Outra função do contraste é nos quadros que retratam os ambientes daquela época, que buscam inserir o leitor na obra. Isso pode ser notado no início da obra, com uma sequência de quadros que mostram prédios, ruas, parques, árvores e porto de Manaus. Por fim, entendemos que o contraste também é empregado com função emotiva, pois acentua a dramaticidade da obra, principalmente nos quadros que retratam a solidão das personagens. Exemplo disso é a sequência de quadros que ilustram o retorno de Zana à casa abandonada, relembrando o passado, possivelmente tentando capturá-lo (as emoções, as pessoas já perdidas, as lembranças) ou se unir a ele (MOON; BÁ, 2015, p. 9-11).

Figura 3 – Exemplo de página com alto contraste



Fonte: Moon e Bá (2015, p. 22).

## Falas

As falas das personagens e do narrador são visualmente apresentadas de maneiras diferentes na obra. Enquanto a fala das personagens é apresentada com o tradicional balão de fala (arredondado), a do narrador tem duas variações: retângulo ou simplesmente o texto sem nenhuma forma delimitadora. Esta é menos frequente e aparece nos quadros em que há poucos elementos ilustrados e que são mais claros, e aquela é utilizada em praticamente toda a obra.

É interessante notar que, quando o narrador é apresentado como personagem, no capítulo 3, sua voz é representada por ambas as opções. Quando é personagem ativo da história, o balão de fala surge; quando apenas relata os acontecimentos, é mantido o uso do retângulo.

Ainda é necessário discorrer sobre a apresentação gráfica dos casos de onomatopeia. No capítulo 1, por exemplo, na cena em que Omar ataca Yaqub em uma crise de ciúmes, podemos ver que ele quebra um pedaço de vidro utilizando provavelmente uma cadeira e ataca seu irmão. No entanto, os autores não retratam o ataque em si, mas sim empregam onomatopeias como “scrich”, “crash” e “shhkk”, para simular a quebra do vidro e o ataque, e “aaaahhhhaaaa” para ilustrar a reação do gêmeo ferido. A seguir, vemos Yaqub ajoelhado no centro da sala com as mãos no rosto e manchas de sangue no chão e Omar com o caco de vidro na mão, no canto de uma sala com um rastro de sangue em sua direção. Não vemos efetivamente o ataque, mas reconstruímos o ocorrido por meio das imagens e dos sons.

De acordo com Benoît Peeters (2010), é aí que repousa a magia dos quadrinhos: entre as imagens. O leitor deve reconstruir/imaginar o que acontece entre os quadrinhos, nas calhas.

Figura 4 – Onomatopeias que ilustram o ataque de Omar



Fonte: Moon e Bá (2015, p. 33).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, a quantidade de adaptações em formato de quadrinhos tem aumentado significativamente, talvez pelo fato de o governo ter estabelecido uma lei para a compra desse tipo de obra para as escolas. Levando em conta a evolução tecnológica que vivemos, o público leitor tem se modificado e maior interesse por adaptações tem sido notado (basta analisarmos a quantidade de filmes e quadrinhos de adaptações lançados nos últimos anos). Para atender a essas necessidades, conquistar novos leitores e crescer financeiramente, as editoras buscam cada vez mais acompanhar essas tendências.

Tendo isso em mente, a Companhia das Letras lançou a adaptação de *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, elaborada por Fábio Moon e Gabriel Bá, e obra recebeu prêmios importantes e reconhecimento positivo tanto da crítica quanto do público. O livro transpõe o enredo do romance, retrata de forma efetiva o seu ambiente, suas emoções, suas incertezas, a essência de seus personagens e captura a atenção do leitor com ilustrações belíssimas. Ao contrário de algumas obras, que transcreviam o hipotexto de forma integral para o quadrinho e não atendiam ao propósito da adaptação, o livro de Fábio Moon e Gabriel Bá conseguiu encontrar o equilíbrio entre imagem e texto, tornando-se uma das adaptações de quadrinhos mais bem-sucedidas na contemporaneidade brasileira.

## Milton Hatoum's *The brothers* in two versions

### Abstract

Plenty of new media created innovative possibilities for literary adaptations, which count on the support and often accompaniment, during production, of several contemporary writers. One of them achieves a broad receptivity: the comics' transposition. This article aims at analyzing, in the light of comparative literature, this new artistic manifestation using as an example the comics adaptation of Hatoum's romance in contrast to his original work. For this purpose, we examine components of the narrative as plot, characters, the narrator, and spaces for relevant remnants to the dialogue established between two narrative modalities.

### Keywords

Adaptation. Comics. Contemporary literature.

## REFERÊNCIAS

- CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- GABRIEL BÁ e Fábio Moon ganham Oscar das HQs por “Dois irmãos”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 24 jul. 2016. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1794934-gabriel-ba-e-fabio-moon-ganham-oscar-das-hqs-por-dois-irmaos.shtml>>. Acesso em: 3 set. 2016.
- GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- HATOUM, M. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Companhia de Bolso).
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge: 2006.
- METZ, C. *Film language: a semiotics of the cinema*. Tradução Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.
- MOON, F.; BÁ, G. *Dois irmãos*: baseado na obra de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (Quadrinhos da Cia.).
- PEETERS, B. *Lire la bande dessinée*. 2. ed. Paris: Flammarion, 2010. (Collection Champs Arts).
- PONCE DE LÉON, P. G. *Breve história da pintura*. Lisboa: Estampa, 2006.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 15 jul. 2016.
- ZENI, L. Literatura em quadrinhos. In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. *Quadrinhos na educação: da rejeição à prática*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 127-158.

Recebido em 30-09-2017

Aprovado em 30-10-2017