

Universidade Estadual de Goiás – UEG
Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e
Humanas

ISSN 2176-6800



Revista de Linguística e Teoria Literária ISSN 2176-6800
<http://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/>

Dossiê
Literatura e múltiplas linguagens

Número organizado por

Márcia M. Melo Araújo (UEG)
Maria Eugênia Curado (MIELT/UEG)

EXPEDIENTE

Universidade Estadual de Goiás – UEG
Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas
Programa de Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias

Reitor

Haroldo Reimer

Vice-Reitora

Valcemia Gonçalves de Sousa Novaes

Pró-Reitora de Planejamento, Gestão e Finanças

José Antonio Moiana

Pró-Reitora de Graduação

Maria Olinda Barreto

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Ivano Alessandro Devilla

Pró-Reitor de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis

Marcos Antônio Cunha Torres

Coordenador de Projetos e Publicações

Elizabete Tomomi Kowata

Diretor do Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas

Marcelo José Moreira

Coordenadora do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias

Débora Cristina Santos e Silva

Ficha Catalográfica

M18p Via Litterae – Revista [online] de Linguística e Teoria Literária. Anápolis: Universidade Estadual de Goiás. Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas. Programa de Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias, 2009-

Semestral
v. 7, n. 2, jul./dez. 2015
ISSN 2176-6800

1.Linguística 2.Teoria da literatura 3.Crítica literária 4.UEG/UnUCSEH – Periódicos.

CDU:81+82(051)

Ficha catalográfica elaborada por Aparecida Marta de Jesus CRB1/2385

EQUIPE TÉCNICA

Analista de Sistemas

Elizabete Tomomi Kowata

Normalização e preparação dos originais

Marco Antônio Rosa Machado (UEG)

Sostenes Cezar de Lima (UEG)

Revisão de Língua Portuguesa e de Língua Inglesa

Os autores

Editoração eletrônica

Sostenes Cezar de Lima (UEG)

Marco Antônio Rosa Machado (UEG)

ENDEREÇO:

Via Litterae – Revista [online] de Linguística e Teoria Literária
Av. Juscelino Kubitschek, 146, Bairro Jundiá, CEP 75110-390, Anápolis – GO, Brasil
Fone: (55 62) 3328-1128 - E-mail: via.litterae@ueg.br
Home page: <http://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/>

Via Litterae • Anápolis • v. 7, n. 2 • p. 175-393 • jul./dez. 2015

EQUIPE EDITORIAL:

Editores Responsáveis

Sostenes Cezar de Lima (UEG)
Marco Antônio Rosa Machado (UEG)

Editores Executivos

Ariovaldo Lopes Pereira (UEG)
Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
Gláucia Vieira Cândido (UFG)
Maria Eugênia Curado (UEG)

Conselho Editorial

Alexandre Ferreira da Costa (UFG)	Marcel Vejmelka (Universidade Joahannes Gutenberg - Mainz - Alemanha)
Angel Humberto Corbera Mori (UNICAMP)	Maria de Lourdes Paniago (UFG)
Antônia Alves Pereira (UFPA)	Mariana de Souza Garcia (UFMS)
Antonio Corbacho Quintela (UFG)	Moacir Lopes de Camargos (UNIPAMPA)
Augusto César Luitgards Moura Filho (UnB)	Nilson Pereira de Carvalho (UFRPE)
Barbra do Rosário Sabota Silva (UEG)	Oto Araújo Vale (UFSCar)
Célia Sebastiana da Silva (CEPAE-UFG)	Pedro Alexandre da Cunha Reis (Universidade Fernando Pessoa - Porto - Portugal)
Débora Cristina Santos e Silva (UEG)	Ravel Giordano F L Paz (UEG)
Eliane Carolina de Oliveira (UFG)	Renato Cabral Rezende (Unifesp)
Flávia Bezerra de Menezes Hirata-Vale (UFSCar)	Roosevelt Araújo da Rocha Júnior (UFPR)
Francisco José Quaresma de Figueiredo (UFG)	Rosane Rocha Pessoa (UFG)
Geralda de Oliveira Santos Lima (UFS)	Rui Manoel Ferreira Leite Soutelo Torres (Universidade Fernando Pessoa - Porto - Portugal)
Jamesson Buarque de Souza (UFG)	Simone Azevedo Floripi (UFU)
Jeni Silva Turazza (PUC-SP)	Ulysses Rocha Filho (UFG)
José Carlos Paes de Almeida Filho (UnB)	Válmi Hatje-Faggion (UnB)
Kênia Mara Freitas Siqueira (UEG)	
Leosmar Aparecido da Silva (UFG)	
Lúcia Gonçalves de Freitas (UEG)	
Luciелena Mendonça de Lima (UFG)	

INDEXADORES

 DOAJ
DIRECTORY OF
OPEN ACCESS
JOURNALS

 latindex

 CAPES
 .periodicos.

Elektronische Zeitschriftenbibliothek
Max Planck Society

Qualis B3 – Letras e Linguística

Sumários.org Sumários de Revistas
Brasileiras

A revista *Via Litterae* é uma publicação semestral [online] do Mestrado em Educação, Linguagem e Tecnologias (MIELT), do Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas – Universidade Estadual de Goiás.

A revisão de língua portuguesa e a tradução e/ou revisão de língua estrangeira são de responsabilidade dos autores dos artigos.

O conteúdo dos artigos publicados na *Via Litterae* manifesta os pontos de vista e opiniões de seus respectivos autores. Toda e qualquer informação veiculada nos artigos publicados na revista é de inteira responsabilidade de seus respectivos autores.

Via Litterae • Anápolis • v. 7, n. 2 • p. 175-393 • jul./dez. 2015

Apresentação

Considerando a concepção da arte literária e o homem como um ser mergulhado em signos presentes nas linguagens promotoras do seu sentido existencial, o **dossiê Literatura e múltiplas linguagens** objetiva a apresentação de ensaios que versem sobre as relações entre literatura, língua e múltiplas linguagens em distintas áreas do conhecimento. O nosso intuito é o de estabelecer, em termos gerais, as diretrizes que norteiam esta proposta, vinculada à linha de pesquisa Linguagens e Práticas Sociais do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás.

Nesse sentido, convém ressaltar o caráter inter e multidisciplinar deste dossiê e de se pensar a influência que as várias formas expressivas guiam o ensino, a pesquisa e a extensão e propiciam a relação entre conhecimentos teóricos, científicos e experiência pessoal.

No entanto, um dos aspectos relevantes, da ótica do leitor, é entender o critério que guia a escolha dos textos que compõem esta edição. Sabemos que, tal como acontece na seleção de uma antologia, existe uma filosofia, explícita ou implícita por trás das escolhas. O nosso critério foi, entre outros, o desejo de uma apresentação de estudos sobre a produção literária vista por ângulos estéticos, ideológicos e particulares de cada autor. Reunimos artigos que trouxessem um diálogo significativo com obras literárias de uma época ou produção particular de um escritor. Como se verá, os artigos giram estruturalmente em torno da exposição básica da temática do nosso **dossiê Literatura e múltiplas linguagens**, embora cada autor tenha escrito a sua contribuição de forma independente e livre.

Acreditamos que a possibilidade de conhecer e explorar um assunto, sem a redução inevitável a um modo de pensar, pode ser extremamente agradável e produtivo, por mais complexo que seja o tópico a ser tratado. Com a finalidade de conseguir esse propósito, lançamos mãos de estratégias de leitura que, marcantes por sua qualidade *sui generis* de abordagem, reúne textos oriundos de professores e/ou pesquisadores de diferentes regiões do Brasil e de Portugal, que, por meio de suas lentes, nos trouxeram suas reflexões.

O artigo que abre o dossiê, *O signo poético e o Ícone complexo: algumas considerações*, de autoria de Aguinaldo José Gonçalves, trata do signo poético, do discurso plástico e das associações mantidas entre eles. Para sua investigação, Gonçalves seleciona os aspectos considerados por ele como principais nas tensões entre signo verbal e signo visual e outros fenômenos estéticos na obra de Joan Miró e os apresenta em seu texto.

Clovis Carvalho Britto, em seu *“Te deixo meus textos póstumos”*: práticas literárias como jogos de poder ou notas sobre a fabricação de Ana Cristina César, traça uma análise dos itinerários poéticos da escritora carioca. Além disso, Britto tece considerações a respeito de aspectos da trajetória, da publicação e da recepção das obras de Ana Cristina César, pontuando a contribuição de algumas instâncias para a monumentalização da escritora no cenário literário brasileiro.

Ao fazer uma leitura analítica das obras de Emmanuel Lévinas, a pesquisadora portuguesa Maria Laura Bettencourt Pires, no artigo intitulado *Dois modos de ver o mundo: a cronística luso-brasileira e Emmanuel Lévinas*, confronta a visão levinasiana do “Outro” com o discurso divulgado pelas crônicas dos viajantes e colonizadores. Ao abordar a teoria da alteridade de Lévinas, a autora empreende, também, uma tentativa de compreender como essa abordagem teórica pode ser utilizada na educação e no ensino de línguas.

No artigo intitulado *“Onde estiveste de noite” o literário e a imagem se perguntaram*, Maria Eugênia Curado e Ewerton de Freitas Ignácio trazem, na relação entre literatura e arte pictórica, a proposta de demonstrar uma possibilidade de leitura dialógica entre o conto “Onde estiveste de noite”, de Clarice Lispector, e o painel “O juízo final”, de Hieronymus Bosch.

Da mesma forma, mas em um viés entre literatura e dança, Márcio Pizarro Noronha, em *Praz, Ponce Performance Studies e Performance Art: três abordagens em três tempos nas relações Literatura e Dança*, investiga essas relações no campo de estudos da performance e das linguagens.

Contemplando Literatura e História, o artigo de Lúcio Lord e Adriano Dornelles, *O papel dos textos legais e dos relatórios de viagem do período colonial sobre as representações sociais europeias* e o de abordam análises do ideário colonial e trazem perspectivas e reflexões sobre o etnocentrismo do colonizador e o discurso da “civilização” e do “outro”.

Na representação da cronística, para tratar dos aspectos simbólicos, figurativos, ideológicos e pragmáticos do imaginário medieval, o texto de Ruth de Fátima Oliveira Tavares *Simão de Vasconcelos: “cronista tardio” do descobrimento e da colonização do Brasil* procura identificar alguns dos principais recursos e estratégias do ideário europeu sobre a *Terra Brasilis*.

Pedro Carlos Louzada Fonseca, em *Misoginia satírica no latim medieval: Marbod de Rennes e a visão da mulher como vício e malignidade*, e Márcia Maria de Melo Araújo e Elenir Batista de Souza Carvalho, em *A exaltação da mulher nas Cantigas de Santa Maria*, trazem aspectos da misoginia e da apologia da mulher no período medieval. Essa polarização Ataque - Defesa da mulher cria uma situação paradoxal pelo fato de a misoginia conviver com o cultivo da sublimidade feminina da cortesia amorosa, surgida nos séculos medievais.

Ainda sobre o tema da mulher, entretanto com uma abordagem contemporânea, Romair Alves de Oliveira e Flávio Pereira Camargo, em *Escrita feminina: uma forma de resistência*, discutem a produção literária de mulheres e o que elas têm a dizer no contexto socio-cultural que ocupam.

No campo literário brasileiro, em um diálogo entre literatura e história social, Teresa Ramos de Carvalho, em seu artigo *Ressonâncias históricas nas narrativas literárias de O tronco, Quinta-feira sangrenta e Serra dos Pilões*, analisa comparativamente as obras de Bernardo Élis, de Osvaldo Rodrigues Póvoa e Moura Lima, respectivamente.

No artigo *A mimesis do processo e a mimesis do produto em O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, e *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo, Vanessa Gomes Franca, Edilson Alves de Souza e Flávio Pereira Camargo, discutem a presença de narrativas metaficcionalizadas na Literatura Infantil e Juvenil brasileira. Como *corpus* do trabalho, os pesquisadores analisam a obra furnariana e a obra azevediana, tendo em vista que elas desvelam seu processo de construção, revelando-se ao leitor como um artefato, um produto inacabado.

Por fim, convém ressaltar o procedimento dialógico entre os diversos textos apresentados aqui neste dossiê, cientes de que suas particularidades e propriedades específicas dizem respeito, também, à prática educativa, aos processos de formação do professor, à linguagem e às práticas sociais. Para concluir, vale lembrar que tentamos privilegiar o cumprimento da tarefa de prestigiar, incentivar e disseminar estudos e pesquisas inéditas na área dos estudos interdisciplinares, com enfoque voltado para a literatura. Agradecemos a todos que contribuíram para a gestação do **dossiê Literatura e múltiplas linguagens**. Boa leitura a todos!

As organizadoras

O signo poético e o Ícone complexo: algumas considerações

The poetic sign and the complex icon: some considerations

*Aguinaldo José Gonçalves**

** Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) / Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO)*

Resumo: As questões que envolvem o discurso poético e o discurso plástico, bem como as íntimas relações entre eles é o objeto deste artigo. Para o desenvolvimento dessas reflexões, foram privilegiados os aspectos decisivos de tensões entre signo verbal e signo visual, a questão do lirismo, a formação da metáfora visual na obra de Joan Miró e outros fenômenos estéticos de relevância. Esses aspectos tiveram com fio de prumo os procedimentos homológicos entre os dois sistemas como ponto decisivo de nossas perquirições teóricas.

Palavras-chave: Homologia. Pintura. Poesia. Poética. Relações.

Abstract: The issues surrounding the poetic discourse and artistic discourse, and the close relationships among them is the subject of this article. For the development of these reflections, we were privileged the decisive aspects of tensions between verbal sign and visual sign, the question of lyricism, the formation of the visual metaphor in the work of Joan Miró and other aesthetic phenomena of relevance. These aspects have to plumb the homological procedures between the two systems as a key point of our theoretical studies.

Keywords: Homology. Painting. Poetry. Poetics. Relations.

Introdução

Como se fosse um traço estético assinalado a crayon, numa pintura *naïf*, o índice que incendiou os perfis da arte durante o século XX e mais ainda durante o século XXI, estava inscrito no fato de a liderança dos encontros entre artistas no final do século XIX, pertencerem só ao poeta e pensador sobre poesia, Stéphane Mallarmé. Ali, naqueles encontros que nossas fantasias complementam o que não vimos e não vivenciamos, mas sentimos como se fosse ontem, foi o ato inicial e histórico de um passo determinante apreendido por um sábio, por um vidente que por meio de um poema *Salut* criaria o cronograma estelar de um universo prismático para a literatura e para as artes em geral. Alguns escritos de Mallarmé foram publicados em livro durante sua vida. A maioria apareceu em revistas ou obras coletivas, como o *Parnasse Contemporain*. Editaram-se em plaqueta o poema "*L'Après-midi d'un faune*", ilustrado por Édouard Manet, que inspirou a música homônima de Claude Debussy, e as *Poésies* (1887). Mallarmé deixou muitos textos em prosa, alguns reunidos em *Divagations* (1897; Divagações), textos complementares para a sua compreensão como poeta.

Amigo de Verlaine, Rimbaud, Manet e Debussy, Mallarmé tornou-se mestre da nova geração literária (Paul Claudel, André Gide, Paul Valéry). Nas últimas décadas do século XIX, ficou célebre o seu modesto, mas requintado salão literário. Durante a maior parte da vida, Mallarmé dividiu o seu tempo entre o círculo literário em Paris e o retiro de Valvins, perto de Fontainebleau, onde morreu, em 9 de setembro de 1898.

Essa forma de introduzir nosso pensamento foi a única neste instante em que pensamos sobre as relações entre literatura e outros sistemas não como ilustrativos comportamentos analógicos, mas como procedimentos de raízes, fios rizomáticos (não penso em Gilles Deleuze) que se entrelaçam com atração e muitas vezes com rejeição de seus veios similares na busca do essencial em arte.

As homologias de estrutura entre a palavra e a imagem

Essas reflexões têm como propósito abordar alguns pontos que consideramos decisivos para o estudo da linguagem poética e da poética visual. Ao analisar procedimentos construtivos de um e de outro sistema semiótico em busca das invariantes que os caracterizam como similares, inevitavelmente, algumas questões foram emergindo pela própria natureza dos objetos em estudo. Um dos primeiros fundamentos que imperam

nas duas formas de arte foi a consciência do signo como elemento basilar, como célula propulsora de todo o processo de construção. Não ter essa consciência semiótica das linguagens significa alto risco de cair num engodo crítico que a nada conduz para a construção dos sentidos. Essa consciência é determinante tanto para o artista quanto para o receptor da obra.

O signo verbal e o ícone, sendo considerados dentro de seus limites de expressão, mantêm-se num patamar de possibilidades que nem sempre podem conseguir transitar “além dos jardins”. Essa delimitação de limites era bem marcada na arte clássica com modelos de realização arcados na pintura figurativa de natureza mimética. O mesmo ocorria durante o período clássico com as formas fixas do poema em que, até mesmo, a escolha da forma já determinava o que seria “dito” e a que vinha aquele objeto de arte. Mesmo em grau menos intenso, a arte clássica já trazia na sua configuração o que Denis Diderot denominou de *hieróglifo*, hoje, nomeamos esfera semi-simbólica da linguagem.

Com a modernidade, mediante todo o processo evolutivo das técnicas e das formas de concepção das artes, sejam verbais sejam visuais, o artista passou a inventar mais, criar mais possibilidades combinatórias na realização de seu trabalho, e isso implicou um novo modo de conceber o signo e suas nuances expressivas. Dois movimentos foram determinantes nessa esfera de expansão e de ampliação das possibilidades representativas das duas artes: o Simbolismo, para a poesia, e o Impressionismo, para pintura.

Os dois foram aqui destacados por terem sido o ponto de retomada de discussões das duas artes, bem como de trocas de ideias entre ambas, que deram início ao que se ampliaria significativamente com movimentos que haveriam de vir como o Expressionismo e os demais. Os encontros entre artistas plásticos e poetas, bem como fotógrafos e outros sistemas, que ocorreram em Paris no final do século XIX, desencadearam efeitos, mudanças e movimentos que marcaram a evolução das formas e na ampliação dos limites do signo.

Em seu livro *Do Espiritual na Arte*, Wassily Kandinsky, conseguiu de maneira eficaz resumir aquela efervescência cultural, assinalando com maior clareza sobre a natureza das artes, cada na sua potência. As diferenças de categoria artística e de gêneros contribuíram para que as artes encontrassem seu próprio caminho. Assinala ainda sobre a questão da proximidade de artes distintas como forma e força para cada uma delas encontrar sua identidade. Não seria, segundo ele, com a arte irmã que o artista encontraria sua verdadeira identidade, mas com a arte vizinha: a busca da identidade na representação do outro.

O pintor também aponta para o caráter paradoxal da ideia de uma arte ver na outra sua própria identidade. Por meio do confronto com as diferenças em prol do enriquecimento das formas de expressão, as linguagens foram evoluindo pelo trabalho de

artistas que demonstraram mais ousadia ao trabalhar com o signo e com o mundo num vai e vem de transmutações e de violações de planos para conquistar o próximo passo da ampliação de limites.

Essa ampliação atinge várias formas de manifestação da linguagem dentro das possibilidades combinatórias que são disponíveis ao artista. Os experimentalismos se abriram para todas as formas de expressão e para todos os gêneros e estilos, independentes da época em que se manifestaram. Do final do século XIX em diante, a arte assume a sua feição bem menos analógica e bem mais conceitual e crítica em que o próprio processo de invenção tem se demonstrado no ato de realização da arte. Dessa forma, o poema torna-se resultado de um trabalho de elevação e de enlevação que exige do artista uma gama conjugada de ingredientes racionais e sensíveis.

Em *Souvenirs Poétiques*, Valéry (1947) comenta alguns aspectos do processo de construção poética que vão ao encontro dessas nossas ponderações. O exercício de transmutação do signo comunicativo para o signo expressivo é um fundamento que não pode ser olvidado por aquele que se propõe a realizar a grande viagem. Aquele que não proceder conforme esse princípio e integrá-lo à esfera do imaginário manter-se-á sempre à margem da realização do verdadeiro poema, vislumbrando, quase sempre, aos fundamentos temáticos que o distanciarão da plasmação da forma, pois o que constitui a Literatura e, em especial, o poema não é o tema, mas a forma. Evidentemente, essa realidade do poema exige do receptor ou do leitor um comportamento mental que possa acompanhar os movimentos semióticos do discurso poético e ver no poema a sua verdadeira fisionomia. Isso implica superação dos níveis de representação da *língua I* (linearidade dos comunicados nas representações ERC (expressão relação conteúdo) nas concepções barthesianas de *denotação*, e da literalidade dessa dimensão do discurso penetrar no universo de representação da *língua II* (ERC) RC em que a estrutura da denotação se torne *expressão* de uma nova relação em que as semioses se formem e os movimentos sejam proliferados nas várias formas de interação de sentidos. O que devemos não apenas compreender, mas também perscrutar em nossa consciência crítico-teórica é que esses procedimentos da linguagem poética não é primazia do poema lírico, mas das linguagens artísticas em sua generalidade e plenitude de realização. Entretanto, é mister que se reconheça em cada forma de linguagem as suas especificidades e os modos de construção, por meio de seus procedimentos inventivos e gerados de sentido. No caso da pintura o que se percebe é uma proximidade maior com o poema do que as outras artes. A relação entre os dois sistemas é de raízes, de filetes invisíveis que possuem o mesmo princípio de estrutura e quase de natureza. E o que nos anima ou anima nosso pensamento para as leituras aproximativas entre os dois sistemas é que pertencem a semióticas distintas e específicas. Parece, na verdade, que o mundo se constrói por meio de dois polos que se relacionam e que se determinam por meio de índices remissivos que geram a neblina

fundamental para a constituição do não reconhecível, do não declarado em qualquer tipo de percepção. Refiro-me ao universo do signo icônico e ao universo do signo verbal ou símbolo para Charles S. Peirce.

O teor poético de um texto se manifesta sempre de maneira inusitada e de modo a desconstruir nossas expectativas em relação às coisas que nos circundam e aos pensamentos que nos enlaçam na visão cotidiana. O poema seria simples se não fosse tão singular, seria apenas uma referência ilustrada de uma emoção ou de algum fenômeno convite à amada para amar e viver; um dos mais genéricos temas da humanidade. Entretanto, por um certo “desequilíbrio” do verso, o poema capta a magia do poético, sobretudo, por meio de alguns procedimentos, tais como: gradação, inversão e encantamento, trabalhados na reiteração hiperbólica dos beijos que parecem produzir um efeito icônico em turbilhão dinâmico do desejo. O retumbar dos efeitos perpendiculares da linguagem resulta sempre num produto estonteante dos sentidos.

A poesia renasce a cada novo gesto do espírito ao se voltar pelos caminhos da incerteza de onde não se consegue perceber qual é o caminho principal e qual o desvio que possa conduzir aos desenhos dos passos sobre a grama ou sobre o areal que se solta em pleno dia puro de luz ou de sombra em que as formas planam quase imaculadas e os desejos fervilham pelas imensidões do deserto. Visão iluminada de luz intensa, que cega para que não se veja o delineado e o contornado em forma vã de repouso de falta de entendimento. O poema é linguagem amassada que acaba encontrando seu lugar na superfície plana de seu espaço. Existe um movimento pendular entre o processo de realização poética e o processo de invenção crítica.

Com os adventos da modernidade das artes, foi se tornando um traço presente nas reflexões sobre poesia, a existência de poetas que compõem, ao mesmo tempo, realizam ensaios sobre poesia. A resultante é que ao voltar-se ao *exercício* que ele mesmo inventa, o artista se distancia com lucidez do mecanismo de composição, considerado obscuro e complexo. Dentre esses poetas críticos, Paul Valéry emerge com uma intensidade que oscila de maneira pungente do ensaio para o poema e vice-versa. Cada um dos dois gêneros trará em si as marcas do outro.

Ao lermos os *Cahiers* ou a sequência de *Variété*, percebemos nos escritos de Paul um universo de articulação e de integração da linguagem, que nos envolve e nos fascina tanto que em alguns momentos é como se estivéssemos determinados pelo discurso poético. Entretanto, com o mesmo grau de densidade, mas com uma espécie de ponto a cima, como se fosse na música, a poesia desse grande escritor se impõe de maneira cristalina, precisa dentro de todo o teor de imprecisão que determina os meandros da poesia.

A concepção do poema lírico possui em si o vate da traição: o poema lírico desvela e esconde as suas determinações verdadeiras. Num romantismo tardio e diluído pelas

formas dos vestígios dos sentimentos idos e desconstruídos pelas emoções, ele resiste como forma de expressão que mais se desvela naquele que o recebe.

Mais uma vez parafraseando o poeta Hölderlin, uma de minhas obsessões, numa passagem da obra de Peter Szondi (1974), o poema lírico consistiria numa metáfora contínua de um sentimento único. Nessa visão de Hölderlin, é necessário que nos voltemos para a frase em todos os seus pontos. Primeiramente, o fato de o poema lírico ser uma metáfora, trazendo em seu contexto a noção de metáfora discursiva que se distingue da metáfora de uso ou da metáfora figura.

O poema como metáfora ou o poema-metáfora implica o processo de interação semântica entre os elementos constitutivos do discurso poético. Consiste em uma rede de relações semânticas entre os vários elementos que arquitetam o poema em cujo processo todos os elementos são concorrentes, como já assinalou Roman Jakobson, e não hierárquicos. Considerando os inúmeros ingredientes que promovem a arquitetura de um poema lírico, as relações possíveis no procedimento decisivo para a composição da metáfora são plurais e podem ser consideradas complexas. Quão maior for o trabalho de integração e de elevação do procedimento, mais bem modulado será o poema.

Nesse sentido, fica muito distante a ideia de espontaneísmo no processo de criar literatura e, em especial, o poema lírico. Mas, na concepção do poeta alemão, o poema consiste numa metáfora contínua de um sentimento único. Se a metáfora discursiva se realiza por uma complexa interação entre seus elementos constitutivos, o que já incluiria a noção de movimento, de dinâmica no mecanismo composicional, mais ainda esta noção se acentua com o acréscimo da palavra contínua que confere à noção de mobilidade permanente, formação e geração dos sentidos, dentro de uma visão antilinear, porém circular do discurso poético.

Dentro dessa noção de movimento, o poema promove sempre uma direção centrípeta de seu complexo composicional e aponta de maneira decisiva e intensa para o universo do receptor. Esse sentimento único, que consiste no singular do poema, chega ao leitor de maneira irresistível, como se ficasse capturado pelo auto grau de estranhamento o enlaça e o domina completamente.

Esse poeta crítico se apresenta em toda sua obra caminhando sobre sua própria experiência de modo que a sua realidade o assombre. A partir dessa noção, vemos um exercício do modelar da palavra pelo artista. O corpo do poema denuncia o que refletem suas formas e seus gestos como se fossem uma expansão do ventre, das ventas e de todos os cantos de cada verso, que se infiltram para ser localizado nas veredas da forma e se tornam vertigem dos desejos e dos trejeitos de uma raspagem da linguagem artística. Entre o corpo do poema e o corpo do humano não existem distinções que possam ser marcadas à

luz do sol e nem à luz da sombra, seja nas linearidades indesejadas do sentido, seja nos volteios mais escondidos do universo interior dos dois espaços.

Os espaços sensíveis do poema correspondem aos espaços sensíveis do corpo. Tal correspondência desvenda-se pelo texto em prosa e, ao mesmo tempo, esconde, mais ainda, o obscurantismo do poema. É nesse movimento que ambos os textos se complementam como oxímoro do ato criador. Essa magia da linguagem conjuga, por um lado, a dimensão crítica que o poema resguarda apontando-se com o próprio dedo, por outro lado, esse mesmo juízo se manifesta nas imagens pungentes do discurso crítico.

O verso é essa magia que ao longo da história do homem se impôs como uma espécie de lhome anterior a si mesmo. No ritmo buscado e nem sempre conquistado pelo poeta criador, o homem no seu desenho mais delicado, antes de atingir as malhas finas da linguagem artística, já miticamente apreendia a natureza essencial delineando os passos dessa magia. O poema, nas suas pluralidades de efeitos e de formas, traz, desde a antiguidade, uma concepção que se mantém viva por meio dos grandes artífices da palavra posta em condição de imagem.

Nos versos, os grandes paradigmas da poesia ocidental denunciaram o corpo febril do desejo eternamente resguardado em cápsulas absolutas como se fossem cascas resguardadoras de amêndoas agridoces ou uvas passas com caroços. Esse corpo febril da linguagem determina o *ninho* do poema visto como morada de cobras mornas que se instalam em caracol e ficam lá se roçando e se consumindo com prazer e risco.

Marcando toda a modernidade da poesia, esse calor construtivo da linguagem poética atinge a contemporaneidade por meio de um viés singular. Nessa direção, o poeta mexicano Octavio Paz, ao aludir ao pensamento de Roman Jakobson, destaca razões para efeitos expressivos do poema por meio de seus elementos construtivos. Apesar de não se tratar de uma obra contemporânea, as considerações de Paz nos parecem muito atuais, sobretudo, por assinalar pontos essenciais da poesia que de maneira alguma podem ser considerados obsoletos.

Discute esse poeta crítico a estrutura da palavra com seus elementos constitutivos. A palavra que é parte constituinte de um contexto superior à frase entrelaça-se de maneira harmônica e, ao mesmo tempo, análoga ao movimento das serpentes em permanente ataque e recuo, fazendo parte do que Drummond denominaria de mesma geometria. Essa forma de indiciar os elementos da palavra corresponde, em certo sentido, ao que denominamos esfera estilizada do signo dentro de uma visão semiótica. As unidades menores dos signos são responsáveis pela articulação do objeto de arte e pela argamassa na construção do poema, com os filamentos determinantes da obra de arte poética.

O crespido do poético provoca a despatrialização da língua pelo reverso do mundo e nega as forças ditas naturais pelos espectros que bailam noite adentro como nos quadros de Eduard Munch ou nos proscritos satânicos de Frida Kalo que reitera no traço e nas alegorias perversas a performance do próprio corpo que quanto mais se dilacera mais se sensualiza e se arrepia nos campos verdes em que ciciza como serpentes enlaçadas entre línguas e saltos ornamentais.

A pura poesia se inferniza desde sua sombra que, ao ameaçar as formas constitutivas da literatura e das artes, repousa nas formas desconstrutivas de uma matéria bruta da linguagem dos comunicados e das linearidades dos discursos da prosa. Tomar a consciência da forma artística significa descobrir ou vislumbrar, por um lado, a existência da célula vital da linguagem que é o signo nas suas nuances construtivas e representativas e, por outro, saber se valer das agulhas invisíveis que se dá entre a realidade imediata e o imaginário.

O grande passamento de uma para outra instância da realidade dá-se pela tensa passagem entre a primeira dimensão do signo, que determina a denotação, e a segunda que determina a conotação. Assim, o que pode parecer um simples passe de mágica para que se tenha um efeito expressivo da linguagem é resultado de um trabalho delicado e complexo de transmutação do signo e de sua relação com o imaginário. Tomar consciência de uma forma é tomar a direção de um caminho sem volta. Não tomar essa consciência e acreditar numa falsa consciência é cair no engodo que se multiplica a passos largos com feições variadas e, o pior, sem escrúpulos.

Por isso, o que nos move para a escritura dessas reflexões é a ideia do avesso da língua na representação da linguagem artística. Não há como fugir de uma questão como essa se não formos à procura da natureza da linguagem artística e dos meandros que se desenham e que se movem a favor da composição do que realmente se compreende como essencial dessa linguagem. Tomar consciência da forma implica reconhecer as duas faces do signo, seja a indissolúvel relação entre significante e significado da tradição saussuriana, sejam as faces mais complexas do plano de expressão e do plano de conteúdo estabelecido por Louis Hjelmslev (1974). Quanto maior for à atenuação dessa consciência por parte do artista, menor será a gama de poeticidade, de literariedade do trabalho produzido.

Quando se fala em consciência da forma, fala-se em competência verbal (no caso da Literatura) para o exercício da grande viagem de transmutação da linguagem. O modo de lidar com signo verbal determinará o resultante do discurso em todas as suas nuances e categorias. Não considerar a célula verbal na sua compleição significa desprover o signo de sua realidade significante ou apenas considerar essa face como invólucro ornamental que apenas maquia a rosto da linguagem não conduzindo a nenhum efeito expressivo.

Essa retórica do vazio, que domina equivocados quanto à natureza da linguagem poética, capta apenas o pó cerúleo das manchas significantes. São os leitores afoitos por respostas conferidas pelo texto e essas respostas são dadas pela esfacelada camada do significado, picotado e quebrado pela falsa consciência. Esse procedimento gera no texto um afrouxamento dos sentidos que são gerados pelo afrouxamento das cadeias sintagmáticas de imprecisão e de debilidade semântica. Como se fosse um texto com falta de muitas vitaminas, um texto anêmico.

Nesse sentido, a inoperância da camada de expressão da linguagem como forma de construção do signo poético produz uma instabilidade do plano do conteúdo que é conduzido ao desatino do discurso. Daí, podemos retomar o nosso pensamento inicial de que as formas constitutivas da Literatura e das artes repousam nas formas desconstrutivas de uma matéria bruta da linguagem dos comunicados e das linearidades dos discursos da prosa.

Relações homológicas entre poesia e pintura

São muitos os caminhos para que se encontrem ricas relações entre poesia e pintura e todos eles nos conduzem a resultados, quando bem trilhados, muito férteis para os estudos das artes comparadas e para a profícua compreensão do caráter essencial das artes de modo geral. Descobrir as íntimas relações entre as artes e mais, apreender suas mútuas iluminações consiste num percurso de ideias e de articulação semiótica dos mais profícuos. Nesse texto, para apresentar apenas uma face dessas relações, elegi o universo inventivo de Joan Miró, um dos fenômenos das artes plásticas do século XX. Desde que iniciou seu trabalho nos primeiros decênios daquele século, esteve sempre voltado para a recriação, pela perscrutação do estilo de um ou de outro poeta com quem se entusiasmava, buscando-lhe a forma poética e tentando imprimir no seu universo icônico, elementos que exigiriam uma ampliação dos limites de seus meios expressivos. Foram muitos os poetas de sua predileção e dentre eles, Mallarmé emergia com grande intensidade. São vários os quadros do pintor catalão realizados à luz do poeta francês. Mas não podemos deixar de citar ao menos dois outros nomes: O simbolista Saint-Pol Roux e Guillaume Appolinaire.

Dentre tantas obras em que Miró se valeu desse recurso, *Le Corps de ma brume* de Saint-Pol Roux nos chama a atenção devido ao fato de ter sido produzido no início do desenvolvimento plástico do pintor, conseguindo expressar uma profusão de riqueza de sentidos pertinente à crítica elencada neste artigo: a técnica, a gama do imaginário criador, antes de atingir a verdadeira trajetória da busca. Joan Miró encontrara o resultado esperado.

Na busca da criação da metáfora, temos no espaço planar bidimensional os elementos constitutivos da clássica figura retórica. Os elementos se articulam formando um fusionismo para o olhar. Trata-se de paralelismos, de justaposição e de intersecção entre elementos pertencentes a campos semânticos distintos. Tais elementos são discursivos, promovendo mais enriquecimento e complexidade para a compreensão dessa metáfora.

Como a metáfora existe para traduzir enigmaticamente o que não pode ser compreendido linearmente e para camuflar as instancias das semioses. Nesse caminho perseguido por Miró, produziram-se obras em que o universo icônico da linguagem consegue tangenciar-se com a retórica verbal em dimensões poéticas. No caso do quadro criado a partir do poema do artista simbolista, Miró cria na esfera onírica que envolve essas artes, uma atmosfera que perpassa a metaforização de movimentos sensoriais do poema de Saint-Pol Roux, que desarmam completamente o leitor.

O poeta francês conseguiu aproximar a poética da linguagem lírica à linguagem do sonho, por isso, poderíamos dizer que ao realizar a trama dos signos dispôs-se ao abismo sem mesmo conceber a denúncia do desenho de seu próprio movimento. E no mesmo tom e com intensidade também elevada respondeu o pintor nas tensões entre o plano de expressão e o plano de conteúdo no espaço bidimensional.

Parece que entre a mão esquerda e a mão direita seja do poeta, seja do pintor, manifesta-se a afasia do extinto do esvaziamento do solilóquio do espírito para que tudo possa começar: o lançar-se ao vácuo podendo entrar no inferno. A condição é de desejo e de desconsolo entremeados desde que nada tenha sido programado, mas que também não se desconsidere a totalidade do acaso. No caso do poema, seu plano de expressão do poema é o delineio de seu espírito posto como fotografia à disposição da retina e dos filamentos mais finos dos sentidos. Reluz no plano de expressão o trincar, mais ou menos, visível dos cristais do signo e, muitas vezes, estilizado para que seja possível a reconstrução em forma de poema.

O poema que se acredita ser poema e for construído por meio de signos consiste-se num engodo. Dessa forma, as vertentes do Simbolismo equivalem ao reconhecimento da poesia enquanto poesia mais do que o reconhecimento de um estilo de época. Como se tratou de um grande momento de mudança de dominante, a função poética determinou um procedimento ainda não utilizado pelos poetas do passado.

Por mais que o poema engendre multifacetadas formas existe aquele em que cuja singularidade não se ajusta aos ajustes de uma tradição ou de um estilo de época: trata-se desse feito estético e temático engendrado pelo poeta francês.

Esse procedimento lúdico do inconsciente parece apreender e manifestar o que há de mais decisivo de nossas verdades escondidas. Os procedimentos homológicos entre

Literatura e Artes plásticas consistem num dos mais atraentes recursos estéticos, tanto por sua natureza essencial de invenção quanto pela resultante expressiva e significativa que pode revelar. Esse texto se propõe a apresentar alguns desses componentes de homologia dentro desse vasto painel de possibilidades que se podem vislumbrar e dentro da complexa teia que se forma em alguns casos nesse tipo de perquirição analítica e crítica. O que ainda é tímido para maior avanço reside na falta de maior aprofundamento nas pesquisas.

O elemento decisivo, aquele fio de prumo desse tipo de relação, permanece no fascinante enigma que paira na antiga relação entre o signo verbal e o signo icônico que nas suas distinções instauram o que sempre monitorará a questão das relações entre as duas formas de arte. Dentre as várias vertentes que podem ser analisadas no campo das homologias, elegemos os movimentos de conjunção, de harmonização complexa na pintura de Joan Miró ao buscar na poesia formas de plasmar o poético na sua pintura, trazendo para o interior da moldura de seus quadros poemas ou trechos de poemas, que se fundem ao universo plástico.

Na obra plástica de Miró, pulsa uma energia: uma profusão de intensidade do tempo e do espaço, monitores de nossa experiência sensível, trazendo uma espécie de confirmação da força da matéria poética e seu poder de validade sem possibilidade de perda. Tanto as suas pinturas quanto as suas esculturas não permitem uma atitude passiva ou contemplativa do observador.

As ações que ocorrem do lado interno da moldura, baseadas em jogos de interesse e mitificações da obra, trazem elementos de outras artes, tais como, a poesia e a música. Muitas vezes, atuando como se fosse uma desajeitada e coerente linha melódica de uma música dissonante, ou de um poema de versos livres, mas com rimas toantes que se integram num conjunto completamente bem composto.

Isso ocorre porque o *estilo* Miró perpassa um espetáculo contínuo de linhas, de cores e de imagens no espaço planar da obra, marcado pela desautomatização e pelo lúdico, conduzidos por uma premissa de juízo no sentido kantiano do termo que delineiam o seu percurso no interior da tela. É tautológico, mas o que ocorre consiste num redemoinho de singularidades dentro do teor singular da pintura.

Esse modo de criar se justifica pelo genuíno engendramento dos caminhos perseguidos pelo artista que se tornam os próprios traços da obra, como se fosse uma permanência construtiva por metapintura, seja nas constantes remissões ao próprio processo, seja pela construção por bricolagem que ele desenvolve de maneira maravilhosa.

Dentro desse processo, a instância de *modulação* do trabalho de arte é determinante no trabalho de Joan Miró e nesse processo a relação com outras formas de linguagem é fundamental. Cada vez mais as questões concernentes às relações entre as artes e mais

especificamente entre poesia e pintura vêm tomando conta dos espaços de reflexões críticas. Isso porque os estudos querem atingir as dimensões homológicas entre os sistemas.

Entretanto, as relações homológicas entre o sistema de um pintor e de um poeta não são perceptíveis a priori devido às dimensões das obras desses dois artistas. O que é mais singular é a intensidade com que a pintura de Joan Miró se aproxima das poéticas verbais e não verbais por meio de seus procedimentos inventivos. O princípio dessa consciência construtiva não está no trabalho de Joan Miró, pois leves aproximações entre a pintura e a poesia já estiveram presentes nas artes desde a antiguidade.

Trata-se de “leves” aproximações, muitas vezes, bastante ingênuas, alicerçadas nas velhas teorias do belo e do ideal em que as duas artes se ilustram e se complementam dentro da concepção de contemplação e de harmonia que sempre envolveu a noção da arte clássica. Assim, a íntima relação entre a pintura de Joan Miró e a poesia denuncia o grau de efetivação dessa pintura como a arte da palavra.

Desde o início de sua produção a obra de Miró tendeu a jamais se colocar como determinadora de um estilo que se enquadrasse numa categoria definida e categorizadora. Mediante o resultado de seus primeiros trabalhos, seus colegas emergentes de linhas de vanguarda nos primeiros decênios do século XX tentaram enquadrá-los nos compartimentos expressivos. Alguns deles chegaram a se indispor contra Miró por não aceitarem suas tentativas de enquadramento.

No momento em que o Movimento Surrealismo se iniciava e se desenvolvia com todo vigor, o Dadaísmo se manifestava com estranhamento, gerando efeitos expressivos e atraentes, como era o caso do Movimento Cubista e do Fauvismo. Tornava-se difícil para um artista que já se iniciava de maneira bastante singular, não se render a uma dessas esferas artísticas, até mesmo para sua sobrevivência.

O caminho da arte de Joan Miró estava sendo aberto por meio de procedimentos muito próprios que ficaria para sempre para o crítico de pintura determinar suas feições dentro dos estilos estereotipados e categorizados pela História da Arte. Evidentemente, nascia nessa pintura um estilo marcado pela deslexicalização visual e daí por diante os elementos internos à moldura iriam se proliferar dentro de uma esfera mítica de representação.

A expressão deslexicalização foi aqui tomada de empréstimo do universo verbal por não termos um equivalente para a apresentação visual. Talvez se possa utilizar um neologismo como desfiguratar, considerando que o trabalho de Miró sempre esteve voltado para um exercício de destituição do referente seus elementos analógicos imediatos e lhe conferindo elementos de simulacro e de esvaziamento.

No interior da moldura na arte de Miró, percebemos algumas paródias da retórica visual de marcas que mereceriam ser estudadas. Sua pintura parece o resultante de seis séculos de busca de uma linguagem que vem sendo construída por todo esse tempo. O que se tem é uma forma plástica bidimensional dentro de suas condições próprias de linguagem. Como se fosse num palimpsesto, sombras das formas anteriores mantêm-se nos detalhes dessa forma que ronda a imemorialidade das formas tradicionais.

Não nos compete vasculhar nessas reflexões aqueles pintores que acabam visitando a memória sensível para reconhecer este ou aquele traço, essa ou aquela plasmação cromática do que nos leva a contemplar, por um lado, ou a participar, por outro, desses movimentos provocados pelo pintor catalão. Assim, acreditamos que a poesia sempre esteve no espírito de Miró e os movimentos da poesia, tais como: o ritmo, a concisão e a imagem, sempre foram atentadas pelo pintor que deixaria bastante explícita as profundas entre a arte da palavra e a arte da pintura. Dir-se-ia que o ponto nevrálgico dessas relações sempre foi a noção de poético e como essa noção impregnou a visão do pintor dentro da construção de sua arte.

Buscando no seu estilo as marcas da invenção poética de natureza verbal, encontramos procedimentos intencionais de inventar a sua arte tendo na mira modelos abstratos da poesia. Um dos casos mais determinantes é a relação entre o pensamento plástico de Miró e a poesia do brasileiro João Cabral de Melo Neto. Referimo-nos, especificamente, à obra *A Educação pela pedra*, de 1965.

Como muitos outros poetas foram lidos pelo pintor, eles deixaram suas essências poéticas no espírito do pintor que soube absorver da poesia o ponto de partida de sua transformação para suas invenções pictóricas. Cada caso de que valeu Miró para esse exercício poético-pictórico resultou em efeitos distintos e originais que poderia ser tratados como casos específicos de metaforização e de efeito de sentido peculiar.

O caso da poética plástica de Joan Miró traduz um caso ímpar de estritos procedimentos homológicos entre pintura e poesia. As diferenças dos dois meios de expressão, tendo como fundamento as duas categorias de signos (icônico na pintura e simbólico) na poesia, acabam por atuar como movimento pendular para as realizações das duas formas de arte e, ao mesmo tempo, para as reflexões que delas advêm para o exercício crítico.

Quase sempre os estudos comparativos mesmo que analógicos partem do discurso poético da poesia e buscam alguma forma de aproximação com alguma obra plástica que traz em si certa semelhança em relação ao referido poema. É certo que existem vários procedimentos inventivos nesse tipo de investigação. Não se pode dizer que uma categoria hierarquicamente superior a outra, mas trazem nas suas diferenças traços distintivos que

determinam também os caminhos teóricos e críticos de leitura e de compreensão do fenômeno.

Existem aquelas obras que apresentam procedimentos similares de realização mesmo uma não tendo ciência do processo desenvolvido pela outra. Trata-se de aproximação homológica de raízes em que se corrobora tal procedimento não pela possível semelhança externa de uma obra com a outra, mas de revelação de um mesmo componente construtivo entre as duas obras.

No caso de Joan Miró, pode-se falar quase de uma inversão de procedimentos ou de atitude estético-inventiva mediante o caminho poético que esse poeta plástico inventou. O artista catalão realiza uma peregrinação inventiva que durou uma vida inteira. Caso singularíssimo em que a busca do poético por meio do signo icônico.

As implicações dessa atitude estética se convertem numa série de postulados críticos da própria pintura, de sua trajetória desde o Renascimento até os dias atuais, numa luta incansável dessa forma de arte tão relevante para o pensamento crítico das artes. O que se elege aqui, é um recurso de homologias em que o artista elege a obra de um outro artista para, a partir dela, desenvolver o seu trabalho. Consiste num processo de tradução intersemiótica em que a expressão de uma arte parece querer entender com as próprias mãos a expressão da outra arte que trabalha com outra forma de expressão.

Há que se entender o movimento relacional da obra de Joan Miró. Desde o início de sua produção, quando “assediado” por colegas pintores já iniciados nessa arte, com toda sua natureza e temperamento sereno e delicado, esgueirou-se o quanto pode dos convites para se enquadrar nas linhas de invenção que estavam no auge de desenvolvimento como as grandes forças do movimento Surrealismo, do cubismo e do Dadaísmo.

Essa atitude já indiciava uma busca de seus próprios caminhos de que implicavam uma meta a atingir e uma visão que vislumbrava aquilo que haveria de ocorrer. A esse artista não fascinava um movimento de vanguarda ou uma forma de estar no apogeu de um estandarte estético. Para Miró, a busca de uma pintura que encontrasse no seu plano de expressão uma linguagem total que conseguisse gerar comunicação e transitar sentidos era o seu ponto no final do túnel por meio do que tinha às mãos: seu instrumento de trabalho e sua visão.

A construção de uma poética

O que se propôs neste artigo foi discutir o modo de construção de uma poética, independentemente do meio expressivo utilizado para sua realização. Entretanto, no caso

específico do trabalho de Joan Miró, alguns aspectos devem ser mostrados e discutidos à luz de mecanismos utilizados pelo pintor que o distingue, enquanto criador, da maioria de outros artistas. O que se buscou na obra do artista catalão foi uma poética que nem sempre visita o universo de artistas ou de poetas.

Essa concepção abstrata, cuidada com muita delicadeza por pensadores como Paul Valéry ou por Roman Jakobson, vai trilhar por caminhos muito no mínimo singulares na sequência evolutiva e experimental do pintor espanhol. Essa busca vai nos agraciar com um universo vastíssimo de produção e de surpresas que conduz o observador às mais variadas esferas de percepção e de descobertas. Ou, ainda, dependendo do observador-fruidor, a obra acaba conduzindo por esferas do inusitado e da desconstrução das expectativas mediante as frequentes desrealizações que a obra oferece aos olhos do público. Afora os elementos estruturas que conformam o estilo dessa pintura, Joan Miró acrescenta a tudo isso esse elemento que de quando em quando invade o interior da moldura de suas obras. Esse procedimento foi utilizado por Joan Miró desde a fase inicial de suas invenções.

Esses passos estão marcados na linha cronológica da obra do pintor catalão e algumas marcas se constituem invariantes no processo trilhado pelo artista. Um dos primeiros procedimentos utilizados por Miró e que se manteve durante toda a evolução de sua pintura consistiu no processo de desrealização dos elementos representados, marca de estilo que foi se intensificando nas obras posteriores em todas as suas nuances expressivas.

Esse procedimento acentuou o ato de estranhamento dessa pintura mesmo quando ainda se podia reconhecer a figurativização icônica do mundo espanhol, de sua terra natal, de Mallorca, o universo da terra e do volver essa terra. Uma presença do universo pessoal do pintor, mesmo assim, o estranhamento visual se mostra como se o artista volvesse a própria terra para volver a arte nos seus princípios em relação à tradição e em relação à mobilidade dessa tradição como determinante para que tudo se iniciasse dentro de uma consciência que jamais cessaria durante toda a sua história inventiva.

A obra de Joan Miró se inicia sob o signo da desrealização e do estranhamento. Além disso, a força do mito sempre esteve presente no seu trabalho e sobre isso alguns autores se debruçaram para assinalar o universo mítico do pintor. Entretanto, o que julgamos fundamental na construção da metáfora explosiva nesse trabalho foi a forma com que esses elementos míticos foram trabalhados semioticamente pelo artista para que se elevassem à condição de signo estético, ou signo poético, na fabricação de uma *sintaxe* irregular em que o mito se situe como signo e mais como signo estético de uma composição maior.

O que se deve assinalar é que o fio metafórico dessa pintura sempre esteve de uma ou de outra maneira presente nos primeiros trabalhos de Miró, com recortes da terra e das coisas do campo em que a ruralidade se apresenta como força da linguagem e nela a própria

pintura se mostra como construção e como imagem. Essa forma de passar o arado sobre a terra tem caráter paródico em que os recursos se assemelham ao ato do artista ler a tradição e se voltar para a própria linguagem passando o arado nos ditames da tradição.

As relações entre a poética do signo verbal e a poética da imagem plástica não devem ser consideradas como ilustrações. O modo como Miró realiza as relações entre os dois códigos varia de obra para obra. Os objetos escolhidos pelo pintor para integrar arte denunciam uma visão sobre poesia, sobre pintura e sobre arte em geral. Desse modo, sua tela compõe um terceiro objeto complexo e de produção de excelência, pelas escolhas que desafiam o trabalho do pintor. Assim, essa seleção conduz, de modo perfunctório e não valorativo, nosso discurso que dribla o cruzamento das linguagens em busca de sua essência poética. Miró desenvolve uma espécie de escritura plástico-poética que fica numa área indefinida em relação àquelas demonstradas pela pintura em geral. Numa que escrevemos para a Revista USP a ser em breve publicada, denominado *A explosão de uma metáfora visual: Joan Miró*, apresento de maneira mais teórica os passos que conduziram Joan Miró à construção da metáfora plástica, gesto inventivo bastante singular, dir-se-ia, raro nos processos de invenção plástica. Analisamos a modo como o estilo foi, paulatinamente, avançando em busca da construção da figura retórica oscilando, primeiramente entre a alegoria e o símile aproximando sua pintura de poetas os mais complexos como os simbolistas franceses, para ir, de quando em quando, chegando aos domínios da metáfora.

Figura 1 - *Oiseau emprisonné par un personnage* (1963), Joan Miró



Figura 2 - *Personnage et oiseaux devant le soleil*



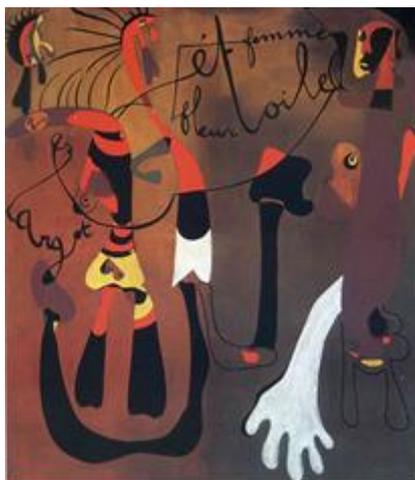
Figura 3 - *Le Carnaval d'Arlequin* (1924-25), Joan Miró



A propósito, a metáfora existe para traduzir enigmaticamente o que não pode ser compreendido linearmente. A metáfora existe para esconder mais ainda os sentidos, sugerindo-os e não para desvendá-los; para isso temos a não metáfora, a palavra habitual. Esse caminho inteligente perseguido por Miró haveria de se desenvolver e produzir grandes obras em que a relação com a poesia ou com o poético se mantém ativa e surpreendente. Em alguns casos o signo verbal é extraído das escolhas do pintor de seu minimalista vocabulário de onde extrai quase todos os títulos de seu trabalho ou signos incluídos no interior da moldura. É o caso de *Oiseau emprisonné par un personnage*, *Personnage et oiseaux devant le soleil*, *Personnage et oiseaux devant l'soleil*, acima apresentados.

Trata-se de procedimentos similares com efeitos bastante distintos. Se bem que procedimentos similares não correspondem à igualdade de construção e isso interfere decisivamente no resultado de cada uma das obras. Nesses quadros aqui expostos, deve-se observar que os signos entram em verdadeiro processo de transmutação, tornando-se irreconhecíveis enquanto imagem de reconhecimento.

Figura 4 – “Escargot, femme, fleur, étoile” (1934)



Referências

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 47-71.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: 1987. p. 31-42.

- CAMPOS, Haroldo de. "catuliana". In: *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CATULLUS, Gaius Valerius. *Select poems of Catullus*. Tradução de Haroldo de Campos Edited by Francis P. Simpson. London: Macmillan, 1948.
- FREY, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. São Paulo: Realizações, 2014. p. 187-256.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 35-140.
- GONÇALVES, Aguinaldo, José. *Laokoon revisitado – Relações homológicas entre a palavra e a imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Signos (em) cena: ensaios - variações acerca de modulação no trabalho de arte: fragmentos críticos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.
- _____. *Museu movente: o signo da arte de Marcel Proust*. São Paulo: Unesp, 2004.
- _____. *Transição e Permanência. Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- HIELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a uma teoria del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1974. p. 73-89.
- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Éditions Du Seuil, 1973. p. 113-126, 145-151.
- KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible – Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.
- LOURENÇO, Frederico (Org.). *Poesia grega: de Alcman a Teócrito*. Lisboa: Livros Cotovia e Frederico Lourenço, 2006.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fundo de Cultura Econômica, 1972.
- ROWELL, Margit. *Joan Miró. Peinture – poésie*. Paris, 1976, p. 148 (illustrated).
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres - I*. Paris: Gallimard, 1957. p. 354.

_____. *Souvenirs poétiques*. Paris Guy le Prat: Broché Edition originale. Exemplair e numéro té sur vélin Jehannot. 1947. v. 1, p. 12.

_____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 11-17, 213-220.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1993. p. 9 -24, 53-71, 182-207.

SZONDI, Peter. *Poesie et poesie de l'idealisme allemand. Colletion tel et quel*. Paris: Gallimard. 1974.

AGUINALDO JOSÉ GONÇALVES

Poeta, narrador e ensaísta. Mestre e Doutor pela Universidade de São Paulo (USP). Livre-Docente pela UNESP. Professor orientador do IBILCE-UNESP e pertence ao Programa de Mestrado da PUC-GOIÁS. E-mail: agnus.fenix@gmail.com.

“Te deixo meus textos póstumos”: práticas literárias como jogos de poder ou notas sobre a fabricação de Ana Cristina César

"I'll let my posthumous texts": literary practices as power games or notes about the making of Ana Cristina César

*Clovis Carvalho Britto**

** Universidade Federal de Sergipe (UFS)*

Resumo: O artigo analisa alguns itinerários de produção da crença na escritora Ana Cristina César (1952-1983). Para além da análise de sua poética, visualiza as estratégias de manipulação de seu legado destacando como a escritora, herdeiros legais e simbólicos promoveram agenciamentos em prol de sua distinção nas tramas da economia simbólica. Analisando aspectos de sua trajetória, da publicação e da recepção de suas obras e, principalmente, da instituição de vigilâncias comemorativas, observa as configurações de sua monumentalização no campo literário brasileiro.

Palavras-chave: Ana Cristina César. Literatura. Monumentalização.

Abstract: The article analyzes some itineraries of belief of production of the writer Ana Cristina César (1952-1983). In addition to the analysis of his poetic, view the manipulation strategies of emphasizing his legacy as the writer, legal heirs and symbolic promoted strategies in favor of his distinction in the symbolic economy. Analyzing aspects of its history, the publication and reception of his works, and especially the institution of commemorative surveillance, notes the settings of your monumentalization the Brazilian literary field.

Keywords: Ana Cristina César. Literature. Monumentalization.

A trajetória e a obra de Ana Cristina César (1952-1983) evocam relações de poder de um importante período do campo literário brasileiro entre as décadas de 1970 e 80, marcadas pela repressão e pela crítica sobre o papel do intelectual e de sua produção. Com relação à Ana Cristina, algumas dessas questões foram analisadas socioantropologicamente pelo pesquisador Carlos Alberto Messeder Pereira em sua dissertação, posteriormente publicada sob o título *Retrato de época: poesia marginal anos 70* (1981), quando efetuou um estudo sobre os grupos de escritores e artistas independentes que atuaram no Rio de Janeiro nos anos de chumbo e configuraram o que se convencionou designar de “poesia marginal”. Ana Cristina César integrou uma geração oriunda majoritariamente do meio universitário e que atuava na produção literária, na tradução e na crítica, além de se espriar para outras áreas do campo de produção simbólico como o teatro, a música e o jornalismo.

O intuito deste artigo é analisar as apropriações do nome e da obra da poeta carioca, vislumbrando a existência de uma batalha entre passados em torno de sua recepção ou, em outras palavras, as tramas em torno de sua monumentalização. O objetivo é reconhecer o caráter conflituoso da memória, na construção de narrativas que tentam deslocar ou suplantar umas às outras que, por sua vez, criam campos de memórias que não apenas se ligam ou se superpõem, mas que se constituem e geram palimpsestos que configuram a memória sobrevivente dessa batalha. Seguindo esse entendimento, convém admitirmos que “todas essas histórias muito diferentes precisam ser levantadas, documentadas e reconhecidas em suas contingências e especificidades” (HUYSSSEN, 2014, p. 184).

Esse reconhecimento contribui para a instituição de um processo de monumentalização, quando uma pessoa passa a integrar o patrimônio de uma nação ou região, tornando-se homem ou mulher-monumento (ABREU, 1994). Nas palavras de Jacques Le Goff (2003), um documento-monumento, uma construção repleta de interesses que projeta uma imposição voluntária ou involuntária de futuro: “resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (p. 537-538). Na verdade, consiste em um conjunto de estratégias de legitimação e produção da crença no campo do patrimônio cultural. Como agenciamentos em prol da distinção nas tramas da economia simbólica (BOURDIEU, 2002), da monumentalização enquanto uma das figuras centrais na “batalha das memórias” que institui personalidades representativas da cultura, em um mecanismo de arquivamento que aciona a fabricação da “imortalidade”.

Nesse aspecto, podemos visualizar algumas estratégias de encenação/fabricação da “imortalidade” empreendidas por Ana Cristina César e por seus herdeiros legais e simbólicos no intuito de garantir que seu legado sobreviva ao esquecimento nos termos apresentados por Regina Abreu (1996). No *intermezzo* das tramas de consagração a

pesquisadora reafirma a importância da atuação pública do indivíduo para a fabricação do “imortal” e sua contribuição para a coletividade. Para tanto, compreende que a permanência póstuma se institui na batalha das memórias em torno da importância de seu legado, dos feitos conquistados pelo titular, de mecanismos de visibilização coerentes com o perfil que se pretende “imortalizar”. Demonstra, desse modo, que essa tradição forjada composta pela eleição de “pessoas-símbolo da nacionalidade” necessita de constantes “guardiões” para que o discurso de autoridade se perpetue ou se atualize, sob o risco de o “imortal” ser desfabricado e de sua trajetória cair no esquecimento.

Lida sob essa perspectiva, não podemos desconsiderar que a trajetória de Ana Cristina César está indissociada dos impactos causados por sucessivos deslocamentos. Entre o Rio de Janeiro e a Inglaterra, a produção literária e a crítica, poesia e prosa, ficção e confissão, Ana Cristina desenvolveu uma obra original. Não sem motivos, o primeiro título pensado para seu livro de estreia foi *Meios de transporte* denotando a não conformação com o lugar que lhe foi destinado e a possibilidade de desenvolver mecanismos para sua locomoção. Mobilizando trunfos astuciosos desde seus primeiros escritos, Ana revelou uma preocupação com a sua memória literária ou, em outras palavras, com os textos póstumos. Não queria deixar que o tempo passasse tudo a raso e, desse modo, construiu um projeto criador crítico que redimensionou a produção poética por meio de desconstruções e reconstruções de temas e formas. Ficcionalizando o eu, construiu uma poética de simulação da vida que, além de inaugurar uma linha de força na literatura brasileira, contribuiu para que sua obra se envolvesse por marcas inconfundíveis.

De acordo com Luciana di Leone (2008), os poemas de Ana Cristina explicitam a preocupação com a canonização literária e com o póstumo, especialmente no que concerne ao perigo que implicava para os artistas o congelamento da museificação. Conforme analisa, a possibilidade de os textos serem museificados é indicada como condição ao mesmo tempo inevitável e indesejada, se tornando uma tensão que não necessariamente se torna contradição. Inventariando a questão do póstumo, a pesquisadora demonstra que desde os poemas da infância ele comparece marginalmente em sua poética. Observa palavras do paradigma da desapareição ou da dissolução a exemplo dos termos desaparecer, sumir, evaporar, se perder, e palavras relacionadas às ciências puras e à museificação, como exposto, necrotério, cortar o ventre, autopsia, caixão: “a tensão entre aparecer e desaparecer existe para nós, leitores, [...] na convivência do pedido de desapareição e de apagamento de marcas e memórias, junto ao gesto de escrever esse pedido, constituí-lo em marca e testemunho, em poema” (p. 51). Nessa estratégia, quanto mais anseia desaparecer, mais o sujeito aparece. Com o passar dos anos, embora não abandonasse a temática do póstumo, Ana demonstrou explicitamente em alguns poemas a preocupação com a visibilidade e o sucesso do autor no campo literário. Não apenas uma preocupação com o seu legado poético, mas com a própria figura de Ana C:

Os pedidos quase explícitos de Ana C. nestes poemas [‘Quando chegar’, ‘Três cartas a Navarro’, ‘Fama e fortuna’] seriam, recapitulando, para que não fizessem autópsia, não permitissem o obscurantismo bibliográfico, não a interpretassem apenas pela assinatura que virou manchete de jornal, não a lessem como pura literatura, nem procurando verdades e referências diretas. No entanto, devemos evidenciar um dado: nenhum desses textos citados foi publicado por Ana Cristina. Esse tipo de texto, explícito na questão do póstumo, não é maioria, e poucos deles ficaram em *A teus pés*, último livro que ela mesma organizara. Uma explicação a esta vontade de Ana de deixar tal tipo de texto de fora: talvez, porque poderiam ser lidos como cartas de suicida, pedidos de ajuda ou anúncios de saída de cena, e não é esse o tom predominante na escrita de Ana; talvez porque esses poemas poderiam ser o alvo mais fácil dos propósitos autopsianos. Concentrar a leitura nestes poemas aparecidos em *Inéditos e dispersos* faz com que seja possível dizer – tal como afirmam vários textos – que a morte foi um tema caro a Ana Cristina e que tem peso na sua poética, enquanto uma rápida olhada em *A teus pés*, no mínimo, matizaria a afirmação. [...] Ana escreveu e viveu a/na tensão do desaparecimento e a construção de um legado. Tensão entre escrever para o outro – escrevo para você sim – e o medo das interpretações do poema, da sua vida, da sua morte, medo do obscurantismo bibliográfico (LEONE, 2008, p. 54-56).

Essa tensão apresentada por diversos críticos extrapolou o espaço ficcional, gerando implicações na trajetória da autora empírica que assinava os versos. Nesse sentido, Ítalo Moriconi (2000) reconhece ser uma atroz ingenuidade acreditar que se pode separar a escrita de Ana da contingência trágico-melancólica de sua vida, embora não reconheça que o suicídio foi uma estratégia para conquistar visibilidade e forçar sua canonização. Todavia, a imagem da autora suicida se interpõe entre o leitor e a obra. Segundo Annita Costa Malufe (2006), seria difícil dissociar a repercussão da obra de Ana Cristina do desfecho trágico da poeta, fato que rendeu, anos após sua morte, diversos artigos em jornais e revistas: “causa ou consequência, a maior parte do que hoje encontramos de Ana C. – jeito que ela costumava assinar – foi publicado após sua morte. [...] Uma extensa obra póstuma cerca Ana C., poeta que se tornou uma espécie de mito romântico da poesia brasileira contemporânea” (p. 19). É certo que a morte precoce, próxima ao lançamento de seu primeiro livro por uma editora, contribuiu para que a maioria dos trabalhos de sua fortuna crítica fosse realizada após sua morte.

Se, por exemplo, Cora Coralina e Hilda Hilst desenvolveram estratégias visando uma maior visualização de seu legado, no caso de Ana Cristina César a situação se inverte. A análise das correspondências publicadas e de outros documentos que integram seu acervo pessoal informa que sua depressão resultou de uma conjunção de fatores e, dentre eles, o fato de sua superexposição adquirida em virtude do sucesso de *A teus pés*. O suicídio, *a priori* uma solução para o impasse da visibilidade, constituiu-se, ele mesmo, em mecanismo de uma maior repercussão do legado. É certo que não basta apenas conjecturar as causas que motivaram o ato e nem mesmo o suicídio por si só facultaria uma consagração imediata a determinada obra caso ela não possuísse valores estéticos reconhecidos pelos agentes que fazem circular as engrenagens do campo literário. No caso de Ana Cristina, a morte acionou uma nova tensão: para alguns o estigma de uma escritora suicida; para outros, a valorização da obra como fruto de um ato heróico, próximo as tipologias do “herói” e do “gênio” construídas por Natalie Heinich (1991) quando analisou o processo de mitificação de Vincent Van Gogh.

Apesar de não podermos afirmar que somente a morte trágica contribuiu para que Ana Cristina César alcançasse a “imortalidade”, visto que conforme observamos em sua trajetória ela já conquistava um relativo reconhecimento de crítica e por seus pares, é inegável a força que o ato de saltar da janela do apartamento familiar imprimiu em sua história de vida. Ela que sempre tentou repudiar a aproximação entre vida e obra contribuiu para que seu desfecho influenciasse parte da sua recepção e da gestão de sua memória. Isso permitiu, por exemplo, que a temática do suicídio, da depressão e da própria bissexualidade da autora permanecesse silente em muitas das análises. Prova disso foi a opção dos herdeiros em não doar para o Instituto Moreira Salles certos textos de Ana escritos no hospital enquanto se recuperava de uma primeira tentativa de suicídio: “algumas cartas são muito pessoais, e não faria sentido torná-las públicas”, afirma Waldo” (CLAUDIO, 1994, p. 1); ou a omissão de correspondências e trechos de correspondências escritas por Ana Cristina e organizadas por Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda sob o título de *Correspondência incompleta* pela “excessiva exposição de Ana Cristina” (Cf. PIRES, 1999). Nesse sentido, Carla Nascimento (2004) suscitou a hipótese de que a maior parte das leituras críticas da obra de Ana Cristina César, pelo menos aquelas consideradas mais representativas em sua fortuna literária e que foram elaboradas por amigos próximos da autora, estariam em maior ou menor grau, comprometidas com a relação melancólica mantida com a memória da poeta. Na verdade, o capital simbólico acionado pelos vínculos de amizade demandaria, em certo modo, uma legitimidade para o lugar de fala dos críticos que, em sua maioria, são também escritores e partilharam de muitos dos ideais da autora e, proporcionalmente, para a constituição da crença em Ana C. Lugar de fala que, entre prós e contras, não comprometeu a qualidade das análises.

Tal proximidade certamente contribuiu para que determinados temas fossem

minimizados, determinadas memórias encenadas. Dificuldade evidenciada no texto de Armando Freitas Filho que abre a primeira edição do livro póstumo *Inéditos e dispersos*:

A morte repentina de AC fez com que tudo o que se relacionasse a ela ficasse em suspenso, indefinido. Sensações incompletas, daí derivadas, acompanham por isso mesmo, como marca de estilo e de vida, os escritos (principalmente os da última fase) aqui coletados. Os próprios critérios que adotei, para editar os originais de sua poesia e prosa inéditas, sofreram desta influência e, com certeza, refletem essa condição. Nossos sentimentos de amor, também, como não poderia deixar de ser, estão, até hoje e para sempre, interrompidos no vazio, sem a resposta a que estávamos acostumados, e isto é irrecuperável e dolorosamente existente (*In*: CÉSAR, 2001, p. 7).

Embora quisesse evitar as operações de monumentalização, o suicídio de Ana se tornou um dos elementos acionadores desse processo influenciando leituras críticas, uma maior visualização de seu nome junto ao público leitor e uma série de outras ações em torno da gestão de seu legado literário. Todavia, nos aproximamos do posicionamento de Luciana Heymann (2004) quando analisou os impactos do suicídio na trajetória de Getúlio Vargas. Ou seja, nossa análise não pretende conferir ao suicídio o poder de definir um destino inequívoco e único para a memória da escritora. Para além da relevância da trajetória e da dramaticidade de seu desfecho, torna-se necessário instituir um intenso trabalho de produção e de gestão da memória de Ana Cristina César, tarefa que vem sendo feita. Desse modo, mais do que atribuir o protagonismo do seu futuro é perceber que com a morte, Ana Cristina perde a titularidade sobre o seu próprio significado como ator. A ênfase analítica recai nas apropriações posteriores da memória de Ana, não desprezando, porém, as estratégias da titular no sentido de fabricar uma memória que sobrevivesse a morte.

O que se visualizou foram estratégias visando disciplinar as imagens da escritora. A lacuna decorrente da morte prematura necessitava ser preenchida: “estabilizar a Ana e fazer de seus livrinhos artesanais perduráveis edições, solidificar uma assinatura e um rosto, canonizar a sua imagem transformando-a em relíquia, foram formas de conjurar a desapareição” (LEONE, 2008, p. 49). Após a morte de Ana Cristina parte de seus documentos permaneceu com seus pais e outros, especialmente inéditos, ficaram sob a responsabilidade do poeta Armando Freitas Filho, curador do acervo. Quando a autora faleceu, já havia publicado em edições independentes os livros *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvas de pelica* (1980), posteriormente editados conjuntamente com a obra que intitularia seu primeiro livro de poemas publicado por uma

editora: *A teus pés* (1982). Além dessas obras, colaborou assiduamente em jornais e revistas com artigos de crítica literária, produção poética e tradução. Também publicou *Literatura não é documento* (MEC/FUNARTE, 1980), fruto de uma pesquisa sobre a literatura no cinema documentário. Mas seu nome ganharia força com a edição do conjunto de suas obras pela Editora Brasiliense, em 1982, reeditada em 1983; questão que provocou um mal estar em virtude da crescente exposição de sua figura: muitos destacavam aspectos de sua trajetória pessoal e de sua beleza, ignorando o conteúdo do livro (Cf. MORICONI, 1996).

A teus pés se tornou um sucesso editorial, o que pode ser comprovado pelas dez edições que a Brasiliense relançou entre 1982 e 1997, integrando a coleção “Cantadas Literárias”. Mas com a morte da autora, tornava-se necessário que seus herdeiros legais (e simbólicos) administrassem o legado de Ana Cristina, assumindo a tarefa de editoração de sua obra. O interesse crescente em torno de seu nome e projeto criador suscitou que os materiais inéditos fossem publicados. Nesse sentido, Armando Freitas Filho, com o apoio dos pais da escritora, selecionou dentre o material aquilo que lhe pareceu mais acabado, atendendo os limites da edição, e intitulou o livro póstumo de *Inéditos e dispersos*. A edição foi lançada em 1985, precedido de mais duas compilações organizadas por Armando Freitas e publicadas pela Brasiliense: *Escritos da Inglaterra* (1988) e *Escritos no Rio* (1993). Tais obras foram editadas com o intuito de divulgar e manter viva a literatura e a memória de Ana C., conforme dispôs o texto do organizador: “Este volume pretende ser, contudo, um arremedo de resgate e consolo para que, num âmbito mais amplo, a ausência de Ana Cristina permaneça viva através de seu texto emocionante” (*In*: CÉSAR, 2001, p. 7).

Paralelo ao trabalho de edição da obra inédita da escritora, Flora Sussekind, Heloisa Buarque de Hollanda e Ítalo Moriconi, críticos que conviveram proximamente com a autora elaboraram estudos destacando sua importância no cenário da literatura brasileira contemporânea. No meio acadêmico começaram a ser elaborados ensaios, dissertações e teses a respeito de sua obra, trabalho que ganhou força a partir dos ensaios de Silviano Santiago escritos a partir de 1985 (“Singular e anônimo” e “A falta que ama”) especialmente quando analisa a autobiografia inventada ou a poesia aparentemente confessional com suas funções de corrosão e construção: “ficamos perplexos com o tom das ‘inconfissões’, depositadas em envelopes formais, totalmente verossímeis, mas que transmitem inverdades biográficas. [...] Corre-se o risco de não se acreditar em mais nada, a não ser no poder corrosivo da palavra e da linguagem poética” (SANTIAGO, 2004, p. 112).

Em um primeiro momento a crítica sobre Ana Cristina se equivocou de relacionar vida e obra, deixando essa tarefa para as matérias jornalísticas. Talvez em virtude da própria gestão da memória e das características do projeto criador de Ana que, conforme analisou Silviano Santiago, possui um atualíssimo compromisso de realismo que não se adéqua à relação entre real e representado, mas à busca obsessiva de exatidão da expressão

poética. Posteriormente, a publicação *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta* (1996), esboço biográfico de autoria de Ítalo Moriconi, integrando a série “Perfis do Rio” editada pela Relume Dumará, inseriu Ana Cristina entre o rol dos personagens “referências obrigatórias de um tempo, um ambiente e um espaço que eles próprios ajudaram a eternizar com seu gênio e sua obra”, conforme destaca o texto de orelha nos livros que integram a coleção. Apesar de dialogar em certa medida com a ideia de gênio criador e do tom testemunhal escolhido para compor o texto, a obra consiste no primeiro trabalho com nuances biográficas sobre Ana Cristina, situando-a em sua geração, destacando suas influências literárias, as primeiras publicações, a vida acadêmica e política, os anos em que residiu na Inglaterra, dentre outros aspectos pautados na consulta a seu acervo pessoal e em depoimentos. Também foi o primeiro texto que discutiu abertamente questões sobre a sexualidade, a depressão e o suicídio da autora, temas que até então não compareciam nos trabalhos acadêmicos sobre o seu legado.

A crescente exposição da obra de Ana Cristina César provocada pela publicação de seus textos inéditos, por sua trajetória e projeto peculiar, contribuiu para que o Instituto Moreira Salles demonstrasse interesse em organizar e abrigar o acervo da autora, além de desenvolver parcerias visando editar e promover seu legado, proposta aceita pelos herdeiros da poetisa que, em 1998, doaram o acervo oficial da escritora para a unidade da instituição localizada no Rio de Janeiro. A partir daquele momento, o Instituto Moreira Salles tornava-se um dos agentes fundamentais de produção/legitimação da crença na obra de Ana Cristina, reeditando e lançando livros da autora, seus desenhos, sua correspondência, realizando cursos e exposições, atendendo pesquisadores, a instituição realiza uma dupla operação: inventa a imortalidade da autora e, preservando e divulgando acervos literários, se retroalimenta, consolidando a crença na importância de seus projetos. O Instituto Moreira Salles se tornou não apenas guardião do acervo oficial da escritora carioca, mas acumulou a tarefa de divulgador e editor de sua obra, fator que a colocou em posição relativamente privilegiada no campo literário brasileiro. Nesse aspecto, aproximamos das análises de Regina Dalcastagnè (2010) quando destacou a importância da editora como uma das instituições de “validação” das obras no campo literário:

A casa editorial foi entendida como fiadora da validade das obras que publica; num jogo de benefícios mútuos, autores e obras transferem capital simbólico para a editora que os publica, mas também recebem o prestígio que ela já acumulou. Afinal, ‘a editora divide com a universidade, com as instituições de pesquisa e com determinados segmentos da mídia o poder de legitimar um intelectual em ascensão, de reforçar ou alterar posições no campo, sendo mesmo capaz de interferir de maneira privilegiada nas próprias regras que estruturam

esse campo?. As editoras mais importantes, que não são necessariamente as maiores, mas dificilmente estarão entre as menores, garantem a atenção de livreiros, leitores e críticos para seus lançamentos (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 44-45).

No caso em análise, o Instituto Moreira Salles se tornou fiador das obras de Ana Cristina César na medida em que detém seu acervo e efetuou parcerias com o intuito de reeditar e lançar livros inéditos relacionados à sua vida e obra. A obra da autora confere prestígio para a instituição que, por sua vez, já consolidada na divulgação crítica (como é o caso do *Cadernos de literatura brasileira*) e na preservação de acervos literários, chancela e legitima o valor literário da escritora. Enquanto o acervo da autora era organizado, o Instituto se tornou co-editor de uma série de publicações pautadas no legado de Ana Cristina. A partir de 1998 o Instituto editou, em parceria com a Editora Ática e patrocínio do Ministério da Cultura, os livros *A teus pés*, *Inéditos e dispersos* e *Crítica e tradução* (que integrou os livros *Literatura não é documento*, *Escritos no Rio* e *Escritos da Inglaterra*, além de poesias traduzidas). As reedições de *A teus pés* e de *Inéditos e dispersos* foram acompanhadas de uma significativa inclusão de fotografias da autora e por desenhos feitos por ela, fotos inseridas de acordo com a evolução cronológica e seguidas com trechos de poemas, com o intuito de aproximar vida e obra. Se nas capas não encontramos o rosto da autora, os livros contemplam uma espécie de fotobiografia montada a partir do acervo pessoal e, não apenas isso, demonstram tentativas de disciplinamento de sua recepção e de gestão de sua memória, conforme explicita a análise empreendida por Luciana di Leone:

Resgatar essa Ana bonita, refinada e talentosa, não outra. Consolar, tranquilizar as tensões que circulam entre a ausência da poeta e a gaveta cheia de poemas que proliferam em significações, que poderiam contrariar a imagem pródiga. Os documentos saíram à luz muito cedo para preencher o vazio, mas passaram também, com isso, a controlar a recepção de sua obra. As estratégias para alcançar esse objetivo vão se tornar evidentes no trabalho editorial propriamente dito, isto é, no projeto gráfico, na seleção de material, na ordem dada aos textos, nas ilustrações, na inclusão de textos de colaboração etc. Foi um elemento de muita importância, particularmente, a inclusão de fotografias, quase o alvo do projeto editorial. O relato iconográfico, tanto de *Inéditos e dispersos* – cujo projeto gráfico estivera a cargo de Cecília Leal – quanto das reedições de *A teus pés* feitas pela editora Ática (1998) – livros, dito de passagem, esteticamente nas antípodas do design discretíssimo de Waltércio Caldas para a edição original feita pela

editora Brasiliense (1982) -, constrói um roteiro biográfico e cronológico: uma menina cuja sina é ser escritora, sina que vai se concretizando foto a foto (LEONE, 2008, p. 33).

Na contramão do projeto de Ana Cristina observamos uma série de estratégias com o intuito de controlar suas imagens, imbricando sua vida e obra: “as edições com fotografias fizeram com que os poemas fossem associados a um rosto e a uma biografia” (p. 38). No entendimento de Heloisa Buarque de Hollanda a própria trajetória de Ana contribuiu para que o interesse pela vida da autora se sobreponha a sua obra: “A Ana era uma construção braba, já dei milhares de entrevistas para teses, matérias e quase ninguém quer saber da obra, mas como ela era, o que ela fazia. Ela é hoje, sem dúvida, um fetiche, mas a sua obra não se esgota, é muito densa” (In: PIRES, 1999). Seguindo essa tendência, o Instituto Moreira Salles editou em parceria com a editora Duas Cidades o caderno de desenhos e anotações que a autora realizou em sua temporada na Inglaterra (*Ana Cristina César: Portsmouth Colchester*, 1999) e em parceria com a Aeroplano uma seleção de cartas e bilhetes de Ana Cristina enviados para Heloisa Buarque de Hollanda, Clara Alvim, Ana Cândida Perez e Maria Cecília Londres Fonseca (*Correspondência Incompleta*, 1999). Este último intercala cartas com fotografias de Ana Cristina integrantes de seu acervo e aproxima os leitores de alguns momentos (previamente selecionados) de sua trajetória intelectual. Além disso, oferece as correspondências reais de uma autora cujo projeto literário se constituiu, dentre outras estratégias, na encenação de correspondências e diários. As correspondências publicadas auxiliariam a crítica, de certo modo, a compreender algumas de suas estratégias de dissimulação.

Desde 1998, o Instituto realiza e apoia uma série de pesquisas, vídeos, peças de teatro, coletâneas, cursos e exposições sobre a vida e obra da escritora. Relembrando os vinte anos da morte de Ana, os profissionais vinculados a reserva técnica fotográfica do Instituto Moreira Salles realizaram a exposição “Em memória de Ana Cristina César”, em outubro de 2003, na sede carioca da instituição, na Gávea. Conforme destacou o material de divulgação, tratou-se de uma “mostra biográfica” baseada em fotografias, cartas, diplomas, bilhetes e documentos da autora, além de manuscritos até então inéditos, integrantes da “pasta rosa”. Subsidiando e, porque não dizer, legitimando a exposição, o catálogo trouxe um texto inédito de Armando Freitas Filho, além de um poema de Waldo César, pai da escritora, e de textos dos irmãos da autora, Luis Felipe César e Flávio Lenz César, que até aquele momento não haviam dado nenhum depoimento público sobre a irmã. Textos que foram publicados no ano seguinte, juntamente com um ensaio de Silvano Santiago, na coletânea em homenagem a Ana Cristina organizada por Armando Freitas Filho e voltada para o público jovem, integrando a coleção “Novas Seletas” da Editora Nova Fronteira.

Em 2006 o acervo da escritora subsidiou a edição da antologia crítica bilíngue

Álbum de retazos conjunto de poemas, cartas, imagens e inéditos de Ana Cristina selecionados e traduzidos por Luciana di Leone, Florência Garramuño e Ana Carolina Puente, publicada em Buenos Aires pela editora Corregidor. Acervo que também possibilitou que o Instituto Moreira Salles publicasse *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008) organizado por Viviana Bosi a partir da seleção de um conjunto de documentos inéditos encontrado pela mãe da escritora e posteriormente doado ao Instituto. A especificidade do livro consiste na reprodução fac-similar dos manuscritos e datiloscritos para “que a proximidade quase imediata com o manuscrito com a mão que o escreveu possa ser aprendida pelo leitor” (CÉSAR, 2008, p. 10), acrescentaríamos também a possibilidade de o leitor efetuar uma operação arquivística: ao adquirir o livro ele insere as reproduções de manuscritos da autora em seu acervo pessoal na medida em que leva parte do acervo da poetisa para sua casa. Nesse aspecto, o livro não somente utilizou do conteúdo dos documentos integrantes do acervo oficial de Ana, mas dos próprios suportes, transformando a relação verbal e não verbal, em uma espécie de catálogo de arte. Os manuscritos reproduzidos se inserem em uma rede de economia simbólica que demonstra alguns caminhos do projeto criador, iluminando concomitantemente os bastidores e o resultado desse projeto, ao focar, sobretudo, as marcas autorais.

Os responsáveis pelo Instituto Moreira Salles também se tornam uma espécie de herdeiros do capital simbólico da escritora que, por sua vez, se mantém a cada dia mais presente no campo literário brasileiro graças a muitas das ações promovidas pela família e pela instituição. Prova disso foi o curso “Aos pés de Ana Cristina” realizado na sede carioca do Instituto de 8 a 29 de abril de 2010. Efetuando um trocadilho com o título de *A teus pés*, o curso reuniu pesquisadores e interessados em conhecer (e em certa medida reverenciar) a memória da escritora. Para tanto, em quatro encontros, especialistas reconhecidos no campo da crítica literária e na obra de Ana Cristina compartilharam experiências de pesquisa e de sua relação com a vida e obra da escritora. Inaugurando o curso, Heloisa Buarque de Hollanda ministrou a aula “Retratos da poeta quando jovem”, refletindo sobre a amiga e a poeta, cotejando a trajetória de Ana Cristina César com a de outros integrantes de sua geração. Ítalo Moriconi em “Ana Cristina: contingente, permanente”, discutiu os motivos que contribuem para que o texto de Ana ainda perdure. A análise “Não, a poesia não pode esperar”, empreendida por Viviana Bosi, enfocou procedimentos de composição da escritora apontando, para tanto, algumas das linhas de força de sua poética. Encerrando o curso, Annita Costa Malufé ministrou o curso “Inflar o segredo, deformar a confissão” com o intuito de examinar o modo como Ana “deforma” o diário e a carta e, ao mesmo tempo, sustenta em seus versos uma sensação de segredo.

No material de divulgação do evento, Eucanaã Ferraz, consultor literário do Instituto, concluiu que o curso “faz parte, portanto, de um já vasto trabalho do IMS para responder ao interesse cada vez mais crescente pela obra daquela que muitos reconhecem

apenas pelas iniciais A. C.". Quanto maior o interesse, mais "produtos" são fabricados para atender e estimular o crescimento da demanda. Na economia simbólica, conforme afirma Bourdieu (2002), os campos de produção se tornam universo de crença que só podem funcionar quando produzem, inseparavelmente, produtos e a necessidade desses produtos. Ação que pode ser evidenciada no trabalho frequente realizado pelo Instituto Moreira Salles e pelos herdeiros da escritora visando sustentar o círculo da crença em Ana C. considerada, em virtude de uma série de interesses, representativa ao ponto de sermos convidados a nos colocar a seus pés. Tarefa que atende aos interesses da fabricação do imortal e que contrasta com os ideais da geração da autora pautados na dessacralização do poeta e do poema. Resta saber em que medida esse discurso não constitui uma forma alternativa de inserção ou um modo de sacralização/produção da crença a contrapelo.

Referências

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ABREU, Regina. Emblemas da nacionalidade: o culto a Euclides da Cunha. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 24, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.

CÉSAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. 4. ed. São Paulo: Ática, Instituto Moreira Salles, 2001.

CLÁUDIO, Ivan. Fragmentos da tormenta. *Isto É*, São Paulo, 21 dez, 1994.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia (Org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

HEINICH, Nathalie. *La gloire de Van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Minuit, 1991.

HEYMANN, Luciana Quillet. Cinquenta anos sem Vargas: reflexões acerca da construção de um “legado”. *XXVIII Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LEONI, Luciana Maria Di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina César*. São Paulo: Annablume, 2006.

MORICONI, Ítalo. Ana Cristina Cesar no tribunal da leitura. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 12, 2000.

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

NASCIMENTO, Carla. “Uma mulher do século XIX disfarçada em século XX”: um olhar crítico-biográfico sobre o acervo de Ana Cristina César. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PIRES, Paulo Roberto. Ficção íntima. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 set, 1999.

SANTIAGO, Silviano. A falta que ama. In: FREITAS FILHO, Armando (Org.). *Ana Cristina César: novas seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CLOVIS CARVALHO BRITTO

Pós-Doutor em Estudos Culturais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília. Professor na Universidade Federal de Sergipe. E-mail: clovisbritto5@hotmail.com.

**Dois modos de ver o mundo:
a cronística luso-brasileira e Emmanuel Lévinas**

**Two ways of seeing the world : Luso-Brazilian chronicles
and Emmanuel Lévinas**

*Maria Laura Bettencourt Pires**

**Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal
(CECC/UCP)*

Resumo: Ao ler a cronística luso-brasileira, ficamos com uma visão do ideário da época e da noção de superioridade que prevalecia entre os colonizadores. Neste artigo, discorre-se sobre o que podemos aprender com a leitura das obras de Emmanuel Lévinas e com a sua teoria da alteridade, a propósito da construção do conhecimento, da aquisição de competência cultural e da aplicação da sua conceptualização do "Outro" à educação, ao ensino de línguas, tanto maternas como estrangeiras, e à acção social. Apresentam-se também perspectivas e reflexões que, de uma forma problematizadora, se referem às críticas pós-colonialistas inerentes à visão levinasiana do "Outro".

Palavras-chave: Lévinas. Alteridade. Mundividência.

Abstract: When reading the Luso-Brazilian chronicles, we get a view of the set of ideas of the time and the notion of superiority that prevailed among the colonists. In this article, it is talked about what we can learn from reading the works of Emmanuel Lévinas and his theory of otherness, concerning the construction of knowledge, the acquisition of cultural competence and the implementation of its conceptualisation of the "Other" on education, language teaching, both maternal and foreign, and social action. The article also presents perspectives and reflections that, in a problematical form, refer to the post-colonialist criticism inherent in Levinasian view of the "Other".

Keywords: Levinas. Otherness. World view.

Introdução

Quando escrevi este artigo, resultado de reflexões compartilhadas no IV Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa, hesitei entre os títulos "Uma leitura da Cronística à luz de Lévinas", "Dois modos de ver o mundo: a Cronística Luso-Brasileira e Emmanuel Lévinas" e "O mundo visto pela Cronística Luso-Brasileira e por Lévinas". Porém, posteriormente, ao verificar que a audiência prevista para a palestra iria ser constituída sobretudo por professores brasileiros e que a maioria das comunicações deste Simpósio foca justamente os relatos referentes ao descobrimento do Brasil – nos quais é patente o orgulho hegemônico dos colonizadores, conscientes da sua superioridade cultural e religiosa baseada no logocentrismo europeu – decidi que, em vez de fazer comparações entre duas mundividências, seria preferível considerar as menções à cronística como um dado adquirido e ter como objectivo principal uma análise do modo de ver o mundo de Emmanuel Lévinas considerado como contraponto ao dos relatos dos descobridores, viajantes e colonizadores. Pareceu-me que este tipo de reflexão era particularmente necessário e proveitoso na nossa época tão marcada pelo ódio ou pela indiferença para com "o outro homem". Creio também que a aplicação do pensamento de Lévinas para tratar do tema se identificava com a concepção desse simpósio, que teve como palavra-chave o *diálogo* entre as diferentes disciplinas e a variedade de discursos.

Proponho-me, por isso, apresentar uma perspectiva e uma reflexão teórica diferentes sobre o tema central do artigo que, de uma forma problematizadora, se refere às críticas pós-colonialistas inerentes à visão de o "Outro".

Na cronística luso-brasileira verifica-se como, através da literatura e da história, temos uma visão da mundividência da época, do papel da cultura e da noção de superioridade dos colonizadores na construção da desigualdade social dos colonizados. A partir destas noções iniciais, na segunda parte deste trabalho, pretende-se discorrer sobre o que podemos aprender a partir da leitura das obras do filósofo francês Emmanuel Lévinas (1906-1995) e da reflexão sobre a sua teoria da alteridade, a propósito da construção do conhecimento e da aquisição de competência cultural e da consequente aplicação da sua conceptualização do "Outro" à educação, ao ensino de línguas, tanto maternas como estrangeiras, e à acção social, que são temas de interesse da comunidade académica luso-brasileira. Com esse objectivo, será apresentada uma panorâmica teórica dos conceitos-chave de Lévinas, como a sua conceptualização de "Alteridade", e uma breve análise das suas posições epistemológicas e éticas, concluindo com uma sucinta referência às suas potenciais aplicações teóricas e práticas ao mundo da educação, com especial relevo para a formação de professores e dos seus estudantes.

Este artigo está organizado em quatro secções. Na primeira, refere-se ao tema “Língua Portuguesa: ultrapassando fronteiras, unindo culturas”, proposto no Simpósio, em que se integra e justifica-se a escolha do pensamento teórico de Emmanuel Lévinas como contraponto à cronística luso-brasileira, como anteriormente mencionado. Na segunda, são feitas referências biográficas e bibliográficas ao autor escolhido, à influência que a sua teoria da alteridade e o seu modo de ver o mundo tiveram na evolução do pensamento contemporâneo. Na terceira, mencionam-se as implicações práticas que o estudo da conceptualização do "Outro" concebida por este pensador pode ter no mundo da educação. Na quarta, e ao longo da comunicação, ir-nos-emos referindo a temas centrais da obra de Lévinas, tais como a Ética, o Outro e a Face.

1. Referências biográficas

Emmanuel Lévinas (1906-1995) nasceu na Lituânia de ascendência judia. Estudou na Lituânia e na Rússia e depois formou-se em Filosofia em Strassbourg (1923-1930). Em Freiburg (1928-1929), estudou com Husserl e Heidegger. Viveu em França, tendo-se naturalizado Francês em 1930, e foi Director da Escola Normal israelita oriental, Professor de Filosofia nas Universidades de Poitiers (1964), de Paris-Nanterre (1967) e Sorbonne (1973). Segundo ele, chegou ao estudo da filosofia através da literatura. Distingue-se por ser um dos mais relevantes pensadores da sua época e, embora em vida fosse mal compreendido e negligenciado, actualmente é considerado uma das figuras mais carismáticas do pensamento europeu do século XX.

Ao longo de seis décadas, produziu uma abundante obra na qual desenvolveu a sua filosofia da ética e do "Outro" e, entre 1982 e 1992, no final de uma brilhante carreira de 60 anos, Lévinas deu inúmeras entrevistas que concorreram para tornar o seu nome e obra mais conhecidos.

2. Teoria

Para Lévinas, a primeira filosofia não é a lógica tradicional nem a metafísica. É uma descrição fenomenológica do encontro face-a-face ou da relação intersubjectiva, que ocorre ao sermos chamados pelo outro e ao responder-lhe. Segundo ele, nenhum acontecimento é tão perturbador de um ponto de vista afectivo para uma consciência que controla o seu universo como encontrar outro ser humano. No fundo, ele propõe uma

hermenêutica da experiência vivida no mundo. No centro do pensamento de Lévinas (i.e., nas obras de 1961 e 1974) estão justamente as descrições do encontro com outra pessoa. Essa reunião tem uma característica particular: o outro tem um impacto em mim diferente de qualquer objecto ou força deste mundo. Posso constituir essa pessoa cognitivamente, na base da visão, como um *alter ego*. Posso fazer com que outro ser humano seja "como eu", aja como eu e pareça ser dono da sua vida consciente.

Lévinas começou a sua carreira intelectual nos anos 20 do século passado e desenvolveu uma ética pós-racionalista original e abrangente da responsabilidade social. O seu "amor da sabedoria" é inspirado na "sabedoria do amor" bíblica e talmúdica, um conceito, que, segundo ele, deve estar presente na sabedoria que se procura atingir através da filosofia. Esse amor da sabedoria é para Lévinas a "sabedoria do amor ao serviço do amor" (LÉVINAS, 1974, p. 207). Fala-nos da "Filosofia como amor do amor. Sabedoria que ensina o rosto do outro homem!" (LÉVINAS, 1961, p. IV) . O seu modo de pensar e a sua mundividência parte de um universo que nos é familiar (quaisquer que sejam as terras ainda desconhecidas, como era o Brasil para os Portugueses), de um *chez soi*, para um *hors de soi* (fora de si), que nos é estranho, em direcção a "um lá além" (o algures) até chegar ao Outro (o estrangeiro, o estranho) e tende para *uma coisa absolutamente outra*, para o *absolutamente outro*¹. Assume assim uma posição ética distinta baseada no respeito e na responsabilidade pelo Outro.

3. Conceito de "O Outro"

A obra de Lévinas baseia-se na ética do Outro, ou segundo ele, na ética como primeira filosofia (1984). Para este pensador, o Outro não é susceptível de ser conhecido e não o podemos tornar num objecto do sujeito, tal como acontece na metafísica tradicional (que Lévinas designa como "ontologia"). A sua *alteridade* não deve ser absorvida na minha identidade de pensante e de possuidor, como acontecia nos relatos da cronística. Desde o início, Lévinas rejeitou a unidade eleática do ser, dirigindo-se à alteridade infinita e irredutível do Outro. Esta sua corajosa ruptura com Parménides (1996, p. 42) permitiu-lhe definir a ética como a "primeira filosofia" que privilegia a pluralidade, a exterioridade e a alteridade sobre a unidade, a interioridade e a ontologia. Para Lévinas, o que interessa primeiro não são as questões sobre o ser mas sim sobre as relações com os outros. São estas questões que o levam a afirmar que teme mais a injustiça do que a morte, e que prefere sofrer injustiças do que cometê-las. Consequentemente, afirma que devemos ter uma

¹ "A metafísica surge e mantém-se neste álbi. Ela está virada para o 'algures' e para o 'diferentemente' e para 'o outro'". (LÉVINAS, 1961, p. 21-22).

relação com o Outro e não o reduzir ao mesmo. Fala-nos da audaciosa e inspirada extravagância do *diferentemente do ser* [*autrement qu'être*] ou do *outro*, o *absolutamente outro*, o reinventar, reinventando não só o mundo, como *tudo* quanto é do mundo – a partir de um além insondável.

Desde 1980 que os estudiosos têm prestado grande atenção à filosofia ética de o "Outro" de Lévinas. Em *Humanisme de l'autre homme* (1987), Emmanuel Lévinas afirma não apenas que é possível mas que é de extrema necessidade que compreendamos a nossa humanidade através da humanidade dos Outros. Declara também que ser verdadeiramente humano é permitir ao outro ser outro.

A experiência de deixar "l'autre" ou "autrui", como Lévinas o designa, ser outro pode ser desconfortável porque implica não saber e não ter poder sobre as pessoas. Trata-se, porém, do reconhecimento de uma verdade profunda que tem estado sempre presente pois nunca tivemos qualquer poder sobre alguém. A nossa liberdade resulta de mostrarmos compaixão e de deixarmos os outros serem eles próprios e não aquilo que nós decidimos que eles sejam.

Segundo Maurice Blanchot (1969, p. 73-74), Lévinas põe em causa as nossas maneiras de pensar e torna-nos responsáveis por acolher, em todo o esplendor e infinito que lhe são próprios, precisamente a ideia do Outro, ou seja a relação com outrem. Segundo a noção igualitária de alteridade levinasiana "o outro" paradigmático é o outro ser humano e todos são iguais.

Quando encontramos um estrangeiro, cujos modos e motivos são estranhos para nós, (tal como sucedeu aos autores da cronística luso-brasileira) sabemos agora que é o medo que nos faz pensar que esse estrangeiro é um objecto que deve ser evitado ou controlado. Por outro lado, é a compaixão que nos permite vê-lo como um ser humano, com pensamentos e motivações como os nossos. Lévinas afirma que a humanidade do humano não se descobre através da matemática, da metafísica racional ou da introspecção. Encontra-se no reconhecimento de que a outra pessoa vem primeiro e de que o sofrimento e a mortalidade dos outros são as obrigações e a moralidade de minha identidade. Declara mesmo que a tradicional procura filosófica do conhecimento é secundária em relação ao dever ético básico para com o outro.

4. Ética

No pensamento de Lévinas, a ética já não está subordinada nem é identificada com a moralidade, como sucede no sistema de Kant. Em vez disso, torna-se aquilo que

Aristóteles designava como "prima filosofia", tomando o lugar tanto da metafísica clássica como da moderna ontologia. Para ele, a ética, para além da visão e da certeza, delinea a estrutura da exterioridade. É um saber de bem-fazer, um repensar da humanidade, um vulnerável avizinhamo do próximo num movimento ou orientação para o outro absoluto.

5. A Face

Outro dos temas fulcrais do pensamento levinasiano é o conceito de Face. Na sua obra *Altérité et transcendence* (1995) apresenta uma ética primordial da responsabilidade baseada no rosto do outro homem. Quando considera o encontro "face-a-face", pensa que a face humana é o lócus da transcendência. O desenvolvimento conceptual do papel do rosto do outro na ética de Lévinas põe em questão o meu ser. Na cara do *outro*, na nudez, tão imperativa quanto desarmada, do *rosto do outro homem*, vemos um apelo incisivo e obsessivo ou uma injunção imperativa que se revelam na sua face não como fachada mas como enigma e expressão de um além que se revela. Em "La Philosophie et la mort", Lévinas diz-nos: "Je me suis demandé, vous le savez peut-être, ce que signifie le visage de l'autre homme" (1995, p. 84).

A este propósito é de referir que, em 1933, quando Lévinas escreveu as "Reflexões sobre a Filosofia do Hitlerismo" (1997), o seu mundo colidiu como o do famoso artista suíço Alberto Giacometti (1901-1966), que há muito estava obcecado com a dificuldade que encontrava em produzir no concreto e na sua emocionante materialidade, uma escultura que nos transmitisse todo o significado de uma face humana, tal como ele próprio confessava. Foi por isso que, após ter produzido uma série de cabeças futuristas e deformadas – nas quais as faces foram sendo progressivamente simplificadas e reduzidas a uma indicação de um movimento material – esculpiu o seu famoso "Cubo" que tem sido estudado por intérpretes de renome como Didi-Huberman (1993) e que evocam a passagem de um intuito objectivo em que uma das suas treze faces que está virada para o chão está cega para uma metaforização subjectiva do valor da cegueira. Esta escultura foi feita após a morte do pai e corresponde a um gesto de luto. Surgiu após uma série de tentativas e experiências em pedra e o enigmático "Cubo" foi uma das raras obras que Giacometti permitiu que fosse permanentemente fundido em bronze, embora reconhecesse que não era realmente nem um cubo, nem um objecto surrealista, nem um exercício constructivista. Não tendo cara, representava a mais rarefeita e requintada das suas cabeças abstractas. Resultava, sobretudo, da luta do artista para construir adequadamente (destruindo, a fim de proteger), numa forma multidimensional, o rosto humano – como evento, memória e como uma presença transitória mas repetida.

Por seu lado, Lévinas, como já referido, via o rosto como um ponto de origem de diálogo e, por extensão, de um discurso que não estava interessado em identificar o outro *per se*, mas sim em sentir com esse outro de tal forma que, quando estamos "face-a-face" com ele, somos infinitamente responsáveis por ele. Nesta relação ética básica, sou responsável pelo outro sem ter qualquer direito a que o outro tenha a mesma responsabilidade por mim. Esta assimetria está presente na ética de respeito e responsabilidade pelo Outro que Lévinas defende, segundo a qual o rosto humano nos ordena que sirvamos e demos ao Outro. Em *Humanisme de l'autre homme*, Emmanuel Lévinas afirma não apenas que é possível mas que é de extrema necessidade que compreendamos a nossa humanidade através da humanidade dos Outros.

6. Influência

Devido ao seu modo de pensar radicalmente novo e diferente, a partir de 1950, Emmanuel Lévinas surge como um dos mais importantes teóricos no círculo dos intelectuais franceses e, desde o final dos anos de 1960, que tem vindo a ser publicado um número extraordinário de estudos sobre o seu pensamento. A influência da sua obra é profunda e de grande alcance, sendo reconhecida por figuras tão marcantes e diversas como Jean-Paul Sartre, Jacques Derrida e Enrique Dussel e tem sido evidente em disciplinas, como ética, filosofia da religião, estudos culturais e literários e sociologia. Derrida (1997, p. 14-15), na sua sentida e comovente despedida, intitulada *Adieu*, afirma mesmo que Lévinas terá mudado o curso da reflexão filosófica do nosso tempo.

Actualmente, naquilo que se poderia caracterizar como filosofia "pós-levinasiana", atribui-se grande ênfase ao problema da alteridade, de tal modo que o tema de "o outro" se tornou numa questão preeminente na filosofia.

7. Aplicação à área da educação

Devido ao facto de haver uma sensibilidade por parte de setores da educação de ter como concepção básica congregar estudiosos e professores da educação básica e do ensino superior, que devem estar conscientes da importância do aspecto humanizador na formação, tem decerto interesse considerar a aplicação das teorias de Lévinas à área da educação pois elas contribuem para o desenvolvimento da ética e da formação intelectual dos educandos. Podem também concorrer para ampliar a competência comunicativa dos alunos levando-os

a considerar que a língua portuguesa se constitui em espaços culturais em que as teorias pós-coloniais proporcionaram novos modelos interpretativos da realidade dos países colonizados.

Neste âmbito, começaremos por considerar o conceito de cultura, que tem sido objecto de tantos debates teóricos e políticos, e por afirmar, com Benhabib (2002)², que estão ultrapassadas as noções essencialistas e holísticas da "cultura" (que dominavam a cronística luso-brasileira) visto que "as culturas" correspondem a uma constante mudança dos territórios imaginários que se encontram nos diálogos em curso e, conseqüentemente, devemos respeitar todos os indivíduos de culturas, etnias, religiões e classes sociais diferentes. Podemos assim, aplicando a teoria do "Outro" de Lévinas (1987) reconhecer e afirmar o valor da diversidade cultural dos indivíduos ou comunidades, protegendo e preservando a dignidade de cada um.

Por outro lado, a noção de aquisição de competência cultural tem sido considerada positiva por impedir que se julguem todos por um único padrão de comportamento e também neste campo se trata de uma perspectiva inerente ao pensamento inovador de Lévinas. Resulta, justamente, da capacidade de compreender, comunicar e interagir eficazmente com "os outros" através das diferentes culturas e depende, portanto, da nossa proficiência para lidar com as diferenças e da nossa compreensão das relações entre o "eu" e o "Outro".

Conclusão

Como conclusão, e sabendo que é necessário congregar pesquisas que apresentem reflexões teóricas ou análises empíricas que, sob perspectivas críticas de-colonialistas e/ou pós-colonialistas, abordem os problemas do nosso tempo e sendo inegável que uma das maiores iniquidades no mundo contemporâneo é aquela que exclui uma parcela considerável de seres humanos devido a serem diferentes, parece que Lévinas é, sem dúvida, um dos pensadores sobre cuja obra devemos reflectir. A leitura dessa obra ensina-nos que devemos dizer adeus ao mundo ditado pelo "outro" visto como *alter-ego*, como acontecia na era de escrita da cronística luso-brasileira, onde temos repositórios da visão do outro por parte dos povos e línguas em contacto. A voz de Lévinas reeduca o nosso ouvido para a escuta do outro antes, para além e diferentemente do ser e, através dessa escuta, para

² Nesta obra, Benhabib, seguindo as pisadas de Lévinas, apresenta a abordagem de que se deve desenvolver uma compreensão das culturas considerando que estão continuamente a recriar-se e a renegociar as fronteiras imaginadas entre "nós" e "eles".

ouvirmos o próprio *humano*, que é perscrutado ao longo da imensa obra de Lévinas, que nos incita a repensar "nobrememente o humano no homem" (1987, p. 96). Ao fazer a pergunta "O que ele é o homem?" ou, melhor e mais justamente, "*Quem é ele?*", segundo Lévinas, devemos começar por responder ao apelo imperativo, obsessivo, anárquico e infinito do *outro* dizendo: "Sim, eis-me aqui". Pois, tal como é tão frequentemente citado, para Lévinas (1987), o outro é antes de mais o estrangeiro, a viúva, o órfão, isto é, aqueles que clamam por nós a pedir ajuda.

Deste modo, ao contrário do modo de ver o mundo da época da escrita dos relatos da Cronística, a não diferenciação entre "Eu" e "Outro" é transportada para a criação de uma identidade colectiva, mutuamente dependente da inexistência das identidades individuais dos seus membros e subsumindo os interesses do "Eu" às imposições interiorizadas da comunidade, estabelecendo uma relação entre as chamadas culturas da margem e as do centro, tal como devemos ensinar aos nossos estudantes.

Por outro lado, visto que, nesse contexto, se pretende também relacionar diferentes olhares e são esperadas contribuições que abordem as questões sob diferentes ângulos, parece que ouvir a voz de Lévinas – apesar da ambiguidade inscrita nos conceitos a que nos referimos – nos pode ajudar a rejeitar o pessimismo cultural que invade o nosso mundo, um pessimismo histórico e antropológico, que contraria o espírito optimista do Iluminismo, e a mundividência depressiva³ que afirma que o nosso mundo global se irá afundar no "choque de civilizações", de que nos fala Huntington (2011), e nas guerras das culturas, contribuindo para restaurar a nossa fé na necessidade humana de relatar sob a forma de narrativas as experiências históricas e culturais do "eu" e do "outro", como aprendemos com Emmanuel Lévinas.

Referências

BENHABIB, Sheyla. *The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *Connaissance de l'inconnu, L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

DERRIDA, Jacques. *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Paris: Galilée, 1997.

³ Ver sobre este assunto Slavoj Žižek (1989, p. 48) e Richard Sennett (1977, p. 268).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*. Paris: Macula, 1993.

HUNTINGTON, Samuel. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster, 2011.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*. La Haye: M. Nijhoff, 1961.

_____. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris: Kluwer Academic, 1974.

_____. *Ethique et infini*. Paris: Biblio Essais, 1984.

_____. *Humanisme de l'autre homme*. Gauteng: LGF, 1987.

_____. *Altérité et transcendance*. Montpellier: Fata Morgana, 1995.

_____. *Transcendance et intelligibilité*. Paris: Labor et Fides, 1996.

_____. *Quelques réflexions sur la philosophie du l'hitlérisme*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1997.

SENNETT, Richard. *The Fall of Public Man on the Social Psychology of Capitalism*. London: Penguin, 1977.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.

MARIA LAURA BETTENCOURT PIRES

Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal.
E-mail: laurapir@fch.lisboa.ucp.pt.

“Onde estivestes de noite?” o literário e a imagem se perguntaram

“Where did you have been at night?”
the literary and the image asked themselves

Maria Eugênia Curado, Ewerton de Freitas Ignácio**

**Universidade Estadual de Goiás (UEG)*

Resumo: Considerando a possibilidade da migração de temas e topos literários de uma esfera artística a outra, e tendo em vista que o texto literário e a pintura se aproximam não apenas por motivação temática, mas também por procedimentos de composição, com base no instrumental teórico de Charles Sanders Peirce (1839-1914) propomos neste artigo demonstrar que, independentemente do tempo e do espaço em que se forjaram e talvez pelo caráter atemporal e universalizante das obras, embora de meio e modos diversos, há possibilidade de uma leitura dialógica do conto “Onde estivestes de noite” (1997), de Clarice Lispector, com o painel nuclear “O juízo final” (1482), de Hieronymus Bosch. Analisaremos a arquitetura da contística lispectoriana com a construção pictórica de Bosch e os elementos formadores de ambas as produções que nos revelam, talvez, outras formas de compreender o mundo da leitura.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Lispector. Bosch. Intersemiose.

Abstract: Considering the possibility of migration of themes and literary types from an artistic sphere to another, and taking into account that the literary text and painting approach not only for thematic motivation, but also by composition and procedures, based on instrumental theorist Charles Sanders Peirce (1839-1914), we propose in this article demonstrate that, regardless of time and space in which were forged and perhaps the timeless and universalizing character of the works though means and different ways, the possibility of a dialogic reading short story "Onde estivestes de noite" (1999), by Clarice Lispector (1922-1977) with the nuclear panel "O juízo final" (1482), by Hieronymus Bosch(1450-1516). We will review the architecture of lispectoriana short story selections with the pictorial construction of Bosch and trainers elements of both productions that tell us perhaps other ways of understanding the world of reading.

Keywords: Comparative Literature. Lispector. Bosch. Intersemiosis.

Introdução

A discussão sobre o termo literatura é controversa. Aguiar e Silva (1975) revisa o conceito desta terminologia desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade e entre várias ponderações diz, citando Hjelmslev, que o texto literário depende de muitos códigos culturais não literários e envolve “sistemas de atitudes psicológicas, de posturas mentais, de convicções sócio-políticas, de princípios éticos do indivíduo e do grupo ao qual se insere” (AGUIAR E SILVA, 1975, p. 34-35). O estudioso enfatiza que a literatura não é um conjunto fechado de textos, mas pertence a um processo ininterrupto e histórico de produção textual e “implica a existência de mecanismos semióticos [...] que se objetiva num conjunto aberto de textos [...] e podem determinar novas leituras desses mesmos textos” (AGUIAR E SILVA, 2006, p. 14) Partindo desse pressuposto, podemos considerar a hipótese de existir uma condição tanto de leitura quanto de escritura de textos que engendre elementos que permitam aproximação do objeto literário com outras artes ou mídias em uma visão intersemiótica. Isso porque estamos em constante interação com várias formas de saberes, sejam relacionados ao mundo empírico em uma relação epidérmica ou não. Nesse sentido, entende-se que as produções literárias podem refletir não só a verossimilhança, mas também dialogar com diferentes formas de expressão artísticas e que sua produção pode passar por motivações diferentes da conjuntura na qual as obras se formam. Pressupõe, por conseguinte, possibilidade de ligações, analogias e diálogos entre linguagens.

Diante da possibilidade da relação entre meios e modos diversos, sugere-se, nesta reflexão, uma organização na qual se problematiza: i) as fronteiras da Literatura Comparada (doravante LC), atentando para o princípio de que delinear o objeto literário é tão complexo quanto desenhar de forma definitiva o espaço da LC. Assim, vamos, ainda que de forma breve, refletir sobre os meandros da LC, apontando sua trajetória e dubiedades, sobremaneira a partir do século XX, em que as discussões sobre esta disciplina passam a acolher diferentes processos de investigação e buscam negociações com distintas áreas do saber; ii) a tentativa de um delineamento do que designamos como aproximação semiótica entre o texto literário e o visual como uma proposta metodológica e a discussão a respeito da possibilidade de aproximação de dois objetos artísticos – literário e plástico – que, pertencendo a contextos distintos, necessita de uma visão não compartimentada de leitura.

Embora se possa questionar a validade da revisão a trajetória da LC e de reflexões sobre interações entre literatura e outras linguagens, acreditamos ser inescapável um posicionamento sobre como alguns estudiosos se situam diante da definição dos limites entre campos artísticos diferentes.

Literatura Comparada e múltiplas linguagens

A Literatura Comparada, disciplina de origem oitocentista, surgiu no século XIX como uma ramificação da história da literatura. Em princípio, impulsionava as relações literárias internacionais em oposição às literaturas nacionais. Tal enfoque possuía uma concepção historicista e privilegiava os componentes exteriores às obras, ou seja, as relações de uma obra com outras e o contexto cultural, mas “traz como marca fundamental, desde os seus primórdios, a noção da transversalidade, seja com relação às fronteiras seja com os limites entre áreas do conhecimento” (COUTINHO, 2006, p.11).

No sentido estrito, influenciou-se por comparatistas que se voltaram mais para os aspectos internos dos textos como o Formalismo Russo, a Estilística e o *New Criticism*. Por este viés, o comparativismo passou a ser ditado pela Escola Americana, cujos estudos comparados trouxeram inúmeras mudanças à concepção francesa, como a valorização da imanência textual que acabou levando-a a mero esteticismo. Mas, ainda que centradas em princípios teóricos adversos, ambas as escolas buscaram a universalidade de modelos teóricos comuns a todas as literaturas, levando ao etnocentrismo, uma vez que os paradigmas desejados formavam-se com base em uma determinada cultura tomados como universais.

A partir dos anos 70 do século XX, a LC se volta para um enfoque político e aponta para investigações localizadas e se aproxima de questões contextualizadas, distanciando-se do etnocentrismo. Inserem-se a partir daí buscas de identidade nacional e cultural e o olhar às produções dos grupos minoritários. Nesse momento, a LC passa a encarar os questionamentos literários locais a partir da visão do pesquisador. Este descentramento amplia seu aspecto interdisciplinar considerando que a obra literária, vista como produto cultural, passa a se relacionar com as diversas áreas do saber e não só considera como espaço a literariedade (CARVALHAL, 1986). Tal ampliação leva os interesses dos comparatistas a campos aparentemente adversos como a comparação do texto literário com o plástico, com a música, com a filosofia, mostrando a possibilidade de intercâmbios estéticos entre meios e modos diferentes e “apontam todos na direção da constituição de um campo de atividades [...] amplo em que o estudioso, serve-se de uma vasta abordagem de métodos e técnicas” (COUTINHO, 2013, p. 15), o que o faculta a criar maneiras de interpretar e determinar ou não suas fronteiras. Isso, para Remak (2011), é a possibilidade de o texto literário poder ir além dos limites de um país específico e que o comparativismo deve dialogar com outras áreas da expressão e da crença humana como as artes plásticas, o cinema, a música, a filosofia, a religião etc.

Na realidade, o imbricamento entre as artes, segundo Ribeiro de Oliveira (1993), surgiu de forma acidental na *Ars Poetica* de Horácio quando o filósofo sintetiza a poesia e a pintura em *Ut pictura poesis* com o objetivo de “ilustrar o preceito contemporâneo do decoro e da unidade” (RIBEIRO DE OLIVEIRA, 1993, p.13). Ou seja, cada forma de expressão artística teria sua mimese, respeitando seus meios e seus modos. Muitos séculos depois, contudo, “a expressão *Ut pictura poesis* passou a designar uma abordagem crítica aproximando a literatura das artes plásticas, e, por extensão da música e do cinema” (RIBEIRO DE OLIVEIRA, 1993, p. 14) e, hoje, acreditamos, do *cyber* espaço. Entretanto, o vai e vem desta discussão nunca chegou a um consenso. Fato é que se a pintura fala ou se a poesia cria imagens, torna-se, a nosso ver, irrelevante, pois o que nos interessa na verdade são as aproximações que determinadas leituras nos incitam a ler outros meios que não os tradicionalmente forjados nas páginas dos suportes convencionais.

Perseguindo essa linha de raciocínio, e na revisão da literatura empreendida por Curado (2001), veremos que vários estudiosos se debruçaram sobre a possibilidade das inter-relações entre literatura e artes plásticas, contudo, nos ateremos a apenas alguns deles, considerando que nossa proposta não traz à baila discussões sobre o estado da arte ou debates de cunho conceitual. Mario Praz (1982), por exemplo, enfatiza que por meio da estética comparada seja possível encontrar semelhanças estruturais em vários sistemas artísticos independentemente dos meios utilizados e reforça o *Zeitgeist*, ou seja, o espírito de uma época em que todas as produções artísticas estão de fato inseridas e que têm o tempo como revelador da verdade. Se para Praz (1982) o tempo presente seria o determinante, a verdade também teria seu momento certo. Todavia, o que ora colocamos em discussão é justamente o oposto, ou seja, que a verdadeira obra de arte extrapola o tempo e o espaço e, conseqüentemente, dialoga com meios e modos diversos independente da época em que se forjaram e deixa no universo um profundo questionamento; Étienne Souriau (1983) analisa estruturalmente obras de diversas manifestações artísticas e evidencia estruturas e analogias ora mais ora menos visíveis ou mesmo “secretas” entre as obras. Para tal, elege como base disciplinar a estética comparada e enfatiza que “pintores, escultores, músicos, poetas são levitas de um mesmo templo. Servem senão ao mesmo deus, pelo menos a divindades congêneres” (SOURIAU, 1983, p. 14). Para o estudioso todas as variações artísticas convergem para uma essência estilística comum e o método da estética comparada dá conta de melhor confrontar as diferentes formas artísticas. Por esse caminho, e tendo em vista que o artista busca por meio de expressões diferentes representar o mundo ou o sentimento em relação a ele, ousaria afirmar que, independentemente do tempo ou do espaço, a “verdadeira” obra de arte define-se e se redefine de forma constante em um processo de semiose no qual se atualiza via fruidor e tem a estética como referencial basilar.

Valdevino Soares de Oliveira (1999) parte do princípio de que a poesia e a pintura se aproximam não apenas por motivação temática, mas também por procedimentos de composição e considerando as várias polêmicas sobre o assunto, opta pelo instrumental teórico de Charles Sanders Peirce (1839-1914), ou seja, baseia-se nas tríades formuladas pelo filósofo: primeiridade, secundidade e terceiridade. Discute o traço caracterizador da imagem, isto é, as semelhanças na qualidade, na justaposição e na mediação. Mostra a particularidade definidora do diagrama em suas relações topológicas, referenciais e convencionais. Demonstra com propriedade que “só um operar triádico seria capaz de dar conta das diferenças dentro de cada categoria de representação” (OLIVEIRA, 1999, p. 160). Isso significa que os três elementos da tríade peirciana estariam presentes ora em maior ora em menor grau ou mesmo em valores equivalentes independentemente do objeto artístico. O que nos leva a entender que mesmo que o universo das formas visuais pertença a um sistema diferente dos textos escritos paradoxalmente, têm características que os situam em uma zona fronteira de uns em relação aos outros.

Irmanada às reflexões de Oliveira, e apoiadas nas palavras de Peirce (2000) de que somos signos que pensam por meio sígnico e que as relações entre linguagens acontecem no pensamento e relacionam-se à soma dos nossos conhecimentos e, ainda, que “dois objetos podem se considerar similares quando comparados e reunidos na mente” (PEIRCE, 2000, p. 271), acreditamos que em uma relação semiótica do processo investigativo podemos aproximar linguagens de matrizes diferentes, considerando os o figurativismo e seus hipóícones, ou ícones degenerados. Neste caso, tendo como *corpus* de análise o conto “Onde estivestes de noite” (1997), de Clarice Lispector, com o painel central de “Juízo final” (1482), de Hieronymus Bosch; demonstraremos a possibilidade associativa entre ambas as linguagens, em princípio, díspares e apartadas diacronicamente. Para tal, esta reflexão problematiza os limites de delimitação de territórios entre linguagens e que é possível o entrelaçamento de leituras entre sistemas díspares, considerando o capital cultural do leitor.

Literatura e imagem: aproximações semióticas

Peirce teve uma “visão semiótica universal do mundo” (NOTH, 1998, p. 60). Para o filósofo, todo pensamento implica na interpretação ou na representação de algo e define signo como aquilo que “sob certo modo, representa algo para alguém. Cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente ou um signo mais desenvolvido” (PEIRCE, 2000, p. 46). Ou seja, “representar é estar no lugar de, é estar numa tal relação com o outro que para *certos propósitos* é considerado por uma mente como se fosse este outro” (PEIRCE, 2000, p. 61).

Sendo assim, a partir de uma leitura que vai além do eixo sintagmático, paradigmático, referencial ou mesmo conotativo que se propõe a ressignificações somente da palavra escrita e cria imagens aleatórias no leitor, aqui, neste estudo, consideraremos a leitura como revelação de signos que podem dialogar com outros textos sejam eles literários, visuais, sonoros ou pertencentes a essas três matrizes em um processo semiótico de investigação, estabelecendo, por esse viés, a descompartimentação dos saberes..

Para Peirce (2000), a semiose é o meio em que o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete tanto na aquisição do conhecimento quanto na expansão das experiências adquiridas e se liga a um processo mental que se concentra nas ideias e se desenvolve em uma cadeia ou rede de associações. Seguindo tal raciocínio e tendo como base uma leitura sígnica do texto lispectoriano em consonância com a pintura de Bosch, partiremos do princípio que ambos traduzem um universo surreal, por meio de uma linguagem figurativa, cuja temática se fundamenta no apocalipse em que o apóstolo João (1975) com uma linguagem que se alinha ao fluxo de consciência pontuado por imagens figurativas que nos remetem tanto à narrativa de Lispector quanto à pintura de Bosch.

Entende-se o termo figurativo como tudo aquilo que pode ser visualizado ou que, de alguma maneira, pertença ao universo da figura. Nas artes plásticas, presentifica-se por meio de formas visíveis ou reproduções de elementos mentais, imaginários ou duplos transpostos do mundo externo realizados, basicamente, em suportes bidimensionais. Seria, segundo Aristóteles (1997), o retratismo ou o primeiro sentido da mimese. Na literatura, compreende-se tal terminologia como réplicas de objetos construídos por meio de palavras que evocam imagens visuais concretas no receptor da obra. Santaella (1993) afirma que as imagens verbais podem ser tratadas sob dois prismas: i) como imagem figurada e metafórica; ii) como modelo da realidade. Respalhada na noção de diagrama de Peirce, salienta que a compreensão da imagem verbal “não se dá palavra após palavra, mas na captação do diagrama sintético dos elementos frásicos” (SANTAELLA, 1993, p. 43), apontando a partir daí outras perspectivas para a leitura do texto literário, seja do ponto de vista linguístico ou, como neste caso, semiótico.

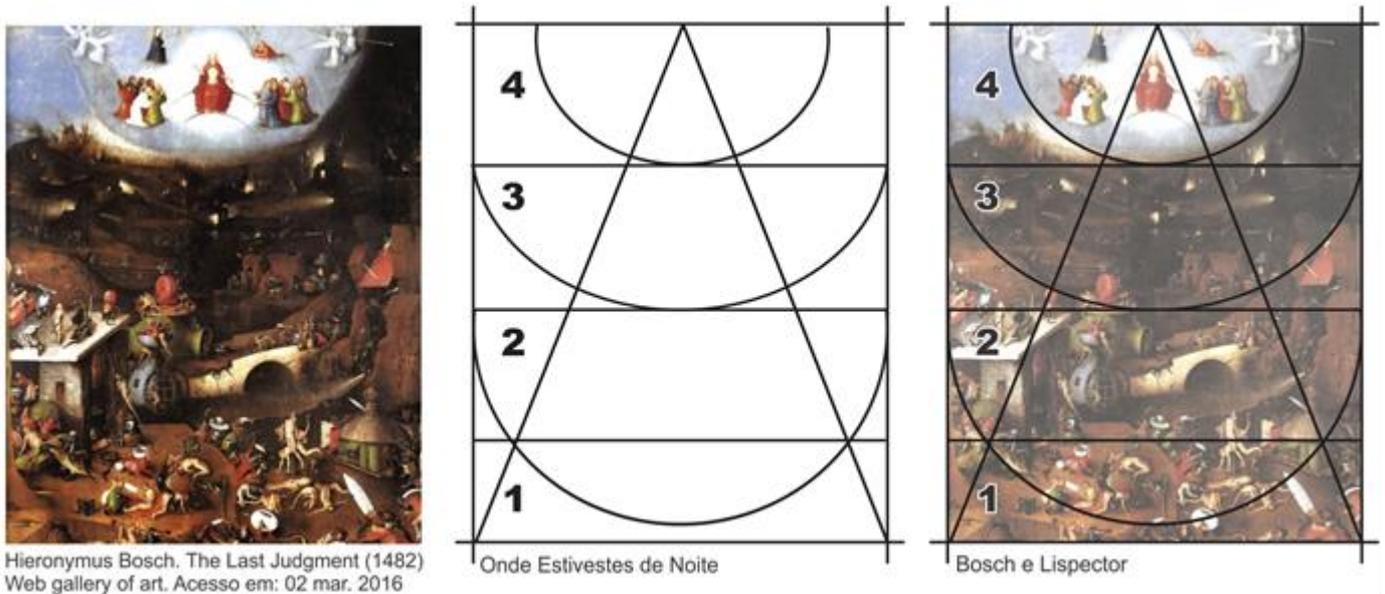
“O juízo final” (1482) é a maior da pintura de Bosch, (163,7 X 127 cm) e suas imagens assustadoras e angustiantes induzem-nos, de alguma forma, ao desespero. São formas figurativas representantes de seres que, ainda que imaginários, podem ser encontrados na realidade empírica. São duplos presentes no mundo epidêmico e mimetizados realisticamente. Agora, a maneira que o pintor os articula, isto é, associando elementos “reais” de maneira inusitada é o que nos remete, paradoxalmente, a um mundo, embora conhecido, insólito, perturbador e estranho. Lispector, por esse mesmo caminho e com uma linguagem em que predomina, segundo Pontieri (1999), a técnica descritiva com grande apelo visual, articula sua organização sintagmática de forma que nos leva a um universo onírico, intrigante e surreal. Assim sendo, observamos aproximações não só pela

temática entre Lispector e Bosch, mas também na concepção de personagens por meio de uma imaginação figurativa, cáustica e pessimista. Temos em ambos, como pano de fundo, a presença de um universo dominado pelo pecado e pela vulnerabilidade do ser humano e um mundo povoado por imagens oníricas, monstruosas, eróticas e herméticas.

Clarice Lispector introduz seu conto “Onde estivestes de noite” (1997) aproximando-nos do universo dos sonhos e, conseqüentemente, do surrealismo: “a noite era uma possibilidade excepcional. Em noite fechada de um verão escaldante um galo soltou seu grito fora de hora em uma só vez para alertar o início da subida pela montanha” (LISPECTOR, 1997, p. 43). Inicia com o inesperado que é o canto do galo fora de hora para acordar seres personificados em homens, mulheres, eunucos, gnomos e anões representantes do “avesso do Bem”. Tais figuras subiam a montanha para encontrar o Ela-ele, ser de assustadora beleza, que está no alto da montanha. Esse trajeto é perpassado por cenas de grande visualidade e erotismo em um contexto alegórico e na “véspera do apocalipse” (p. 48).

Partindo-se de princípios diagramáticos, observamos que a atmosfera onírica do texto lispectoriano se estrutura, assim como “O juízo final”, sobre quatro níveis horizontais paralelos ou quatro planos. Tais níveis evidenciam esquemas correspondentes em ambas as construções textuais. Na obra de Bosch, assim como na de Lispector, a “subida da montanha” se inicia no primeiro plano com figuras em um ritual orgiástico. Fazem parte dessa caminhada seres representantes de um universo de “homens coleantes no chão como grossos e moles vermes” (p. 44) e a “visão de bocas entreabertas pela sensualidade que quase os paralisava de tão grossa. Eles se sentiam salvos do grande tédio” (p.45). Ou seja, em um ambiente onde “a coisa orgiaca” se manifesta por meio da fruição do proibido, do sentimento da imortalidade terrífica presente nas cores, nos contorcionismos, nos gritos, na escuridão, na luz, no sonho e na profetização da noite cujo foco é a busca da imagem central e luminosa que está no topo da montanha. Podemos associar, inclusive, o fluxo de consciência do texto lispectoriano, pontuado por rituais sadomasoquistas, às figuras de Bosch e também pelo fato de se entrelaçarem elementos dissonantes sobre um eixo piramidal que se identificam tal qual uma orgia pela desarticulação lógica das frases: “[...] se contorciam de ardor. [...] Eles não matavam uns aos outros, mas sentiam tão implacável ódio que era como um dardo lançado num corpo. E se rejubilavam danados pelo que sentiam” (p. 47). Como se observa, os elementos ou signos verbais dialogam de forma contundente com a tela de Bosch nas figuras no plano inferior 1 e 2 da pintura em que podemos observar na Figura 1 formada pela reprodução do painel central de “O juízo final”, o diagrama do texto de Clarice Lispector, seguido da relação diagramática entre o literário e o plástico.

Figura 1 – Relações diagramáticas do texto literário com a pintura de Bosch



Assim, temos as figuras que se contorcem, o ódio presentificado nos dardos que transpassam os corpos em atitudes de agressividade e parecem que “se rejubilam danados pelo que sentiam” (p. 47). Equivalem-se, portanto, às figuras boschianas o texto de Lispector no qual as figuras em um ritual, um cerimonial demoníaco, corporificam supersensações e nos remetem à sinestesia por meio da figuratividade em que o visual e a agonia tátil se misturam.

Há, também, “os anjos anunciadores” como elementos que norteiam a narrativa e que estão presentes na pintura de Bosch que está “cheia de imagens figurativas com torturas hediondas, mas de caráter profundamente religioso e de um simbolismo ainda não totalmente compreendido” (BOSCH, 1995, p. 3). Nesse aspecto, dialoga com o texto lispectoriano porque, nesse, podemos verificar contradições tendo como base o retrato da religiosidade pautada nos seguintes elementos que são pontuados ao longo do texto: a música sacra, a cor, o vício, o grito, a cruz, a morte nos porões escuros.

A visualidade das narrativas se desvenda “após os leitores atravessarem uma cortina de operações semânticas, sintáticas guiadas por signos materializados em forma de palavras, organizados em conceitos” (AGUIAR, 2003, p. 16) e formam, na mente do receptor, diagramas que configuram a síntese do material lido. Contudo, não é apenas por lermos um texto e lembrarmos de que determinada obra de arte que a investigação procede,

mas não podemos desconsiderar que o leitor, ao relacionar textos literários com determinadas pinturas, não o faz sem possuir um arcabouço, ou capital cultural que permita tais relações que, posteriormente, devem ser investigadas. A questão, portanto, é entendermos por que relacionamos o verbal com determinadas obras plásticas independentemente do tempo ou do espaço no qual se inserem. Ora, podemos inferir ou criar a hipótese de que tais afinidades, analogias ou semelhanças se dão a partir do momento em que podem existir “hipertextos” análogos, seja o literário com o visual ou vice-versa, armazenado na memória do leitor. Portanto, se existem possibilidades analógicas é porque, talvez, haja afinidades entre eles.

É óbvio que a palavra encerra algo muito além do simulacro, mas não podemos desconsiderar o fato de que se podem comparar linguagens de matrizes diferentes considerando que vivemos em um universo perpassado por signos e que a leitura meramente linear reduz outras possibilidades intertextuais. Assim, seguindo-se as pistas do verbo e tendo em mente a pintura como referente diagramático do texto, podemos verificar que, desde “a subida da montanha”, o ser emanador de claridade, a viagem atemporal, as figuras em rituais orgiásticos e provocadoras tanto de espanto quanto de estranhamento, a culpa, o paradoxo da religiosidade em convívio com o profano que a plasticidade visual do texto de Lispector nos remetem à pintura de Bosch. Evidentemente, o quadro não substitui a narrativa ou vice-versa, mas encerra em seu totem um diálogo expressivo com o conto por meio dos signos que veicula como o “anão corcunda”, “o corcunda anão”, monstros em levitação”, “a montanha”, “Ela-ele com sua mortalha púrpura agora vermelho catedral” dentre outros paradigmas. Lispector, assim como Bosch, “teve a intensidade criativa e a capacidade de buscar o temido, o desconhecido em suas figuras fantásticas, surreais corporificadas nos diabos, nos demônios, nos espíritos malignos habitantes do umbral” (BOSCH, 1995, p. 29).

Também no trato com a religiosidade podem-se notar semelhanças entre o modo de composição da tela de Bosch e o texto da criadora de *A hora da estrela*, na medida em que ambos fazem referência a elementos do universo cristão, valendo-se da alusão – tanto implícita quanto explícita – a aspectos atinentes a esse universo. Se na obra de Bosch essa referência é de teor apocalíptico, posto que contida no último livro da Bíblia, qual seja o “Apocalipse”, o texto lispectoriano plasma referências tanto a elementos sagrados quanto profanos (IGNÁCIO, 2012). Ironicamente, se as referências contidas no livro de Apocalipse e cristalizadas na tela em análise apontam para os momentos finais, para o desfecho de todo o caminhar e do caminho já trilhado pela humanidade, é no texto de Lispector que se pode chegar mais perto de algum tipo de redenção com possibilidade de reinício, uma vez que o conto termina quando o dia amanhece, pouco antes de o Padre Jacinto erguer uma taça de cristal em cujo interior estava contido o “sangue escarlate de Cristo” (p. 71).

No céu o mais leve arco-íris: era o anúncio. A manhã como uma ovelha branca. Pomba branca era a profecia. Manjedoura. Segredo. A manhã preestabelecida. Ave-Maria, gratia plena, dominus tecum. *Benedicta tu in mulieribus et benedictum fructus ventri tui Jesus. Sancta Maria Mater Dei ora pro nobis peccatoris. Nunca et ora nostrae morte. Amem.*

Com as duas mãos a taça de cristal que contém o sangue escarlate de Cristo. Eta, vinho bom. E uma flor nasceu. Uma flor leve, rósea, com perfume de Deus. Ele-ela há muito sumira no ar. A manhã estava límpida como coisa recém-lavada. AMÉM. (LISPECTOR, 1997, p. 71).

Esse fragmento de "Onde estivestes de noite" aponta para alguns referentes bíblicos que se relacionam com os temas pecado e redenção, sendo tais referentes os seguintes: o arco-íris, a ovelha branca, a pomba branca e a manjedoura, além de uma citação de uma reza católica à virgem Maria, considerada no catolicismo como a intercessora dos pecadores.

No âmbito bíblico, a pomba surge logo no oitavo capítulo do livro de Gênesis e, embora sua cor não seja explicitada, Noé se vale dessa ave para confirmar se as águas do dilúvio já haviam baixado o suficiente para que pudessem sair da arca. Na primeira tentativa, a pomba não encontra local para pousar seus pés e retorna para a arca; após sete dias, na segunda tentativa, a pomba retorna para a arca trazendo um pequeno ramo de oliveira em seu bico e, na última tentativa, ela não retorna mais, entendendo Noé que as águas já haviam baixado o suficiente para que a arca pudesse ser desocupada.

Depois de desocupar a arca que lhe salvara sua vida, a de sua família e a de cada casal de animais, Deus faz um pacto com Noé, dizendo:

Este é o sinal do concerto que ponho entre mim e vós e entre toda alma vivente, que está convosco, por gerações eternas. O meu arco tenho posto na nuvem; este será por sinal do concerto entre mim e a terra. E acontecerá que, quando eu trouxer nuvens sobre a terra, aparecerá o arco nas nuvens. Então, me lembrarei do meu concerto, que está entre mim e vós e ainda toda alma vivente de toda carne; e as águas não se tornarão mais em dilúvio, para destruir toda carne. (BIBLIA SAGRADA, Gênesis, cap. 8, vers. 12-15).

Desse modo explica-se, biblicamente, o surgimento do arco-íris após uma chuva, o mesmo arco-íris que, no conto de Lispector, prenuncia o fim da noite de uma “possibilidade excepcional” (p. 54).

Em outro momento no contexto bíblico, agora já no Novo Testamento, a pomba surge associada a Jesus Cristo, pois, logo após ele ser batizado por João Batista no rio Jordão, “eis que se lhe abriram os céus, e viu o Espírito de Deus descendo como pomba e vindo sobre ele” (BIBLIA SAGRADA, Mateus, cap. 3, vers. 16).

Já os referentes manjedoura e ovelha branca fazem alusão a Jesus Cristo, o qual nasceu de modo simples e humilde, numa manjedoura, e o qual também foi comparado, dada sua mansuetude por ocasião de sua crucificação, a uma ovelha a caminho do matadouro. Ressalte-se, ainda em relação à imagem da ovelha, que este era o animal por meio de cujo sacrifício, no contexto do Antigo Testamento, os pecados do indivíduo eram expiados e perdoados.

O texto de Lispector faz alusão, nesse sentido, a elementos do universo bíblico de modo a entabular um diálogo com esse universo, repousando a diferença sobre o fato de que, se o livro que fecha a Bíblia Sagrada (1975) prenuncia tempos apocalípticos, repletos de pragas e de castigos, tal como se verifica na obra “O juízo final”, de Bosch, no texto da escritora de “O lustre” o desfecho não é tão apocalíptico, sendo, antes um desfecho em que se nota um laivo de esperança, em um amanhecer lavado, renascido.

Cumprir observar, no entanto, que, de acordo a primeira epígrafe de que se valeu Clarice Lispector, no início de “Onde estivestes de noite”, “As histórias não têm desfecho”. De acordo com esse mote – cuja autoria é de Alberto Dines –, torna-se presumível que a história que se narra no conto também não teria apenas um desfecho, e que esse desfecho que se apresenta é um tanto provisório, posto que um dentre muitos outros. Apesar de o fim da narrativa apontar para uma ideia de vaga esperança em dias em dias melhores, mais claros e luminosos, não se pode ter certezas absolutas, ou pode-se ter apenas a certeza de que “as histórias não têm desfecho”, assim como o painel central de “O juízo final” que, produzido no século XV, incita-nos a entender a religiosidade de forma atemporal presentes nas figuras surreais de Bosch.

À guisa de conclusão

Verificamos, ao longo desse estudo, que delimitar um conceito de literatura é tão problemático quanto traçar o campo de investigação da Literatura Comparada, sobretudo no que se refere à aproximação entre linguagens de matrizes diferentes ou de meios e

modos adversos. Entretanto, constatamos que vários estudiosos propuseram a aproximação entre linguagens distintas. Remak defende que o texto literário deve sim dialogar com outras áreas do conhecimento e dentre elas aponta as artes plásticas, mais especificamente, a pintura como possibilidade aproximação. Mostramos os primórdios da aproximação entre poesia e pintura com ênfase nas considerações de Oliveira (1993) sobre a *Ut pictura poesis*, de Horácio; seguida de ponderações de Praz (1982); Souriau (1983); Oliveira (1999). E, com respaldo em Peirce (2000), demonstramos ser possível aproximarmos linguagens de meios e modos diferentes por intermédio do diagrama que perpassa tanto o texto literário e o pictórico, sem, entretanto, estabelecermos juízos de valor. Procuramos, assim, mostrar novas possibilidades de imbricamentos entre leituras, considerando o fato de que o capital cultural influencia, seja ele pautado no mundo empírico, nos livros, ou nos museus, como forma de intertextualidade que pode, sim, ir além da palavra, do logos.

Evidenciamos, portanto, que a construção de “O juízo final” obedece a um princípio articulador que se verifica no processo narrativo de “Onde estivestes de noite”: parte-se do sopé de uma montanha para o seu cume, e tanto a visualidade da obra de Bosch quanto a visualidade do conto de Lispector partem dessa base que se afunila até se chegar a um ápice que, em ambas as obras, é também um clímax: na pintura o alto é habitado pelo divino, que julga a todos, e, no conto, o alto presencia um novo amanhecer, prenunciando a irrupção de novos tempos e de novos desfechos.

Esse princípio articulador, presente nas duas obras aqui comparadas, permite que a pintura seja lida e que o conto seja contemplado, num processo de leitura que extrapola as raias do artístico e do literário, na medida em que conclama uma atenção e uma perspicácia, por parte do leitor-espectador, no sentido de reinventar as obras, ressignificando-as a partir de seu conhecimento de mundo e repertório de leituras prévias. Isso porque ambas as produções conclamam leituras que se afigurem menos como definitivas e totalizadoras do que participativas e cumulativas. Nesse aspecto, são produções cujas leituras se assemelham à primeira das quatro epígrafes utilizadas por Lispector no início de seu conto e que nos leva a questionar: se “as histórias não têm desfecho”, as interpretações que se fazem das histórias – sejam narradas ou pintadas – também não têm um término e podem se ressignificar em um processo de semiose *ad infinitum*.

Referências

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: PELEGRINI, Tânia et alli. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BÍBLIA SAGRADA. SBB RA063M Edição Missionária. Rio de Janeiro, 1975.

BOSCH, Hieronymus. *Juízo final*. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/index.html>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada: reflexões*. São Paulo: Annablume, 2013.

CURADO, Maria Eugênia. *Literatura e artes visuais: um diálogo semiótico entre Clarice Lispector e René Magritte*. Dissertação (Mestrado) – Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2001.

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. Entre o campo e a cidade, entre o sagrado e o profano: O lustre, de Clarice Lispector. In: IGNÁCIO, Ewerton de Freitas (Org.). *Literatura e educação: pontos de convergência entre o processo de ensino e a linguagem ficcional*. Anápolis: Universidade Estadual de Goiás, 2012. p. 107-155.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

OLIVEIRA, Valdivino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector, uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê, 1999.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1982.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 189-205.

RIBEIRO DE OLIVEIRA, Solange. *Literatura e artes plásticas, o Künstlerroman na Ficção Contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

SANTAELLA, Lúcia. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 3 ed. Coimbra Livraria Almedina, 1975.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 6 ed. Coimbra Livraria Almedina, 2006.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1983.

THE LIFE and Works of Hieronymus Bosch, Great Britain: a compilation of works from the Bridgeman Art Library, 1995.

MARIA EUGÊNIA CURADO

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo - PUC/SP. Docente no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias – MIELT – da Universidade Estadual de Goiás, Campus de CSEH - Anápolis. E-mail: curadoeugenia@hotmail.com.

EWERTON DE FREITAS IGNÁCIO

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa com estágio pós-doutoral em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual Paulista – UNESP/Assis. Docente no Mestrado em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado – TECCER – da Universidade Estadual de Goiás, Campus de CSEH - Anápolis. ewertondefreitas@uol.com.br.

Praz, Ponce, Performance Studies e Performance Art: três abordagens em três tempos nas relações Literatura e Dança

Praz, Ponce, Performance Studies and Performance Art: three
approaches in three stages in the relationship Literature and Dance

*Márcio Pizarro Noronha**

** Universidade Federal de Goiás (UFG)*

Resumo: O artigo apresenta e investiga três sistemas de análise das relações entre Literatura e Dança. O primeiro deles é o clássico de Mario Praz, adaptado para o estudo da dança. O segundo é o de Dolores Ponce que utiliza o alfabeto do movimento de Ann Hutchinson. E o terceiro diz respeito a uma interlocução com o campo da performance art e da performance studies. O objetivo deste artigo é de cunho teórico-metodológico e busca atualizar e cruzar os três sistemas de análise e interpretações das relações entre as linguagens, as mídias, as materialidades e as artes. Partindo das teses de Praz, chega-se ao sistema proposto por Ponce, num diálogo com a obra de Gillo Dorfles. A partir de Ponce, observamos dois aspectos relacionados ao campo dos estudos da performance, levando a um novo nível de relações entre linguagens.

Palavras-chave: Dança. Literatura. Performance. Dolores Ponce. Mario Praz.

Abstract: The article presents and investigates three analytical systems of the relations between literature and dance. The first is the classic from Mario Praz, adapted for the study of dance. The second is authored by Dolores Ponce, that uses the Ann Hutchinson's alphabet motion. The third concerns a dialogue with the field of performance art and performance studies. The purpose of this article is theoretical and methodological and seeks to update and cross these three systems of analysis and interpretations of the relations between the languages, the media, the materiality and the arts. Starting from Praz thesis, comes the system proposed by Ponce, which is a dialogue with the work of Gillo Dorfles. From Ponce, we can observe two aspects related to the field of performance studies, leading to a new level of relations between languages.

Keywords: Dance. Literature. Performance. Dolores Ponce. Mario Praz.

Introdução

O objeto de investigação deste artigo ensaístico diz respeito ao desafiador universo das relações entre as linguagens, entre as mídias e entre as artes. Sua proposta é a de traçar alguns aspectos metodológicos no campo reconhecido como sendo a teoria e história interartes e intermídias, promovendo uma leitura de possíveis sistemas de pensamento que tratam das relações entre linguagens. Não há como esgotar este campo no *corpus* de um artigo. Mas há como identificar e promover uma leitura de caráter didático que ensaje ultrapassar as correlações históricas e estilísticas entre a literatura e as demais artes.

Neste caso, em especial, elegemos um alvo: as relações da literatura com a dança, das artes da escrita e das artes do corpo, e, portanto, das materialidades da letra e do corpo.

Assim, apresentamos algumas ideias clássicas das relações entre linguagens e quais são os elementos que podem integrar um princípio de correspondência através do sistema de Mario Praz. Logo em seguida, abordamos o tratamento dado por Dolores Ponce ao alfabeto do movimento de Ann Hutchinson e o modo como este permite correlacionar ações com movimentos, processos e sistemas artísticos. Para finalizar, a abordagem de Ponce aponta em dois momentos para aspectos performativos que serão alvo de nossa reflexão.

1. A perspectiva de Mario praz e o tratamento das relações entre as artes.

A insistência no tema da relação entre as artes encontra-se formulada como princípio de fusão, correspondência, entrecruzamento, distanciamento/separação e operação de intervalo que cria uma zona de negociação entre uma linguagem e outra, entre uma e outra abissalidade das linguagens.

O interesse aqui é particularmente voltado às possibilidades da existência de convergências com e no campo literário. Para tanto, conhecemos os tradicionais desafios das relações texto e imagem, literatura e artes plásticas e visuais. Estes seguem como tendo relevância, importância e atualidade.

Neste momento da reflexão, a proposição consiste em compartilhar um tema que, se não integra a este debate clássico, tem sua constituição como pressuposto: o das relações entre texto e corpo, entre arte do corpo (com um viés voltado para a dança) e arte do texto,

dança e literatura.

Quando se pensa nesta relação, pode-se afirmar, inicialmente, a distância existente entre uma arte que quase sempre não conta com recursos verbais e a outra, que é toda fundada num vasto sistema de escritura.

Isto nos faz lembrar a questão tão pontuada por Mario Praz (PRAZ, 1982): a da caligrafia e da escritura. Tal como reconhecemos através da obra deste autor, cada época histórica possui sua caligrafia – *ductus* – e sua escritura, suas processualidades e sistemas de escrita/escritura. Dentro do grande sistema de escritura encontramos diversas formas de escrever. Estas se subdividem entre os sistemas de escrita próprios a cada linguagem e, posteriormente, aos sistemas e processos de cada artista em suas singularidades.

Nestes termos, pareceria quase impossível pensar algum tipo de correspondência ou zona de interlocução entre a dança-linguagem e a literatura.

Por outro lado, poderíamos cair na zona oposta, de entender tudo como tudo. Podemos dizer que tudo é texto ou que tudo é corpo. E, deste modo, facilmente diremos que a dança é um texto ou a literatura é um corpo. Em que medida isto procede efetivamente? Ou se trata de um jogo semântico ou de um deslocamento de um campo a outro?

É exigido do pesquisador da História e da Teoria das Artes (e das relações interartísticas e intermediais) o reconhecimento das normas constitutivas e instituintes de um determinado campo. Mas é possível, dentro desta singular marca de uma linguagem, encontrar os jogos de distanciamento e aproximação entre uma linguagem artística e outras e, mais ainda, entre as linguagens artísticas e a dimensão midiática, bem como da dimensão sociocultural (*Cultural Studies*, *Dance Studies*, *Performance Studies*). (PONCE, 2010)

Cada momento e forma de abordar estas relações exige levar em conta aspectos os mais diferentes, sejam eles os da própria História Intelectual das Artes, permitindo a compreensão de configurações e conjugações entre as diferentes artes; e o modo como estas fazem referências contínuas ao campo umas das outras, nas relações formais, culturais e civilizacionais entre arquitetura, literatura, moda, dança, pintura, poesia, etc. Estas relações, abordadas segundo Praz, podem ser de cunho estrutural e estabelecer pontos de comunicação entre as artes e um princípio conceitual e de mentalidade (PRAZ, 1982). Ou podem se revelar como conjuntos discursivos capacitados à promoção e produção identitária cultural em uma determinada época, revelando-se parte integrante de um conjunto de relações de força.

Mas podemos observar que, para aquém ou além desta afinidade estrutural e discursiva, pode-se pensar no modo como a conjugação/conjunção de expressões e forças artísticas podem não ser indicativas de uma mentalidade hegemônica, mas, pelo contrário,

de uma mentalidade díspar, rumando para uma singularização em face do comum, das formas do dissenso ao invés do consensual.

Nestes termos, não se pode falar de uma estrutura evidenciável através das obras. Mas pode-se relatar sobre aspectos míopes ou hipermetropes que, ao invés de promover uma visão justa e ajustada entre linguagens e estruturas, permite a observação de posicionamentos distanciados deste lugar.

Cabe pensar mais e melhor estes aspectos a partir da segunda metade do século XIX, quando o advento da psicologização do campo artístico e a marca da subjetividade se faz presente de forma incisiva nas artes. Esta subjetivação pode ser identificada à figura do sujeito humano e do indivíduo moderno, mas também pode ser a presença de uma força sensorial-perceptual que dilui a identidade individual no mundo e no cosmo.

Questões técnicas e avanços tecnológicos são ressaltados por autores de diferentes escolas de pensamento como elementos preponderantes para os ocorridos a partir da segunda metade do século XIX e no século XX.

Nesta conjunção, Praz propõe uma categorização denominável de interpenetração espacial e temporal para o entendimento das linguagens artísticas. Para ele, estas categorizações são fundamentais ao entendimento não apenas dos aspectos de uma retórica de aproximação entre linguagens – pintura como poesia e vice-versa. A modernidade inaugurada no século XX diz respeito a outro aspecto de inter-relação entre artes no seu uso moderno dos termos e em suas práticas artísticas. (PRAZ, 1982)

Este tratamento de Praz não deixa de lembrar a categorização inaugural de Lessing (artes e estéticas temporais e espaciais) e o modo como esta caracterização separatista acaba por gerar um efeito de comunicação por um princípio e fundamento antitético. Os acontecimentos artísticos inaugurados nas vanguardas e seguidos na esteira do conceitualismo artístico refletem um princípio de antiestesia e de “antiação” artística específica. (LESSING, 1998)

O princípio antiartístico e antiestético que se desdobra da tradição vanguardista do século XX e vai configurar as vertentes modernas experimentalistas e pós-modernistas norte-americanas e europeias, as formas da arte conceitual, da *arte povera* e de uma concepção *duchampiana* do contemporâneo culminam num quadro sintético (com base em PRAZ, 1982):

Acionismo de negação	Melancolia da negatividade, do vazio
Dadaísmo	A pintura de Mark Rothko e o campo da pintura abstração (abstração pictórica)
Modernismo em arquitetura – le Corbusier	A literatura de Kafka
Novo romance francês, o anti-romance (matrizes na obra de Gustave Flaubert)	O cinema de Antonioni
Cinema da nouvelle vague	O teatro de Beckett; o teatro do absurdo e do nada – Ionesco, Adamov, Beckett

Quadro 1.

Quadro sintético dos desdobramentos das correntes da arte moderna em Mario Praz.

Observa-se que o autor ultrapassa o chamado período histórico do modernismo para refletir sobre a modernidade lançada na contemporaneidade artística. Ele revela que o comungável entre as artes não diz respeito ao problema específico das linguagens e suas fronteiras. Para ele, a interpenetração moderno-contemporânea pode ser caracterizada pela negatividade contida no projeto de cada linguagem, na derrisão da linguagem como riso alegre e paródico e riso causa de escarnecimento e na autodestruição das linguagens, na forma de não ação e silenciamento, o que determina um conjunto de poéticas melancólicas modernas (algumas delas vizinhas do romantismo). Há uma negação da arte na antiarte, como nas formas poéticas visuais e escritas do dadaísmo, bem como uma negatividade deste vazio – a dimensão silenciosa tão bem pontuada por Susan Sontag em seu ensaio acerca da estética do silêncio (cujas obras paradigmáticas estão em Cage e em Beckett). (PRAZ, 1982; SONTAG, 1987)

Como investigador das linguagens, o que unifica esta relação interartística e a interpenetração temporal é uma desordem do tempo (já enunciada em Walter Benjamin), marcando uma presença espacial do tempo, o tempo especializado e personificado nos diversos planos das obras – seja como linguagem, como forma narrativa, como imagem-som-corpo e sinestésias (sensações ligadas e ou entrecruzadas através da organização perceptual e da aparição destas no plano de linguagem, resultando em combinatórias e permutações sensório-perceptuais-motoras).

Um princípio possível de ser pensado seria o do funcionamento estereoscópico das relações interartísticas. Não basta ressaltar a irmandade entre as artes. É preciso demonstrar que estas se encontram atualmente como um projeto de derrubada de suas fronteiras, de ultrapassagem e que, nos contínuos movimentos dos pontos de vista – e, portanto, da concepção de uma linguagem – é que se encontra uma nova poética.

E por isso que é de suma importância esta justaposição e ou sobreposição compositiva que não mais define o campo de uma linguagem, mas promove um tipo de percepção deslocada – míope ou hipermetrope, como afirmado acima. É por isso tal importância dada ao Tempo ou às temporalidades. Não é mais de um tempo que escoo do passado rumo ao futuro que se fala, atravessando o presente. Mas a temporalidade e a espacialização do tempo revelam a concentração e a contração do temporal e do senso histórico na unidade contemporânea do artista.

O procedimento efetivo consiste em intercalar realidades temporais distintas. Estas podem estar justapostas ou sobrepostas, criando um quebra-cabeça, uma *collage*, um palimpsesto, deveras insistindo na multiplicidade do próprio tempo, no desaparecimento de uma linguagem no seu prolongamento temporal.

Há uma importante tendência a sobrepujar a experiência artística neste momento, carregando-a de todas as marcas de todos os tempos, uma espécie de palimpsesto ou uma forma da desordem do tempo linear revelando as relações entre a urgência do presente e as diferentes formações arcaizantes.

Por sua vez, esta densidade e valoração intensiva dos aspectos temporais acabam se revelando na forma de um movimento da repetição. Este tempo que contrai e atualiza as formas do passado na urgência e na velocidade do presente rumo ao futuro é, ao mesmo tempo, um tempo que se mostra como a repetição diferida do passado, através dos rearranjos mais diversos que o passado opera no presente.

Isto recria quatro conjuntos temporais que são também, por sua vez, formas da linguagem: o anacronismo, o palimpsesto, a montagem e o método construtivo ideogramático.

Se as fronteiras caem entre as linguagens, nem por isso tudo se desloca ou se prolonga para uma antiarte e nisso uma nova concepção aberta de arte.

Há, por um lado, esta devoção pela arte (o sublime, o transcendental, os estados da melancolia). Mas, por outro, na perspectiva da primazia do discurso, a arte é uma das formas discursivas da ilusão e tudo dela é passível de absorção para alguém ou além do seu contexto particular. Não apenas são atravessadas as fronteiras entre as linguagens; ocorre também uma proliferação de princípios artísticos no contexto cultural amplo – para Dorfles esta é a fonte do *kitsch* (DORFLES, 1973; MOLES, 1994) e para Adorno isto é a própria

definição de indústria da cultura (ADORNO, 1971, 1985, 2002). Em Dorflès e Moles se trata da produção generalizada de um não sentido, na medida mesma em que ocorre uma culturalização das artes e sua forma-linguagem passa a exigir mais princípios comunicativos e produção compartilhada de significados e não o que era o alvo justo do moderno, a produção de sentido sem significação estável.

Em ambos, o que se pode ressaltar é que princípios comunicativos e uma possível sociedade da cultura da informação passam a ser preponderantes e, nestes termos, afetar o domínio artístico propriamente dito.

Todos os aspectos aqui enunciados são convidativos por si só ao debate e especialmente ao debate que nos traz aqui, o das relações entre as artes e, neste caso em particular, entre literatura e dança.

Em linhas gerais, o que possuímos desta conjugação clássica de leitura é que a sinalização tempo-espacial provocada pelo moderno constitui duas grandes vias que se desdobram em mais duas, tendo, portanto, quatro possíveis caminhos de observação dos fenômenos artísticos contemporâneos.

De um lado, a via experimental, se vê duchampiana e, posteriormente, novamente kantiana (DE DUVE, 1998), pois o riso alegre acompanha o escárnio e a indiferença e a melancolia do vazio, causando um estado de sublime. De outro, a proliferação colagística se desdobra nas fontes da cultura industrial – *pop culture* – e da cultura *kitsch* – absorção da alta cultura em formas extravagantes e distorcidas, barroquismos, neobarroco, efeito egípcio. (PERNIOLA, 2009)

Os procedimentos da montagem temporal e as estéticas daí decorrentes deveriam ser adequados à compreensão das relações entre literatura e dança, ambas envoltas num debate estético e artístico atual.

2. A abordagem da escritura em Dolores PONCE e o alfabeto do movimento de Ann Hutchinson

Há outra sugestão que nos parece ser bastante operacional na leitura das relações entre linguagens, tais como a dança e a literatura. Dolores Ponce identifica duas grandes vertentes de abordagem destas questões de comunicação entre as linguagens literárias e da dança: o caráter simbólico na arte e o caráter técnico. (ISLAS, 2001)

A dança como arte paradigmática (LANGER) é a configuração de substância imaterial no mundo material, da expressão de sentimentos irrepresentáveis na forma

enigmática do símbolo. Dito isto, as demais artes deveriam seguir em graus menores este potencial de representar o irrepresentável.

Voltando a Dorflès, acima citado, este considera a relevância dos aspectos simbólicos, mas ressalta mais ainda o caráter relacional entre meio expressivo e meio técnico/midiático/tecnológico. O que é passível de ser observado na obra indicada de PRAZ, cuja premissa para o estudo e o acontecimento das relações entre as artes é justamente não apenas as condições de comparação entre linguagens, mas de critérios que dependem das relações entre o que se quer expressar e os meios técnicos utilizados para alcançar uma expressividade. (PRAZ, 1982)

Nos termos de Dorflès, em Ponce, uma arte consiste na presença de meios ou materiais expressivos primários explorados em conjugação com as condições de formação e evolução de uma técnica, o que determina, não só em Dorflès, mas também em Praz, que em dança este elemento primário seja o corpo, e em literatura este elemento primário sejam as letras. (PONCE, 2010)

Em Ponce, o elemento que permite a correlação entre as artes encontra-se no termo escritura, como o sistema gráfico de notação existente em toda e qualquer linguagem, intervindo diretamente sobre o elemento primário e constituindo um primeiro e comum sistema técnico. Partindo desta perspectiva, a autora desenvolve, segundo o sistema de Ann Hutchinson, um sistema relacional entre dança e escritura. O sistema é composto de formas relacionais correlatas a elementos que integram a constituição das linguagens propriamente ditas.

Num quadro, podemos afirmar que determinados graus e formas de relacionamento são identificados a determinadas etapas que vão dos aspectos processuais criativos aos sistemas de dança (ensino, pesquisa, crítica e sistemas de notação).

RELAÇÃO – GRAUS E ASPECTOS	AÇÃO – TERMOS	APROXIMAR- SE E DISTANCIAR- SE	VIZINHANÇA	TOQUE	CHEGADA	SUJEIÇÃO
1. Aspecto processual da criação		X				
2. Aproximação entre as linguagens de dança e literatura			X			
3. Sistema de ensino				X		
4. Sistema de investigação e crítica					X	
5. Sistema de notação						X

Quadro 2.

Quadro Hutchinson / Ponce: relações entre ação e graus e aspectos dos sistemas artísticos. (criação do autor do artigo)

Este rico sistema de correlações entre ações e relações no interior dos sistemas artísticos demonstra como literatura e dança se encontram em diferentes pontos dos seus processos investigativos de criação e dos sistemas de institucionalização e de legitimação. No que tange à criação, a investigadora apresenta em polaridades opostas os processos de Pina Bausch e de Gelsey Kirkland.



Figura 1.

Pina Bausch. Fotografia de site. Disponível em:
<<https://industriasculturais.files.wordpress.com/2009/07/recorte5.jpg>>.

Ambas as criadoras investem numa metodologia de perguntas e sistemas de notas, mas divergem nos modos de usar. Em Bausch, não há um sistema, mas um extenso (e infinito) universo de notas que se combinam horizontalmente, destinadas ao deslizamento semântico e do sentido, potencializados em elementos de caráter imagético. São imagens-síntese que estruturam esta poética, configurando um tipo de narrativa fragmentária e altamente visual. O objetivo não é constituir um sistema de notação (coreográfica), mas reconduzir a coreografia ao campo acontecimental. Este mecanismo está diretamente relacionado ao princípio da repetição comentado acima, de uma repetição diferida.



Figura 2.

Gelsey Kirkland. Fotografia de site.

Disponível em: <<https://ksr-ugc.imgix.net/projects/1695127/photo-original.jpg?v=1427243840&w=1536&h=1152&fit=crop&auto=format&q=92&s=4bf014ddd19bae7c311787218a84>>.

Em Kirkland, o objetivo é tecer uma linha de continuidade narrativa. O sistema de perguntas e notas desenvolvidas pela bailarina, nas mais variadas funções que exerce, permite a criação de elementos compositivos que penetram em sistemas já existentes. É assim que a criadora faz da sua atividade um jogo propriamente hermenêutico no qual interpreta os sistemas em conjunto e separadamente (música, libreto, coreografia, corpo dos bailarinos, etc.) propiciando um diálogo e a promoção de contranarrativas, paráfrases, jogos citacionais, no interior de uma narrativa previamente existente.

Na constituição dos grandes sistemas de institucionalização e legitimação da dança, a autora reconhece a reciprocidade entre as duas linguagens e demonstra historicamente como estas relações ocorrem. Para ela, tanto a história da dança quanto a história da literatura são lugares passíveis de identificar trânsitos entre as matérias e materialidades de

corpo e letra, entre as estruturas literárias e as estruturas dancísticas. Neste item ressalta na história ocidental o desenvolvimento da dramaturgia literária (os princípios dramáticos da ação cênica) constituindo um movimento de contar a própria história da dança através dos recursos a maior ou menor aproximação ao *corpus* dramático.

Disso ela retira três grandes mecanismos de instituição e legitimação: o ensino; a investigação e a crítica; e o sistema de notação. Nos três ela reconhece e aponta para o vasto domínio das relações entre a dança e a literatura ou entre a literatura e as demais linguagens.

No sistema pedagógico, Ponce aponta para a conexão entre ensino, linguagens e performance. No sistema da investigação e da crítica, revela o lugar da dança, ela mesma, como uma escritura. Há uma (re)construção do objeto da dança como objeto da escritura, textualização, procedimento retórico, conceituação. O objeto dança é investigado em sua linguagem extracotidiana através de uma camada sobreposta de linguagem conceitual.

Ao fim, identifica os grandes sistemas de notação em dança, não a integração da dança noutro sistema de escritura, mas a criação de uma escritura própria a esta linguagem.

Afirma Dorflès que ‘música, arquitectura y danza son las tres artes que se diferencian de las otras por su posibilidad de ‘visión indirecta’, evocada sólo por medios mecánicos y convencionales de notación’. Esto que él llama ‘visión indirecta’ es posible porque los signos de la notación buscan abarcar-sujetar los movimientos. Y en la sujeción se juega la identidad (y, por lo tanto, la preservación: detener) de la danza, aunque es claro que la notación no es la danza. (PONCE, 2010, p. 40).

Mais uma vez, o sistema de notação se encontra e confronta com princípios de performance, que podem implicar a execução técnica num meio expressivo, seja a palavra, seja o corpo; mas, em se tratando de linguagem ela própria expressiva, indicando a singularização no processo executivo, o que nos faz voltar à ideia apresentada por Praz, do *ductus*, da caligrafia do artista em face de uma obra e o sistema no qual ela se encontra. (PRAZ, 1982).

Na última parte deste artigo, o alvo será justamente esta reflexão acerca dos aspectos performáticos e performativos. Vamos tomá-los de volta e discutir algumas das suas possíveis contribuições no campo dos estudos das relações entre as artes.

3. Teorias da performance, alguns aspectos.

Nos pontos anteriores vimos, por duas vezes, o encontro da investigação das relações entre as artes com as teorias da performance. No primeiro deles, a questão encontra-se diretamente associada ao campo do ensino de artes e do ensino que conecta linguagem do movimento e linguagem verbal. A agenda desenvolvida e comentada demonstra que há uma conexão pedagógica ressaltada pelos aspectos performativos contidos na própria língua e nas formas de transição de metáforas de dança para o ensino da escrita e vice-versa. Ainda se observa a relevância da compreensão da performance como experiência oral-corporal de leitura de textos, envolvendo voz, movimento, posição do corpo no espaço e desenvolvimento de um conjunto de sensações-percepções durante o ato da leitura no tempo-espaço.

No segundo aspecto, referente aos sistemas de notação em dança, a performance ocorre em dois momentos. No primeiro momento, corresponde à execução técnica, no sentido usual do termo, desempenho. No segundo, implica num procedimento de leitura e interpretação com a produção de uma textualização singular, ou seja, a incorporação da expressividade na linguagem expressiva, numa duplicação da expressão. Neste domínio, temos a performance como domínio sógnico autonomizado, mas nem por isso desvinculado de outros sistemas de escritura. Se sistemas de escritura – como o da partitura musical, das coreografias e dos projetos arquitetônicos – podem ser autonomizados e lidos em si e por si, independentes do contexto de interpretação (ou seja, o campo de ressemantização, a situação do leitor), cabe refletir sobre o contexto da execução, o *locus* quando e no qual ocorre o evento – o acontecimento.

Portanto, a questão não é apenas da incorporação de uma exegese dos sistemas de notação, de um sistema hermenêutico de leitura das obras, levando em conta as diferentes camadas narrativas, por exemplo. É preciso incorporar o acontecimental, o que se localiza neste lugar da performance, da ação.

Nestes termos, a teoria da performance permite um encontro entre as artes, no sentido que exige uma presença (estar presente e fazer presentificar), um ato, um acontecimento, uma co-presença num contexto determinado (um estar num aqui e agora simultânea e instantaneamente ao ocorrido) e uma escuta, na qual a existência da mensagem poética se instala no plano do vivido, instalando processos abertos de recepção e de nova atuação (ação comunicativa em sua duplicidade).

Mas a perspectiva performativa apontada pelo campo da *Performance Studies* (e da *Dance Studies*) se transforma no campo minado de configuração de uma ferramenta de análise que, ao ressaltar o corpo em sua discursividade, retira a centralidade do corpo

excepcional do próprio campo de pesquisa. A epistemologia que funda este campo dissende da perspectiva que opera na antropologia teatral que mantém a centralidade da materialidade do corpo nas artes do corpo e da cena, mas garante a manutenção de uma distinção do corpo performático cotidiano e as técnicas corporais de instalação e promoção do corpo extracotidiano, pela via da articulação entre técnica e meios expressivos. Eis a grande divergência entre as abordagens que mantêm a distinção entre arte e cultura, entre performance arte e performance cultural. A performance na forma de linguagem artística tem como alvo a investigação e a transformação do uso culturalmente situado do corpo, a partir do reconhecimento do dispêndio de energia no e do campo acontecimental.

Nestes termos, um tratamento destes temas deveria observar questões pontuadas por Lessing, Praz, Ponce, dentre os outros autores aqui citados. Tal como no discurso das “fronteiras das artes”, a performance aparece como forma discursiva sobre e na temporalidade, num condicionamento da espacialidade (a presença como artífice do aspecto mortífero e mortal da performance e da existência humana; a presença como categoria que incide diretamente como signo paradoxal da perecibilidade).

Surge uma agenda de questões: O que se pode observar do corpo e da letra a partir da teoria da performance? Não seria a escrita automática uma forma performativa? Diante da exigência da presença, haveria um outro recurso capaz de forjar uma operação espetacular e mimética, como nas formas dancísticas e nas formas narrativas?

Luiz Fernando Ramos, ao se enfrentar com esta temática, aponta para um aspecto deveras interessante da instalação deste campo de aproximação das artes a partir de um novo princípio paradigmático. Para ele, a performance e a performatividade no campo artístico visam atingir o núcleo do pensamento dramático, tanto para a literatura dramática como para a cena e a encenação. Por este princípio, a arte se aproxima de uma longa jornada etnográfica (o artista como etnógrafo, de Hal FOSTER) ou nas formas de uma experiência comunicativa (a estética relacional de Nicholas BOURRIAUD).

Para Ramos, a operação mimética é a efetiva resposta a este desejo estridente do real imediato, tal como num “deserto do Real” (no sentido LACAN/ZIZEK). É da mimese que se constituem os procedimentos propriamente poéticos. Além dos diversos exemplos pontuados, o de Stephen Haliweel me parece de suma importância para os objetos e objetivos deste artigo.

Haliweel, nos estudos da poética da Antiguidade clássica, ressalta o modo como a poética permite, no interior dela mesma, a ultrapassagem das memórias de natureza exclusivamente particular, fazendo do artifício e da operação mimética o lugar propício para uma atualização do passado no presente, não como lembrança e confirmação dos estados do vivido (atualização da memória e perspectiva etnográfica de abordar a subjetividade), mas como expressão dramática, operadora, pela via da ficcionalidade de

uma transformação, na repetição diferida, fazendo da história vivida um objeto expressivo. A arte é um meio expressivo para a remissão do fardo da subjetividade, da história real, dos acontecimentos, da história pessoal. A função narrativa literária opera no registro das artes do corpo e da dança para promover uma intensificação da experiência vivida e sua transformação – pela via estética e dramática.

Nestes termos, a vida individual, em sua imediatez em sua realidade, é suplantada na forma de uma dramaturgia que ressalta as diferenças entre as vidas e os planos do vivido. Numa literatura e numa dança de *collage*, as ações autobiográficas – a vida do indivíduo – são ultrapassadas pela potência das diferenças. O que se revela, para além da constituição de uma persona e de uma personagem no campo narrativo é um procedimento pontuado por Haliweel como sendo o de tornar-se objeto de auto-investigação, objeto da narração e audiência, simultaneamente. Da literatura clássica do mundo grego a Pina Bausch, o exigido é a revelação da intimidade com o que ocorre na subjetividade dos envolvidos.

A vida comum se apresenta, o passado se apresenta, a memória se apresenta, tudo residualmente. Tudo isto sob a forma da materialidade do corpo (na memória dos corpos dos bailarinos de Bausch, por exemplo) e sob a forma da materialidade da letra. O papel do canto como literatura (narração) e performance (corporal) não é apenas o do arranjo e atualização de um vivido. O canto é uma zona de confluência entre a imediatez e a mediação, pela via da ficção. Na obra mais afim ao universo do real, a ficção é convocada como operador mimético não para revelar o real, mas para fazer falar o verdadeiro.

Conclusão

Para finalizar, relações entre linguagens – tais como a dança e a literatura – permitem a observância de implicações de diferentes ordenações.

Assim como aponta praz, em outras culturas e temporalidades, a produção artística produz um conjunto de ficções que podem ser interpretados como sendo fantasmagorias de uma época e de um contexto determinado. Estes fantasmas gerados no núcleo da ordem fictícia se revelam legíveis, visíveis, audíveis e encarnáveis, em outras configurações intelectuais e culturais existentes, em seus esforços de tradução.

Na atualidade, as investigações das artes do corpo e do desejo de real convocado pela presença do corpo na ordem da ficção ganham oposição e, ao mesmo tempo, correspondência, nas demais linguagens artísticas.

Se há alguma possibilidade de pensar a dimensão ontológica do que seja a arte, ela deverá abordar não apenas as inter-relações entre linguagens e mídias, mas também focar a perspectiva de tratamento de que a arte literária ou a arte da dança são ambas ações nas quais um conteúdo é apresentado num meio expressivo, com linguagem expressiva, fazendo referência a uma determinada constituição técnica.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Cia Editora Nacional/Editora Universidade de São Paulo, 1971.

DAWSEY, John Coward. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Revista Campos*, v. 7, p. 17-25, 2006. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/campos/article/viewFile/7322/5249>>. Acesso em: 19 fev. 2016.

DORFLES, Gillo. *El Kitsch*. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.

DE DUVE, Thierry. 1998. *Kant depois de Duchamp*. In: *Revista do Mestrado em História da Arte da EBA*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1998, 2º semestre. p. 125-152. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/Kant-depois-de-Duchamp-Thierry-De-Duve.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

HALIWEEL, Stephen. Odisseu: A solicitação e a necessidade do canto. In: *Anais De Filosofia Clássica*, v. 3, n. 5, 2009. ISSN 1982-5323. Disponível em: <<http://afc.ifcs.ufrj.br/2009/HALLIWELL%20traduzido.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2016.

HUTCHINSON Guest, Ann. ?Cómo se describe el movimiento? (1984) in: ISLAS, Hilda (comp.) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. Ciudad del Mexico: INBA-CONACULTA (Conjunciones), 2001. P. 354-361.

LANGER, Susan. La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza. In: ISLAS, Hilda (comp.) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. Ciudad del Mexico,

INBA-CONACULTA (Conjunciones), 2001. p. 283-291.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laoconte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 1994.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

PONCE, Dolores. *Danza y Literatura, ¿que relación?* Ciudad del Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1982.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: _____. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.

DANTAS, Danilo Fraga. A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos. In: Intercom – Sociedade Brasileira De Estudos Interdisciplinares Da Comunicação, *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, XXVIII, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Sites consultados

TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/en/>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

GELSEY KIRKLAND ACADEMY OF BALLET. Disponível em: <<http://gelseykirklandacademyofclassicalballet.org/>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

GELSEY KIRKLAND BIOGRAPHY. Disponível em: <<http://www.biography.com/people/gelsey-kirkland-9365803>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

MÁRCIO PIZARRO NORONHA

Doutor em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP). Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Docente da Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor e pesquisador do PPG História (M/D) - UFG. Líder do GP CNPq Interartes Processos e Sistemas Interartísticos e Estudos de Performance e Vice-Líder do GP CNPq Literatura e Cultura Contemporâneas. E-mail: pizarronoronha@gmail.com.

O papel dos textos legais e dos relatórios de viagem do período colonial sobre as representações sociais europeias

The influence of law texts and travel reports from the colonial period on the European social representations

Lucio Lord, Adriano Dornelles**

**Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)*

Resumo: Este artigo analisa o papel que textos legais e documentos de viagens desempenharam na construção do imaginário europeu português sobre o africano e o índio-americano a partir de 1500. O estudo argumenta que desse processo construtivo resultou o etnocentrismo europeu e o discurso de “civilização” em oposição aos “novos povos” da África e América. A partir do estudo sobre Portugal, a análise sociológica aqui apresentada generaliza ao considerar que foi do contato com os novos povos que a sociedade europeia se redesenhou, se reinterpreto e se compreendeu no mundo como civilização.

Palavras-chave: Documentos textuais. Etnocentrismo. Representação social. África. Brasil.

Abstract: This article analyzes the influence of legal texts and travel documents had in building the European imagination on the African an indigenous people after 1500. This study affirms that European ethnocentrism and the discourse of “civilization” came from contact with the “new people” of Africa and America. The sociological analysis in this study says it was the contact with people new that european society produced the idea of civilization as we know today.

Keywords: Textual documents. Ethnocentrism. Africa and Brazil.

Introdução

Este artigo analisa o papel que textos legais e documentos de viagens desempenharam na construção do imaginário europeu português sobre o africano e o índio-americano a partir de 1500. O estudo argumenta que desse processo construtivo resultou o etnocentrismo europeu e o discurso de “civilização” em oposição aos “novos povos” da África e América. A partir do estudo sobre Portugal, a análise sociológica aqui apresentada generaliza ao considerar que foi do contato com os novos povos que a sociedade europeia¹ se redesenhou, se reinterpretou e se compreendeu no mundo como civilização.

Em termos de Teoria Social o presente artigo se posiciona como crítica às teorias que analisam a ocidentalização como um processo unicamente de dominação, no qual o europeu aparece como ator e centro da reorganização das sociedades africanas e indígenas. Essa crítica se ampara no argumento de que desde 1500 a sociedade europeia e suas teorias sociais foram reorganizadas em função do impacto das relações com os novos povos “descobertos”. Assim, grande parte da configuração da sociedade europeia e dos Estados Modernos Europeus em formação no período pode ser explicada como resultado do contato com os novos povos e pelos desafios que esses colocaram ao velho mundo.

Nessa perspectiva, esse trabalho considerou a hipótese de que à medida que o europeu estabeleceu relações com os “novos povos”, o imaginário do que era a Europa e o europeu foi reelaborado. Para identificar isto, o trabalho analisa a legislação portuguesa como reorganização política e social das representações sociais europeias diante do contato com as sociedades africanas e americanas.

Os textos legais compõem o principal objeto de estudo desse artigo. Ao analisar a legislação, o artigo identifica que a incorporação dos novos povos e seus territórios ao Império Português influenciou na configuração daquele Estado Moderno em formação no período. Para este artigo a pesquisa analisou as legislações portuguesas chamadas de Ordenações Afonsinas (que vigoraram de 1446 a 1512), Ordenações Manoelinas (que vigoraram de 1512 a 1603) e Ordenações Filipinas (que vigoraram de 1603 a 1830 no Brasil). Também foram analisados os textos de viajantes que desde as primeiras embarcações de 1500 informavam ao Reinado sobre as terras e os povos contatados.

¹ A opção neste artigo foi utilizar o termo “sociedade europeia” no singular por referenciá-la em contraposição às sociedades africanas e ameríndias. A opção tem um objetivo claro que é revelado ao longo do texto: trata-se de perceber que a Europa passa a representar a si mesma como uma sociedade diferenciada das outras na medida em que utiliza o termo “civilização” para distinguir-se.

A representação social sob a teoria da ocidentalização e dominação ocidental

O presente artigo explora uma perspectiva distinta em relação ao maior volume das análises sociológicas sobre a ocidentalização. Isto porque as análises sociológicas brasileiras têm sido marcadas pela perspectiva de que a globalização pode ser traduzida como processo de dominação dos países ricos sobre as sociedades pobres, chamado também de processo de ocidentalização. Muitos desses estudos foram divulgados pela escola de pensamento produzida por cientistas políticos, sociólogos e economistas como Octavio Ianni (IANNI, 2008) e Milton Santos (SANTOS, 2001). Na perspectiva desses teóricos os valores e o modo de vida ocidental foram impostos como legítimos, racionais e superiores às demais sociedades. Um amplo sistema econômico, político e cultural resultante de processos como a industrialização e o imperialismo teriam levado à globalização.

A generalização dessa perspectiva sobre as ciências sociais e demais áreas de estudos sociais, inclusive os estudos literários, fez com que as análises sobre a colonização e a expansão dos domínios europeus a partir de 1500 fossem entendidos como parte do processo de dominação e etapa inicial do que seria nos séculos XIX e XX a globalização. Divulgada sobre tudo após a metade do século XX, essa perspectiva teórica passou a influenciar os estudos sobre colonização, escravidão e produção nas Américas. Daí porque dos estudos sobre colonização acabarem por adotar o conceito de dominação.

A teoria sociológica mais difundida entende, assim como Ianni (2008), que a ocidentalização ocorre no ritmo da industrialização. A ocidentalização, diretamente ligada à ideia de capitalismo, tende à homogeneização das sociedades ao impor o modo de vida, o modelo de governo e o pensamento ocidental. Segundo esta teoria, a dominação ocidental se traduz, então, em dominação capitalista que se reconfigura em diversos estágios do próprio capitalismo (HARVEY, 2009; CHESNAIS, 1996).

A difusão atual desta perspectiva teórica ocorre porque nas décadas de 1990 e 2000 a produção acadêmica foi marcada pela posição marxista e avessa ao que chamou de neoliberalismo. O conceito, em muitos casos superficialmente instrumentalizado, foi utilizado como sinônimo de dominação capitalista, entendendo que o neoliberalismo seria uma estratégia do capitalismo para resolver sua crise. O auge desta discussão pode ser identificado na obra de MESZAROS (2011), amplamente citada nas análises brasileiras e na organização dos diversos encontros do Fórum Social Mundial na cidade de Porto Alegre.

Tal análise sociológica sobre o neoliberalismo foi desenvolvida, corroborada e reproduzida em outras áreas do conhecimento científico, sobretudo na Educação, Economia e História, chegando, inclusive, aos estudos culturais. Contudo, em que pese a relevância destas análises, elas não apresentaram algo novo. De fato, estas análises mantiveram-se muito próximas da teoria de dependência que marcou as análises do pensamento social latino-americano desde a década de 1960. Isto é visível pois as análises sobre o neoliberalismo enfatizam que as alterações nas políticas sociais e econômicas brasileiras (e interpretam assim também sobre os demais países latino-americanos) foram determinadas, no sentido de impostas, por instituições internacionais e governos estrangeiros. Elas concluem que os Estados latino-americanos adotaram a “cartilha” das instituições internacionais em função da dependência política e econômica. Daí o fato deste artigo considerar que as análises sociológicas da década de 1990 e 2000 sobre o neoliberalismo não apresentaram algo novo.

Sander (2008) considera que é visível a influência da teoria da dependência, sobretudo nas análises sobre as políticas sociais. Este é o caso das análises sobre as políticas culturais, responsáveis, em última análise, pela formação da identidade e cultura nacional. Assim, as alterações nas políticas econômicas e culturais latino-americanas, bem como a compreensão de como se deram as reformas nesta região do globo, foram interpretadas à luz da teoria da dependência. Partindo dessas análises, a imposição da dominação ocidental europeia e norte-americana sobre os países latino-americanos teria ocorrido mediante a implantação de modelos dos países ricos – modelos impostos por instituições internacionais que representavam o capitalismo dominante e das quais a América Latina era dependente.

O desfecho dessas análises foram impactos em outras áreas de estudo, como na teoria literária (BOSI, 1999; CANDIDO, 2006). Seguidos no Brasil por uma escola de pensamento que transitava por muitas áreas, a teoria da dependência e a ideia de dominação de via de mão única direcionaram as análises sobre a relação entre Europa, África e América.

Inegável foi a relevância dessa perspectiva teórica e das análises sob esse prisma realizadas. Fundamental foi o seu desdobramento na América Latina que gerou a “teoria da dependência”. Mas apesar de relevantes, as análises resultantes da teoria da dependência e da globalização/ocidentalização não discutiram a capacidade e o modo como as sociedades periféricas influenciaram na configuração socioeconômica dos países ricos ou nas políticas das instituições econômicas internacionais. Também não discutiram que a colonização da América e África forçou transformações na sociedade europeia desde os primeiros contatos.

No entanto, o presente artigo apresenta uma possibilidade de análise diferenciada e na qual os “povos dominados” desempenham papel significativo na configuração das sociedades centrais – neste caso a europeia.

Uma outra análise possível

Propositalmente cabe aqui, mais uma vez, considerar que as análises fundamentadas na teoria da dependência foram relevantes na medida em que identificaram os limites dos Estados latino-americanos na elaboração de políticas próprias. Permitiram também que se identificassem as relações de dominação exercidas por instituições internacionais e pelos países ricos sobre os países da América Latina. Mais ainda, a teoria da dependência permitiu questionar os discursos de civilização que marcaram desde os primeiros contatos do europeu com o negro e o índio. No entanto, a ênfase neste modelo de análise implicou em dois aspectos que neste artigo são identificados como negativos. Um foi reproduzir o discurso de superioridade dos países ricos. Outro foi inibir o surgimento de uma teoria própria que percebesse as relações de mutua-influência entre a sociedade europeia, africanas e americanas.

No primeiro caso, na medida em que os estudos se centraram na teoria da dependência, as análises restringiram-se a abordar as relações globais como resumidas na dominação dos países ricos sobre os países pobres. Esta noção reforçou a ideia de superioridade dos países centrais de capitalismo avançado, pois identificou somente aqueles aspectos que nos países pobres assemelhavam-se aos primeiros. Reforçou, assim, a ideia de civilização mediante a qual os países ricos de capitalismo avançado possuem modelos de vida, de governo e economia diferentes daqueles encontrados nos países pobres e que, pela supremacia socioeconômica, impõem-nas aos países pobres.

No segundo caso, a ênfase na teoria da dependência acabou por inibir a emergência de análises que questionassem as relações de mutua-influência entre as sociedades ocidentais e as sociedades periféricas. Assim, à medida que a teoria da dependência foi fundamental para a compreensão de determinados fatores atrelados à situação dos países latino-americanos, a reprodução enfática do seu modelo de análise excluiu a adoção ou desenvolvimento de análises locais diferenciadas. Pior ainda, ocorreu que as análises acadêmicas brasileiras que visaram criticar o modelo das relações entre países centrais e países periféricos nas décadas de 1990 e 2000 adotaram demasiadamente e com poucas críticas as teorias sociológicas produzidas pelos próprios países centrais, nas quais reafirmava-se a ideia de subordinação da América Latina mesmo quando propunham criticá-la. Referências constantes a autores como Hall (2006) são um exemplo disso.

Foi partindo das constatações resumidas acima no primeiro e segundo caso que o presente artigo foi elaborado. Por isto esse artigo se propõe alternativo à constatação das análises sociológicas identificadas no segundo caso. Isto porque defende a ideia de que grande parte da configuração da sociedade europeia, desde 1500, ocorreu por influência dos novos povos descobertos e pelos desafios que esses colocaram ao europeu. Teoricamente, o argumento deste artigo aproxima-se das análises da Antropologia quando consideram que o encontro entre sociedades diferentes gera influências sobre cada uma, mesmo quando em níveis distintos (Wolf, 2003). Contudo, o argumento aqui defendido não pode ser enquadrado no modelo de análise antropológico, visto que a metodologia de pesquisa e o tipo de dados analisados são muito diferentes, aproximando-se a metodologia do artigo mais da Ciência Jurídica e da Ciência Política. Em tempo, cabe registrar que este artigo considera que a discussão proposta não é novidade, mas para esta versão do texto não foi possível localizar e sistematizar estudos latino-americanos na mesma perspectiva.

O texto da lei portuguesa, seu estado e sociedade

Análises sobre as multi-influências entre as sociedades africanas e americanas na formação dos estados europeus dificilmente são encontradas na Sociologia ou noutras Ciências Sociais². Por isso há esforço no objetivo desse artigo de analisar estas multi-influências tomando como material de estudo a legislação penal portuguesa presente nas Ordenações do Reino. O estudo das normatizações penais é vantajoso para a proposta deste artigo em função da característica destas leis serem a última *ratio* do controle legal. Na ciência do Direito isso significa que quando nenhuma outra lei consegue exercer controle social, é a lei penal que se aplica por ser acompanhada de coerção física do indivíduo. Deste modo, o estudo da formação da lei penal portuguesa a partir do período de contato com as sociedades da África e América permite identificar o esforço do emergente Estado Português para controlar os novos domínios e organizá-los nas relações com a sociedade europeia.

As Ordenações do Reino são divididas em três compilações, as Ordenações Afonsinas (1446-1512), Ordenações Manoelinas (1512³-1603) e Ordenações Filipinas

² Vale a pena registrar o estudo próximo ao tema elaborado na área de História por Maristela Toma (2006), que consta nas Referências Bibliográficas ao final deste artigo.

³ Publicadas em 1512, as Ordenações Manoelinas somente receberão este nome em 1521, em função de reedição.

(1603-1830⁴). As principais funções destas leis foram marcar a emergência do Estado Português mediante o processo de secularização, normatizar as relações com os novos domínios do Império Português e reelaborar a teoria social europeia na relação com os novos povos da África e América.

O objetivo das primeiras Ordenações, as Ordenações Afonsinas (1446-1512), foi de centralizar no Soberano o controle sobre os súditos – uma característica do período em função da consolidação do Estado. Para além do problema de organizar e definir as leis válidas para o Reino, as Ordenações Afonsinas tiveram como grande desafio estabelecer o poder do Rei diante do poder da Igreja Católica. Isto significou elaborar as Ordenações considerando os crimes e castigos de competência do Monarca, e aqueles crimes cometidos contra a Igreja, contra o cristianismo, contra as leis católicas e articular as penas que vigoravam na Idade Média aplicadas pelo poder eclesiástico. Desta forma, encontra-se no Livro V das Ordenações Afonsinas os crimes cometidos contra o Rei ou Monarca, contra seu poder e suas ordens; e encontram-se os crimes cometidos contra a Igreja, contra o cristianismo e as leis católicas. De modo geral a aplicação das penalidades estabelecidas nas Ordenações Afonsinas para todos os tipos de crime era de responsabilidade do Estado. Analisados os títulos do Livro V das Ordenações Afonsinas verifica-se que a pena mais elevada, a de morte, somente poderia ser estabelecida e cumprida pelo Estado. Este é um indicador da emergência do Estado Moderno, que reserva para si o poder sobre a vida dos súditos e que passa a monopolizar o uso da força física, privando a Igreja de tal poder.

Mas a centralização de poder no Monarca nas Ordenações Afonsinas reafirmou a validade das leis eclesiásticas – o que também foi característico do início do processo de secularização. A preocupação neste sentido foi tamanha que o primeiro Título das Ordenações Afonsinas foi destinado à definição do crime de heresia e as penas cabíveis. Assim, antes mesmo de definir os crimes contra o Monarca ou contra o Estado, foram definidos nas Ordenações os crimes contra a Igreja Católica. A argumentação apresentada no Título I do Livro V das Ordenações Afonsinas explica que o poder do Rei e as leis ali definidas foram estabelecidos pela Providência Divina, cabendo ao Monarca aplicá-las e zelar por elas – e este foi o trabalho do Rei ou Príncipe. Deste modo é possível entender que as Ordenações Afonsinas, além de reconhecer o peso que a Igreja Católica ainda possuía no século XV, utilizou a noção de divindade para justificar o poder do Monarca. Assim estas Ordenações estabeleceram um argumento perfeito para a emergência do poder do Soberano e que seria garantido mediante o que Pierangelli (1980) e Pieroni (2001) apontaram como “penas severas”. Neste momento o poder do Soberano se institui justificado no Cristianismo e exercido severamente sobre o corpo físico do indivíduo.

4 A data de 1830 é válida para o Brasil, onde o Império Brasileiro substitui as Ordenações Filipinas pelo Código Criminal do Império.

A diferenciação e definição das leis e das penas nas Ordenações Afonsinas se deram em função do que cabia como matéria temporal e de pecado. No caso das matérias temporais aplicava-se o direito romano, e naquelas onde o tema era o pecado aplicava-se o direito canônico – mas nessas Ordenações as leis, o julgamento e as penas eram executados pelo Estado. Aquelas matérias que estivessem fora dos dois direitos eram resolvidas pelas normas compiladas da Glosa de Acúrsio, e outras pelo julgamento próprio do Monarca (Pierangelli, 1980). As penas atribuídas variavam em função do tipo do crime e da origem do réu, o que permite identificar uma clara estratificação social normatizada pela lei. As penas menos severas eram atribuídas aos nobres ou detentores de títulos ou relações de nobreza que cometessem crimes contra homens comuns. Os homens comuns eram aqueles sem títulos ou relações com a nobreza ou clero. Apesar das Ordenações proibirem o assassinato, a pena era relativizada em função da origem dos envolvidos. Quando o réu era um nobre e a vítima um homem comum a pena reservada era multa e chibatadas públicas, mas mesmo as chibatadas poderiam ser aplicadas em sigilo ou não aplicadas dependendo do grau de nobreza do réu. Diferentemente, quando o réu era homem comum e a vítima um nobre, a pena atribuída era a morte. Raras penas de morte eram atribuídas aos nobres, e mesmo quando a referência era a morte, esta poderia ser uma morte no sentido de exclusão social e dos bens e títulos. Os crimes contra o Rei, contra a ordem do Império ou seus representantes eram punidos de forma severa. Aqueles que atacavam o Rei ou auxiliavam inimigos contra ele eram condenados à morte.

Uma categoria única de crimes tinha como pena o corte das mãos. Esta era atribuída àquele que matasse seu pai ou seu senhor (no sistema feudal). Já os casos de crimes cometidos por clérigos eram julgados pelo Clero a partir das leis eclesiásticas. Após o julgamento e estabelecimento da pena o réu era encaminhado ao Estado que avaliaria e mandaria executar ou não a sentença estabelecida pelo Clero. Neste ponto fica evidente o início do processo de centralização do poder no Estado, pois somente a este passa a ser cabível a execução da pena, mesmo quando o crime ocorria dentro da estrutura da Igreja.

Após sua elaboração e publicação em 1446, as Ordenações Afonsinas passaram por alterações quando novamente editadas. O trabalho dos juristas era de inserir no corpo das leis e das penas as novas definições que as relações sociais exigiram ou que o primeiro trabalho de compilação não dera conta. Para agravar as dificuldades dos juristas era caro e lento o processo de reprodução dos textos, o que limitava a disponibilidade das Ordenações a todo o Reino.

Buscando sanar o problema da difusão das leis válidas no Reino Dom Manuel (rei entre 1495 e 1521) mandou compilar novamente as Ordenações em 1512. Seguiram-se várias cópias e substituições dos cinco Livros das Ordenações sempre com atualização, até que em 1521 o Rei mandou publicar sua última versão com o nome de Ordenações Manoelinas. De fato, as penas não sofreram grandes alterações entre as Ordenações

Afonsinas e Manoelinas. A diferença maior foi a retirada das penas mais violentas, como o corte das mãos e a morte por fogueira em praça pública. Outra diferença foi o formato de redação onde nas Ordenações Manoelinas o Título I do Livro V iniciou definindo os procedimentos necessários ao processo de julgamento dos acusados, o que lhe diferenciou significativamente do Título I do Livro V das Ordenações Afonsinas. Fora isto, as penas continuaram sendo estabelecidas em função do tipo de crime e da origem dos envolvidos.

Durante o período das Ordenações Manoelinas diversas foram as reproduções dos cinco Livros e a publicação extra de textos contendo novas leis e definições de crimes e penas. Como mostrou Pieroni (2001), o trabalho dos juízes era o de consultar sempre a última edição das Ordenações Manoelinas e um conjunto grande de leis e decretos esparsos que completavam a compilação de Dom Manuel. Durante quase um século da execução das Ordenações Manoelinas os novos decretos trouxeram alterações interessantes para análise. Uma delas foi a de não exilar mais os réus na Ilha de São Thomé e Príncipe e sim no Brasil. Ingressou desse modo o Brasil no texto da Lei portuguesa: cumprindo a função de “terra-presídio”.

Este é um ponto central para a análise das influências da África e América na formação do Estado Português. Isto porque a descoberta do Novo Mundo influenciou na reorganização das Ordenações, visto que elas passaram a adotar o exílio além-mar para certos crimes. Nas novas ordenações os crimes contra o Império e contra seus funcionários eram punidos com a retirada dos bens e exílio de alguns anos nas colônias portuguesas na África ou no Brasil. A retirada dos bens dava-se de forma a incentivar a denúncia de réus porque dividia os valores adquiridos pela pena ao meio, cabendo metade ao Monarca e a metade ao denunciante. Outras penas foram estabelecidas àqueles que feriam a moral com o adultério ou a prostituição, e àqueles que atentavam contra o patrimônio de terceiros. Nos casos contra a moral as penas variavam: quando leves, ficavam estabelecidas multas e chibatadas públicas; quando médias, exílio por poucos anos na Ilha de São Thomé e Príncipe ou na África; e quando pesadas, um período de dois, dez ou mais anos no Brasil. O exílio no Brasil representava a pena máxima antes da morte e do trabalho perpétuo nos remos do convés dos navios. No caso daqueles que possuíam bens, mesmo nobres quando condenados, a pena de exílio era executada junto à retirada do patrimônio.

Essa inserção do Brasil e África como terras-presídio implicou um controle maior sobre os navios com destino às colônias a partir de 1547 quando uma normatização passou a exigir autorização por escrita do Governador da Casa Cível para partida de Portugal. O Governador devia estar ciente dos navios que partissem para o Brasil e da disponibilidade de enviar, através deles, os apenados condenados ao exílio além-mar. Para garantir o cumprimento da ordem ficou estabelecida multa ao capitão que partisse sem o conhecimento e consentimento do Governador da Casa Cível. Assim, o domínio além-mar exigiu um conjunto complementar de leis, das mais simples às mais complexas, bem como

procedimentos e estrutura para cumpri-las. Trata-se de leis com função administrativa que tornaram mais complexa a administração do Reinado. No caso dos apenados uma nova lei exigiu a apresentação de carta oficial descrevendo seu crime e pena para desembarque no Brasil. Os casais condenados por adultério ou orgias passaram a ser destinados a capitanias diferentes dentro da colônia portuguesa no Brasil. Expandiu-se desse modo para as colônias também o que seria mais tarde chamado de direito civil.

Em 1603 entrou em vigor a nova e última Ordenação do Reino de Portugal que influenciou o Brasil – as Ordenações Filipinas (1603-1830). Como apontou Pieroni (2001), as Ordenações Filipinas foram implantadas em uma época de deflagração do pensamento humanista no direito romano. Contudo no Reinado Português isso não mostrou ser forte influência. Tal constatação resulta porque a compilação do “novo” conjunto de leis foi determinada pelo Rei de Portugal Felipe I, de nacionalidade espanhola. Importava ao Rei reunir todas as leis em vigor em uma única coleção sem, no entanto, causar desconforto aos portugueses. Para tanto seus juristas buscaram as Ordenações Manoelinas, as publicações chamadas Extravagantes que tratavam de temas extras e outras leis e decretos emitidos durante o reinado de Dom Manoel. Além da compilação de todas estas leis e decretos, algumas poucas leis foram retiradas tornando as punições mais brandas. Assim as Ordenações Filipinas, implantadas somente no reinado de Felipe II (1603), não trouxeram inovações e seguiram a estrutura daquelas ordenações anteriores. Tamanha foi a semelhança e conservadorismo das Ordenações Filipinas em relação às leis e decretos portugueses anteriores que após o fim da dominação de Castela sobre Portugal o novo Rei Dom João IV revalidou-as. A característica principal mantida nas Ordenações Filipinas em relação ao direito que vigorou em Portugal desde o século XV foi a inspiração no Direito Imperial, no Código de Justiniano e no Direito Canônico. Assim violar as Ordenações Filipinas significava desrespeitar o Rei, mas em muitos casos significava também profanar a ordem divina.

O Livro V das Ordenações Filipinas trouxe no Título II as leis que tratavam de delitos de negação ou blasfema contra Deus ou santos. Nesse título constavam penas diferenciadas ao réu conforme sua origem – uma característica constante das ordenações do Reino. A lei estabelecia que sendo fidalgo a pena fosse multa de “vinte cruzados” e degredo de um ano na África. Sendo cavaleiro ou escudeiro a pena era multa de “quatro mil reis” e degredo de um ano para a África. Mas sendo peão (homem comum), a pena era “trinta açoites ao pé do Pelourinho com braço e pagão” e multa de “dois mil réis”. Esta lei também estabeleceu tratamento para reincidência no crime, sendo o dobro da pena para a segunda infração e para a terceira vez cabia a pena segunda acrescida de degredo de três anos para a África e, no caso do peão, três anos de trabalho remando no porão dos barcos (pena chamada de envio às Galés).

Mas as Ordenações Filipinas ganham destaque na presente análise porque nelas apareceram títulos específicos sobre o escravo africano. É mais perceptível nessas as mudanças feitas na legislação para controlar as novas relações como a África e Brasil. O Título XLI do Livro V, por exemplo, tratou do escravo que ferisse ou assassinasse seu senhor ou o filho do seu senhor. Para o escravo que matasse a pena iniciava com atezar, em seguida ter as duas mãos decepadas e por fim ser enforcado. Se os ferimentos que cometesse não levassem à morte do senhor ou familiar então a pena era a forca. Mas se não ferisse, tendo simplesmente ameaçado seu patrão ou filho de seu patrão com arma, a pena era ser açoitado publicamente com braço e pregão, e ter uma mão decepada.

Das Ordenações Filipinas (1603-1830) dois aspectos merecem ser destacados. Um deles são as novas leis sobre os escravos que foram escritas como Extravagantes durante as Ordenações Manoelinas (1512-1603) e somente em 1603 ingressam em um livro das ordenações. Outro aspecto é que estabeleceram uma clara colocação da África e do Brasil na hierarquização do Império Português.

Aspecto relevante para este artigo é a diferenciação social estabelecida entre o português e o escravo. A legislação extravagante do período foi elaborada como resposta às exigências que o contato com os novos povos trouxe ao europeu. Era necessário reger e controlar as novas gentes e a interação social. Neste aspecto, as novas leis também refletem o “local” que os novos povos passaram a ocupar na organização da sociedade europeia, bem como no imaginário coletivo pelos séculos vindouros. Ao africano e ao índio americano foram reservadas penas severas, características da época. Diante do contrato com esses povos o europeu precisava ser diferenciado, motivo pelo qual o exílio se tornou útil em detrimento das penas corporais agora aplicadas aos escravos e índios.

Novas gentes na formação da Europa

A análise das Ordenações do Reino Português mostra que a legislação teve dois papéis importantes naquele momento. Um porque constituiu o esforço de centralização do poder no monarca, fato que em Portugal foi fundamental à emergência do Estado Moderno. E o mesmo pode ser generalizado à Europa. Outro porque através delas o Império português organizou seus domínios, inserindo as novas terras e os novos povos na sua estratificação social. Por isto um olhar atento às Ordenações permite identificar as manobras do poder monárquico para assegurar o domínio sobre as novas terras na África e na América, bem como controlar as relações estabelecidas com estes novos domínios e suas gentes. Mais ainda, a análise das Ordenações do Reino de Portugal permite identificar um processo mediante o qual a sociedade europeia buscou compreender-se e identificar-se em

contraposição aos povos da África e América. Deste modo, a legislação penal presente nas Ordenações hierarquizou terras e povos, servindo como discurso e justificando as práticas de hierarquia social antigas na Europa e reformuladas com os novos domínios.

Um primeiro aspecto neste sentido diz respeito à referência que fizeram as Ordenações Afonsinas (1446-1512) sobre o poder do Rei emanar da Providência Divina. O Cristianismo e a Igreja Católica serviram para legitimar o poder do Rei, bem como para justificar o tipo de relações estabelecidas com os novos povos: o europeu tinha a obrigação de catequizar o selvagem, tornando-o homem aceito por Deus. Diante da sociedade europeia a ideologia cristã justificou e camuflou o objetivo maior da expansão do Império português que era, sobretudo, a ampliação do poder monárquico.

Deste modo, a ideologia cristã deu sentido coletivo aos grandes gastos para o estabelecimento dos novos domínios do Império português, e principalmente atribuiu um papel ao europeu nestas relações com os novos povos. Por isto a catequização dos novos povos e sua conversão ao cristianismo europeu foi um processo que visou à dominação. Mas os esforços da sociedade europeia em impor-se sobre os novos povos não parou na catequização, pois o estudo das Ordenações do Reino permite afirmar que isso se estendeu ao controle físico e coercitivo.

Tal controle é identificável nas Ordenações Filipinas (1603-1830), legislação implantada no mesmo período em que iniciou o emprego sistemático e em maior número de mão de obra escrava na colônia portuguesa na América. A lei trouxe ao escravo a severidade que já nas Ordenações Afonsinas de 1446 havia sido excluída aos europeus. O escravo do Brasil colônia que matasse seu senhor ou familiar era atenuado vivo, tinha suas duas mãos decepadas e ao final era enforcado diante dos outros escravos. E como dito acima, para o escravo que ameaçasse verbalmente seu patrão ou familiar a lei de 1603 trouxe o açoite com braço e pregão, seguida pela amputação de uma mão diante dos demais escravos.

A imposição do cristianismo, a proibição de outros cultos religiosos e a utilização de penas violentas contra os índios e escravos (negros africanos) foi somente um aspecto da dominação europeia sobre as novas sociedades. Na sociedade europeia a África e a América eram regiões remotas, verdadeiramente assustadoras para aquela sociedade. Prova disto é a posição que ocupou a África e a América no cumprimento de penas estabelecidas pela lei nas Ordenações do Reino a partir de 1512. Este é o caso da pena de exílio por alguns anos na África ou no Brasil, atribuída pela lei àqueles que cometessem crimes contra o Império ou contra seus funcionários. Também era esta a pena atribuída àqueles que cometessem crimes contra a moral, no caso de adultério ou prostituição, ou contra o patrimônio de outros. Mas nesse caso havia uma clara hierarquia entre as penas, pois quando leve estabelecia multas e chibatadas públicas, quando média estabelecia o exílio por

poucos anos na Ilha de São Thomé e Príncipe ou mesmo na África, e quando pesada estabelecia um período de dez anos ou mais no Brasil.

Observa-se neste aspecto que as penas consideravam a América como o pior local de cumprir pena, ao menos no caso da América portuguesa pois outra já era a realidade da América espanhola. Esta hierarquização ocorria em função dos estágios diferenciados entre as regiões que compunham o Império português no período. Na ilha de São Thomé e Príncipe, e em parte na África, Portugal havia identificado uma complexidade maior nos povos lá residentes. Junto à extensão das terras e a organização dos novos povos, outro aspecto negativo atribuído à América eram as doenças tropicais. Este contexto fez com que dentre as colônias portuguesas, a da América fosse a que menos recebesse europeus residentes. Consequentemente, a América portuguesa representava no imaginário coletivo europeu o pior lugar para cumprir pena. Pior do que o exílio no Brasil era somente a condenação perpétua às galés ou a morte.

A partir do contato com a África e a América o emergente Estado Português configurou-se de modo que os novos povos e as novas terras fossem regrados pelas três Ordenações do Reino. Isto auxiliou na elaboração do etnocentrismo europeu português. Em face do africano e do índio americano, o português entendeu-se como civilizado. Por isto, catequizar, dominar e escravizar foram processos interligados à ocidentalização pré-capitalista. A partir dos contatos com o negro e o índio, a sociedade portuguesa ressignificou sua posição na teoria social, passando a compreender-se como povo civilizado, crente no único e verdadeiro deus, e com a missão de civilizar os demais povos. Nesse contexto, a legislação penal do Império e o cristianismo foram instrumento, e não fins, para o estabelecimento da ordem social emergente da relação entre a Europa, a África e a América.

Outros textos para o imaginário europeu

O etnocentrismo é uma característica de toda sociedade, como mostrou a Antropologia. Contudo, a ideia de civilização e processo civilizatório é característica da sociedade europeia. Em que pese sua utilização desde o Império Romano, é a partir de 1500 que o conceito interessa neste artigo. Isto porque o europeu, na medida em que se relacionou com os novos povos da África e América, se colocou como civilização.

Muitos textos acompanhados de xilogravuras ou pinturas contribuíram para o etnocentrismo europeu. Desde 1500 as navegações produziram relatórios de viagens carregadas de informações descritivas. Falavam da orientação nos mares, das terras, frutas, animais e povos. No Brasil atual há referência equivocada aos textos que produziram para o

européu o imaginário sobre o índio e o negro. Duas referências bastante citadas na bibliografia brasileira são a Carta de Pedro Vaz de Caminha e a Carta do Mestre João, ambas de 1500. Contudo, ambas ficaram arquivadas e inacessíveis por mais de dois séculos na Torre do Tombo em Lisboa, nunca tendo chegado às mãos do Rei ou lida pelos europeus da época. Deste modo, não há porque fazer referência a essas cartas como instrumentos de informação para o europeu.

Há, é certo, o papel desempenhado diante de diversos países da Europa por outros documentos textuais. Se de um modo Camões (*Lusíadas* publicado em 1572) deu pouca atenção aos povos das novas terras, por outro lado os não-portugueses dedicaram-se ao conhecimento do Brasil, do índio e do negro. Neste sentido Gandavo (*Tratado da Terra do Brasil* publicado em 1570 e *História da Província de Santa Cruz* publicado em 1576) criticou a falta de atenção dos textos português com os povos nativos. Diferente disso, os estrangeiros fizeram registros importantes sobre as novas gentes. Desse modo observar o impacto das suas obras sobre o imaginário europeu também interessa ao presente artigo⁵.

Nesse sentido mostrou Cunha (1990) que houve enfática narrativa imaginária nos primeiros textos estrangeiros sobre o Brasil, seus índios e negros escravizados. Seguiam esses textos as características da carta de Colombo, em parte descrevendo paisagens e povos, em parte criando estórias de monstros e canibalismo. De um modo ou de outro, certo é que os textos sobre as novas terras e povos provocaram no europeu a percepção de distanciamento em relação às novas gentes. Na medida em que o índio e o negro tornavam-se, supostamente, conhecidos pelo europeu, os europeus percebiam-se mais semelhantes us aos outros e diferentes dos novos povos. Esse é o início da identidade do europeu, observável na diferenciação social presente nos textos da Lei aqui estudada, dos textos da época e dos séculos seguintes.

Além disso, as figuras de rituais indígenas, frutas e animais tornaram-se públicas na Europa francesa, inglesa e germânica. As narrativas transitavam entre a ideia de “paraíso” e “canibalismo”, como mostrou Cunha (1990). O esforço de narrativas sérias sobre o Brasil e seus povos somente ocorreu no século XIX. Isto porque a primeira tentativa de escrita da história do Brasil data de 1810, feita pelo inglês Robert Southey. Depois desse, são relevantes os trabalhos dos historiadores franceses, responsáveis por sistematizar no século XIX estudos sobre a história do Brasil (Medeiros, 2010).

Mas no século XIX os povos da África e Brasil produziram narrativas próprias nos diversos campos, inclusive aquelas que corroboraram o imaginário coletivo do europeu

⁵ Certo é que a análise dessas obras exige estudo próprio, algo que não é possível nesse artigo. Por isso a utilização de referências de estudos sobre elas no lugar da análise aprofundada sobre os textos como objeto.

sobre os trópicos. Nesse sentido podem consideradas diversas obras produzidas naquele século nas Ciências Sociais e na Literatura brasileira.

Conclusões

Conclui o estudo que o papel desenvolvido pelas Ordenações do Reino e pelos relatórios foi o de fundamentar uma percepção sobre o exótico, o diferente e o natural que era enfatizado como inferior ao europeu. Mas este papel não compunha um objetivo autônomo dos seus autores, e sim dependeu do contexto da sociedade europeia que reelaborava naquele momento sua teoria social para compreender-se no mundo e com as outras sociedades.

Em termos teóricos esse artigo indica que cabe aos estudos Sociológicos e de Teoria Social Latino-Americana, profundamente marcados pela teoria da dependência, reconsiderarem a formação do pensamento europeu e dos seus Estados, identificando tais processos de formação como resultantes do encontro com os novos povos. Nesta perspectiva, o etnocentrismo e a ideia de civilização criada pelo europeu nos séculos seguintes a 1500 foi tentativa de reelabora sua identidade em oposição ao “homem natural” que existia nas sociedades africanas e americanas. Tal processo repercutiu inclusive na configuração dos Estados europeus mediante a formulação de leis, procedimentos administrativos e centralização de poder – características que foram fundamentais para que a Europa se mantivesse como centro de referência da teoria social. Assim também áreas como os Estudos Culturais têm sido marcadas pela percepção do centro sobre a periferia, situação que hoje o pensamento sociológico latino-americano questiona. Ao término desse artigo fica latente a necessidade de se repensar a Teoria Social a partir da “periferia”.

Referências

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.

CHESNAIS, François. *A mundialização do capital*. São Paulo: Xamã, 1996.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Imagens de índios do Brasil: o século XVI. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 91-110, set./dez. 1999.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2009.

IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MEDEIROS, Bruno Franco. Leituras do passado e narrativas sobre o Brasil nas primeiras décadas do século XIX: a contribuição francesa. *Revista História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 4, p. 88-103, mar. 2010.

MESZAROS, Istvan. *Para além do capital: rumo a uma teoria da transição*. São Paulo: Boitempo, 2011.

PIERANGELLI, José Henrique. *Códigos Penais do Brasil*. Bauru: Javoli, 1980.

PIERONI, Geraldo. A pena do degredo nas ordenações do reino. *Jus Navigandi*, Teresina, v. 1, 2001. Disponível em: <www.jus2.uol.com.br>. Acesso em: 16 maio 2010.

SANDER, Benno. Educação na América Latina: identidade e globalização. *Revista Educação*, Porto Alegre, v. 31, n. 2, p.157-165, maio/ago. 2008.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TOMA, Maristela. A pena de degredo e a construção do império colonial português. *Revista MétiS*, Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, v. 5, p. 61-76, 2006.

WOLF, Eric. *Antropologia e poder*. Brasília: UnB, 2003.

LUCIO LORD

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas, tendo defendido a tese sobre movimentos sociais e políticas públicas. Possui Mestrado em Educação pela UFRGS, onde pesquisou a elaboração da política educacional no município de Porto Alegre. Atualmente é professor adjunto da Faculdade de Educação e Linguagem na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Sinop (MT), onde atua em pesquisas sobre a formação das sociedades locais relacionando economia, direito e trabalho. E-mail: luciolord@hotmail.com.

ADRIANO DORNELLES

Graduado em Direito pela Universidade Católica de Pelotas (1997), com especialização em Política pela Universidade Federal de Pelotas (2003) e especialização em Sociologia pela Universidade Federal de Pelotas (2003). Atualmente é Professor Titular da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), atuando na Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas. Tem experiência na área de Direito. E-mail: adrianodornelles@uol.com.br.

Simão de Vasconcelos: “Cronista Tardio” do descobrimento e da colonização do Brasil

Simão de Vasconcelos: “Chronicler Tardio” the Discovery and colonization of Brazil

*Ruth de Fátima Oliveira Tavares**

** Universidade Estadual de Goiás (UEG – Pires do Rio)*

Resumo: O presente artigo trata dos aspectos simbólicos, figurativos, ideológicos e pragmáticos do imaginário medieval presentes na cronística do descobrimento e colonização do Brasil - exclusivamente da tradição literária europeia denominada *bestiários* - livros de ciência natural que apresentavam um repertório de alegorias cristãs, moralizantes e pedagógicas - e, especificamente na obra do padre jesuíta Simão de Vasconcelos, *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil* (1663/1977). Para tanto, utilizar-se-á o método analítico e crítico-comparativo a fim de identificar os modos, os recursos e as estratégias narrativas de representação que davam forma a esse ideário, e, examinar como formas e motivos do imaginário cultural europeu contribuíram para as ideias e construções mentais, formando um conjunto norteador - espiritual e material - para a efetiva colonização da *Terra Brasilis* e dos seus primeiros habitantes, os *brasilíndios*.

Palavras-chave: Bestiários. Colonização. Simão de Vasconcelos.

Abstract: This article deals with the symbolic aspects, figurative, ideological and pragmatic medieval imagery present in cronística the discovery and colonization of Brazil - exclusively of european literary tradition called *bestiary* - natural science books that presented a repertoire of christian allegories, moralizing and pedagogical - and specifically the work of Jesuit Father Simão de Vasconcelos, *News curious and necessary Brazil's things* (1663/1977). For this purpose it will be used the analytical method and critical-comparative to identify the ways, resources and representation of narrative strategies that gave way to these ideas, and examine how forms and motifs of european cultural imaginary contributed to the ideas and mental constructs, forming a guiding set - spiritual and temporal - for the effective colonization of *Terra Brasilis* and its first inhabitants, the *brasilíndios*.

Keywords: Bestiary. Colonization. Simão de Vasconcelos.

A fim de uma maior compreensão do período colonial brasileiro, é necessário ressaltar que - no Brasil ou na denominada "América portuguesa" - o cotidiano era marcado tanto pela religião como por um espírito prático e racional. Sendo assim, a colonização das terras brasileiras compreendia além da expansão da fé, a exaltação da monarquia, a empresa comercial e o enriquecimento. Nesse contexto, a Igreja Católica tornou-se uma das forças poderosas no desenvolvimento do sistema colonial brasileiro devido a sua condição de instituição legitimadora das pretensões e do comportamento da coroa portuguesa: era uma organização religiosa a serviço da política oficial de um estado "mercantilista na economia, instrumentalizada pelo absolutismo, monopolizador sempre vigilante sobre tudo quanto pudesse estorvar ou prejudicar sua expansão colonial" (LUSTOSA, 1977, p. 11).

Sendo assim, desde o século XVI, juntamente com os primeiros colonizadores vieram os religiosos. Além dos padres ligados diretamente ao Vaticano, os denominados seculares, vieram aqueles ligados às ordens religiosas, como a dos franciscanos, a dos beneditinos, a dos dominicanos e a dos jesuítas. Estes últimos, membros da Companhia de Jesus, qual padre Simão de Vasconcelos, tiveram efetiva participação na propagação da fé católica, visto que foram responsáveis pela catequização dos indígenas e ensino dos filhos dos colonos portugueses. Chegaram em 1549 com o primeiro governador-geral do Brasil, Tomé de Souza, e, instalaram suas missões: dentre eles, padre Manoel da Nóbrega e padre José de Anchieta. A presença dos religiosos era necessária porque um dos objetivos da conquista dessa nova região – além do comércio, aproveitamento das riquezas da terra e exploração do trabalho escravo – era dilatar a fé e converter os infiéis.

Segundo Zweig (1942-1952, p. 40), os jesuítas se consideravam responsáveis pelos indígenas diante de Deus e dos homens: "para ellos, el aborigen constituye, como brasileño futuro y hombre redimido por el cristianismo, la sustancia acaso más valiosa de esa tierra". Na visão desses religiosos, os selvagens redimidos pelo cristianismo passam a ser a coisa mais valiosa do Brasil, portanto, não podiam ser escravizados nem exterminados. A atividade econômica (cana de açúcar, madeira e tabaco) é colocada em segundo plano. Segundo o autor, essa escolha dos jesuítas em defender os índios foi uma das causas da sua expulsão do Brasil pela Coroa portuguesa em 1753.

Os jesuítas, comandados por padre Manoel da Nóbrega, vieram à nova terra com a missão de catequizar os habitantes da terra conquistada. Holanda (1936/1995, p. 127), em uma crítica à missão dos jesuítas no Brasil, afirma: "Anjos, não homens, é o que pretendem realmente fabricar os inácianos em suas aldeias, sem conseguir, em regra, nem uma coisa, nem outra". Esses padres, que tinham a pretensão de transformar índios em anjos, estavam presentes em todas as regiões do Brasil, de Norte a Sul, de Leste a Oeste: faziam parte dos seus domínios Bahia, Paraíba, Maranhão, Pará, Ceará, Pernambuco, São Paulo, Santa

Catarina, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Goiás. Era como se existisse um Estado jesuíta dentro do Estado português, ou seja, um Estado dentro de um outro Estado, como disse Marquês de Pombal ao justificar a expulsão da ordem inaciana do Brasil em 1759.

Freyre (1933/2001, p. 124), por sua vez, classifica o sistema jesuítico como “a mais eficiente força de europeização técnica de cultura moral e intelectual, a agir sobre as populações indígenas”. Tal sistema, através de elementos místicos, devocionais e festivos do culto católico, cristianizou os índios tanto pela música, canto, liturgia, festas, comédias como pela distribuição de agnus-dei em cordões, fitas e rósários (pendurados no pescoço dos cristianizados) e também pela adoração de relíquias. Tudo a serviço da conquista e colonização dos povos e das terras brasílicas.

Um exemplo das estreitas relações entre igreja e Estado, durante esse período, pode ser verificado quando “a Igreja, através do papa Adriano, em 1527, conferiu ao rei português Dom João III a dignidade de grão-mestre da Ordem de Cristo, que com isso obtém o pleno domínio político e religioso das terras portuguesas” (TANGERINO, 1997, p. 70). Neste sentido Holanda (1936/1995) afirma: “A Igreja transformara-se, por esse modo, em simples braço do poder secular, em um departamento da administração leiga ou, conforme dizia o padre Júlio Maria, em um *instrumentum regni*” (p. 118). Sob esse contexto – Igreja Católica submetida ao poder do Estado português – transcorreu a vida de Simão de Vasconcelos.

O padre jesuíta Simão de Vasconcelos, autor da obra em questão, nasceu na cidade do Porto, em Portugal, em 1597 - período em que Portugal e suas colônias, dentre elas o Brasil, viviam sob Domínio Espanhol, situação que perdurou de 1580 a 1640 - veio ainda menino para a primeira capital do Brasil colonial, Salvador, acompanhando sua família. Sua vida foi marcada pela invasão holandesa no nordeste brasileiro - primeiramente em Salvador por um ano, 1624, e, posteriormente em Recife por vinte quatro anos, 1630 a 1654. Quanto a esse evento, o autor em tom de lamento afirma que “as vilas, os lugares, as máquinas, os engenhos, as doces plantas, senhoreado tudo de cultor estranho [...] a sombra da morte por vinte e quatro anos” (1663/1977, p. 230).

Aos dezenove anos entrou para a ordem religiosa católica “Companhia de Jesus” e cursou os estudos de Humanidades, Filosofia e Teologia. Logo após, ordenou-se sacerdote e graduou-se Mestre em Artes. Como membro dessa ordem religiosa ocupou diversos cargos dentre eles: adjunto e mestre de noviços, prefeito de estudos e secretário da Província. Foi enviado a Portugal em 1641 juntamente com o Padre Antônio Vieira e o filho do vice-rei do Brasil (Dom Mascarenhas) para saudar o novo rei de Portugal D. João IV que pôs fim ao Domínio Espanhol em Portugal e suas colônias - episódio conhecido como “restauração”. Em 1641 retornou à Bahia com o governador Antônio Teles da Silva que o escolheu como seu confessor. Tornou-se procurador dos jesuítas na corte portuguesa.

Durante os anos quarenta do século XVII, ao revelar-se “bom administrador e solidário com os colégios jesuítas empobrecidos pela invasão holandesa” (OLIVEIRA RAMOS, s/d. p. 424), é indicado pelo governador do Rio de Janeiro para resolver problemas de natureza política e eclesiástica. Neste período começa a escrever a *Vida do Padre João de Almeida da Companhia de Jesus*, impresso em 1658. Posteriormente, escreve verdadeiros tratados de exaltação ao trabalho/missão de outros membros da ordem jesuíta, como por exemplo, Padre Anchieta, Padre Nóbrega, Padre Carvalho. Quando ocupava o cargo de Provincial da Companhia de Jesus, iniciou a construção da atual Catedral da Sé em Salvador – símbolo da arquitetura jesuítica do período.

Vale ressaltar que a literatura religiosa do século XVII, baseada nas preocupações da Contra Reforma e na política de conquista e evangelização de novas terras, caracterizou-se pela ampliação de escritos moralizantes de fundo religioso. A Contra Reforma, enquanto movimento de reação ao protestantismo e de renovação da Igreja Católica, colocou os padres da Companhia de Jesus na linha de frente com a missão de combater o protestantismo, reafirmar os dogmas católicos e converter ao catolicismo os povos dos continentes recém-descobertos por meio da educação.

A maioria daquela produção literária – mencionada anteriormente - tem caráter pedagógico: exemplo de comportamento religioso, espiritual e social para o público-leitor. Os escritos de Padre Simão Vasconcelos enquadram-se nesse modelo de literatura e são fontes para a compreensão da mentalidade e cultura intelectual do período colonial brasileiro. Além dos discursos religiosos e dos temas da Companhia de Jesus tratados em seus escritos, sua descrição acerca das paisagens *brasílicas* e a relação entre colonos, indígenas e missionários permite uma visão do pensamento dominante nos primeiros séculos da colonização portuguesa no Brasil.

Em 1660, padre Simão é eleito procurador do Brasil em Roma. Apesar do desejo de diversos padres em ver Simão de Vasconcelos nomeado como Visitador da Companhia de Jesus, é nomeado para tal cargo o padre Jacinto de Magistris, com quem o jesuíta entrou em conflito. Com relação aos choques com o Visitador, padre Magistris, as obras importantes são: *As razões do Padre Simão de Vasconcelos – propostas ao Padre Magistris* (1662); *Cartas ao Geral sobre o Paraíso na América* (1663); *A epístola ao Provincial sobre o Padre Belchior Pires* (1663); *Declaração sobre o Paraíso na América* (1663), onde desmascara inverdades criadas pelo padre Visitador.

O livro *Crônica da Companhia de Jesus* (1663), considerado sua “obra maior”, é composto por dois volumes. O primeiro volume conta com três livros e está dividido em duas partes: *Livro Primeiro e Livro Segundo das notícias antecedentes, curiosas e necessárias das cousas do Brasil*, este, objeto de nosso estudo; e o *Livro Primeiro da Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*. Na primeira parte do livro o autor

descreve o Brasil - “que região é, quando e como foi descoberta, quais sejam suas qualidades, seus climas, suas gentes e seus costumes” (p. 49) – e justifica essa escolha como necessária para poder escrever a respeito da “heroica missão” empreendida pelos filhos da Companhia de Jesus a fim de “conquistar o poder do inferno” (p.49). Na segunda parte deste volume o autor inicia a narração acerca das ações desenvolvidas pelos religiosos da Companhia de Jesus em terras *brasílicas* no período de 1549 a 1555, enfatizando o trabalho do padre Manoel da Nóbrega. O segundo volume, continuação da história da Companhia de Jesus no Brasil iniciada no volume I, traz três livros - o *Livro Segundo*, o *Livro Terceiro* e o *Livro Quarto da Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*, todos tratando da “heroica missão” empreendida pelos jesuítas no período de 1555 a 1566; o Livro Quarto retrata a morte de Padre Manuel da Nóbrega.

Padre Simão ocupou quase todos os cargos da Companhia de Jesus no Brasil, entre os quais o de Reitor do Colégio da Bahia e do Colégio do Rio de Janeiro, e, de Provincial da ordem jesuíta. Cumpridor de suas obrigações sacerdotais e administrativas, em sua trajetória de vida de mais de cinco décadas destaca-se uma insubordinação quando ocupava o cargo de Provincial: ignorou norma da Companhia de Jesus que permitia apenas dez mestiços para o ingresso no noviciado da ordem e recebeu vinte seis noviços brasileiros. Por essa ação é penalizado e tido como incapaz para o exercício de funções de direção. Posteriormente é anistiado e colocado em cargos relevantes (OLIVEIRA RAMOS, s/d, p.428). Durante os últimos anos de sua vida, apesar dos conflitos com o Visitador, ainda continuou a escrita de sua obra histórica e biográfica sobre os jesuítas no Brasil iniciada na década de 40. Faleceu no Rio de Janeiro em 29 de setembro de 1671, aos oitenta e quatro anos de idade.

Na literatura denominada cronística dos descobrimentos e da colonização da América – onde está inserida a obra de Simão de Vasconcelos, *Notícias antecedentes, curiosas e necessárias das cousas do Brasil* – é visível a influência e a disseminação do imaginário e ideário medievais, tendo como suporte a literatura *bestiária* e seus motivos figurativos e simbólicos como forma de revelar valores morais e espirituais e, em que predominava a doutrina religiosa acerca da natureza e do seu reino animal – o senso de uma realidade “quase” científica recebia um tratamento simbólico e figurativo. No entanto, não podemos dizer que esse tipo de literatura seja uma criação exclusivamente cristã, ela faz parte de um conhecimento herdado da antiguidade clássica e popular que se desenvolveu através dos tempos graças às contribuições das mais variadas fontes, como do Egito, da Grécia e de Roma ou de relatos de viajantes acerca das coisas curiosas e maravilhosas encontradas nas mais remotas regiões da terra. A respeito do *Bestiário*, Fonseca (2011, p. 31) esclarece que

Nele, os animais e algumas espécies do mundo vegetal e mineral são descritos em referência à sua natureza, meio ambiente e traços comportamentais, com frequentes correspondências exemplares com os seres humanos, numa associação recorrente a ensinamentos relativos à boa conduta baseada em princípios e em preceitos da moral cristã.

Em uma referência ao bestiário, a cronística das descobertas e da colonização da América em sua representação da realidade americana, além de apresentar um discurso em que os animais e as plantas - enquanto reveladores dos planos divinos - são colocados em um cenário paradisíaco, faz-se presente também um discurso de gênero, antifeminista, misógino, de tradição medieval, que afirma a posição de inferioridade da mulher em relação ao homem tanto em termos biológicos como em termos mentais, morais e espirituais.

No século XVI, era comum cronistas e viajantes escreverem a respeito das novas terras encontradas – assim, a cultura dos povos nativos, a fauna, a flora e a geografia locais eram minuciosamente descritas. Visto que outros autores já haviam escrito a respeito da Terra Brasilis, Simão de Vasconcelos reconhecia não serem inéditas as suas *Notícias*. Segundo o jesuíta, no entanto, os outros autores teriam escrito ao acaso ou por curiosidade, diferentemente dele que escrevera por “obrigação da História” (VASCONCELOS, 1663/1977, p. 49). Como o livro foi finalizado em 1663, portanto cento e sessenta três anos após a chegada dos portugueses ao Brasil (1500) - sem o Domínio Espanhol e livre da presença holandesa no Nordeste - outros cronistas trataram do tema, o que levou Fonseca (2011) a incluir Padre Simão no universo dos “cronistas tardios” (p.138). Portanto, esta obra pode ser considerada uma compilação de tudo que já fora escrito sobre a *Terra Brasilis*. O padre jesuíta pode ser visto como um narrador transmissor de experiências e realidades visualizadas e descritas por outros, como ele próprio afirma: “Das notícias dos sobreditos capitães, e do que disseram aos Reis, eles e seus cosmógrafos, acerca do que exploraram, viram e ouviram farei uma breve relação, por agora somente ao toscos, para que por ela se veja o que será quando se pinte ao vivo”; ou quando enfatiza que tal descrição “me não toca por ora, que vou relatando somente o estado brutesco e natural das cousas que viram os primeiros exploradores dos Reis” (p. 71).

Por outro lado, o jesuíta Vasconcelos enfatiza durante a sua narrativa que estava presente em alguns momentos, como ao ver a grande quantidade de gado existente nas capitâneas do Brasil: “Campinas vi, não de muitas léguas, onde pastavam oitenta mil cabeças de gado, com tal fecundidade [...] o número do gado são milhões e milhões” (p. 146). Ou quando ao tratar de uma tradição indígena que é a vinda – em tempo antiquíssimo - de um homem branco, barbado e vestido chamado Sumé, que teria difundido junto aos nativos os ensinamentos cristãos e deixou suas pegadas em pedras do litoral da Vila de São

Vicente, tornando o lugar sagrado e palco de veneração para os brasilíndios. Logo, os primeiros colonizadores e os padres - como forma de propagação evangélica - se apressaram em dizer que este visitante que teria deixado suas pegadas seria o apóstolo de Cristo, São Tomé: “Vi com meus olhos, e veem cada dia os nossos padres, e o povo todo, em outro pedaço de recife, ou laje, uma pegada de homem perfeitíssima, metida de impressão na substância da pedra, e a parte posterior para a terra, a anterior para a água” (p. 123). A citação de sua presença é mais um recurso utilizado com a finalidade de conferir maior veracidade à narrativa. Em uma crítica ao jesuíta Vasconcelos, Holanda (1959-1977) afirma:

E a tanto vai a fascinação, que não se contenta ele apenas com invocar testemunhos alheios, mas procura sustentar-se, em um ou outro caso, nas próprias e delirantes visões. Assim é que trata de abonar com seu depoimento pessoal os mais extravagantes fenômenos” (p. 131).

Os livros primeiro e segundo das *Notícias antecedentes, curiosas e necessárias das cousas do Brasil* - objetos de nossa análise – a fim de fazerem jus ao nome, descrevem primeiramente a saga de Cristóvão Colombo, homem comum que procurava “adquirir honra e fama, e fazer-se descobridor de alguma nova parte do mundo” (p. 51), que após receber das mãos de um piloto moribundo uma carta de marear que demarcava novas terras, consegue financiamento dos reis espanhóis, Fernando e Isabel, para a viagem do “descobrimento admirável do Novo Mundo” (p. 50). Logo após é descrita a chegada dos portugueses ao Brasil e o encantamento despertado por esta “terra fértil, amena, vestida de erva, e arvoredo, e cortada de rios” (p. 54) habitada por “gente natural, dócil, e domável” (p. 55). Por último, é desenvolvida uma minuciosa descrição acerca da *Terra Brasilis* e de seus habitantes. A trajetória de Colombo, o “descobrimento” da América, a chegada dos portugueses e a descrição da *Terra Brasilis* e de seus habitantes funcionam como uma longa introdução da obra em questão: tanto informações anteriores ao descobrimento das novas terras, como informações surpreendentes e imprescindíveis das plagas americanas são desfiadas no sentido de passar ao leitor um maior conhecimento sobre o local e, ao rei português, as potencialidades das novas terras.

No entanto, a missão empreendida pelos religiosos nessas terras é o objetivo principal da *Crônica*. Tal “missão heroica” desenvolvida pelos jesuítas nestas terras era para “conquistar o poder do inferno” (p.49) – neste momento fica evidente a presença do imaginário europeu: o embate entre o Bem e o Mal, entre o reino de Deus e do demônio - no entanto, o autor ao formular o contexto onde se desenvolveu a ação missionária dos inicianos insinua que o Brasil é o paraíso na terra, o éden – o Brasil edênico, o local ideal

para as criações divinas:

as qualidades da terra, o temperamento do clima, a frescura dos arvoredos, a variedade das plantas, e abundância de frutos, as ervas medicinais, a diversidade de viventes, assim nas águas como na terra, e aves tão peregrinas, e mais prodígios da natureza, com que o Autor dela enriqueceu este novo mundo: poderíamos fazer comparação, ou semelhança, de alguma parte sua, com aquele paraíso da terra, em que Deus Nosso Senhor, como em jardim, pôs o nosso primeiro pai Adão (p. 166).

Neste sentido, Holanda, em seu livro *Visão do Paraíso* (1959/1977) comenta que desde as primeiras narrativas, nos primeiros tratados descritivos, ratifica-se aquela mesma visão de Paraíso: “como nos primeiros dias da Criação, tudo aqui era dom de Deus, não era obra do arador, do ceifador ou do moleiro” (p. 12). O mesmo autor informa que os seis parágrafos finais do Livro Segundo das *Notícias* foram censurados e retirados da primeira edição por afirmarem ser o Brasil o paraíso na terra e, em primeira mão publica o texto original dos parágrafos censurados. Segundo Oliveira Ramos (s/d, p. 425), tais parágrafos foram vetados pelo Visitador (Padre Magistris, desafeto de padre Simão) e por padres ligados a padre Vieira:

He o lugar do paraíso temperadíssimo, ameníssimo e sempre igual. Todos os lugares annexos do antigo mundo, ou verdadeiros ou ainda fabulosos de Campos Elísios, Hortos pensiles, Ilha de Atlante etc podem ceder a muitos da América: ou seja debaixo da linha equinocial, ou junto a Ella, ou della para o sul, como se deixa ver do que temos tratados em todo este livro [...] A probabilidade desta openião deixo ao juízo dos que a tem: a mim me basta que della se colhe meu primeiro intento que he tão grande a temperança do clima destas partes que chegarão tão graves [...] O paraíso está para o norte da Equinocial, averiguando que não está na parte que responde a África ou Azia, he força que diga que está na América: está em hua das três partes: não na da África, ou Azia: logo na da América (p. 358-59).

Vasconcelos observa que muitos teólogos, entre eles São Tomás de Aquino, teriam colocado o paraíso abaixo da zona equinocial, parte do mundo de clima mais temperado e mais ameno: perfeita moldura para habitação dos homens. Além do mais, o cronista jesuíta

acredita que para uma terra ser considerada boa são necessárias quatro propriedades:

A primeira é: que se vista de verde: a saber, de erva, pastos, e arvoredos de vários gêneros. A segunda: que goze de bom clima e de boas influências do Céu, do sol, da lua, das estrelas. Terceira: que sejam suas águas abundantes de peixes, e seus ares abundantes de aves. Quarta: que produza todos os gêneros de animais, e bestas da terra (p. 144).

Padre Simão conclui que a América portuguesa é perfeita porque tais propriedades estão presentes no Brasil, não existindo região com tantas bondades: flora abundante e variada, clima ameno, abundância de águas, peixes, aves e animais, não esquecendo de listar entre estas propriedades, as “bestas da terra”, neste caso, os indígenas - que denota forte influência da literatura *bestiária* do período medieval, tratada anteriormente.

A visão edênica, que permeia a obra de Simão Vasconcelos e de outros cronistas do Brasil colonial, foi utilizada para fins promocionais da política colonizadora e associa as descrições tradicionais do Paraíso Terrestre à vegetação, à amenidade do clima, à abundância de água, de peixes e animais: “o alegre dos bosques, campos e arvoredos, verdes sempre, e sempre aprazíveis” (p. 60); “as águas do rio eram fertilíssimas de várias castas de pescado, mas mui especial de tão inumerável quantidade de peixes bois e tartarugas, [...] que na mesma conformidade eram férteis seus arredores, de antas, veados, porcos montanhese” (p. 63). Entretanto, o padre enfatiza que Deus, o “Autor do universo”, aquele “que repartiu seus bens naturais com esta terra do Brasil”, não se agrada dos homens que aqui habitam, porque estes “vivem a modo de feras e como tais contentes com o tosco das brenhas [...] andam em manadas [...] Vive neles tão apagadas a luz da razão [...] parecem mais brutos em pé, que racionais humanados” (p. 97). Ao contrário de Adão e Eva, escolhidos por Deus, e, que estavam à altura do primeiro Paraíso Terrestre. Apesar das qualidades e riquezas da terra, o estado civilizacional dos nativos era precário, necessitando de instrução, orientação e controle – justificativa para sua apropriação, expropriação e dominação, era o recorrente discurso cronístico colonial (FONSECA, 2011 p. 202).

Os cronistas que escreveram sobre a América Portuguesa revelaram-se como portadores da tradição do pensamento e da mentalidade medievais, assim, o imaginário e o ideário europeu motivaram tanto a representação como a posse e a colonização da América: a escrita e a retórica a serviço da exploração, da conquista e da colonização. Os povos do Brasil colonial eram os diferentes, os selvagens, os inferiores que estavam prontos para ser domados por uma civilização superior a fim de que servissem à conquista e à exploração. Sendo assim, a lógica das narrativas sobre o brasilíndio prende-se aos interesses da

colonização e da conversão ao cristianismo. A representação dos índios como bárbaros, inferiores, quase animais, era uma forma de justificar e legitimar a conquista, a exploração, enfim, a colonização das terras brasileiras:

Seguem sua gentildade, são feras, selvagens, montanhesas e desumanas: vivem ao som da natureza nem seguem fé, nem lei, nem Rei (freio comum de todo homem racional). E em sinal desta singularidade lhes negou também o Autor da natureza as letras F. L. R. [...] Vive neles tão apagadas a luz da razão, quase como nas mesmas feras. Parecem mais brutos em pé que racionais humanados [...] Nem ter arte, nem política alguma, nem saber contar até quatro [...] são como feras, sem política, sem prudência, sem quase rastro de humanidade, preguiçosos, mentirosos, comilões, dados ainhos. (Vasconcelos, p. 97-8)

A respeito da ausência das palavras Fé, Lei e Rei nas línguas indígenas citadas por padre Simão, já havia sido percebida por Gandavo em 1576: “carece de três letras, convem a saber, nam se acham nella F, nem L, nem R, cousa digna despanto porque assi nam tem Fé, nem Lei, nem Rei” (apud FONSECA, 2011, p. 199). E, por Brandão em 1618: “esse gentio do Brasil carece, na sua língua de tres letras principaes, as são são F, L, R – em sinal de que não tem Fé, Lei, nem Rei” (apud FONSECA, 2011, p. 199). Tal carência linguística dos nativos abriu espaço para a prerrogativa colonizadora do europeu fundamentada na língua enquanto instrumento de organização cultural, política e social, é o chamado “preenchimento da falta”, “o caráter lacunar da realidade indígena” (FONSECA, 2011, p. 199-202). Observa Fonseca (2011) que se tornou recorrente o *topos* da *tabula rasa*, no caso da América Portuguesa, de que na língua dos nativos inexistiam as “letras que pudessem indicar uma autêntica fé religiosa e um sistema racional de organização política e social” (p. 230).

De acordo com Fonseca (p. 191), o índio brasileiro não escapou da animalização ou bestialização ideológica desenvolvida por meio de uma retórica bem elaborada e de efeito. Diferentemente dos animais que sempre seriam animais, os indígenas em sua condição de animais poderiam ser salvos dessa condição através do domínio e colonização do europeu, ou seja, pelas mãos da Santa Madre Igreja porque eles “não adoram expressamente Deus algum: nem tem templo, nem sacerdote, nem sacrifício, nem fé, nem lei alguma” (p. 119). A transformação daquela “bárbara gente” em “homens civilizados” é registrada por Simão de Vasconcelos que pede ao leitor para admirar a eficácia da lei de Deus porque de “toscas pedras faz filhos de Abraão, e de rudes e bárbaros, homens racionais: porque é cousa certa que com a virtude, e boa criação desta santa lei entre os

portugueses tem visto o Brasil mudanças mui notáveis nas nações desta gente” (p. 113). O jesuíta também afirma ter testemunhado a conversão de índios ao catolicismo: “Muitos vi com meus olhos trazidos do tosco das brenhas, e na aparência uns brutos; e contudo andados os anos, com a criação, e doutrina dos padres da Companhia, os achei depois tão trocados, que quase não os conhecia” (p. 118).

A bestialização do brasilíndio com ênfase na ferocidade e no domínio do instintivo, é um dos aspectos que serve para aproximar o bestiário medieval da postura descritiva da cronística: o nativo era descrito qual animal, “movidos por atributos próprios da violência, ambos acostumados à liberdade natural e governados por seus próprios instintos” (FONSECA, p. 250). Em Vasconcelos a bestialização dos nativos está bastante presente como justificativa, biblicamente informada, para se estabelecer uma diferença nítida entre a superioridade do europeu sobre o índio, refletindo a construção mental e ideológica da cultura europeia no seu processo de representar o outro como projeção idealizada:

Sua morada é comumente, como de gente isenta de leis, de jurisdição, e república, por onde quer que melhor lhe parece; uns pelos montes, outros pelos campos, outros pelas brenhas; vagabundos ordinariamente, ora em uma, ora em outra parte [...] sem pátria certa, sem afeição alguma, fora de toda a outra sorte de gentes (p. 97).

“Andam em manadas pelos campos de todos nus, assim homens, como mulheres, sem empacho algum da natureza. Vive neles tão apagada a luz da razão, quase como nas mesmas feras. Parecem mais brutos em pé, que racionais humanados (p. 97).

São inconstantes, e variáveis: o que hoje fizeram por adquirir, ainda que com grande trabalho, e com suor de muitos dias já amanhã não é de estima para eles. O lugar onde fixaram suas casas a poder de braço e suor, daí a pouco já não lhes serve, o largam, fazendo outras com novo suor, e trabalho” (p. 103).

Padre Simão ao falar da nação indígena Tapuia, eleva a bestialização a um alto grau, descrevendo o índio dessa tribo como o mais feroz, o mais cruel e o mais bárbaro dentre todos:

Um índio Tapuia, um corpo nu, uns couros, e cabelos tostados das injúrias do tempo, um habitador das brenhas, companheiro das feras, tragador de gente humana, armador de ciladas, um selvagem enfim cruel, desumano, e comedor de seus próprios filhos: sem Deus, sem lei,

sem Rei, sem pátria, sem república, sem razão, não era muito que duvidassem, se era antes bruto posto em pé, ou racional em carne humana (p. 117).

O nativo era alvo de bestialização porque apresentava comportamentos diferentes dos do europeu, e este por não reconhecer a diversidade cultural desses povos aproximava-os do que era bestial, animal. Fonseca (2011, p. 133) explica que, nos relatos sobre os povos mundonovistas, em função de sua realidade estranha, havia uma tendência a ver no novo continente em termos de características prodigiosas, uma tendenciosa política tropológica de bestialização.

Analogias animais feitas acerca dos costumes e hábitos do brasilíndio são frequentes na obra de Vasconcelos, como por exemplo: "É gente paupérrima: cuja mesa é o chão" (p. 98); "vivem juntos todos, como cevados em chiqueiro" (p. 98); "O tempo de comer determinado, é quando a natureza lho pede, como qualquer animal do campo" (p.106); "São mui dados a dançar, e saltar de muitos modos [...] com tais assobios, palmadas e patadas" (p. 107); "se ornem de penas várias, de guarás, araras, canindés e outros pássaros [...] Destas fazem grinaldas, coroas, braceletes, franjões, plumagens" (p. 105). Estas citações colocam o nativo brasileiro equivalente a um animal que come no chão e sem controle, que quando dança - salta, assobia e dá patadas – mora pelos montes, campos ou brenhas, se enfeita com penas e, assim procede como se estivesse à espera de um colonizador para organizar essa "anarquia selvagem" (FONSECA, 2011, p. 194).

Ao tratar das numerosas nações indígenas que viviam ao redor do Rio Amazonas (para nós, Rio Amazonas), o padre jesuíta descreve algumas como sendo monstruosas – o que evidencia a influência dos *Bestiários*. Como por exemplo, o tema do gigantismo tocado por Vasconcelos e por vários outros cronistas da América representa uma imagem do primitivismo, ausência de qualquer marca civilizatória, lacuna que deveria ser preenchida pelo colonizador europeu (FONSECA, 2011, p. 238):

Uma é de Anãos, de estatura tão pequena que parecem afronta dos homens chamados Goiazis.

Outra é de casta de gente, que nasce com os pés às avessas: de maneira que quem houver de seguir seu caminho, há de andar ao revés do que vão mostrando as pisadas: chamam-se estes Matuiús.

Outra nação e de homens Gigantes, de 16 palmos de alto, valentíssimos, adornados de pedaços de ouro por beijos e narizes, aos

quais todos os outros pagam respeito: tem por nome Curiqueans.

Finalmente que há outra nação de mulheres também monstruosas do modo de viver (são as que hoje chamamos Almazonas, semelhantes as da antiguidade, e de que tomou o nome o rio) porque são mulheres guerreiras, que vivem per si sós sem comércio de homens: habitam povoações de uma província inteira, cultivando as terras, sustentando-se de seus próprios trabalhos. Vivem entre grandes montanhas [...] se hão conservado sem consórcio ordinário de varões, [...] vem este certo tempo do ano a suas terras [...] ela recebe o hóspede, aqueles breves dias. [...] Criam entre si só as fêmeas deste ajuntamento; os machos matam, ou os entregam as mais piedosas aos pais (p. 64-5).

Vasconcelos divide os nativos brasileiros em duas categorias, "duas nações genéricas": os mansos e os bravos. Os mansos são os de fácil convívio: "mais tratáveis, e perseveráveis, entre os portugueses, deixando-se instruir, e cultivar" (p. 110). Os bravos são o contrário dos mansos: "são intratáveis e com dificuldade se deixam instruir" (p. 110). A visão reducionista do jesuíta que divide os índios brasileiros em apenas duas categorias serve ao processo de animalização desenvolvido pelos cronistas coloniais: visto que manso e bravo são qualidades inerentes aos animais. E, o próprio jesuíta apesar de reconhecer a existência de várias nações indígenas no Brasil - que habitam em diferentes regiões, com suas distintas línguas, seus diversos costumes e chefes - escolhe animalizar os brasilíndios ao classificá-los somente como mansos e bravos.

A construção simbólica, figurativa e estratégica utilizada acima, é denominada tropologia da naturalização, por reduzir a realidade americana ao estritamente natural e selvagem em contraposição à realidade europeia considerada superior por sua civilização e instituições. Fonseca (2011) percebe essa naturalização, enquanto um dos paradoxos da estratégia tropológica manipulada pelo discurso dominador, como "positiva para a realização dos desejos, projeções e expectativas do descobridor e do conquistador" (p. 24). Assim, além de o colonizador se portar como superior, portanto podendo conquistar, dominar, desapropriar aqueles seres inferiores, incapazes, necessitados, transformou os estranhos comportamentos, muitas vezes recorrentes a motivos do bestiário, a ser figurativamente utilizados na representação da realidade americana, reproduzindo imagens e motivos para a representação da autoridade e da alteridade das terras conquistadas.

A crônica colonial pontua com frequência a disposição brasilíndia aos prazeres imediatos, o que dá a impressão que os nativos, em geral, viviam em festas, bebedeiras. Vasconcelos, como representante dessa linha de literatura, observa que "começam a beber, e não acabam até que não acabe o vinho, ainda que seja vomitando-o, e urinando-o; andando à roda, e bailando enquanto dura a causa de sua alegria" (p.106); "dão de beber

aos dançantes continuamente de dia, e de noite, até que vão embebedando-se e caindo ora um, ora outro, e finalmente quase todos" (p. 107); "O tempo que sobeja do dia, gastam em jogos, cantos, e bailes; e assim vão passando a vida, sem cuidado algum da eterna, ou conta alguma do bem, e do mal que fizeram" (p. 109).

O apelo ao mágico e ao fabuloso como formas concretas e imediatas da realidade - "o insólito e o inusitado como formas de uma passível existência real" (FONSECA, p. 136) - de tradição medieval, evidencia-se quando padre Simão descreve um monstro marinho não conhecido pelos primeiros portugueses recém-chegados ao Brasil, por não existir em outra parte do mundo:

Portentoso, recreação dos portugueses, por cousa insólita, e mui aprazível aos índios, por pasto de seu gosto. Tinha de grossura mais que a de um tonel, e de comprimento mais que o de dois: a cabeça, os olhos, a pele, eram como de porco, e a grossura da pele era de um dedo. Não tinha dentes, as orelhas tinham feição de elefante, a cauda a de um côvado de comprido, outro de largo (p. 55).

O jesuíta informa que ainda foram vistos vários outros monstros marinhos de "tão monstruosas espécies, que requerem um tratado mui grande" (p. 162). Os peixes-bois chamam a atenção do autor por serem encontrados em grande quantidade pelas terras brasílicas e, que cozidos "à maneira de carne, com couves, ou arroz; e podem enganar aos que o não sabem, parecendo-lhes vaca na vista, e no sabor" (p. 162), no entanto, seguindo o imaginário medieval que classifica as espécies animais de acordo com o seu *habitat*, o peixe-boi que vive na água é classificado como um pescado, apesar do seu gosto de carne bovina, o que resolveria a questão do uso de sua carne conforme o calendário religioso. Ainda em relação ao peixe-boi, é detectada a noção de *similatio oppositiones*, presente no bestiário, segundo a qual tudo que existe em um determinado elemento da natureza - ou seja, na terra e na água - tem o seu opositor: "se existe um boi terrestre, deve existir, por força desse princípio, um boi aquático" (FONSECA, p. 178).

O "cronista tardio", o edenista por excelência, mostra-se um propagandista da nova terra, quando ao mesmo tempo em que descreve entusiasticamente a beleza da natureza *brasílica* faz considerações das qualidades materiais e potenciais da região, em uma propaganda figurativa e simbólica da política de exploração das novas terras conquistadas:

Seus arredores são fertilíssimos, campinas estendidas, até cansar os olhos, capazes de searas, vinhas, frutais e de toda a sorte de plantas,

ervas e flores de Europa; e de tão exorbitante cópia de gado que chega a não ter estima alguma. Não são menores as riquezas de ouro, prata e pedraria, que vem descobrindo suas águas por todos seus sertões (p. 66).

Em terra do Brasil estamos, nela escrevemos, nossos olhos a veem, e nossos pés a pisam. Vemos nela cidades populosas, muitas vilas, muitos lugares: não há que negue já esta verdade (p. 144).

De acordo com Souza (1986) era ideia corrente entre os religiosos, que o "descobrimento" do Brasil era uma ação divina, de que dentre todos os povos, Deus escolhera os portugueses para serem os donos da região e que estes: "tinham por dever nela produzir riquezas materiais – explorando a natureza – e espirituais – resgatando almas para o patrimônio divino" (p. 35). Vasconcelos corrobora com a colocação da autora acima quando diz:

porque assim foi servido o Autor do universo, que esta obra sua viesse a ser manifesta aos olhos dos homens e desenganasse ela mesma a sabedoria do mundo. Confesso que andando correndo esta terra, e considerando a perfeição de sua formosura, me ria comigo algumas vezes, lembrado dos ditos antigos, e do engano em que viveram tantos séculos (p. 144).

A antropofagia brasilíndia, tema recorrente na crônica colonial, foi um dos aspectos que mais preocupou o conquistador e o colonizador por representar um perigo à expansão do território e à subsistência do europeu nas novas terras. De acordo com Fonseca, diferentemente dos cronistas seculares, os jesuítas trataram o canibalismo com especial interesse e atenção, porém suas descrições carecem de detalhes por razões cristãs e morais (p. 336). O jesuíta Simão de Vasconcelos narra vários rituais de antropofagia, os quais chama de crueldades e gentilidades:

Nações há destas que em colhendo às mãos os inimigos, o atam a um pau pendurado, como se pendurassem uma fera, e dele a postas vão tirando, comendo pouco a pouco, até deixar-lhes os ossos esbugados [,,] quando ódio é maior, comendo-as cruas, palpitando ainda entre os dentes, correndo-lhes pelos beijos o sangue do miserável padecente, quais, tigres desumanos (p. 100).

Usam também partir o padecente em quartos, qual caça do mato, e assados estes, ou cozidos, os vão comendo em seus banquetes, com grandes bailes, e bebidas de vinho: e para mais cevarem o ódio, conservam parte destas carnes ao fumo, para dar mais sabor às mais carnes das feras (p. 100).

Dos que tombam na guerra, os velhos comem logo: (carne do maior sabor para eles) os mancebos levam cativos amarrados em cordas, com grandes algazarras, à maneira de triunfo (p. 101).

Vem saindo o triste preso, que há de ser sacrificado, atado com duas cordas pela cintura, e por estas tiram dois mancebos robustos [...] os braços soltos, para com eles tomar os golpes, que lhe começa a atirar o contrário [...] até que com a última pancada lhe faz em pedaços a cabeça, e o derriba morto, com tais aplausos, gritos, assobios, bater de arcos, e de pés, dos que estão à vista, que atroam os ares (p. 102).

O motivo misógino em um dos seus aspectos mais temidos – a predisposição feminina para a destruição do homem - fica evidenciado quando Vasconcelos chama atenção para a importante participação feminina nos rituais de antropofagia como carcereira – que alimenta e cuida do prisioneiro, podendo até engravidar dele – ou como recepcionistas da morte - representadas pelas velhas índias ferozes, sujas e gulosas:

Em lugar de grilhões se faz entrega dele solene a uma carcereira fiel , que o ceve, e engorde por tempo: para isto se lhe dão caçadores, pescadores, e todo o mais necessário para que seja bem apascentado: e com advertência, que se lhe não dê pena em nada, antes alívio, e descanso em tudo, porque assim se vá engordando, qual bruto animal, para os intentos da gula, e ódio. Quando já, a parecer da carcereira, está grosso em carne, despedem mensageiros por todos as povoações circunvizinhas, fazendo a saber o dia da festa (p. 101).

Logo que o triste preso vai saindo do cárcere para a morte é costume irem recebê-lo à porta, seis ou sete velhas mais feras que tigres, e mais imundas que Harpias, de ordinário tão envelhecidas no ofício como na idade, passante de cem anos [...] para maior recreação vão elas cantando, e dançando ao som de certos alguidares, que levam em as

mãos para efeito de receber o sangue e juntamente as entranhas do padecente (p. 102).

A recorrência às fontes tradicionais do bestiário medieval se faz presente na descrição de padre Simão acerca das estranhas e maravilhosas fauna e flora brasileiras, aproximando seus elementos aos que existiam na Europa, além de serem portadores de ocultos planos divinos que se revelavam ao homem como forma de evidenciar o poder de Deus e Sua intenção de dar exemplo de comportamento religioso, espiritual e social.

Ao descrever a flora brasileira, Simão de Vasconcelos afirma:

“que todas as ervas, e árvores do Brasil são boas, cada qual em seu gênero, e com bondade esquisita, e singular, leiam-se quatro livros inteiros de História Natural desta terra outras vezes citada; e folgará de ver o leitor (além da verdura) o tesouro de virtudes medicinais, que Deus pôs nesta parte do mundo (p. 147).

O jesuíta inicia sua descrição da flora *brasilis* pelo ananás (abacaxi), comparando-o à pinha de Portugal e com folhas semelhantes à erva babosa, que é “causa de louvar o Autor da natureza” (p. 147) por servir tanto para o paladar quanto para a medicina. Ou em relação à erva caraguatá, à primeira vista “desprezível, mas cheia de préstimos para a vida humana” (p. 147) que possui várias espécies, dentre as quais a erva babosa medicinal, utilizada nas boticas, e, a outra que serve de cerca para hortas e fazendas, além de ter suas folhas utilizadas como telhas para as casas dos índios e para confecção de linhas, cordas e panos. Do fruto dessa planta os índios retiram vinho, vinagre, mel e açúcar e fazem uso de suas virtudes medicinais, como pontua o autor:

move o ventre, provoca urinas, limpa os rins, veias, ureteres, e bexiga; desfaz a pedra, e serve de outras curas, se o misturam com o tabaco. Com o sumo de uma de suas folhas assada, espremido, e misturado com um pequeno de salitre bem moído, untados os sinais, ou cicatrizes das feridas, se são modernas, em breve dias desaparecem, como se nunca, as houera (p. 148).

Simão de Vasconcelos deixa transparecer sua admiração pela mandioca quando a classifica como “erva de raiz mais notável, e proveitosa do Brasil” (p. 148) porque a partir dela se faz vinho e vários tipos de farinha que servem para fazer bolos, beijus e mingaus. O

fundo religioso da descrição está na colocação a seguir que coloca o Apóstolo de Cristo, São Tomé, como o mestre que ensinou aos índios o cultivo da mandioca quando de sua passagem pelo Brasil, a disseminação de tal ideia contribuiu para a conversão de alguns brasilíndios à religião cristã:

É esta planta toda a fartura do Brasil, e é tradição que a ensinou aos índios o Apóstolo S. Tomé, cavando a terra em montinhos, e metendo em cada qual quatro pedaços da vara de certos ramos que chamam manaíba, de comprimento como de um palmo cada um dos pedaços, cujas três partes vão metidas em terra, que fiquem em forma de cruz (p. 148).

Ao defrontar-se com algum elemento da natureza que não compreende, Vasconcelos confere a ele um caráter metafísico, divino, misterioso. Em uma descrição da erva viva ou sensitiva, o religioso ao construir uma imagem de castidade e pudor sobre a planta, fica evidenciada aquela postura característica do período medieval, apoiada em metáforas de fundo religioso e moralizante:

Chamam erva viva, e cuidaram alguns que se nomeia assim por capaz de vida sensitiva, pelos raros efeitos que vêem; porque basta tocar-lhe na ponta de um de seus ramos, para que logo toda ela, e todos eles, como sentidos e agravados, desordenem a pompa de suas folhas murchando-se de repente, e quase vestindo-se de luto (quais se ficaram mortos, ou envergonhados) até que passada a primeira cólera, torna em si a planta, estende de novo seus ramos, e tornam a ostentar sua pompa. É planta êmula do sol: enquanto ele vive, vive ela, e em se pondo, com ele se sepulta enrolando a gala de seus ramos, quase amortalhados em suas mesmas folhas, tornadas de cor de luto, até passar o triste da noite, e tornar o alegre do dia: segredo só do Autor que a fez (p. 151).

Em relação ao maracujá, chamada pelos portugueses de erva da paixão, o padre jesuíta afirma ser "o outro portento das ervas, graça dos prados, brinco da natureza, e devoção da piedade cristã" (p. 151). Ao descrever a flor do maracujá como uma representação da paixão de Cristo deixa aflorar o pensamento medieval e toda sua carga religiosa:

A flor é um mistério único das flores. Tem o tamanho de uma grande

rosa; e neste breve campo formou a natureza um como teatro dos mistérios da redenção do mundo. Lançou por fundamento cinco folhas mais grossas, no exterior verdes, no interior sobre-rosadas: sobre estas postas em cruz, outras cinco purpúreas, todas de uma e outra parte. E logo deste como trono sanguíneo, vai armando um quase pavilhão feito de uns semelhantes a fios de roxo, com mistura de branco. Outros lhe chamaram coroa, outros molho de açoites aberto [...] A esta flor por isso chamam flor da Paixão, porque mostra aos homens os principais instrumentos dela: quais são, coroa, coluna, açoites, cravos, chagas. É flor que vive com o sol, e morre com ele (p. 151-52).

Simão de Vasconcelos finaliza sua descrição acerca da flora do Brasil, tratando das árvores frutíferas do Brasil, como o cajueiro, a mangabeira, o pinheiro, o cajazeiro e a sapucaia, que, segundo ele, vivem em uma eterna primavera devido às suas coloridas flores:

todas estas árvores tem muito, ou pouco de virtude medicinal, como vimos nas ervas: grande prerrogativa de sua bondade. Algumas destas se vêem por essas matas, que além da natural verdura, se vestem, e enfeitam de tais, e tão formosas flores que representam armações apazíveis, umas vermelhas, outras roxas, outras brancas, outras amarelas a modo de maio em Portugal; e talvez todas juntas e com tal graça, que parece se pôs a natureza a debuxar a mais pintada primavera (p. 156).

O jesuíta Vasconcelos inicia a descrição acerca da fauna brasileira tratando das aves. O entusiasmo, o exagero e a dimensão religiosa se fazem presentes:

Todo universo não parece viu espécies, nem mais em número, nem mais formosas: parecem as mesmas dos primitivos ares, antes criados no mesmo Paraíso da terra: tal é a bondade, o número, e variedade de sua formosura: só naquele primeiro Céu terreno podiam pintar-se tão finas cores, como são as de quereiuá, de um Canindé, de um guará, de uma arara, de um papagaio, quando é verdadeiro (p. 162).

O tratamento simbólico e figurativo frente à realidade, bem de acordo com a mentalidade do período, se faz presente quando o jesuíta trata do passarinho goaraciaba

(beija-flor, segundo os portugueses, pica-flor) que, conforme seu próprio testemunho, sofre uma metamorfose – de inseto à ave: “sou testemunha, que vi com meus olhos uma delas meia ave e meia borboleta, ir-se aperfeiçoando debaixo da folha de uma latada, até tomar vigor e voar” (p. 163). A descrição do colibri prossegue dando ênfase à imagem do seu renascimento, tal qual fênix – motivo ligado à doutrina e ética do cristianismo:

“Maior milagre se afirma dela constantemente, e por tantos autores, que parece não pode duvidar-se, que como só vive de flores, em acabando estas, acaba ela na maneira seguinte: prega o biquinho no tronco de uma árvore, e nela está imóvel como morta, enquanto tornam a brotar as flores (que são seis meses) passado o qual tempo, torna a viver e voar (p. 163).

Ao tratar dos bugios ou monos (macacos) padre Simão enfatiza a presença em quantidade e qualidade desses seres no Brasil:

São estes em número sem conta por estas brenhas, e matas do Brasil: e tão sobejos, que no sertão são as guerras ordinárias dos índios; aos quais destroem suas plantas, e perturbam suas sementeiras, uns são grandes, outros pequenos; uns com barbas, outros sem elas; uns pretos, outros pardos, outros que metem de amarelos: diferentes em gestos, condições e propriedades, uns alegres, outros melancólicos, uns ligeiros, outros vagarosos, uns animosos, outros covardes. De nenhuma cousa tem tanto medo como da água; e se acertam de molhar-se ou enlodar-se entram logo em melancolia, fazem esgares e espantos ridículos (p. 164).

Segundo Fonseca (2011), apesar dessa casta de animais não ser tratada particularmente no bestiário, nele está registrado o símio, seu parente mais próximo, “que recebe uma forte carga negativa porque referido ao Demônio” (p. 186). E, nem se supõe nessa literatura uma aproximação desses animais com as características físicas, capacidades ou habilidades do homem por temor à bestialização deste. Diferentemente, Simão de Vasconcelos, apresenta aqueles seres como possuidores de qualidades semelhantes ao do ser humano:

São cirurgiões de suas feridas, e sabem curá-las com certas ervas, que mastigam na boca, e aplicam à parte com efeito maravilhoso. Em

flechando algum deles, tira logo com sua mão a flecha, acode à erva, e aplica a medicina, como se tivera razão, e não é fábula, mas informação certa dos índios do sertão, que quando os flecham, talvez lançam a mão a algum pau seco que acham, e atiram com ele ou com a mesma flecha. O artifício e engenho, com que traçam seus modos de viver, é tão notável entre todos os animais, que parece lhes assiste em suas ações algum alento racional (p. 164).

Em relação a um exótico animal presente exclusivamente na fauna brasílica, o bicho-preguiça – que na tradição bestiária pode ser aproximado pelo semblante à *mantícora* - Fonseca afirma ter sido o mesmo registrado por quase todos os cronistas devido a seu rosto ser parecido ao do homem e por sua peculiar moleza e indolência, o que contribuiu na construção da imagem de uma América povoada por nativos quase animais, sem capacidade de organizar uma civilização – “uma realidade natural desordenada na sua indistinção entre índios e bichos” (p. 191) - e, portanto, pronta para ação civilizadora do europeu. Vasconcelos assim descreve acerca do curioso animal:

Outro animal particular somente desta terra, chamam-lhe os índios aí, os portugueses, preguiça do Brasil. É do tamanho de uma raposa, de cor cinzenta, cabeça mui pequena, redonda, sem orelhas, dentes de cordeiro, cabelo comprido, mais curto nos pés que nas mãos, em cada um dos pés tem três unhas mui longas. É animal preguiçosíssimo: gasta uma hora em passar de um ramo a outro: das folhas deste se sustenta porque só estes não podem fugir a seu vagar. Nunca bebe: rarissimamente dá voz; e quando a dá é a modo de gato pequeno. Pega devagar, mas o que uma vez alcança, com muita dificuldade a larga. (p. 164).

Mais uma vez a falta de distinção entre índios e animais brasileiros se manifesta quando padre Simão escreve sobre os porcos monteses:

Enchem as matas em tão grande quantidade, que descem muitas vezes aos vales, e campos exércitos inteiros; e tão ferozes em certos tempos, que tudo metem em terror e espanto; porque fazem certo trilhar de dentes, que atroa, e assombra; e assanhados despedaçam gente. É admirável seu modo de marchar; porque andam juntos em manadas, ou varas diversas, e cada uma traz seu capitão conhecido, ao qual no marchar tem respeito, não ousando nenhum ir diante. É impossível

vencer uma dessas varas, sem que primeiro se mate o capitão, porque enquanto vêm a este vivo, assim se unem, animam e mostram valores em sua defesa, que parecem inexpugnáveis: e pelo contrário, em vendo morto o capitão desmaiam, e lançam a fugir (p. 165).

A visão simbólica da natureza presente na literatura bestiária – influência maior para os cronistas do descobrimento e da colonização do Brasil, dentre eles, padre Simão de Vasconcelos - tem a finalidade de evidenciar que animais e plantas tem sempre algo a dizer aos homens, ou melhor, representam um dos instrumentos utilizados por Deus para se manifestar porque “através dessas criaturas fala a própria voz do Criador” (HOLANDA, 1959/1977, p. 192). Sendo assim, todo animal ou planta traz uma lição à humanidade a fim de que ela trilhe o caminho do bem e não caia em erros.

A América - apesar de criada sob a mentalidade europeia, renascentista, humanista dos tempos modernos – recebeu influências da tradição simbólica, figurativa, medieval, visto que os cronistas colocados frente à uma realidade incomum que teriam que descrever, lançavam mão do saber cognitivo e interpretativo dessa tradição através da aplicação do método analógico: uma espécie de reverência ao saber constituído.

Por fim, a cronística do descobrimento e da colonização, ao oferecer um maior conhecimento acerca da natureza brasileira, desvenda os segredos de um mundo estranho e o bom proveito que dele se pode tirar para a honra e a glória do Estado português.

Referências

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Bestiário e discurso do gênero no descobrimento da América e na colonização do Brasil*. Bauru: Edusc, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

LUSTOSA, Oscar de Figueiredo. *A presença da igreja católica no Brasil: história e problemas (1500-1968)*. São Paulo: Giro, 1977.

OLIVEIRA RAMOS, Luís Antônio. *Um jesuíta do barroco (1596-1671)*. Disponível em <<http://www.let.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7439.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2012.

SOUZA, Laura de Mello. *O diabo e a terra de Santa Cruz – feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

TANGERINO, Márcio. R.P. *A política na igreja do Brasil*. Campinas: Alínea, 1997.

VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 9-166.

ZWEIG, Stefan. *Brasil*. Tradução de Alfredo Cahn. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1952.

RUTH DE FÁTIMA OLIVEIRA TAVARES

Graduada em História pela Universidade Estadual de Goiás (1997) e mestre pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2011). Atualmente é professora do quadro efetivo da Universidade Estadual de Goiás, Campus Pires do Rio, onde ministra as disciplinas História do Brasil e História da América e é coordenadora de área do subprojeto de História-PIBID. E-mail: ruthdfatima@yahoo.com.br.

Misoginia satírica no latim medieval: Marbod de Rennes e a visão da mulher como vício e malignidade*

La *femme fatale* de Marbod de Rennes: misoginia e tradición satírica en el latín medieval

*Pedro Carlos Louzada Fonseca**

**Universidade Federal de Goiás (UFG)*

Resumo: A tradição misógina da Idade Média ocidental exerce a sua influência literária, nos séculos XI e XII, mediante um tipo de crítica satírica da realidade feminina escrita no latim da época. Uma das figuras mais representativas dessa sátira antimulher, ao lado de Walter Map e Andreas Capellanus, é Marbod de Rennes (c. 1035-1123), cujo *De meretrice* (Sobre a meretriz) constitui objeto de estudo e análise crítica deste trabalho.

Palavras-chave: Misoginia medieval. literatura satírica. Marbod de Rennes.

Abstract: La tradición misógina de la Edad Media occidental ejerce su influencia literaria, en los siglos XI y XII, mediante un tipo de crítica satírica de la realidad femenina escrita en el latín de la época. Una de las figuras más representativas de esa sátira antimujer, al lado de Walter Map y Andreas Capellanus, es Marbod de Rennes (c. 1035-1123), cuyo *De meretrice* (Sobre la meretriz) constituye objeto de estudio y análisis crítico de ese artículo.

Keywords: Misoginia medieval. literatura satírica. Marbod de Rennes.

* Este trabalho apresenta-se como produto parcial do projeto de pesquisa intitulado Mulher Difamada e Mulher Defendida no Pensamento Medieval: Textos Fundadores, que integrando a Rede Goiana de Pesquisa sobre a Mulher na Cultura e na Literatura Ocidental, é coordenado pelo Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca, com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) para o período de 2014-2016.

O amor cortês, fonte de formação da tradição do amor romântico do Ocidente, inventado em algum momento entre o início e o meio do século XII, representa uma das mais *sui generis* expressões de mesura, reverência e idealização do sentimento amoroso dedicado à mulher na arte e na literatura ocidentais (BLOCH, 1995, p. 18-19). Ironicamente, mas explicável em termos ideológicos, sócio-históricos e culturais, em pleno florescimento dessa cortesia amorosa, coexiste com essa complexa apologia pelo ideal feminino uma contrafrásica atitude declaradamente derogatória e crítica da figura da mulher.

As nuances dessa derrogação misógina veio a se expressar satiricamente em escritores dos séculos XI e XII que, a exemplo do seu precursor Marbod de Rennes, e de Walter Map e Andreas Capellanus, seus seguidores, cultivaram uma aferrada tradição satírica antimulher, cujas raízes podem ser traçadas não só na Antiguidade e na tradição bíblica judaico-cristã mas também nos longos séculos em que a chamada literatura patrística e o seu legado medieval cuidaram em fixar definitivamente os princípios e regras fundamentais do pensamento e das atitudes misóginos no mundo ocidental.

É na esteira desse tipo de literatura satírica, escrita em latim medieval e recorrente a essa arraigada tradição misógina acima referida, que pode ser situado Marbod de Rennes (Marbodius Redonensis Episcopus, c. 1035-1123). Marbod fez seus estudos e chegou a lecionar na escola da Catedral de Angers e, quando sexagenário, tornou Bispo de Rennes na Bretanha. Em termos de vocação e de qualidades literárias, sua dedicação à escrita ficou distinta por abranger um vasto repertório de tópicos que tratava com grande tenacidade, distinguindo-se com frequência pelo seu elaborado esmero estilístico, como é o caso da sua complexa forma versificatória marcada preferencialmente pelo emprego do hexâmetro leonino.

O *Liber decem capitulorum* [Livro com dez capítulos], de Marbod de Rennes, selecionado para compor o estudo da presença e da continuidade da misoginia no latim medieval, com expressão e tratamento muito de perto verificados nos moldes da prática herdada da tradição satírica antiga, conforme se comentou anteriormente, se justifica por enfeixar na sua composição um dos capítulos mais acerbos do que pode ser considerado como exemplo antológico de literatura misógina medieval acerca do mau caráter, viciosidade moral e malignidade natural da mulher de todos os tempos, quer mitológica, quer historicamente considerada. Trata-se do terceiro capítulo do citado livro de Marbod de Rennes, intitulado *De meretrice* e traduzido livremente ora como *Sobre a prostituta*, ora, de forma mais atenuada, como *A mulher má*. Entretanto, no seu conjunto de capítulos, nem todo o *Liberdecemcapitulorum*, merece ser estigmatizado por sua malévola e desencantada opinião acerca da realidade feminina.

Parecendo ter sido escrito na velhice do autor, por trazer reminiscências suas de uma carreira literária que começou no que ele, agora na idade adulta, considerava ter sido de certa leveza juvenil, o que torna interessante na composição do *Liberdecemcapitulorum* o fato de o seu já mencionado Capítulo III poder ser considerado formar, juntamente com o Capítulo IV, intitulado *De matrona* [Sobre a boa mulher], um par dialético, na medida em que esses dois capítulos gêmeos e emparelhados podem ser lidos de forma contrapositiva e antitética. Nessa formação, a postura religiosa maniqueísta da mentalidade religiosa medieval, postulante do bem tético em defesa contra o mal antitético, pode ser entendido pelo fato de o Capítulo IV, *De matrona*, que trata da boa mulher, vir colocado depois do Capítulo III, *De meretrice*, que trata da mulher má, reproduzindo-se aqui ainda o esquema bíblico da redenção do mal pelo bem, na medida em que a viciosidade da *meretrice* torna-se resgatada pela virtuosidade da *matrona*.

Tendo por base esse expediente retórico de tratamento dicotômico, pode-se considerar a hipótese de que a prática do discurso misógino durante o período medieval, muitas vezes representada pelo costume de se fazer imprecações contra a mulher simplesmente pelo gosto de fazê-las, não passou de um mero jogo de fórmulas retóricas para a demonstração de destrezas e de dotes literários. Nesse sentido, muitos escritores misóginos medievais, a exemplo de Marbod de Rennes, conforme comentado anteriormente, emparelham desportivamente ataque e defesa da mulher. Entretanto, considerar o exercício da misogina como um mero jogo ou um desporto, ainda assim não isenta essa prática do pejo da discriminação e de recortes ideológicos violentos, pois, na verdade, sempre foi a mulher vítima de um processo de sujeição, um objeto enquadrado por um jogador masculino arrogado em prerrogativas do seu próprio gênero e posicionado em situação de controle e de domínio.

Ainda considerar o caso de o discurso misógino, tal qual praticado na Idade Média, poder ser equacionado a essa metáfora estilística do jogo como um exercício de habilidades retóricas, representa um grande risco, ou seja, o perigo de subestimar e de desvalorizar uma questão de tão grandes efeitos sociais, históricos, culturais e materiais. Isso porque, apesar de poder ser reconhecido existir, no tratamento da misoginia medieval, certo gosto pelo debate e pela polêmica e mesmo certa disposição bélica, muitas vezes lúdica, entre os sexos opostos, também existiu muito de provocação tendenciosamente ideológica e política nesse confronto para que ele possa ser considerado simplesmente como um embate jocoso e desportivo. Nesse caso, basta ser lembrado que, como saldo desse debate misógino, resultou, entre outras coisas, a incriminação da responsabilidade feminina na Queda e no Pecado Original e, daí, a continuação da exclusão da mulher da história e da vida pública.

Marbod de Rennes começa o seu *De meretrice* comentando acerca das incontáveis armadilhas que o intrigante inimigo, isto é, o demônio, coloca nos caminhos e campinas do mundo. Essa metáfora da mulher na vida do homem como a maior e mais perigosa

armadilha posta pelo demônio, referida em suas mais denegridas imagens em Eclesiastes 7: 27, é de obsessiva frequência na literatura misógina da Idade Média, a exemplo do livro intitulado *Les Quinze Joyes de Mariage* [As quinze alegrias do casamento] (1985), atribuído a Antoine de laSale no século XIV.

Continua Marbod de Rennes, invocando agora o consagrado arraçoado teológico da Criação para justificar a mulher ser demoniacamente a maior armadilha do homem, dizendo que dela se pode dificilmente escapar, porque ela é a origem infeliz, raiz do mal e descendente corrupto, que traz desde o nascimento toda a sorte de ultraje ao redor do mundo. Tudo isso porque é a mulher uma grande instigadora de brigas, conflitos, medonhas dissensões. Ela provoca brigas entre velhos amigos, divide afeições, estilhaça famílias, lembrando esse comentário muito de perto o que diz Ovídio em *Amores* (OVID, 1977-1989, vol. I, II. 12), quando o poeta discorre sobre a mulher como causa de guerras e de conflitos ao redor do mundo, e São Jerônimo em *Adversus Jovinianum* (1892, I. 48), quando comenta, numa terrível sucessão de tiradas críticas, acerca dos péssimos exemplos de mulheres da cultura romana.

Comenta Marbod de Rennes que tudo isso que diz não passa de superfluidades comparado com o fato de ser a mulher capar de depor reis e príncipes do trono, fazer nações chocarem umas contra as outras, convulsionar e destruir cidades, multiplicar assassinatos, misturar venenos letais, arremessar conflagrações enquanto causa desordem nas fazendas e nos campos. Ecoando o que diz Juvenal na *Sátira VI*, 242-243 acerca da mulher, sumariza, na coluna 1698, linhas 1-14 do *De meretrice*, o exímio entusiasta da pregação compulsiva qualificadora do mal feminino em todas as direções e lugares dizendo que nenhuma manifestação do mal tocaia o universo, na qual a mulher não reclama alguma parte para si mesma.¹

No que se segue, na coluna 1698, linhas 15-24 do *De meretrice*, o incansável detrator da natureza e do caráter da mulher comenta sobre a sua sexualidade, dizendo que o sexo feminino é invejoso, caprichoso, irascível, avarento e seu estômago se destempera com bebida e com voracidade. Completa dizendo que a mulher saboreia vingança e está sempre ofegante pela posição superior, sem manifestar o menor desconforto com o crime ou com o engano, conquanto que ela ganhe; ela sempre está determinada em adquirir o que quer, seja através de meios justos ou faltosos, sendo que para ela nada parece ilícito se lhe for prazeroso; ela desmente a sua própria aparência, escondendo os seus esqualidos

¹Marbodus Redonensis Episcopus. De meretrice. In: MIGNE, Jacques-Paul. *Patrologiae cursus completus, Liber decem capitulorum*. Series latina. Paris: 1844-1890, 171, col. 1698, ls. 1-14. Disponível em: <http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/10351123,_Marbodus_Redonensis_Episcopus,_Liber_Decem_Capitulorum,_MLT.pdf>. Acesso em: 03 maio 2014. Todas as referências a passagens citadas dessa edição de *De meretrice* serão, no decorrer deste trabalho, a exemplo da presente citação, para efeito de melhor propriedade de localização, referidas apenas em relação às colunas e linhas em que se encontram.

segredos.

Marbod de Rennes, à quisa de conclusão sobre a índole e a moral femininas, sempre muito temporária porque constantemente retomada no decorrer do seu discurso misógino, diz que finalmente a mulher é uma mentira sem vergonha; que não é de forma alguma inocente do crime da intriga que pratica; que ela, ora escancarando-se na riqueza, ora queimando-se com a chama da luxúria, é sempre uma tagarela e inconfiável criatura; e que, coroando todo esse mal caráter feminino, encontra-se o seu pior defeito, isto é, a arrogância.

A seguir, na coluna 1698, linhas 25-33 do *De meretrice*, Marbod de Rennes passa a comentar os feitos e as ações perniciosas que o vicioso mau caráter feminino tem provocado através dos tempos, citando célebres exemplos buscados em passagens bíblicas e em casos da antiga mitologia e da história dos tempos pagãos, tradicionalmente glosados no discurso misógino medieval. Nesse sentido, diz que a mulher munida com os seus vícios subverte o mundo. Entretanto, repetindo a imagem paradoxal do doce mal feminino, bastante glosada em virtude do complexo psicosssexual que parece caracterizar o androcentrismo do discurso misógino, Marbod de Rennes diz que esse doce mal feminino é composto de favo de mel com veneno. Assim caracterizada, a mulher espalha mel em sua espada para traspasar os corações do homem inteligente.

No que se segue, Marbod de Rennes, numa coleção de perguntas retóricas, pois servem simplesmente para enfatizar as suas reflexões, principalmente no nível estilístico, acerca do desastre que é a mulher, pergunta e responde dramaticamente: Quem urgiu os primeiros pais a provar o que era proibido? Uma mulher. Quem conduziu um pai a corromper as suas filhas? Uma mulher. Quem eliminou a força de um homem quando o seu cabelo foi cortado? Uma mulher. Quem cortou a cabeça sagrada de um homem justo com uma espada? Uma mulher, que empilhou crime em cima do crime da sua mãe, e marcou chocante incesto com ainda mais chocante assassino. Todos esses crimes de agência feminina, Marbod de Rennes, intentando a eficácia retórica que o *topos* da *auctoritas* proporciona, vai conferi-los primeiramente em notáveis casos bíblicos, sendo, respectivamente, as referências acima feitas a Eva; às duas filhas de Lot, sendo que a mais velha propôs embebedar o pai para com ele copularem a fim de preservar a sua semente, conforme pode ser lido em Gênesis 19: 31-38; a Dalila e a Salomé que, por exigir a cabeça de João Batista, adicionou assassinato ao crime do incesto entre a sua mãe, Herodias, e Herodes Antipas, conforme pode ser lido em Mateus 14: 1-11.

Continua Marbod de Rennes essa lista de mulheres criminosas, na coluna 1699, linhas 34-44 do *De meretrice*, ainda citando conhecidos casos bíblicos de homens de boa fé que foram vitimados pelas armadilhas demoníacas de mulheres licenciosas. Pergunta, quem, senão a mulher sedutora, desviou Davi, o sagrado, e quem desencaminhou o sábio

Salomão com doce encanto, de forma que um se tornou adúltero e o outro cometeu sacrilégio, ecoando as palavras de São Jerônimo na *Epistola 22, ad Eustochium* [Carta a Eustóquio] (1892, XII, p.100-137). Diz ainda que deixa de mencionar muitas outras mulheres de estirpe semelhante às que está a relacionar e que se encontram catalogadas na página sagrada como, por exemplo, a terrível Jezebel e Atalia, que ousou cometer hediondo pecado, esta usurpando o trono matando os seus legítimos herdeiros, conforme pode ser lido em Reis 4. 11: 1, e aquela que perseguiu os profetas sadisticamente, conforme pode ser conferido em Reis 3. 21: 7, e outras tantas mais que são desnecessárias serem enumeradas.

Depois de sentir-se suficientemente justificado com a lembrança dessas malévolas mulheres bíblicas, Marbod de Rennes passa a mencionar, dizendo que o faz de passagem, muitas outras famosas mulheres por seus delitos, tradicionalmente mencionadas em obras de poetas e de historiadores, a saber, Erifile, Clitemnestra, Belides, Procne (OVID, 1982, III. 9-43) e aquela prostituta gerada por Leda, que foi disputada na guerra de dez anos de Troia, e outras também cujas histórias os poetas trágicos frequentemente relembram para as pessoas.

Estrategicamente, conforme pode ser observado acima, depois de discorrer sobre as más mulheres na Bíblia na literatura e na história, Marbod de Rennes, na coluna 1699, linhas 45-56 do *De meretrice*, passa finalmente a comentar sobre as figuras femininas da sua conhecida tradição mitológica. Encabeça a lista dessas monstruosas e fatídicas figuras com a referência à Quimera, que diz ser exemplo emblemático desse terrível monstro que é a mulher, o qual deve ser evitado. Diz que, com justo merecimento, a esse monstro feminino foi-lhe dada uma forma, sendo a parte da frente em feitio de leão, a traseira em formato de cauda de serpente, e as partes do meio constituídas nada mais do que por uma chama vermelha quente. Ao constituir as partes do meio da Quimera como formada por intenso fogo avassalador, Marbod de Rennes, fugindo da usual representação dessas partes como as de uma cabra, segue, entretanto, a clássica figuração ígnea que Ovídio faz desse monstro nas *Metamorfoses* (OVID, 1977-1979, vol. III, IX. 647). A conotação moralizante dessa imagem encontra-se, entre outros, exemplarmente referida por Bernardo Silvestre (Bernardus Silvestris, 1085-1178) no seu conhecido comentário que faz dos seis primeiros livros da *Eneida*, de Virgílio (1979).

Na esteira moralizadora dessa figura da Quimera enquanto equacionada a uma das mais significativas representações do mal feminino, Marbod de Rennes, por sua vez, alegoriza de forma dramática a representação dessa imagem dizendo que ela imita a natureza de uma prostituta por se apoderar do estragado para carregar em sua boca de leão, enquanto finge que é algo com uma impressionante e quase nobre aparência. Com essa fachada, assim falsamente imposta, ela consome os seus cativos nas chamas do amor, nas quais nada de substância ou de peso é visto, somente luxúria frívola, irracional e furiosa. As partes de traz são repletas de veneno fatal porque morte e danação encerram os prazeres

sensuais.

Depois de tentar o impressionante na figuração do mal feminino conferido na mitológica Quimera, Marbod de Rennes, na coluna 1699, linhas 58-69 do *De meretrice*, se refere a outro terrível monstro igualmente portador de denegridos atributos do feminino, não menos digno de destaque por sua malignidade, a turbulenta Caríbdis, que é conhecida por sugar e arrastar irremediavelmente para a morte tudo que está perto dela. Aqui, a referência feminizadora a Caríbdis de Marbod de Rennes pertence, como no caso da famosa Scila, ao legado da antiga mitologia antiga, em que ambas personificavam, como figuras de monstros predadores de navios, os rochedos que flanqueavam o traiçoeiro Estreito de Messina. Na sequência dessa notável lista misógina de referência a monstros femininos destruidores dos homens, Marbod de Rennes coloca a Sereia, dizendo que ela, como Caríbdis, era conhecida por atrair os tolos e incautos homens com as suas amoráveis melodias, arrastando-os em direção a ela quando atraídos, e quando eles eram arrastados ela os mergulha no abismo aniquilador. Mas Ulisses safou-se dessa sina, adverte Marbod de Rennes. Ele tapou os ouvidos da sua tripulação às notórias canções, enquanto fisicamente se refreou de ser capaz de mudar o seu curso, por ser amarrado com cordas ao mastro do veloz navio. Não menos sucedidamente ele enganou os doces venenos da má Circe. Aqueles que o bebiam tomavam a forma de bestas selvagens, transformados em semelhança a cachorros e porcos sujos. Tais animais assim seduzidos, continua Marbod de Rennes, significam aqueles degenerados e sensualistas por viverem a vida de um rebanho de animais debaixo da onda da luxúria. A máxima moralizadora dessas referências lendárias e mitológicas a aberrações femininas, que comprometem por sua natureza e sexualidade a integridade física, moral e espiritual do homem, não poderia estar de forma mais catequética colocada por Marbod de Rennes.

E é mesmo nesse sentido moralizador que, na coluna 1699, linhas 71-82 do *De meretrice*, Marbod de Rennes predica com um tom apostrofado ao estilo sermonístico concitando, com grande temor e aparente aversão, duas características fundamentais da femifobia misógina constante do complexo androcêntrico, os homens a terem cuidado com os melosos venenos, as doces canções e com os arrastamentos para as profundezas negras; a não deixarem o encanto de aparências artificiais seduzi-los; e a estarem temerosos das chamas destrutíveis e da feroz serpente. Isso porque, se uma bela mulher os corteja com o objetivo de os enganar, e se eles têm tal confiança em si mesmos que de coração firme se preparam para entrar na briga, eles se enganarão a si mesmos com ignorância, se desprezam os dardos do inimigo. Não é a regra nesse tipo de luta que os homens possam ganhar em combate de perto. É melhor empreender uma recuada e alcançar segurança com os seus próprios pés. Se os homens correrem, vão fugir; se aproximarem, vão ser pegos. Então, diante desse dilema, o conselho final de Marbod de Rennes é a adoção da tradicional postura misógina maximamente recomendada pela visão religiosa acerca da proximidade

feminina: ficar longe da mulher, não ir atrás dela, porque alguém que brinca com desejo, diz ele, pode ser transformado em pedra pela simples mirada da Górgona.

Finalmente, na coluna 1699, linhas 84-90 do *De meretrice*, depois de toda essa exposição e arrazoado feitos em relação ao que de ruim e de perdição representa o lado malévolos da mulher, Marbod de Rennes coroa o seu tom catequético moralizador com a prédica doutrinária de fundo e de objetivo religiosos, servindo-se da parábola do *homo viator* que deve estar sempre munido de cautela e de piedade, respaldado pelas insígnias da fé cristã para pode atravessar ileso o turbulento mar das seduções e das perdições femininas. Com a expressiva alegoria da barca, tão cara à cosmovisão medieval principalmente em sentido religioso, aconselha Marbod de Rennes, com o afã da voz de um pregador convicto da sua missão de redenção cristã e misógina, a quem quer que seja que busque os calmos mares da terra na barca da Igreja que, a fim de chegar ao porto desejado da terra natal, evitando assim canções sonoramente doces e atrações perigosas, deve bloquear e proteger o ouvido com a doutrina da lei e manter-se amarrado à madeira com a corda do medo divino, pois a madeira é a cruz da nossa salvação, como o mastro do navio, o qual não é sem vergas das velas, que são os braços da cruz. Assim, dessa forma elaboradamente alegórica, Marbod de Rennes, de forma doutrinária e piedosa mistifica, com a ideologia e a ordem política de insígnias máximas da fé cristã, o ulíssiaco exemplo intemerato do paganismo clássico, símbolo de uma ética épica e androcentricamente sancionada.

Referências

BERNARDUS SILVESTRIS. *Commentary on the First Six Books of Virgil's 'Aeneid.'* Tr. E. G. Schreiber and T. E. Maresca. Lincoln: University of Nebraska Press, 1979.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental.* Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

HOLY BIBLE, THE. Tradução da Vulgata Latina. Belfast, ed. de 1852.

JEROME, St. Letter 22, to Eustochium. In: _____. *The Principal Works of St Jerome.* Ed. P. Schaff and tr. W. H. Fremantle. Christian Classics Ethereal Library, Nicene and Post-Nicene Fathers, series II, v. 6. Grand Rapids, Michigan: WM. B. Berdmans Publishing Company, 1892, p. 100-137.

_____. Against Jovinian. In: _____. *The Principal Works of St Jerome.* Ed. P. Schaff and tr. W. H. Fremantle. Christian Classics Ethereal Library, Nicene and Post-Nicene Fathers, series II, v. 6. Grand Rapids, Michigan: WM. B. Berdmans Publishing Company,

1892, p. 779-907.

JUVENAL. Satire VI. In: _____. *The Satires of Juvenal*. Tr. R. Humphries. Bloomington: Indiana University Press, 1958, p. 64-85.

LA SALE, Antoine de. *The Fifteen Joys of Marriage*. Tr. B. A. Pitts. New York: Peter Lang, 1985.

MARBODUS REDONENSIS EPISCOPUS. De meretrice. In: MIGNE, Jacques-Paul. *Patrologiae cursus completus, Liber decem capitulorum*. Series latina. Paris: 1844-1890, 171, cols. 1698-1699.

Disponível em: <http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/1035-1123,_Marbodus_Redonensis_Episcopus,_Liber_Decem_Capitulorum,_MLT.pdf>.

Acesso em: 03 maio 2014.

_____. De matrona. In: _____. MIGNE, Jacques-Paul. *Patrologiae cursus completus, Liber decem capitulorum*. Series latina. Paris: 1844-1890, 171, cols. 1699-1702. Disponível em: <http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/1035-1123,_Marbodus_Redonensis_Episcopus,_Liber_Decem_Capitulorum,_MLT.pdf>. Acesso em: 03 maio 2014.

OVID. *Heroides, Amores; Art of Love, Cosmetics, Remedies for Love, Ibis, Walnut-tree, Sea Fishing, Consolation; Metamorphoses; Fasti; Tristia, Ex Ponto*. Ed. Goold, G.P. et al., vol. III. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass. / London: HUP, vols. I-VI, 1977-1989.

_____. Ars amatoria. In: _____. *Ovid: The Erotic Poems*. Tr. P. Green. Harmondsworth: Penguin, 1982, p. 98-214.

PEDRO CARLOS LOUZADA FONSECA

Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Goiás. Coordenador da Rede Goiana de Pesquisa sobre a Mulher na Cultura e na Literatura ocidental. Desenvolve o Projeto de Pesquisa Mulher Difamada e Mulher Defendida no Pensamento Medieval: textos fundadores, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) para o período 2014-2016. E-mail: pfonseca@globo.com.

A exaltação da mulher nas cantigas de Santa Maria

Woman exaltation in cantigas de Santa Maria

*Márcia Maria de Melo Araújo**, *Elenir Batista de Souza Carvalho**

** Universidade Estadual de Goiás (UEG)*

Resumo: Este artigo analisa algumas Cantigas de Santa Maria de autoria de Afonso X, O Sábio, com o objetivo de evidenciar a exaltação da mulher, que pode ser comparada à Virgem Maria. No plano discursivo das composições, por exaltar e contemplar a virgem de maneira sagrada, muitas vezes distanciada, como nas cantigas de amor, e muitas vezes na promessa do retorno das cantigas de amigo, o trovador remete o ouvinte/leitor para a imagem da sociedade daquela época. Trata-se do entendedor (amante) de uma dama a quem deseja amar de forma fiel e exclusiva, à qual está ligado por um vínculo de serviço e à espera de um galardão ou recompensa. No plano ideológico, ao reunir no seu cancionário um conjunto de composições em louvor à Virgem, o rei demonstra uma tendência para a liberalização das relações interpessoais e para a correção de comportamentos, vícios e abusos de poder. Assim, ao descrever o sentimento de agradecimento à Virgem, o Rei Sábio modela a figura feminina conforme seus interesses e condição social.

Palavras-chave: Cantigas de Santa Maria. Afonso X. Imagem da mulher. Idade Média.

Abstract: This article looks at some Cantigas de Santa Maria written by Alfonso X, The Sage, in order to show the exaltation of women, which can be compared to that of the Virgin Mary. In the discursive level of the compositions, by exalting and contemplating the virgin in sacred manner, often distant, as in the songs of love, and often in the promise of return of the cantigas de amigo, the troubadour takes the listener / reader to society image of that time. He is the connoisseur (lover) a lady who wants to love faithfully and exclusively, to whom he is connected by a service link and waiting for a prize or reward. Ideologically, to gather in their repertoire a set of compositions in praise of the Virgin, the king demonstrates a tendency towards liberalization of interpersonal relations and to correction of behaviors, vices and abuse of power. Thus, in describing the feeling of gratitude to the Virgin, the Wise King models the female figure as their interests and social status.

Keywords: Cantigas de Santa Maria. Alfonso X. Image of woman. Middle Ages.

Introdução¹

No século XIII, o rei Afonso X reuniu em um cancionero 427 cantigas, dando origem as Cantigas de Santa Maria. Das 427 cantigas que compõem o cancionero, selecionamos quatro para apresentar neste trabalho, que organizamos em três tópicos. No primeiro, “As Cantigas de Santa Maria”, tecemos considerações a respeito do texto afonsino, destacando os três perfis femininos apresentados nas cantigas: a mulher santa (Virgem Maria), a pecadora (Eva) e a mulher arrependida que busca a salvação.

No segundo, “O rei Sábio e a imagem da mulher na Idade Média”, fazemos uma breve biografia do rei Afonso X, retomando o contexto em que viveu, levando em conta o ideário da cultura, as atitudes do homem e as ações sociais desde cedo promovidas pelo rei castelano. Em suas cantigas, o Sábio parece entoar o amor fiel como o do trovador por sua dama, transferindo os desejos carnaais para os desejos do coração. Nesse sentido, o rei cria um distanciamento que proporciona controle dos instintos e do corpo, sublimando-os em motivos mais elevados: o amor pela santa. Ademais, a fim de compreender a situação da mulher na Idade Média, discorreremos sobre a imagem feminina dual.

Por fim, no terceiro, “A representação da mulher nas Cantigas de Santa Maria”, evidenciamos as imagens femininas nas Cantigas de Santa Maria, nelas encontramos a trajetória de vida da Virgem, desde milagres canonizados a relatos ligados à devoção e à fé, tendo como resultado uma forma de amor matrimonial representada em vários dos milagres da Virgem. Acreditamos que seja pertinente estudar a natureza da representação do rei Sábio na perspectiva de sua “(auto)biografia espiritual”, conforme trata Santiago Disalvo (2008, p. 168), em artigo intitulado “Esponsales, drudaria y amor virginal en las Cantigas de Santa Maria”. Segundo o estudioso, essa representação está relacionada ao significado que Afonso X pretende construir no plano ideológico como monarca ao ligar sua vida com a Virgem, ou seja, “Afonso é da Virgem”. (DISALVO, 2008, p. 168).

Finalmente, e em especial, apresentamos as cantigas: “Esta XXa é de loor de Santa Maria, por quantas mercees nos faz”, “Esta XLa é de loor de Santa Maria, das maravillas

¹ Este artigo é resultado parcial do projeto de pesquisa de Pós-doutorado intitulado: “Fontes e influências disseminadoras da representação da mulher na literatura medieval: em defesa da mulher”, realizado no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, sob a supervisão do professor doutor Pedro Carlos Louzada Fonseca. Este trabalho também contribui para o projeto de pesquisa intitulado “A imagem da mulher nas pastorelas de Airas Nunes e D. Dinis: mito e simbolismo no imaginário medieval”, junto a Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Estadual de Goiás e está vinculado ao Grupo de Estudo e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELLP) certificado pelo CNPq.

que Deus fez por Ela”, “Muito foi noss’amigo Gabriel”; e “Esta La é de loor de Santa Maria, que mostra por que razon encarno[u] Nostro Sennor en Ela”.

1 As Cantigas de Santa Maria

E o que quero é dizer loor
da Virgen, madre de Nostro Sennor,
Santa Maria, que ést’ a mellor
cousa que El fez, e por aquest’ eu
quero seer oi máis seu trobador
e rogonlle que me queira por seu

Trobador e que queira meu trobar
receber, ca per El quer’ eu mostrar
dos miragres que Ela fez, e ar
querreime leixar de trobar des i
por outra dona e cuid’ a cobrar
per esta quant’ enas outras perdi.
(Afonso X)

As Cantigas de Santa Maria, de autoria do Rei Afonso X, conhecido também como o Rei Sábio, são um conjunto de cerca de 427 composições em que se traduz, principalmente, a condição feminina de Maria, a exaltação dessa mulher-amiga, amada-santa. Escritas em galego-português, podem ser divididas em dois grupos: as de louvor e as de milagres. Na temática de louvores à Virgem, como na "Cantiga de Nossa Senhora", faz uma verdadeira trajetória da vida da santa desde milagres a relatos relacionados a eles. Na temática dos milagres, reforça a devoção mística que a imagem da santa gera nas almas devotas. Nesse sentido, na organização das cantigas, encontram-se poemas com profundos significados relacionados à devoção e à fé, tendo como resultado verdadeiras orações à Virgem.

A respeito da importância das Cantigas de Santa Maria e do enlevo do Rei Sábio pela Virgem, o crítico Álvaro Júlio da Costa Pimpão (1943, p. 169, grifo do autor) afirma que elas se distinguem não somente como

[...] monumento poético e linguístico do mais alto interesse, mas também como documento insubstituível da piedade e do entusiasmo de um Príncipe medieval pela Virgem, digno de ser considerado mesmo

naqueles passos em que a consciência moderna repeliria sem hesitação a moralidade do exemplo ou a virtude do “milagre”.

Ademais, ainda segundo o estudioso, o cancionero afonsino é um monumento poético e documental do ambiente medieval, com sua fé arraigada, mas também “[...] com suas credices grosseiras, com a sua popular noção de milagre, com a desregrada fantasia dos símbolos, com a irreverência inconsciente, com a mescla repulsiva de sublime e de grotesco”. (PIMPÃO, 1943, p. 169).

Desse modo, a representação da imagem de Maria nas Cantigas é herança da época medieval, em que aspectos sociais, históricos e políticos estavam calcados na cultura patriarcal, legitimando um modelo de comportamento, não raro, sugerido até nos dias de hoje. É nesse sentido que as Cantigas de Santa Maria não se destacam apenas pelas características estéticas, mas porque registram a historicidade de uma época, a cultura de um povo, como agiam e suas diferentes formas de pensar.

Percebemos também que nas cantigas são abordadas diferentes temáticas, às vezes se aproximando da narrativa pela presença de elementos como enredo e personagens de todas as classes sociais. E o mais admirável é que nelas as mulheres ganham vida, exuberância, graça e santidade. Traduzindo a condição feminina de Maria, Afonso X apresenta nas Cantigas de Santa Maria três perfis femininos: a mulher santa (Virgem Maria), a pecadora (Eva) e a mulher arrependida que busca a salvação. Desse modo, algumas composições de Afonso X desenvolvem motivos de pecados que tiveram a intersecção de Nossa Senhora. Esses motivos estão quase sempre relacionados às tentações a que está sujeito o pecador, numa relação de dependência da mediação da Virgem.

Exaltando a Virgem, que se faz humana diante dos fiéis, falando de seus feitos milagrosos, de sua generosidade, simplicidade e dedicação, o Rei Sábio consegue com muita sutileza e sabedoria mostrar para a sociedade patriarcal que as mulheres merecem ser admiradas e exaltadas por seus feitos. Podemos dizer que na imagem da Virgem Maria todas as outras mulheres teriam sido perdoadas de seus pecados, oriundas de Eva. Se por meio de uma mulher (Eva), o Demônio conseguiu fazer penetrar seu veneno do pecado na humanidade, por meio de outra mulher (Maria), a nova Eva, Deus traria a salvação aos homens.

As composições afonsinas, então, seriam registros, documentos importantes para a observação dessa mulher, pecadora, arrependida, santa, que esteve nas sombras por séculos. Sendo assim, a leitura do cancionero oferece uma compreensão a respeito da necessidade de criação da imagem sagrada da mulher, para a educação especular de uma sociedade difícil de ser civilizada.

2 o rei sábio e a imagem da mulher na Idade Média

“A imagem nunca foi apenas uma ‘obra de arte’,
nem muito menos uma ‘ilustração’ dos textos.
Ela é uma das formas pelas quais
uma sociedade representa o mundo, isto é,
torna-o presente para pensá-lo e agir sobre ele”.
(SCHMITT, 2007).

D. Afonso X, filho dos reis Fernando III, o Santo, e Beatriz de Suábia, nasceu em Toledo, em 1221. Como era de costume na época, sua educação foi confiada a um casal de nobres de Burgos, de quem recebeu educação compatível ao cargo de rei que ocuparia. A convivência com o pai somente ocorreu aos 16 anos, quando o ajudou na conquista da Andaluzia e, após a morte paterna, herdou o trono de Leão e Castela, aos 31 anos, permanecendo de 1252 a 1284, quando morreu em Sevilha, onde estava a sua corte. Nessa época não havia ainda uma unidade espanhola, territorial e política, como entendemos atualmente, mas apenas uma intuição do que viria a ser. Era, porém, uma intuição solidamente alicerçada na existência da língua castelhana, que marchava com a Reconquista em direção ao centro-sul, e ia se tornando comum às populações conquistadas, exceto no Algarve e em regiões meridionais arabizadas da Andaluzia. (LEÃO, 2007, p. 18).



Figura 1: D. Afonso X e sua corte. Fonte: Alfonso X of Castile from the Libro des Juegos. Scanned from Four Gothic Kings, Elizabeth Hallam ed. Fonte: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/LibroDesJuegosAlfonXAndCourt.jpg>>.

Observamos que o Rei Sábio trouxe diversos aspectos do seu reinado, além da devoção que nutria pela Virgem, por meio de seu espólio literário composto pelo cancionero mariano e um grupo de 44 poemas, distribuídos em quatro cantigas de amor, uma cantiga de amigo, 35 cantigas satíricas e quatro tenções. No reinado de Afonso X, a criação poética e musical teve reconhecido impulso para trovadores, segréis e jograis que produziram e divulgaram seus cantares em sua administração. A sua corte, marcada pela diferença geopolítica, econômica e cultural com as demais, teve sua diversidade diluída pela frequência e produção dos trovadores, seja pela língua, seja pelas convenções literárias que portugueses, galegos e castelhanos seguiram para tornar homogênea a criação trovadoresca peninsular.

Quanto a Afonso X, em particular, coube a ele o papel de divulgar e favorecer a arte trovadoresca, permitindo o contato e o encontro de trovadores de diferentes lugares. Ao reunir no seu cancionero um conjunto de composições em louvor à Virgem, o rei demonstra uma tendência para a liberalização das relações interpessoais e para a correção de comportamentos, vícios e abusos de poder. Ao descrever o sentimento de agradecimento à Virgem, o Rei Sábio modela a figura feminina conforme seus interesses e condição social. Embora haja um ganho no que diz respeito à arte de trovar e ao feminino, a voz é masculina e ecoa sua intenção, pois segundo Araújo (2013), nas cantigas nada é gratuito.

Quando pensamos no Ser-mulher e nos enunciados que as envolvem, devemos considerar que, dentro desse contexto, os discursos históricos fabricados nesse mesmo período podem ser completamente diferentes das experiências e discursividades vivenciadas pelas mulheres. Entretanto, nesta pesquisa em particular, partimos do pressuposto de que as relações hierárquicas de poder dizem muito a respeito delas. Vemos nas cortes dos reis e aqui incluímos a de Afonso X, a dinâmica relação de poder exercitada entre os variados reis e o tratamento da cultura trovadoresca, que de maneira também variada e, às vezes, surpreendente, imita o perfil do sistema de relação do plano social para o poético.

Vários autores, entre eles destacamos Ceschin (2010) e Araújo (2013), comentam sobre as relações de poder nas cantigas galego-portuguesas, indicando a voz dos trovadores entre outras formas de expressão de poder nas relações sociais da Idade Média. Para eles, o Trovadorismo representou uma manifestação que se instala em terras ibéricas e prospera até o século XIV, deixando fortes influências na literatura de expressão galego-portuguesa.

A estrutura social, desse modo, é influenciada por essa força transformadora da voz trovadoresca que age nas relações estamentais, aproximando pessoas separadas pelas funções militares e administrativas, pelo poderio econômico e pela condição de nobreza. Os trovadores conseguem estabelecer um elo entre sociedade e cultura, num intercâmbio

proveitoso para a difusão de experiências comuns. Assim, a arte poética dos trovadores, espalhada pelos paços, castelos, casas nobres, feiras e, até mesmo, nos caminhos, contribuiu para disseminar uma imagem feminina por vezes pecadora, por vezes santa.

Podemos perceber certos aspectos, segundo os quais a mulher é colocada na posição sobredeterminada e polarizada de imagens contraditórias, em que ela era tratada, como se pode ver em textos legados dessa época, entre a adoração e a difamação simultâneas. De um lado, a mulher perfeita, com atributos oriundos da Virgem Maria, e de outro, a mulher diabolizada, resquícios da culpa. Segundo Araújo (2013), para o homem medieval, a mulher representa características de Eva e da Virgem, simbolizando ora a perdição, ora a imagem da redenção.

Para se compreender melhor essa imagem feminina dual, retomamos a época medieval levando em conta o ideário da cultura, as atitudes do homem e as ações sociais que desde cedo ele desenvolveu. Enquanto à mulher cabia ficar em casa cuidando da família e dos afazeres domésticos, ao homem cabia a política e a vida em sociedade. No decorrer de toda história a figura feminina sempre esteve “borrada”, “rabiscada”, e a ela coube uma participação mínima, negligenciada pelos próprios historiadores no decorrer dos séculos.

Quase sempre, o olhar masculino na Idade Média esteve fixado sobre a mulher, um olhar treinado a vigiar e punir. Geralmente esses enunciados estavam arraigados a discursividades que envolviam “Eva”, a pecadora, que foi atraída, seduzida pelas “sombras”. Assim, além de todo preconceito e silêncio, a mulher ainda era associada ao mal, ao maldito, ao pecado. Do sim de Eva, das escolhas feitas por ela, emergem discursos que justificam o apagamento das mulheres. Elaborados a partir das Escrituras Sagradas, e levados ao pé da letra por uma parte misógina do clero, os enunciados ganhavam cada vez mais propriedade, uma vez que a Igreja representava a própria voz de Deus na Terra. Além dos textos sagrados, certos discursos filosóficos e teológicos ajudam a cristalizar o comportamento patriarcal da sociedade que subjugava a mulher. Por esse motivo, nem mesmo os séculos foram capazes de aliviar o peso de suas escolhas, transferindo-o para as gerações futuras.

Figura 02 - Adão e Eva, 1531 Lucas Cranach, o Velho. Staatliche Museen, Berlim



Fonte: <<http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/maca.htm>>.

Na sociedade patriarcal, as mulheres não podiam contar sua própria história e quando isso era necessário passou a ser contada e avaliada pela ótica masculina. De maneira geral, a representatividade e o valor dessas mulheres, que viveram no período medieval, ligadas a várias dimensões da sociedade, se perdeu, pois “o que a história não diz, não existiu”. (SWAIN, 2008, p. 13). O homem, além de ser a própria imagem e semelhança de Deus, ainda era o progenitor da família, o protetor, o “ditador”, o educador, ou seja, os discursos acerca do Ser-homem lhe garantiam estar à frente da família. A ele pertencia a voz de autoridade, de razão; ele era o cabeça e a mulher, invisível, para uma dada sociedade patriarcal.

Segundo Almeida (2007, p. 62), essa hierarquia determinava também comportamentos, papéis e espaços de poder do masculino sobre o feminino, adquiridos e transmitidos nas estruturas sociais de dominação. Para a sociedade patriarcal, o Ser-mulher implicava apenas em obedecer aos homens, e não era interessante que soubesse ler e muito menos escrever, a não ser que ela fosse religiosa, dedicando sua vida a Deus. As “mulheres de respeito” deveriam ficar em seus quartos, reclusas dos olhos masculinos, elas deveriam permanecer em seus “santuários”, devotas a uma obediência cega: “[...] O quarto, era o espaço indicado para o ‘aprisionamento’ das damas. Além de encerrá-las, era preciso

ocupá-las. O ócio era algo bastante perigoso. O tempo tinha que ser dividido entre orações e trabalhos”. (DUBY; ARIÈS, 1990, p. 88). O Ser-mulher, essa fascinante “incógnita” que desperta ora admiração, ora medo, por muitas eras esteve abafado pelo olhar masculino. Não se sabe quando, em que momento da história, a visão a respeito da mulher, em alguns discursos, se modificou, fazendo com que fossem vistas com admiração, ou até com devoção, devoção essa que fez com que essa mulher santa merecesse fazer parte da história.

Desse modo, nasceu a imagem da mulher santa, muitas vezes, relacionada à imagem da Virgem Maria. Um dos elementos que apontam para essa transformação é a centralidade dos cultos. Estes, anteriormente centrados basicamente na figura de Deus, no homem, já que estamos falando de uma sociedade patriarcal, começam a exibir também um teor acentuadamente mariano. Além disso, várias catedrais dedicadas a Nossa Senhora, erigidas a partir do século IX, foram testemunhas e ainda o são da gradual importância que a figura da Virgem foi ganhando na alma do homem medieval.

Tendo em vista essa nova visão da imagem da mulher relacionada à Virgem Maria, seja enquanto representação suprema da figura da Mãe, da Mulher idealizada, da Mulher santa, da Mulher pura e casta, percebe-se igualmente uma mudança na descrição da mulher nos textos líricos profanos produzidos pelos trovadores galego-portugueses. Dentre esses trovadores, destacamos a figura de Afonso X e as imagens femininas que ele ajuda a construir em seu cancionero. Sobre esse assunto, discorreremos no próximo tópico.

3 a representação da mulher nas cantigas de Santa Maria

Nas Cantigas de Santa Maria, o monarca une composições escritas em galego-português, partituras musicais, em uma junção perfeita, podendo ser entendida como uma “visualização” que representa várias mulheres “personagens”. Dentre essas, diferentes perfis, como, por exemplo: monjas, abadessas, meninas, donzelas, mulheres casadas, mães, fidalgas, rainhas, imperatrizes, prostitutas, santas, doentes, pobres, entre outras. Mulheres revelando suas dúvidas, pecados e arrependimentos, na busca para a salvação das almas, em um contexto patriarcal.

Nas cantigas de louvor, segundo Leão (2007, p. 28), o Rei Sábio aparece diante de Nossa Senhora, exaltando-a e oferecendo-lhe sua devoção. A atitude diante da santa não se difere da postura do trovador presente nas cantigas de amor, em que ele se prostra diante da dama “[...] para enaltecer-lhe a beleza ou bon parecer e também para louvar-lhe o valor moral ou prez, o equilíbrio ou mesura e todas as outras qualidades que fazem dela a Senhor sem par, perfeita, comprida de bens”. (LEÃO, 2007, p. 28).

Nesse sentido, a mulher se iguala à Virgem Maria e, por sua vez, o trovador enamora-se dela, dedicando-se totalmente a sua escolhida. Mas, sua devoção o afasta de tal maneira da dama que ele a tem como a própria Virgem que jamais será tocada por mãos humanas. De acordo com os textos sagrados, Santa Maria foi escolhida para ser a mãe de Jesus, e não conheceu homem algum. Seu espírito puro, somados à ausência de máculas profanas, a fez diferente de todas as mulheres. Essa representação da dedicação da Virgem ao filho e de abdicação da sua vida pessoal para uma vida sagrada é retratada na cantiga a seguir:

Esta XXa é de loor de Santa Maria, por quantas mercees nos faz.

Virga de Jesse,
quen te soubesse
loar como mercees,
e sén ouvesse
5 por que disesse
quanto por nós padeces.
Ca tu noit' e dia
sempr' estás rogando
teu Fill', ai Maria,
10 por nós que, andando
aqui pecando
e mal obrando,
que tu muit' avorreces,
non queira, quando
15 sever julgando,
catar nossas sandeces.
Virga de Jesse,
quen te soubesse
loar como mercees,
20 [e sén ouvesse
por que disesse
quanto por nós padeces].

E ar todavia
sempr' estás lidando
25 por nós a perfia,
o dem' arrancando,
que sosacando,
nos vai tentando
con sabores rafeces,

30 mas tu guardando
e amparando
nos vas, poi' lo couseces.
Virga de Jesse,
quen te soubesse
35 loar como mereces,
[e sén ouvesse
por que disesse
quanto por nós padeces].

Miragres fremosos
40 vas por nós fazendo,
e maravillosos
per quant' eu entendo,
e corregendo
muit', e sofrendo,
45 ca non nos escaeces,
e, contendendo,
nos defendendo
do demo que' sterreces.
Virga de Jese,
50 quen te soubesse
loar como mereces,
[e sén ouvesse
por que disesse
quanto por nós padeces].

55 Aos soberviosos
d' alto vas decendo,
e os omildosos
en onra crecendo
e enadendo
60 e provezendo
tas santas grãadece,
por én m' acomendo
a Ti e rendo,
que os teus non faleces.

65 Virga de Jese,
quen te soubesse
loar como mereces,
e sén ouvesse
por que disesse
70 quanto por nós padeces. (FIDALGO, 2003, p. 80-81).

Como podemos perceber nessa cantiga, a figura da Virgem aparece aqui não somente senhora dos cantos do trovador Afonso X, mas também mãe protetora por meio dos cuidados e zelos diários para com seus filhos. O trovador evoca a figura materna, que cuida e acolhe, pedindo-lhe intercessão junto a Jesus, para que livre seus filhos das tentações do diabo.

Além disso, há na cantiga a referência a “Virga de Jesse”, encontrada no primeiro e em outros versos da cantiga, que diz respeito à descendência de Jesus do rei David. A árvore de Jessé, pai de David, é a representação genealógica que relaciona Jesus a Jessé. A Igreja adota uma interpretação alegórica do texto de Isaías, em que a raiz é o pai de David, o ramo que brota da raiz é a Virgem, a flor que nasce do tronco é Cristo, filho de Maria. Uma interpretação profética do texto de Isaías, explicando o nascimento humano de Deus, cuja alegoria é difundida rapidamente por São Jerônimo, Santo Ambrósio e São León Magno.

Da mesma forma que a Igreja adota uma interpretação alegórica, Afonso recorre ao já conhecido mito bíblico, desde os primeiros versos, para louvar a virgem. Na cantiga, o trovador destaca a humildade de Maria e lamenta a ausência de habilidade para exaltá-la. Ao enaltecê-la, ele se posiciona como servo/vassalo de sua dama, tal como ocorre nas cantigas de amor. O mesmo enaltecimento pode ser presenciado, agora na forma direta com que o trovador se dirige à Virgem, na cantiga 40.

Esta XLa é de loor de Santa Maria, das maravillas que Deus fez por Ela.

Deus te salve groriosa
Reia Maria,
lume dos santos fremosa
e dos ceos via.
5 Salvete, que concebiste
mui contra natura
e pois teu padre pariste
e ficaste pura
virgen, e por én subiste
10 sobe la altura
dos ceos, porque quesiste
o que El queria.
Deus te salve groriosa
Reia Maria,

15 [lume dos santos fremosa
e dos ceos via].

Salvete, que enchoisti
Deus gran sen mesura
en ti e dele fizisti
20 om' e creatura.
Esto foi porque ouvisti
gran sên e cordura
en creer quando oisti
sa messageria.

25 Deus te salve groriosa
reîa Maria,
[lume dos santos fremosa
e dos ceos via].

Salvete Deus, ca nos disti
30 en nossa figura
o seu Fillo que trouxisti,
de gran fremosura,
e con El nos remiisti
da mui gran loucura
35 que fez Eva, e vencisti
o que nos vencia.
Deus te salve groriosa
reîa Maria,
[lume dos santos fremosa
40 e dos ceos via].

Salvete Deus, ca tollisti
de nós gran tristura
u per teu Fillo frangisti
a carcer escura
45 u iamos, e metisti
nos en gran folgura.
Con quanto ben nos vîisti,
quen o contaria?
Deus te salve groriosa
50 Reîa Maria,
[lume dos santos fremosa
e dos ceos via]. (FIDALGO, 2003, p. 104-105).

A cantiga 40 relata os feitos que Deus fez à Virgem, ao mesmo tempo em que destaca o perfil de Maria, motivo por que ela foi escolhida para carregar em seu ventre o Salvador. O perfil da Virgem torna-se mais evidente ao ser comparado a Eva que, por sua loucura e escolha, manchou as gerações futuras com o pecado. Para corroborar a diferença entre elas, nota-se que em todas as estrofes a saudação à Virgem se repete: “Salvete, que enchoisti Deus gran sen mesura/en ti e dele fizisti/om’ e creatura”, exaltando essa mulher casta e pura digna de honra e louvores. A subjetividade do poeta transborda de valores necessários às mulheres daquela época, em especial, pelo uso de adjetivos como “groriosa”, “fremosa”, “cordura”, “fremosura”. Por intermédio da admiração e gratidão a essa mulher cheia de qualificativos, o trovador, de certo modo, sugere um modelo a ser seguido por todas as mulheres do seu reino, e porque não dizer, até onde sua influência alcançasse.

Nesse discurso, a devoção de Afonso X pareceu-nos tomada por uma força maior que a inspirada a difundir os feitos e milagres da Virgem Maria. Surge, paralelamente, o projeto ideológico de difundir seu reino através de suas cantigas. A esse respeito, alguns estudiosos discutem acerca do papel de Afonso X, como monarca e como trovador. Será que ele foi mais promotor e ideólogo das cantigas do que de fato autor dessa obra que soma poesia, música, adoração, gratidão, considerada uma verdadeira “catedral do saber”? É através de sua sabedoria e astúcia que ele consegue reunir relatos de milagres da Virgem Maria, propagando seus feitos dentro e além dos “muros de seu reino”. Com esses feitos ele chamou a atenção de alguns nobres dos reinos vizinhos, sem falar na relevância que tinha suas cantigas para a Igreja Católica. Assim, o rei encarna o trovador, numa tradição cavalheiresca cristianizada, tornando seu reino *locus* de poder, com a tradição de saber, festas e espiritualidade.

Geralmente as festas palacianas promoviam verdadeiras interações entre classes sociais, momento de difusão do saber, da experiência comum e do enriquecimento das relações pessoais. Os saberes já não ficavam restritos aos nobres, agora eles eram difundidos entre diferentes pessoas e estamentos, não somente do reino de Castela, mas para todos os outros povos que ali estavam. A voz do trovador torna-se instrumento para traçar imagens e compor um retrato da sociedade, oferecendo um espaço de convivência dos agrupamentos sociais nos ambientes das cortes. Somado a isso, os trovadores trazem uma nova visão do feminino baseada na realidade das mulheres do povo, trabalhadoras, camponesas, mulheres simples.

Em relação às Cantigas de Santa Maria, a identificação de Maria como mãe, intercessora e rainha parece harmonizar as concepções de um modelo de mulher autorizado pela Igreja, pela Realeza e pela Nobreza. Desse modo, o Rei Sábio, ao compor, recolher e organizar os cantares de inspiração mariana, aproxima as classes sociais em seu reino, e

junto com a devoção pela Virgem, mantém certo controle sobre seus súditos.

Em especial, percebemos no louvar a Virgem uma condição superior de poder da mulher em relação ao seu trovador. Nos vários discursos presentes nas Cantigas de Santa Maria, cuja temática principal é a exaltação da mulher de fato, traduzidas com dedicação pelo rei Sábio, o gênero estabelece regras musicais e poéticas, ao mesmo tempo obediência à hierarquia, tal como pode ser observado na cantiga “Muito foi noss’ amigo Gabriel”, em que o anjo, mensageiro de Deus à Virgem Maria, se prostra diante dela. Ao levar à Santa as boas novas, o anjo permanece de joelhos, em sinal de respeito e devoção àquela que Deus escolheu para mãe de seu filho Jesus.

De loor de Santa Maria.

*Muito foi noss’ amigo
Gabriel quando disse:
“Maria, Deus é tigo”.*

5 Muito foi noss’ amigo u disse “Ave Maria”
aa virgen bêeita, e que Deus prenderia
en Ela nossa carne, con que pois britaria
o inferno antigo.

10 *Muito foi noss’ amigo
Gabriel quando disse:
“Maria, Deus é tigo”.*

15 E nunca nos podia ja maior amizade
mostrar que quand’ adusse mandado con verdade,
que Deus ome sería pola grand’ omildade
que ouv’ a Virgen sigo.

15 *Muito foi noss’ amigo
Gabriel quando disse:
“Maria, [Deus é tigo”].*

20 Quen viu nunc’ amizade que esta semellasse
en dizer tal mandado per que Deus s’ enserrasse
eno corpo da Virgen e que nos amparasse
do mortal êemigo?

20 *Muito foi noss’ amigo
Gabriel quando disse:
“Maria, [Deus é tigo”].*

- 25 E esto non fezera Deus se ante non visse
a bondade da Virgen, que per Ela comprisse
quanto nos prometera, segund' El ante disse,
gran verdade vos digo.
Muito foi noss' amigo
- 30 *Gabriel quando disse:*
"Maria, [Deus é tigo"].
- E Gabriel por esto, o angeo, devemos
amar e onrar muito ca, per que nos salvemos,
este troux' o mandado e porque sol non demos
- 35 pelo demo un figo.
Muito foi noss' amigo
Gabriel quando disse:
"Maria, [Deus é tigo"]. (FIDALGO, 2003, p. 241-242).

As quatro primeiras estrofes são direcionadas à amizade do arcanjo que trouxe a boa notícia para a Virgem Maria e para toda a humanidade. O trovador reconhece a amizade que não se encontra semelhante e anuncia: “Muito foi noss’ amigo Gabriel quando disse: ‘Maria, Deus é tigo’.”. Várias são as cantigas que retomam a formulação da saudação do Arcanjo Gabriel à Maria. Em particular, nessa cantiga, Maria desempenha seu papel no estabelecimento do reino de Deus na Terra. A sua bondade representa as mulheres marginalizadas pela sociedade desde Eva, e fecha o ciclo iniciado com o pecado original. Através do discurso escolhido pelo anjo Gabriel, que é também uma afirmação da posição que a Virgem ocupa, ao dizer “Maria, Deus é tigo”, ou seja, Deus está contigo, ele afirma e reconhece que onde Deus está, não pode estar o pecado. Assim Afonso X mostra aos seus súditos que em seu reino impera a salvação por meio de sua devoção à Santa.

Conforme as escrituras sagradas, devoção significa dedicação e total serviço a Deus. O Rei Sábio, cheio dessa devoção, compõe de forma magistral suas cantigas, que mais parecem verdadeiras orações. É como se sua aproximação de Maria e o reconhecimento da trajetória e dos milagres da Virgem remetessem à ideia de que ele sempre esteve de “joelhos” diante de Deus.

Os exemplos da trajetória e dos milagres da Virgem são representativos da ideologia cristã medieval. No século XII, coube a Alberto Magno, em sua *Summa Theologica*, recuperar a opinião de Santo Ambrósio de que a mulher constitui uma boa ajuda para o homem, ainda que se tratasse de uma ajudante de nível inferior. É possível observar em algumas cantigas, a vida religiosa como, muitas vezes, um refúgio para os perigos do mundo. É como se, através das cantigas, as mulheres estivessem mais próximas

da Virgem Maria e, portanto, salvas do pecado. Desta forma, a ideologia do poder e do controle masculino sobre o feminino parece ser mais brando, menos severo.

Outra situação que é bem marcada nas cantigas é a familiaridade com que o monarca trata Santa Maria, demonstrando uma “relação” muito próxima. Esse fato pode ser percebido se tomarmos as cantigas como narrativas. Nesse sentido, as personagens, representativas da biografia do autor, de alguma forma servem ao rei, seja na corte ou na guerra. Sobre esse aspecto biográfico contido nas cantigas, Santiago Disalvo (2008, p. 168-169) comenta o seguinte:

Tendo em conta a natureza da representação do rei-trovador na perspectiva de sua “(auto) biografia espiritual”, segundo o conceito de Snow [...], é conveniente destacar aqui que esta representação se encontra perfeitamente ligada ao significado último de todos os demais aspectos biográficos: Afonso é da Virgem. Todos os personagens biográficos que a narração apresenta positivamente também o são, servindo a Afonso na corte ou na guerra, por oposição aos inimigos do reino ou da pessoa mesma do rei, dos quais toma vingança com a ajuda da Virgem.²

A rigor, temos nas cantigas, do aspecto narrativo, personagens representativas do alter-ego do rei castelhano, que são como espelhos: em “Quen dona fremosa”, cantiga 16 do cancionero mariano, por exemplo, temos um cavaleiro apaixonado por uma bela mulher que chega às raias da loucura por não ter seu amor correspondido. Quando o cavaleiro está rezando, a Virgem aparece a ele e mostra sua beleza, que supera a de sua amada. A voz lírica encontra a decisão de deixar todos os outros amores por amor a Maria, que está cheia de bens para seus amantes.

No plano biográfico de Afonso X, o seu amor por Maria apaga todos os outros amores. É nesse sentido que as personagens parecem representar o próprio monarca. A cantiga 50, por exemplo, apresenta o rei de joelhos e com um pano no rosto para secar as lágrimas, contemplando a cena da flagelação de Cristo, enquanto quatro cortesãos assistem à cena.

² Teniendo en cuenta la naturaleza de la representación de rey-trovador en la perspectiva de su “(auto)biografía espiritual”, según el concepto de Snow ya mencionado, es conveniente aquí subrayar que esta representación se encuentra perfectamente ligada al significado último de todos los demás aspectos biográficos: Alfonso es de la Virgen. Todos los personajes biográficos que la narración presenta positivamente también lo son, sirviendo a Alfonso en la corte o en la guerra, por oposición a los enemigos del reino o de la persona misma del rey, de los cuales toma venganza con la ayuda de la Virgen. (Tradução livre).

Esta La é de loor de Santa Maria, que mostra por que razon encarno[u]
Nostro Sennor en Ela.

*Non deve null' ome desto per ren dultar,
que Deus ena Virgen vêo carne fillar.*

E dultar non deve por quanto vos direi,
porque se non foss' esto non viramos rei
5 que corpos e almas nos julgass', eu o sei,
como Jeso Cristo nos verra joigar.

*Non deve null' ome desto per ren dultar,
[que Deus ena Virgen vêo carne fillar].*

Nen doutra maneira nós non viramos Deus,
10 nen amor con doo nunca dos feitos seus
ouveramos se El non foss', amigos meus,
tal que nossos ollos o podessen catar.
Non deve null' ome desto per ren dultar,
[que Deus ena Virgen vêo carne fillar].

15 Ca Deus en si meesmo Ele mengua non á,
nen fame nen sede nen frio nunca i á,
nen door nen coita; pois, quen se doerá
del, nen piedade avera, nen pesar?

20 *Non deve null' ome desto per ren dultar,
[que Deus ena Virgen vêo carne fillar].*

E por én dos ceos quis en terra decer
sen seer partido nen menguar seu poder,
e quis ena Virgen por nós carne prender
e leixouss' en cima demais por nós matar.

25 *Non deve null' ome desto per ren dultar,
[que Deus ena Virgen vêo carne fillar].*

Onde come a Deus lle devemos amor
e come a padre e nosso criador,
e come a ome del coita e door
30 avermos de quanto quis por nós endurar.

*Non deve null' ome desto per ren dultar,
[que Deus ena Virgen vêo carne fillar].*

35 E a santa virgen en que s' El enserrou,
de que prendeu carne e por madre fillou,
muit' amar devemos, ca per Ela mostrou
todas estas cousas que vos fui ja contar.
Non deve null' ome desto per ren dultar,
[que Deus ena Virgen vêo carne fillar].
(FIDALGO, 2003, p. 112-113).

A cantiga refere-se à temática da encarnação, dos motivos que Deus teve para “reencarnar”, e finaliza com expressões de que nenhum homem deve duvidar dos desígnios de Deus. Desse modo, entra o papel da Virgem como a eleita porque foi nela que Deus se encarnou. A perspectiva da cantiga é eminentemente cristã, e, tem este ponto de vista, de agradecimentos sinceros. A voz lírica tenta explicar por que razão Nosso Senhor encarnou-se na Virgem Maria, e insiste nos motivos da encarnação, ressaltando duas razões em especial. Afonso X dedica duas estrofes para cada uma delas: primeiro, Deus encarnou-se porque de outro jeito não poderia nos julgar, o que acontecerá nos finais dos tempos; por outro lado, era necessário que houvesse a encarnação, pois somente por meio dela poderia sofrer e padecer os sofrimentos humanos e, finalmente, morrer na cruz, para firmar uma nova aliança com os homens. A rigor, o Rei Sábio demonstra muita propriedade ao discorrer sobre a trajetória de milagres e de poder de transformação que essa mulher santa e pura possui. Com isso dá uma nova roupagem para a imagem feminina em suas composições.

Afonso X também inovou ao fazer a divisão entre as cantigas de milagre e de louvor, dando-lhes o formato de um rosário. De acordo com Leão (2007, p. 24), a organização das cantigas “obedece, pois, a um ritmo regular, em que as cantigas de louvor ocupam sempre as dezenas, enquanto as de milagre têm números terminados pelas unidades de um a nove, comparando-se esse sistema, aproximadamente, a de um rosário”.

Essa característica de rosário indica a familiaridade do Rei com esse instrumento de meditação e de oração. Tradicionalmente associado ao Catolicismo, o rosário é um símbolo que identifica uma dada religião, e principalmente a Virgem Maria. Os discursos acerca do rosário são longo segmento de maravilhas, graças às bênçãos concedidas a todos os que o recitam. Ademais, contém 15 ministérios sobre a encarnação, paixão, morte e ressurreição de Jesus Cristo, Pentecostes, Assunção e coroação de Maria Santíssima.

Diante do exposto, essas cantigas com formato de rosário, além de serem uma verdadeira devoção por parte do Rei Sábio, ainda representam várias mulheres “personagens”, como por exemplo: moças, monjas, abadessas, mulheres casadas, meninas, donzelas, mães, fidalgas, rainhas, imperatrizes, prostitutas, santas, doentes, pobres, dentre

outras. Mulheres revelando suas dúvidas, pecados e arrependimentos, na busca pela salvação das almas, em um contexto que lhes era hostil.

Considerações finais

O cancionero mariano narra os milagres e as maravilhas feitas pela Virgem, comprovando o seu poder e, ao mesmo tempo, colocando em evidência o valor de seu poeta. A subjetividade do rei-trovador ganha destaque nas Cantigas de Santa Maria, que além de serem composições com caráter espiritual, voltadas para a exaltação de uma mulher colada na imagem da “Virgem Maria”, constituem igualmente, uma “jogada de mestre” utilizada com muita inteligência, com o objetivo de divulgar aquilo que o rei aceitava como correto. Afonso X, apresentou suas cantigas em diversos ambientes, primeiramente, na sua corte, lugar onde se encontravam indivíduos de diferentes classes sociais.

É nesse sentido que notamos que o Rei Sábio, instigado pela expressão livre da arte dos cantares, exercita uma outra forma de poder, em que o canto, o dizer, é a forma e a expressão do amor, dos afetos, da crítica, da irreverência, agindo como força transformadora de comportamentos e nas relações entre pessoas e estamentos. Dessa maneira, a voz do rei-trovador influencia a estrutura social e aproxima horizontalmente as figuras desniveladas por sua condição e organização social. Entretanto, podemos notar, mesmo entre os níveis dos poetas, que o sistema hierarquizado se faz representar e que as relações exibem, em certo sentido, condições impostas aos membros desses conjuntos.

Nessa perspectiva, a escolha do rei em divulgar suas crenças e preferências através das cantigas, além de fazer parte de sua subjetividade, lhe proporcionou certa liberdade em expressar seus sentimentos e vontades. Não podemos deixar de ressaltar o caráter político, em que as cantigas significaram uma forma atinada que Afonso X encontrou de se immortalizar. Ademais, o Rei soube atrair a atenção de diferentes povos para seu reinado, demonstrando que não é possível separar cultura da política.

Observamos que a mulher tem sido retratada, ao longo dos séculos, por artistas de todas as áreas de nossa sociedade, na sua maioria homens, que demonstram ora um olhar misógino ora de admiração. Desse modo, trouxemos, por que não dizer, o olhar de Afonso X sobre a mulher. Olhar por um viés de exaltação, que eterniza modos de Ser-mulher, permitindo-nos percorrer outros caminhos e possibilidades de ver o feminino em nossa sociedade. Acreditamos que o Rei Sábio já tivesse essa sensível perspectiva que se fazia e se faz necessário de exaltar a mulher, para edificar o seu reino e, ao mesmo tempo, suas ações.

Referências

AFONSO X, El Sabio. *Cantigas de Santa Maria*. Edição fac-símile del Códice T.1.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial. (Conhecido como “Códice Rico”). Siglo XIII Madrid: Edilán, 1979.

ALMEIDA, Jane Soares. *Ler as letras: por que educar meninos e meninas?* São Paulo: Autores Associados/Unesp, 2007.

ARAÚJO, Márcia Maria de Melo. *Imagens femininas e de feminização da mulher nas cantigas de amigo galego-portuguesas*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras – Goiânia, 2013.

CESCHIN, Osvaldo H. Leonardi. Relações de poder nas cantigas galego-portuguesas. In: NOGUEIRA, Carlos. (Org.). *O Portugal medieval: monarquia e sociedade*. São Paulo: Alameda, 2010.

DISALVO, Santiago. Esponsales, drudaria y amor virginal en las Cantigas de Santa Maria. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 27, n. 37, p. 161-178. jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6603/5603>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

DUBY, Georges. Poder privado, poder público. In: ARIES, Philippe; DUBY, Georges (Org.) *História da vida privada: Da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FIDALGO, Elvira. (Coord.). *As cantigas de loor de Santa María*. Xunta de Galicia: Centro Ramon Piñero, 2003. Disponível em: <http://www.cirp.es/pub/docs/argamed/cantigas_loor.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2014.

LEÃO, Ângela Vaz. *Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, o Sábio: aspectos culturais e literários*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte-MG: Veredas & Cenários, 2007.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *História da literatura portuguesa*. Coimbra: Quadrante, 1947.

SCHMITT, Jean-Claude. “Corpo e alma”. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura*

visual na Idade Média. Trad. José Rivair Macedo. Bauru-SP: EDUSC, 2007.

SWAIN, Tânia Navarro. História: construção e limites da memória social. In: RAGO, Margareth; FUNARI, Pedro Paulo A. (Org.). *Subjetividades antigas e modernas*. São Paulo: Annablume, 2008.

MÁRCIA MARIA DE MELO ARAÚJO

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Professora da Universidade Estadual de Goiás. Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELLP). Membro da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM). E-mail: marcimelo@gmail.com.

ELENIR BATISTA DE SOUZA CARVALHO

Graduada em Letras Português/Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Goiás. Especializanda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Goiás. E-mail: annasofiaguimaraes@hotmail.com.

Escrita feminina: uma forma de resistência

Feminist writing: a way of resistance

*Romair Alves de Oliveira**; *Flávio Pereira Camargo**

* *Universidade do Estado de Mato Grosso (UFMT)*; ***Universidade Federal de Goiás (UFG)*

Resumo: A produção literária de autoria feminina é um dos lugares possíveis para se traçar uma história do papel desempenhado pelo feminino no contexto social e cultural através dos séculos, no qual a mulher, na medida do possível, se revela através de sua escrita presente nas diversas áreas da sociedade. Este artigo pretende, sob uma nova ótica, discutir o que por muito tempo se abordou sobre a existência de uma escrita feminina mesmo de natureza essencialista e muitas vezes relegadas à margem da autoria masculina, bem como caracterizada por discursos com marcas genuínas de voz de autoria feminina levando-se em conta variações possíveis de análise de uma nova literatura de resistência feminista.

Palavras-chave: Escrita. Resistência. Autoria feminina.

Abstract: The literacy production of female authorship is one of the possible places in order to trace the history of the interpreted role by social and cultural feminist context throughout centuries, in which woman, in a possible way, reveals herself with her writings shown at different fields of the society. This article intends, upon a new view, to debate what for a long time has been approached about the existence of a feminist writing even been of essentialist way and also pretermited about the maculine authorship, as well as characterized by speeches with genuine spots of feminist authorship voice, taking into account possible variations related to the analyze of a new feminist resistance literature.

Keywords: Writing. Resistance. Feminist authorship.

Não somente a teoria da literatura, mas a história, a sociologia, a psicologia e a filosofia oferecem subsídios para a compreensão do texto literário. Esta postura interdisciplinar compreende e considera o feminino como resultado de articulações diversas. A confluência dessas áreas do conhecimento possibilitou a retirada da escrita de autoria feminina das margens, da periferia, passando a reconhecer nessa autoria uma literatura com característica própria.

Por conseguinte, ultrapassando a barreira do silêncio a que se viu historicamente condenada, a mulher veio, lentamente, se inserindo em diversos caminhos, entre eles o da produção literária, com o objetivo de assumir uma voz própria, sua linguagem, sua escrita e seu discurso indo de encontro à construção de textos oriundos de suas próprias experiências e contextualização do seu universo.

Com esta breve explanação, damos início ao nosso trabalho, no qual traçaremos as transformações que envolvem a produção ficcional de autoria feminina e o seu lugar no cenário literário brasileiro, uma vez que esta literatura esteve relegada à margem da literatura de autoria masculina, na qual “a sociedade não reconhecia na mulher outras aptidões a não ser a maternidade e a de senhora do lar” (STEIN, 1984, p. 22).

Iniciemos com as palavras da escritora Lygia Fagundes Telles por apresentar uma visão sobre a escrita de autoria feminina que envolve características culturais e a condição feminina brasileira, perceptíveis no fragmento abaixo:

A literatura feminina tem [...] uma fisionomia própria [...] decorrente da situação da mulher, das suas raízes históricas... a mulher vem tradicionalmente de uma servidão absoluta através do tempo e a mulher brasileira mais do que as mulheres do mundo (TELLES, 1997, p. 57).

As palavras de Lygia Fagundes Telles caracterizam de certa forma, uma escrita de autoria feminina de um Brasil oitocentista, no qual as mulheres brasileiras não possuíam direitos autônomos. Aliás, quase direito algum, principalmente no que tange à educação escolarizada e ao trânsito, pelo espaço público, predominantemente masculino.

A escrita de autoria feminina, dificilmente, poderia ser diferente do seu meio e do seu público leitor, essencialmente femininos. Daí a característica do tom confessional dado pela maioria das escritoras oitocentistas, tendo como referência seu cotidiano, seu meio (privado), seus anseios, suas queixas, sua realidade verossímil, ou seja, uma “escrita de si”, de mulher, sobre mulher e para mulher. A mulher buscava, através de escritos como

diários, cartas, crônicas e até receiptuários, uma forma de revelar sua postura e condição na sociedade na qual estava inserida.

É através destes primeiros textos que a mulher procurava se definir como: mulher/ser mulher, ou seja, a própria representação da mulher e o papel por ela desempenhado na sociedade da época, dando visibilidade a estes *estados* que estão intrinsecamente ligados ao padrão masculinizante que regia os preceitos sociais do século XIX.

A literatura de autoria feminina no século XIX vem retratar não a questão de nação, mas a condição vivenciada pela mulher naquele século, condição essa diferenciada em relação a outros países, principalmente europeus. Devido ao contexto histórico brasileiro de resquícios coloniais, a mulher brasileira não acompanhou as transformações sociais e culturais, especificamente no âmbito educacional.

A problemática que envolve a questão educacional e a condição da maioria das mulheres brasileiras é explicitada assim, por Telles, ao dizer que:

a mulher vem tradicionalmente de uma servidão absoluta através do tempo e a mulher brasileira mais do que as outras mulheres do mundo... Quando as mulheres do mundo já se comunicavam, através, por exemplo, das cartas, as correspondências das mulheres de salões, a mulher brasileira estava fechada em casa, vivendo a vida das senhoras das fazendas, da senhora da casa grande... Viviam aprisionadas. Não sabiam ler, não sabiam nem sequer escrever, não sabiam coisa nenhuma. Elas viviam numa servidão mais terrível do que as mulheres de outros países, inclusive da Europa (TELLES, 1997. p. 57).

Telles retrata, assim, historicamente, a condição da mulher brasileira, e não a sua escrita, reforçando a questão da educação feminina precária no período oitocentista brasileiro. Embora sua observação seja válida quanto à apresentação da condição da maioria das mulheres, ela não reflete o diferencial feminino do século XIX, uma vez que havia textos de autoria feminina, de mulheres, a maioria branca, escolarizada e elitizada.

As mulheres escritoras imitavam, primeiramente, a escrita masculina e reproduziam, em seus escritos, o seu meio social. Não poderia ser diferente, principalmente, por causa da educação que lhes era ministrada e porque não eram estimuladas à cultura letrada. Uma das razões deste não reconhecimento é que a temática da literatura de autoria feminina estava, em princípio, relacionada aos problemas domésticos ou íntimos. Essa falta de envolvimento com questões “importantes”, como, a política,

história e economia, fez com que a escrita feminina apresentasse pouca relevância no cenário literário da época.

Dentre as várias leituras de obras de autoria feminina e masculina, percebe-se uma enorme diferença entre os textos de escrita feminina e masculina. Nota-se que, geralmente, os prefácios masculinos são cultos, estáveis e elegantes, independentemente do estilo, da qualidade ou, ainda, das opiniões defendidas. Nos prefácios femininos, manifestam-se o peso da culpa, o receio de ser rejeitada ou de ser ignorada, compondo um estranho jogo dissimulativo do qual procedem sentimentos recônditos que caracterizam uma modéstia meio forjada e, muitas vezes, exagerada.

Ao discorrer sobre a existência de uma voz de autoridade feminina, Nelly Novaes Coelho contempla o que apresentamos anteriormente, sem levar em conta, hoje de menor importância, a “*querelle*” da escrita feminina, ao afirmar que a base de toda diferenciação na criação artística reside na crença simplista e errônea da diferença de ordem biológica que determina a formação do homem e da mulher. Diz ela:

A primeira, sendo de estrutura forte, criativa e agressiva, evidentemente construiria uma arte idêntica à sua natureza viril; enquanto a segunda, sendo sensível, frágil, psicologicamente sutil, afetiva, ingênua, etc., criaria uma arte também delicada e frágil [...]. Não é possível pensarmos em criação artística ou literária em sua verdade maior sem pensarmos na cultura em que ela está imersa. É através desta perspectiva que, sem dúvida, podemos falar em uma literatura feminina e em uma literatura masculina, pois as coordenadas do sistema sociocultural ainda vigente estabelecem profundas diferenças entre o ser-homem e o ser-mulher (COELHO, 1993, p. 14-15).

Podemos entender que, para Coelho, a questão da escrita é de ordem cultural e está na condição masculina ou feminina estabelecida pela sociedade patriarcal. Sabe-se que existe, ainda, uma linha crítica que rejeita essa divisão entre produção masculina e feminina sob a afirmação de que escrita não tem sexo. Todavia, é inegável identificar que, através dos séculos, o panorama literário tradicional remete a uma relação de desigualdade entre homens e mulheres.

O prefácio de *Úrsula* (2004), considerado o primeiro romance de autoria feminina no Brasil, da maranhense Maria Firmina dos Reis, corrobora a nossa explanação e o exposto na fala de Nelly Novaes: Reis diz que *Úrsula* é “um livro mesquinho e humilde,

pobre avezinha silvestre, sem formosura, sem enfeites e com incertos e titubeantes passos” (REIS, 2004, p. 14).

Ao comparar sua obra com os escritos masculinos, Reis estabelece um jogo discursivo, estrategicamente intencional, que envolve ironia e rancor misturados a sentimentos de impossibilidade e de certeza do caráter efêmero da obra. Este jogo de palavras, sensível em oposição ao forte, jogo polissêmico está contemplado, também, nos aspectos da fala de Coelho.

Em se tratando de mulheres escritoras, particularmente daquelas da segunda metade do século XIX, podemos perceber, por meio de seus escritos, o surgimento de uma consciência crítica sobre si e, conseqüentemente, sobre a situação feminina, que tende a revelar e desvelar esta condição no âmbito social e cultural em que estão inseridas.

Transitando em espaços restritos, a mulher escritora oitocentista reproduz o que já foi dito pela pena dos escritores, mas com um toque de intimidade vivida, da forma como relata Paixão:

[...] essa esfera intimista será representada principalmente pelos salões, onde circulam, embaladas pelas récitas musicais, a confissão, o segredo, o cochicho, contrastando com uma sociedade que se desenvolve no espaço da rua, nos cafés. Enquanto o homem absorve a realidade através do que vê, nas **largas avenidas**, a mulher lê na atmosfera intimista da casa uma outra, fictícia, que a torna alheia, reproduzindo apenas o que já foi dito e apresentado por outros (1987, p. 12).

Historicamente, a literatura feminina começa a aparecer nos salões literários, voltada para o espaço dos pequenos grupos sociais, onde as mulheres declamavam poesias. Assim, a inserção feminina dá seus primeiros passos para ultrapassar o espaço privado, através de uma escrita de cunho intimista, confessional e de auto-referência, características estas já mencionadas por Lygia Fagundes Telles.

Para corroborar as ideias aqui expostas, consideremos o texto *Ânsia Eterna* (1903), de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), que traz marcas da consciência que caracteriza esta mulher escritora. Ao falar de si, através de sua narrativa, Almeida leva ao espaço público sua angústia criativa e dá visibilidade à condição da escritora no final do século XIX. Situação esta, estrategicamente, exposta no seguinte excerto:

Por isto: o que não quero é escrever meramente; não penso em deliciar

o leitor escorrendo-lhe n' alma o mel do sentimento, nem em dar-lhe comoções de espanto e de imprevisto. Pouco me importo de florir a frase, fazê-la cantante ou rude, recortá-la a buril ou golpeá-la a machado; o que quero é achar um engaste novo onde encrave as minhas ideias, seguras e claras como diamantes: o que quero é criar todo meu livro, pensamento e forma, fazê-lo fora desta arte de escrever já tão banalizada, onde me embaraço com raiva de não saber nada de melhor. [...] Quero escrever um livro novo, arrancado do meu sangue e do meu sonho, vivo, palpitante, com todos os retalhos de céu e de inferno que sinto dentro de mim; livro rebelde sem adulações, digno de um homem (ALMEIDA, 1903, p. 1-2).

O texto de Júlia Lopes mostra uma insatisfação pessoal com a própria escrita, visto que ele possui marcas de autocrítica que têm um ideal de escrita espelhado em textos masculinos, o que caracteriza um reconhecimento da autoria feminina que tem como referência do “bem escrever” a escritura de punho masculino.

Para que se compreenda o texto ficcional feminino, há que se deter em sua particularidade, em sua existência, independentemente de outros textos, de outros discursos, já que, segundo Roberto Corrêa dos Santos,

Não há esse outro texto a que se possa atribuir o regime de estabilidade formal, definitivo como tendência, certo percurso, a favorecer a leitura daquele que é tido por singular, diferenciativo, marginal (1991, p. 51).

Pode-se entender que é, na construção própria da forma, no seu conflito com outras estruturas e forças já existentes, que se dá o texto de autoria feminina. Mas as mulheres escritoras, embora tivessem consciência de sua situação naquele cenário literário, raramente alcançavam uma autodefinição, visto que a elas eram negadas a autonomia e a subjetividade, necessidades exigidas pelo modelo de criação literária vigente no século XIX.

Os escritos de mulher, para alcançarem um *status* literário, tinham de se adequar ao cânone firmado por preceitos masculinos. De modo velado, é nesse lugar que a autoria feminina emerge e aos poucos começa a se constituir por meio de tons confessionais. Mais uma vez, encontramos em Júlia Lopes de Almeida indícios de um fazer literário que caracteriza uma ficção em que a mulher passa a se representar:

Sou uma boneca de carne e osso; não sou mais nada. A minha dependência é o motivo da felicidade que todos celebram ao redor de mim, como se fora favor dar um marido à sua mulher, casa, mesa e vestuário... A minha pena é pensar estas coisas e não saber dizê-las, para fazê-lo compreender a minha alma. [...]

Quando me debruço sobre o ombro de meu marido para seguir-lhe a leitura, percebo no gesto suave com que ele afasta o livro dos meus olhos, esta significação:

-Tu não entendes disto... vai-te embora...

Eu retorno o meu lugar, um tanto envergonhada da ousadia, e ele segue sozinho nestas altas regiões do espírito, que me são vedadas. [...] Meu marido quer, meu marido não quer, e acabou-se! Entretanto, as nossas opiniões são desencontradas; mas, pela minha submissão, concordamos infalivelmente! Ele nem dá pelo sacrifício [...] É que o sacrifício da mulher é mudo, tanto quanto o do marido é barulhento. Fardo... boneca de carne... em resumo: parece que não me tomam por outra coisa [...] (ALMEIDA, 1922, p. 24-28).

Este trecho, extraído da obra *Elles e Ellas* (1922), autoriza-nos a dizer que não se trata apenas de indícios de escrita feminina, mas marca efetivamente uma escritura de autoria feminina. Mulher que diz acerca da sua situação de aprisionamento, de dependência, de submissão, voltada para os afazeres do lar; uma voz que se vê impedida de seguir as *altas regiões do espírito*; mulher que se encontra humilhada, pois sente seu espaço tomado e suas vontades desautorizadas.

As normas estabelecidas pelo patriarcado se diferenciam para os dois sexos e legalizam os valores masculinos, assegurando aos homens poder pelo qual delineavam o destino da mulher. Mesmo aceitas, tais normas são questionadas nos textos de autoria feminina, como demonstrado na sequência:

Por que não o hei de enganar do mesmo modo? Em consciência, não há homens nem mulheres: há seres com iguais direitos naturais, mesmas fraquezas e iguais responsabilidades...

Mas não há meio dos homens admitirem semelhantes verdades. Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos – grandes para eles, para que seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e extremamente miudinhas para nós (ALMEIDA, 1922, p. 137).

Historicamente falando, o século XIX é considerado o século da mulher leitora. No Brasil, a narrativa romanesca, primeiramente em folhetim, se tornou uma alternativa de leitura de entretenimento, principalmente para o público feminino. Com o acesso à escola e o surgimento do romance, em 1844, a mulher brasileira passa a ler, a refletir e, por vezes, a questionar a situação de domesticidade, o seu papel de prestadora de serviços à família e a sua exclusão social.

A mulher brasileira de classe média e escolarizada passa, a partir da segunda metade do século XIX, a participar da produção literária, propondo, em alguns casos, uma reformulação da estabilidade social, e a induzir as modificações na conduta do indivíduo, principalmente das mulheres, e em sua concepção do mundo:

Minhas boas amigas, donas e donzelas [...] Nesta noite, uma das últimas do fim do ano, que de lembranças suaves me esvoaçam pelo espírito! [...] Crede, esta carta é um desabafo [...] Nestas horas vertiginosas e perturbadoras reconheço todos os meus sonhos e desejos antigos, roçando por mim as suas asas, com tanto arrojo abertas e tão cedo enfraquecidas...

Mas isso que vos importas?

Valerá a pena pensar no tempo que passou, bem ou mal?

O ano que parte de nossa vida discorreu, acaba?

Deixai-o acabar! O outro que vier terá as mesmas quatro estações; o sol inflamará a terra no verão, o vento fará cair as folhas no outono, as neves caracterizarão o inverno, e as boninas esmaltarão os campos na primavera...

Assim como o tempo, fuseo ou luminoso, os homens serão maus ou serão bons e a vida fará seu giro imperturbável, desfazendo e criando entre declínios e triunfos.

Para o mundo será assim, mas para nós, queridas? (ALMEIDA, 1906, p. 8-10).

Percebe-se, no fragmento do prefácio da obra, *livro das Donas e Donzelas* (1906), de Júlia Lopes, uma série de indagações às suas leitoras. Primeiramente, expõe seu estado de espírito e, logo a seguir, indaga pelo tempo transcorrido em vão, e fecha o prefácio fazendo uma pergunta crucial de consciência crítica sobre a condição feminina de sua época.

Ao falar de si, ela, a mulher escritora, reflete uma condição feminina imposta pelo masculino, não condizente com os seus anseios e necessidades, e que deve ser mudada, levando em conta, principalmente, seu trânsito entre o espaço privado (lar) e as *largas avenidas* do espaço público.

A criação literária das escritoras brasileiras oitocentistas não poderia ser diferente do que expõe Cândido, pois “a arte literária é a expressão de realidades profundamente radicadas no artista” (CANDIDO, 1985, p. 22). Assim, como já dissemos anteriormente, as mulheres, através de sua escrita, expõem sua realidade, seu meio e suas perspectivas, indagações, e recriam sua própria condição social e cultural em seu texto literário.

A literatura de autoria feminina se realiza através de uma escrita artilosa e, de certa forma, dissimulada, em que a mulher escritora sutilmente joga com a sua condição de mulher e o seu fazer literário, num constante jogo irônico e polissêmico entre o ser, o parecer e o dizer, compreensível e concreto para quem, como ela, vive uma realidade de exclusão:

Nós, as mulheres, não temos sempre a facilidade de bem exprimir os sentimentos por palavras; [...] Dizem que há para todas as coisas expressões precisas de inquestionável exatidão; [...] Mas essa é a interpretação dos fortes; a nossa dilui-se, numa gota incolor e inodora, que é como um chuveiro em rosa, se nasce da alegria; ou, se vem da dor, como um floco de neve em uma brasa, que apaga a luz e deixa a nu o carvão (ALMEIDA, 1906, p. 08).

Percebe-se que a ficção feita por mulheres é permeada de características próprias, já mencionadas anteriormente, e, na maioria das vezes, relacionadas ao seu cotidiano. Com isso, a mulher pôde se revelar e buscar a definição de uma escrita literária mergulhada em sua própria condição. Essa revelação na escrita pode parecer narcisista porque precisa falar de si mesma e de suas descobertas, por mais simples que elas sejam:

Não há em língua humana palavra que, como o beijo, exprima, por mais silencioso que ele seja, a ternura e o amor. [...]

A vida sem beijos! A vida sem beijos é como um jardim sem flores, um pomar sem frutos, ou (que escorregue ainda mais esta velha comparação) um deserto sem oásis (ALMEIDA, 1906, p. 118).

O trecho acima ilustra bem como, através da escrita, a mulher consegue uma definição, ou melhor, uma impressão e também uma expressão própria sobre algo comum que envolve a relação entre os seres, que a oralidade não lhe permitiria naquela época, uma vez que não seria de *bom tom* a uma senhora tratar de um assunto considerado de foro íntimo em espaço público.

Conforme Moreira (2003), a pressão social exercida sobre a mulher é muito forte durante todo o século XIX, uma vez que ela é, na maioria das vezes, reclusa ao espaço do lar e subordinada primeiramente ao pai e depois ao esposo. Os papéis masculinos e femininos são muito claros. Aqueles que ousam romper os limites, os códigos de feminilidade e masculinidade são severamente punidos pela coerção social que impõe normas rígidas nas relações de poder entre os sexos.

Devido à pobreza da educação feminina, até o início do século XX, os textos femininos eram vistos como exceção; tinham como público leitor mulheres e alguns homens ligados, a maioria das vezes, à crítica social e não especificamente literária, uma vez que a teoria literária tem seu apogeu no século XX.

Neste caso, para a crítica, a literatura de autoria feminina era analisada entre a dicotomia homem/mulher, não levando em conta o seu grau de literariedade. Sabemos que esta afirmação pode ser perigosa, se pensarmos que os textos de mulheres escritoras no século XIX são em geral muito fracos devido à pobreza social e educacional da mulher brasileira.

A literatura de autoria feminina no Brasil oitocentista, acoplada à condição de subalternidade da mulher brasileira e ao desprestígio de sua escrita, ficou por muito tempo esquecida, dificultando seu resgate documental e o seu devido lugar no contexto histórico-literário de nossas letras.

A discussão em torno da problemática que envolve a escrita feminina foi, aos poucos, sendo delineada por noções e estudos que fazem uma revisão de ideias estabelecidas, enraizadas no contexto literário, o qual não deu o devido valor às obras de autoria feminina. Mas as obras ficcionais femininas, embora marcadas, no século XIX, pelo espaço privado, podem ser consideradas como um início de vários questionamentos que põem em xeque as “verdades” dadas pela visão centrada no poder patriarcal e, conseqüentemente, nas produções literárias de autoria masculina.

As produções de autoria masculina vêm acompanhadas de um conflito que define a mulher como musa inspiradora e centro da narrativa. Por outro lado, promovem um afastamento da mulher do fazer literário e, evidentemente, de outras ocupações reservadas exclusivamente ao homem. A ausência da mulher como sujeito na história corresponde a sua presença exuberante como imagem mítica nas representações de gênero nos textos

literários. A literatura traz representações binárias no que se refere ao feminino. Por exemplo: prostituta x santa, anjo x demônio, bruxa x fada, mãe dedicada x *femme fatale*. Essa diversidade binária de imagens estereotipadas reforça a dicotomia nas representações de gênero, acentuando a imagem do feminino como algo fixo, não plural, como se entendem na atualidade as questões femininas e feministas.

Traçar o percurso das mulheres escritoras é recuperar histórias de quando o vocábulo feminista ainda não entrara em voga e hoje, um novo perfil da história, que se volta também para o cotidiano, recuperou diversas trajetórias de mulheres que lutaram pelo fim das desigualdades entre os sexos e possibilitaram discussões acerca da representação dos papéis sociais.

Em relação aos marcos dessa trajetória dos estudos da mulher, podemos apontar os textos de Mary Wollstonecraft, que redigiu *Vindication of the rights of woman*, em 1792, texto este adaptado para a realidade brasileira por Nísia Floresta, em 1832, sob o título *Direitos das mulheres e injustiças dos homens*. Marie Olympe Gouges, em 1791, escreveu *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Mais recentemente, podemos apontar Mary Astele, com *Some reflections upon marriage*, escrito em 1970.

O que essas escritas têm em comum são os fatos de representarem vozes de um grupo reprimido, no caso, o das mulheres, que busca alterar os valores e as mentalidades dominantes na sociedade, lutando, assim, contra as desigualdades atreladas às diferenças sexuais. Antecipando o que o feminismo virá articular posteriormente: desestabilizar as hierarquizações da organização social e questionar as representações do sujeito feminino.

A produção literária de autoras europeias do século XIX, como Georg Eliot e George Sand (pseudônimos de Mary Ann Evan e de Amandine Aurore Lucile Dupin) denuncia a situação de submissão das mulheres, assim como o primeiro romance da brasileira Maria Firmina dos Reis, autora de *Úrsula* (1859).

Estas produções constituíam-se em iniciativas para rediscussão das configurações dos papéis sociais, de forma concomitante com a mobilização de grupos de mulheres em ligas, associações e federações que, inicialmente, reivindicavam o direito feminino ao voto e maior representatividade nos espaços da sociedade.

Paralelamente à esses artigos feministas e reivindicatórios que ocupavam espaço na imprensa, foi se construindo uma tradição da literatura produzida por mulheres. Da mesma forma que se constituía uma literatura feita por mulheres e cuja temática dizia respeito aos temas do universo feminino, foi se elaborando uma metodologia para se interpretar esses textos, função esta que foi abraçada pela teoria e pela crítica feminista.

Os estudos feministas, por sua vez, começam a se desenvolver concomitantemente às lutas pelos direitos civis, na efervescência política dos anos 60 e 70, reforçando a relação entre pesquisa e experiência de vida.

Os ensaios de Virgínia Woolf, nos anos 20 do século próximo passado, são considerados um marco acerca da discussão sobre a produção de autoria feminina. Os ensaios de Woolf tentam responder às críticas formuladas acerca da qualidade dos textos escritos por mulheres.

Segundo Woolf, a escrita artística precisa de liberdade e de condições materiais para se realizar. As dificuldades foram enfrentadas pela maioria das escritoras que estavam começando a trilhar o caminho formal do trabalho literário, e tinham sua escrita cerceada por um imaginário construído sobre o feminino que gerava expectativas baseadas em valores patriarcais, limitadores da recepção de sua escrita.

As considerações de Virgínia Woolf, apesar de muito criticada posteriormente pelas feministas, já representavam certo avanço sobre as discussões acerca do aspecto não-fixos dos papéis sexuais. A obra *Um teto para todos* traz contribuições para a discussão, levando-se em conta o seu contexto, as primeiras décadas do século XX.

Woolf procura metaforizar a condição feminina, criando a personagem Judith, irmã de Shakespeare. Deste modo, mostra que o talento criador não é característica essencialmente masculina, mas que, na maioria das vezes, os instrumentos necessários para desenvolvê-lo é que o são.

Outra escritora imprescindível ao estudo da autoria feminina, no século XX, é Simone de Beauvoir. Suas ideias são de importância fundamental na história do feminismo e, embora muitas delas tenham sido colocadas em dúvida pelas pesquisas feministas, vão além da representação feminina na literatura:

O mito da mulher desempenha um papel considerável na Literatura; mas que importância tem na vida quotidiana? Em que medida afeta os costumes e as condutas individuais? Para responder a essas perguntas seria necessário determinar as relações que mantém com a realidade (BEAUVOIR, 1980, p. 299).

No livro “O segundo Sexo” (1949), obra basilar para se pensar a condição feminina branca ocidental, Beauvoir analisou a condição feminina e não só fez o levantamento empírico-histórico da situação da mulher como, também, forneceu explicações filosóficas para o mesmo fenômeno.

Beauvoir problematizou termos, para a definição da diferença dos sexos, que são ainda válidos: o sujeito (o homem) e o outro (a mulher). Foi ela a primeira a tentar analisar sistematicamente a mulher como *o outro*, como alguém que só existe à medida que o sujeito (homem) lhe dá uma referencialidade existencial. O que significa dizer que, segundo Beauvoir, a mulher, por sua condição e pelo lugar que ocupa na cultura, não tem identidade própria, não existe sem a referencialidade masculina. Nesse sentido, Beauvoir parte do princípio de que o ser humano não pode definir-se sem opor-se ao outro. E ela aponta que é a lógica binária que organiza a sociedade.

Prosseguindo, para Beauvoir, o homem se apresenta como sujeito porque tem necessidade de se afirmar como ser essencial e coloca o outro como o ser insignificante. Dessa maneira, Beauvoir atesta que:

O homem que constitui a mulher como um *Outro* encontrará nela, profundas complicações. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de *Outro* (BEAUVOIR, 1980, p. 15).

Beauvoir demonstra que, numa sociedade patriarcal, a mulher é predominantemente concebida como o *Outro*, ou seja, a mulher se sujeita ao outro porque é desprovida dos meios materiais, sociais e culturais para reivindicar-se enquanto sujeito. Pois “a representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta” (BEAUVOIR, 1980, p. 183).

Simone de Beauvoir desenvolveu uma das mais importantes análises da condição feminina, mapeando grande parte do processo secular da situação de submissão e exclusão da mulher. Estes estudos continuam sendo de fundamental importância para os estudos de gênero.

A escritora mostra que o homem, de acordo com a cultura, é definido como o transcendente, “ser-para-si”, ou seja, o sujeito; e “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o *inessencial* perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto: ela é o *Outro*” (BEAUVOIR, 1980, p. 10). Segundo Beauvoir, o “tornar-se mulher” é a maneira como as sociedades patriarcais perpetuam os modelos de feminilidade, domesticando as mulheres e evitando qualquer possibilidade de desvio dos valores socioculturais existentes no patriarcado.

Um reconhecimento mútuo de dois sujeitos, homem e mulher, não é admissível na sociedade patriarcal. A mulher serve como projeção da esperança e angústia do homem. Ele vê nela uma mediadora da natureza. A mulher é, assim, definida como um ser que assenta em si próprio, realizando-se completamente no presente da realidade.

O Segundo Sexo, portanto, nos leva a compreender que a cultura e as condições sociais são responsáveis pela configuração de uma identidade feminina e outra masculina que os sujeitos irão incorporar ao longo de suas existências.

Entre as inúmeras contribuições de Beauvoir, podemos ainda destacar a sua afirmação histórica de que “não se nasce mulher, mas torna-se mulher”, a qual se tornou um marco emblemático nos estudos sobre gênero ao longo do século.

O processo de materialização dos valores culturais femininos e masculinos nos sujeitos passa a ocupar boa parte das preocupações nas pesquisas feministas posteriores às teóricas Woolf e Beauvoir, que buscam a chave para entendê-lo, ora na psicanálise e seus conceitos sobre o imaginário e a falta, ora nas condições materiais da existência, em uma perspectiva marxista-materialista.

O diálogo entre as reflexões resultantes dos estudos interdisciplinares tem construído possibilidades de cunho epistemológico e crítico para que se possa entender como vem ocorrendo a identificação da mulher com o outro, com o que excede um sistema de poder fixado nos valores do masculino.

Vale ressaltar que a posição de subalternidade social e cultural da mulher é destacada tanto por Virginia Woolf quanto por Simone de Beauvoir. Posição esta construída através de conceitos e preceitos filosóficos, religiosos, científicos e históricos usados pela cultura patriarcal para justificar e naturalizar a opressão da mulher pelo homem, o seu enclausuramento e os papéis que a consagraram na sociedade: o de esposa e o de mãe, condição esta denominada por Beauvoir como “destino de mulher”.

É desta tensão de gênero que resulta, para a maioria das mulheres, uma posição secundária e discriminada no mercado de trabalho. A informalidade, a segregação ocupacional, os entraves para o acesso a cargos de chefia e as desigualdades salariais continuam sendo marcas do trabalho feminino na contemporaneidade.

Além de profissional e provedora do lar, onde atua em dupla jornada de trabalho, a mulher se divide em múltiplas responsabilidades, fazendo de sua força de trabalho algo além do espaço doméstico.

Atualmente, todavia, as mulheres perseguem com constância a sua parcela de atuação na sociedade, nas relações de poder, sendo uma das maiores transformações ocorridas em nosso país nas últimas décadas do século próximo passado.

Essas transformações são advindas, principalmente, da Revolução Industrial, em que houve redefinições nos papéis do homem e da mulher, ocasionando uma significativa mudança do lugar feminino na sociedade.

No processo de mudança comportamental dos papéis femininos, as mulheres começam a emergir como sujeitos sociais, históricos e econômicos, tornando-se a metade da população economicamente ativa nas últimas décadas do século XX. Mas, até chegar a esta realidade, muitos foram os obstáculos vivenciados ao longo deste processo histórico. Obstáculos estes enfrentados através de movimentos, organizados ou não, por mulheres, geralmente, brancas, escolarizadas e burguesas.

No âmbito da literatura de autoria feminina, é difícil fugir das relações entre experiência e ficção, visto que as primeiras mulheres nas letras enfrentaram as barreiras da sociedade patriarcal. Se, nessa sociedade, reinava o silenciamento dessas vozes, tentar incluir a sua palavra no discurso significava uma atitude revolucionária, ou seja, uma atitude de resistência, ainda que muitas mulheres não quisessem assumir o estigma de feministas. Até mesmo nas representações de sujeitos femininos entregues à lógica do patriarcado, é possível identificar a dificuldade das mulheres em escapar do sistema binário.

Para os estudos feministas, um dos mais sérios desafios enfrentados pelas mulheres escritoras é a construção de representação do sujeito feminino que seja livre dos preceitos da cultura patriarcal, por se entender que a representação do sujeito é uma forma de resistência, particularmente em se tratando da narrativa de autoras do século XIX.

Segundo Xavier (1994, p. 27), “a crítica feminista surge como possibilidade de desconstrução e de revisão de leituras consagradas, apontando para a necessidade de um processo revisionista da historiografia literária.” Com a intenção de desafiar o cânone, revisando-o, é que novas propostas de leitura acerca dos textos de autoria feminina vêm sendo colocadas a público através de publicações que desafiam o cânone vigente.

A obra *A Condição feminina revisitada*: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin, de Nadilza M. B. Moreira (2003) leva-nos a entender que o trajeto da crítica feminista acontece paralelamente ao movimento feminista, uma vez que, nas obras de autoria feminina, está contemplada grande parte das reivindicações do movimento feminista. O discurso da crítica está articulado com outros discursos de cunho político-social comprometido com o resgate de “vozes” que foram silenciadas e com a desconstrução do discurso hegemônico vigente.

A crítica feminista, por sua vez, não persegue somente um método de análise literária; ao contrário, ela dialoga com diferentes métodos de abordagem, recorre à interdisciplinaridade, às áreas diversificadas do saber, mas sempre, e profundamente,

comprometida com seu objeto principal de análise: mulher e literatura.

O livro *Uma história do feminismo no Brasil*, de Céli Regina Jardim Pinto (2003), é esclarecedor para se entender o trânsito efetuado nos estudos feministas, uma vez que o feminismo tem provocado militâncias apaixonadas e raivas incontidas. Desde suas primeiras manifestações, ainda no século XIX, o movimento foi muito particular, individualizado e, muitas vezes, dissimulado e mascarado, pois provocou resistência e desafios à ordem patriarcal vigente que excluía a mulher do espaço público e lhe retirava a cidadania através de limitações e restrições aos direitos civis e sociais. Esta fase se estende da virada do século XIX para o século XX, até 1932, quando as mulheres brasileiras ganharam o direito de votar.

Pinto (2003) identifica, nesse período, duas fases: uma, que chama de feminismo “bem-comportado”, tendo como liderança Bertha Lutz, se constitui um movimento bem organizado; a outra fase abriga uma gama heterogênea de mulheres que se posicionam de forma mais radical frente ao que identificavam como dominação do homem. Neste grupo, encontramos mulheres escritoras, que publicavam em jornais, anarquistas e até líderes operárias. Esta é a fase “mal-comportada” do feminismo da época.

Coube, portanto, à crítica feminista propor a desconstrução das imagens femininas, criadas nas grandes obras dos escritores, e fazer um recorte histórico-didático que inclui a presença da mulher escritora no cânone, como uma contra-resposta ao contexto literário cristalizado e imposto pelo poder canônico.

A quase inexistência de autoras no cenário literário ocidental é vista pela crítica feminista como ideológica, que analisa os estereótipos da figura da mulher na literatura e como ela é vista pelo olhar do outro, crítica esta definida por Showalter como:

Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso antes de mais nada, do trabalho como um indício de como vivemos, como temos vivido, como fomos levados a nos imaginar, como nossa linguagem nos tem aprisionado, bem como liberado, como o ato mesmo de nomear tem sido até agora uma prerrogativa masculina, e de como podemos começar a ver e a nomear – e, portanto viver – de novo (SHOWALTER, 1994, p. 35).

A linha de Showalter (1994) consiste em interpretar os textos adotando outras significações possíveis, um novo olhar que considere o mundo feminino e a especificidade da experiência das mulheres escritoras em seu contexto literário; um olhar que leve em consideração a cultura patriarcal e o lugar do feminino nas sociedades falocêntricas.

A postura revisionista consiste em revisar, resgatar, analisar e dar o devido reconhecimento aos textos de autoria feminina, além de colocar em xeque a postura sexista do cânone. Quer também questionar a exclusão dos textos de autoria feminina da academia e trazer à tona estes textos, propositalmente esquecidos no contexto histórico-literário ao longo de séculos. Além de que, é a crítica revisionista que resgata os textos de autoria feminina e traz consigo subsídios que alicerçam esta crítica quando trabalham texto e contexto na perspectiva feminista.

Segundo Showalter, a maior ambição da crítica feminista é decodificar e desmistificar todas as perguntas disfarçadas que sempre sombrearam as conexões entre a textualidade, gênero literário em gênero, identidade psicosssexual e autoridade cultural.

Essas últimas considerações já apontam para o termo gênero. Gênero, como categoria de análise, é um conceito que pretende ampliar as análises da teoria e da crítica feminista. Ele consegue extrapolar as significações do masculino e do feminino, colocando-os em diálogo e possibilitando outras leituras para os textos quando considerados elementos externos aos textos literários.

Em se tratando de gênero, Joan Scott (1990) reflete sobre a experiência e sua utilização como categoria de análise no campo dos estudos teóricos. Na realidade, Scott está refletindo sobre a antiga oposição acadêmica entre teoria e prática (ideia/realidade; discurso/experiência). Na entrevista que concedeu a antropólogas brasileiras em Paris, publicada no v. 6, n. 1/98 da *Revista Estudos Feministas*, a autora revela que pretendeu, ao tratar do tema, tomar posição na polêmica entre os/as autores/as que privilegiam a linguagem, tomando os textos como textos, e aqueles/as que insistem na realidade da experiência, desligando-a de qualquer contexto de discurso, considerando-a como algo fundador, verdade não suscetível de análise linguística. A intenção da autora, no texto publicado nessa antologia, foi a de historicizar e também teorizar experiências.

Elaine Showalter (1989), em *The rise of gender*, retoma a trajetória dessa categoria analítica, surgida na década de 80, do século próximo passado, possibilitando uma ampliação das perspectivas feministas, visto que passa a ser utilizada interdisciplinarmente, perpassando as áreas da antropologia, da história, da filosofia, da psicologia e das ciências naturais.

A autora frisa a distinção entre sexo e gênero, postulando que “gênero tem significado social, cultural e psicológico imposto sobre a identidade biológica sexual. O gênero é, pois, diferente da sexualidade que tem relação com a orientação sexual ou o comportamento, opção sexual do indivíduo” (1989, p. 1-2).

Ela esclarece que, para as críticas feministas de orientação psicanalista, (lacaniana e freudiana), que desenvolvem mais pesquisas sobre linguagem, o gênero é visto como

construído através da aquisição da linguagem, quando, ao adentrar no sistema simbólico, regido pela “Lei do Pai” (termo vindo da psicanálise e ligado à figura paterna, que envolve a questão da subjetividade e alteridade), o sujeito assume uma posição como “ele” ou “ela”, sendo, a partir de então, “gendrado”.

Tal concepção leva em conta considerações da psicanálise, como a inveja feminina do falo e o medo da castração. Embora a “Lei do Pai” sirva para simbolizar o discurso dominante, que tem sido marcadamente masculino, seu uso corre o risco de essencializar, com base nos pressupostos biológicos, um conflito que muda de feição conforme o desenrolar histórico.

Os estudos desenvolvidos acerca de gênero são, conseqüentemente, resultados da organização de mulheres profissionais, engajadas nas lutas emancipatórias do feminismo. Essas militantes passaram a vivenciar no cotidiano uma luta que faz frente aos valores e ditames do patriarcado. Elas, as militantes, vêm contribuindo, não só para uma postura crítica acerca dos papéis sociais e culturais impostos aos sexos, mas, sobretudo, têm conseguido deslocar as questões relativas à mulher da visão androcêntrica que colocava mulher e natureza em um mesmo patamar.

Nos limites da crítica feminista, Elaine Showalter, em 1977, acena para a noção de uma subcultura feminina no interior da sociedade, a partir da qual se pôde observar uma unidade de valores, convenções, experiências e comportamentos impostos a cada indivíduo.

Pondo na prática a proposta de uma crítica feminista, a vertente literária revisionista se voltou para o estudo das representações femininas no texto literário, tanto os de autoria feminina quanto os de autoria masculina, apontando o discurso sexista e o exame dos pressupostos que norteiam as estratégias de análise.

Showalter (1994) aponta três etapas no percurso literário que compreende as obras de autoria feminina entre 1840 até por volta de 1960, tendo como referencial a cultura dominante e o contexto histórico das mulheres anglo-americanas. A primeira, à qual chama de “feminine”, é uma etapa prolongada pela imitação; a segunda, uma espécie de ruptura denominada “feminist”; e, por último, a fase da autodescoberta, uma espécie de “search for identity”, de busca de identidade, a que dá nome de “female” ou fêmea. Não se trata de categorias rígidas ou auto-excludentes, sendo mesmo possível encontrar as três presentes na obra de uma mesma escritora.

A ginocrítica centrada na mulher-escritora abre várias possibilidades de análise. A história, os estilos, os termos, os gêneros e as estruturas dos escritos femininos; a psicodinâmica da criatividade da mulher; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva e a evolução, as leis de uma tradição literária que seja feminista são seus tópicos de análise.

A proposta da criadora da ginocrítica, Showalter, não só resgata a tradição de mulheres escritoras, mas, sobretudo, prioriza a leitura de textos de autoria feminina, elegendo-os como norteadores para as pesquisas sobre mulher e literatura.

Showalter propõe que, a partir destas mulheres escritoras, se fizesse um modelo de análise que contemple a literatura produzida por mulheres. A ginocrítica busca ajustar as imagens, a temática, o enredo e os gêneros literários de mulheres escritoras enfatizando aspectos próprios dos escritos femininos.

A literatura de autoria feminina foi um aliado do movimento feminista ao ficcionalizar e questionar, abertamente, os valores apregoados na sociedade patriarcal.

[...] o trajeto da crítica feminista acontece paralelamente ao movimento feminista. Seu discurso está articulado entre outros discursos de cunho político-social comprometido com o resgate de “vozes” que foram silenciadas, e com a desconstrução do discurso hemogênico vigente (MOREIRA, 2003, p. 33).

Acrescente-se ao trajeto da crítica feminista o fato de que a (o) autora (o) é condicionada por forças sociais, e as ideologias dominantes contribuem para a construção da obra ficcional, além de haver uma relação íntima entre texto e contexto. Por conseguinte, torna-se compreensível a influência dos pensamentos filosóficos e sociológicos no contexto literário.

A crítica feminista veio desconstruir as verdades absolutas, fechadas e os valores patriarcais e falocêntricos estabelecidos pelo cânone. Entre os estudos e as pesquisas relevantes para uma epistemologia no campo literário, focalizando a combinação mulher e literatura, vários abriram caminho para a valorização acadêmica de uma literatura feita por mulheres escritoras.

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ancia eterna*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

_____. *Livro das donas e donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

_____. *Eles e elas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1922.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, v. 1.

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- MOREIRA, Nadilza M. Barros. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa, Editora da UFPB, 2003.
- PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. Introdução à re-edição de *Correio da Roça*. In: Julia Lopes de Almeida, *Correio da Roça*. Rio de Janeiro: INL / Presença, 1987. p. 9-17.
- PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 5, n. 104, p. 49-64, 1991.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade, Porto Alegre, jul./dez., p. 5-22, 1990.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no Território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. "Introduction: the rise of gender". In: *Speaking of gender*. New York: Routledge, 1989, p. 01-13.
- STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Círculo do livro: 1994.

XAVIER, Elódia. *Introdução à re-edição de A Intrusa*. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Intrusa*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro/Biblioteca Nacional, 1994.

ROMAIR ALVES DE OLIVEIRA

Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2008). Atualmente é professor adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso e Pós-Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação do Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo. E-mail: romairoliveira@gmail.com.

FLÁVIO PEREIRA CAMARGO

Doutor em Letras e Linguística pela UFG e em Literatura pela UnB. Pós-doutor em Estudos Literários pela UFMG e em Letras pela Universidade Nova de Lisboa/Portugal. Atualmente é professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Goiás, com atuação na Graduação e na Pós-Graduação em Letras e Linguística. E-mail: camargolitera@gmail.com.

Ressonâncias históricas nas narrativas literárias de *O Tronco*, *Quinta-feira Sangrenta* e *Serra dos Pilões*

Historical resonances in the literary narratives of *O Tronco*, *Quinta-feira Sangrenta* e *Serra dos Pilões*

Tereza Ramos de Carvalho*

*Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Resumo: O objeto do presente trabalho é analisar, numa perspectiva comparada, as tensões entre literatura e história social na literatura “tocantinense”, observando a interlocução entre autores, obras e contextos. Tomou-se como objeto de estudo as obras *O Tronco*, de Bernardo Élis, *Quinta-feira Sangrenta*, de Osvaldo Rodrigues Póvoa e *Serra dos Pilões* – Jagunços e Tropeiros, de Moura Lima. Ambientadas respectivamente nos municípios de Dianópolis e Pedro Afonso das primeiras décadas do século XX, as narrativas estão inseridas num contexto de desmandos, abandono e violência, onde prevalecia o poder dos coronéis e a força dos jagunços e cangaceiros, protagonistas de muitos eventos trágicos. Pretende-se apontar como os autores se apropriaram desses eventos e os plasmaram em suas narrativas, destacando o dialogismo entre elas e a história.

Palavras-chave: Literatura e história. Tensão. Interlocução.

Abstract: The object of present work is to analyze, in a compared perspective, the tensions between literature and social history in “tocantinense” literature, observing the interlocution between authors, workmanships and contexts. *O Tronco*, of Bernardo Élis, *Serra dos Pilões*, of Moura Lima and *Quinta-Feira Sangrenta*, of Osvaldo Rodrigues Póvoa were overcome as study object the workmanships. Ambiented respectively in the cities of Dianópolis and Pedro Afonso of the first decades of century XX, the narratives a reinserted in a context of disobediences, abandonment and violence, where it took advantage the power of the colonels and the force of the gunmen and gangsters, protagonists of many tragic events. It is intended to point as the authors if they had appropriated of these events and they had shaped them in its narratives, having detached the dialogism between them and history.

Keywords: Literature and history. History. Tension. Interlocution.

Bakhtin (1997) considera que a literatura deve ser estudada a partir do contexto em que foi criada e não apenas nesse contexto, pois para compreender e explicar o sentido de uma obra deve-se romper as fronteiras de seu tempo assim como o fazem as grandes obras.

As narrativas de *O Tronco*, *Quinta-feira Sangrenta*, e *Serra dos Pilões* são substratos dos eventos sociais e de eventuais observações, além de relatos orais e “fragmentos da memória”, que foram conscientemente elaborados por seus autores a partir dos eventos silenciados pela história oficial. Por essa razão, é importante percebê-las como construções do imaginário, mas que podem ser vistas como um reencontro com a história das ruínas de um passado não muito distante.

Sabemos que o texto literário apresenta sempre um resíduo indócil e resistente, que por mais que o autor tente explicar, as palavras não dão conta de traduzir. Sempre há na obra, um lado referencial do discurso que é relativo à história, ao contexto, portanto, traduzível e o domínio plurissignificativo, aquele carregado de sentidos, às vezes intraduzível. Partindo dessa perspectiva do “intraduzível” que segundo Wilhelm von Humboldt (SILVA, 2004) é a “forma interna do texto” vamos perseguir a ideia de identificar esse hibridismo nas narrativas de *O Tronco*, *Serra dos Pilões* e *Quinta-feira Sangrenta (Os barulhos do Duro)*.

O Tronco, obra de estreia de Bernardo Élis como romancista, publicada em 1956, foi um sucesso literário em Goiás, suscitando polêmica entre os críticos que confundiam o romancista com historiador. É que, na composição da obra, o autor recriou a trágica história do arraial de São José do Duro, no norte do estado de Goiás, hoje Dianópolis, sudeste do Tocantins.

Élis divide os episódios do Duro em quatro capítulos lineares, seguindo a ordem dos acontecimentos até o desfecho final. No primeiro capítulo, *O Inventário*, apresenta a Vila do Duro, os personagens protagonistas da narrativa e o episódio do forjado e lacunoso inventário de Clemente Chapadense, fazendeiro morto em emboscada. O coletor ao ler os autos do inventário percebe que a viúva omitiu a maioria dos bens. Esse episódio é também uma metáfora para inventário do autor sobre a história da Vila. Com muitas digressões, o narrador inventaria a história da Vila, as relações sociais entre as famílias, o abuso de poder dos coronéis, as atrocidades cometidas pelos Melos e sua sede de poder. Nos capítulos seguintes, narra a vinda da comissão nomeada pelo governo do Estado para restabelecer a ordem e a justiça na Vila do Duro; os episódios cruciantes do romance: numa investida da polícia ao quartel general dos Melo, o velho Pedro Melo é morto e Artur ‘escapa’ por pouco. Diante de uma série de barbáries praticadas por ambos os lados culminando com a

morte de vários entes e amigos dos Melo no massacre do Tronco pela polícia que, ironicamente ali estava para proteger a cidade, Roberto Dorado e Abílio Batata¹, companheiros de Artur Melo, resolvem atacar a Vila e comandam a carnificina.

A obra apresenta um contexto político-social intenso que discute três pontos principais: a organização do poder na república dos coronéis; a dinâmica do jogo político baseada nas oligarquias centrais e as periféricas que dão estabilidade ao próprio sistema e suas contradições e a vida das pessoas baseada nas relações de trabalho que resultou num evento trágico. O conteúdo apresentado em *O Tronco* pode ser considerado o que Achugar (2006) diz ser o “subalterno falado pelos outros”. E Bernardo Élis utilizando a linguagem simples do povo, situa esse evento em sua obra como ficção, sem perder o caráter de denúncia nem o filão histórico.

Em *Quinta-feira Sangrenta ou os Barulhos do Duro*, (1975), de Osvaldo Rodrigues Póvoa, prefaciado por Bernardo Élis, a história começa com o episódio do inventário de um fazendeiro, morto em emboscada e cuja descrição dos bens fora recusada pelo coletor da Vila, sob alegação de sonegação. Segundo o coletor, a morte de Vicente Belém, por assassinato, a seis quilômetros da fazenda do coronel Abílio Wolney, além de parecer-lhe muito suspeita, trouxera-lhe alguns benefícios, os quais o coletor resolveu denunciar. Esse episódio desencadeia uma série de outros acontecimentos, que levam a outros desatinos, até o ponto em que o Coronel Abílio Wolney é assassinado em sua fazenda, por soldados enviados por outro juiz nomeado exatamente para resolver os problemas do Duro. O filho do coronel resolve então contratar um bando de jagunços da Bahia para vingar a morte do pai. E, comandados por Abílio Araújo (também conhecido pela alcunha Abílio Batata) e Roberto Dorado, cerca de duzentos homens – jagunços – se amotina na fazenda de Abílio Wolney. Na Vila, a polícia com cerca de sessenta homens mal armados se organiza para receber e vencer os jagunços. E como garantia de futuro sucesso prendem os parentes do coronel Abílio Wolney, dez pessoas ao todo, no casarão onde morava sua família. Prendem entre pais, filhos e empregados ao tronco – um instrumento de tortura utilizado à época da escravidão. Sentindo que Abílio Wolney (filho) e cerca de duzentos jagunços estavam a caminho para vingar a morte do pai e salvar aquelas pessoas, os policiais se antecipam e matam todos os presos ao tronco, exatamente no dia 16 de janeiro de 1919, numa quinta-feira. Esses acontecimentos são noticiados e ganham repercussão nos principais jornais do país, dando notoriedade à pequena e arruinada vila do Duro, atual Dianópolis.

Moura Lima publica seu primeiro romance *Serra dos Pilões* em 1995, obra considerada o primeiro romance tocantinense. Esse romance nasce após pesquisa sobre a história do janguncismo no interior de Goiás e a chacina de Pedro Afonso. É uma narrativa

¹Esses personagens transitam em *Serra dos Pilões, Jagunços de Tropeiros*, de Moura Lima.

cujo núcleo central é a perseguição entre dois grupos inimigos: os jagunços do grupo do capitão Labareda, cujos braços fortes são Cipriano e Corta-Cabeça e tem por objetivo capturar o bando de cangaceiros de Abílio Batata, que é comandado por Cacheado, pois seu chefe Abílio Batata, supostamente está escondido na Bahia à espera do resultado dos saques de seus comandados no interior das terras goianas. O enredo da narrativa desenvolve-se em torno de uma demanda pela vingança, organizada por Labareda contra o bando de Abílio Batata, responsável pelo assassinato de tantos habitantes de Pedro Afonso e a destruição parcial do arraial em 1914. O bando depois se refugia na região do Jalapão, onde se desenvolve a narrativa. O autor divide a obra em capítulos² curtos que acompanham a linearidade de cada ação dos grupos de personagens. Inicialmente apresenta alguns flashes narrativos bem interessantes: enquanto as pessoas na Vila de Pedro Afonso lamentam sua destruição pelo grupo de Abílio Batata, os dois grupos avançam rumo às serras do Jalapão. O de Cacheado à frente promovendo outras atrocidades por onde passava e o de Labareda no seu encalço e, quando pode, minimiza a dor das pessoas que de alguma forma foram violentadas pelo primeiro grupo. A história tem início em Pedro Afonso, após a chacina e termina na serra do Jalapão, com a derrota de Cacheado e de seu bando. Nesse universo entre cerrado, entremeado de veredas, brejos e rios, se desenrola a perseguição, as tocaias e finalmente, o confronto violento entre dois grupos de jagunços. A destruição do grupo de Cacheado pelo grupo de Labareda diminui, até 1918³, as atrocidades no sertão. É uma narrativa dramática em que o autor apresenta recortes da história e da memória coletiva de Pedro Afonso, que são também referenciadas na história do Duro por Osvaldo Rodrigues Póvoa.

Bernardo Élis em sua obra, tanto nos contos como no romance, apresenta-nos a condição subumana do homem. E detalha, com realismo, o estigma de seus heróis ou anti-heróis que nascem da pobreza de mentalidade, da condição analfabeta dos oprimidos pela tacahez dos que socialmente subjagam aqueles que os contrariam em seus desmandos e ambições (OLIVAL, 1998, p. 149). Percebe-se que a intenção do autor é delinear as trilhas de leituras da violência, “dizer o outro”, o que está à margem, como lugar de questionamento da realidade. São as verdades humanas características que Bernardo Élis tenta desvendar em sua obra. O homem no seu plano regional e telúrico, em lances diversos entre dois mundos: o mundo interior, o da alma humana, e o homem social que luta pelo direito de ser humano. Esse indivíduo se potencializa de forma subjetiva tanto para a história quanto para a literatura. Pois em cada uma dessas vertentes é apresentado, a partir

² Nesta pesquisa trabalhei com duas edições: a primeira, de 1995 (com 21 capítulos), e a terceira, de 2001 (com 41 capítulos).

³ Em janeiro de 1919, acontece a chacina do Duro e, depois disso, o bando comandado por Abílio Batata continuou promovendo muitas campanhas violentas pelo sertão do Jalapão. *In*: Serra dos Pilões.

da investigação do historiador ou do romancista, e ambos, mesmo embasados no evento, o apresentam idealizando o que poderia ter sido e que não foi. Para Simone Garcia (2002, p. 27):

A importância da literatura para a história não está somente na capacidade de “dizer o outro”, mas também, por ela ser a ruína da própria história, na medida em que esta, por concretizar o mínimo (através da historiografia oficial), de suas potencialidades, possui um grande leque de possibilidades em aberto. A literatura aponta para outras histórias que, mesmo fictícias, poderiam ter sido e não foram. Nessas histórias, encontramos os sonhos, os anseios de toda uma massa excluída.

Os personagens de *O Tronco*, *Quinta-feira Sangrenta* e de *Serra dos Pilões* têm uma existência histórica comprovada, coexistindo no mundo de possibilidade da literatura com personagens fictícios. Nesse sentido não podemos cobrar dos autores compromisso com a verdade histórica, embora as obras reflitam os eventos passados respectivamente, nas Vilas do Duro (Dianópolis) e Pedro Afonso; daí seu caráter híbrido.

Segundo Saramago em ensaio sobre história e ficção:⁴

[...] parece legítimo dizer que a História se apresenta como parente próxima da ficção, dado que, ao rarefazer o referencial, procede a omissões, portanto a modificações, estabelecendo assim com os acontecimentos relações que são novas na medida em que incompletas se estabeleceram. É interessante verificar que certas escolas históricas recentes sentiram como que uma espécie de inquietação sobre a legitimidade da História tal qual vinha sendo feita, introduzindo nela, como forma de esconjuro, se me é permitida a palavra, não apenas alguns processos expressivos da ficção, mas da própria poesia. Lendo esses historiadores, temos a impressão de estar perante um romancista da História, não no incorreto sentido da História romanceada, mas como o resultado duma insatisfação tão profunda que, para resolver-se, tivesse de abrir-se à imaginação.

⁴ SARAMAGO, José. *História e ficção*. In: *Jornal de Letras, Artes e ideias*. Lisboa, s/e, 1990. p. 7-19.

Bernardo Élis e Moura Lima fizeram romances de espaço a partir do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais ocorrem os eventos para, a partir daí, refletir sobre a exploração, a violência, o jaguncismo, o cangaceirismo, a má fé, tudo isso atrelado ao poder dos coronéis e à ausência do Estado, que ao invés de promover a justiça, inicia e apoia a ruína. A crise dos escritores parece que resulta da impossibilidade de dar uma resposta ao vencido, assim como parece também ser a crise do historiador.

Segundo Pierre Bourdieu (1989, p. 78), “os historiadores, na sua ambição de ressuscitar o passado e na sutileza em mistificarem os eventos acabam utilizando intensivamente a metáfora repleta de mitos...”. Na narrativa de *Quinta-feira Sangrenta* Osvaldo Rodrigues Póvoa também apresenta a história dos vencidos e aponta o elemento mítico na narrativa; o autor metaforiza diálogos e situações vividas pelos personagens reais de sua narrativa histórica. Assim como Bernardo Élis, Póvoa se preocupa com a apresentação do espaço social, com o elemento humano inserido nos conflitos internos desse espaço e com as interferências malélicas do Estado.

Segundo Hyden White (1994), um mesmo evento pode ser contado de várias formas e possuírem sentidos diferentes. E o historiador diante das fontes e das evidências históricas, age como detetive, interpretando e dialogando com as fontes e essa interpretação depende do tipo de história que ele quer contar. A partir daí não há como definir a veracidade da história por ele construída⁵.

A subjetividade histórica na criação literária dos autores implica na reconstrução da história social não como verdade, mas como verossimilhança. Pode-se dizer que esses autores com sua geografia humana, problematizam a relação do migrante nordestino, e de outros seres em trânsito – como os jagunços e cangaceiros -, com o sertão, com a política dos coronéis e fundam uma identidade com referência na história social.

N’*O Tronco* o inventário é mote para início da peleja entre o coletor municipal Vicente e o Coronel Pedro Melo. O capítulo “O inventário”, é assim narrado por Élis:

Uma indignação, uma raiva cheia de desprezo crescia dentro do peito de Vicente Lemes à proporção que ia lendo os autos. Um homem rico como Clemente Chapadense e sua viúva apresentando a inventário tão-somente a casinha do povoado! Veja se tinha cabimento! E as duzentas

⁵In: Compagnon (p. 80): encontram-se as diferenças entre sentido e significado de um texto: -para Montaigne “os poemas significam mais do que dizem”; Hisrt afirma que o sentido designa aquilo que permanece estável na recepção de um texto; o sentido é singular; a significação, que coloca o sentido em relação a uma situação, é variável, plural, aberta e, talvez infinita.”

cabeças de gado, gente? E os dois sítios no município onde ficaram, onde ficaram? Ora bolas! Todo mundo sabia da existência desses trens que estavam sendo ocultados. Ainda se fossem bens de pequeno valor, vá lá, que inventário nunca arrola tudo. Tem muita coisa que fica por fora. Mas naquele caso, não. Eram dois sítios, e as duzentas e tantas rezes, cuja existência andava no conhecimento dos habitantes da região. [...] Pela segunda vez Vicente lavrou seu despacho, exigindo que o inventariante completasse o rol de bens, sob pena de a coletoria Estadual o fazer. (*O Tronco*, p. 4-5).

Percebe-se que o início do romance apresenta o mesmo mote narrativo: o inventário, a diferença está na nomeação dos personagens. Os de Póvoa são pertencentes a sua família, portanto, reais e os de Élis são fictícios. Póvoa apresenta entre 25 e 30 páginas o evento que Élis narra em 276 páginas. Outra situação similar à de *O Tronco* é a descrição da comissão destinada a resolver os problemas do Duro:

Depois das providências que julgou necessárias, o Juiz Celso Calmon prossegue viagem para o Duro, e em fins de setembro, chega a Taipas. A Comissão está completa: o Juiz, o Promotor, o Tenente Antonio Seixo de Brito, os Alferes Catulino Antonio Viegas, Ulisses de Almeida e Francisco de Sales, além de sessenta praças. (*Quinta-feira Sangrenta*, p. 22).

Bernardo Élis assim apresenta a comissão, representante do governo estadual, que seria responsável para resolver os problemas do Duro:

Há mais de mês que a comissão nomeada pelo governador estadual para abrir inquérito sobre os acontecimentos do Duro marcha pelo sertão. Quando saiu de Goiás, a comitiva era pequena: o juiz Carvalho, o escrivão Chaves, o Alferes Enéias Altino Peixoto, um cabo, dois soldados e o camarada Alexandre. Mais ia crescendo à proporção que avançava. Em São José do Tocantins uniu-se a ela o promotor de justiça. (*O Tronco*, p. 60).

Quanto à toponímia, o espaço ficcional, é o mesmo espaço histórico: a vila do Duro, na divisa com o sertão dos estados da Bahia, Piauí e Maranhão, portões de entrada os tropeiros, dos vendedores ambulantes e dos jagunços e cangaceiros.

Outro flagrante narrativo se encontra no fragmento que narra o trajeto da Comissão vinda da cidade de Goiás, comandada pelo juiz Carvalho para resolver os problemas do Duro; durante a viagem ouviam-se boatos alarmantes que:

Artur Melo estava com muita gente reunida, bem armada e melhor municada, cangaceiros arrebanhados nas fronteiras com a Bahia, Pernambuco, Maranhão e Piauí. [...] Em Arraias, um tropeiro vindo da Bahia contara que o Duro era jagunço só. Todo o pessoal valente das fronteiras de Goiás, Bahia, Maranhão e Piauí estava reunido no Duro. Ali estavam Abílio Araújo, mais conhecido por Abílio Batata, e Roberto Dorado, famosos cabos-de-guerra que alguns anos antes assaltaram, tomaram a cidade de Pedro Afonso, reduzindo as casas a um montão de ruínas fumegantes. (*O Tronco*, p. 65).

Já na história, Osvaldo Rodrigues Póvoa assim se refere ao bando de jagunços contratados por Abílio Wolney:

Chegando à fazenda Buracão, os dois Abílio aguardam a vinda de Roberto Dorado. Dois dias depois este chega com seu grupo. Agora são mais de 200 homens, bem armados e municados, sedentos de vingança e *muito mais de saque. (grifo nosso)*. Os chefes: Abílio Wolney, Abílio Araújo, Roberto Dorado e Deocleciano de Castro⁶ (*Quinta-feira Sangrenta*, p. 34).

Os jagunços e cangaceiros são personagens em trânsito cujas ações permitem que se estabeleça um dialogismo significativo entre as narrativas e a história da região: os cangaceiros usurpavam os bens dos sertanejos e dos pequenos, afastados e atrasados vilarejos desprotegidos, que sofriam os desmandos do coronelismo com seu jaguncismo desenfreado além da corrupção política.

Conforme afirma Bakhtin (2006, p. 40), “as palavras servem de trama em todas as relações sociais em todos os domínios”. Com isso, todas as formas de conhecimento que as pessoas introjetam nas relações sociais: valores culturais, econômicos, de direitos e deveres, de responsabilidade e compromisso social, etc, são exteriorizados pelos indivíduos a outros pela importância que seu conteúdo social apresenta. Nesse sentido, a obra literária pode ser vista como resultado de um sistema de relações que, por muitas vezes, é consequência da tirania do poder que subtrai do indivíduo esses valores e impõe-lhe o silêncio como obra de desencantos sociais.

⁶ Conforme Rui Facó os cangaceiros invadem, matam e saqueiam os bens de suas vítimas, os jagunços são indivíduos que prestam serviços aos coronéis por dinheiro. Nesse episódio de *Quinta-feira Sangrenta* Abílio Wolney contratou Cangaceiros, porém em suas terras havia muitos jagunços que se aliaram aos cangaceiros para “justiçar” a morte do velho Joaquim Wolney.

Os personagens das narrativas de Bernardo Élis e os cidadãos citados por Osvaldo Rodrigues Póvoa são seres imersos na dura realidade do meio físico e social, por extensão, reduzidos à nulidade, e, por estarem sujeitos às forças da natureza e da violência, são obrigados pelas circunstâncias a se submeterem às ordens dos coronéis.

A história das ruínas de Pedro Afonso está monumentalizada em *Serra dos Pilões*, história que aponta para o culto às ruínas e à desapareição dos vestígios. Nesse sentido, ao recorrer à memória das ruínas da cidade de Pedro Afonso, Moura Lima traça o roteiro dos jagunços que desde o início do século XX, vinham seguindo o roteiro dos tropeiros nordestinos que povoaram o sertão durante o processo de colonização rural do norte goiano, atual Tocantins. Seguindo o roteiro dos jagunços, Moura Lima promove o reencontro do leitor com personagens conhecidos de outros autores regionalistas, Bernardo Élis e Eli Brasiense. Os mesmos personagens de Bernardo Élis, os cangaceiros, são protagonistas de *Serra dos Pilões*, de *Quinta-feira Sangrenta* e de *Uma Sombra no Fundo do Rio*, de Eli Brasiense.)

Os autores apontam em suas obras, que à época, início do século XX, a banalização da violência era um ato natural praticado pelos coronéis e pelo poder constituído e que, comumente, no interior do Brasil-Central, no Norte e Nordeste do país os coronéis eram políticos que aliciavam bandos de jagunços para resolverem suas pendências pessoais e políticas. Assim, o jogo de poder entre eles e as forças do governo gerou um surto de violência nas primeiras décadas do século XX nessas regiões.

A história dos municípios de Dianópolis e Pedro Afonso é o que Hardman (2006), define como história das ruínas. Os eventos podem ser considerados a parte trágica de suas histórias e a literatura produzida em referência a tais acontecimentos está ainda à margem. Lembrando suas palavras (de Hardman), a obra de Bernardo Élis apresenta a “barbárie civilizada”, a história da tragédia do Duro, uma vez que a unidade do povoado foi destruída⁷ no momento que buscava sua autonomia. Élis interpreta o *evento* a partir dos índices históricos ainda não divulgados pela história oficial. É a reconstrução histórico-literária do vivido.

Segundo Moema de Castro Olival (2003, p. 26), *Serra dos Pilões* é história, na medida em que “o saber” de que lança mão é retirado da história. A obra é resultado de pesquisas sobre fatos trágicos acontecidos entre os anos de 1914 em Pedro Afonso. Moura Lima utilizou os registros históricos para recriar ficcionalmente suas verdades. O autormapeia a região do sertão do Jalapão, no antigo norte Goiano e atual leste do Tocantins, à época, terra inóspita e portal de entrada dos muitos migrantes nordestinos. O

⁷ Esta é uma análise voltada para o início do século XX, mesmo agora, nas atuais circunstâncias, o município de Dianópolis reconstruiu sua história a partir da ruína.

sertão apresentado por Moura Lima é o sertão de conflitos sociais que deveria ser domesticado. A temática da obra se desenvolve em torno “de forças endógenas e exógenas que atuam entre avanços e recuos nos sertões do Jalapão” (OLIVAL, 2003). O grupo liderado pelo capitão Labareda avança em direção ao grupo liderado por Cacheado para fazer justiça, e toda a demanda é permeada de recuos ao evento trágico comandado por Abílio Batata à cidade de Pedro Afonso em 1914.

O contexto que fundamenta a obra é a fase primitiva dos sertões do norte goiano, num espaço limitado, ilhado pelo atraso com arquétipos humanos daqueles “fundões”. É o sertão esquecido pelo poder constituído e invadido pelas forças dos jagunços e cangaceiros vivendo em “pé de guerra”, e esse mesmo quadro é observado em *O Tronco*.

Os personagens de Moura Lima são presos às circunstâncias regionais, com todos os problemas que o isolamento político e cultural acarreta. O romance se desenvolve em meio a uma saga de jagunços e tropeiros entre Pedro Afonso e a região do Jalapão. E assim como nas tragédias gregas, os personagens imitam ações reais, suscitando a purgação dos sentimentos por meio do terror e da piedade. Com uma diferença: a de que enquanto nas tragédias gregas os personagens eram nobres, deuses e heróis, preocupados com a moralização dos costumes e pela catarse que era determinada pelo terror, pela piedade e pela intensidade do sofrimento que provocava, os personagens de Moura Lima são pouco nobres em suas ações: vivem no universo da violência e promovem as desesperanças existenciais, e a sub-condição humana, destaques da tragicidade presente na obra. Encontram-se entre os abismos que separam o universo do ser humano presente na vida do homem contemporâneo. E percebendo sua instabilidade entre esses abismos, ultrapassam seus limites e causam destruição, repulsa e terror a si e aos outros.

Caráter dialógico das narrativas

De acordo com Francisco Foot Hardman (2009), a literatura da margem pode ser o lugar de questionamento do trágico, história das autonomias, a busca da unidade perdida numa sociedade do esquecimento e a produção das ilusões coletivas.

A história literária do atual estado do Tocantins nasceu de fragmentos de memórias que por sua vez incentivaram à pesquisa histórica que podem ser reconstruções sobre o passado, porém as narrativas originadas desses fragmentos ainda estão à margem. Ainda não se tem autonomia nas relações sociais, nem culturais e politicamente ainda se

vive a cultura do coronelismo. Nesse caso, é na margem que ressoam as vozes questionadoras dos extremismos locais⁸.

O texto literário pode ser contextualizado a partir da observação dos tecidos residuais de eventos históricos, porém nem sempre conseguimos conhecer a totalidade do interior dessa urdidura. Mesmo que se tenha um texto referencial que apresente as fronteiras do contexto literário sobre o mesmo evento, é preciso lembrar que há fronteiras que limitam ou mesclam realidade e ficção. Às vezes parece difícil visualizar essas fronteiras na obra de ficção, considerando a verossimilhança presente no texto. E o contexto pode ser entendido como testemunha, mesmo que seja testemunha da memória do vivido ou do ouvido na infância, ou da memória coletiva. Assim quando o escritor associa o texto ao contexto, num só tempo, explica o sentido da obra e promove o retorno à história. Esse retorno histórico pode significar uma tentativa de contar a história e ao mesmo tempo fundar uma identidade.

Nesse sentido, podemos dizer que os romancistas Bernardo Élis, Moura Lima e o historiador Osvaldo Rodrigues Póvoa ao problematizarem a relação do migrante com o sertão e com a história social das primeiras décadas do século XX do norte goiano, atual estado do Tocantins, a partir de reconstruções, não de verdades históricas sobre o passado da região, reconstróem metafóricamente a história silenciada e, em função disso, põem seus discursos a serviço da inscrição literária que explica essa identidade.

Francisco Foot Hardman (2009) reabre a discussão sobre tantos pontos e traumas recolhidos de histórias que foram silenciadas, e das que foram incorporadas apresentando linguagens desprovidas de sentido, de forma que os espectros conciliados pela nação sorriem de suas próprias invenções/mentiras. São pontos extremos das fronteiras discursivas que criaram modos de produção de ilusões coletivas que, por sua vez, são responsáveis pelo efeito de “fantasias de Brasil” que se apresenta nas lutas sociais e guerras culturais e se entrecruzam de muitas maneiras, por vias simultâneas, com várias linguagens e/ou diferentes códigos de comunicação. Essas linguagens promovem unificações forçadas contra as diferenças socioculturais que, ou serão eliminadas da memória ou cristalizadas como figurações de um passado já suplantado. Assim cabe à máquina do Estado o apagamento da “cultura brasileira”, dos pontos extremos das fronteiras discursivas geográficas e históricas desses mitos⁹ do ser nacional feitos para se comungar.

⁸ No Tocantins o processo de colonização é permanente. É um Estado geograficamente localizado no centro do país, mas ainda é culturalmente periférico.

⁹ Na visão de Roland Barthes (1978), o mito institui um dogma e um ritual, não levando à criação e sim à perpetuação de valores sacralizados, exibindo para o homem uma identidade paralisada e paralisante, já que seu objetivo é “imobilizar o mundo”.

Esse processo pode originar-se de três modos relevantes de produção dos mitos de fundação nacional e da naturalização do poder estatal: o *eixo monumental* ou a *monumentalização das ruínas*, na produção de símbolos e construções reveladoras do poder aparente da civilização, a apresentação dos discursos e ações estatais, inclusive de seus aparelhos ideológicos. O *eixo monumental* direciona-se desde a metrópole ou polo urbano rumo ao sertão, campo ou região mais afastada dos grandes centros civilizacionais. De forma inversa o *culto das ruínas* ou o *eixo delével* se caracteriza pelas intervenções violentas de indivíduos, grupos e/ou políticas públicas no sentido do silenciamento completo de vozes ou línguas diferentes do monolingüismo do Estado e de seus porta-vozes, da desapareição de qualquer memória ou testemunhos das dissensões e desdobra-se na direção contrária, da fronteira político-administrativa mais remota ao grande centro de poder, medido em palavras, imagens e/ou armas com capacidade de impedir que as memórias incômodas possam reaparecer como provas comprometedoras. E entre esses dois movimentos polares localiza-se o *eixo elegíaco ou ruiniforme*, que produz simbolicamente marcado pela forte presença de discursos, rituais e atualizações que têm como motivo central o elogio das ruínas, a representação de um passado heroico perdido, o culto fúnebre e tantas vezes mórbido dos povos, grupos ou pessoas vencidas em batalhas assinaladas como históricas. Pode-se entender o *eixo monumental* como uma imposição que se desloca do centro à periferia, já o *eixo delével*, ao contrário, como uma forma popular, desloca-se da fronteira produtiva ao centro e o *eixo elegíaco* localiza-se entre os dois para produzir o discurso simbólico dos dois eixos.

Segundo Todorov (1973, p. 63) “duas visões diferentes do mesmo fato fazem deste dois fatos distintos”. O autor de *Quinta-feira Sangrenta* ou *Os barulhos do Duro* descende da família Wolney e se propôs à tarefa de pesquisar e publicar parte da memória histórica da ruína de sua Vila. Os eventos são narrados com uma forte subjetividade por parte do autor que a justifica pelo fato de, além de ser nativo da região, descende da família massacrada no tronco. Observa-se esse envolvimento do autor com o evento logo no início, na nota explicativa, quando diz ser o trabalho “uma homenagem aos seus avós João Rodrigues de Santana e Benedito Pinto de Cerqueira Póvoa, aos seus filhos e demais companheiros de infortúnio; ao coronel Joaquim Aires Wolney ...”. O tema ali tratado assemelha-se aos temas universais, que por sua vez nasceram em suas aldeias e se universalizaram. Já em *O Tronco*, Bernardo Élis utiliza o mesmo expediente local para tratar o tema da violência como consequência da ambição humana. Conclui-se que o mesmo fato é narrado em duas versões diferentes: aquela, segundo o autor, como história e esta como ficção.

As narrativas de *O Tronco* (1956), *Quinta-feira Sangrenta* (1975) e *Serra dos Pilões* (1995), apresentam o discurso localizado no eixo *ruiniforme* como representação de um passado perdido em meio às tragédias locais, e que ainda não se deslocaram das suas

fronteiras de produção e permanecem entre os dois eixos na produção do discurso simbólico.

Os discursos desses autores têm caráter dialógico, uma vez que eles conscientemente os preenchem de palavras do outro (BAKHTIN, 1997, p. 343). Observando as datas de publicação dessas narrativas, o tema, o contexto e as semelhanças factuais, pode-se dizer que Osvaldo Rodrigues Póvoa dialoga com Élis como “historiador” do mesmo evento. Pode-se afirmar que Póvoa, para evoluir como escritor de *Quinta-Feira Sangrenta*, dependeu de palavras alheias (TODOROV, 1973, p. 44), (no caso, de Bernardo Élis), em meio às quais procurou seu caminho. Portanto, seu texto habita nas vozes de Élis, assim como na narrativa de Élis habitam vozes de Póvoa. E Moura Lima seguramente leu as narrativas de Élis e Póvoa, investigou a história da vila de Pedro Afonso, transformada em ruína em 1914, cinco anos antes da chacina da Vila do Duro – Dianópolis, fechando assim, o ciclo narrativo. Essas três narrativas podem representar, portanto, a memória reelaborada por meio de três elementos: do testemunho, da história e da literatura. O que Póvoa elaborou como testemunho da história, Élis e Lima elaboraram como ficção.

Todo membro de uma comunidade falante encontra palavras habitadas por outras vozes (BAKHTIN, 1997, p. 340). Percebe-se que o processo de criação de uma obra literária parte de um longo trabalho de pesquisa de campo, pesquisa bibliográfica, pesquisa histórica e na tradição oral, e que pode ser entendida como o real mais ou menos imaginado, que justifica a origem da obra. Bernardo Élis confessa que “foi nesse processo de conversa com participantes que pôde perceber toda a intensidade com que falavam do caso.” Segundo Élis, o comportamento e a sensibilidade das pessoas ao recordar os fatos o comoveram tanto que acabou sendo dominado pela emoção. Assim nasce o romance e não mais o tratado sociológico anteriormente proposto pelo autor. Não conseguindo mais isentar-se do drama humano o documentário acaba sendo substituído pelo romance; o autor passa a recriar o evento histórico, e promove um retorno às memórias e às ruínas do passado. E assim o fez Osvaldo Rodrigues Póvoa, não como romancista, mas como “historiador” do mesmo episódio, vinte anos após a publicação de *O Tronco*.

Se a história social não se apresenta com linearidade, podemos afirmar que a história literária não se obriga a ser. Cabe, portanto, ao crítico observar as relações dialógicas entre os eventos históricos e literários. Para melhor compreensão da linearidade dessa “trilogia” como ilusão histórica ou artefato literário deve-se iniciar as leituras por *Serra dos Pilões*, seguida de *Quinta-feira Sangrenta* e encerrar com *O Tronco*, percorrendo exatamente o caminho oposto ao de suas produções.

E em *Serra dos Pilões*, Moura Lima retoma a palavra para reabitar ou preencher a lacuna deixada por Bernardo Élis e Osvaldo R. Póvoa, apresentando a origem dos personagens protagonistas das demandas que deram voz às três narrativas, apresenta os

elementos que faltavam para completar o círculo dessa trajetória histórica trágica: os jagunços e os cangaceiros vindos dos estados do Nordeste que fazem fronteiras com o norte do estado de Goiás, atual Tocantins que, posteriormente migraram para a Vila do Duro/Dianópolis. Alguns vieram para atender aos chamados dos coronéis, outros seguiam as trilhas dos tropeiros com seus animais que arribavam do Nordeste, fugindo da seca e dos muitos problemas sociais.

Nesse sentido, pode-se afirmar que há uma ressonância histórica entre essas narrativas, um a vez que em cada obra encontramos muitas informações que preenchem as lacunas de uma e de outra. Cada narrativa se completa de informações de outra, e se fecham numa “trilogia”. Bernardo Élis analisa que os barulhos do Duro são o reflexo da cultura nordestina em Goiás, na parte que nosso estado confina com a Bahia¹⁰. Ou seja, no final do século XIX e início do século XX, o norte do estado de Goiás, era vulnerável aos desmandos dos coronéis que utilizavam serviços dos profissionais do crime (jagunços). *Serra dos Pilões* apresenta o confronto entre jagunços e cangaceiros, estes oriundos dos mesmos estados citados por Élis, e que protagonizaram sua obra na destruição da vila do Duro.

O contexto dessas obras permite-nos observar que elas são, além de documentos históricos, uma forma de historiografia a partir das ruínas, uma vez que a história oficial sobre tais eventos ainda é incipiente. Nesse caso a literatura passa a ser a “historiografia inconsciente”, pois utiliza os eventos sociais não como foram, mas como supõem que foram ou que poderiam ter sido.

A leitura dessas três obras a começar por *Serra dos Pilões*, seguida de *Quinta-feira Sangrenta* e finalizada com *O Tronco* leva o leitor à compreensão de que os autores trabalham a serviço do mito¹¹ fundador dessas cidades no estado. O mito fundador é, dessa forma, compreendido como aquele que explica a origem ou a fundação de determinado povo e este é *eternizado* pela sua constante ressignificação (CHAUÍ, 2001, p. 8). Assim, a partir da leitura comparativa entre os episódios históricos que compõem as narrativas percebe-se que o tratamento dado aos eventos foi a recriação de forma a gerar novos significados: em *Quinta-feira Sangrenta*, seu autor parece perdido entre a objetividade da narrativa histórica e a subjetividade literária. E busca no elemento mítico condições para construir um discurso indireto entre os personagens.

¹⁰ *Quinta-feira Sangrenta*, p. 8

¹¹ O mito é entendido não só no sentido etimológico do termo (*mythos*– narração pública de feitos lendários de uma comunidade), mas também em sentido antropológico, como uma espécie de narrativa utilizada para explicar, entender, ou ainda justificar determinada realidade, solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade (CHAUÍ, 2001, p. 9).

Considerando que o ponto de interseção mais sensível entre a história, a literatura e a sociedade concentra-se na figura do escritor (CHAUÍ, 2001, p. 8), podemos dizer que a tarefa empreendida por esses três autores descortinou grande parte dos fatos marcantes das primeiras décadas do século XX, e apresentaram os personagens que se projetaram na história do norte goiano, atual estado do Tocantins e ajudaram a construí-la.

Referências

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e Literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da Criação Verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Mariana Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 12. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1978.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil, Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. 4. ed. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2003.

ÉLIS, Bernardo. *Veranico de Janeiro: contos; notas de Herman Lima*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1987.

ÉLIS, Bernardo. *Seleta: organização de Gilberto Mendonça Teles, estudo e notas do prof. Evanildo Bechara*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1991.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.

GARCIA, Simone. *Canudos: história e literatura*. Curitiba: HD Livros Editora, 2002.

HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança da Hileia*: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura Moderna. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

LIMA, Moura. *Serra dos Pilões – jagunços e tropeiros*. 1ª Ed. TO, Gurupi: Cometa, 1995.

LIMA, Moura. *Serra dos Pilões – jagunços e tropeiros*. 3ª Ed. TO, Gurupi: Cometa, 2001.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *Moura Lima: a voz pontual tocantinense*. Gurupi: Gráfica e Editora Cometa, 2003.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *O espaço da crítica: panorama atual*. Goiânia: Ed. Da UFG, 1998.

PÓVOA, Osvaldo Rodrigues Póvoa. *Quinta-Feira Sangrenta – os barulhos do Duro*. Goiânia: Kelps, 2003.

SILVA, Marcio Seligmann. *A literatura de testemunho e a tragédia: pensando algumas diferenças*. Organizado por Ettore Finazzi-Agró e Roberto Vecchi. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Trad. José Paulo Paes e Frederico Costa de Barros. 2. ed. São Paulo Cultix, 1973.

VEYNE, Paul Marie. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura/ Hayden White*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. (Primeira edição de 1973: *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.)

TEREZA RAMOS DE CARVALHO

Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e professora na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). E-mail: tramos10@yahoo.com.br.

A mimesis do processo e a mimesis do produto em O problema do Clóvis, de Eva Furnari, e Um homem no sótão, de Ricardo Azevedo

The mimesis of process and the mimesis of product in *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, and *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo

Vanessa Gomes Franca*, **Edilson Alves de Souza***, **Flávio Pereira Camargo****

*Universidade Estadual de Goiás (UEG), **Universidade Federal de Goiás (UFG)

Resumo: No cenário do “surto de criatividade” e do “boom”, a pós-modernidade suscitou um (des)amoldamento das produções literárias destinadas aos públicos infantil e juvenil. Nesse sentido, a literatura infantil e juvenil brasileira apresenta obras que questionam as convenções a respeito da estrutura dos textos e chamam a atenção do leitor para o seu *status* de artefato, ou seja, obras metaficcionalis. De acordo com Linda Hutcheon (1984), as narrativas metaficcionalis são aquelas constituídas pela *mimesis* do produto e pela *mimesis* do processo. Na primeira, é realçado o produto da atividade mimética contido na narrativa. Na segunda, é revelado ao leitor, na obra literária, o processo de criação do texto literário, expondo o seu inacabamento, o seu *status* ficcional e intimando o leitor a participar desse processo como coautor. Nesse estudo, intentamos evidenciar a *mimesis* do produto e a *mimesis* do processo nas obras *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, e *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo.

Palavras-chave: Literatura infantil e juvenil brasileira. Metaficção. *Mimesis* do processo e do produto. Eva Furnari. Ricardo Azevedo.

Abstract: In the scenario of "creativity outbreak" and of "boom", postmodernity evoked an (un) molding of the oriented literary productions to the children and young audiences. In this sense, Brazilian literature for children and youth presents works that challenge the conventions about the structure of the texts and call the reader's attention to its status as literary artefact, i.e., metafictional works. According to Linda Hutcheon (1984), metafictional narratives are those constituted by mimesis mimesis of product and of process. At first, it is highlighted the product of mimetic activity contained in the narrative. In the second, it is revealed to the reader, in the literary work, the process of creation of the literary text, exposing its incompleteness, its fictional status and requiring the reader to participate in this process as co-author. In this study, we intend to evidence the mimesis of product and of mimesis of the process in *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, and *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo.

Keywords: Brazilian literature for children and youth. Metafiction. *Mimesis* of process and of product. Eva Furnari. Ricardo Azevedo.

1 Panorama conciso da literatura infantil e juvenil brasileira¹

No século XIX, a literatura infantil e juvenil começa a escrever seu capítulo na história literária brasileira. Para tanto, alguns fatores são decisivos, como, por exemplo, a mudança da corte portuguesa para o Brasil, a implantação da Imprensa Régia, em 1808, que favorece a atividade editorial no país; as reformas no ensino e o desenvolvimento urbano. A partir dessas transformações ocorridas na sociedade brasileira, cresce a necessidade de materiais destinados à educação infantil e, assim, surgem os primeiros livros infantis brasileiros (FRANCA, 2007, p. 72). Devido a essa relação entre a literatura infantil e juvenil e o ensino é que “[...] o início de formação da literatura brasileira destinada à criança e ao jovem é, muitas vezes, denominado de literatura escolar” (SOUZA, 2006, p. 70). Além das obras escolares, com fins didáticos, havia também as traduções e adaptações de livros europeus, geralmente, dos contos maravilhosos, contos populares e clássicos. Tais publicações não eram frequentes e, em vista disso, “[...] insuficientes para caracterizar uma produção literária brasileira regular para a infância” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003, p. 23).

Monteiro Lobato, ao publicar, em 1920, o livro *A Menina do Narizinho Arrebitado*, mudará os rumos histórico e estético da literatura infantil e juvenil brasileira. A partir de sua obra de estreia, Lobato cria a turma do Sítio do Picapau Amarelo, composta por Dona Benta, Narizinho, Pedrinho, Emília, Tia Nastácia, Tio Barnabé, Visconde de Sabugosa, Cuca, Quindim, Marquês de Rabicó, Conselheiro, Caramujo, Saci Pererê e Cuca, que irá encantar gerações de brasileiros.

Lobato, que já havia publicado livros para o público leitor adulto,² decide escrever para crianças, tendo em vista que não encontrava livros interessantes para os seus filhos: “[...] É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos” (LOBATO, 1969, p. 104). Ademais, o autor criticava a linguagem utilizada nas obras publicadas no Brasil, visto possuírem palavras incompreensíveis ao público leitor infantil e juvenil, e sugeria o seu “abrasileiramento”: “[...] Estou a examinar os contos de

¹ Este artigo é resultado parcial do projeto de pesquisa de Pós-doutorado intitulado: “A presença de narrativas metaficcionalis na literatura infantil e juvenil brasileira: um estudo das obras *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, *O personagem encalhado*, de Angela Lago, e *Eu sou a personagem!*, de Maria da Glória Cardia de Castro”, realizado no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, sob a supervisão do professor doutor Flávio Pereira Camargo. Além disso, este trabalho contribui para o projeto de pesquisa intitulado “O personagem-escritor e a questão da narrativa metaficcional”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq nº 444438/2014-9), vinculado ao grupo de pesquisa “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea” (CNPq).

² Monteiro Lobato publica *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito* e *Urupês*, em 1918; *Cidades Mortas e Idéias de Jeca Tatu*, em 1919; *Negrinha*, em 1920.

Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! **Temos de refazer tudo isso – abrigar a linguagem**” (LOBATO, 1969, p. 275, grifo nosso). Igualmente, propunha o abrigamento das personagens, dos cenários, das histórias, posto as histórias não evidenciem as peculiaridades do Brasil:

[...] **Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento, dará coisa preciosa.** As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta (LOBATO, 1969, p. 104).

Lobato também inova ao tratar em seus livros problemas sociais, políticos, econômicos e culturais, considerados como não indicados às crianças e aos jovens. No entanto, para o escritor não havia uma fronteira que separe “assunto de criança” e “assunto de gente grande”. Segundo o autor, se a linguagem fosse adequada à da criança e do jovem, diversos temas podiam ser abordados nas obras. Desse modo,

O poço do Visconde discute a questão do petróleo; *A chave do tamanho*, a Segunda Guerra Mundial, e *Emília no país da gramática*, a reforma ortográfica brasileira. Um dos temas mais frequentes de toda a sua obra é o Brasil. O escritor questiona a imobilidade do governo e da sociedade por meio da literatura (FRANCA, 2007, p. 41).

A partir da publicação de *A Menina do Narizinho Arrebitado* e do lançamento de mais de vinte títulos povoados pela turma do Sítio do Picapau Amarelo e com características típicas do Brasil, Lobato alcança o reconhecimento, sendo considerado o pai da literatura infantil e juvenil brasileira. Nelly Novaes Coelho (1991, p. 227, grifo da autora) afirma que seu reconhecimento por parte dos pequenos leitores ocorreu: “[...] sem dúvida, de um fator decisivo: eles se sentiam identificados com as situações narradas; sentiam-se à vontade dentro de uma situação *familiar e afetiva*, que era subitamente penetrada pelo *maravilhoso* ou pelo *mágico*, com a mais absoluta naturalidade”.

Não obstante o aparecimento de Lobato no cenário da literatura infantil e juvenil brasileira, nas décadas posteriores a ele, a produção literária voltada para crianças e jovens aumenta, contudo, não apresenta publicações com o mesmo destaque das lobateanas. De acordo com Regina Zilberman e Ligia Cademartori Magalhães (1984, p. 139), tal fato

decorre da ausência de criatividade das novas obras: “A falta de arrojo criativo não propiciou novas fórmulas narrativas, fazendo com o gênero, entre nós, se depauperasse em textos pedagógicos e moralizantes, histórias piegas ou, simplesmente, inconseqüências nascidas da confusão entre infantil e primário”.

2 Tendências contemporâneas da literatura infantil e juvenil brasileira: os textos metaficcionalis de Eva Furnari e Ricardo Azevedo

A partir da década de 1960, o panorama da produção literária brasileira destinada aos públicos infantil e juvenil se transforma. Vemos, nesse período, “[...] a criação de programas direcionados ao estímulo da leitura, bem como ao debate a respeito da publicação de obras destinadas aos públicos infantil e juvenil” (FRANCA; SOUZA; CAMARGO, 2016, p. 81). Tais transformações contribuem para a “maioridade” da literatura infantil e juvenil produzida no Brasil, ocasionando o que Nelly Novaes Coelho (1991) intitulou de “explosão de criatividade” ou “surto de criatividade”.

No que concerne a esse momento, observa-se que irrompe no quadro da literatura infantil e juvenil diversos escritores, que possuem uma consciência diferente sobre o seu papel na sociedade. Segundo o escritor e pesquisador Edmir Perrotti (1986, p. 11-12, grifo do autor), os autores conscientes “[...] reclamam a condição de artistas e desejam que suas obras sejam compreendidas enquanto objeto estético, abandonando, assim, o papel de moralistas ou ‘pedagogos’ que até então fora reservado a quem escrevesse para a área infanto-juvenil”. Entre os autores considerados conscientes, podemos destacar: Maria Clara Machado (*Pluft, o fantasmilha* – 1970); João Carlos Marinho (*O caneco de prata* – 1971); Eliardo França (*O rei de quase tudo* – 1974); Leny Wernek (*O velho que foi embora* – 1974); Fernanda Lopes de Almeida (*A fada que tinha ideias* – 1975); Lygia Bojunga (*A bolsa amarela* – 1976); Ruth Rocha (*Marcelo, marmelo, martelo* – 1976); Bartolomeu Campos Queirós (*Pedro* – 1977); Mary França (*Coleção Gato e rato* – 1978); Ana Maria Machado (*História meio ao contrário* – 1978); e Marina Colasanti (*Uma ideia toda azul* – 1979).

Além do “surto de criatividade”, o “boom”, ocorrido em 1980, igualmente contribuirá para a “maioridade” da literatura infantil e juvenil brasileira. Ele consiste na vendagem “[...] sem precedentes de livros para crianças, na proliferação de associações voltadas ao incentivo da leitura infantil, no surto de encontros, seminários e congressos, a respeito do assunto e na inclusão de cursos de literatura infantil na programação das universidades” (CADEMARTORI, 2006, p. 11). Igualmente, nesse período, nossos autores

ganham destaque internacional. Lygia Bojunga, por exemplo, em 1982, é laureada com o prêmio Hans Christian Andersen, pelo conjunto de sua obra. Outorgado pelo Comitê Internacional do IBBY (*International Board on Books for Young People*), tal prêmio é considerado a mais alta distinção concedida a um autor e a um ilustrador de livros infantis e juvenis.

Colaboram para o “boom”, autores como: Eva Furnari (*Coleção Peixe Vivo* – 1980); Ricardo Azevedo (*Um homem no sótão* – 1982; Angela Lago (*Uni, Duni Tê* – 1982); Pedro Bandeira (*O dinossauro que fazia Au-au* – 1983); Roseana Murray (*Classificados poéticos* – 1984); Ciça Fittipaldi (*João Lampião* – 1984); Moacir Scliar (*Memórias de um aprendiz de escritor* – 1984); Tatiana Belinky (*A operação Tio Onofre* – 1985), Sylvia Orthof (*Uxa, ora fada ora bruxa* – 1985), Rosana Rios (*Coleção faz de conta* – 1988).

No cenário do “surto de criatividade” e do “boom”, a pós-modernidade suscitou um (des)amoldamento das produções literárias, (des)construindo uma série de protótipos. Diante disso, a literatura infantil e juvenil brasileira, atuando em harmonia com as tendências contemporâneas de escrita, apresenta obras em que vemos um “[...] *experimentalismo* com a linguagem, com a estruturação da narrativa e com o visualismo do texto” (COELHO, 1991, p. 259, grifo da autora).

Devido ao trabalho com a linguagem, nos novos livros, muitas vezes, é abordado o fazer literário, empregando-se, assim, os recursos da metaficção, ou seja, “[a] criação narrativa que fala sobre si mesma; ou o processo de inventar histórias que se revelam ao leitor como tal. Revelação do ato de escrever como um ‘artifício’, como um ato de criação literária ou artística” (COELHO, 2000, p. 215, grifo da autora). Dessa maneira, “[a]pós o boom, há uma nova consciência dos nossos escritores, os quais, buscando romper com os valores tradicionais – como o caráter pedagogizante, por exemplo –, começam a tratar do fazer literário em seus livros” (SOUZA; FRANCA, 2015, p. 81).

No que diz respeito à presença da metaficção na literatura infantil e juvenil, Teresa Colomer (2003, p. 112) sustenta que ela “[...] é um agente subversor da forma canônica da literatura infantil e juvenil e converte o leitor em colaborador autoconsciente, mais do que em um consumidor facilmente manipulável”. Destarte, como veremos adiante, o leitor é convidado a participar da encenação escritural. Para tanto, são revelados a ele os processos da criação literária.

De acordo a pesquisadora Patrícia Waugh (2001), o termo “metaficção” teria sido citado, pela primeira vez, pelo crítico e escritor norte-americano William Howard Gass, em seu ensaio “Philosophy and the form of fiction”, que faz parte da obra *Fiction and the figures of life*, publicada em 1970. Além de Gass, o estudioso Robert Scholes, em seu artigo, “Metafiction”, igualmente publicado em 1970, discute a metaficção. De acordo com Scholes (1970), as narrativas metaficcionais apropriam-se de todas as perspectivas da crítica em seu

processo ficcional. Logo, tais narrativas, não exibem um “[...] discurso monorreferencial homogêneo, mas um discurso intertextual, polivalente, plurifuncional” (CAMARGO, 2009, p. 57). O enredo das narrativas metaficcionalis, então, é constituído por uma “[...] uma consciência autorreflexiva, na qual se imbrica a história em si e reflexões sobre ela – particularmente, sobre seu processo de construção, que guiarão a leitura para muito além da simples descodificação, mas conduzirá à crítica textual” (FRANCA; SOUZA; CAMARGO, 2016, p. 89).

A pesquisadora Linda Hutcheon (1984), ao ponderar a respeito das reflexões e/ou os questionamentos sobre a atividade mimética da ficção e seu processo, destaca duas possibilidades pelas quais podem acontecer: a *mimesis do produto* e a *mimesis do processo*. Na primeira, é realçado o produto da atividade mimética contido na narrativa. Assim, na *mimesis do produto*, “o ato da leitura é visto em termos passivos” (HUTCHEON, 1984, p. 38-39)³. Em vista disso, o leitor apenas “contempla” a obra literária pronta, não participando de sua construção. Na segunda, é revelado ao leitor, na obra literária, o processo de criação do texto literário, expondo o seu inacabamento, o seu *status* ficcional e intimando o leitor a participar desse processo como coautor.

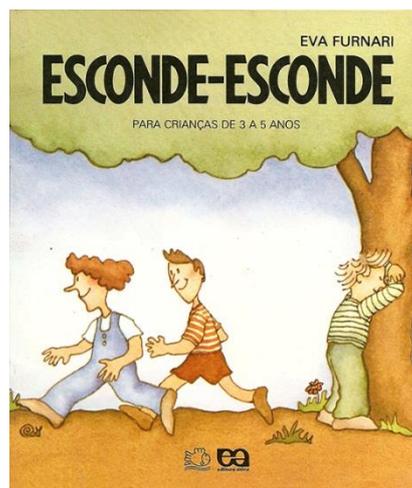
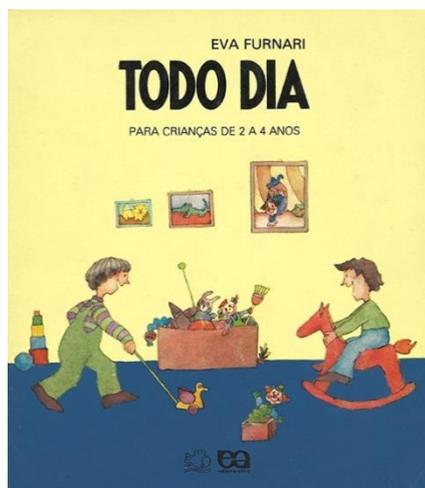
Nos textos metaficcionalis da literatura infantil e juvenil brasileira, vemos a crítica textual da criação literária (*mimesis do processo*), bem como, o produto textual derivado desse questionamento do processo de escritura (*mimesis do produto*). É o que acontece nas obras *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, e *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo. O livro de Furnari apresenta um discurso plurifuncional. Este, “[...] ao mesmo tempo em que mantém uma relação intertextual com o conto ‘O Príncipe Sapo’, dos irmãos Grimm, desdiz-o, desmonta-o, colocando a nu e discutindo os procedimentos que são usados em seu próprio processo de criação” (FRANCA, 2015, p. 592). A obra de Azevedo igualmente exibe um discurso plurifuncional, por meio do qual é narrada a história de um escritor de contos infantis que, ao começar a escrever um livro, é questionado pelas personagens dessa história, que lhe sugerem alterações.

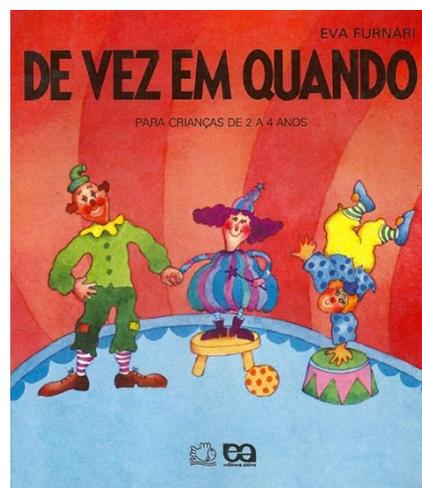
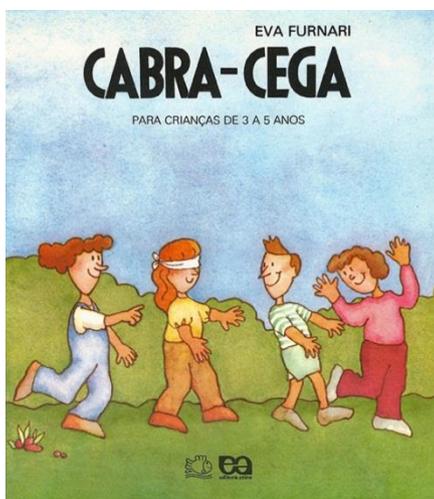
Consoante vimos, as obras mencionadas desnudam seu próprio processo de criação, a partir de comentários críticos que são construídos ao longo de suas histórias, além de exporem o produto advindo desse processo, por esse motivo, escolhemo-las como objeto de estudo.

3 Lê-se no original: [...] *the act of reading is seen in passive terms.*

3 Desnudando os processos de escrita, revisão, edição e tradução: estratégias metaficcionais em *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari

Eva Furnari nasceu, em 1948, na cidade de Roma, Itália. Mudou-se para São Paulo com sua família, ao completar dois anos de idade. Em 1980, ano que marca sua estreia como autora de livros para crianças e jovens, participa do “boom” da literatura infantil/juvenil brasileira. Inicialmente, a autora publica livros ilustrados sem texto. Dessa maneira, em 1980, surge a coleção “Peixe Vivo”, composta pelos títulos: *Todo Dia*; *Esconde-Esconde*; *Cabra-Cega* e *De vez em quando*. Em 1982, a coleção foi laureada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), na categoria Livro de Imagem.





Fonte: <http://www.evafurnari.com.br/pt/os-livros/>

Ao falar a respeito do seu início como autora, Furnari comenta que, como havia desenvolvido o seu Trabalho de Graduação Interdisciplinar sobre livros ilustrados sem texto, pretendia “fazer livro sem texto”. Assim, quando ficou sabendo que a Ática estava publicando novos autores, resolveu procurar a editora e apresentar seu portfólio, conforme relata a escritora:

Alguém me disse que na editora Ática eles aceitavam novos escritores. Então lá fui eu, montei um portfólio. Lá fui eu para a Ática. Eu falei: “Olha, eu também faço umas histórias, assim, sem palavras”. Na época não existia. Existia na Europa. Aqui no Brasil não tinha. Ela me pediu para voltar no dia seguinte. Eu levei o trabalho e ela falou: “Olha, volta daqui a uma semana que nós vamos pensar se a gente publica ou não”. E aí ela pediu quatro livros (MODERNA, 2014).

Segundo Coelho (2006, p. 247), “[a] ampliação do campo editorial ligado à literatura infantil/juvenil atraiu-a para uma nova experiência: a ilustração narrativa destinada a crianças bem pequenas”. Devido à publicação de seus livros sem imagem, Furnari é considerada pioneira nesse tipo de trabalho no Brasil.

Ainda na década de 1980, ao lançar *A Bruxinha atrapalhada* (1982), a autora cria uma de suas personagens mais conhecida, Bruxinha, que também aparece nos livros: *A Bruxinha e o Gregório* (1983); *O amigo da Bruxinha* (1993); *A Bruxinha e o Godofredo*

(1993); *A Bruxinha e as maldades da sorumbática* (1997); *A Bruxinha e Frederico* (1999). Na década de 1990, Furnari vai da imagem ao texto, publicando seu primeiro livro com texto: *A Bruxa Zelda e os 80 docinhos*.

Desde sua estreia no cenário da literatura infantil e juvenil brasileira, o que já soma mais de trinta anos de carreira, Furnari escreveu e ilustrou mais de sessenta obras próprias, tendo ilustrado mais de vinte livros de outros autores. Por causa da qualidade de sua produção, Eva Furnari é reconhecida como uma das escritoras mais significativas da literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea.

Dos livros da autora, selecionamos para nosso estudo o livro *O problema do Clóvis*, publicado em 1992 e premiado em 1993, devido ao sucesso obtido, com o prêmio “O Melhor para Criança” (*Hors-Concours*), da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Na narrativa furnariana, há o questionamento da estrutura dos contos tradicionais, por meio da retomada do conto clássico “O Príncipe Sapó”, dos irmãos Grimm, desnudando-se os processos de escrita, revisão, edição e tradução. Ao expor e discutir a respeito do seu próprio processo de criação, tal obra é metaficcional.

O livro de Eva Furnari nos apresenta a história de Clóvis, um revisor de livros, que, ao tentar executar seu trabalho, encontra alguns entraves para realizá-lo. Desse modo, ao longo da narrativa, são reveladas ao leitor as angústias, as dificuldades e as soluções para os processos de revisão/criação, edição e tradução. Ademais, ao longo do texto, ao leitor são direcionadas perguntas, pedidos de desculpas, levando-o a participar da construção da narrativa.

Já contrariando as narrativas tradicionais, a obra furnariana apresenta, no início do texto, páginas em branco. Dessa forma, *O problema do Clóvis* inicia sem história. Será? Ao virarmos a página, visualizamos a imagem de uma personagem, que, olhando para a próxima página, que também está em branco, pergunta com a feição preocupada: “- Ué! Cadê a estória? O que aconteceu?” (FURNARI, 2002, p. 6). A história apresenta, então, mais uma página em branco.

As páginas em branco representam o processo de criação do autor, pois ela é o início de tudo. Segundo Raymond Federman (1981, p. 12), o escritor materializa ficção em palavras. Mas, tal materialização também pode se realizar por meio de desenhos, imagens, citações ou mesmo pelos espaços em branco, uma vez que a ficção também é o não dito. Destarte, as páginas em branco podem ser interpretadas como uma pista da dificuldade da escrita da trama textual. Ademais, também podem ser vistas como uma provocação, um convite ao leitor para que este decifre o que está lendo ou que ajude em sua construção. Diante delas, o leitor é levado a perceber que o texto é fabricado e que para ser construído precisa da sua participação ativa, por isso lhe são endereçadas as perguntas: “Cadê a estória?” e “O que aconteceu?”. Segundo Camargo (2009, p. 16), no cômico processo “[...]”

de questionamento das estruturas tradicionais da narrativa, o leitor é chamado a participar de seu processo de construção, pois cabe a ele preencher os espaços em branco e unir as partes fragmentadas do texto, contribuindo para a construção do texto que lê”. Dessa maneira, o leitor, já avisado desde o início da narrativa, deve decifrar o texto que vai ler, preenchendo os brancos, unindo fragmentos.

Além disso, a história se autoquestiona, pois, ao não apresentar um “texto” em sua página, a própria personagem da narrativa indaga: “Cadê a estória?” Assim, o texto desnuda seu próprio processo criativo, convocando o leitor a participar da encenação escritural. Ao forçar o leitor a perceber que o que está lendo é o processo de um produto inventado, não acabado a ele é revelada a *mimesis do processo*, ou seja, o desmascaramento das estratégias da tessitura textual e a percepção de que a obra é um constructo, cujo sentido é produzido por meio da interação entre escritor e leitor.

Na página seguinte, vemos a mesma personagem, falando ao telefone. Abaixo da imagem, temos a transcrição de trechos do telefonema. Por meio deles descobrimos que a personagem se chama Clóvis e é o revisor do livro. Ele liga para o Sr. Antonio, editor do livro, a fim de indagar a razão de a história ainda não ter iniciado: “Aqui é o Clóvis. **Estou encarregado de fazer a revisão deste livro e passei por aqui para ver se estava tudo em ordem. Mas há alguma coisa errada, estamos na página 8 e a estória ainda não começou**” (FURNARI, 2002, p. 8, grifos nossos). Como revisor da estória, Clóvis deve deixá-la em “ordem”. Contudo, acontece um imprevisto que impede seu trabalho: o “boy” atrasa. Quando Clóvis indaga a razão de a história não ter começado e o editor lhe esclarece os motivos, vemos estabelecida a narrativa metaficcional, pois ela desnuda seu próprio funcionamento. De acordo com Franca (2015), “[...] o telefonema de Clóvis faz com que nós leitores saíamos da nossa posição cômoda e reflitamos sobre os papéis do revisor e do editor no processo de criação/revisão/edição de uma obra”.

A partir dos trechos do telefonema, ficamos cientes de que Clóvis, que era o revisor da história, terá de organizá-la com as personagens enviadas pelo editor. Clóvis, então, desempenhará o papel de escritor da estória. De acordo com Laurent Lepaludier (2002, p. 31), as narrativas metatextuais podem apresentar um personagem ou um narrador que atuará como figura do escritor, a fim de suscitar considerações a respeito do seu processo de escrita. Clóvis também pode ser tomado como a figura do escritor, posto que o revisor, muitas vezes, atua como autor alterando o texto ao realizar cortes, acréscimos, reescrita. Acerca dessa questão, Luis Fernando Verissimo, em seu texto “Cuidado com os revizores”, afirma: “Todo texto tem, na verdade, dois autores: quem o escreveu e quem o revisou” (1995, p. 37).

Na sequência da narrativa, Clóvis recebe os elementos da história que deve escrever/revisar em caixas. Nelas, vemos as inscrições: A bola, A princesa, O Rei, O sapo, O narrador, A floresta, O riacho, O castelo. Há ainda nas caixas outras inscrições. Na caixa “O

riacho”, encontramos “Este lado para cima”; “Cuidado não virar” e “Made in Brazil”. Em “A princesa”, há as indicações: “Manter em local fresco” e “Frágil”. Para a caixa “O narrador” há o nome Grimm. Esses elementos estabelecem uma relação intertextual com o conto de fadas “O Príncipe Sapo”, dos irmãos Grimm. Tal relação também pode ser estabelecida já na capa do livro, em que vemos a imagem de uma princesa e de um sapo.

As indicações/recomendações, que são dadas ao revisor para que ele “organize” o texto/original, revelam a *mimesis do processo*, uma vez que apresentam os elementos de composição da narrativa. Após receber as caixas, Clóvis diz: “Vamos lá! Podemos começar a estória” (FURNARI, 2002, p. 12). Quando o leitor lê o título da história apresentada “O Príncipe Sapo”, novamente pode pensar no texto dos irmãos Grimm. No entanto, quando ele lê a história, percebe uma inversão no papel das personagens, pois, o sapo grimmiano, na história apresentada por Clóvis, é o príncipe que perde sua bola de ouro, enquanto a princesa aparece no riacho, como se fosse o sapo. Essa inversão no papel das personagens estabelece um intertexto paródico, que somente será compreendido se o leitor for capaz de conhecer o conto dos irmãos Grimm. Nesse sentido, a narrativa metaficcional requer um leitor estético, ou seja, aquele que “[...] percebe as remissões intertextuais e suas implicações para o processo de compreensão da obra literária” (CAMARGO, 2012, p. 43).

Quando Clóvis monta/escreve a história, percebe que algo errado aconteceu e pede: “- Parem a estória! Oh, meu Deus, que horror! **Está tudo trocado!**” (FURNARI, 2002, p. 15, grifos nossos). Logo, ele liga, novamente, para o editor, informa o que aconteceu, e solicita que este: “Mande **personagens certos**” (FURNARI, 2002, p. 16, grifos nossos). Clóvis, então, é orientado a usar a cópia reserva. No entanto, quando Clóvis monta o texto, descobre que ele é a versão japonesa da história: “- Não acredito no que está acontecendo. Em vez da cópia reserva veio a versão japonesa, não acredito. Não pode ser...” (FURNARI, 2002, p. 19). Ao recorrer à versão japonesa, a narrativa chama a atenção para um dos processos de criação/revisão/edição de um livro, a tradução.

Ao verificar que houve, novamente, uma troca das histórias, na próxima página, Clóvis liga para o editor e pede demissão da história. Contudo, este lhe informa que as “[...] personagens com as falas certas devem estar chegando” (FURNARI, 2002, p. 20). Clóvis responde ao editor que não adiantava mais enviar as personagens, já que a história estava “na página 20 e o livro acaba[ria] na página 24” (FURNARI, 2002, p. 20). Diante disso, ele é orientado a usar a narrativa condensada. Assim, o conto dos Irmãos Grimm é apresentado em duas páginas. Ao final da história, lemos as informações: “Irmãos Grimm – ‘O príncipe sapo’ – Monteiro Lobato” (FURNARI, 2002, p. 24). Dessa forma, percebemos que, mais uma vez, coloca-se em evidência um dos processos de criação/revisão/edição de um livro, a tradução.

Na narrativa furnariana, a *mimesis do produto* acontece em três momentos. No primeiro, temos uma versão parodiada da história original; no segundo, uma versão em

língua japonesa; e no último, uma versão condensada na língua portuguesa atribuída à Monteiro Lobato. No primeiro caso, como vimos, a versão se trata de uma reescrita paródica do conto “O príncipe sapo”, dos irmãos Grimm. Depois da confusão com a página em branco, Clóvis recebeu uma encomenda com vários elementos de composição da história encaixotados. Com a história montada, ele percebeu que as personagens haviam sido trocadas. Apesar da disposição embaralhada das personagens, observamos na página 13 (conforme figura), o nome do “autor” da história (“Grimm”, no topo da figura), título do texto (“O príncipe sapo”, centralizado), ilustrações e o conteúdo narrativo, isto é, a obra em seu estágio final, o que configura da *mimesis do produto*.



Fonte: FURNARI, Eva. *O problema do Clóvis*. 4. ed. São Paulo: Global, 2002. p. 13.

O segundo momento em que vemos esse mesmo tipo de *mimesis* advém quando, tentando resolver o empasse dos personagens trocados, o revisor usa “uma cópia reserva” (FURNARI, 2002, p. 16). No entanto, ao invés da cópia reserva, Clóvis publica/edita/revisa uma versão em japonês. Destarte, do mesmo modo do caso anterior, temos a apresentação do texto já estava finalizado, do resultado da escrita, consoante constatamos por meio da figura:



Fonte: FURNARI, Eva. *O problema do Clóvis*. 4. ed. São Paulo: Global, 2002. p. 18.

Diante da inesperada versão japonesa, Clóvis se desespera e quis desistir da história. Mas, consegue uma versão condensada da história atribuída a Monteiro Lobato (figura que segue). Nesse caso, vemos a versão condensada evidenciar a *mimesis do produto* ao concluir o processo de revisão/criação do personagem-revisor e ser tomada como história e produto final do problema de Clóvis.

O PRÍNCIPE SAPO

Noutros tempos, quando desejar uma coisa era tão fácil, existia um rei cujas filhas eram todas bonitas; porém a mais jovem era tão linda que o próprio sol, apesar de vê-la todos os dias, não se cansava de admirar-lhe a beleza.

Nas proximidades do castelo real havia uma grande floresta muito escura, que escondia em seu seio uma velha árvore, sob cujos galhos corria tranqüilo regato. Em dias de muito calor a princesinha caçula costumava ir a essa floresta para sentar-se à beira do riacho refrescante divertindo-se com uma bola de ouro, que atirava para o ar e aparava novamente nas mãos, assim passando horas.

Mas aconteceu que uma vez, estando a brincar com a bola, esta escapou-lhe das mãos, caiu na grama e roldou para o riacho. A princesinha acompanhou a bola com os olhos ansiosos até vê-la desaparecer dentro da água. Pôs-se então a chorar, cada vez mais alto, até que, de repente, soou uma voz ali perto:

- Por que chora, princesinha? As suas lágrimas comovem até as pedras.
- Olhando para o lugar de onde vinha a voz a princesa viu um sapo com a cabeça fora d'água.
- Oh, foi você que fêz eu, sapo? Estou chorando porque perdi minha bola de ouro neste riachinho.
- Não chore, disse o sapo. Poderei remediar o mal. Mas que me dará em troca se eu lhe devolver a bola?
- O que você quiser, sapo! Meus vestidos, as pérolas, as jóias, ou a coroa de ouro que uso.
- Não desejo pérolas, nem pedras preciosas, retrucou o sapo. Mas se promete deixar-me ser seu companheiro, sentar-me à mesa junto de você, comer no mesmo prato, beber no mesmo copo e dormir na mesma cama, então lhe trarei a bola de ouro novamente.
- Terá o que quiser, se me devolver a bola, disse ela. Mas pensei lá consigo: "Que será que deseja este sapo? Ele que fique na água com o resto da sapatia; viver comigo é que não pode."
- Ao receber a resposta, o sapo mergulhou na água, para logo depois reaparecer com a bola na boca. Atirou-a sobre a grama; a princesinha, mais que depressa, pegou-a e saiu correndo.
- Espere! espere! gritou o sapo. Também vou junto. Não posso pular tão depressa como você corre. Mas todo o seu coxar foi inútil, pois a filha do rei não o ouviu e logo que chegou ao palácio esqueceu o pobre sapo, que teve de voltar para a água, muito triste da vida.

No dia seguinte, quando a princesinha se sentava à mesa com o pai e as irmãs, percebeu qualquer coisa subindo a escadaria de mármore. E logo após ouviu uma batida na porta: *toque, toque, toque*.

- Abra a porta, princesinha! exclamou alguém.

Fonte: FURNARI, Eva. *O problema do Clóvis*. 4. ed. São Paulo: Global, 2002. p. 22.

Esses três momentos destacados de *O problema do Clóvis*, caracterizados aqui como *mimesis do produto*, também cumprem uma função construtiva na história que Clóvis estava tentando revisar/criar desde início do livro de Furnari. Até chegarmos ao produto final “ansiado”/conseguido por ele (a versão de Monteiro Lobato), os procedimentos de construção passam por essas três partes que, de alguma forma, já são produto final. À vista disso, podemos falar que essas três histórias prontas discutidas acima – *mimesis do produto* – são utilizadas por Clóvis como recurso no decurso da revisão/criação, que caracteriza a *mimesis do processo*. Em outras palavras, na obra furnariana, vemos a *mimesis do produto* como parte dos procedimentos de criação e, por isso, contribui para evidenciar a *mimesis do processo*. Nessa direção, observa-se que as três ocorrências, sendo representações de “obras” concluídas (*mimesis do produto*), se tomadas como crítica, também, proporcionam reflexões sobre algumas formas de produção de uma obra: a adaptação (versão) e a tradução (*mimesis do processo*).

4 Questionando as convenções da criação literária: procedimentos metaficcionais em *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo

Ricardo José Duff Azevedo, mais conhecido como Ricardo Azevedo, nasceu em 3 de outubro de 1949, em São Paulo. É escritor, ilustrador, compositor, programador visual, além de pesquisador na área da cultura popular e da formação de leitores. Ademais, é doutor em Teoria Literária pela Universidade de São Paulo, tendo defendido a tese *Abençoado e danado do samba – o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da religiosidade, do senso comum, da oralidade e da folia*.

Filho de Aroldo Edgard de Azevedo, professor livre-docente de Geografia na Universidade de São Paulo e escritor de livros didáticos, e de Maria Gertrudes Duff Azevedo, desde cedo teve contato com a literatura, pois seus pais eram leitores. Em entrevista para a Revista Nova Escola, Azevedo comenta sobre como se tornou leitor e escritor de literatura. Segundo ele, quando a família ia viajar, seus pais escolhiam um livro para levar e os filhos acabavam escolhendo algum também. “Assim, era um modelo, mais do que outra coisa”. Além disso, em sua casa havia uma biblioteca cheia de livros. Apesar disso, seus pais nunca indicavam livros para ele e seus quatro irmãos: “Simplesmente os livros estavam lá e a gente pegava. E eu, desde pequeno, pegava o livro e ia lendo. Antes de saber

ler eu já brincava com os livros, usava como tijolos para fazer como carrinhos” (AZEVEDO, 2015).

Na mesma entrevista, Ricardo Azevedo expõe que viu que gostava de escrever ao fazer as redações escolares. Desse modo, começou a escrever outros textos sem que lhe fossem pedidos. Foi assim que surgiu a primeira versão de *O homem no sótão* quando ainda estava no colégio. Publicado 12 anos depois, em 1982, sob o título *Um autor de contos para crianças*, o livro ganhou menção honrosa na Bienal de Ilustração, que ocorreu em Bratislava, Tchecoslováquia, um ano depois. Em 1984, foi laureado com o Prêmio Bienal do Livro do Banco Noroeste de São Paulo.

O enredo gira em torno de um escritor de contos para crianças que é surpreendido, ao se empenhar no cotidiano exercício de escrever, com as personagens de suas histórias, que se corporificam, saindo do mundo ficcional da narrativa para o mundo real do personagem-escritor. Mais que o surgimento repentino dessas personagens – que, até então, só faziam parte, passivamente, das histórias que estavam sendo criadas –, o que surpreende o personagem-escritor é a intervenção das personagens que ele criava nos procedimentos de sua escrita. As personagens se rebelam contra seu escritor. Desse modo, o leitor presencia discussões entre as personagens e seu escritor-criador sobre como ele deveria caracterizá-los. Estas, “[...] ora discordam de como ele decide suas vidas, ora sugerem o que ele deveria escrever, ou reclamam porque ele escrevia sobre coisas ou seres que não conhecia” (COELHO, 2006, p. 721). A respeito da presença de um personagem-escritor nas narrativas metaficcionais, Zênia de Faria (2008, p. 3, grifos nossos), salienta que tal recurso é um dos que mais evidenciam a *mimesis do processo*, tendo em vista que possibilita ao leitor “[...] **observar o personagem-escritor diante de suas dúvidas, de seus impasses, de seu questionamento de como levar a termo o projeto de escrita que se propôs a realizar**”.

Desde o início, a história apresenta um conjunto de informações que mostram o conhecimento do personagem-escritor sobre os contos infantis tradicionais. Ele adorava “ficar em casa [...], imaginando os porquinhos e as princesas, os lobos, as madrastas, as fadas e os bandidos, as bruxas e os piratas, os príncipes e os anões, os dragões e os mocinhos, que depois iria colocar em suas histórias” (AZEVEDO, 2008, p. 57-56). Com uma breve revisão no cânone da literatura infantil, o leitor de *O homem no sótão*, com frequência, identificará muitas dessas personagens citadas por se tratarem de “personagens-tipo” (COELHO, 2000, p. 75) e por comporem o imaginário popular sobre narrativas infantis.

Foi usando esse conhecimento que o personagem-escritor começou a história sobre a raposa desalmada e os três patinhos. Iniciou satisfeito com o escrito até quando, “inesperadamente, apareceu uma raposa. Surgiu, ninguém sabe como. Parecia bem nervosa” e gritava: “[...] chega, chega e chega! Já estou por aqui, ó” (AZEVEDO, 2008, p. 52). O personagem-escritor, reconhecendo que a raposa era aquela que “havia imaginado”, ficou

assustado (AZEVEDO, 2008, p. 52). Como que em um ato de desabafo, a raposa disse: “Estou cansada de ficar sempre com o papel de bandida, perseguindo a bicharada, matando e fazendo ruindades – continuou a raposa. – Quem lê uma história dessas vai pensar o quê? E o pior é que é tudo mentira da grossa” (AZEVEDO, 2008, p. 51).

A insatisfação manifesta da raposa proporciona uma reflexão sobre a escrita do personagem-escritor, mais especificamente, sobre como ele deveria criar uma personagem. Sendo a personagem “o elemento decisivo da efabulação” e, por isso, não “há ação narrativa sem personagens que a executem”, (COELHO, 2000, p. 74), por meio dessa crítica, o leitor é levado a questionar e analisar como se deve escrever uma história. A raposa realiza, por meio do constructo ficcional, uma discussão sobre como elaborar uma ficção. Esse elemento meta-narrativo faz com que o texto volte para si, caracterizando-o como uma *narrativa narcisista*, que é “autorreferencial ou autorrepresentacional: ela promove, em si mesma, um comentário sobre seu próprio status como ficção e como linguagem” (HUTCHEON, 1984, p. xii)⁴.

Mesmo impressionado com o corrido, o personagem-escritor replica a raposa, começando uma discussão sobre o comportamento alimentar dela. A situação se intensifica quando, em defesa da raposa, aparecem os três patinhos da história, criticando a maneira com que a raposa havia sido caracterizada. As três aves defendiam-na, dizendo: “Que papelão autor! [...] Onde já se viu tamanha injustiça! A raposa tem razão. Está na cara!”; “Esqueceu que a gente sempre caçou minhocas, peixinhos e besouros e até hoje ninguém escreveu nada sobre isso?”; e, completando: “E então? [...] Na sua idade, ainda não aprendeu que as pessoas precisam arranjar um jeito de encher a pança?” (AZEVEDO, 2008, p. 49). Com tamanha insistência e argumentação, o autor cedeu à pressão e resolveu não mais descrever a raposa daquela forma (malvada). Caracterizando a *mimesis do processo*, há, na intervenção dos personagens, um comentário textual que traz à luz o caminho percorrido pelos atores de ficção no momento de criação literária. Além disso, as discussões entre a raposa, os três patinhos e personagem-escritor corroboram a presença do autorreferenciamento, da metafictionalidade, pois a narrativa se examina, colocando em xeque não só o papel do personagem-escritor como autor, mas, também, a maneira como ele escreve ou, de um modo mais amplo, quais os parâmetros da escritura de contos infantis.

A maneira como os personagens abordaram o escritor-personagem de suas histórias influenciou o planejamento de escrita, pois “[d]emorou para o autor de contos para crianças colocar as ideias no lugar. Acabou perdendo até a vontade de trabalhar” (AZEVEDO, 2008, p. 47). Observa-se, também, que o personagem-escritor ficou mais reflexivo ante a consciência que deveria ter sobre o que poderia acontecer se escrevesse sem pensar nas consequências, nos resultados de sua escrita, afinal: “Esse negócio de raposa sair de dentro

⁴ Lê-se no original: [...] *self-referring or autorepresentational: it provides, within itself, a commentary in its own status as fiction and as language.*

da gente, os patinhos, enfim, tudo o que havia acontecido, era para deixar qualquer autor com a pulga atrás da orelha” (AZEVEDO, 2008, p. 47). A consequência da criticidade das personagens é o desencadeamento de um zelo autoral frente a atividade de escrita. Em *Um homem no sótão*, o leitor presencia uma ficção que discute a preocupação do personagem-escritor – que pode, simbolicamente, representar os autores de ficção em geral – sobre os limites entre o real e ficcional. O que se observa é que o texto faz essa discussão, assumindo uma autoconsciência questionadora da sua condição de artefato.

Após a discussão com a raposa e os três patinhos, com uma atitude mais reflexiva, o personagem-escritor,

Sentado na poltrona verde, acendeu o cachimbo e começou a caraminholar alguma coisa. Teve a ideia de escrever sobre um lobo e alguns cordeiros, mas desistiu correndo. Quis fazer a história de um leão e um ratinho, mas achou perigoso demais. Finalmente, decidiu escrever sobre uma bela princesa e um sapo que morava numa lagoa (AZEVEDO, 2008, p. 46).

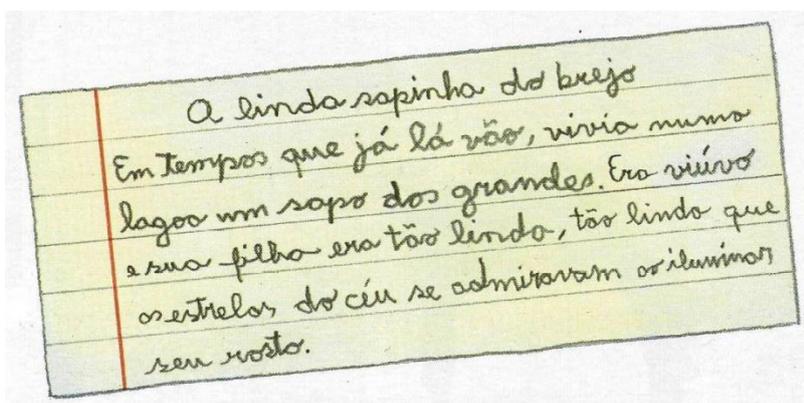
Quando começou a escrever “o primeiro parágrafo [...] um sapo entrou em cena”, desabafando: “Pode pegar esse monte de papel, **dobrar, amassar, rasgar, picar e jogar no lixo!**” (AZEVEDO, 2008, p. 44, grifos nossos). E, mal o personagem-escritor conseguiu esboçar uma reação, o sapo continuou nervoso: “Saí da sua cabeça e digo o porquê! [...] Estou cheio dessas histórias que você e outros escritores andam **inventando** contra sapos” (AZEVEDO, 2008, p. 43, grifo nosso). O animal estava furioso pelo fato de que o personagem-escritor ia descrevê-lo como feio, como fazem outros escritores. O sapo, da mesma forma que a raposa, faz uma reivindicação contra a atividade de criar/inventar, alegando que não concorda com a caracterização que, convencionalmente, vem sendo feita sobre ele. Nos contos tradicionais o sapo, geralmente, é tido/descrito como uma figura nojenta, repulsiva, feia e indesejável em oposição à caracterização da agradável feminilidade, da delicadeza e beleza da princesa, obedecendo aos moldes de uma configuração paradigmática (KHÉDE, 1990, p. 22-23).

Nesse sentido, observa-se que o sapo seria descrito como um *personagem-tipo*, que, comumente, faz parte de um grupo de “personagens estereotipadas”, dentre as quais estão “os reis, rainhas, princesas, príncipes, amas, bruxas, fadas, gigantes, anões, caçadores, **animais encantados**” (COELHO, 2000, p. 75, grifos nossos), como é o caso do sapo – personagens que, como vimos inicialmente, fazem parte do repertório literário do personagem-escritor (AZEVEDO, 2008, p. 57-56). No entanto, a postura do animal ante a narrativa é extremamente crítica, pois rompe com a passividade da rotulação determinista e assume sua

própria identidade. Coelho (2000, p. 76) classifica esse tipo de personagem independente como *personagem-individualidade*, que é “típica da ficção contemporânea” e é caracterizada pela “natureza questionadora” e “ambígua”. A inquietude provocada pela estereotipação do anfíbio demonstra o distanciamento da rotulagem padrão fixada e, igualmente, a complexidade de sua constituição – propriedade reivindicada ao personagem-escritor.

É importante destacar que esse tipo de personagem, também, “exige do seu leitor maturidade de espírito e **capacidade de reflexão**” (COELHO, 2000, p. 76, grifos nossos). Tal exigência corrobora o pensamento de Hutcheon (1984, p. 39) de que na metaficção as convenções são expostas e os códigos são rompidos – como é perceptível por meio das ações do sapo – e que, na mesma esteira, o leitor, autoconscientemente, precisa assumir a tarefa de ler, de decodificar, saindo “da sua complacência”.

Durante discussão entre personagem e escritor, o sapo teve um “ataque de fúria” em que o “escritor precisou correr até a cozinha para buscar um copo d’água com açúcar” e, depois disso, “escolher as palavras com jeito, para não magoar o sapo” (AZEVEDO, 2008, p. 42). Defendendo a ideia de que sapos não deveriam ser descritos como feios, o sapo disse: “Olha – prosseguiu o bicho **fazendo cara de autor** –, já imaginou um sapo autor de contos para sapinhos escrevendo uma história?” (AZEVEDO, 2008, p. 41, grifos nossos). Proposta a questão, aparece um trecho em *Um homem no sótão* que contém um pedaço de papel com a história da autoria do sapo. Com letra cursiva feita a mão, no caso, do próprio sapo, conforme se pode perceber na imagem abaixo, o animal parodia o texto sobre ele e a princesa criado pelo personagem-escritor.



Fonte: AZEVEDO, Ricardo. *Um homem no sótão*. São Paulo: Ática, 2008. p. 38.

Nesse ponto, podemos observar que, diferente do caso da raposa, o sapo não só influencia a escrita do personagem-escritor, mas ele mesmo, do jeito dele, escreve sua história. A atitude ousada das personagens de criticar e reescrever a história criada pelo personagem-escritor desvela como acontece o “doloroso” processo de escrita, que é permeado pelas alterações, supressões e (auto)críticas constantes até seu produto final. Nesse caso, vemos o processo de construção de narrativas e suas peculiaridades como objetos de representação da atividade mimética. Um mundo que, aparentemente, é restrito ao escritor passa a fazer parte do jogo da ficcionalidade presente no texto literário. Esse desnudamento dos procedimentos de escrita e de constituição da história são elementos que marcam a metaficção, sobretudo, a *mimesis do processo*. Verifica-se, de igual modo, a *mimesis do produto*, na qual vemos uma folha com o trecho escrito pelo sapo (Figura 1) como resultado da crítica sobre a escrita do personagem-escritor e suas concepções de composição criativa e da adoção das concepções do sapo sobre a ficcionalização do seu mundo.

O personagem-escritor não gostou da interferência do sapo e continuou a repreendê-lo até a chegada da linda princesa, personagem pertencente à história que estava tentando criar, intercede em favor do sapo. Ela, mostrando uma beleza no sapo que o escritor não conhecia (e não conseguia enxergar), o convenceu e o fez prometer “que nunca mais [iria] escrever uma história sem entender ou, pelo menos, tentar entender o assunto de que ela trata” (AZEVEDO, 2008, p. 36).

Após esses episódios, o personagem-escritor consultou um médico que lhe receitou férias – o que não fazia há “sete anos e lá vai pancada!” –, e tomou o devido “cuidado de não levar na viagem nem máquina de escrever, nem papel, nem lápis, nem nada dessas coisas” (AZEVEDO, 2008, p. 34). Quando retorna das férias, tenta escrever novamente. Mas, agora, buscando seguir as formas não convencionais apresentadas pelas personagens de suas histórias. Resolveu que “[i]a fazer uma história diferente de tudo o que escrevera antes” e, nela, “[a]s personagens seriam uma bruxa e alguns anões” que “iam se dar bem, ser amigos e viver às mil maravilhas” (AZEVEDO, 2008, p. 22). Mal chegou no meio da história, a bruxa apareceu violenta e aterrorizando, discordando da inovação do personagem-escritor: “O que as outras bruxas vão pensar de mim? Tenho um nome a zelar – rosno – Anos e anos de maldade e velhacarias pra agora você, aliás um autorzinho muito chulé, ficar aí escrevendo que sou boazinha, que eu sou generosa, que meu coração é de ouro...” (AZEVEDO, 2008, p. 20).

O escritor já ia se explicando quando, de repente, aparecem cinco anões que, como a bruxa, discordaram do autor: “Essa velha é uma praga. [...] Você é louco de escrever que ela é uma santinha [...]. Um bom livro tem que dizer toda a verdade. Doa a quem doer. Custe o que custar” (AZEVEDO, 2008, p. 16). E assim, descrevendo e denegrindo a bruxa, ocorre a *mimesis do processo* mais uma vez por meio da intervenção das personagens. Sabe-se que as personagens (a raposa, os patinhos, o sapo e a princesa) apareceram e propuseram um novo

paradigma na caracterização e na estruturação das personagens na ficção. Porém, ao se adaptar às novas “regras” estabelecidas, o personagem-escritor é surpreendido durante o processo de criação: a bruxa preferia o modo convencional de caracterização.

As bruxas, tradicionalmente, são “personagens maravilhosos a serviço do mal” (KHÉDE, 1990, p. 22), assim, convencionalmente, como personagens não interferem nos procedimentos da criação ficcional. Mas, “[d]e modo geral, as histórias [...] da literatura infanto-juvenil contemporânea estão a favor da desconstrução de estereótipos” (KHÉDE, 1990, p. 33). Nessa direção, ao invés de “objetos” constituintes manuseados pelos escritores, essas personagens podem representar o processo de escritura de uma obra (*mimesis do processo*) que nem sempre é tão simples. É uma atividade árdua que tem a reescritura como um procedimento normal e, constantemente, está acompanhada pela revisão do material. Alterar, adicionar e suprimir personagens e informações no enredo são ações que estão dentro da lapidação e aprimoramento do texto. Todas essas ações são expostas ao leitor dentro do fenômeno da metaficcionalidade, o que nos leva a compreender que, “[p]ara além do prazer/emoção estéticos, a literatura contemporânea visa *alertar ou transformar a consciência crítica* e seu leitor/receptor” (COELHO, 2000, p. 29, grifos da autora)

No livro *Um homem no sótão*, os personagens tomam consciência de seu *status* de personagem de uma história e, de maneira autônoma, lançam luz sobre as convenções do processo de construção dos personagens. A história azevediana abandona a linearidade de um enredo de caráter basicamente informativo e adota uma postura questionadora. Ou seja, assume-se como “ficção sobre ficção – isto é, a ficção que contém em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ ou identidade linguística” (HUTCHEON, 1984, p. 1)⁵. Além disso, é importante destacar que a narrativa metaficcional “pode nos ensinar muito sobre o status ontológico da ficção e também sobre a complexa natureza da leitura” (HUTCHEON, 1984, p. xi)⁶ e, em consequência, a vemos como fonte de reflexão sobre os vários papéis e ou posicionamentos do leitor.

Considerações finais

Como vimos, o texto furnariano discute o seu *status* ficcional, enfocando os processos de escrita, revisão, edição e tradução de livros. Para tanto, baseia-se numa consciência autoquestionadora, que desvela a obra literária como um constructo, do qual o

⁵ Lê-se no original: [...] *fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.*

⁶ Lê-se no original: [...] *it can teach us much about both the ontological status of fiction (all fiction) and also the complex nature of reading (all reading).*

sentido é configurado mediante a interação entre escritor e leitor. Do mesmo modo, a obra azevediana, utilizando os recursos metaficcionais, expõe o processo de criação literária, por meio das discussões entre o personagem-escritor e as personagens de suas histórias. Ademais, coloca em evidência o papel do leitor, já que este deve assumir uma posição ativa diante do texto, descobrindo e (des)construindo significados, a partir do desvelamento de aspectos que compõem o texto literário.

A partir do exposto, evidenciamos que as narrativas metaficcionais *O problema de Clóvis*, de Eva Furnari, e *O homem no sótão*, de Ricardo Azevedo, apropriam-se de perspectivas críticas, a fim de questionarem o processo ficcional. Em tais obras, são postos a nu o processo e as tradições de escritura, a composição das personagens, a estruturação do conteúdo, a revisão e edição do texto e o produto “final”, evidenciados por meio da *mimesis do produto* e da *mimesis do processo*.

Referências

AZEVEDO, Ricardo. *Um homem no sótão*. São Paulo: Ática, 2008.

_____. A literatura por Ricardo Azevedo. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/lingua-portuguesa/pratica-pedagogica/video-literatura-ricardo-azevedo-579277.shtml>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CAMARGO, Flávio Pereira. *Nas trilhas da poética de Osman Lins: um estudo sobre a metaficcionalidade*. Goiânia: Ed. da UCG, 2009.

_____. *A dicção ensaístico-ficcional do personagem-escritor na narrativa brasileira contemporânea*. 2012. 194 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Goiás, Goiânia, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *Dicionário crítico de literatura infantil/juvenil brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

FARIA, Zênia. Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em *A rainha dos cárceres da Grécia*. In: Congresso Internacional da Abralic, 11, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2008. p. 1-8.

FEDERMAN, Raymond (Ed.). *Surfiction: fiction now and tomorrow*. Chicago: Swallow Press, 1981.

FRANCA, Vanessa Gomes. *A literatura infantil/juvenil brasileira na França: où est Lobatô?* 2007. 232 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Goiás, Goiânia, 2007.

_____. A metaficcionalidade na obra *O Problema do Clóvis*, de Eva Furnari. In: Congresso Internacional de Literatura Infantil e Juvenil, 4, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: UNESP, 2015. p. 586-601. Disponível em <<http://www2.fct.unesp.br/congresso/cellij/css/template/ebook.pdf>>. Disponível em: Acesso em: 10 jan. 2016.

_____; SOUZA, Edilson Alves de. A presença de narrativas metaficcionalis na literatura infantil e juvenil brasileira. In: Simpósio Nacional de Letras e Linguística e Simpósio Internacional de Letras e Linguística. Linguagem, Literatura e Ensino: Desafios e Possibilidades, 4, 2015, Catalão. *Anais...* Catalão: UFG, 2015. p. 81-82. Disponível em <<https://www.docdroid.net/75uKXTw/iv-sinael-caderno-de-resumos.pdf.html>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____; _____. CAMARGO, Flávio Pereira. A presença de narrativas metaficcionalis na literatura infantil e juvenil brasileira: um estudo das obras *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, e *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista. *Narrativa brasileira contemporânea: ensaios críticos*. São Paulo: Fonte Editorial, 2016. p. 81-115.

FURNARI, Eva. *O problema do Clóvis*. 4. ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. *A história de Eva Furnari*. Moderna Literatura. Biblioteca Eva Furnari. Disponível em: <<http://bibliotecaevafurnari.com.br/videos>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London/New York: Methuen, 1984.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 2003.

LEPALUDIER, Laurent. Fonctionnement de la métatextualité: procédés métatextuels et processus cognitifs. In: *Métatextualité et Métafiction*. Théorie et analyses. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 25-38.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969. 2t.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

SCHOLES, Robert. Metafiction. *The Iowa Review*, Iowa, v. 1, n. 4, p. 100-115, Fall, 1970. Disponível em: <<http://ir.uiowa.edu/iowareview/vol1/iss4/29>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

SOUZA, Gloria Pimentel Correia Botelho de. *A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem obrigada!* São Paulo: DCL, 2006.

VERISSIMO, Luis Fernando. Cuidado com os revizores. In: *VIP Exame*. São Paulo: Editora Abril, mar. 1995, p. 36-37. Disponível em: <<http://revisaodetextosjf.com.br/cronicas/cuidado-com-os-revizores>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

WAUGH, Patricia. What is metafiction and why are they saying such awful things about it? In: _____. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2001. p. 1-19.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.

VANESSA GOMES FRANCA

Doutora em Letras e Linguística (Estudos Literários), pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Pós-doutoranda pela Faculdade de Letras da UFG, sob a orientação do prof. Dr. Flávio Pereira Camargo. É professora de Literatura Infantil e Juvenil no curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás (UEG – Câmpus Pires do Rio). Também atua na Especialização em Literatura Infantil e Juvenil: práticas de leitura e ensino (UEG – Câmpus Pires do Rio) e na Especialização Lato Sensu em Estudos Literários (UEG – Câmpus Posse). E-mail: Francavg@hotmail.com.

EDILSON ALVES DE SOUZA

Mestre em Letras e Linguística (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). É professor de Teoria Literária no curso de Letras (UEG – Câmpus Campos Belos/GO). Também atua na Especialização em Literatura Infantil e Juvenil: práticas de leitura e ensino (UEG – Câmpus Pires do Rio) e na Especialização *Lato Sensu* Linguagens, letramento e cibercultura na Educação Básica (UEG – Câmpus Campos Belos/GO). E-mail: edilson.paceros@hotmail.com.

FLÁVIO PEREIRA CAMARGO

Doutor em Letras e Linguística pela UFG e em Literatura pela UnB. Pós-doutor pela UFMG e Universidade Nova de Lisboa, Portugal. É professor adjunto de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG), com atuação na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira Contemporânea. Coordena, atualmente, o projeto de pesquisa intitulado "O personagem-escritor e a questão da narrativa metaficcional", financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq nº 444438/2014-9), vinculado ao grupo de pesquisa "Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea" (CNPq). E-mail: camargolitera@gmail.com.

Sobre os autores deste número

Adriano Dornelles

Graduado em Direito pela Universidade Católica de Pelotas (1997), com especialização em Política pela Universidade Federal de Pelotas (2003) e especialização em Sociologia pela Universidade Federal de Pelotas (2003). Atualmente é Professor Titular da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), atuando na Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas. Tem experiência na área de Direito. E-mail: adrianodornelles@uol.com.br.

Aguinaldo José Gonçalves

Poeta, narrador e ensaísta. Mestre e Doutor pela Universidade de São Paulo (USP). Livre-Docente pela UNESP. Professor orientador do IBILCE-UNESP e pertence ao Programa de Mestrado da PUC-GOIÁS. E-mail: agnus.fenix@gmail.com.

Clovis Carvalho Brito

Pós-Doutor em Estudos Culturais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília. Professor na Universidade Federal de Sergipe. E-mail: clovisbritto5@hotmail.com.

Edilson Alves de Souza

Mestre em Letras e Linguística (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). É professor de Teoria Literária no curso de Letras (UEG – Câmpus Campos Belos/GO). Também atua na Especialização em Literatura Infantil e Juvenil: práticas de leitura e ensino (UEG – Câmpus Pires do Rio) e na Especialização *Lato Sensu* Linguagens, letramento e cibercultura na Educação Básica (UEG – Câmpus Campos Belos). E-mail: edilson.paceros@hotmail.com.

Elenir Batista de Souza Carvalho

Graduada em Letras Português/Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Goiás. Especializanda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Goiás. E-mail: annasofiaquimaraes@hotmail.com.

Ewerton de Freitas Ignácio

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa com estágio pós-doutoral em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual Paulista – UNESP/Assis. Docente no Mestrado em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado – TECCER – da Universidade Estadual de Goiás, Campus de CSEH - Anápolis. ewertondefreitas@uol.com.br.

Flávio Pereira Camargo

Doutor em Letras e Linguística pela UFG e em Literatura pela UnB. Pós-doutor pela UFMG e Universidade Nova de Lisboa, Portugal. É professor adjunto de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG), com atuação na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira Contemporânea. Coordena, atualmente, o projeto de pesquisa intitulado “O personagem-escritor e a questão da narrativa metaficcional”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq nº 444438/2014-9), vinculado ao grupo de pesquisa “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea” (CNPq). E-mail: camargolitera@gmail.com.

Flávio Pereira Camargo

Doutor em Letras e Linguística pela UFG e em Literatura pela UnB. Pós-doutor em Estudos Literários pela UFMG e em Letras pela Universidade Nova de Lisboa/Portugal. Atualmente é professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Goiás, com atuação na Graduação e na Pós-Graduação em Letras e Linguística. E-mail: camargoliter@gmail.com.

Lucio Lord

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas, tendo defendido a tese sobre movimentos sociais e políticas públicas. Possui Mestrado em Educação pela UFRGS, onde pesquisou a elaboração da política educacional no município de Porto Alegre. Atualmente é professor adjunto da Faculdade de Educação e Linguagem na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Sinop (MT), onde atua em pesquisas sobre a formação das sociedades locais relacionando economia, direito e trabalho. E-mail: luciolord@hotmail.com.

Márcia Maria de Melo Araújo

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Professora da Universidade Estadual de Goiás. Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELLP). Membro da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM). E-mail: marcimelo@gmail.com.

Márcio Pizarro Noronha

Doutor em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP). Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Docente da Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor e pesquisador do PPG História (M/D) - UFG. Líder do GP CNPq Interartes Processos e Sistemas Interartísticos e Estudos de Performance e Vice-Líder do GP CNPq Literatura e Cultura Contemporâneas. E-mail: pizarronoronha@gmail.com.

Maria Eugênia Curado

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo - PUC/SP. Docente no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias – MIELT – da Universidade Estadual de Goiás, Campus de CSEH - Anápolis. E-mail: curadoeugenia@hotmail.com.

Maria Laura Bettencourt Pires

Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal. E-mail: laurapir@fch.lisboa.ucp.pt

Pedro Carlos Louzada Fonseca

Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Goiás. Coordenador da Rede Goiana de Pesquisa sobre a Mulher na Cultura e na Literatura ocidental. Desenvolve o Projeto de Pesquisa Mulher Difamada e Mulher Defendida no Pensamento Medieval: textos fundadores, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) para o período 2014-2016. E-mail: pfonseca@globo.com.

Romair Alves de Oliveira

Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2008). Atualmente é professor adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso e Pós-Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação do Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo. E-mail: romairoliveira@gmail.com.

Ruth de Fátima Oliveira Tavares

Graduada em História pela Universidade Estadual de Goiás (1997) e mestre pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2011). Atualmente é professora do quadro efetivo da Universidade Estadual de Goiás, Campus Pires do Rio, onde ministra as disciplinas História do Brasil e História da América e é coordenadora de área do subprojeto de História-PIBID. E-mail: ruthdfatima@yahoo.com.br.

Tereza Ramos de Carvalho

Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília - UnB e professora na Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. E-mail: tramos10@yahoo.com.br.

Vanessa Gomes Franca

Doutora em Letras e Linguística (Estudos Literários), pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Pós-doutoranda pela Faculdade de Letras da UFG, sob a orientação do prof. Dr. Flávio Pereira Camargo. É professora de Literatura Infantil e Juvenil no curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás (UEG – Câmpus Pires do Rio). Também atua na Especialização em Literatura Infantil e Juvenil: práticas de leitura e ensino (UEG – Câmpus Pires do Rio) e na Especialização Lato Sensu em Estudos Literários (UEG – Câmpus Posse). E-mail: Francavg@hotmail.com.