



TEMÁTICAS EM LITERATURA: CULTURA, HISTÓRIA E SOCIEDADE

**Organização: Rian Lucas da Silva e
Golbery de Oliveira Chagas Aguiar Rodrigues**



Volume

1

2021

 Editora
MultiAtual



TEMÁTICAS EM LITERATURA: CULTURA, HISTÓRIA E SOCIEDADE

**Organização: Rian Lucas da Silva e
Golbery de Oliveira Chagas Aguiar Rodrigues**



Volume

1

2021

 Editora
MultiAtual

© 2021 – Editora MultiAtual

www.editoramultiatual.com.br

editoramultiatual@gmail.com

Organizadores

Rian Lucas da Silva

Golbery de Oliveira Chagas Aguiar Rodrigues

Editor Chefe: Jader Luís da Silveira

Editoração, Arte e Capa: Resiane Paula da Silveira

Revisão: Respectiveos autores dos artigos

Conselho Editorial

Ma. Heloisa Alves Braga, Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, SEE-MG

Me. Ricardo Ferreira de Sousa, Universidade Federal do Tocantins, UFT

Me. Guilherme de Andrade Ruela, Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF

Me. Glauber de Araújo Barroco Lobato, Fundação Getúlio Vargas, FGV

Esp. Rícael Spirandeli Rocha, Instituto Federal Minas Gerais, IFMG

Ma. Luana Ferreira dos Santos, Universidade Estadual de Santa Cruz, UESC

Me. Guilherme de Andrade Ruela, Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF

Ma. Ana Paula Cota Moreira, Fundação Comunitária Educacional e Cultural de João Monlevade, FUNCEC

Me. Camilla Mariane Menezes Souza, Universidade Federal do Paraná, UFPR

Ma. Jocilene dos Santos Pereira, Universidade Estadual de Santa Cruz, UESC

Esp. Alessandro Moura Costa, Ministério da Defesa - Exército Brasileiro

Ma. Tatiany Michelle Gonçalves da Silva, Secretaria de Estado do Distrito Federal, SEE-DF

Dra. Haiany Aparecida Ferreira, Universidade Federal de Lavras, UFLA

Me. Arthur Lima de Oliveira, Fundação Centro de Ciências e Educação Superior à Distância do Estado do RJ, CECIERJ

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S586t Silva, Rian Lucas da
Temáticas em Literatura: Cultura, História e Sociedade / Rian Lucas da Silva; Golbery de Oliveira Chagas Aguiar Rodrigues (organizadores).—Formiga (MG): Editora MultiAtual, 2021. 127 p.: il.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-993373-4-5

DOI: 10.5281/zenodo.4646441

1. Literatura. 2. Sociedade. 3. Cultura. 4. História. I. Rodrigues, Golbery de Oliveira Chagas Aguiar. II. Título.

CDD: 809

CDU: 82

Os artigos, seus conteúdos, textos e contextos que participam da presente obra apresentam responsabilidade de seus autores.

Downloads podem ser feitos com créditos aos autores. São proibidas as modificações e os fins comerciais.

Proibido plágio e todas as formas de cópias.

Editora MultiAtual

CNPJ: 35.335.163/0001-00

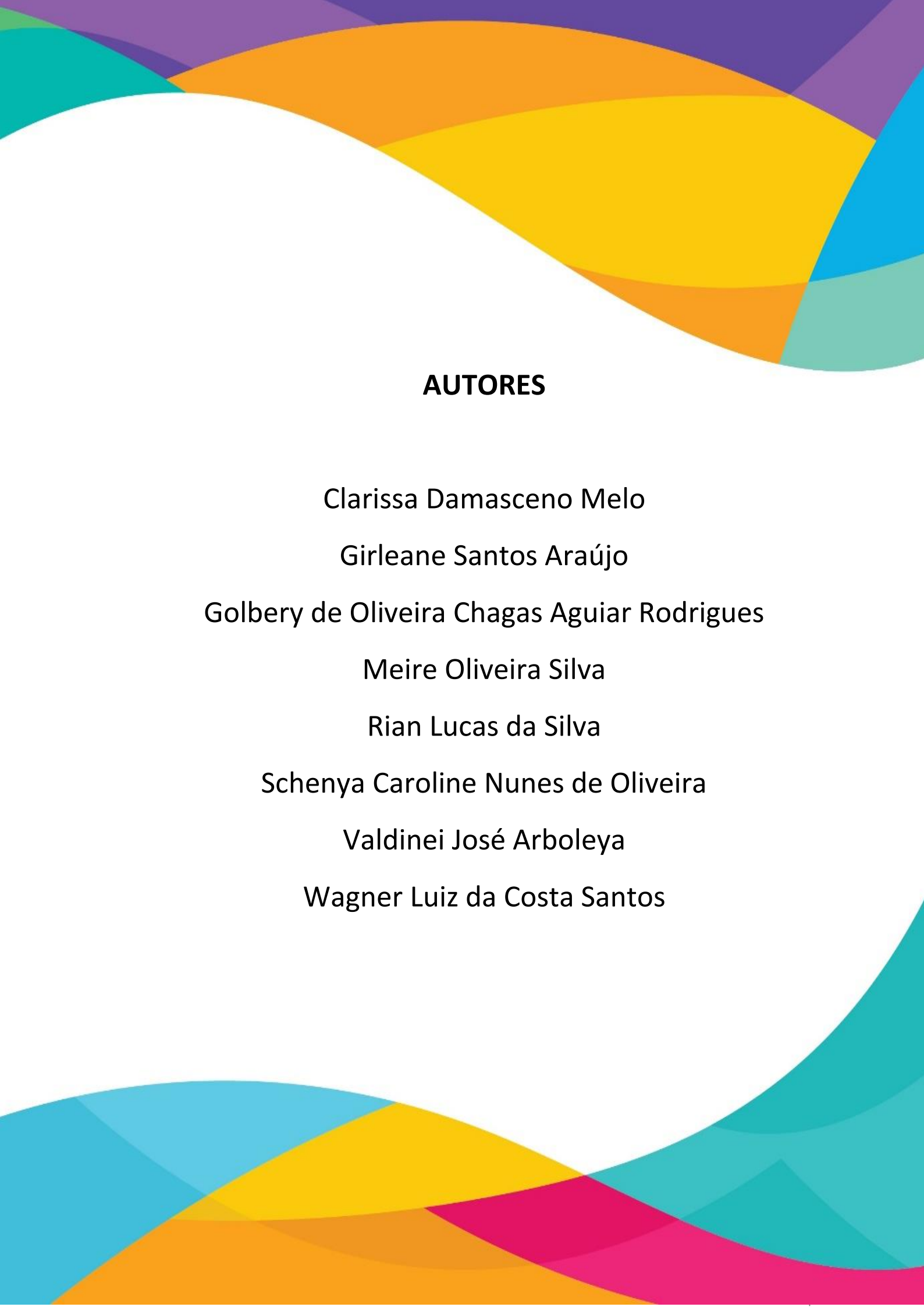
Telefone: +55 (37) 99855-6001

www.editoramultiatual.com.br

editoramultiatual@gmail.com

Formiga - MG

Catálogo Geral: <https://editoras.grupomultiatual.com.br/>



AUTORES

Clarissa Damasceno Melo

Girleane Santos Araújo

Golbery de Oliveira Chagas Aguiar Rodrigues

Meire Oliveira Silva

Rian Lucas da Silva

Schenya Caroline Nunes de Oliveira

Valdinei José Arboleya

Wagner Luiz da Costa Santos

Prefácio

A literatura, desde que entendida como uma manifestação da arte por meio da palavra, pode ser veiculadora de diversos temas e assuntos, que vão desde aqueles mais simples, até os mais polêmicos ou considerados como tabus por uma sociedade ainda marcada pelo forte patriarcalismo.

De acordo com Antonio Candido, famoso sociólogo e crítico literário brasileiro, a literatura “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.” Nesse sentido, é de extrema necessidade apontar os caminhos que a arte literária abre e, acima de tudo, oferece o espaço necessário, a fim de que o fazer literário provoque aquilo que ela faz de melhor: humanizar indivíduos.

Quando pensamos em literatura, dificilmente a compreendemos enquanto um bem necessário e importante em nossas vidas, tampouco como um direito essencial ao ser humano, assim como o lazer, a educação a moradia, etc. No entanto, Candido aponta a literatura enquanto um bem indispensável à humanização do ser humano, tendo em vista que, por meio dela, são estimuladas a nossa imaginação, a nossa criatividade e, também, o desenvolvimento do nosso senso crítico-reflexivo.

Diante disso e, levando em consideração a urgente necessidade de manter ativa a presença da literatura em nosso meio, que o presente e-book intitulado “Temáticas em Literatura: Cultura, História e Sociedade” surge da necessidade de trazer discussões acerca das variadas formas de relações, contradições, possibilidades e limites, enfim, interfaces, com algum dos seguintes campos teóricos: Literatura, Cultura, História, Sociedade, Educação e temas afins, para que haja uma maior promoção – por meio de trabalhos científicos – à visibilidade de produções que se voltem à necessária temática aqui abordada.

Espera-se, portanto, que os trabalhos contidos neste e-book apresentem reflexões teórico-práticas sobre temáticas e assuntos que, de alguma forma, relacionem-se com a literatura seja de forma direta ou indireta, com o propósito de abrir espaço para produções de pesquisadores que se debrucem sobre o vasto e amplo contexto do universo literário.

Os autores...

SUMÁRIO

Capítulo 1

**A TEMÁTICA DO HOMOEROTISMO NO NATURALISMO
BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DA OBRA BOM-CRIOULO,**

DE ADOLFO CAMINHA

Rian Lucas da Silva

Golbery de Oliveira Chagas Aguiar Rodrigues

9

Capítulo 2

**A VOZ DA LOUCURA NA LITERATURA: AUTOFIÇÃO
THE VOICE OF MADNESS IN LITERATURE: SELF-FICTION**

Schenya Caroline Nunes de Oliveira

23

Capítulo 3

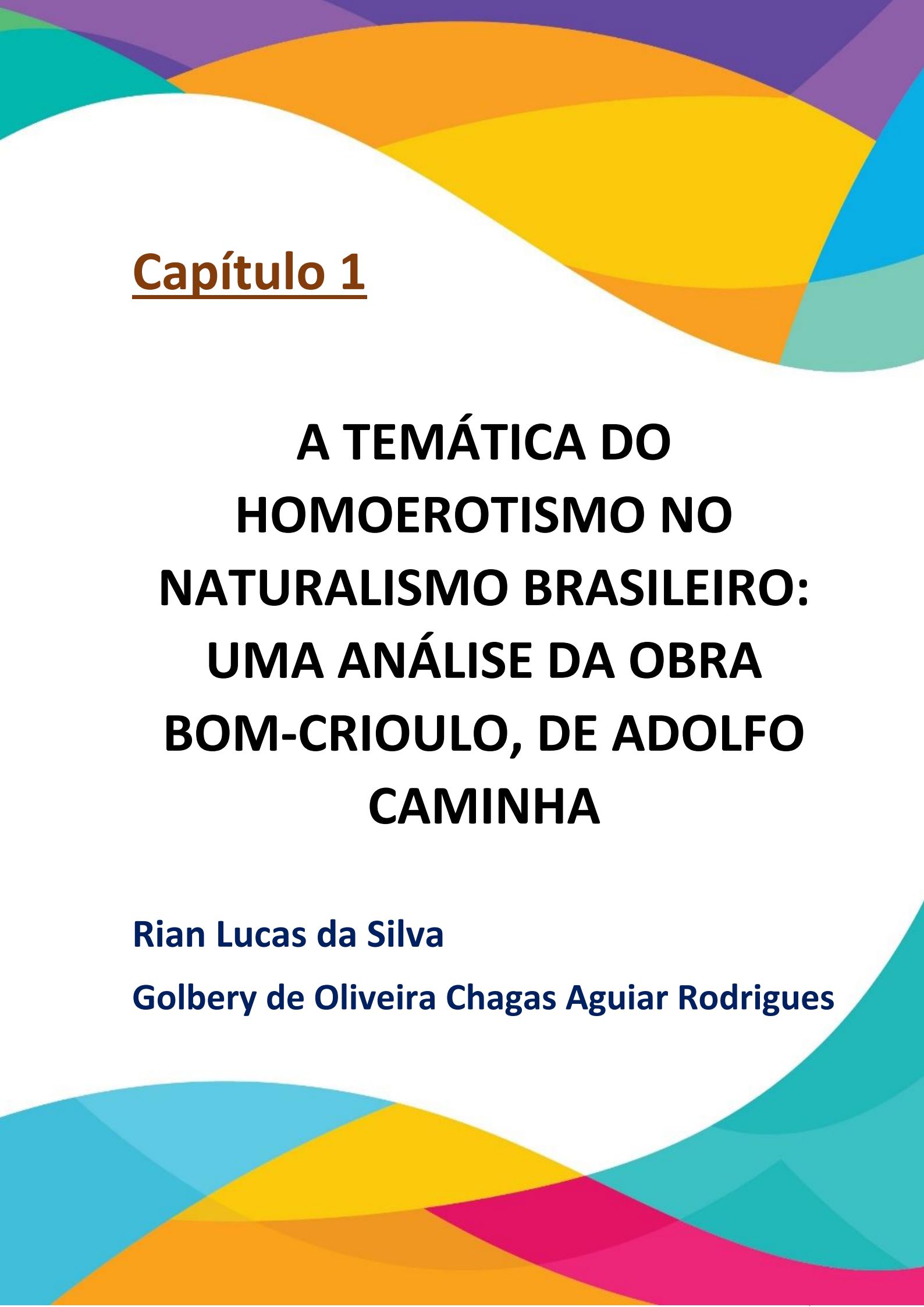
**DALTON TREVISAN E JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE:
DISCURSOS DE PROVOCAÇÃO E RESISTÊNCIA EM**

“GUERRA CONJUGAL”

Meire Oliveira Silva

36

<i>Capítulo 4</i> LITERATURA E LOUCURA: REALIDADE E FICÇÃO SE UNEM NA OBRA O ALIENISTA DE MACHADO DE ASSIS <i>Wagner Luiz da Costa Santos</i>	49
<i>Capítulo 5</i> SEM RIMA NEM SOLUÇÃO: (DES)ENCONTROS ENTRE VIDA E OBRA EM ANA CRISTINA CESAR <i>Meire Oliveira Silva</i>	73
<i>Capítulo 6</i> ESCREVER PARA FALAR: A NARRATIVA DE TESTEMUNHO COMO RECRIAÇÃO DA EXISTÊNCIA EM CAROLINA MARIA DE JESUS E EM ANNE FRANK <i>Vadinei José Arboleya</i>	89
<i>Capítulo 7</i> SENTIDOS DA ANTROPOFAGIA RITUAL EM DE BRY E EM COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS <i>Girleane Santos Araújo</i> <i>Clarissa Damasceno Melo</i>	107
CURRÍCULOS DOS AUTORES	123



Capítulo 1

A TEMÁTICA DO HOMOEROTISMO NO NATURALISMO BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DA OBRA BOM-CRIOULO, DE ADOLFO CAMINHA

Rian Lucas da Silva

Golbery de Oliveira Chagas Aguiar Rodrigues

A TEMÁTICA DO HOMOEROTISMO NO NATURALISMO BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DA OBRA BOM-CRIOULO, DE ADOLFO CAMINHA

Rian Lucas da Silva

Graduando no curso de Licenciatura em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB).

Golbery de Oliveira Chagas Aguiar Rodrigues

Mestre em Literatura (2008), na Universidade Estadual da Paraíba-UEPB.

RESUMO: A literatura, concebida como manifestação artística e cultural, pode ser problematizadora de questões sociais, culturais, histórias e políticas. Em virtude de possuir esse caráter problematizador, muitas obras literárias apresentam em sua composição temas ainda considerados como tabus e/ou polêmicos, dentre os muitos existentes, pode-se citar a questão do homoerotismo. Nesse contexto, a fim de discutir sobre essa temática, o artigo objetiva, primordialmente, analisar como se dá a relação homoafetiva entre dois personagens homossexuais, Amaro e Aleixo, na obra “Bom-Crioulo”, de Adolfo Caminha. Este artigo se encontra dividido em três momentos: 1) apresenta-se um breve perfil biográfico do autor, bem como de suas principais obras; 2) exibe-se um panorama sócio-histórico acerca do movimento naturalista; 3) por fim, é mostrado as análises realizadas acerca da relação dos personagens homossexuais. Após as análises, verificou-se que a união homoerótica dos personagens se dá por intermédio de uma relação baseada na ideia de submissão e sujeição, por parte de Aleixo, e na caracterização de uma relação calcada sob o viés de dominador e controlador da ligação amorosa, por parte de Amaro, muito embora haja, posteriormente, mudanças de comportamentos entre os dois personagens, que causam uma inversão de papéis entre submissos e dominadores, resultando no final trágico do romance: a morte de Aleixo por não corresponder à altura aos sentimentos do seu ex-companheiro. Por fim, para a realização desse estudo, utilizou-se de pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, e a fundamentação teórica se baseou em estudos de autores como Mendes (2003), Howes (2005), Barcellos (2006), Bosi (1970), Bataille (1987), Fry e MacRae (1985) e Pereira (1973).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Naturalismo; Homoerotismo; Adolfo Caminha; Bom-Crioulo.

ABSTRACT: Literature, conceived as an artistic and cultural manifestation, can problematize social, cultural, historical and political issues. In virtue of having this

problematizing character, many literary works present in their composition themes that are still considered taboo and / or controversial, among the many that exist, the issue of homoeroticism can be mentioned. In this context, to discuss this theme, the article's main objective is to analyze how the homosexual relationship between two homosexual characters, Amaro and Aleixo, occurs in the work "Bom-Crioulo", by Adolfo Caminha. This article is divided into three moments: 1) a brief biographical profile of the author is presented, as well as of his main works; 2) there is a socio-historical panorama about the naturalist movement; 3) finally, the analyzes performed on the relationship of homosexual characters are presented. After the analyzes, it was found that the homoerotic union of the characters occurs through a relationship based on the idea of submission and subjection, by Aleixo, and on the characterization of a relationship from the perspective of the dominator and controller of the loving connection, of Amaro, although, later, changes in behavior occur between the two characters, which cause an inversion of roles between submissive and dominant, resulting in the tragic end of the novel: Aleixo's death for not responding to the feelings of his ex-partner. Finally, to carry out this study, a qualitative research of bibliographic nature was used, and the theoretical basis was based on studies by authors such as Mendes (2003), Howes (2005), Barcellos (2006), Bosi (1970), Bataille (1987), Fry and MacRae (1985) and Pereira (1973).

KEYWORDS: Brazilian literature; Naturalism; Homoeroticism; Adolfo Caminha; Bom-Crioulo.

Introdução

Primordialmente, sabe-se que toda e qualquer literatura, desde que entendida como manifestação cultural, pode ser problematizadora, seja em aspectos sociais, culturais e, até mesmo, em aspectos que envolvam a questão da sexualidade e as experiências vividas por determinados sujeitos. A obra "Literatura e Homoerotismo em Questão" (2006), de Barcellos, salienta que

O homoerotismo, tal qual o estamos entendendo a partir do trabalho pioneiro de Jurandir Freire Costa (Cf. COSTA, 1992: 21ss), é um conceito abrangente que procura dar conta das diferentes formas de relacionamento erótico entre homens (ou mulheres, claro), independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos (BARCELLOS, 2006, p. 20).

Nisso, nota-se que a questão do homoerotismo perpassa o caráter temporal e tem ganhado espaço na literatura brasileira. Obras como *O Ateneu* (1888) e *O Cortiço* (1890) portam, em seu enredo, personagens bissexuais ou, ao menos, alguns momentos em que estes personagens se envolvem em relações homoafetivas.

No entanto, *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, é considerado como uma obra consagrada no tocante à produção literária naturalista brasileira, pois é

considerada como o primeiro romance a tratar o assunto da homossexualidade como tema primordial na literatura brasileira, haja vista que, na literatura médica, essa temática ainda era encarada como uma patologia.

É válido apontar que essa obra foi motivo de escândalo pela crítica literária e pela sociedade da época, devido às mazelas vividas pelos marinheiros e aos temas ainda considerados tabus, como o sexo entre dois homens de diferentes etnias. Assim sendo, ao considerar esse cenário tido como polêmico, o presente estudo apresenta como principal objetivo analisar de que forma os personagens homossexuais constituem-se em uma relação homoerótica, em que é analisada as representações e as caracterizações em torno da relação homoafetiva.

Nesse sentido, o presente trabalho dar-se-á, basicamente, em três momentos: primeiramente se apresenta um breve panorama biográfico acerca do autor aqui em debate; em segundo plano é exibido o contexto sócio-histórico do naturalismo; por último há o debate acerca do homoerotismo existente na obra aqui estudada, em que se revelam, por meio de análises, como se dá as caracterizações dos personagens homossexuais e sua relação homoafetiva.

Passeio literário: conhecendo o autor¹

Adolfo Ferreira Caminha nasceu no dia 29 de maio de 1867, em Aracati, no Ceará, embora tenha se mudado com sua família para o Rio de Janeiro ainda criança. Ingressou na Escola Naval em 1883, ao qual chegou ao posto de segundo-tenente quatro anos depois.

No ano de 1888 foi transferido e foi trabalhar em Fortaleza, em que na capital do Ceará passou a conviver com Isabel Jataí de Paula Barros, que largou o atual marido para viver com o escritor. O caso amoroso lhe rendeu a saída da Marinha e escandalizou a sociedade cearense.

Por fim, Caminha morreu no dia 1 de janeiro de 1897, no Rio de Janeiro, vítima da tuberculose. Por ter falecido precocemente, deixou dois romances inacabados: “Ângelo” e “O Emigrado”.

Entre suas principais obras, destacam-se:

Vôos Incertos (1886)

A normalista (1893)

¹ As informações biográficas acerca da vida do autor aqui em debate podem ser encontradas em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/adolfo-caminha.htm>. Acesso em 3. dez. 2020.

Bom-Crioulo (1895)

A Tentação (1896)

O Bom-Crioulo, obra adotada como corpus ao longo deste artigo, provocou um grande escândalo na sociedade da época por abordar a temática da relação homoafetiva entre dois marinheiros: Amaro e Aleixo. Vale ressaltar que, embora essa obra tenha sido fonte de inúmeras críticas, foi ela que firmou a reputação literária do autor, tendo sido considerada como a melhor obra de Caminha. Em uma análise sobre o Naturalismo, Alfredo Bosi (1970), apresenta a obra como

Mais denso e enxuto [...], resiste ainda hoje a uma leitura crítica que descarte os vezos da escola e saiba apreciar a construção de um tipo, o mulato Amaro, coerente na sua personalidade que o move, pelos meandros do sadomasoquismo, à perversão e ao crime. (BOSI, 1970, p. 217).

A obra “Bom-Crioulo”, publicada em 1895, surge como o primeiro livro da Literatura Brasileira a tratar da temática do homoerotismo de modo exclusivo, isto é, focando o enredo em um relacionamento homoerótico. Tal obra permitiu que Caminha firmasse a sua reputação na história da literatura brasileira ao abordar temas bastante ousados e diferentes daqueles que o público daquele tempo estava acostumado, como: o triângulo amoroso; o crime passionai; o erotismo, etc.

Sabe-se que o tema da homoafetividade já havia sido abordado por outros escritores brasileiros da época, como ocorre no romance “O Cortiço”, com a personagem Pombinha. É por isso que Caminha foi considerado como um escritor à frente de seu tempo, tendo em vista que escreveu sobre temas que eram (e talvez ainda sejam) considerados polêmicos e escandalosos para a sociedade vigente da época.

Adolfo Caminha foi e permanece sendo, portanto, um dos representantes mais importantes do naturalismo brasileiro, por ser polêmico ao ter escrito obras com temáticas censuradas pela literatura tradicional. Ademais, o escritor apresentava fortes ideais políticos, tendo em vista que apoiava a república e a abolição da escravidão. Seu percurso literário tornou-se presente já quando trabalhava na Marinha, em que seus primeiros contos e poemas foram lançados, além de também ter escrito para jornais do Rio de Janeiro.

Naturalismo: entendendo o contexto sócio-histórico

O naturalismo surgiu na Europa durante a segunda metade do século XIX, tendo como precursor o escritor francês, Émile Zola, com a obra “Romance Experimental”, em 1880. Neste momento histórico, a Europa se caracteriza pela consolidação do poder da burguesia, com suas bases ideológicas (o liberalismo político) e bases materiais (o liberalismo econômico) estabilizadas.

Por um lado, esse processo se traduz na implementação acelerada do sistema capitalista, cujo avanço industrial já esboça a mecanização do mundo e da vida que caracteriza a sociedade moderna. No que se refere aos fatores de modernização desse período, destacam-se o uso crescente da eletricidade e a maior eficiência das comunicações.

Várias foram as correntes científicas e filosóficas que constituíram os principais alicerces do período, entre as quais se destacam: o evolucionismo de Darwin; o determinismo histórico e geográfico de Taine; o positivismo de Augusto Comte; o socialismo científico de Marx e Engels, entre tantas outras.

Desse modo, evolução, progresso e processo surgem como palavras que predominavam em todos os setores do conhecimento que elegiam a dimensão da existência visível, material, mensurável, traduzível em fórmulas acabadas, como seu valor absoluto e inquestionável.

Em Portugal, Eça de Queirós surge como um dos fundadores do Naturalismo com a publicação da obra “O Crime do Padre Amaro” (1875), e no Brasil, o Naturalismo brasileiro surgiu no ano de 1881, com a publicação de “O Mulato” de Aluísio de Azevedo. Como ilustra Lúcia Miguel Pereira (1973, p. 142):

O ano de 1881 foi dos mais significativos e importantes para a ficção no Brasil, pois que nele se publicaram as Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis [...], e O Mulato, de Aluísio Azevedo. [...] Havia [...] nesses dois livros de índole tão diversa, um traço comum: em ambos triunfava a observação. [...] dois escritores patenteavam repentinamente uma liberdade até então desconhecida, e conferiram assim ao romance um novo alcance. Começou-se a escrever para procurar a verdade, e não mais para ocupar os ócios das senhoras sentimentais e de um ou outro cavalheiro dado a leituras frívolas.

A partir desse breve levantamento acerca do naturalismo, pode-se considerá-lo como um estilo que consiste fundamentalmente no exagero, na exacerbação da tendência racionalista do Realismo, em sua proposta básica de compromisso com a verdade objetiva das mazelas que denuncia, pois assim como o escritor realista, o escritor naturalista pretende dissecar o real.

Homoerotismo em debate: caracterização da relação homoafetiva

Antes de adentrar nas análises, é válido ressaltar que “Bom-Crioulo” é inserido, pela crítica literária brasileira, como pertencente ao naturalismo por apresentar algumas características próprias e específicas desse movimento, como por exemplo: o sensualismo e erotismo; a linguagem coloquial, clara e objetiva; apresentação de descrições minuciosas e o caráter findado na zoomorfização do homem, e muitas outras.

Nesse sentido, como a maioria das obras naturalistas trazem em sua composição temas sociais e polêmicos, em Bom-Crioulo isso não é diferente, uma vez que a própria temática já mostra a ênfase em temas como o relacionamento homoafetivo e o racismo.

Sua composição se dá em 12 capítulos e o enredo se passa na segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro, período esse marcado por teorias deterministas, cientificistas e tantas outras que já foram citadas ao longo desse artigo. Além disso, a obra é narrada em 3ª pessoa de forma linear e apresenta três personagens protagonistas que configuram um triângulo amoroso: Amaro, Aleixo e D. Carolina.

Amaro é o personagem principal, “negro, muito alto e corpulento [...] era o Amaro, gajeiro de proa – o Bom-Crioulo na gíria de bordo.” (CAMINHA, 1895, p. 21), o qual foi apelidado de Bom-Crioulo porque “seu caráter era tão meigo que os próprios oficiais começaram a tratá-lo por Bom-Crioulo.” (CAMINHA, 1895, p. 26). Logo no início do livro, o autor já apresenta indícios acerca de sua orientação sexual.

Nunca experimentara semelhante coisa, nunca homem algum ou mulher produzira-lhe tão esquisita impressão, desde que se conhecia! Entretanto, o certo é que o pequeno, uma criança de quinze anos, abalara toda a sua alma, dominando-a logo naquele mesmo instante, como a força magnética de um ímã. (CAMINHA, 1895, p. 30)

Aleixo, por sua vez, é quase o seu inverso, sendo visto como um grumete de apenas 15 anos, caracterizado como “um belo marinheiro de olhos azuis, muito querido por todos e de quem diziam-se “coisas”.” (CAMINHA, 1895, p. 22).

Por sua vez, D. Carolina é mencionada como

uma portuguesa que alugava quartos na Rua da Misericórdia somente a pessoas de “certa ordem”. [...] Não fazia questão de cor e tampouco se importava com a classe ou profissão do sujeito. [...] Vivia de sua casa, de

seus cômodos, do aluguelzinho por mês ou por hora. Tinha o seu homem, lá isso pra que negar? (CAMINHA, 1895, p. 50-51)

Após esse breve levantamento acerca do enredo e dos personagens, avaliar-se-á, neste momento, como o autor apresenta, em sua obra, os aspectos que envolvem a relação homoafetiva dos personagens, uma vez que estão presentes no desenrolar de todo o romance.

Em primeiro plano, cabe ressaltar que o conceito de homossexualidade é vasto e porta em seu campo semântico diversas significações e modos de serem vistos, a depender da localidade e também da cultura de cada indivíduo. Nesse cenário, ao questionar o que seria de fato a homossexualidade, Fry e MacRae (1985, p. 7) destacam que

Esta pergunta tem como pressuposto que a homossexualidade é alguma coisa. O problema é que a homossexualidade é uma infinita variação sobre um mesmo tema: o das relações sexuais e afetivas entre pessoas do mesmo sexo. Assim, ela é uma coisa na Grécia Antiga, outra coisa na Europa do fim do século XIX, outra coisa ainda entre os índios Guaiaqui do Paraguai.

Assim sendo, o primeiro fator a ser analisado, diz respeito ao fato de que o próprio Amaro parece ter se apaixonado pelo rapaz à primeira vista, conforme ilustra o trecho: “Sua amizade ao grumete nascera, de resto, como nascem todas as grandes afeições, inesperadamente, sem precedentes de espécie alguma, no momento em que seus olhos se fitaram pela primeira vez. (CAMINHA, 1895, p. 30). Além disso, surge, na relação homoerótica, a presença constante do sensualismo exagerado e do erotismo, tornando-se evidente durante toda a obra, como no trecho abaixo.

Nas horas de folga, no serviço, chovesse ou caísse fogo em brasa do céu, ninguém lhe tirava da imaginação o petiz: era uma perseguição de todos os instantes, uma idéia fixa e tenaz, um relaxamento da vontade irresistivelmente dominada pelo desejo de unir-se ao marujo como se ele fora do outro sexo, de possuí-lo, de tê-lo junto a si, de amá-lo, de gozá-lo!... (CAMINHA, 1895, p. 34)

A respeito desse constante erotismo, Bataille (1987) diz que se fala sobre isso sempre quando um indivíduo se conduz de um modo que apresenta uma relação de oposição bastante acentuada no que se refere a diversos tipos de comportamentos, bem como de julgamentos que não nos são habituais e corriqueiros. Desse modo, o

autor afirma que é no avesso que se revelam os sentimentos, as partes do corpo e as amplas maneiras de ser das quais temos, habitualmente, vergonha e/ou timidez.

Após o primeiro encontro dos dois personagens, Amaro adota a posição de personagem central e dominador na história, pois se coloca ao lado de Aleixo para defendê-lo sob quaisquer circunstâncias “eu me chamo Bom-Crioulo, não se esqueça. Quando alguém o provocar, lhe fizer qualquer coisa, estou aqui, eu, para o defender, ouviu?” (CAMINHA, 1895, p. 30).

Por Amaro ter se colocado como dominador, conseqüentemente, o jovem Aleixo permanece na condição de dominado, tanto é que suas respostas a Amaro são repletas de um certo tom de timidez e inocência

Aleixo só fazia responder timidamente: – Sim senhor – com um arzinho ingênuo de menino obediente, e os olhos muito claros, de um azul garço pontilhado, e os lábios grossos extremamente vermelhados. (CAMINHA, 1895, p. 31)

Embora Aleixo tenha se sentido tímido diante das investidas do Bom-Crioulo, Amaro não consegue esquecê-lo: “E vinha-lhe à imaginação o pequeno com os seus olhinhos azuis, com o seu cabelo alourado, com as suas formas rechonchudas, com o seu todo provocador” (CAMINHA, 1895, p. 34). Diante desses pensamentos, Amaro, ao mesmo tempo que pensa no companheiro, passa por um momento de autorreflexão ao se questionar o motivo pelo qual aquele grumete lhe teria tanto atraído, uma vez que

Não se lembrava de ter amado nunca ou de haver sequer arriscado uma dessas aventuras tão comuns na mocidade, em que entram mulheres fáceis [...] aos vinte anos [...] fora obrigado a dormir com uma rapariga em Angra dos Reis [...] por sinal dera péssima cópia de sim como homem; [...] Como é que se compreendia o amor, o desejo da posse animal entre duas pessoas do mesmo sexo, entre dois homens? Tudo isto fazia-lhe confusão no espírito (CAMINHA, 1895, p. 34)

É durante uma embarcação, que há a primeira relação sexual entre os personagens. Após as várias investidas de Amaro, presentes recebidos e até mesmo ter ficado livre de uma punição porque o Bom-Crioulo o defendeu, Aleixo, ainda virgem, ingênuo e tímido, cede aos caprichos do negro e ocorre a primeira consumação carnal, no qual Amaro foi o amante ativo e, conseqüentemente, Aleixo o passivo.

Bom-Crioulo, conchegando-se ao grumete, disse-lhe qualquer coisa no ouvido. Aleixo conservou-se imóvel, sem respirar. [...] Viu passarem, como em sonho, as mil e uma promessas de Bom-Crioulo: o quartinho da Rua da Misericórdia no Rio de Janeiro, [...] lembrou-se do castigo que o negro sofrera por sua causa; mas não disse nada. Uma sensação de ventura infinita espalhava-se em todo o corpo. Começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca antes experimentados, uma como vontade ingênita de ceder aos caprichos do negro, de abandonar-se-lhe para o que ele quisesse – uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade... (CAMINHA, 1895, p. 43)

Nesse trecho, percebe-se claramente que Aleixo se vê forçado a ter uma relação sexual com o negro, tanto é que ele permaneceu, por um instante, imóvel e sem respirar. Entretanto, ele acaba cedendo à relação sexual porque desde o começo da amizade, Amaro houvera sido muito gentil com ele ao tê-lo livrado de chicotadas e dado até mesmo presentes.

Logo em seguida, essa cena foi descrita pelo autor do seguinte modo: “E consumou-se o delito contra a natureza.” (CAMINHA, 1895, p. 43), na qual demonstra de forma bastante clara e objetiva seu posicionamento crítico à relação homossexual, na medida em que considera tal prática como “anti-natural”.

É fato que essa relação homoafetiva entre os personagens se encontra fincada na relação entre dominador (Amaro) e dominado (Aleixo). Isso fica ainda mais evidente quando o negro, com seu poder autoritário, “exigiu que ele ficasse nu, mas nuzinho em pelo: queria ver o corpo... [...] aquilo não era coisa que se pedisse a um homem! Tudo menos aquilo. Mas o negro insistiu” (CAMINHA, 1895, p. 55); e “o pequeno submisso e covarde, foi desabotoando a camisa de flanela, depois as calças, em pé, colocando a roupa sobre a cama, peça por peça. Estava satisfeita a vontade de Bom-Crioulo.” (CAMINHA, 1895, p. 56).

É notório que Aleixo não se sente agradável nessa relação a qual está envolvido, mas mesmo assim, continua aceitando todos os caprichos do negro, ocupando, portanto, a posição inferior de submisso. O desejo egoísta do dominador Amaro, deu-se porque “não se contentava em possuí-lo a qualquer hora do dia ou da noite, queria muito mais, obrigava-o a excessos, fazia dele um escravo, uma “mulher à-toa”.” (CAMINHA, 1895, p.55).

Essa relação durou pouco mais de um ano, até que Amaro foi transferido para outro navio e teve que se afastar do seu amado. Nesse tempo distante, D. Carolina resolve seduzir Aleixo, aproveitando-se da ausência do negro. Ela propôs ao rapaz que se deitasse com ela e que ele se tornasse seu novo amante. Nesse sentido, pela

primeira vez o submisso inverte as condições e passa a ser, desta vez, o amante ativo da história ao ter um caso com a mulher, pois para Aleixo “Devia de ser esplêndido a gente dormir nos braços de uma mulher! A portuguesa até que não era mazinha...” (CAMINHA, 1895, p. 66)

Em contrapartida, o relacionamento dos dois acabou evoluindo para algo mais sério. Aleixo percebeu que não parava de pensar na mulher e já estava completamente apaixonado, chegando até a desejar não ver mais o antigo amante, o Amaro.

Se fosse possível não me encontrar mais, nunca mais, com aquele negro, ah! que felicidade!, – pensava o grumete [...] e a figura da portuguesa, muito gorda e risonha, [...] dançava em sua imaginação, como um sonho diabólico... (CAMINHA, 1895, p. 69)

O trecho seguinte, por exemplo, evidencia a mudança de comportamento do Aleixo e realça o aspecto de que ele nem queria mais ver o Amaro, demonstrando assim, sua preferência pelo sexo oposto ao seu, e não mais ao sexo igual.

Aleixo nesse dia estava de folga, [...] veio a terra impelido por uma grande saudade que o fazia agora escravo da portuguesa. Receava encontrar Bom-Crioulo, ter de suportar com seus caprichos, com o seu bodum africano, com os seus ímpetos de touro, e esta lembrança entristecia-o como um arrependimento. Ficava abominando o negro, odiando-o quase, cheio de repugnância, cheio de nojo por aquele animal com formas de homem, que se dizia seu amigo unicamente para o gozar. (CAMINHA, 1895, p. 82-83)

De acordo com Howes (2005, p. 172) “Aleixo começa a assumir uma mais assertiva masculinidade e esquece Bom-Crioulo”. O personagem, portanto, passa de um estado de dominado a dominador. É por essa razão que Aleixo é considerado, de acordo com a teoria de Forster (1974), como um personagem redondo, tendo em vista que ao longo de toda a narrativa ele vai perdendo a timidez e a inocência e, aos poucos, vai (re)descobrendo sua sexualidade, chegando à conclusão de que, na verdade, é heterossexual, até porque ele somente manteve relações sexuais com Amaro pelo fato de achar que era obrigado a fazer tal ato devido a favores, e não por amor e desejo, como o Bom-Crioulo sentia.

Agora sim Aleixo poderia, de fato, ser inserido e enquadrado nos padrões da época, uma vez que deixou de lado um homem e negro e passou a conviver com uma mulher e branca.

Enquanto Aleixo estava feliz com sua companheira, Amaro foi impedido de desembarcar do navio pelo fato de ter sido considerado como um “homem perigoso”. Por outro lado, na primeira oportunidade que surgiu, Amaro, repleto de saudades do seu amante, dirige-se ao quartinho que ambos haviam alugado e, para sua infelicidade, não encontra o grumete. Logo em seguida, encaminhou-se ao bar e, por ter ficado bastante bêbado, arranhou uma confusão e foi levado à prisão.

Enquanto estava na prisão, seu único desejo era poder vê-lo e, ao menos, receber notícias do seu amado, no entanto, foi açoitado novamente e ficou ferido a ponto de levá-lo ao hospital. Ferido e, agora, acamado, Amaro começa a ouvir boatos de que Aleixo estaria com uma mulher e, como já era de se esperar, ficou em estado de loucura.

Amaro finalmente consegue tramcar um plano para fugir do hospital e, voltando à Rua da Misericórdia, recebe informações de que o rapaz está em um relacionamento com D. Carolina, sua velha amiga de estrada. Após saber disso, em um acesso de fúria, “Os olhos do negro tinham uma expressão feroz e amargurada, muito rubros, cruzando-se, às vezes, num estranho estrabismo nervoso de alucinado.” (CAMINHA, 1895, p. 117), encontrou Aleixo andando pela rua, segurou-o e, logo em seguida, acertou-o com uma punhalada e o matou.

Aleixo passava nos braços de dois marinheiros, levado como um fardo, o corpo mole, a cabeça pendida pra trás, roxo, os olhos imóveis, a boca entreaberta. O azul escuro da camisa e a calça branca tinham grandes nódoas vermelhas. O pescoço estava envolvido num chumaço de panos. Os braços caíam-lhe, sem vida, inertes, bambos, numa frouxidão de membros mutilados. (CAMINHA, 1895, p.118)

O final trágico da obra é bastante interessante, pois foge totalmente dos padrões quando se trata dessa temática, haja vista que “narrativas explicitamente homoeróticas, [...] terminam sempre com a morte violenta do homossexual” (MENDES; 2003, p. 41). Nesse caso específico, por sua vez, quem morre é o Aleixo, ou seja, o personagem hétero.

Assim termina o romance de Adolfo Caminha, uma história surpreendente que retrata, de forma bastante realista, a perversão sexual da sociedade da época. A literatura de Condé, portanto, perpassa o tempo contínuo ao mostrar temas que antes já eram encobertos pela sociedade como um todo, e que agora há um maior espaço para se falar sobre tais temáticas sem possuir tanto receio e/ou julgamento por parte das pessoas.

Considerações finais

Por meio das ponderações levantadas durante o desenvolvimento deste trabalho, conclui-se que a caracterização dos personagens homossexuais se dá por intermédio de uma relação baseada na ideia de submissão e sujeição, no qual em um determinado momento do romance, Amaro é visto como o dominador da relação, e em outro momento, Aleixo deixa de ser submisso e passa a ser do dono de sua própria história. Essa inversão de momentos entre os personagens, por sua vez, foi o que ocasionou o desfecho fatal do personagem Aleixo, uma vez que Amaro não aceitou vê-lo com outra pessoa a não ser ele.

Logo, a obra é, ao mesmo tempo, importante e bastante ousada. Importante porque surge como obra pioneira no romance brasileiro ao tratar temas de modo exclusivo – a homossexualidade – e ousada porque o autor toca fundo nas feridas e mazelas de uma sociedade ainda bastante arcaica, preconceituosa e pós-escravocrata.

Nesse contexto, Adolfo Caminha se mostra como um autor à frente de sua era ao escrever, pela primeira vez, um romance com personagens protagonistas homossexuais e, sendo um deles, negro e da marinha. Desse modo, não era de se espantar que tal obra viesse a ser bastante criticada e vista com maus olhos pela sociedade de sua época, a qual causou polêmicas e indignações.

Dessa forma, Caminha se destaca como um literato brasileiro bastante corajoso e destemido por ter escrito uma obra com temas sociais polêmicos que marginalizavam aquela época, e no qual a raça humana branca era encarada como seres “superiores”.

Por fim, nota-se que livro Bom-Crioulo (1895), embora lançado há tantos anos, marcou seu aspecto atemporal na literatura, uma vez que determinados posicionamentos como o racismo e a homofobia permanecem vigentes na sociedade hodierna. Enfim, tanto o autor, quanto a obra adentraram para a história da literatura brasileira.

Referências

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo em questão. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. Disponível em: [http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_emquestao/\[1\]lit_e_homo.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_emquestao/[1]lit_e_homo.pdf). Acesso em: 5 maio 2020.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Antônio Carlos Viana, Porto Alegre: L&PM, 1987.

CAMINHA, Adolfo. **Bom-Crioulo**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

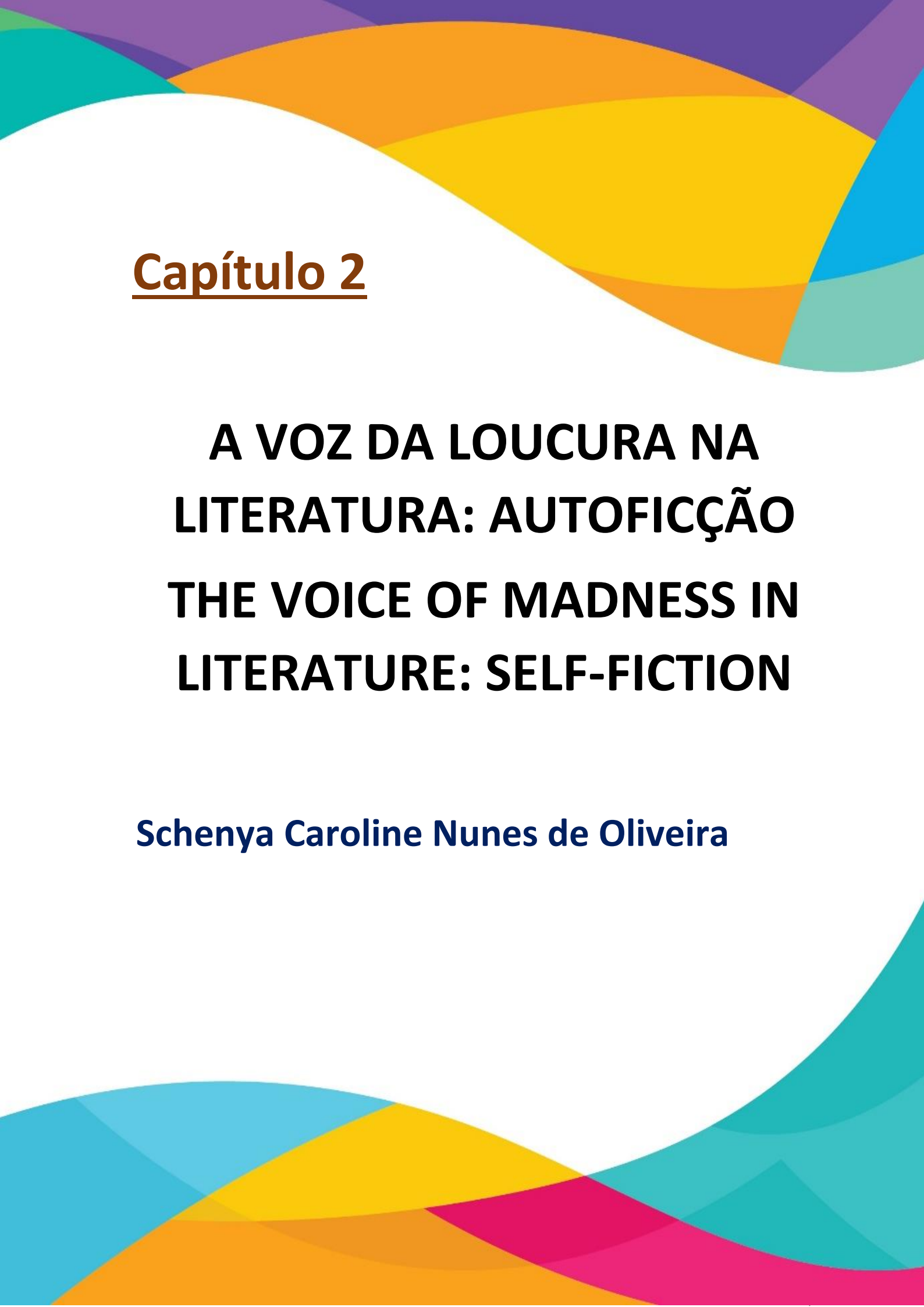
FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. São Paulo: Abril Cultural Brasiliense, 1985.

HOWES, Robert. Raça e sexualidade transgressiva em Bom-Crioulo de Adolfo Caminha. João Pessoa, UFPB. Graphos, Revista da Pós-Graduação em Letras, Vol. 7. n. 2/1, p. 171-190, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9459/5112>. Acesso em: 2 maio 2020.

MENDES, Leonardo. Naturalismo com aspas: Bom-Crioulo de Adolfo Caminha, a homossexualidade e os desafios da criação literária. Revista Gragoatá, Niterói, Universidade Federal Fluminense, v. 14. p. 29-44, 2003. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33444>. Acesso em: 1 abril 2020.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da Literatura brasileira. Prosa de ficção (de 1870 a 1920)**. 1ª Ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1973



Capítulo 2

A VOZ DA LOUCURA NA LITERATURA: AUTOFIÇÃO THE VOICE OF MADNESS IN LITERATURE: SELF-FICTION

Schenya Caroline Nunes de Oliveira

A VOZ DA LOUCURA NA LITERATURA: AUTOFIÇÃO

THE VOICE OF MADNESS IN LITERATURE: SELF-FICTION

Schenya Caroline Nunes de Oliveira

*Aluna do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária (Mestrado), do Centro
Universitário Campos de Andrade. Curitiba, Brasil, Schenya-carol@hotmail.com*

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo demonstrar aspectos da escrita de si, mais especificamente no discurso autoficcional. Buscando compreender o fenômeno da autoficção, uma das modalidades da escrita de si. No Brasil, a autoficção vem em crescente expansão nos meios literários, e atualmente muitos escritores estão criando romances baseados em elementos autobiográficos, o que fomenta a reflexão sobre as possibilidades de representação do real no ficcional. Dentre diversos autores, escolhemos analisar a produção literária da escritora Maura Lopes Cançado, que propõe um relato híbrido, em que mescla elementos autobiográficos e ficcionais, apresentando ainda um sujeito despersonalizada pelo trauma e que busca se reconstruir através da prática da escrita. O presente estudo também aborda as urgências que a determinaram, o seu caráter transgressivo e a recorrência à memória e à autoexpressão em escritas nascidas em situações de ameaça à subjetividade.

Palavras-chave: Loucura. Escrita de si. Literatura da urgência.

Abstract: This paper aims to demonstrate aspects of self-writing, more specifically in self-functional discourse. Seeking to better understand the phenomenon of self-fiction, one of the modalities of self-writing. In Brazil, self-fiction is growing in literary media, and many writers are currently creating novels based on autobiographical elements, which fosters reflection on the possibilities of representing the real in the fictional. Among several authors, we chose to analyze the literary production of the writer Maura Lopes Cançado, who proposes a hybrid account, which mixes autobiographical and fictional elements, presenting a subject depersonalized by trauma and seeking to reconstruct itself through the practice of writing. The present study also addresses the urgencies that determined it, its transgressive character and the recurrence of memory and self-expression in writings born in situations of threat to subjectivity.

Keywords: Madness. Writing from you. Urgency literature.

1. MAURA LOPES CANÇADO.

Maura Lopes Cançado, escritora que tem como principais publicações o diário “Hospício é deus” e a coletânea de contos “O sofredor do ver”, é descendente de uma das famílias mais abastadas de São Gonçalo do Abaeté, seu pai era respeitado e temido. Nasceu em uma bela fazenda, era considerada uma criança bonita, repleta de atenção de toda a família e orgulho de seu pai.

E devido a inúmeras doenças que teve durante a infância, Maura Lopes Cançado recebeu uma atenção para além do que considerava normal e até mesmo foi submetida por sua mãe a uma promessa feita à virgem Maria, que vestiria somente roupas de cor azul e branco até os sete anos de idade, para a melhora de sua saúde. Por vezes, tornava-se refém da proteção excessiva de seus familiares.

Sua mãe era muito religiosa e lhe impunha um Deus poderoso, vingativo, de quem nada se podia ocultar. Dizia que os maus iam para o inferno e o sexo era uma vergonha, um ato criminoso.

E com passar do tempo, Maura Lopes Cançado vai revelando o sofrimento de uma criança mimada que tentava lutar contra um mundo de fantasias. E nada conseguia satisfazê-la como relata em seu diário:

“Costumava aborrecer a mamãe sem nenhum motivo aparente. Deitava-me no chão e gritava com desespero. Arranjava um motivo (ou não arranjava), mas a verdade é que alguma coisa bem íntima levava-me a este comportamento. Uma insatisfação inexplicável, desejo de sofrer e fazer sofrer, como a expulsar de mim algo escuro, indefinido e insuportável. Essas cenas eram quase diárias e não sei se viveria sem elas (CANÇADO, 1979, p. 21).

Ainda criança, foi abusada sexualmente por empregados da fazenda de seu pai, e por muitos anos sofreu calada. Aos quatorze anos, entrou para o aeroclube, pois queria obter o Brevê ([documento](#) que dá a permissão para pilotar [aviões](#)) de piloto, mas sua conquista foi o casamento com um jovem aviador de dezoito anos. Após alguns dias de casada, já pensava em divórcio. Aos quinze anos, o casamento acabou, ficando com um filho para cuidar. Bem como nessa mesma época seu pai morreu.

Após a morte de seu pai, a fortuna familiar foi dividida entre dez filhos, já que três haviam falecido. Segundo Maura Lopes Cançado, alguns ficaram ricos e outros, pobres como ela e sua mãe. Sobre sua condição, a escritora justifica os gastos de sua herança pela falta de orientação financeira.

Com isso, tentou recomeçar uma nova vida, foi morar no Rio de Janeiro, porém, carregando a marca do divórcio, tornou-se alvo de preconceito.

Durante muito tempo, no Rio de Janeiro, trabalhou em diferentes lugares em diferentes funções, foi inclusive funcionária pública, porém tinha o sonho de se tornar uma grande escritora, embora passou por muitos obstáculos para solidificação dessa vontade, devido a sua precariedade econômica e psicológica.

Essa instabilidade emocional e econômica pela qual passava, já lhe era insuportável, contudo, buscou ser internada, solicitando ajuda terapêutica e abrigo.

Durante uma de suas internações em hospitais psiquiátricos, por conta de seu estado emocional, assassinou uma jovem interna.

Esse episódio ocorreu em um momento em que o Brasil não possuía hospitais de custódia apropriados para mulheres, assim encontrou-se irregularmente detida em clínicas psiquiátricas e penitenciárias distintas, sofrendo diferentes tipos de silenciamentos.

Durante seus internamentos, Maura escrevia seu “Diário Hospício é Deus”, que inicia com uma retomada memorialística da escritora. Ela traça um percurso desde sua infância, com tons de romance autoficcional.

2. ESCRITA DE SI COMO DIÁRIO- AUTOFICÇÃO

No diário, Maura Lopes Cançado expõe sua vulnerabilidade, pois os diários são escritas híbridas entre ficção, testemunho, ensaio, poesia e denuncia, que rompem com a lógica do possível na literatura e na vida.

A literatura de Maura tem um cunho íntimo, confessional e subjetivo, que tenta desnudar a sua vida, se revelar por meio da escrita. Pois, como diz Andréa Crabbé Rocha: “a si próprio o diarista pode confessar o inconfessável”. (ROCHA, 1965, p. 18). Nessa composição do diário o narrador é também um manipulador, assim ele dá ênfase ao que lhe convém. Faz escolhas ao longo de sua narrativa, iluminando certos

pontos e deixando à sombra outros. Portanto, o acesso ao segredo inconfessável, por sua vez, não passa de ilusão: “a convicção inabalável de que o artista tem o segredo disso”. (FERREIRA, 1982, p. 69).

Por outro lado, ao relatar sobre o diário e sua importância, Georges Gusdorf, aponta que o gênero diário íntimo, foi integrado na literatura no período do Romantismo enquanto ato de escrita. Uma vez que é nesse período que a subjetividade ganha valor literário. (GUSDORF citado por DUMAS, 1994, p.125). Bem como, durante a história da humanidade sempre existiu no homem um desejo de dar testemunho de sua existência, fazendo isso sob inúmeras e diversas formas. Entretanto, o diário supõe mostrar como o eu reage ao mundo e como o mundo experimenta o eu.

Para Cunha (2001, p. 253), os diários se constituem enquanto portadores de sensibilidades, pois eles possibilitam a “compreensão de vidas cotidianas, repletas de gestos de amor e ressentimentos, mas também são marcados pelos freios morais de determinada época”, ou seja, diários íntimos “capturam as sensibilidades do passado”, atravessados pelos dilemas do mundo em que se inserem. É o registro da individualidade, dos traços culturais e vivências da época de quem o escreveu. Ainda permite a reinvenção de si próprio no tempo, conforme diz Henrique “é a autocriação, a autoinvenção, a possibilidade, ao escrever, de se produzir” (Henrique, 2009, p. 51).

Lejeune (1989) busca trazer à vista, aqueles suportes que eram esquecidos em sótãos e armários. Para o estudioso os diários, possuem grande valor de pesquisa, pois neles estão “impressões pessoais sobre fatos diversos, registros de momentos de êxitos e fracassos diante de crises, arquivos de histórias para auxiliar em uma futura narrativa memorialística, amores contabilizados, bens materiais, livros lidos, ensaios de pretensões literárias, relatos de aventuras de viagens, a educação dos filhos (...)”, bem como uma infinidade de outros temas (Lejeune citado por Barcellos, 2007. P. 49).

Neste sentido, o diário se apresenta como a rememoração de fatos que é gerenciada pelo ponto de vista do narrador no ato da escrita.

Sendo assim, o passado é evocado pelo presente porque ele se reconstitui pelas lembranças do presente, neste sentido a dimensão social da qual o indivíduo faz parte atua na construção da memória e dos acontecimentos da vida dessa pessoa.

Entretanto, o diário pode ser considerado como escrita autoficcional. De acordo com o que foi relatado anteriormente o diário é um registro de fatos do cotidiano. Escrito em primeira pessoa, esse gênero é um espaço no qual o escritor descreve experiências familiares e sociais como também reflete tais fatos, com o intuito de compreender a si mesmo. A escritura de um diário significa pensar na constituição da própria identidade (BARCELLO, 2007). E ao reconstituir a si mesmo, o diário traz o registro de uma memória, de um “eu” que por meio da escrita, repensa e busca o autoconhecimento.

Devido a isso revela um questionamento com a memória de seu autor. Segundo Lejeune, que também pesquisa o gênero, no século XIX, os diários eram publicados com o objetivo de “educar moralmente os vivos” (1997, p. 101), sendo uma variação das biografias religiosas. O diário não era visto como um texto literário, pelo contrário, era apenas um texto que revelava a intimidade de alguma personalidade famosa ou o percurso de vida de alguma personagem histórica ou religiosa, ou registrava a vida de alguém em um momento histórico importante.

Mais do que oferecer um relato histórico, percebe-se que o diário é uma estratégia tanto para aproximar o leitor do “eu”, como para transmitir uma experiência literária significativa.

E aqui se encontra a relação da autoficção com o diário, no entanto o diário é o mergulho no “eu” subjetivo, íntimo e confessional tentando registrar a totalidade da vida. Tal tentativa, contudo, se mostra bastante falha, sendo que o discurso absoluto tornou-se impossível. E neste sentido, a teoria da autoficção revela que “não acredita mais na possibilidade de uma escrita autobiográfica, verificável e totalizante” (FAEDRICH, 2013, p. 137). Ou seja, essa narrativa não dá mais conta de narrar a vida de seu autor completamente.

Em relação ao diário, pode-se pensar que seu emprego seja uma estratégia para seduzir o leitor, que pensa estar lendo um relato verdadeiro. Ainda que ele se fixe em um momento da vida do narrador, seu autor pode registrar apenas o que lhe for interessante ou valoroso. Associado à ideia de controle e de reconstrução da própria existência, o diário é um espaço para expor de forma mais clara o “eu”, porém, tal exposição pode ser apenas um disfarce, uma simulação, que o escritor usa para se aproximar do leitor, prendendo-o no universo ficcional em que a vida é criada.

Para Doubrovsky, a autoficção é “uma variante pós-moderna da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência

indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (citado por VILAIN, 2005, p. 212). Em que afirma que a autoficção veio preencher uma expectativa do público, lacuna deixada pelas memórias, pela autobiografia e pelas escritas íntimas em geral. Para o autor, que diz não se considerar o inventor da prática, mas da palavra e do conceito, a autoficção tem como essência ser uma ficção de fatos e acontecimentos reais, são narrativas romances de si.

A proposta doubrovskiana reconhece a ambivalência do sujeito e a mobilidade do vivido, insere o discurso do eu no espaço lúdico e transitório, que entrelaça o referencial e ficcional; verdade e invenção; realidade e imaginação.

Pois o sujeito narra a sua vida para conservar a lembrança ou, ainda, numa tentativa utópica de entender o passado.

Maura Lopes Cançado escreve sobre si, através de um discurso em primeira pessoa que mescla ficção com dados autobiográficos.

Sua escrita apresenta as imposições sociais e a forma como elas a conduziram ao estado de depressão, desajustamento social e desequilíbrio mental, em que se encontra no presente da narração. Esse intuito fica evidente pela forma como essa relação de causa e consequência é marcada na estrutura de “Hospício é Deus”. A angústia, a loucura, e a memória da infância perpassa toda a sua obra: o diário, os poemas, os contos.

A autora traz uma tentativa de reconstituir a si mesma o máximo possível, voltando para o passado e relatando o presente, algo que realiza tanto em seu diário quanto no livro de contos.

No diário “Hospício é Deus”, trata de uma narrativa retrospectiva na qual a infância e a adolescência e o período que antecede sua entrada no hospício é representado. A retrospectiva é feita por meio de frames em que os primeiros medos, a relação com a família, a imposição social, a restrição ao desejo sexual, a imagem de um deus controlador e punitivo e de sua personalidade paranoica e egocêntrica são apresentadas em fragmentos de memória.

O primeiro momento de seu diário “Hospício é Deus” é a reflexão de que esse “eu” que foi narrado é reflexo dos conflitos retratados nas memórias da infância, de uma burguesia que, mediante pressões e condenações sociais, limitou a pessoa que ela foi e isolou a pessoa que é.

Sobretudo Maura Lopes Cançado apresenta relatos do passado, do presente e traz uma esperança para o futuro no qual acredita que sua escrita lhe traga a possibilidade de ser aquela pessoa que poderia ter sido (escritora renomada e reconhecida) se não estivesse enfrentando dificuldades psicológicas.

Como consequência, o estilo de Maura Lopes Cançado caminha, ao mesmo tempo, pelo território da loucura e da ficção.

Felman (1985) diz que a literatura e a loucura se identificam por serem “irredutíveis à interpretação”. Assim, fica marcada também a aceitação do pressuposto foucaultiano de que as representações da loucura dividem-se em teóricas e trágicas.

Portanto, conforme Foucault (2002) a aproximação com a linguagem ausente da loucura em muito contribuiu para o estabelecimento da literatura moderna. Isso leva à constatação de que o olhar subjetivo, a proximidade com o surreal, com o fantástico, com o insólito, com o sonho, com a imaginação e o consequente distanciamento da linguagem cotidiana, que caracterizam a literatura moderna.

Diante dessa afirmação a loucura também haveria de conferir originalidade à linguagem, tendo em vista uma percepção diferenciada do mundo, uma leitura que põe a serviço da criação possibilidades perpassadas por um desvio de normas que dão origem a uma nova estética. O livro de contos “O Sofredor do Ver”, incorpora imagens surreais que se justificam pela própria natureza da ficção, mas apresentadas por uma autora que percorria entre a realidade e a loucura.

Maura faz da literatura um modo de administrar sua angústia, organizando seu caos interno, escrevendo sobre seus conflitos, sobre a opressão do sistema psiquiátrico, e sobre as instituições de poder representadas pelos manicômios. Nesse caso entre o sofrimento interno e a denúncia de uma opressão coletiva.

Michel Foucault mostra no capítulo final da “História da Loucura” que a linguagem do louco, anulada na Idade Clássica, no período do Grande Internamento – ressurge na modernidade legitimada pela arte: Aquilo que a loucura diz de si mesma é, para o pensamento e a poesia do começo do Séc. XIX, igualmente aquilo que o sonho diz na desordem de suas imagens: uma verdade do homem, bastante arcaica e bem próxima, silenciosa, ameaçadora, uma verdade abaixo de toda verdade, a mais próxima do nascimento da subjetividade. Antônio Candido, no ensaio “O Direito à Literatura”, define a literatura como força humanizadora e de organização das experiências: De fato, quando elaboram uma estrutura, o narrador nos propõe um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada, fator que nos deixa

mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos: e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo.

3. A ESCRITA DA LOUCURA

Sobre a loucura é importante reiterar que uma das imagens adotadas pela escritora para defini-la em seu diário é a relação entre muro e eternidade.

Michel Foucault (2010, p. 5-6), em “a História da Loucura”, afirma que a construção de ambientes de segregação com o intuito de servir de espaço de tratamento da loucura é uma herança dos inúmeros leprosários construídos na Europa durante a Idade Média. Com o esvaziamento dos leprosários, reinicia-se o que Foucault denomina de “jogos de exclusão”:

Frequentemente nos mesmos locais, os jogos de exclusão são retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e “cabeças alienadas” assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem (FOUCAULT, 2010, p. 6).

O que, a princípio, surge como espaço de “tratamento”, torna-se depósito de pessoas. Assim, a segregação aparece como um método de resolução de questões sociais que até hoje está instituído no seio da sociedade. Neste caso, foi à loucura que adquiriu a verdadeira herança da lepra (FOUCAULT, 2010, p. 8).

No entanto, a herdeira burguesa Maura Lopes Cançado não recebeu somente os bens materiais herdados de seu pai, mas todo o preconceito advindo da exclusão social sofrida pelos leprosos.

De acordo com a autora, os loucos (herdeiros da lepra) parecem eternos: “Hoje, junto dos loucos, sinto certo descaso pela morte: cava, subterrânea, desintegração, fim. Que mais? Morrer é imundo e humilhante” (CANÇADO, 1979, p. 28). Para a escritora, o louco não tem fim, não tem falta, parece excessivo e eterno. Ela também faz uma descrição de sua percepção sobre a loucura e o hospício:

Estar internado no hospício não significa nada. São poucos os loucos. A maioria compõe a parte dúbia, verdadeiros doentes mentais. Lutam contra o que se chama doença, quando justamente esta luta é que os define: sem lado, entre o mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros. Não conseguem transpor o “Muro”, segundo Sartre. É a resistência. Também se luta contra a morte, quando morrer talvez seja realizar-se. Se existe vergonha é na luta: perder o lugar no mundo, afetividade, direitos (direitos?). Então encontramos doença, morbidez, imensa soma de deficiências que se recusa a abandonar. Transposta a barreira, completamente definidos, passam a outro estado – que prefiro chamar Santidade (CANÇADO, 1979, p. 28).

Em decorrência disso, ela traz o hospício de maneira metafórica como um lugar de silenciamento, um cemitério: “os dormitórios vazios e impessoais são cemitérios, onde se guardam passado e futuro de tantas vidas. Cemitérios sem flor e sem piedade: cada leito mudo é um túmulo, e eu existo entre o céu e essa dormência calada” (CANÇADO, 1991 p. 71).

Neste caso, a escrita diarística aparece como parte fundamental do processo de canalização do mar da loucura, como uma nova perspectiva da realidade. Na escrita ela é escutada, é quebrado silêncio e denunciado a condição dos loucos em hospitais psiquiátricos.

Desse modo, o término do processo de escrita diarística é resultado de um novo posicionamento em relação a si mesmo, é o mapa completo construído pelo diarista que venceu os encantos e a passividade de quem está sujeito a esperar o dia acabar para agir.

Neste sentido, podemos afirmar que os escritos de Maura Lopes Cançado foram imprescindíveis para um desenvolvimento reflexivo de suas crises. A partir do exercício diário de escrita de si, os diaristas fortaleceram a capacidade de enfrentamento de si, preparando-se novamente para as dificuldades impostas pela realidade.

Maura, em sua escrita, dá um grito contido há anos, uma forma de expressão literária que, se não alivia, denuncia com todas as letras o que é viver num trauma transformado em neurose. O modo de Maura enfrentar o trauma é escrever em grandes letras o que foi contido na infância. Maura fez do trauma um espetáculo sem censura:

Dói.

Embora não exista ainda nos dicionários de língua portuguesa, a palavra sororidade é usada pelos feminismos para se referir à união e aliança entre mulheres. A palavra tem origem no latim sóror, que significa irmãs. Tanto.

Tanto. Médicos. Sim? - Levem-me. Preciso falar. Deixei de falar a tanto tempo. Estou sozinha e assim foi sempre. Não quero dormir. Foi dormindo que permiti que construísse esta teia que me envolve e me perde. É a vergonha muito anterior. Não vergonha: é o medo. Não me dão atenção. Ninguém me ouve, como sempre. [...] Não me deixem. Quero falar. Tenho medo. Tenho de falar. Dançam carregados de distância, na

TARDE

SEXO

MAMÃE

MEDO (CANÇADO, 2015

[1968], p. 14).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse estudo nos possibilitou fazer uma análise sobre o livro “Hospício é Deus” de Maura Lopes Cançado evidenciando a correlação da escrita de si (diário) e a autoficção.

Além disso, há uma preocupação estética e o tom metafórico é peculiar tanto no diário quanto nos contos. Com isso mostra traços ficcionais (autoficção) e o extraordinário em suas obras, portanto, têm ligação contínua com as experiências radicais e as situações absurdas provocadas pelo isolamento e pela loucura, o que pode justificar o quanto o estranho e o surreal lhes é característico. Também o aspecto poético e lírico. Suas obras nos trazem um olhar sobre a loucura em sua dimensão social e histórica, nos aproximamos de maneira empática, dos problemas humanos e das dores que afligem os que estão estigmatizados, em nome da norma.

5. REFERÊNCIAS

BARCELLOS, C. & MONKEN, M. O território na promoção e vigilância em saúde. In: Fonseca, Angélica Ferreira (Org.). O território e o processo saúde-doença. Rio de Janeiro: EPSJV/Fiocruz, 2007. 177-224p.

CANÇADO, Maura Lopes. Hospício é deus: Diário I. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.

CANÇADO, Maura Lopes. O Sofredor do Ver. Brasília (DF): Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2011.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. De historiadoras, brasileiras e escandinavas: loucuras, folias e relações de gênero no Brasil (século XIX e início do XX). Revista Tempo, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5 p. 181-215, 1998.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira. Itinerários, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>.

FELMAN, S. Writing and Madness. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1985
FLAX, J. Thinking fragments. Berkeley/Los Angeles: California University Press, 1991

FOUCAULT, Michel. História da loucura. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. A loucura, a ausência da obra. In: Idem. Ditos e escritos I. problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 190-198.

FOUCAULT, Michel. Loucura, literatura e sociedade. In: Idem. Ditos e escritos I. problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999a, p. 210-234.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. Foucault, a filosofia e a literatura. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 139-174.

GASPARI, E. As ilusões armadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 4 vol.

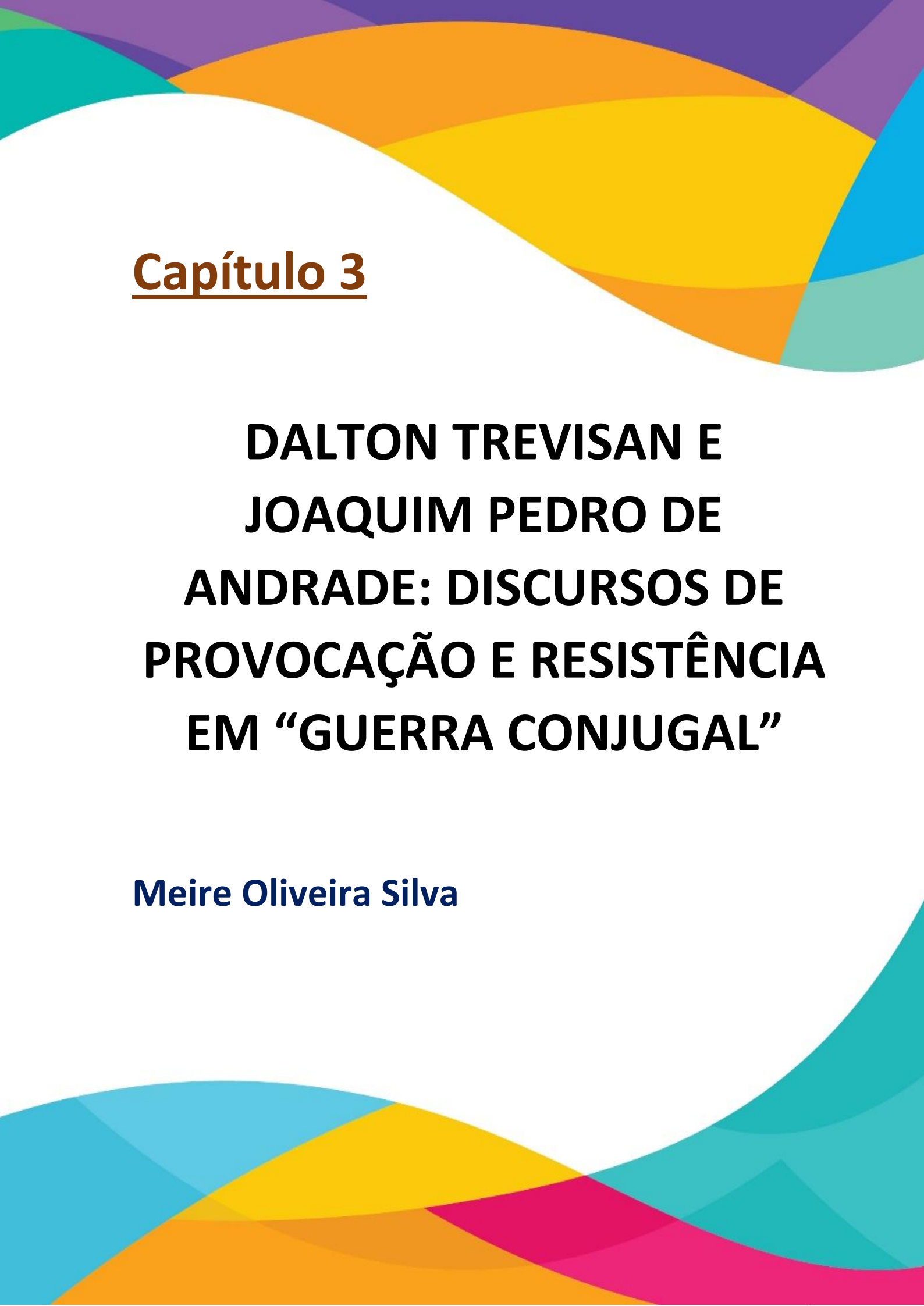
GUSDORF, G. Lignes de vie I. Les écritures du moi. Paris: Odile Jacob, 1991a.

_____. Lignes de vie II. L'auto-bio-graphie. Paris: Odile Jacob, 1991b.

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. Paris: Armand Colin Ed., 2003.

ROCHA, Andrée Crabbé. "Introdução". In: ROCHA, Andrée Crabbé. A epistolografia em Portugal. Coimbra: Almedina, 1965. P.13-36.

VILAIN, Philippe. Défense de Narcisse. Paris, Grasset, 2005.



Capítulo 3

DALTON TREVISAN E JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE: DISCURSOS DE PROVOCAÇÃO E RESISTÊNCIA EM “GUERRA CONJUGAL”

Meire Oliveira Silva

DALTON TREVISAN E JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE: DISCURSOS DE PROVOCAÇÃO E RESISTÊNCIA EM “GUERRA CONJUGAL”²

Meire Oliveira Silva

Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP). Docente na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE – campus Foz do Iguaçu). E-mail: meire_oliveira@uol.com.br

Resumo: O presente estudo centra-se na análise comparativa entre os contos de Dalton Trevisan, presentes em seis de suas obras - *Novelas nada exemplares* (1959), *Cemitérios de elefantes* (1964), *O Vampiro de Curitiba* (1965), *Desastres do amor* (1968), *A guerra conjugal* (1969) e *O rei da terra* (1972) -, e o filme *Guerra conjugal* (1975), de Joaquim Pedro de Andrade, a fim de esboçar as intrincadas relações entre Literatura e Cinema, bem como averiguar as questões pertinentes ao processo de adaptação literária. Além disso, os anos 1960 e 1970, como palco das obras anteriormente referidas, foram investigados no que se refere aos contextos histórico e, sobretudo, sociopolítico e cultural, destacando-se o papel da censura e também o uso da alegoria como alternativa ao momento de repressão e instabilidade das produções artísticas brasileiras. Assim, verificaram-se diversos impasses sociais e políticos em uma atmosfera de inicial utopia revolucionária, seguida pela desesperança dos anos 70. Período de muita agressividade artística como reação aos piores anos da ditadura, os chamados *anos de chumbo*, precedentes à abertura política, nos anos 1980. A argúcia ferina dos autores, como também a ironia e o desvelamento dos comportamentos humanos considerados inadequados socialmente, formarão um quadro de sondagem da sociedade, a partir de seus indivíduos como manifestações sociais de seu tempo, nas obras de Dalton Trevisan e de Joaquim Pedro de Andrade nesse contexto.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Censura; Dalton Trevisan; Joaquim Pedro de Andrade

Abstract: The present study focuses on the comparative analysis between the tales of Dalton Trevisan, present in six of his works - *Novels not at all exemplary* (1959), *Cemeteries of elephants* (1964), *O Vampiro de Curitiba* (1965), *Disasters of love* (1968), *A conjugal war* (1969) and *O rei da terra* (1972) -, and the film *Guerra conjugal* (1975), by Joaquim Pedro de Andrade, in order to outline the intricate relations

² Trabalho apresentado e publicado com algumas modificações nos Anais do X Encontro Internacional de Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE, campus Foz do Iguaçu) no Simpósio Temático *Linguagens Artísticas e Sociedade: Trânsitos entre Literatura, Arte e Política*.

between Literature and Cinema, as well as to investigate the issues pertinent to the process of literary adaptation. In addition, the 1960s and 1970s, as the stage for the aforementioned works, were investigated in terms of historical and, above all, socio-political and cultural contexts, highlighting the role of censorship and also the use of allegory as an alternative to the moment repression and instability of Brazilian artistic productions. Thus, there were several social and political impasses in an atmosphere of initial revolutionary utopia, followed by the hopelessness of the 70s. A period of great artistic aggressiveness as a reaction to the worst years of the dictatorship, the so-called lead years, preceding the political opening, in the 1980s. The authors' fierce shrewdness, as well as the irony and unveiling of human behaviors considered socially inadequate, will form a framework for probing society, based on their individuals as social manifestations of their time, in the works of Dalton Trevisan and Joaquim Pedro de Andrade in this context.

Keywords: Literature; Movie theater; Censorship; Dalton Trevisan; Joaquim Pedro de Andrade

Centrado na análise comparativa dos contos de Dalton Trevisan -, presentes em seis de suas obras, a saber, *Novelas nada exemplares* (1959), *Cemitérios de elefantes* (1964), *O Vampiro de Curitiba* (1965), *Desastres do amor* (1968), *A guerra conjugal* (1969) e *O rei da terra* (1972) -, junto ao filme *Guerra conjugal* (1975), de Joaquim Pedro de Andrade, este estudo busca esboçar as intrincadas relações entre Literatura e Cinema, bem como averiguar as questões concernentes ao processo de transposição da obra literária à fílmica. Além disso, os anos 1960 e 1970, como palco das obras anteriormente referidas, devem ser considerados em relação aos contextos histórico, sociopolítico e cultural, destacando-se o papel da censura e o uso da alegoria³ como alternativa ao momento de repressão e instabilidade das produções artísticas brasileiras.

Para tanto, é preciso atentar às profundas transformações ocorridas nessas duas décadas cruciais para o Brasil, a fim de compreender os diversos impasses envolvidos em uma atmosfera de utopia revolucionária, seguida pela desesperança dos anos 1970. Período de muita agressividade artística como reação aos mais conturbados anos da ditadura, os chamados *anos de chumbo*, precedentes à abertura política, a partir dos anos 1980. A argúcia ferina dos autores, como também a ironia e o desvelamento dos comportamentos humanos considerados inadequados socialmente, formarão um quadro de sondagem da sociedade, a partir de seus

³ Retomando os pressupostos teóricos de Walter Benjamin e estudos voltados à modernidade.

indivíduos, como manifestações históricas e políticas de seu tempo. A provocação e o embate com o público serão a tônica geradora das mais diversas artes da época. Ainda que, a princípio, tenham se manifestado como forma de *educar* e *conscientizar* as massas. Tal panorama e seus impactos nas artes serão brevemente retomados para a localização das obras de Dalton Trevisan e de Joaquim Pedro de Andrade nesse âmbito de intensas transformações políticas e comportamentais.

É preciso, dessa maneira, ressaltar que a obra de Dalton Trevisan, sobretudo entre 1960-70, segue certa tendência também observada nos contos de Rubem Fonseca – classificada respectivamente pelos críticos Antonio Candido e Alfredo Bosi, como *realismo feroz* (1982) e *brutalismo* (1981). De modo que levará em consideração o papel do leitor como um elemento formador e participativo nessas produções literárias. As preocupações observadas nessas produções dimensionarão relações dialógicas a partir da análise das interações sociodiscursivas entre autores, obras e leitores, como atores sociais. Assim, é possível compreender a intensa participação do público no que estava sendo engendrado nas narrativas curtas, bem como estabelecer possíveis afinidades estéticas como resultados diretos dessa relação. Já na década de 1960, já se pronunciava a explosão do conto como gênero de grande difusão devido ao alcance imediato do público. Sua brevidade correspondia à urgência do momento e, no caso de sociedades submetidas ao crivo da censura, tal qual o Brasil, às limitações daquele cenário político e social. A época de eclosão do conto, ou seu *boom*, aconteceria na década posterior, contudo o nome de Dalton Trevisan já despontava como um dos mais sólidos do gênero na literatura nacional. Assim, situar o lugar e a relevância da obra de Trevisan nesse cenário é um dos pilares a nortear, não só a tentativa de abarcamento dos principais aspectos do conto nacional, mas a de ir ao enalço de uma percepção dos impactos discursivos de sua obra em meio à repressão sob uma espécie de *cronotopo bakhtiniano*, essencial para a ressignificação das obras consonantes ao momento de sua produção. A década de 60, pautada pelo golpe militar, precisou responder de modo engajado para enfrentar a instalação daquele período de crise. Já os anos 1970 trouxeram mudanças de comportamento como uma espécie de recusa à violência deflagrada pelo período de instabilidade, por meio de uma arte que trazia à tona dúvidas, questionamentos e angústias de indivíduos em meio à situação vigente, no que se refere, não só à política, mas aos comportamentos, nos domínios cultural, social e institucional,

questionando a moral, a pertinência e a validade dos diversos setores e normas sociais.

Ao contrário do engajamento do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), na figura de Oduvaldo Viana Filho; e do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal; os anos 70 não se concentraram na denúncia dos problemas do país como a miséria, a fome, a seca e a desigualdade. De certa forma, deram as costas ao modelo anterior e seu engajamento. É a queda do sonho desembocando em cisão, por meio da contracultura, num duplo movimento de destruição e recriação dos antigos padrões, mesmo pelos acontecimentos enfrentados na Europa, a partir de 1968, e também na América Latina e nos Estados Unidos. Como gênero literário, o conto apresenta-se como a expressão mais afeita àquela conjuntura de profundas transformações e premências, dada a sua concisão narrativa. É, portanto, contemporaneamente adequado à problemática de suas questões mais flagrantes, sendo consequência direta de tantos embates. Analogamente, o *Cinema Marginal*, nos anos 70, no mesmo período, surgiria como resposta ao politizado *Cinema Novo*, num paralelo estético que talvez sirva para ilustrar as necessidades dos objetos de estudo aqui escolhidos. Afinal, o filme de 1975 chega a adotar algumas estratégias muito combatidas por seu realizador em produções anteriores. Joaquim Pedro, que sempre primara pelo apuro técnico em seus filmes, a partir de *Macunaíma* (1969) opera uma *virada* que tende a romper com padrões sociais – e, sobretudo, morais –, através de uma linguagem mais incisiva e inclinada à violência transmutando-a em artifício estético.

Sendo assim, o filme *Guerra Conjugal* emerge nos anos 1970 como afronta e deslocamento ao subverter inclusive ao *Cinema Marginal* e à *pornochanchada*, mas ao mesmo tempo conservar em sua natureza seus mais caros aspectos. Logo, materializa-se como questionamento da *indústria cultural* mais popular do cinema brasileiro na época, a própria *pornochanchada*, incorporando-a por meio de uma deglutição antropofágica – Joaquim Pedro segue em sua *verve oswaldiana* –, de absorção dos poderes dos inimigos, a exemplo dos antigos índios tupinambás e caetés, da costa litorânea nordestina. O cineasta carioca, um dos pioneiros da escola *cinemanovista*, recorre à *pornochanchada* como *método*, ao expor seus elementos estruturais polêmicos, através de técnicas que não poupam os efeitos paródicos que simultaneamente denunciam, incomodam e até flertam com algum sublime presente no extremo mau gosto, no riso libertador e no caráter grotesco das diversas bocas-

sinédoques do longa-metragem, escancaradas na tela. Bocas devoradoras *oswaldianas*, mas sobretudo carnavalizantemente *bakhtinianas*. O discurso do cineasta impõe-se em chave modernista como capaz de transformar *antropofagicamente* os entraves sociais impostos ao cinema novo, assim como o escritor paranaense ultrapassa os limites do gênero conto, para erigir uma nova estética. Nessa subversão fílmica e literária, encontram-se vozes dialeticamente dissonantes em um processo infindo de enunciados irmanados pelo mesmo país, visto do Rio de Janeiro ou de Curitiba. A dessacralização dos discursos oficiais emerge quase espontaneamente do filme e dos livros, como o deslocamento poético que, em momentos de colapso, pode ser capaz de condensar o horror da opressão ao simbolizar seu combate.

Considerando que essa estética da carnavalização estará voltada para a vivência de discursos contrários ao oficial, em um mundo que se impõe invertido, sem respeito a qualquer hierarquia, segundo Bakhtin (1981:173), numa festa alegre a relativizar a vida em suas coisas e experiências, é preciso contextualizar as relações entre literatura e cinema, já que constituem produtos de uma sociedade e, sobretudo, maneiras de *traduções* de uma época. Os anos 1960 e 1970 configuram um reflexo fragmentado e múltiplo, em inúmeras transformações com muita rapidez, e concentrando uma série de acontecimentos fundamentais para a história da sociedade brasileira, cujos impactos reverberariam nos anos seguintes. Segundo Zuenir Ventura, 1968 foi o *ano que não terminou* e, também para esta abordagem, apresenta-se como um divisor de águas nas obras analisadas, visto que suas tensões serão extremadas justamente após o Ato Institucional, nº5, de 13.12.1968.

Produzindo regularmente desde 1959 – com média de quase um livro por ano –, Dalton Trevisan é referência absoluta do conto brasileiro, em seus 94 anos. Talvez, devido à personalidade reclusa, seja tido como uma espécie de *lenda* viva em Curitiba, cidade que escolheu como palco de suas narrativas, como uma espécie de *Balzac tropical*. Da mesma forma, Joaquim Pedro de Andrade possui obra icônica e profundamente relacionada à Literatura e à História nacionais ainda que continue um cineasta relativamente pouco conhecido do grande público, apesar de sua relevância, não só para o Cinema Novo, como para os estudos referentes ao Cinema Brasileiro de forma geral. Sobretudo os relativos à introdução das técnicas de Cinema Direto e Cinema Verdade no país – marca de sua produção documentária inicial, remontando àquele já posto 1959.

Roberto Schwarz explica, em um de seus mais emblemáticos ensaios, assim como grande parte dos estudiosos daquele tempo, que as alegorias passaram a ser um subterfúgio para escapar da censura, ainda que a arte tenha gozado de uma certa liberdade, a princípio:

Em 1964 instalou-se no Brasil a ditadura militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de João Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdista a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência a vitória da direita pôde tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus etc. Entretanto, para a surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural daquela esquerda no país. (2001: 7)

As artes, de modo geral, recorreram às alegorias e, cada vez com mais ênfase, não só como representação de uma realidade – ideia clássica de símbolo – velada porque censurada, mas em chave *benjaminiana*, como reação aproximada da melancolia erigida na internalização consciente de um estado de desesperança e perda diante da efemeridade dos acontecimentos. Aqui, também como uma espécie de aspiração utópica ao caráter de permanência. Aludida por Walter Benjamin como “a máquina-ferramenta da modernidade”, em seus estudos sobre Charles Baudelaire, o conceito de alegoria (1985:143) também na *Origem do drama barroco alemão*, condensa a atmosfera permeada por fragmentação e incerteza a envolver as produções dos anos 1960, explodindo vigorosa na década seguinte, nas produções literárias nacionais, especialmente, nos contos.

A fragmentação aparecerá nos contos produzidos da época, sempre a mesclar linguagens das mais diversas origens para traduzir a instabilidade do momento, e valendo-se dialeticamente dos espetáculos da sociedade de consumo, como procedimento irônico e questionador. Seguindo as tendências da ocasião, de linguagem múltipla, respondendo à tecnocracia, às massas, às guerras, estão os contos de Dalton Trevisan, fundindo violência e saltos entre universos múltiplos e surreais, ao erigir o universo da extraordinária figura do *Vampiro de Curitiba*. Suas narrativas são capazes de revelar o estranho em si mesmo desses indivíduos remetendo também à Psicanálise freudiana e a um mundo insólito e,

concomitantemente, cheio de traumas e lacunas. Inclusive, estudos nesse sentido, após os de Berta Waldman (1982), são praticamente inexistentes sobre as seis obras aqui referidas. Além disso, é preciso ressaltar o fato de que a imprensa estava sofrendo demasiado controle no período e, logo caberia à literatura, sobretudo na narrativa curta, fazer as denúncias, recorrendo constantemente à alegoria diante da modernidade que degrada o indivíduo em meio à multidão ou ao “mundo abandonado por Deus”⁴, pleno de sujeitos desintegrados em relatos amargos.

Atendo-se à estética de Trevisan, diante do estreitamento da censura, é válido pensar que a narrativa apelará para a violência e o horror da escrita e seus signos. Da mesma forma, Joaquim Pedro de Andrade fará da pornochanchada matéria de denúncia nos espaços estreitos que aludiam ironicamente à brutalidade do período que cassava indivíduos, em identidades e existências. Todas as personagens como *João e Maria*. O ímpeto narrativo, próximo do cinema e sua linguagem, é imediato. Na análise do período, é curiosa a inspiração basilar para a configuração do filme de Joaquim Pedro de Andrade, a figura espectralmente curitibana de Nelsinho, talvez o paradoxo aglutinador das obras na tela e nos livros. O filme *Guerra conjugal* funciona quase como uma síntese da obra de Dalton Trevisan até aquele momento; referindo-se diretamente ao mal-estar das relações degradantes e à situação prosaica das angústias cotidianas sordidamente alimentadas por uma sociedade implacavelmente cruel. A adaptação aparece metonimicamente em elementos condensadores de inclinações estéticas e diálogos afins, em contiguidades narrativas indiretas.

Por meio da captação da realidade de indivíduos envoltos em pequenos melodramas diários, Trevisan vai desnudando uma realidade universal a partir de Curitiba e seus habitantes imersos em situações mesquinhas, através de um relato que oscila entre a representação naturalista e a insólita: “Se não a deixasse em paz, Maria acabava seus dias: engolindo vidro moído, escrevia com batom no espelho que era o culpado” (TREVISAN:1995,16). É o retrato de Joões e Marias, seres indistintos, que mais se assemelham a uma produção em série de homens e mulheres sem identidade própria, e a fantasmas cujas trajetórias pessoais somente refletem uma sociedade fragmentada, vazia e disforme.

Em *A guerra conjugal*, constatações como “agora era dona casada e não podia conversar com qualquer homem” demonstram o conservadorismo daquela

⁴ Cf. *Teoria do romance*, de Lukács,

capital que, a partir de costumes provincianos, serve como microcosmo e reflexo de todo o moralismo da sociedade brasileira da década de 1960, assim como o filme de Joaquim Pedro fará ao reportar-se à década de 1970, mantendo com a obra de Trevisan profundo diálogo e ultrapassando as definições apressadas acerca da adaptação, como mera transposição narrativa de um suporte a outro. E é justamente nesse diálogo que reside dialeticamente o produto das duas linguagens, obras diversas – contos e filme, em suas especificidades – cujos desafios apresentam-se, não só no desvelamento de imbricações imediatas, mas suas lacunas, como buscar saber em que medida livros e filmes funcionam como respostas aos contextos político e social da época, como discursos independentes ancorados em uma problemática comum, as frágeis contingências sociais.

Curitiba, assim como a Dublin de James Joyce, revela-se como palco para as desventuras de seres anônimos que empreendem uma trajetória penosa, verdadeira "Ilíada doméstica" (TREVISAN,1994:16). No conto "Senhor meu marido" (TREVISAN,1995:9), retomada e resposta ao poema "Tragédia brasileira" (2004) paranaense, seguindo a linha de Misael do poema ao peregrinar por todos os bairros cariocas para tentar livrar Maria Elvira dos namorados.

Na linha de Walter Benjamin e de sua 'dialética de ver', Dalton Trevisan, com o seu estilo inovador e imediato, projeta o visual e a imagem para construir 'imagens-pensantes' (*Denkbilder* de Benjamin), com o propósito de comunicar os aspectos viscerais do espaço vivido pela população de Curitiba a partir de diversas óticas - corrosivas e contundentes mas também cômicas e compassivas." (VIEIRA, 2013: 153)

É preciso sondar a imagem da cidade de Curitiba no engendramento das relações sociais dos diversos Joões e Marias de suas narrativas, sempre sujeitos a perigos urbanos e injustiças sociais, geralmente, questões afeitas às classes média-baixa e baixa às quais pertencem: "Na ilusão de que Maria se arrependesse, com as economias e as gorjetas de mil noites em pé (ai! pobres pernas azuis de varizes) construiu um bangalô no Prado Velho." É como se o autor curitibano estivesse mais interessado nas fissuras das desigualdades sociais que emergem como vozes desesperadas de indivíduos que não habitam aquela cidade que, aos poucos, foi se tornando um símbolo de modernidade e progresso urbano, aclamada inclusive por arquitetos internacionais, desde o projeto de Jaime Lerner, ao seu Grupo Lerner e ao Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC), de 1965 (VIEIRA:2013,152). Mesmo a inclinação predatória presente no Vampiro Nelsinho e

desdobrada nos demais personagens por meio de ligações violentas e perversas subvertem a suposta moralidade que qualquer conto poderia anunciar em sua essência. Parece importar a captação angustiante dos espaços que expõem as agruras das relações humanas.

É nítido o posicionamento enunciativo dos contos ao apontar as condições sociais controversas como responsáveis pela corrosão dos indivíduos, ao condicionar seus comportamentos reprováveis. Consegue, por sua vez, ultrapassar uma abordagem realista ao ressaltar retratos de sujeitos desprovidos de humanidade já que submetidos à deterioração de identidade, em meio a um progresso opressor e excludente, verdadeiros mortos-vivos. Seus personagens constituem seres marginalizados cujos dramas também refletem não só vulnerabilidade social, mas a inconsistência política de então. Homens que não se encaixam mais no mundo. Cidadãos cujo próprio país não lhes suporta – na flagrante polissemia contida neste vocábulo – mais. Pensando assim, é possível retomar a ideia do projeto modernizador de Brasil alavancado pela construção de Brasília (1960), por Juscelino Kubitschek, cujos reflexos confirmariam, anos depois, grande exclusão social. Da mesma forma, como ocorreu no "bota-abaixo", do prefeito Pereira Passos, no Rio de Janeiro, no início do século XX. Ao longo de sua história, o Brasil apresenta-se repleto de propostas modernizadoras – arrojadas arquiteturas e planejamentos em diversas esferas –, às quais, mormente, grande parte da população não tem acesso. Um projeto de país nunca sonhado para todos. Afinal, os anônimos Joões e Marias não alcançariam os andaimes dessa grandeza, já que situados em seus alicerces, atados ao rés do chão de onde outros brotam incessantemente como bases substituíveis e descartáveis, nunca estanques.

O filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Guerra conjugal* (1975), faz alusão a uma série de questões que remetem à obra de Dalton Trevisan, como a impossibilidade das relações plenas, já que também traz à luz indivíduos fragmentados e marginalizados, apelando para o *kitsch*, para a denúncia do atraso e do moralismo descabido em meio à pornográfica miséria, por meio de um olhar sórdido e mordaz, cujos diálogos são, assim como os do autor curitibano, agudos e corrosivos. A violência que emergirá dessas trajetórias de heróis igualmente malogrados estará representada também por um discurso cuja virulência incitará o espectador de modo provocativo. Nesse sentido, dialogando vivamente com a obra de Dalton Trevisan, a partir de 1959 até meados dos anos 1970. Ambos afinados com as demais produções

da época, cuja estética adotada dialoga intimamente com a violência instalada no país a partir da instauração do regime militar, e acirrada após o AI-5.

O humor, a paródia, o exagero, o grotesco e o mau gosto do filme de Joaquim Pedro aproximam-se densamente das primeiras obras de Dalton Trevisan e são intensificadas em fina sintonia. A fragmentação aparecerá no filme como tratamento estético a partir de três eixos narrativos que extrapolam os limites dos contos. O do advogado Osíris em seu espaço de classe média alta; o do casal de velhos pobres e o de Nelsinho (vampiro na literatura e no cinema) que transita entre os dois universos – vampiro social e sobrenatural – a fim de extravasar suas taras e obsessões, indo a prostíbulos, residências tradicionais e vanguardistas nos costumes. A câmera acompanha as personagens e dialoga com elas, sendo outro personagem da trama. Oscilando entre inquiridor e *voyeur*, o olhar da câmera nunca é neutro. A mirada da câmera afirma-se onipresente e incomoda diegeticamente; similar ao narrador de Trevisan ao interferir nas falas e, muitas vezes, pressupor um interlocutor (implícito), como a exigir postura ativa – ou combativa? – do leitor. Nesse sentido agressivo, as obras dialogam contínua e tacitamente. O filme reverbera-se nos livros, perpetuando suas mazelas ao ressignificá-las:

Os seres daltonianos, heróis modernos, se entregam a relações sexuais deprimentes, inferninhos, impulsos hediondos, numa trajetória desprovida de qualquer significado. O herói daltoniano vacila, inconstante e obscuro nos seus propósitos, encontra nas doses de conhaque inspiração para os momentos críticos; síntese da iniquidade de uma vivência centrada no consumismo e no imediatismo existencial. (GRAÇA, 1997:134)

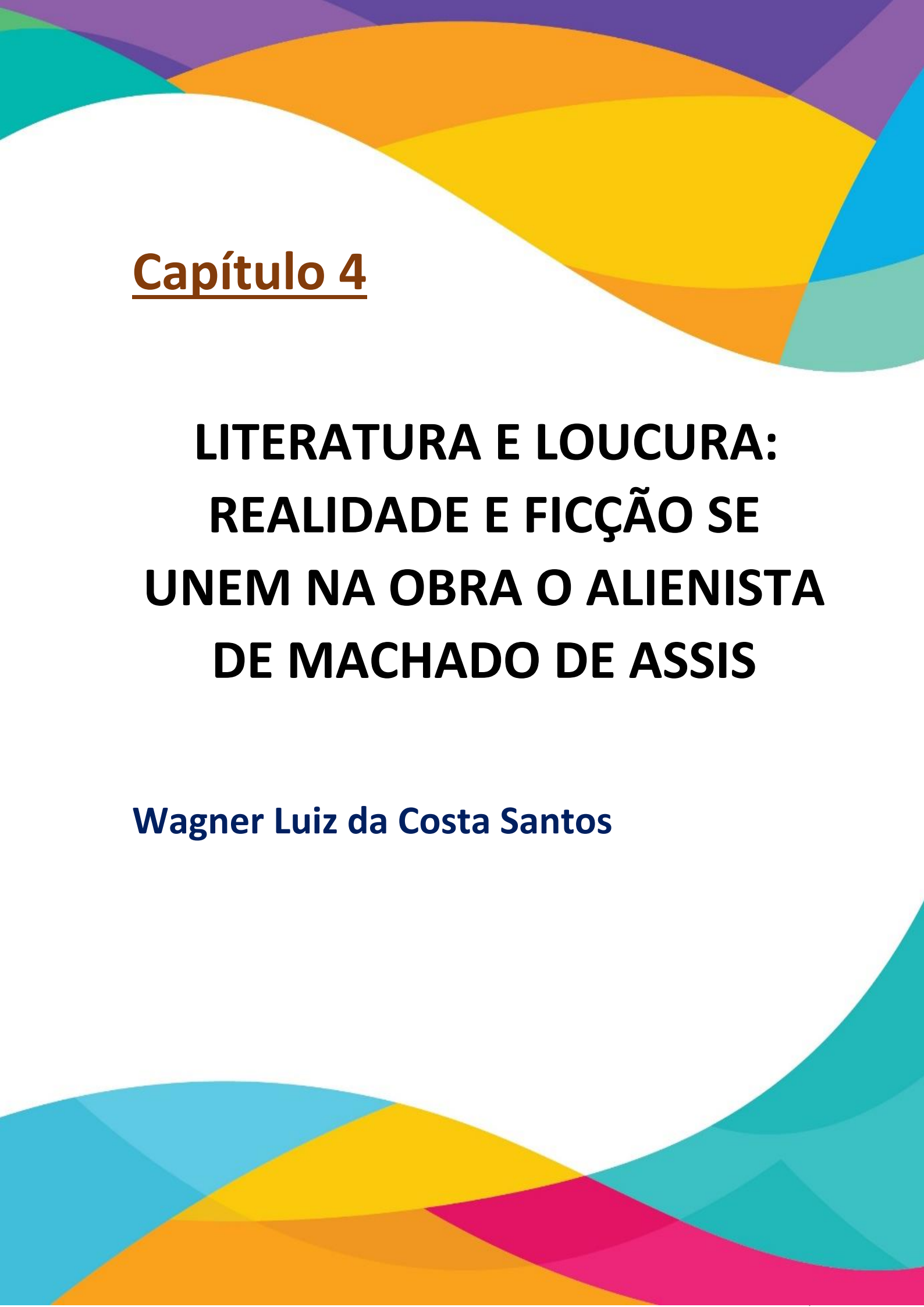
Como obra de 1975, o longa-metragem é alegórico, sobretudo, para falar das violências e torturas, não somente das relações pessoais de indivíduos comuns, como dos horrores das práticas obscuras da ditadura. Possivelmente, a violência presente em algumas das obras de Dalton Trevisan, que serviram de *leitmotiv* ao filme citado, também dialogavam com as mesmas questões. Os desmandos da repressão política ecoam por todos os bocos de cenas e páginas, como umbrais aterrorizantes materializados em vampiros cínicos como Nelsinho, ao se alimentar com prazer diante do horror e da dor de suas vítimas. De maneira velada, em espaços recônditos, acima de qualquer suspeita. E, à clandestinidade e à margem social, os seres perseguidos, são relegados. Nessa sondagem da História do Brasil, desde os momentos anteriores à deposição do presidente João Goulart, até o início da abertura política com João Batista Figueiredo, outros palcos se desnudaram, até as contundentes – e recentes –

negações de fatos históricos. Negação da História. Todo um horizonte esquecido, retomado, recalculado, recontado, sem memórias. Em manifestações artísticas da época – desde a Tropicália, o Cinema Novo, o Cinema Marginal, as artes plásticas –, um sonho de Brasil se erguia permeado por provocações fílmicas e literárias, uma década antes das Diretas Já. Logo, uma questão talvez pertinente seja novamente de ordem *freudiana*: a quais traumas nacionais remetem as obras de Dalton Trevisan e Joaquim Pedro de Andrade, em pleno século XXI?

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Joaquim Pedro de. Filme *Guerra Conjugal*. Brasil, 35mm, 90 min, 1975.
- _____. "A guerra conjugal de Joaquim Pedro". *Opinião*. Rio de Janeiro, 11 de abr. 1975. Entrevista a Sérgio Augusto e Jean-Claude Bernardet.
- _____. "Comemo-nos uns aos outros". *Veja*. São Paulo, 25 mar 1970. Entrevista concedida a Geraldo Mayrink.
- ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. 3ª ed. São Paulo, Ed. Globo, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais*. Brasília, Ed. UnB, 1987.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.
- BANDEIRA, Manuel. "Tragédia Brasileira". In: *Antologia Poética*, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1974.
- BENJAMIN, Walter. "A modernidade". *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, (26/27), pp. 7-39, jan./mar. 1971.
- _____. "A Paris do segundo império em Baudelaire". In: KOTHE, Flávio R. *Walter Benjamin*. São Paulo, Ática, 1985.
- BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade – A revolução intimista*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1981.
- CANDIDO, Antonio. "A nova narrativa". *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima, v. 7, n. 14, 1982.
- GASPARI, Elio. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2000.

- GRAÇA, Marcos da Silva. AMARAL, Sérgio Botelho. GOULART, Sonia. *Cinema brasileiro: três olhares*. Niterói, EDUFF, 1997.
- PASTA, José Paulo. "Changement et idée fixe". *Centre de Recherche sur les Pays Lusophones, Cahier n.º 10*. Paris, Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 159-171.
- SCHWARZ, R. "Cultura e política", 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- SILVA, Meire Oliveira. *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira*. Curitiba: Appris, 2016.
- TREVISAN, Dalton. *Cemitério dos elefantes*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1964.
- _____. *Desastres do amor*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *A guerra conjugal*. 10ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1995.
- _____. *Novelas nada exemplares*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Civ. Brasileira. 1965.
- _____. *O rei da terra*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *O vampiro de Curitiba*. A guerra conjugal. 23ª ed. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- VIEIRA, Nelson H. "Espaço vivido e espaço mental". In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, nº42, p. 151-167, jul./dez. 2013.
- WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2ª ed. São Paulo, Ed. Hucitec/Ed. da UNICAMP, 1989.



Capítulo 4

LITERATURA E LOUCURA: REALIDADE E FICÇÃO SE UNEM NA OBRA O ALIENISTA DE MACHADO DE ASSIS

Wagner Luiz da Costa Santos

LITERATURA E LOUCURA: REALIDADE E FICÇÃO SE UNEM NA OBRA O ALIENISTA DE MACHADO DE ASSIS

LITERATURE AND MADNESS: REALITY AND FICTION JOIN THE WORK OF THE AXIS OF ASSIS ALIENIST

Wagner Luiz da Costa Santos

Graduado em Letras - UFPB, Especialista em Estudos Linguísticos e Literários - UCAM/R, Mestrando em Tecnologias Emergentes em Educação - MUST University /USA . Professor de Língua e Literatura na SEE - BA. E-mail: wagnerluizcostasantos@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho busca verificar as ideias acerca da loucura na obra *O Alienista*, de Machado de Assis, uma das obras machadianas mais conhecidas, com uma estrutura que se distende em conjunturas inesperadas, alcançando temas psicopatológicos e sócio-culturais, nos possibilitando enxergar umas das mais belas formas de se abordar questões relacionadas a conflitos humanos e temas recorrentes, como a loucura, que podem ser vistos como mola propulsora para a criação literária e por isso, digna de um estudo que atente para a representação dos aspectos da loucura na literatura, bem como a maneira peculiar de Machado de Assis de abordar a temática, para trazer a tona problemas sociais, com uma crítica irônica e peculiar. Diante disso, é objetivo maior deste trabalho analisar a representação da loucura na obra *O Alienista*, refletindo sobre seus aspectos sociais e culturais. Bem como, refletir sobre como a loucura é caracterizada e conceituada na obra em estudo, entendendo sua relação com a sociedade. Para tanto, tomamos por aporte teórico, estudiosos como Foucault, Pessoti, Paim, Rotterdam, Barthes, Coutinho, Cândido, dentre outros que se fizeram necessários, configurando, assim nossa pesquisa como um estudo bibliográfico. Desta forma, inicialmente faremos um estudo dos teóricos citados, culminando com a análise literária da obra *O Alienista*, a fim de encontrar subsídios para realizar uma apreciação da obra em destaque, correlacionando, assim, estudos literários e teóricos.

Palavras chave: Literatura, Loucura, Machado de Assis.

ABSTRACT

The present work seeks to verify the ideas about madness in *O Alienista*, by Machado de Assis, one of the best known Machado works, with a structure that differs in unexpected conjunctures, reaching psychopathological and socio-cultural themes,

allowing us to see one of more beautiful ways to address issues related to human conflict and recurring themes such as madness, which can be seen as a driving force for literary creation and therefore worthy of a study that pays attention to the representation of aspects of madness in literature, as well as Machado de Assis' peculiar way of approaching the subject, to bring up social problems, with an ironic and peculiar critique. Given this, it is the main objective of this work to analyze the representation of madness in the work *The Alienist*, reflecting on its social and cultural aspects. As well as reflect on how madness is characterized and conceptualized in the work under study, understanding its relationship with society. Therefore, we take as theoretical support, scholars such as Foucault, Pessoti, Paim, Rotterdam, Barthes, Coutinho, Candido, among others that were necessary, thus configuring our research as a bibliographical study. Thus, initially we will make a study of the aforementioned theorists, culminating with the literary analysis of the work *The Alienist*, in order to find subsidies to make an appreciation of the highlighted work, thus correlating literary and theoretical studies.

Keywords: Literature, Madness, Machado de Assis.

INTRODUÇÃO

Joaquim Maria Machado de Assis é considerado um dos mais importantes escritores da literatura brasileira. Foi poeta, romancista, cronista, dramaturgo, contista, folhetinista, jornalista e crítico literário, além de ser um grande comentador e relator dos eventos político-sociais de sua época, testemunhando as mudanças políticas no país, com a chegada da República. Filho de uma família humilde nasceu no Rio de Janeiro em 21 de junho de 1839. Mulato e vítima de preconceito, perdeu na infância sua mãe e foi criado pela madrasta. Superou todas as dificuldades da época, tornando-se um dos maiores escritores brasileiros.

O Alienista é uma das obras machadianas mais conhecidas, com uma estrutura que se distende em conjunturas inesperadas, alcançando temas psicopatológicos e sócio-culturais, nos possibilita enxergar umas das mais belas formas de se abordar questões relacionadas a conflitos humanos e temas recorrentes, como a loucura, que podem ser vistos como mola propulsora para a criação literária e por isso, digna de um estudo que atente para a representação dos aspectos da loucura na literatura.

Sendo a literatura um construto humano, podemos observá-la como representação da realidade, apesar de seus aspectos ficcionais. Assim, é de extrema importância atentarmos para os aspectos relacionados à psicologia humana, de forma especial a loucura tematizada na obra *O Alienista*, uma vez que podemos perceber

que se trata de algo inerente ao homem essa relação entre normal /anormal; razão/loucura e por isso passível de estudos literários.

Portanto, o presente estudo está pautado na análise do conto machadiano *O Alienista*,. Que foi publicado em 1882, incorporado ao livro *Papeis Avulsos*, que teria anteriormente sido publicado em “A Estação” (Rio de Janeiro) em 15 de Outubro de 1881 a 15 de Março de 1882 e está situado na segunda fase de Machado de Assis, conhecida como sua fase madura e realista do autor.

O enredo da obra em análise se passa no século XIX, retratado a burguesia hipócrita da época. O autor se vale do personagem Dr. Simão Bacamarte (*O Alienista*) que se casou com D. Evarista, que não tinha nenhum atributo de beleza, mas tinha todas as chances de dar-lhe filhos robustos e inteligentes, o que não acontece, levando o doutor a dedicar-se ao estudo da medicina, em especial a neurologia, estudando assim a sanidade e a loucura humana, sendo justamente essa obsessão o ponto auto desta análise, ou seja, a relação entre loucura e texto literário, quais semelhanças, quais diferenças, entre o mundo ficcional e o real, em fim como a loucura está representada na obra em estudo.

Desta forma, buscou-se, no presente trabalho, analisar a representação da loucura na obra *O Alienista*, de Machado de Assis, refletindo sobre seus aspectos sociais e culturais. Bem como também se buscou refletir como a loucura é caracterizada e conceituada na obra em estudo; entender a relação entre loucura e sociedade, como a loucura é vista na sociedade do século XIX e correlacionar esses dados com os estudos da obra e do movimento literário no qual a obra literária se enquadra; fazer uma correlação entre o real e o ficcional, mostrando como a loucura e seus aspectos são abordados na vida real e na literatura e como as ideias sobre a temática estão correlacionadas com a literatura.

Assim sendo, o presente estudo, de cunho bibliográfico científico, tem por aportes teóricos, estudiosos como Foucault, Pessoti, Paim, Rotterdam, Barthes, Coutinho, Cândido, dentre outros que se fizeram necessários. Desta forma, inicialmente, faremos um estudo dos teóricos citados, culminando com análise literária da obra *O Alienista* de Machado de Assis, a fim de encontrar subsídios para realizar uma apreciação da obra em destaque, correlacionando, assim, estudos literários e teóricos.

Portanto, o presente trabalho configura-se de suma importância, pois nos possibilita um estudo que nos permite a verificação das ideias acerca da loucura

presentes na obra em destaque, bem como a maneira peculiar de Machado de Assis de abordar a temática da loucura, para trazer a tona problemas sociais, com uma crítica irônica peculiar. Desta forma, busca-se com este trabalho a compreensão das características psicológicas dos personagens da obra machadiana em estudo, bem como estabelecer uma ligação entre literatura e sociedade, uma vez que as práticas sociais encontram-se atreladas a literatura.

Com pretensão de melhor situar o leitor do nosso estudo, distribuímos nossa pesquisa em tópicos, o que facilitará a familiarização com o texto. Assim, num primeiro momento abordamos os estudos acerca da loucura, no tópico: *Loucura – múltiplas entradas conceituais*, seguido de *Uma breve história da loucura* e da relação entre *Loucura, Sociedade e Literatura: relações possíveis*, culminando no tópico três, intitulado de, *A loucura na obra O Alienista, de Machado de Assis*, no qual faremos a apreciação crítica da obra, dividida nos seguintes tópicos: *O Alienista: um pouco da obra e do autor*; *As personagens machadianas e suas características psicológicas*; *Os limites entre razão e loucura e seus aspectos culturais, sociais e psicopatológicos em O Alienista*; *Psicopatologia: Quem na verdade é louco na obra*; *caracterização e conceituação da loucura na obra*, seguida das considerações finais.

Loucura : múltiplas entradas conceituais

Para iniciarmos nossas discussões acerca da problemática da representação da loucura na obra *O Alienista*, de Machado de Assis, faz-se necessário atentarmos para as diversas acepções do termo **Loucura**, uma vez que, dependendo da perspectiva e do enfoque teórico, o termo poderá assumir variadas compreensões, observando-se desde suas características biológica, psicológica a traços sociais e culturais.

Devido à complexidade do termo loucura e das tentativas de sua definição, propomos aqui levantar questões e discussões que possibilitem repensar a relação entre loucura e literatura, atentando para a sua representação na obra machadiana, e não apenas delimitar traços distintos considerados “normais” e “anormais”, uma vez que não é esse nosso intento, pois um estudo acerca dessas relações sociais presentes na literatura requer uma atenção e espaços ainda maiores que vão além do presente trabalho.

Dessa forma, nota-se que a loucura pode ter vários conceitos e definições. No que concernem as suas características biológicas, leva-se em consideração os aspectos genéticos e não-genéticos que atuam sobre fatores Endógenos e Exógenos, que seriam respectivamente os fatores internos e externos que atuam sobre o organismo do indivíduo.

Outro ponto de observação acerca da conceituação da loucura encontra-se em sua perspectiva Psicossocial, que abordará entre outros temas, as privações afetivas, a má relação materno-infantil, vivências de desamparo, separações, perdas, desvios sociais e outros, que quando associados a características genético-hereditárias, tornam o indivíduo ainda mais preponderante a loucura.

De acordo com a definição de Ferreira (1999), a palavra loucura significa:

- 1) estado ou condição de louco, insanidade mental. 2) um ato próprio de louco. 3) falta de discernimento, irreflexão, absurdo, insensatez, doidice, louquice. 4) imprudência, temeridade. 5) tudo que foge às normas, que é fora do comum, grande extravagância, louquice. 6) pessoa, animal ou coisa a que se devota grande amor ou entusiasmo.

Ferreira (1999) destaca, em sua definição, que a loucura, enquanto manifestação comportamental, está muito mais atrelada a características sociais e culturais, do que propriamente as características psicogênicas. Ou seja, características de ordem biológicas (genéticas) que interferem na capacidade psicológica e psíquica do indivíduo. Assim sendo, a conceituação de loucura por esse estudioso vem de um desvio da norma social vigente dentro da cultura, da qual o indivíduo faz parte, tornando-se então uma quebra destes valores sociais tidos como normais.

Ainda atentado para a abordagem social e cultural da loucura, nos deparamos com as contribuições de um estudioso da condição humana, e da sua alienação (loucura), sendo um dos mais devotados estudiosos desta temática: Foucault.

Em seus estudos sobre a loucura, Foucault sempre buscou estabelecer uma relação histórico-social sobre o fenômeno estudado, traçando um panorama amplo da relação entre loucura e sociedade, onde os valores sociais e culturais influenciam de sobremaneira a classificação e conceituação da loucura, sendo que a própria caracterização da loucura e o seu conceito não são homogêneos e estanques, são, ao contrário, heterogêneos e deslocam-se de acordo com os avanços da ciência.

Foucault, no seu livro *História da Loucura na Idade Média* faz uma análise das modificações dos discursos sobre loucura através do tempo. Segundo este estudioso,

o conceito de loucura já teve inúmeras interpretações, mas foi no século XVII que sofreu grandes transformações. Como nos mostra Kessler & Augustin (2013 p.01), “deste momento em diante, o conceito de loucura desapega-se do mito e da religião, tornando-se um desvio genuíno, intrincado não na falta da razão (ou da alma), mas no desvio dentro dela mesma.”

Sob o ponto de vista filosófico, podemos destacar as contribuições de Erasmo de Rotterdam, no seu livro *Elogio da Loucura* (1508), que defende a loucura como algo que assume um sentido diferente daquele que é difundido amplamente na sociedade. O caráter da Loucura, segundo Rotterdam é positivo, “sendo que a loucura não é tida como demência ou tolice, mas sim como a disposição de viver a vida” (ROTTERDAM, 2006 p. 111). Nesse sentido, destaca o autor:

Minha opinião, ao quanto me parece, Loucura, é que quanto mais alguém é louco, tanto mais é feliz, contanto que se mantenha no tipo de loucura que é meu domínio bem vasto, por quanto não há sem dúvida, no gênero humano, um só indivíduo que seja sábio a todo momento e desprovido de qualquer espécie de loucura. (ROTTERDAM, 2006, p. 52).

A loucura mostrada por Rotterdam (2006) assume um aspecto positivo, considerada como uma “doce ilusão”, que liberta o homem dos modismos e convenções sociais, traduzido em sua força como o mais puro amor a vida e disposição de vivê-la dentro de sua mais profunda plenitude e simplicidade.

Frayze-Pereira (1984), após levantar vários sentidos sobre a loucura, mostrando-a desde como uma situação de perda de consciência de si no mundo que condena a pessoa a existir à maneira de uma coisa, até a doenças, a distúrbios orgânicos e/ou emocionais, passando a tipo de desvio do comportamento pessoal em relação a uma norma sancionada, ou um estado progressivo de “desligamento” ou “fuga” da realidade, bem como uma tomada de consciência de si e do mundo. Vemos, portanto, que dependendo da acepção, a loucura pode ser abordada e vista de diversas formas, partindo desde uma perda de consciência até a (re) tomada dessa consciência, o que não nos permite afirmar que louco é aquele que foge à realidade ou que não tem certa consciência, uma vez que a loucura pode também ser caracterizada como uma tomada de consciência dessa realidade.

Notamos, pois que estão em destaque duas principais tendências conceptuais, como destaca o próprio Frayze-Pereira (1984):

Por um lado, temos a loucura concebida e particularizada como uma experiência corajosa de desvelamento do real, de desmontagem e recusa do mundo instituído a loucura é saber. De outro lado (e esta é a tendência mais forte), temos a loucura descrita como uma falha da forma pessoal, consciente, normal, equilibrada e sadia de ser, um desvio do grupo social: o louco é perigoso para os outros, senão para si mesmo. Esses pontos de vista, que alguns especialistas (médicos, cientistas sociais e filósofos) chegam a assumir, são discutíveis (FRAYZE-PEREIRA 1984, p. 10).

De fato, todos esses pontos destacados pelo estudioso citado acima são e devem ser bastante discutíveis, uma vez que, como já destacamos, não podemos tachar pessoa alguma como louco, pois como ressalta o próprio autor: “crer numa loucura localizada no indivíduo e emprestar ao louco uma vestimenta que o transfigura em monstro não só tende a retirar-lhe o estatuto de humanidade, como também a nos fazer esquecer que algo se diz através da loucura” (FRAYZE-PEREIRA 1985, p. 10). Nota-se, portanto, que enfocar a loucura como algo individual significa restringir e desprezar um discurso que tem muito a dizer, pois, há um motivo, uma justificativa para que determinada pessoa aja e posicione-se de determinada maneira. Através da loucura, há muito que se dizer e muito mais o que se ouvir.

Um breve histórico da Loucura

As discussões acerca da definição da loucura enquanto “doença” são consideradas relativamente recentes por parte dos estudiosos da área que destacam a importância da obra *História da Loucura*, de M. Foucault, que segundo Frayze – Pereira (1985) fundamenta essa visão.

Quando nos referimos à loucura enquanto manifestação mental, portanto psicológica e social, com certeza nos vem à mente pensadores célebres dos mais diversos, como: Michel Foucault, Isaías Pessoti e tantos outros. Para mostrar o percurso da loucura desde seus primórdios, não podemos esquecer a contribuição de Philippe Pinel (1745 – 1826) conhecido como pai da psiquiatria, Pinel que instituiu a base para o estudo da Psicopatologia, mais especificamente sobre a alienação (loucura). No seu “Tratado médico- filosófico sobre alienação mental ou mania”, Pinel (1800) nos mostra a necessidade de atentarmos para dois problemas centrais na sua época: os limites do conhecimento sobre alienação, e o estabelecimento de um campo de pesquisa e sistematização capaz de tratar e curar as diversas manifestações da loucura.

Assim, nota-se que Painei centra sua atenção nas limitações que se tem acerca da alienação, bem como na necessidade de se estabelecer um campo de pesquisa capaz de estudar e curar as várias formas de loucura. Em relação a isso, destacamos a visão de Frayze- Pereira (1985) sobre o processo de constituição da loucura:

O que é originário no processo de constituição da loucura não é a psiquiatria (tornada possível justamente a partir dele, isto é, a posteriori), mas o ato que criou a distância entre a razão e a não-razão. É desta ruptura que nos fala Foucault para mostrar que a loucura emerge da relação com uma razão que necessita dela (loucura) para existir como razão (FRAYZE – PEREIRA, 1985 p. 46).

Vemos que o que se destaca no processo de constituição da loucura está relacionado com a separação que fora estabelecida entre razão e a falta dela. Assim, o autor nos mostra a necessidade da existência da loucura, uma vez que é por meio dela que se estabelece a razão como o seu contraponto.

É a partir do estabelecimento dessa relação entre razão e loucura que surgem os institutos para cuidar dos alienados, com a criação dos asilos. Assim, “no fim do século XVIII a instituição psiquiátrica passa a ser **LUGAR DE CURA** “[...] A casa de internamento vai transforma-se em asilo” (FRAYZE – PEREIRA, 1985 p. 83). Os institutos, denominados de asilos, eram na verdade uma reformulação dos manicômios, visto que no século XVIII a conceituação e classificação da loucura havia evoluído da falta da razão para um *status* de transtorno da razão, configurando-se como uma doença a ser tratada. Sob esta ótica, os alienados deixavam de ser encarados pela perspectiva religiosa, que os compreendia como sendo possuídos por demônios e criaturas sobrenaturais, passando então para um plano cientificista, que procurava tratar de forma racional e sistemática a alienação, buscando concomitantemente a sua origem . Nasce então a psiquiatria enquanto especialização médica.

A loucura, no século XIX passa a ser denominada de “afecções morais”, tendo as paixões da alma como suas principais causas, marcadas como excesso relativo ao amor, à ordem social ou aos sentimentos, resistentes à regularização que deveria ser realizada pela razão. Corroborando com essa visão Frayze-Pereira (1985) destaca que:

No fim do século XIX a loucura é considerada “uma desordem que se manifesta pelas maneiras de agir e sentir, pela vontade e liberdade do

homem. Agora, não se diz de um homem – louco que ele perdeu a verdade, mas **sua verdade**. Isto significa que é atribuído a loucura um valor psicológico. Ela se torna o efeito psicológico de uma falta moral. A loucura não é ruptura com a humanidade, mas algo cuja verdade se esconde no interior da subjetividade humana. Nesse sentido, a loucura deixa de se referir ao não-ser e passa a designar o ser do homem. E, através desse redimensionamento do problema, a reflexão sobre a loucura torna-se uma reflexão sobre o homem (FRAYZE-PEREIRA, 1985 p. 88).

Se por um lado os loucos libertaram-se das amarras materiais, e do enclausuramento e distanciamento físico da sociedade, não conseguiram, entretanto livrar-se do “encarceramento moral” que lhes foi atribuído, sendo que os asilos tornaram-se, segundo Foucault “numa espécie de instância perpetua de julgamento [...] a sanção tinha que seguir imediatamente qualquer desvio em relação a uma conduta normal” (FOUCAULT, 1975, p. 82), destacando-se o papel do médico que se torna mais relativo à imposição de sanções morais, ao invés de uma intervenção terapêutica.

Ao longo do processo histórico da loucura, seu sentido ganha acepção de “Fato de Civilização”. A esse respeito destaca Frayze-Pereira:

Na segunda metade do século XVIII, a concepção da loucura vai estar ligada a certa crítica dos tempos modernos. A loucura situada num contexto histórico e social [...] a loucura é vista como a contrapartida necessária do progresso [...] (FRAYZE – PEREIRA, 1985 p.74).

A partir destes preceitos podemos perceber que a relação entre loucura e sociedade é mais complexa do que parecia ser inicialmente. A identificação entre a pessoa louca e a pessoa sã mentalmente se difere por meio das características culturais. Ou seja, o valor cultural, a importância que é atribuída pela comunidade estabelece os critérios para a normalidade ou a falta dela, sendo as pessoas que têm um “desvio” comportamental, no que diz respeito aos hábitos de vida e de convivência social, apontadas como loucas.

[...] Em suma, [...] Cada sociedade forma da doença um perfil que se desenha através do conjunto das possibilidades humanas enfatizadas ou reprimidas culturalmente. São aberrantes os indivíduos cujos comportamentos não são confirmados por instituições da cultura de que fazem parte. **Assim, a doença é variável como variam os costumes.** [...] Ou seja, reduzir a natureza da loucura a um mero desvio é tornar universal a visão cultural particular: é próprio à nossa cultura dar à doença o sentido de desvio e ao doente um status que o exclui’ (FOUCAULT, *apud* FRAYZE-PEREIRA, 1985 p. 27 – 28) [Grifo nosso]

Pode-se destacar do pensamento de Frayze-Pereira (1984), que a loucura varia, e esta variação sempre dependerá das interações sociais e culturais entre os grupos. Levando-se isso em consideração, nota-se que o que se caracteriza como loucura na Holanda, por exemplo, pode não ser caracterizado da mesma forma no Brasil, pois como já foi destacado, existe também a observação cultural a ser feita sobre a representação da loucura dentro de uma comunidade. Observação essa de extrema necessidade, uma vez que a noção de falta de razão varia da mesma forma que os costumes variam, sendo o fator cultural decisivo para a designação da loucura.

Dessa forma, como destaca Frayze-Pereira (1984), o processo histórico da definição e caracterização da loucura passou por três grandes momentos, a saber: o período de liberdade e de verdade, últimos séculos medievais e o século XVI, quando a loucura faz parte da vida cotidiana, caracterizando-se como a aproximação da morte. Na literatura desse período, especialmente no século XV, a loucura governa as fraquezas humanas e é por meio da arte literária que a loucura “insere-se num universo moral” Frayze-Pereira (1984, p.55). O segundo período, considerado da “grande internação”, correspondentes aos séculos XVII e XVIII, quando se destaca a hospitalidade da loucura para as artes plásticas, para a literatura e obras filosóficas, já mostrando, segundo Frayze-Pereira (1984), duas direções diferentes que vão nortear a ideia de loucura na modernidade. “A loucura deve ser domesticada e embrutecida, pois a sua natureza é diferente da natureza do homem” Frayze-Pereira (1984, p.68). O último período destaca-se com a atuação da Psiquiatria ao lidar com os loucos que enchem os asilos, séculos XIX e XX, confrontando a loucura com uma certa normalidade de conduta. A loucura passa a ser vista como um objeto e experiência de conhecimento.

Loucura, sociedade e literatura: relações possíveis

A temática da loucura não é algo novo na literatura. Desde a Antiguidade Clássica podemos perceber o interesse por essa temática, presente desde as tragédias gregas passando a Hamlet de Shakespeare, seguindo para Dom Quixote e o Surrealismo na prosa pós-moderna. Todos em um dado momento enxergam a necessidade de investigar a relação entre razão e loucura. Portanto, como destaca Frayze-Pereira (1985) é por meio da literatura que a loucura se insere no universo moral.

Diante disso, há de se destacar várias obras literárias que abordam a temática, como o conto “A enfermaria nº 6” de Tchekhov que traz uma temática similar a de *O Alienista*, de Machado de Assis, onde o médico que questiona a relação entre normalidade e anormalidade, razão e loucura, entra em choque com a razão e acaba vítima da própria instituição da qual fazia parte. Entretanto, o conto de Tchekhov difere do conto machadiano, pois aquele traz uma linguagem muito forte e pesada, ao passo que na escrita de Machado percebemos uma linguagem mais leve, mas com uma crítica ao extremo, chegando a se tornar satírica, pois sua escrita tem uma subjetividade autêntica, podemos perceber até os elementos de riso, o deboche e o humor.

Outro autor que aborda a loucura é Guy de Maupassant nas suas obras “O Horla” e “Carta de um louco”, onde explora a relação entre a ciência e o desconhecido e caracteriza a loucura pela perspectiva do duplo, relacionado-a com a quebra da identidade e da relação entre o eu e o mundo exterior.

Assim, frisamos que *O Alienista*, de Machado de Assis, não é a primeira obra literária brasileira a tematizar a loucura. Este tema já havia surgido nos contos de “Noite na taverna”, de Álvares de Azevedo, e no romance “O seminarista”, de Bernardo Guimarães. O próprio Machado criara um protagonista louco, o Frei Simão, que intitula o último dos Contos fluminenses. Contudo, *O Alienista* é a primeira obra literária brasileira a figurar o hospício e a questionar o status próprio da psiquiatria. (PAULO, 2012)

O conceito de loucura enquanto doença mental é marcante dentro das representações sociais e incorporado em convenções sociais. Assim, nota-se que há o que podemos denominar de padrões sociais de loucura, conforme destaca Frayze-Pereira:

[...] dizer que há modelos sociais de loucura significa que o indivíduo não enlouquece segundo seus próprios desígnios, mas segundo um quadro previsto pela cultura da qual é membro. [...] E isto significa que a loucura é uma criação cultural [...] (FRAYZE – PEREIRA, 1985 p. 29).

Nessa perspectiva, pode-se perceber que o indivíduo acometido pela loucura não se percebe como louco, pois dentro de sua visão singular, não encontra nada de anormal que o possa distingui-lo dos demais indivíduos. Assim sendo, será sempre a sociedade quem irá apontar as marcas de traços peculiares da loucura e da sanidade,

pois é ela quem indica como louco aquele que se desvia dos padrões culturalmente aceitos. Sobre isso, destaca Frayze-Pereira:

[...] a discriminação do normal e do patológico independe de contextos institucionais particulares. Isto é, a loucura é um fenômeno (psicológico e cultural) que pode assumir mil facetas, mas cuja forma é constante. Ora, à medida que a loucura significa um defeito da capacidade humana universal de simbolização e que esta define a humanidade bem como a cultura, ser louco significa ser desumanizado (des – culturalizado), isto é, aquele que rompeu com a natureza humana. (M. Foucault, *Doença Mental e Psicologia* *apud* FRAYZE-PEREIRA, 1985 p. 34).

Não são fatos estabelecidos pela natureza, mas são ideias e conceitos complexos desenvolvidos por grupos sociais e legitimados por validade consensual que indicam que ser louco, é ser antes de tudo, um ser sem cultura que deixa de agir segundo os costumes marcados como corretos e passa a agir segundo seus próprios extintos, o que segundo o ponto de vista social e cultural, o exclui da natureza humana, passando então o indivíduo a fazer parte de qualquer categoria, menos à dos homens.

[...] A loucura incorpora-se numa nova “**EXPERIÊNCIA DO DESATINO**” [...] sob a forma de um relacionamento imaginário com os poderes ocultos do mundo [...] a loucura indissociavelmente ligada a uma má vontade, a um erro ético. A Grosso modo, isto significa que um indivíduo enlouquece por ter desejado ser louco [...] isto é, a loucura pressupõe uma escolha perversa [...] *Não é um julgamento dos médicos, mas dos homens de bom senso, que determinam o internamento dos loucos* (FRAYZE – PEREIRA, 1985 p. 68 – 70). [grifo nosso]

As observações de Frayze-Pereira acerca da loucura a classifica como um acontecimento social. Assim, a ideia de loucura passa a ser incorporada a uma representação do pensamento social coletivo do que venha a ser ela própria enquanto manifestação.

[...] Com efeito, crer numa loucura localizada no indivíduo e emprestar ao louco uma vestimenta que o transfigura em monstro não só tende a retirar-lhe o estatuto de humanidade, como também a nos fazer esquecer que algo se diz através da loucura. Isto é, algo cujo sentido denuncia o contexto na qual ela emerge. [...] (FRAYZE – PEREIRA, 1985 p. 11).

Vemos que a concepção de Frayze-Pereira (1985) corrobora para a noção de correlação entre sociologia e patologia mental, afirmando que a doença só tem realidade e valor de doença no interior de uma cultura que a reconhece como tal.

A loucura na obra O Alienista, de Machado de Assis : um pouco da obra e do autor

Joaquim Maria Machado de Assis é considerado um dos mais importantes escritores da literatura brasileira. Destacou-se como poeta, romancista, cronista, dramaturgo, contista, folhetinista, jornalista e crítico literário. Filho de uma família humilde nasceu no Rio de Janeiro em 21 de junho 1839. Mulato e vítima de preconceito, perdeu na infância sua mãe e foi criado pela madrasta. Superou todas as dificuldades da época e tornou-se um grande escritor.

Antes de se destacar como escritor, estudou numa escola pública durante o primário e trabalhou como aprendiz de tipógrafo, foi revisor e funcionário público. Trabalhou como colaborador de algumas revistas e jornais do Rio de Janeiro. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e seu primeiro presidente.

Podemos dividir as obras de Machado de Assis em duas fases: Na primeira fase (fase romântica) destacam-se os personagens com características românticas, sendo o amor e os relacionamentos amorosos os principais temas. Na Segunda Fase (fase realista), há uma abertura de espaços para as questões psicológicas dos personagens, retratando as características do Realismo literário. Machado de Assis faz uma análise profunda e realista do ser humano, destacando suas vontades, necessidades, defeitos e qualidades.

Nas palavras de Lúcio Alcântara:

Mestiço, filho de pais pobres, criado na periferia das casas grandes do morro do Livramento, valeu-lhe o zelo da segunda mãe para garantir-lhe o aprendizado básico sobre o qual ergueria um monumento de cultura e erudição, como autodidata que foi. Sobre esse início, que lhe marcaria a caminhada, deita véu de silêncio, corta amarras com o passado. Aos poucos ascende socialmente, frequenta a livreria de Paula Brito, ponto de encontro de literatos e políticos, ingressa no serviço público, inicialmente como tipógrafo da Imprensa Nacional, começo de longa carreira na burocracia. Acerca-se das rodas literárias, aceito entre adultos de reputações estabelecidas, vislumbrado seu talento e interesse pelas letras. Estão dadas as condições para o início de uma brilhante carreira a ser feita com a superação de obstáculos derivados da origem humilde e de limitações físicas que fizeram seu tormento e alimentaram sua criação (ALCÂNTARA, L. 2008 p. 1).

Nota-se que Machado sofreu, possivelmente, preconceito por sua origem, bem como rejeição de alguns membros da sociedade, o que pode ser ilustrado, por exemplo, pela oposição da família de Carolina em relação ao casamento dos dois. Os preconceitos e rejeições que Machado fora obrigado a submeter-se o tornaram uma

alma torturada, um homem temeroso, com medo da vida, receoso de contrariar as pessoas, com tédio a controvérsia, contudo, mordaz na crítica.

Completa-se as desventuras em série de Machado, o fato deste ser portador de epilepsia, moléstia que era vista na sua época de forma estereotipada, sendo mais um “motivo” para preconceito, discriminação e por consequência exclusão. Todavia, conhecer essa doença do autor, direciona as observações a possíveis inferências a respeito da possibilidade de Machado de Assis ter relatado, mesmo que de forma indireta, suas próprias moléstias e desatinos.

Segundo Ribeiro do Valle (1918, p. 167 a 168), na sua obra *Psicologia mórbida na obra de Machado de Assis*, “a capacidade e sensibilidade da escrita para conhecer e descrever o funcionamento inconsciente e os estados patológicos dele decorrentes estaria fundamentada em sua” personalidade anormal”, apoiada em seu passado hereditário- mórbido [...]”.

Ainda segundo o mesmo estudioso (1918, p. 70) “Machado de Assis dissecou os instintos humanos pelo egoísmo de encontrar nos outros as mesmas falhas, erros e taras de sua organização mental doentia”. Por este ângulo, justifica-se o interesse de Machado por temáticas sempre recorrentes a psicologia e a desorganização mental, beirando em alguns personagens o caráter de uma personalidade desajustada sombria e mórbida, por ser uma busca por auto retratar-se, mostrando em sua obra sombras de quem era na realidade, assim, percebe-se a dicotomia obra – autor.

A partir desse entendimento sobre Machado de Assis, podemos inferir que na sua busca por mostrar a interioridade de seus personagens e sua recorrente tematização do anormal, e quebra de convenções, como uma discussão em torno da norma, de sua existência, de sua busca, da delimitação entre a loucura e a razão, objetivo de Simão Bacamarte (LIMA, 2009, p. 642).

O conto *O Alienista*, publicado em 1882, incorporado ao livro *Papeis Avulsos*, que teria anteriormente sido publicado em “A Estação” (Rio de Janeiro) em 15 de Outubro de 1881 a 15 de Março de 1882, está situado na segunda fase de Machado de Assis. Nessa obra, Machado usa ironicamente o transluzir da visão de mente humana, levando o leitor a fluir entre razão e loucura. Também questiona os posicionamentos sociais e a relação entre ser racional ou desequilibrado, destacando qual desses posicionamentos verdadeiramente importa para conquistar respeito e soberania.

A obra enquadra-se no chamado movimento realista, que se caracteriza por ter uma preferência pelos fatos reais, encarando a vida de forma objetiva, analisando a realidade tal como é e não como deveria ser.

Assim o Realismo assume uma estreita relação com a vida real, pois este movimento retira as suas vivências e temáticas dos assuntos correntes da sociedade. Assim sendo, encara seu objeto de análise de forma objetiva, assumindo um tom documental, quase que beirando uma fotografia social. As pessoas retratadas por este movimento são as excluídas socialmente e marginalizadas, por esta razão, a obra realista versa a exposição dos “humildes e obscuros, dos subalternos”.

Segundo Coutinho (1959, p. 185 a 187), o Realismo pode ser caracterizado como:

Procura pela verdade por meio de um retrato fiel da realidade, apoiando-se nas vivências cotidianas dos personagens; Busca da verdade nos personagens, pois estes são mostrados como indivíduos concretos, conhecidos no enredo, sendo mostradas as suas interioridades e emoções; Encara a vida objetivamente, e não há no enredo a intromissão do autor (narrador neutro); Interpreta a vida com toda a sua vivacidade, usa um método quase que documental para mostrar a história; Aborda a vida contemporânea, sua preocupação são os homens e mulheres, emoções e temperamentos, sucessos e insucessos. Com o espaço construído nas cidades, nas minas, nas fabricas, ou em qualquer lugar onde o conflito humano fosse possível; Narrativa move-se lentamente, mantendo maior interesse no detalhe, na minúcia; Linguagem mais próxima da realidade, com mais simplicidade e naturalidade. (Coutinho, 1959)

A preocupação na concepção literária realista era mostrar a realidade, formando-lhe um retrato fiel e preciso. Neste sentido, pode-se dizer que o Realismo foi um estilo engajado com a realidade, assumindo uma atitude polêmica e crítica em relação à sociedade burguesa de então e aos valores apregoados pela época.

Atentado para a obra em estudo, *O Alienista*, destacamos, que para alguns críticos, o caracteriza como uma novela, pensamento esse justificado pelo grande número de páginas, que em algumas edições chega a somar mais de oitenta. Todavia, dados quantitativos por si só não constituem uma base plausível para classificação, visto que para tanto lhe falta elementos outros que norteiem essa escolha, como por exemplo: grande número de células dramáticas; desenvolvimento de inúmeras situações de conflito e problemáticas diversas; preferência pelo enredo, onde a análise assume um segundo lugar.

Pelo exposto acima, pode-se perceber que *O Alienista* pode ser classificado, portanto, como um conto de grande extensão, como ressalta Massaud Moisés:

[...] se fosse novela, seria a única que a pena de Machado de Assis escreveu, quando sabemos, pelas características fundamentais da novela [...], que seu talento era infenso a tais preocupações. É um conto, dos mais extensos que escreveu, mas conto apesar disso, pois o número de páginas é pormenor secundário para classificar a obra (MASSAUD p. 173).

Se atentarmos para o foco narrativo da obra, veremos que se trata de um narrador onisciente neutro (FRIEDMAN, 2003), pois este detém de um conhecimento ilimitado acerca dos fatos e dos personagens.

Envolto em um tom documental, por se tratar de crônicas, como afirma o autor, o conto baseia-se no passado, sendo mais específico, o final do século XVII e início do século XVIII na cidade de Itajaí, no estado do Rio de Janeiro.

O enredo da obra em análise se passa no século XIX, retratando a burguesia hipócrita da época. O autor se vale do personagem Dr. Simão Bacamarte (*O Alienista*) que se casou com D. Evarista, que não tinha nenhum atributo de beleza, mas tinha todas as chances de dar-lhe filhos robustos e inteligentes, o que não acontece, levando o doutor a dedicar-se ao estudo da medicina em especial a neurologia, estudando assim a sanidade e a loucura humana.

Decidiu construir em Itaguaí uma residência onde os loucos da cidade se instalariam e seriam tratados, empreitada que D. Evarista tentou desconstruir inventando uma viagem ao Rio de Janeiro, mas que não obteve êxito. Então foi inaugurada a Casa Verde e Dr. Simão estudava e dedicava-se ao seu trabalho. Obcecado pelo trabalho o Alienista decide colocar toda a cidade na Casa Verde, pois considerava que todos eram loucos. No início a vila de Itajaí aplaudiu a atuação do Alienista, mas seus exageros ocasionaram um motim popular, a rebelião das canjicas, liderados pelo ambicioso barbeiro Porfírio. Porfírio acaba vitorioso, mas em seguida compreende a necessidade da Casa Verde e alia-se a Simão Bacamarte. Há uma intervenção militar e os revoltosos são trancafiados no hospício e o Alienista recupera seu prestígio. Entretanto, Simão Bacamarte chega à conclusão de que quatro quintos da população internada eram casos a repensar, soltando todos os recolhidos no hospício, adotando critérios inversos para a caracterização da loucura: os loucos agora são os leais, os justos, os honestos. Em suas reflexões Bacamarte verifica que ele próprio é o único sadio e reto, por isso decide internar-se no casarão da Casa Verde, onde morreu dezessete meses depois e recebeu honras póstumas.

As personagens machadianas e suas características psicológicas

Segundo o filósofo húngaro Lukács (1965), na literatura moderna a narrativa distende-se em duas perspectivas, que seriam o narrar e o descrever, sendo que, a depender da perspectiva adotada, a narrativa assume um caminho diferenciado na literatura realista. A título de exemplo, Lukács cita os romances realistas de Flaubert, Balzac e Zola, como uma literatura altamente descritivista, ou seja, com ênfase no detalhe dos espaços e ambientes do texto, chegando ao ponto de descrevê-los em seus pormenores. Todavia, “é o decorrer da narrativa que leva os personagens ao desvelamento de suas individualidades” (Lukács, 1965, p. 47). Assim sendo, Machado de Assis, especializa-se na abordagem narrativa, analisando de forma minuciosa e detalhada não o ambiente, mas o personagem, sua constituição, seus desejos, anseios e interioridade.

Na sua narrativa Machado de Assis procura mostrar os personagens como seres singulares e notoriamente humanos, apontando a psicologia humana. Diante do que estudamos da obra *O Alienista*, podemos destacar como características trabalhadas por Machado de Assis a singularidade na narrativa; personagens apresentados com alto teor de complexidade; duelos morais que conduzem ao desfecho; o narrador ocupando um espaço central – sempre onisciente, mostrando os anseios e motivações dos personagens; descrição minuciosa dos personagens; forças psicológicas que atuam sobre o conto e o norteiam a direcionar a ação dos personagens; relação de poder e o jogo intrincado entre o querer e o poder; pessoa moral, mostrando as objetivações dentro dos valores e sentimentos próprios dos personagens que os individualizam.

A individualização dos personagens criada por Machado de Assis converge para uma espécie de laço moral, onde os leitores passam a estabelecer ligações, laços com os personagens, reconhecendo-os e identificando-se com tais. Desta forma, Machado de Assis em sua narrativa desenvolve uma caracterização psicológica que é desencadeada dentro das relações sociais estabelecidas entre os personagens.

Outra faceta, de Machado de Assis diz respeito às análises feitas diretamente por um narrador onisciente, que dá a escrita a sua uma maior complexidade, sendo que sua atenção está focada no emaranhado dos relacionamentos. Como podemos observar na passagem: “Que, na verdade, a paciência do alienista era ainda mais extraordinária do que todas as manias hospedadas na Casa Verde” (ASSIS, 2010, p.

08). Aqui observamos que o narrador apresenta-se como conhecedor dos traços psicológicos do protagonista.

Segundo Lukács (1965) a configuração determinista do personagem é própria do movimento realista do século XIX, que considerava esses determinantes do personagem como representantes de diversas classes sociais.

Os limites entre razão e loucura e seus aspectos culturais, sociais e psicopatológicos em *O Alienista*

A loucura quando representada na literatura não assume o mesmo caráter que lhe é condicionada na vida real. Pois, na literatura, via de regra, os personagens alienados (loucos) podem manifestar-se abertamente, agindo de acordo com seus instintos mais primários. Conforme Rotterdam (2006, p.44) “[...] Assim como a ignorância da gramática não poderia tornar o cavalo infeliz, assim também a loucura não causa a infelicidade do homem, por quanto ela é inerente ao homem.” Pode-se observar que na visão literária, portanto, ficcional, a loucura assume uma conotação diferente da vida real, pois a loucura é vista como libertadora. Além disso, como destacamos anteriormente a definição e caracterização da loucura varia de acordo com a cultura e sociedade na qual se encontra inserida. Sobre isso, vejamos a seguinte passagem: “Dividiu-os primeiramente em duas classes principais: os furiosos e os mansos; daí passou às subclasses, monomanias, delírios, alucinações diversas.” (ASSIS, 2010, p. 09). Vemos, pois que na obra há uma divisão, uma subclassificação para o internamento dos considerados loucos.

Ao contrário do que acontece na vida real, a loucura na ficção é retratada como uma expressão genuína, de liberdade criadora, condição quase que de glória. Rotterdam (2006, p. 44) mostra essa visão: “Parece-me ouvir alguns filósofos reclamando: 'sem duvida, é uma grande desgraça que alguém seja mantido, pela loucura, na ilusão, no erro e na ignorância'. Não, estão totalmente enganados, pois é justamente nisso que consiste ser homem.”

Na vivência real, porém, a loucura é tida como um mal social infortúnio dos homens, não causando nada além de tristeza e sofrimento para aquele considerado louco e para a sua família e, por extensão a toda a comunidade que fica envolta a situação. Notoriamente, muito diferente daquilo que Rotterdam aborda na sua obra ***Elogio da loucura***, conforme trecho abaixo:

Minha opinião, ao que me parece, loucura é que quanto mais alguém é louco, tanto mais é feliz [...] por quanto não há sem

duvida, no gênero humano, um indivíduo que seja sábio a todo momento, ninguém dentre os mortais é sábio a qualquer hora, e desprovido de qualquer espécie de loucura. (Rotterdam, 2006, p. 52).

Em *O Alienista*, Machado de Assis revela uma visão satírica, irônica e amarga que enfatiza aspectos negativos denunciadores da frustração humana. O autor utiliza o humor para desmascarar a hipocrisia humana, provocada por um sistema social regido pela falta de valores. Simão Bacamarte, pois, como alienista, está preocupado em fazer uma análise psicossocial dos habitantes da cidade de Itaguaí e região. No entanto, por trás dos atos aparentemente dedicados à ciência, a verdadeira intenção de Bacamarte é atingir status e fama através das anomalias patológicas. Machado de Assis, assim critica o cientificismo da época.

Psicopatologia: Quem na verdade é louco na obra

O que vem a ser juízo? Como podemos entender a relação entre um juízo perfeito e um patológico? Paim (1993) nos responde da seguinte maneira, “O juízo pode expressar a verdade ou o erro, conforme suas afirmações correspondem ou não à realidade. Por esta razão, o único critério de verdade dos juízos é a sua consonância com a realidade objetiva” (PAIM, 1993).

A busca extrema pela razão leva o alienista, na obra machadiana, à loucura. Na concepção de Pinel, a loucura é um distúrbio da razão dentro dela mesma. Desta forma podemos concluir que a fronteira entre o normal e o anormal são frágeis, e que a loucura atrela-se ao exagero do homem dentro das características que englobam sua personalidade.

O Dr. Bacamarte apresenta características de uma pessoa delirante, apresentando assim um delírio primário. Segundo o teórico Kurt Schneider podemos classificá-lo dentro de uma percepção delirante. Mas, afinal, o que vem a ser isso? O próprio Schneider responde.

Fala-se de uma percepção delirante quando se atribui a uma percepção normal um significado anormal, na maioria das vezes no sentido da auto-referência, sem que para isso existam motivos compreensíveis, não só do ponto de vista da razão como dos sentimentos (SCHNEIDER *apud* PAIM, 1993).

Sendo enquadrado como um delírio genuíno, portanto, podemos neste caso, perceber de forma nítida o enquadramento do Dr. Bacamarte na categoria do delírio de grandeza, que é caracterizado por ser:

Em resumo, na percepção delirante, pode-se destacar estas características: 1º.) atribuir a uma percepção real um significado anormal; 2º.) este significado é, quase sempre, no sentido da auto – referência; 3º.) a significação delirante é experimentada pelo enfermo como imposta, daí o seu caráter de vivência numinosa; 4º.) a significação não é só estranha, como incompreensível; 5º.) a significação emprestada à percepção delirante tem sentido de “aviso”, através do qual se expressa uma “realidade superior” (PAIM, 1993).

Podemos perceber pelo trecho abaixo, extraído da obra a exemplificação deste delírio de grandeza:

O principal nesta minha obra da casa verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificando-lhes os casos, descobrir em fim a causa do fenômeno e o remédio universal. (ASSIS, 2010, p.20)

Uma vez que o Dr. Bacamarte não poupa esforços para provar e testar as suas teorias a cerca da loucura e, conseqüentemente sua aplicação de juízo de valor sobre os habitantes de Itajaí. Sendo ainda que propagou suas ideias de forma intensa, chegando a escrever cartas para as autoridades de Itajaí, no caso a Câmara de vereadores.

Além disso, o protagonista mantinha um pensamento fixo a cerca de seus pacientes, mantendo assim, um pensamento utópico sobre suas capacidades, principalmente quanto a sua habilidade em criar *uma cura* para a loucura.

Mira y Lopez in Paim Afirma:

[...] A distinção entre esse tipo de doente mental – geralmente esquizofrênico paranóides e os indivíduos normais que defendem pontos de vista de modificação da estrutura social virgente pode ser feita tomando-se como base três pontos essenciais: 1º) a convicção na originalidade de suas concepções; 2º) a falta de lógica das mesmas; 3º) a ausência de senso de oportunidade para propaga-las” (PAIM, 1993).

Levando em consideração as evidências elencadas, podemos inferir que de fato o Dr. Bacamarte apresentava uma desorganização psíquica, que era acompanhada por um forte desejo interno de conhecer e curar a loucura, sendo que esta ideia fixa transformou-se em obsessão delirante, sim uma de grandeza, que acabou por custar-lhe a sanidade. As conseqüências dos atos do alienista foram nocivas não só para ele, como também para todo o povo de Itajaí. Pois, ao concluir

como verdadeiros os seus delírios, o Dr. Bacamarte subjugou, então, uma cidade inteira a um regime de terror.

Considerações Finais

Com a efetiva análise do conto *O Alienista*, adentramos no universo da loucura e suas (re) significações dentro do contexto histórico-social a qual se insere. Assim, buscou-se durante toda a pesquisa estabelecer e compreender as relações e representações existentes entre loucura e texto literário.

Desta forma, compreendeu-se que a loucura se manifesta das mais diversas maneiras, e que depende, de forma substancial, do substrato cultural e social para configurar-se na forma que se estabelece. Assim, verificou-se a loucura não só na população de Itajaí, como também no personagem que representava a ciência e seus anseios, a saber, no Dr. Bacamarte.

Desta forma, compreende-se ao longo do trabalho, que a loucura está representada na obra em análise de tal maneira qual é vivenciada na vida real, pois, ao contrário de outras obras ficcionais, onde a loucura liberta e traz a essência verdadeira do homem, na obra *O Alienista*, a loucura aprisiona, discrimina e exclui, mostrando assim o caráter de realismo empregado na obra. Ao mesmo tempo em que Machado é crítico quanto aos costumes burgueses e a crença desenfreada na ciência, este escrutina a loucura e os valores sociais e culturais de sua época.

Percebemos também que a obra *O Alienista* não se fixa apenas nos confrontos internos do discurso da loucura com busca de critérios rígidos de classificação, mas também uma investigação em torno do poder da ciência. A obra machadiana revela os discursos de uma época (século XIX), mas que alcança os nossos dias.

Além disso, Machado de Assis representa a loucura por meio de metáforas e ambiguidades resultantes da contradição de um discurso normalizador. Assim, normal e anormal se fundem num mesmo espaço literário na figura do protagonista, tendo a loucura emblemática no conto como reflexo da profundidade dos problemas sociais do século XIX.

Em suma, notamos que a obra machadiana em análise evidencia as figuras que reproduziam a sociedade cientificista do século XIX e que a loucura, configurada como temática central, está relacionada aos costumes e os procedimentos habituais da época. Da mesma maneira, as caricaturas que remetem aos comportamentos e

instâncias culturais advindos daquele contexto nos fazem perceber que parece haver mais loucura na pretensão de estabelecer com clareza a linha divisória entre razão e loucura do que em perder-se entre seus supostos limites. Além disso, destacamos que Doutor Bacamarte acaba construindo um discurso de classes em torno das ideias defendidas por parte dos habitantes de Itajaí.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Elaine Fasollo de. **Michel Foucault e “O alienista” de Machado de Assis**. PUC. Rio de Janeiro, 2009.

CARDOSO, Jucelén Moraes. **Dobraduras e desdobramentos do engenho literário em Machado de Assis: Representação do anormal**. UFU. Uberlândia, 2011.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Ouro sobre azul. Ed. 9. Rio de Janeiro, 2006.

CÂNDIDO, Antonio. **Esquema de Machado de Assis**. In: ____ Vários Escritos. Rio de Janeiro: Editora Duas Cidades, 1977.

FRAYZE – PEREIRA, João. **O que é loucura**. São Paulo: Brasiliense, 1984, 108 p. Coleção Primeiros Passos.

FRIEDMAN, Norman. **“O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito”**. In: Revista USP. Nº 53. São Paulo: USP, 2003. p. 166-182.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade média**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, M. **Doença mental e psicologia**. 6. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

GOUVEIA, Arturo. **Teoria da literatura: fundamentos sobre a natureza da literatura e das categorias narrativas**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011.

KESSLER, Helena. AUGUSTIN, Débora. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/e-psico/subjetivacao/loucura/loucura.html>. Acesso em 06/05/2013.

LIMA, Marcio José Silva. **História da Loucura na obra “O alienista” de Machado de Assis: discursos, identidades e exclusão no século XIX**. In: Revista Eletrônica de Ciências Sociais, nº 18. Setembro de 2011. P. 141-153.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **O alienista**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

MAUPASSANT, Guy de. **Contos Fantásticos**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ODA, A.M.G.R. Sobre a revisão da tradução. In: Pinel, Ph. **Tratado Médico Filosófico sobre alienação mental ou mania**. Tradução de Joice A. Galli. Porto Alegre: Ed da UFRGS, 2007.

PAIM, Isaías. **Curso de Psicopatologia** . 11 ed. Rev. apl. - São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1993.

REIS, Eloésio Paulo dos. Loucura e Literatura – Esboço de um mapa. In: Trem de Letras. Unifal – Minas Gerais. V.1, N.1, P 196-211, 2012.

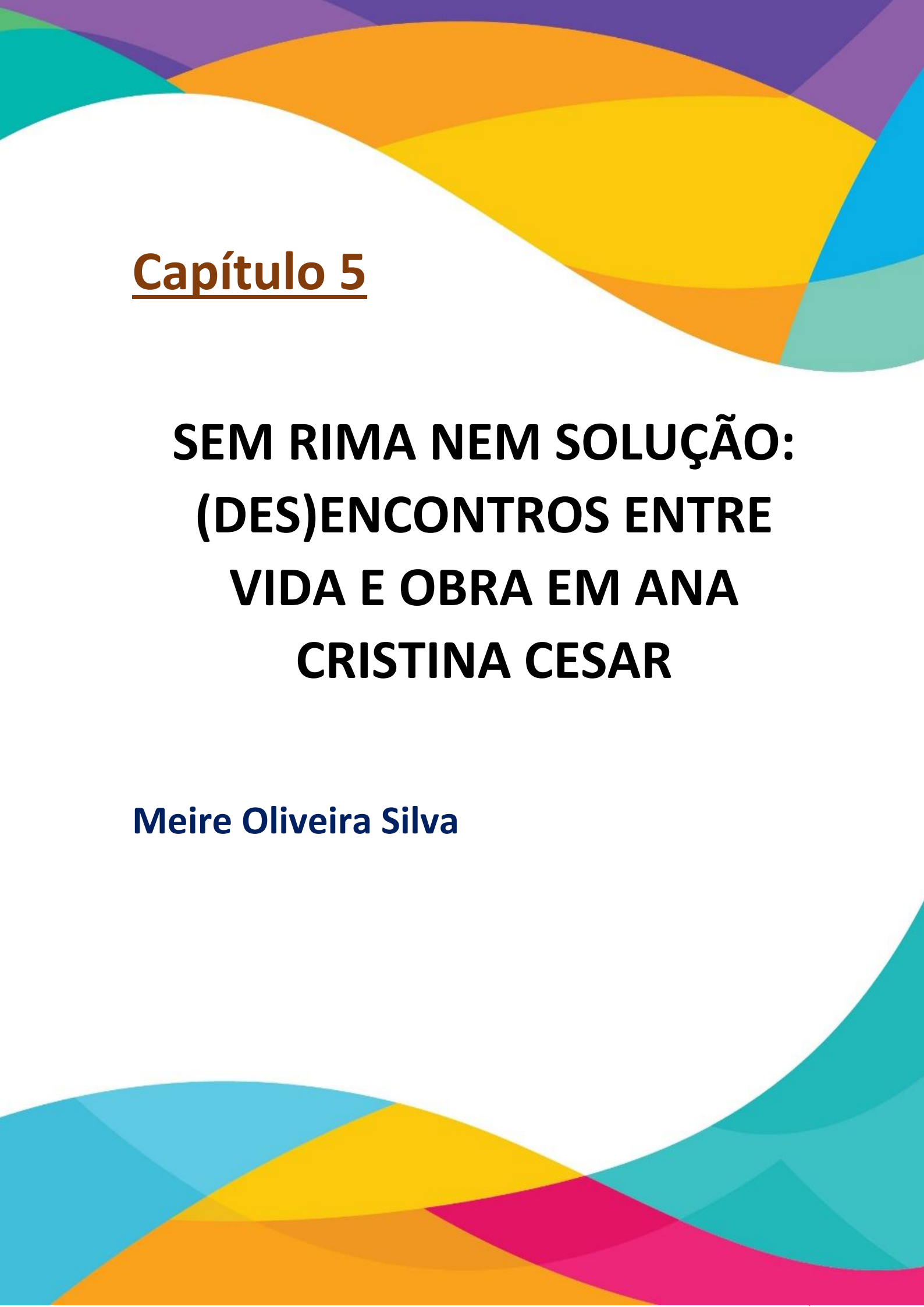
PEREIRA, J.F. **O que é loucura**. 6.ed. Coleção primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PERROT, Andréa Czarnobay. **Literatura e Loucura: A casa verde e outras questões n' O Alienista de Machado de Assis**. In: Crupta. V. 3, nº 6. Belo Horizonte, 2000. p. 53-60.

_____. **Do Real ao Ficcional: A loucura e suas representações em Machado de Assis – Dissertação de Mestrado**. UFRGS. Porto Alegre, 2001.

ROTTERDAM, Erasmo de. **O Elogio da Loucura**. São Paulo: Novo Horizonte, 1982.

TCHEKHOV, Anton P. **Antologia do conto russo VI**. São paulo: Lux, 1962.



Capítulo 5

SEM RIMA NEM SOLUÇÃO: (DES)ENCONTROS ENTRE VIDA E OBRA EM ANA CRISTINA CESAR

Meire Oliveira Silva

SEM RIMA NEM SOLUÇÃO: (DES)ENCONTROS ENTRE VIDA E OBRA EM ANA CRISTINA CESAR⁵

Meire Oliveira Silva (UNIOESTE)

Mestre e Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

Docente do Curso de Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná

(Unioeste, campus Foz do Iguaçu)

(meire_oliveira@uol.com.br)

Resumo: Com o gosto pungente de “um filete de sangue nas gengivas”, no excerto lírico quase desabafo, “É sempre mais difícil *ancorar um navio no espaço*”, observa-se a condensação de uma escrita que se propõe a dar voz ao eu poemático de Ana Cristina Cesar, em sua obra literária. Para além de uma estética, muitas vezes tida como confessional, a poeta lança-se ao mundo como professora, pesquisadora e crítica. E a força de sua obra está pautada por um projeto literário que dialoga com as transformações do Brasil nos chamados “anos de chumbo”. Em “Cartilha da cura”, de *A teus pés* (1982), ao ressaltar que “As mulheres e as crianças são as primeiras que/desistem de afundar navios”, faz emergir a escrita de uma poeta atenta aos movimentos que colocam à prova as estruturas sociais que voltam as costas aos mais vulneráveis. Assim, exerce sua autonomia para se insurgir contra um discurso hegemônico e afirmar a importância de uma literatura transformadora e, mais do que marginal, de resistência. Provocações aos discursos de autoritarismo como aqueles pelos quais se levantou a geração anterior à sua, a dos anos 1960/1970, em meio à ditadura civil-militar brasileira e também a sua própria geração, do início dos anos 1980, de desesperança e incerteza. Sua maneira de estar no mundo, como uma existência feminina a embater-se contra o espaço, faz emergirem questões: existe uma *escrita feminina*, ou ainda, sua voz foi *única*, por ser a de uma mulher?

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Literatura Brasileira; Protagonismo Feminino.

NO RHYME NO SOLUTION: (IN)COMPATIBILITIES BETWEEN LIFE AND WORK IN ANA CRISTINA CESAR

⁵ Trabalho apresentado no XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste, *campus* Cascavel), e publicado nos Anais do referido evento sob o título “ ‘Um filete de sangue nas gengivas’ sob a escrita de Ana Cristina Cesar” com algumas alterações.

Abstract: The deep taste of “some blood in the gums”, in the verse almost venting “It is always more difficult to anchor a ship in space”, there is a condensation of a writing that aims to give voice to the poetic self of Ana Cristina Cesar, in his literary work. In addition to an aesthetic, often considered confessional, the poet was also a teacher, researcher, and literary critic. And the strength of his work is guided by a literary project that dialogues with the transformations of Brazil in the 1970s or the “lead years”. In “Cartilha da cura”, by *A teus pés* (1982), when he emphasized that “Women and children are the first who/give up sinking”, the poetic writing emerges looking for the movements of testing the social structures against the most vulnerable. Thus, it exercises its autonomy to stand up against a hegemonic discourse and affirm the importance of a transformative and, more than marginal, resistance literature’s way. Provocations to authoritarian speeches like those for which the generation before yours, that of the ‘60s and ‘70s, arose in the midst of the Brazilian dictatorship and also to your own generation, in the early 1980s, of hopelessness and uncertainty. Her way of being in the world, like a female existence hitting space, raises questions: is there a female writing, or was her voice unique just because it was a woman's voice?

Key-words: Ana Cristina Cesar; Brazilian Literature; Female Protagonism.

A escrita de Ana Cristina Cesar oferece vasto leque de análises que vão desde o campo literário até o psicanalítico, sendo considerado o mistério que ronda a sua biografia no que se refere à trajetória de um dos maiores nomes da poesia brasileira que, da “marginalidade” da Geração Mimeógrafo dos anos 1970, foi alçada ao cânone. A partir de excertos de *Cenas de abril* (1979) e *A teus pés* (1982), alguns aspectos da obra imbricada de Ana C. serão averiguados, focalizando o que os versos “olho muito tempo o corpo de um poema/ até perder de vista o que não seja corpo/ e sentir separado dentre os dentes/ um filete de sangue nas gengivas” parecem denotar quanto ao estilo da escritora; entre um fazer poético muito afeito ao despojamento, à oralidade, mas também à reflexão que torna a matéria poética objeto do cotidiano ao mesmo tempo em que desvela a essência da escrita e de seus leitores. Essa poesia parece conscientemente se colocar como a própria ausência de sentido que será completada a cada leitura em recepção diversa. As leituras da poeta também se derramam sobre versos que subvertem as próprias convenções da escrita de poesia. Sem contar as diversas camadas de significações e temas tratados, inclusive, da autoria feminina. Quando foi homenageada na Flip (Festa Literária Internacional de Parati) em 2016, logo a questão de gênero foi pauta das discussões. Sendo a segunda escritora homenageada até a 13ª edição de um dos eventos literários mais prestigiados do país, muito se questionou também acerca da pertinência dessa homenagem. Sendo assim, neste trabalho, por meio de duas de suas obras, essa

trajetória será averiguada como uma das mais intrigantes e aclamadas da Poesia Brasileira.

Ana Cristina cursou Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e, em 1980, defendeu a dissertação de Mestrado “Literatura não é documento”, realizando um estudo sobre documentários e sua relação com a literatura. E muitos de seus poemas têm imagens até cinematográficas em bricolagens que lembram Oswald de Andrade e seu olhar para o instante. Assim, com *A teus pés*, vieram a público as publicações independentes anteriores, tais quais *Cenas de abril*, *Correspondência completa* (1979) e *Luvas de pelica* (1980). Dessa maneira, a literata múltipla transitou entre a docência, as críticas de literatura e cinema, a tradução e a escrita de poesia que, na verdade, consegue condensar e subverter diversos gêneros literários confundindo estéticas propositadamente, dado o tom coloquial e também confessional, além dos dialogismos e intertextualidades que tratam as obras literárias como ponto de partida, questionamento e contínuo movimento. Seja em Carlos Drummond de Andrade, Walt Whitman, Manuel Bandeira, Machado de Assis, Elizabeth Bishop, Emily Dickinson, Katherine Mansfield, além do diálogo com a cultura *pop* da televisão, do cinema e da música, passeou por marchinhas carnavalescas, entre *As Panteras* – no original, *Charlie’s Angels*, famosa série que ficou em cartaz entre 1976 e 1981, trazendo um modelo de mulher forte, sensual e perspicaz –, as icônicas Capitu, Marilyn Monroe, Carmen Miranda e Billie Holiday, etc. Desse modo, encarna e dialoga com múltiplas vozes e faces poéticas deixando muito tênue a linha divisória da vida e da poesia.

A carioca Ana Cristina Cruz Cesar movimentou-se rumo à poesia, entre os autores da Poesia Marginal, e foi publicada pela primeira vez, no ano de 1975, por Heloisa Buarque de Hollanda. Esta, professora, amiga e organizadora da Antologia *26 poetas hoje*. Sua escrita foi associada aos movimentos universitários cariocas do início dos anos 1970. Entretanto, a sua estética que transita entre os clássicos do cânone, em diálogo paródico e provocador, demonstra aptidão para a crítica da Literatura que desafia classificações porque as refuta, subverte e questiona. A poesia de Ana C., apesar de não figurar necessariamente entre a poesia de protesto ou engajamento do período, dialoga com o momento histórico ancorado no totalitarismo brasileiro, a partir da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Através de recursos dialógicos que transitam entre a intertextualidade, a paródia e a denúncia, algumas questões podem ser apontadas como possibilidades e não esgotamento ou resposta

sobre sua obra. É fato que não se pode rastrear indícios de poesia política na literatura de Ana C., no entanto, há certas características formais que oscilam entre a sintaxe, a semântica e o próprio objeto literário. E o estilo confunde-se à própria elaboração poética subversivamente. A pontuação (ou sua ausência) desafia a métrica e as construções sintáticas parecendo reivindicar outra lírica capaz de se insurgir contra as forças dominantes. Os paralelismos do verso provocam inquietação pelo inusitado das combinações.

Dessa maneira, o questionamento acerca da pertinência das probabilidades de classificação e historicização da produção literária (mais ainda: poética) sendo consideradas as questões de gênero, possui relevância social? É preciso reconhecer que categorizar uma obra como feminina ou qualquer outra manifestação de gênero não esgota suas potencialidades estéticas, históricas, sociais e literárias. Porém, não considerar a produção feminina de literatura e arte, sobretudo no Brasil, configuraria uma incongruência analítica em relação à Literatura produzida por mulheres dadas todas as fissuras históricas que pautam uma sociedade predominantemente conservadora e patriarcal. Encarar a poesia de Ana Cristina como um levante feminino – sobretudo naquele momento histórico de produção –, por si só, já denota uma postura engajada em meio à Poesia Brasileira. Porém, isso não significa simplesmente a adesão a um pacto de mergulho em suas confissões, já que poéticas; dado o fingimento que é explicitamente pontuado pelo eu lírico e permeia toda a obra. Literariamente, essa poesia parece encaixar-se perfeitamente em moldes sociais até quando demonstra rebelar-se contra normas estabelecidas. E esse jogo poético confere caráter lúdico porque enreda elementos de tramas detetivescas e de suspense. O ato de leitura dos versos suscita uma postura investigativa da imbricada teia de metáforas, nomes, situações e referências que exigem mais do que uma leitura passiva da obra.

A interlocução parece ser uma constante nessa criação. E, nesse sentido, pode-se compreender que, independentemente da comunicação com seus leitores, servia também de veiculação de inquietações acerca do mundo: “Tenho correspondentes em quatro capitais do mundo. Eles pensam em mim intensamente e nós trocamos postais e novidades” (CESAR, 2013, p. 59), como está demarcado em *Luvras de pelica*, para além dos academicismos, por mais que a escritora residisse em seus âmbitos desde sua formação em Letras. Considerando-se os anos 1970 como

palco de suas escritas em *Cenas de abril*, é possível antever alguns embates ideológicos e comportamentais.

Na década de 70, os estudos de gênero pautados pelas vertentes feministas norte-americanas e francesas, nas quais as influências de *A mística feminina* (1963) e *O segundo sexo* (1949), respectivamente, de Betty Friedan e Simone de Beauvoir, soam provocadores ao país que vivia o período mais atroz da ditadura, os chamados “anos de chumbo”. Período conturbado cujos alicerces do golpe de 1964 haviam sido, inclusive, apoiados por senhoras de tradicionais famílias em São Paulo e Rio de Janeiro, como no caso da Marcha da Família com Deus pela Liberdade apoiada pela CAMDE⁶. A poesia de Ana Cristina Cesar parece imbuída de todos os conflitos e teorias que tangenciam o período, mas também reside em um lugar igualmente conflituoso entre a aderência às ideias de engajamento político e emancipatório quanto às questões de gênero, através de uma lírica aparentemente despretensiosa literariamente dada sua verve coloquial. No entanto, as metáforas, as intertextualidades, os trocadilhos são recursos que deixam escapar vasta elaboração poética para além das inúmeras interlocuções com outras obras e autores que perfizeram sua formação estética na literatura e outras expressões artísticas.

Ana Cristina parece costurar elementos linguísticos e literários a fim de erigir uma poesia que, apesar de afeita à oralidade mantém-se atrelada a complexos métodos criativos. O esforço para o despojamento também remete a questões memorialísticas ao empreender uma retomada do passado. O poema cujo título é “recuperação da adolescência” aponta para imagens improváveis, porém muito reveladoras da intimidade da poeta observadora do entorno e a ele fundida como expressão de inquietações e identificação com suas agruras: “é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço”. Essa imagem insólita deixa reverberar a presença de um eu lírico que se espalha intangível sobre o papel quase impossível de se diferenciar com suas possíveis inspirações e interlocutores. E é desse encontro engendrado mediante diálogos inusitados que os limites da expressão são testados e oferecem novas possibilidades de poesia.

⁶ Campanha da Mulher pela Democracia que, juntamente a outras organizações femininas de classe média, tais quais a UCF (União Cívica Feminina) e a MAF (Movimento de Arregimentação Feminina), defendia valores conservadores que supostamente garantiriam a defesa da liberdade e a democracia contra a “ameaça comunista” no país.

Adentrar esse emaranhado universo de símbolos que tecem a obra da poeta carioca é uma tarefa que pressupõe considerar as produções literárias que desafiam os limites entre autor/narrador e poeta/eu lírico. Os jogos que oferece aos leitores/interlocutores desafiam as classificações literárias e demonstram a ousadia de sua escrita. No entanto, a compreensão de algumas questões ainda a situam em uma trajetória que a reconhece como experiência literária. Quando afirma que sua escrita pode ser “de homem” também questiona as questões de gênero e permite considerações acerca das peculiaridades das literaturas de autorias masculinas ou femininas. No entanto, conhecedora de fingimentos poéticos, como uma consciente graduada em Letras, poderia estar apenas fazendo laboratório a partir de seus escritos mesmo quando colocando pautas de gênero a serem refletidas.

Contudo, para evitar reducionismos concentrados em elementos biográficos, é preciso examinar as pistas deixadas no meio do caminho pela escritora que, leitora ávida, não perdia a oportunidade de exibir suas referências artísticas e literárias. Seriam estratégias de validação de sua escrita, retirando-a da esfera confessional e alçando-a à imediata interação criativa com autores já consagrados com os quais poderia estabelecer interlocução para alívio de leitores e crítica? Sua poesia hábil circunscreve características que remetem a uma metodologia que, quanto mais próxima de decifração, desvela caminhos difusos que transformam sua simplicidade aparente em puro enigma de Capitu, personagem com cujos olhos (“atrás dos olhos das meninas sérias” (CESAR, 1998, pp. 52-53), poema que aparece duas vezes como os capítulos intitulados “olhos de ressaca”, em dois momentos diferentes de *Dom Casmurro*⁷) costuma aludir continuamente em suas “linhas” atravessadas por prosa e poesia em apontamentos de aluna aplicada que anota sua “primeira lição” (CESAR, 1998, p. 88) a intitular a síntese acerca dos “gêneros de poesia [que] são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro” (CESAR, 1998, p. 88). Em paródia provocativa, utiliza-se da metalinguagem extraída de prosaicas notas em que, ocupando lugar de aprendiz, receita estratégias de criação poética que não seguem receita ou estratégia alguma, de modo a jogar com a seleção vocabular e semântica. E, nesse jogo de simplicidade e espontaneidade, perfaz um território em que a poesia alude a sobreposições de significados que ultrapassam as possibilidades de fazer poético.

⁷ Aclamada obra de Machado de Assis, cujo olhar enigmático de Capitu, a esposa do protagonista Bentinho movimenta a trama unindo “duas pontas da vida” da personagem emblemática a partir de ciúmes, deformação psíquica e memoriais na formação de uma trajetória de sujeito amargurado.

O prefácio da Antologia *26 poetas hoje* tem prefácio de novembro de 1975 escrito por Heloisa Buarque de Hollanda, sua organizadora. Como professora universitária, Hollanda também estava vinculada à produção editorial e à pesquisa. Desse modo, analisa os impactos gerados pela poesia marginal e o caráter vanguardista dos trabalhos desvinculados do processo editorial que, muitas vezes, poderia implicar na distância entre os leitores e autores. A própria estética marginal desse grupo predominantemente carioca dialogava vivamente com a juventude que vivia o Rio de Janeiro em seu cotidiano, seja em bares, praias, cinema e teatro. E a experiência do relato e das experiências cotidianas marcam essa poesia e dão-lhe aspecto de originalidade, mesmo diante da produção dos modernistas anteriores – entre 1922 e pós-1945, com as correntes experimentalistas como o Concretismo. Na poesia Marginal, a forma engendra o conteúdo e dele parece não se distinguir. Hollanda explica que sua seleção para a Antologia “não registra apenas uma tendência de renovação na poesia de hoje mas, também, procura sugerir alguns confrontos entre as várias saídas que ela adotou” (2001, p. 14).

Sobre as diversas estéticas adotadas, sobressaem as referências modernistas devido aos diálogos engendrados com as artes plásticas em diversas expressões que, de maneira paródica, às vezes, recaem em passagens da própria formação brasileira da intelectualidade dos anos 1920-30 que, ainda quando intimistas ou confessionais, se voltaram à criação de uma arte original, com subversões temáticas e linguísticas:

A Semana da Arte Moderna foi realmente o catalisador da nova literatura brasileira, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas. Integram o movimento alguns escritores intimistas como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida; outros, mais conservadores, como Ronald de Carvalho, Menotti del Piccha, Cassiano Ricardo; e alguns mais novos que estrearam com livre e por vezes desbragada fantasia: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, na poesia e na ficção; Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes Neto, no ensaio. Dirigindo aparentemente por um momento, e por muito tempo proclamando e divulgando, um escritor famoso da geração passada: Graça Aranha (CANDIDO, 2006, pp. 124-125).

Esse despojamento linguístico e temático da poesia Marginal é descrito pela crítica como uma forma de resistência ao mercado e experimentação dos próprios limites de criação literária, além do caráter popular que, em sua visão, aproximaria os poetas marginais dos tropicalistas e da efervescência cultural empreendida pelos Festivais

da Canção do final dos anos 1960. Além disso, com a adoção de uma estética que unia poesia e vida, rompia com o discurso acadêmico mostrando uma politização em busca de levar cultura a todos os espaços e não somente elitizando as produções artísticas:

Do mesmo modo, a poetização do relato, das técnicas cinematográficas e jornalísticas resulta em expressiva singularização crítica do real. Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do instante político. Nesse último caso, é interessante interessar como a atualização poética de circunstâncias políticas experimentadas como fator de interferência e limitação da vivência cotidiana, se faz contundente e eficaz, diferenciando-se do exercício de poesia social de tipo missionário e esquemático (HOLLANDA, 2001, p. 12).

Dessa forma, a Poesia Marginal configura também resistência aos conservadorismos de ordem acadêmica, artística e social, ao veicular vozes rebeldes às tradições. Nesse sentido, a poesia de Ana Cristina condensa todos os elementos destacados por Heloísa Buarque dessa afronta poética aos preceitos com os quais convivia em sua formação religiosa e também acadêmica. Sua poesia, talvez, não dialogue diretamente com suas experiências cotidianas, mas esteja imbuída de projeções insurgentes contra tais vivências. E nisso a elaboração literária emerge vigorosa com um fingimento do qual se orgulha o eu lírico que aposta em diversos níveis de escrita: “Não sou eu que estou ali/de roupa escura/sorrindo ou fingindo/ouvir” (CESAR, 1998, p. 67). Logo, apenas o caráter confessional e intimista também não abarca a complexidade de sua poesia.

Clara Alvim, também professora de Ana Cristina no curso de Letras na PUC, ressaltava essas *performances* que a poeta gostava de encarnar, em fingimento consciente nos desdobramentos criativos que a rondavam em poesia tornada *performance* de vida e vice-versa:

A primeira vez em que eu a vi, foi bancando a inglesa, com um chapéu de palha de ir a piquenique na relva sentada no fundo da sala de aula da PUC, a cabeça enterrada nos braços cruzados, dormindo ou fingindo dormir solenemente, enquanto eu — recém-chegada de um doutorado estruturalista na França — tentava uma abordagem greimasiana de algum autor da literatura brasileira de que não me lembro, no quadro-negro⁸ (ALVIM *apud* CESAR, 2013, p. 429).

⁸ Segundo nota da própria editora, “Texto inédito, escrito e lido por Clara Alvim na ocasião dos dez anos da morte de Ana Cristina Cesar (N. E.)” (2013, p. 429).

As lacunas que impedem uma análise crítica voltada à totalidade suas criações também podem funcionar com um diálogo com o leitor que é chamado a participar de suas criações. O pronome “você”, reiterado em diversas personas, desdobra-se também ao interlocutor-leitor que erige possibilidades de continuação, identificação ou recusa, sendo conduzido por um discurso ao qual se pode aderir ou refutar, mas com o qual interage imediatamente. As estratégias discursivas utilizadas vão desde os questionamentos, inclusão em situações narrativas e provocações a interlocutores que desafiam os leitores a completar as lacunas do texto. Os processos discursivos induzem ao envolvimento “conversacional” que equilibram o papel da autora e de seus leitores construindo identidades reveladas ao longo do processo de leitura. As repetições, hesitações e testagem dos canais comunicativos revelam a exploração da função fática da linguagem em busca de uma manutenção discursiva que se torna outra camada da qual o leitor participa; ao interpretar e inserir-se no texto a fim de construir seus sentidos.

A Estética da Recepção pode oferecer possibilidades de compreensão de uma poesia voltada a hábitos e procedimentos individuais apresentados em textos cuja autoria não se constrange em revelar-se personagem de maneira a afrontar a tendência à institucionalização dos estudos literários, mais uma vez, elitizando a arte. Chama a atenção o fato de que Ana Cristina tenha sido professora e tradutora, portanto, conhecedora dos trâmites burocráticos impelidos à Teoria Literária em âmbito acadêmico. Dessa forma, sua literatura demonstra enfrentamento consciente dos moldes canônicos, possivelmente, como livre exercício poético. Seu diálogo com o universo cotidiano, inclusive, da indústria cultural e do consumo de massa, constituem uma transformação também do leitor em elemento estético da literatura, ao extrapolar classificações cristalizadas acerca da arte e da literatura em novas possibilidades:

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil. Agora **silêncio**;
silêncio eletrônico, produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das asas batendo freneticamente.

Apuro técnico.

[...]

Eu tenho uma ideia.
Eu não tenho a menor ideia.

[...]

Autobiografia. Não, biografia.

Mulher.

Papai Noel e os marcianos.

Billy the Kid versus Drácula.

Drácula versus Billy the Kid.

[...]

Muito sentimental.

Agora pouco sentimental.

[...]

Pensa no seu **amor de hoje** que sempre dura menos que o seu **amor de ontem.**

Gertrude: estas são ideias bem comuns.

Apresenta a **jazz-band.**

Não, toca **blues** com ela.

Esta é a **minha vida.**

(CESAR, 1998, p. 35, grifos meus)

Os termos destacados ressaltam, para além das contradições do próprio discurso, os conflitos de definição entre o “silêncio” que sucede a “trilha sonora”. Sofrem modificação em um “silêncio eletrônico” para chegar ao “apuro técnico” que, na contemporaneidade, não depende mais da criação artística, mas do manuseio de técnicas e máquinas. E, para além dessas constatações paradoxais, o eu lírico se confunde à poesia também imerso em conflitos sentimentais amalgamados a uma suspensão temporal que remete a sua vida e a de Gertrude – uma anônima ou a poeta norte-americana (Stein). Entremeando tais divagações, emerge a ironia fina questionadora de parâmetros da poesia permeada por sentimento ou mesmo panfletária. Retoma recursos modernistas para impor divagações que cabem ao leitor decifrar, seja por repertório prévio ou experiências cotidianas que universalizam tanto a obra como seu público. A questão da chamada *poesia confessional* também é desafiada pela passagem “autobiografia” corrigida pelo incisivo verso “Não, biografia”. Esta classificação, que não ameniza conflitos, com ar provocativo, essa poesia não demonstra estar disposta a esclarecer ou fornecer fórmulas prontas que não partam da própria interação oriunda de um processo de leitura crítica.

Nessas passagens, a leitora Ana Cristina Cesar confunde-se à poeta, à professora e a própria crítica literária em um tom jornalístico leve, mas curioso sobre o processo criativo. Mesclando uma erudição exibicionista, erigem-se questionamentos que retoricamente aludem a pistas deixadas ao longo de poemas aos leitores. Estes são chamados a assumir um papel investigativo para juntar as peças de sofisticada elaboração poética ao ar despretensioso dos versos em prosa

que imitam interlocuções corriqueiras de uma literatura ao rés do chão: “Você já amou alguém verdadeiramente? Os limites do romance realista. Os caminhos do conhecer. A imitação da rosa. As aparências desenganam. Estou desenganada” (CESAR, 1998, p. 43). Ao mesmo tempo, a alusão a imagens inusitadas demonstra um esforço que, se não pautado por um rigor da forma, pauta-se por imagens que trazem a poesia da “torre de marfim” transfigurada em um ameaçador “barril de pólvora” (CESAR, 1998, p. 43) que confere estranheza, ao mesmo tempo, à poesia e ao cotidiano, já que “Escritor não existe mais/Mas também não precisa virar deus” (CESAR, 1998, p. 48).

Oscilando entre a crítica, a professora e a poeta, o eu lírico parece lidar bem com a fragmentação da pós-modernidade em uma poesia que, tal qual “Mais um *roman à clé*?” (CESAR, 1998, p. 40), se gaba de conseguir alcançar a elaboração literária que compreende a criação paradoxal em chave paródica: “Sou fiel aos acontecimentos biográficos [...] Sou profissional” (CESAR, 1998, p. 38) e assume a poesia que não se preocupe com categorizações, mas com exercícios poéticos. Além das intertextualidades e alusões ao universo literário, as referências ao cinema e à cultura popular – inclusive, entre marchinhas carnavalescas e escolas de samba – representam outra estratégia recorrente dessa poesia disposta a atuar em diversas frentes de comunicação. Em “Mocidade Independente” (p. 44), a seleção vocabular joga com o nome de duas escolas de samba famosas entre Rio de Janeiro e São Paulo. A independente carioca decide “infringir a regra de ouro”: “[voei] pra cima sem medir as consequências” (p. 44). Os símbolos dos carros alegóricos servem de inspiração: “[...] coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada [...]” (p. 44). A ênfase no ímpeto e imediatismo da ação, “é agora”, atesta a independência de se impelir “na contramão” ainda que pela “primeira vez” em uma viagem festiva e efêmera, afinal, é um passageiro carnaval e o eu lírico não parece disposto a pensar nas consequências do que sucederá.

As irônicas passagens de “samba-canção” (p. 72) aludem a faces inconciliáveis do eu lírico que se desdobra em múltiplas personalidades para conquistar o outro: “taí, /eu fiz tudo pra você gostar” (p. 72). E, em estilo de Carmen Miranda, atualiza-se em versos ouvidos “pelo telefone” ao misturar referências das origens do primeiro samba de Donga, de 1917, composto ainda no terreiro de Tia Ciata ao samba exportação da estrela (da música e do cinema) portuguesa que levou o Brasil – e suas bananas – a

⁹ Forma literária de cunho narrativo, portanto derivada do romance, mas situada no limiar entre a ficção e a realidade, a partir de uma trama voltada a personagens fictícios para se referir a seres reais.

Hollywood, sendo um dos símbolos tropicalistas de alusão a um país moderno e arcaico, ao mesmo tempo, pleno de fissuras históricas em busca de uma identidade. Esse poema traz a angústia revivida por uma identidade incerta, nem que seja para a conquista amorosa que retoma temas clássicos do neoplatonismo camoniano do eu poemático que ansiava transformar-se como “amador na cousa amada/ por virtude do muito imaginar” (1972). Esse filtro cristão seria capaz de anular o desejo transformando-o em imaginação que tornaria, por sua vez, o eu lírico em unidades multifacetadas (“...mulher vulgar/meia-bruxa/ meia-fera/ [...] malandra, bicha,/ bem viada, vândala,/ talvez maquiavélica [...]” (p. 72). Todas essas versões capazes de se adaptar aos anseios do objeto amoroso: “e tantas fiz, talvez/ querendo a glória, a outra/ cena à luz de *spots*,/ talvez apenas teu carinho,/ mas tantas, tantas fiz...” (CESAR, 1998, p. 72)

E mesmo o cinema, ao se fazer presente nos poemas de Ana Cristina, também se confunde a suas pesquisas acadêmicas de documentários que podem estar voltados a questionamentos biográficos, históricos, fictícios, em sucessivas indefinições da própria natureza da arte. Em “*Travelling*”, alude-se a Elizabeth e Carolina; a Bishop e a Car(Lota) Macedo Soares (?), ou anônimas perdidas entre rolos de fitas e filmes em Petrópolis, ambas registradas por *Kodak* ou em imaginários acerca de histórias amorosas ou desiludidas. Novamente, os aspectos corpóreos e materiais são esvanecidos por meio de dicotomias que contrapõem corpos e desejos esmagados por memórias: “A câmera em rasante viajava./ A voz em *off* nas montanhas, inextinguível/ fogo domado da paixão, a voz/ do espelho dos meus olhos,/ negando-se a todas as viagens,/ e a voz rascante da velocidade,/ de todas três bebi um pouco/sem notar/como quem procura um fio” (CESAR, 1998, p. 73).

Ao ser considerado o excerto “Os seus olhos pecam, mas seu corpo/não, dizia o tradutor preciso, simultâneo,/ e suas mãos é que tremiam. É perigoso” (p. 73), multipartem-se possibilidades que, para além de amores perdidos – “Perder/ é mais fácil do que se pensa” –, existe nos desejos proibidos realizados platonicamente nos olhares e nas curiosidades de quem seria a Carolina que substitui a personagem do, talvez, poema quase biográfico do relacionamento homoafetivo da famosa arquiteta brasileira e a ilustre poeta norte-americana? Nessas composições que nada transparecem de ingenuidade ou simples confissões, o lapso da troca de nomes oferece ao leitor curioso terreno fértil para investigações. Isso só confirma o papel

decisivo da leitura dessa obra e suas construções a partir da interação com os leitores que se veem em meio a lacunas, chistes, relatos, exercícios linguísticos e literários.

O momento histórico no qual Ana Cristina Cesar escreve, por si só, representa um palco para uma sociedade pautada por conservadorismos de raízes patriarcais a desafiar as produções artísticas. Os poemas de Ana C., desse modo, dialogam com as transformações do momento no que diz respeito aos direitos das mulheres sobre seus corpos e desejos. Ainda que proibidos ou inquiridos continuamente por olhares de reprovação, tais desejos vêm em identidades difusas bipartidas em ímpetos de revolução contra contínuos apagamentos.

Desses poemas, vozes emergem cantando dores, anseios e frustrações cotidianas que, mesmo diante de argumentos aristotélicos de amores interditos, não sucumbem à negação do corpo feminino que emerge de diferentes maneiras nos versos que, tal qual os modernistas de 1922, se dispuseram a fotografar os instantes para recriar, em bricolagens, a própria existência em uma forma mais moderna do que o diário:

Volta e meia vasculho esta sacola preta à cata de um três por quatro.
Exatamente o **meu peito está superlotado**.
Os ditos dele zumbem por detrás.
Na batida dou com figuras de outras dimensões.
Nesta **hora grave a mais peituda**, estirada no sofá,
encara fixamente **a mulher da máquina**.
(Junto a lista lacônica das férias: mudança,
aborto, briga rápida com A, tensão dramática
em SP, carta para B — pura negação —,
afasia com H, tarde sentida no Castelo).
Fotografar era pescar na margem relvada do rio.
(CESAR, 1998, p. 76, grifos meus)

Com referências diretas e indiretas a personalidades diversas encarnadas em si mesma ou por meio da literatura, emerge uma “Ana” do conto “Amor”, de Clarice Lispector (1998), quando sozinha precisa lidar consigo mesma na “hora grave” quando se biparte no limite entre a consciência e a perdição. Como *matrioska*, outras Anas emergem daquela que escreve na figura de “mulher da máquina”, e que também pode ser outra invenção, mas resiste escrevendo e criando em meio ao conturbado período de contestação de limites e imposições. De carona na contracultura e nas revoluções sexuais já passadas, ela se afirma. Mas ainda reverberando-se nessas revoluções da geração, busca liberdade sobre corpos, desejos e relacionamentos elencando

probabilidades (em siglas e lugares, “A”, “B”, “SP”, “H”), conjecturais ou registradas na memória de fotografias antigas (“três por quatro”) que insistem em remontar o já vivido.

“Arpejos” (p. 76), de *Cenas de Abril* (1979), alude a vocábulos até então reprovados pelos protetores do “bom gosto e moral” da literatura (nacional) bombardeados por vigilância e controle das liberdades individuais, mas alegando a valorização dos símbolos pátrios. Do diário alçado à poesia, saltam palavras como “bidê” e “hímen” cuja “coceira” a fez recorrer à “pomada” que só tornou “brilhante” a pele “seca e murcha”, estendendo o verbo até a conclusão do dia perdido já que “murcharam igualmente meus planos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador.” Diante de mais proibições, a única saída era a imaginação presente nos livros: “Em vez decidi me dedicar à leitura” (CESAR, 1998, p. 96). Nesses “arpejos” de origem musical, as notas são tocadas uma a uma. A poeta associa os acontecimentos de um dia a sucessões de sons que, crescentes ou decrescentes em termos de trama narrativa, que faz parte de correspondências espontâneas universais e até míticas ao ser relembrada a poesia simbolista de Charles Baudelaire. Permeada pela musicalidade quase alquimista de “Correspondências” (BAUDELAIRE, 1985, p. 115)¹⁰, embate-se também à crise da pós-modernidade por meio da abordagem das ambivalências que constituiriam o universo pleno de disparidades só alcançadas por meio de uma poesia metafísica. Esta só seria apreendida na complexidade sinestésica e maldita dos insurgentes contra o domínio do cotidiano pelas leis da lógica iluminista e cartesiana. Normas estanques que não reconhecem as manifestações sensíveis do estar no mundo.

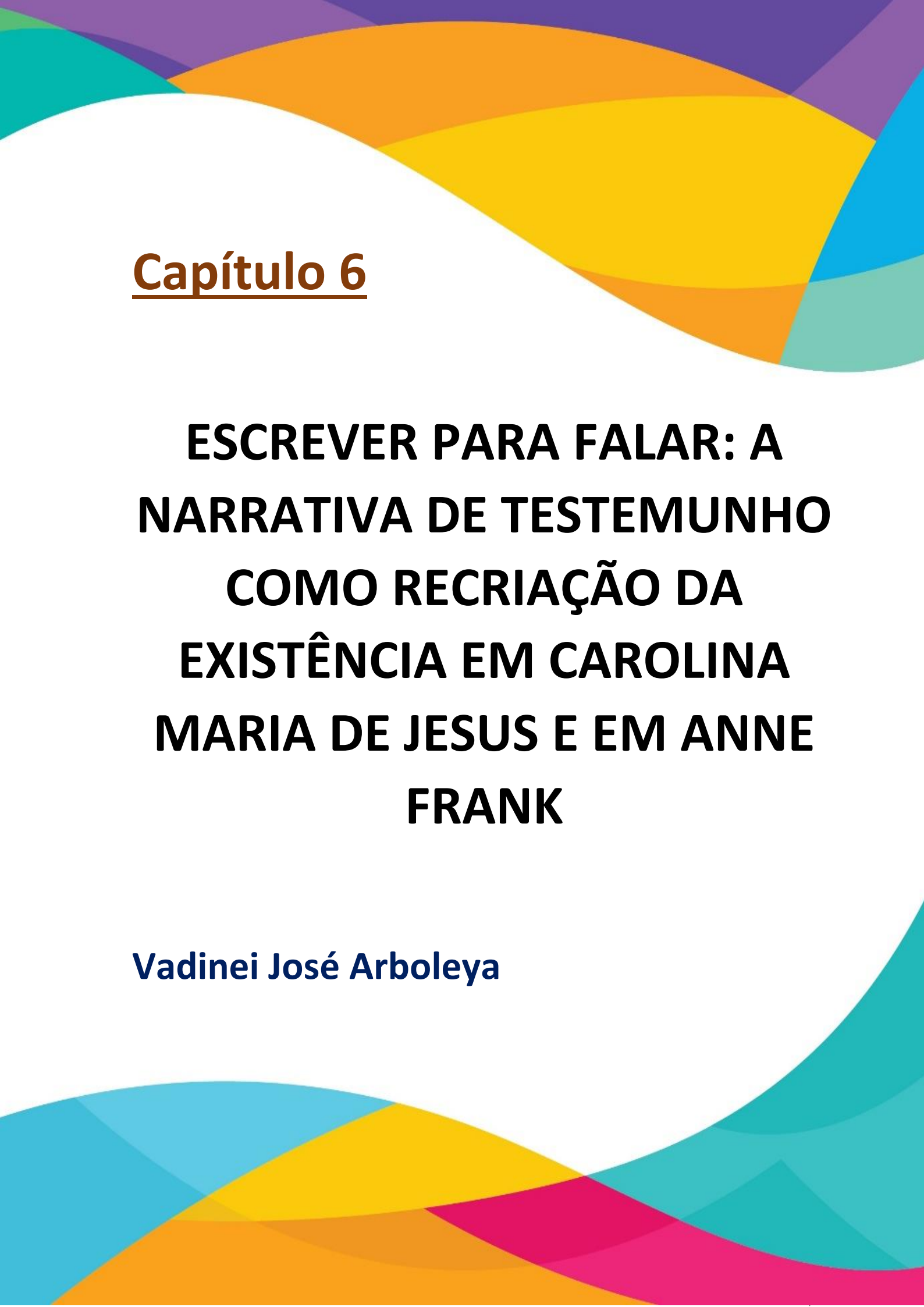
Em relação a tais correspondências entre Vida e Poesia, personificadas como criações literárias confundidas à existência, a poeta Ana Cristina parece ter situado a sua criação literária de modo a dialogar, a refutar, mas também a reforçar a vida enquanto matéria poética – e a poesia – como a única saída para a crueza da existência. E, talvez, por essa razão – mas muito além de reducionismos meramente (auto)biográficos – o eu lírico não demonstre constrangimentos em se confundir à própria mão que escreve. Esta parece ser uma mão sinédoque de sobreposições que também buscam correspondências, talvez, poéticas. Sendo assim, essa poesia cortante e incômoda como o gosto de ferida mordaz tal qual “um filete de sangue nas gengivas”, denota sim desabafo, mas não de modo inconsciente. Existe rigor criativo

¹⁰ Neste trabalho, foi consultada a versão do poema presente na edição de *As flores do mal*, de 1985, tradução de Ivan Junqueira.

que revela a elaboração literária ao exceder os limites da linguagem para afirmar-se voz e escrita de mulher, em um momento histórico repleto de cerceamentos totalitários e conservadores para atestar protagonismo que, em época de incerteza e desesperança, afirmam como uma poesia que, justamente por ser feminina, alude a questões únicas e geralmente abafadas por uma estrutura ancestral que é desafiada continuamente em perspectiva histórica.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUDELAIRE, Chales. *As flores do mal*. Trad.: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática/IMS, 1998.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *26 poetas hoje*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2001.
- LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MACHADO, Ana Maria. “O Tao da teia” In: *Estudos Avançados*, nº17, vol. 49, São Paulo, 2003.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.



Capítulo 6

ESCREVER PARA FALAR: A NARRATIVA DE TESTEMUNHO COMO RECRIAÇÃO DA EXISTÊNCIA EM CAROLINA MARIA DE JESUS E EM ANNE FRANK

Vadinei José Arboleya

ESCREVER PARA FALAR: A NARRATIVA DE TESTEMUNHO COMO RECRIAÇÃO DA EXISTÊNCIA EM CAROLINA MARIA DE JESUS E EM ANNE FRANK

Vadinei José Arboleya

Professor de Língua Portuguesa e Literatura da Faculdade Assis Gurgacz, Toledo

*PR. Doutorando em Letras pelo Programa de Pós Graduação em Letras da
UNIOESTE*

Resumo: Partindo das discussões sobre tempo e memória Paul Ricoeur, papel do narrador em Walter Benjamin e subalternidade, linguagem e lugar de fala em Gayatri Spivak, objetiva-se, neste estudo, analisar como o contexto se materializa na estrutura narrativa de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus (2014) e de *Diário de Anne Frank*, de Anne Frank (2019). Entende-se que ambas são escritas simbólicas de um discurso emergente que revela o pensamento das margens, guardando entre si alguns elementos de intertextualidade. Nestes dois textos, nota-se uma narradora que redesenha sua condição de mulher subalterna, no sentido epistemológico dado por Spivak (2010), narrando para abrir um espaço próprio de fala e de elaboração do conhecimento que desvela o lugar e a posição desprestigiada do contexto em que se encontram. A narrativa, neste caso, funciona como um ato simbólico de recriação da existência humana, no sentido de ser fundadora de consciências capazes de questionar valores sociais e de denunciar a violência epistêmica do conhecimento hegemônico. Por esse atributo, ambas desvelam um inconsciente político que se traduz em todos os seus elementos de composição, mas que se cristalizam de modo efetivo na narração como um ato de fala. Em ambos os casos, não há uma narradora no sentido da consciência da elaboração do texto, mas sim, enunciadoras que utilizam a linguagem para exprimir subjetividades e posicionamentos ideológicos.

Palavras-chave: narração; memória; linguagem; condição feminina;

Abstract: This study is based on the discussions on Paul Ricoeur's time and memory, on the narrator's role in Walter Benjamin and on Gayatri Spivak's subordination, language and place of speech in order to analyze how the social context materializes in the narrative structure of *Quarto de despejo* (child of the dark), by Carolina Maria de Jesus (2014) and *Diário de Anne Frank* (The Diary of a Young girl), by Anne Frank (2019). We understand that both are symbolic writings of an emerging discourse that reveals the people thinking who live on the society margins and who have some elements of intertextuality in common. In these two texts, the narrators think about their status as subordinate women, in the epistemological sense given by Spivak (2010), narrating to open their own space of speech and of knowledge that reveals the place and the discredited position in which they find themselves. These narratives function

as a symbolic act of human existence recreating, in the sense of being the consciences founder that can question social values and denouncing the epistemic violence of hegemonic knowledge. For this reason, both also reveal a political unconscious that permeates all elements of composition and effectively crystallizes in the storytelling as a speech act. In both cases, there is no narrator in the sense of awareness of the elaboration of the text, but enunciators who use language to express subjectivities and ideological positions.

Palavras-chave em língua estrangeira: storytelling; memory; language; female condition.

Introdução

A imemorial necessidade humana de narrar e de ouvir é um tema que, nos estudos de Benjamin (1985), aparece ligado à manifestação da experiência como algo que transcende a vida humana. A experiência, quando compartilhada, torna-se o mote das tradicionais narrativas de causos e histórias que se perpetuaram na tradição oral como um exercício de reflexão narrativa que se eleva além da história para revestir os fatos de uma nova roupagem, embebida em lirismo e em percepções variadas que elevam a vida humana além das mazelas do cotidiano.

A prática narrativa como manifestação de cultura e de conhecimento garantiu, durante séculos, a multiplicação da experiência pela perpetuação da memória, preenchendo lacunas que a história não foi capaz de reter. Entretanto, a ascensão do capitalismo industrial e a emergência de um mundo volúvel, intermitentemente marcado pela instabilidade, levou a uma redefinição da noção de experiência tal como era conhecida nos tempos pré-modernos, como experiência coletiva.

Essa mudança abriu espaço para a narrativa escrita, que surge não apenas como mediadora da experiência coletiva em mudança, mas fundamentalmente como consequência estética desse processo de transmutação. Para Benjamin (1985, p. 198) “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.”

A filiação a esta tradição do contar, mais próxima da apresentação das ideias do que de sua organização escrita, sem floreios de elaboração escrita, parece ser a força que move o exercício narrativo de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* [1960] (2014) e de Anne Frank em *Diário de Anne Frank* [1947] (2019). São, ambos, exemplos singulares de escritas de si que transitam

entre o testemunho e a autoficção, no sentido como o define Dobrovsky (2011), como uma história cujo lugar real é o discurso por meio do qual se desenrola e que, ao ser narrada, revela um autor/narrador que mescla realidade e ficção no movimento de contar de si, ultrapassando aspectos convencionais norma culta de uma língua porque

abole a estrutura narrativa linear, rompe com a sintaxe clássica, substituindo-a por um encadeamento de palavras por consonância, assonância ou dissonância; a frase é sempre guiada, construída, em uma sucessão de parônimos, vírgulas, pontos, espaços vazios, eventual desaparecimento de toda sintaxe, associações de palavras como as associações livres existentes na Psicanálise. A escrita tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa. Nesse surgimento inesperado de palavras e de pensamentos desconexos revela-se uma alteridade fundamental do sujeito ao longo do tempo. (DOUBROVSKY, 2011, p. 26)¹¹

A ideia de uma fragmentação que ultrapassa o campo do sentido para se ressignificar na própria sintaxe revela-se, nestas duas obras, como estratégia de delimitação de uma estética da memória marcada por um uso muito particular das estratégias narrativas e dos elementos figurativos e temáticos.

Seguindo a lógica da categorização analítica proposta neste estudo, em especial no que se refere ao conceito de narrador em Benjamin (1985), tanto *Quarto de Despejo* quanto *Diário de Anne Frank* podem parecer pouco representativas no que tange à elaboração narrativa de um enredo, à apresentação de uma trama marcada por um estilo específico de contar tão caro à crítica literária contemporânea.

No entanto, quando consideradas como experiências pessoais de autoficção que utilizam elementos figurativos e que criam estratégias narrativas próprias para se apresentarem ao leitor, ambas são intensamente representativas de um ato narrativo que multiplica a experiência de ser e de estar e que revela espaços e ambientes. No

¹¹ Do original: Dans mon cas particulier, l'écriture autofictionnelle abolit la structure narrative linéaire, concasse la syntaxe classique, lui substitue un enchaînement des mots par consonance, assonance ou dissonance, la phrase est toujours guidée, construite en une succession de paronymes, des virgules, des points, des blancs, disparition parfois de toute syntaxe, des associations de mots comme il y a des associations libres en psychanalyse. L'écriture tente de rendre la fragmentations, la brisure du moi, l'impossibilité de le retrouver dans une belle unité harmounieuse. Dans ce surgissement inattendu de mots et de pensées déconnectés se révèle une altérité fondamentale du sujet dans la durée. (Tradução de FAEDRICH, Anna Martins **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras, PUCRS. Porto Alegre, 2014. 251 f.

caso de Carolina, o que se revela é o espaço dinâmico da favela, a pobreza e a fome e em Anne Frank, mais do que o próprio “cômodo” em que a narradora se acha aprisionada, o que se revela é o horror da guerra e do holocausto, desenhado na memória do leitor como pano do fundo, como o revés da situação em que se encontrava Anne e sua família.

São escritos que guardam em si a habilidade do texto literário de penetrar nos desvãos da história e da memória para recuperar rastros esquecidos pela historiografia oficial, neste caso, os rastros de duas mulheres narradoras que deixam as efabulações da memória eclodirem no fluxo com que são lembradas. E lembradas porque são sentidas, experienciadas.

De acordo com Bernd (2013, p. 47) a literatura cumpre o importante papel de “penetrar nas falhas e desvãos da história e da memória, tentando proceder à anamnese para retomar à fonte do vivido, reinventando-o, através da ficção na tentativa de colmatar os não-ditos da história”. Nesse percurso, o texto literário singulariza o narrador a ponto de apresentá-lo como um guardião da memória, capaz de desnudar elementos e aspectos não plenamente reconhecidos senão por aqueles que vivenciaram, que experimentaram os sabores e os dissabores do que narram. No caso em tela, as narradoras se apresentam como lumes da memória que apresentam a favela e o antissemitismo sob pontos de vista singulares, conseguindo, com isso, universalizar o que veem e o que sentem.

Em *Diário de Anne Frank* (2019), Annelies Marie Frank, com apenas 13 anos, relata sua trajetória de menina judia que precisou se esconder com sua família e mais quatro desconhecidos em um sótão de um prédio comercial na Holanda durante a Segunda Guerra Mundial. Isso ocorre em julho de 1942, quando sua vida muda radicalmente e o leitor passa a ter acesso a essa mudança por meio de um diário em que ela registra fatos e impressões do cotidiano e da guerra em meio a seus conflitos, medos e a própria descoberta de si como mulher. Nesse percurso, ela se torna tanto narradora de sua trajetória, quanto personagem dela própria ao criar uma espécie de diálogo com o diário que, batizado como Kitty, torna-se uma confidente personificada com quem pratica a ideia de se tornar personagem de sua própria história: “seria impossível a minha conversa com Kitty se eu não contasse primeiro a história da minha vida, embora sem grande vontade” (FRANK, 2019, p. 19).

Em *Diário de uma Favelada* (2014), Carolina Maria de Jesus, imigrante, mãe solo e moradora da primeira grande favela de São Paulo, assume a condição de

narradora de seu cotidiano, apresentando sua realidade intermitentemente marcada pela fome, pela violência e pela miséria em um diário que revela angústias de um aprisionamento diferente do de Anne Frank: o aprisionamento do lugar aberto, da favela como grande prisão da qual quer se libertar.

A memória se apresenta como elemento marcante nestes dois textos, visto que é por meio dela que ambos se estruturam, retomando vestígios, rastros do passado como uma forma de recompor a história sob um outro ponto de vista. Segundo Ricoeur (1997, p. 201) o rastro indica “a passagem da vida dos vivos; ele orienta a caça, a busca, a investigação, a pesquisa”. Esses rastros revisitam a história apresentando outros pontos de vista, outras formas de olhar para o mesmo fato e por isso mesmo é que, para o autor, se tornam história: “dizer que ela é um conhecimento por rastros é apelar, em último recurso, para a significância de um passado findo que, no entanto, permanece preservado em seus vestígios” (RICOEUR, 1997, p. 201).

A estratégia de incursão nesse movimento de retomada permite a manifestação de um novo olhar que não distancia o vivido do lembrado, antes, possibilita revestir o rememorado de uma perspectiva diferente da do momento vivido, condição que torna o rastro um ponto de equilíbrio entre

Dois regimes de pensamentos e, por implicação, de duas perspectivas sobre o tempo: na própria medida em que o rastro marca no espaço a passagem do objeto da busca, é no tempo do calendário e, para além dele, no tempo astral que o rastro marca passagem. É essa condição que o rastro conservado e não mais deixado torna-se documento datado. (RICOEUR, 1997, p. 202).

Depreende-se daí que o tempo altera o fato vivido, transformando-o em uma lembrança que, dada sua dimensão, extrapola a experiência vivida e se transfigura, tornando-se um mote para analisar a própria condição, como se nota no desabafo de Carolina Maria de Jesus “...Estive revendo os aborrecimentos que tive esses dias (...) suporto as contingências da vida resoluto. Eu não consegui armazenar para viver, resolvi armazenar paciência. (JESUS, 2014, p. 18). Ou ainda, como base para tecer comparações que, ancoradas na própria história, revestem o vivido de um encantamento superior, como se percebe em Anne Frank, quando de sua análise acerca da condição de ajudante do dentista: “O sr. Van Daan e eu éramos os assistentes e, agora, imagino tudo aquilo como um quadro da Idade Média: “Charlatães trabalhando” (FRANK, 2019, p. 66).

Em ambas as passagens, o que se nota é o exercício da experiência retomando vestígios do vivido e os revestindo de significado. Tem-se assim, uma experiência que dá significado à narrativa e uma edulcoração do narrador como sujeito que, diferentemente do romancista, age como um artesão da palavra, retirando de sua experiência o que tem para contar: “o narrador pode recorrer ao acervo de toda uma vida: uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia.” (BENJAMIN, 1985, p. 221).

O narrador, assim, constitui-se como aquele que tem o dom de poder contar a própria vida, como se percebe com maestria nas obras em estudo. Não obstante, trata-se de vozes que foram historicamente apagadas pelo discurso normativo do colonizador, neste caso, um discurso fortemente centrado no círculo familiar, cristão e europeu.

Essas narrativas, portanto, funcionam como um ato simbólico no sentido de recriar a existência humana e reafirmar ou questionar valores sociais. A essa condição, Spivak (2010) define como a possibilidade de questionar o que foi normatizado e de “oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas”. Trata-se, em termos de narração, de oferecer uma contra-narrativa em que se encontre “o testemunho da voz-consciência das mulheres” (SPIVAK, 2010, p. 94), dando voz a quem, historicamente esteve sujeito à imposição determinante do homem colonizador. Na tentativa de percorrer esse caminho, busca-se, a seguir, considerar alguns pontos de intertextualidade na voz das narradoras das obras em estudo, tentando perceber o modo pelo qual o fluxo narrativo de ambas retoma e reelabora elementos e fatos da vida a partir de sua experiência de mulheres.

De Anne à Carolina: a consciência de ser mulher em tempos de negação de direitos

O exercício narrativo, como desenvolvido até aqui, se apresenta como um movimento de multiplicação da experiência. No entanto, historicamente, a experiência compartilhada privilegiou grupos e pessoas no processo narrativo, determinando aqueles que poderiam narrar e aqueles que deveriam apenas confirmar o que foi contado, assumindo o papel de subalternos. No que toca nomeadamente ao processo de colonização dos povos do sul, por exemplo, nota-se que houve uma supremacia

da narrativa do colonizador em detrimento da oportunidade de fala do colonizado, o que Spivak (2010) sugere ser resultado de um processo expansionista que restringe lugares, pessoas e sentidos de forma imperialista.

Esse movimento imperialista de superposição das narrativas desvela um jogo de papéis no qual, de um lado, o colonizador, na figura do homem branco, desempenha a função de dominador, cumprindo o exercício de narrar e, de outro, o dominado, homens e mulheres subjugados, desempenha a função subalterna de repetir. Nos termos de Spivk (2010 p. 97) “o imperialismo estabelece a universalidade da narrativa do modo de produção” num movimento que ignora o subalterno como sujeito que pode, também, desempenhar o papel de narrar, de partilhar experiências e de reportar um novo ponto de vista acerca de seu passado e de seu presente.

Silenciar as vozes cuja memória não importa ao lastro homogeneizante do colonizador, interessado em edificar a história narrando suas próprias conquistas, não é uma prática que possa ser lida apenas negação do direito de fala, antes, evidencia-se uma negação do direito à história. Em outras palavras, uma intenção de definir papéis determinantes e determinadores e papéis subalternos. Nesse jogo de definições, o subalterno não teria direito a narrar e sua passagem pela história seria vista sob o holofote daquele que determina a narrativa com vistas à homogeneização.

Desvela-se nessa prática, além da negação do direito à história, uma tentativa de apagamento da memória e parece ser exatamente esse direito que Anne Frank conclama ao se observar na condição de judia:

Mostraram-nos bem que somos clandestinos, judeus enclausurados, presos num lugar, sem direitos, mas carregados de milhares de deveres. Nós judeus, não devemos nos deixar arrastar pelos sentimentos, temos de ser corajosos e fortes e aceitar o nosso destino sem queixas, temos de cumprir tudo quanto possível ter confiança em Deus. Vai chegar o dia em que esta guerra medonha acabará, vai chegar o dia em que nós voltaremos a ser gente como os outros e não apenas judeus. (FRANK, 2019, p. 178).

O grito de liberdade que ecoa dessa passagem parece atravessar a condição de classe e se instalar exatamente no direito à vida, mais ainda, no direito de ser reconhecida e tratada como um ser humano muito mais do que o de pertencer a um grupo social. Não ser tratado como um judeu, neste caso, significaria não ser tratado como um animal e não ter que sujeitar aos restos, podendo viver como ser humano, queixa recorrente em Carolina Maria de Jesus, que observa sua condição e a dos que

estão próximos a ela marcada pela desumanização quando desabafa “os favelados aos poucos, estão convencendo-se que para viver precisam imitar os corvos” (JESUS, 2014, p. 41).

Convencer-se de que é preciso imitar um corvo é a metáfora da resignação dolorida, é a aceitação da vida como um eterno aguardar e remexer os sobejos. Tomada de forma isolada, essa reflexão sobre a vida pode apontar para uma flagelada aceitação da condição de animal, de vida de subalterno, que pode ser descartada com ou sem sofrimento, de acordo com o interesse do dominador. No entanto, assim como Anne Frank, Carolina Maria de Jesus, não aceita esse tratamento como algo natural, nem assente que é preciso se resignar e esperar até que a situação melhore:

Ontem eu comprei açúcar e bananas. Os meus filhos comeram banana com açúcar, porque não tinha gordura para fazer comida. Pensei no senhor Tomás que suicidou-se. Mas, se os pobres do Brasil resolver suicidar-se porque estão passando fome, não ficaria nenhum vivo. (JESUS, 2014, p. 162).

A ideia de morte de todos não atende aos interesses do dominador, que teria de subjugar seus próprios pares para permanecer na condição que ocupa, daí sobrepujar o subalterno com restos que lhe garantam condições de viver sem, contudo, garantir forças para lutar. No caso dos judeus, a ideia de dizimar um grupo foi efetivamente levada a cabo enquanto projeto político e social de limpeza étnica no qual, de acordo com Burrin (1990) sobrepujava o argumento de que a raça branca que teria se perpetuado na linhagem sanguínea dos povos germânicos que deram origem ao Estado alemão era superior.

Esse argumento desenha a lógica do pensamento eugênico e racista que levou ao genocídio dos judeus, os quais, dentre outras tantas formas de morte, eram submetidos a um

procedimento uniforme, que consistia em mandar que as vítimas se despiassem ou despi-las e levá-las numa sala com falsas duchas onde elas seriam asfixiadas por monóxido de carbono. Os cadáveres eram queimados num forno crematório, depois que lhes eram arrancados todos os dentes de ouro. Um atestado de óbito era enviado às famílias após um processo de complicada camuflagem, a fim de evitar o anúncio simultâneo de inúmeros decessos numa mesma localidade. (BURRIN, 1990, p. 69).

Em Anne Frank, a consciência dos lugares e situações a que eram subjugados os judeus não é plena no sentido da experiência, posto que isolada e circunscrita ao reduto de um sótão, tinha seus artifícios narrativos limitados. Tal limitação, retomando Ricoeur (1997) também está atrelada ao fato de que o tempo altera a experiência vivida transformando-a em uma lembrança que pode ser narrada de forma mais completa do que quando apresentada na simultaneidade, quando o narrador ainda não pode unir todas as engrenagens da história para então apresentá-las de modo mais completo e complementar. No entanto, Anne Frank revela interdiscursos de memória narrativa muito perspicazes no que toca à relação dominador-dominado, compreendendo seu povo na condição de dominado: “fazem, hoje, o que há muitos anos foi feito com os escravos. Maltratados, torturados, mortos enfim. O que aconteceu com eles, nos tempos antigos, está hoje acontecendo com os judeus.” (FRANK, 2019, p. 61).

A associação construída pela narradora é resultado de um processo de estudo e analogias antes de ser resultado de uma vivência. Anne Frank relata o que sentiu sobre o momento e a situação em que vive, inserindo elementos externos que lhe chegam por vozes de outros narradores, os locutores dos programas de rádio da BBC, uma narração nunca abstraída por completo, porque é entrecortada pelo medo: “ontem à noite, fomos todos ao escritório escutar a BBC. Estava com muito medo que alguém na vizinhança nos visse supliquei ao papai para voltarmos para cima. A mamãe concordou e veio comigo.” (FRANK, 2019, p. 36) E arremata, edulcorando o momento de incertezas acerca do que vive e do que é a vida fora do sótão em que se esconde: “estamos sempre com receio de que alguém nos possa ver ou ouvir” (FRANK, 2019, p. 36).

Nos desvãos das narrativas experimentadas pelas notícias de rádio que ouvia e pelas informações daqueles que os acolhiam no esconderijo, ela chega a desabafar “os nossos amigos e conhecidos judeus são deportados em massa. A Gestapo trata-os sem a menor consideração. Em vagões de gado, leva-os para Westbork, o campo dos judeus.” (FRANK, 2019, p. 50).

Desnuda-se aí consciência de um lugar não conhecido, mas experimentado pelo medo de outras vozes narrativas e personificado em seu próprio medo: um campo de judeus, naquele contexto, não era um espaço para celebrar a reunião de um grupo étnico, cultural e religioso, mas para concentrar esse grupo e dizimá-lo.

O rádio também cumpre um papel importante na vida de Carolina, por meio dele, toma conhecimento de notícias acerca de uma nação em que não há uma política higienista deflagrada como a do Estado Alemão Nazista, mas uma política de sobrepujamento, nem por isso menos marcada por ideias eugênicos.

A política sanitaria do Brasil da década de 1960 em que Carolina Maria de Jesus vivia não lançava os negros da favela brasileira em grandes fornos para serem cremados, mas abandonados ao calor do sol para que sobrevivessem e mantivessem o Estado como mão obra barata e eleitoreira. Assim, guardadas as proporções, tanto em uma narrativa quanto em outra, evidencia-se um projeto de dominação que segmenta e segrega seres humanos, dizimando-os, animalizando-os e forçando-os ao silêncio.

A necessidade de romper com esse silêncio é o que move as narrativas em estudo, nas quais, as narradoras, não suficientemente subjugadas pela condição da raça, ainda se veem condicionados pelo gênero, haja vista que o mesmo movimento imperialista que subjugou, decretou e executou muitas etnias e grupos culturais, determina à mulher um papel ainda mais submisso, sustentado sob a falsa pretensão de proteção que apenas dissimula a estratégia patriarcal: “a imagem do imperialismo como estabelecido da boa sociedade é marcada pela adoção da mulher como objeto de proteção de sua própria espécie” (SPIVAK, 2010, p. 98).

Nas obras em estudo, as questões de gênero não ocupam uma posição de destaque no sentido da construção ideológica de gênero e de seu entendimento como elemento que colabora para a manutenção da dominação masculina, o que pode ser explicado, em partes, em decorrência da própria condição humana acima assinalada: a necessidade de comer e de serem reconhecidas e tratadas como seres humanos acaba sufocando as demais. Por outro lado, além das mazelas da fome, a ausência de uma reflexão sobre a condição da mulher e o silêncio a ela imposto é fruto do próprio tempo em que ambas vivem: Para Anne Frank isso é um tema não só desconhecido como ainda impensado em termos de redefinição de papéis sociais e em Carolina Maria de Jesus, na efervescência política dos anos 60, os estudos de gênero começam a despontar nas universidades e em outros círculos de manifestação de pensamento, mas não nas favelas.

Anne Frank chega a afirmar “tenho consciência de ser mulher, uma mulher com força interior e com muita coragem” (FRANK, 2019, p. 178) e, em outra passagem, ao discorrer sobre suas conversas com Peter, chegando, inclusive, a falar de intimidades

como ciclo menstrual, reafirma sua condição de mulher submissa que reflete sobre sua situação “O Peter acha que nós, as mulheres, somos resistentes. Ah! Ah! Ah! E por quê? (FRANK, 2019, p. 168).

Partindo de semelhante reflexão sobre sua condição de mulher em sociedade machista, Carolina Maria de Jesus enfatiza:

Quando eu era menina meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a história do Brasil ficava sabendo que existia guerra. Só lia nomes masculinos como defensor da pátria. Então eu dizia para minha mãe:

_ Porque a senhora não faz eu virar homem

Ela dizia:

Se você passar por debaixo do arco-íris você vira homem.

Quando o arco-íris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-íris estava sempre distanciado. Igual aos políticos, distanciados do povo. Eu cansava e sentava. (JESUS, 2014, p. 54).

A percepção de que a história reserva um lugar para os homens que não é o mesmo para as mulheres é notória na fala da narradora e evidencia a ideia de que “se no contexto de produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67). Esse local obscuro de subjugação que expolia o ser humano triplamente, uma vez pela classe social, outra pela raça e, finalmente, pelo gênero pode ser amplamente percebido no trecho a seguir:

Elas [as mulheres da favela] alude que eu não sou casada. Mas sou mais feliz do que elas. Elas tem marido. Mas são obrigadas a pedir esmolas. São sustentadas por associações de caridade e meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer espécie de trabalho para mantê-los. E elas, tem de mendigar e ainda apanhar. Parece tambor (...) Não invejo as mulheres casadas da favela que levam a vida de escravas indianas. (JESUS, 2014, p. 17).

Nota-se aí um filão de reflexão sobre sua situação e sua condição de mulher que não se encontra em Anne Frank, o que, evidentemente, está ligado ao tempo e à experiência de vida. Carolina viveu para experimentar a condição de casada e entender-se neste contexto “não casei e não estou descontente. Os que preferiu me eram soezes e as condições que eles me impunham eram horríveis” (JESUS, 2014 p. 17). Esse nível de reflexão sobre sua condição, entretanto, é revelador de um interesse muito mais voltado a mudar a própria vida do que de lutar por uma causa

comum. Não obstante, é preciso entender a voz narrativa que ecoa dessas reflexões como a de uma mulher para quem comida e teto são necessidades muito mais vorazes e iminentes, fruto do contexto em que se situa. Mesmo quando abre uma digressão sobre a coragem e a força feminina, mostra-se muito mais afeita a criticar o ambiente que a afeta, a favela, e os sujeitos que agem nesse ambiente do que refletir sobre eles como fruto de uma política excludente. Senão note-se em:

Quando eu fui lavar as roupas encontrei com algumas mulheres que estavam comentando a coragem da Maria, companheira do baiano. Que se separaram e ela foi viver com outro baiano, seu vizinho. A língua das mulheres é um pavio. Fica incendiando. (JESUS, 2014, p. 148).

O olhar com que Carolina escrutina a favela e as mulheres da favela está muito mais próximo de uma perspectiva naturalista no sentido entender a influência do meio e a força dos instintos como elementos de determinação do comportamento das pessoas num fluxo narrativo sem metáforas ou subjetividades, evidenciando a nudez da linguagem coloquial. Não há, propriamente, uma reflexão sobre essa condição no sentido de considerar a realidade como algo que pode ser questionado e mudado. O interesse da narradora é o de se evadir dessa força que a corrompe e que implica adversidades e grosserias na conduta humana.

Cumprе assinalar que Carolina não ignora a situação social da favela e as diferenças de classe, como se percebe no trecho: “os bons eu enalteço, os maus eu critico. Devo reservar as palavras suaves para os operários, para os mendigos, que são escravos da miséria” (JESUS, 2014, p. 61). Ainda assim, essa consciência não se configura como elemento para mobilizar uma luta, o que se deve, muito em parte, à influência que favela exerce sobre ela, sobre o desejo latente de sair de um lugar de que apenas ressalta as piores qualidades humanas: “li o crime do Deputado do Recife, Nei Maranhão. (...) li o jornal para as mulheres da favela ouvir. Elas ficaram revoltadas e começaram a xingar o assassino. E lhe rogar pragas. Eu já observei que as pragas dos favelados pegam (JESUS, 2014, p. 60-61).

Retoma-se aí, uma vez mais, a ideia do meio que corrompe o homem e que aniquila qualquer possibilidade de elaboração política consistente, quer seja no que se refere à condição humana, de classe ou de gênero.

No que toca nomeadamente à reflexão sobre ser mulher numa sociedade machista, embora condicionada pelas circunstâncias do momento histórico e da idade,

percebe-se um olhar mais analítico em Anne Frank, que não chegou a vivenciar uma experiência apaixonante e um relacionamento, mas era capaz de tecer críticas ao comportamento da mãe e da irmã e de elaborar argumentos emancipadores como o que se nota no excerto:

Lemos um livro da biblioteca com o título maravilhosamente provocante: “o que pensa você da garota moderna?”. Quero lhe falar hoje sobre esse tema. A autora critica, dos pés à cabeça, “a juventude de hoje” sem, no entanto, acusar tudo quanto é jovem de “não servir para nada”. Pelo contrário, ela pensa que a juventude, se quisesse, poderia construir um mundo maior, mais belo e melhor (...) Ao ler certos parágrafos, tive a impressão de ser atingida. Por isso, quero desabafar aqui alguns pensamentos e defender-me contra aqueles ataques. (FRANK, 2019, p. 223).

A presença de consciência mais elaborada do contexto também é, evidentemente, marcada e condicionada pela educação. Mesmo jovem e pouco experimentada, a capacidade de analisar criticamente sua condição aparece como resultado de um processo educacional que não cessou com o período em que viveu escondida e que parece cintilar em sua consciência de modo analítico e transformar:

As pessoas com mais idade já têm opiniões formadas sobre todas as coisas e já não vacilam, não hesitam perante as dificuldades da sua vida. A nós, jovens, é difícil ficarmos firmes nos nossos pareceres por vivermos numa época que se mostra seu lado mais horroroso, em que se duvida da verdade, do direito, de Deus! (FRANK, 2019, p. 225).

A reflexão que se apresenta não é simples arroubo de juventude, mas resultado de um processo de reflexão amplamente condicionado pela educação como elemento de transformação social, aspecto que aparece com força nas duas obras. Para Carolina a educação assume um papel libertador e de ascensão social, que a permite se colocar num patamar acima das demais mulheres da favela. Não obstante, retomando o aspecto enunciado acima, entende que essa posição lhe permitiria fazer denúncias que oscilam entre a exposição aberta da indignação e da humilhação dos favelados e as picuinhas do cotidiano: “vou escrever um livro referente a favela. hei de citar tudo o que aqui se passa. E tudo o que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro e vocês com estas cenas desagradáveis me fornecem os argumentos” (JESUS, 2014, p. 20).

Os desgostos de Carolina com a favela se estendem do espaço para as pessoas e funcionam como uma válvula de escape do sujeito subalterno e como uma forma de manifestação da “experiência concreta do oprimido” (SPIVAK, 2010, p. 31). Essa mesma experiência aparece em Anne Frank marcada por um princípio utilitarista: ler e escrever são formas de passar o tempo em um local em que o tempo não passa e não mais uma obrigação escolar ou um trampolim social. Suas certezas e incertezas são compartilhadas não sobre a forma de denúncia, mas desabafo reflexivo, por vezes, marcado por certa dose de lirismo e de bom humor:

Ontem o ministro Bolkestein disse na emissora holandesa que, depois da guerra, vão publicar uma série de diários e cartas desta época. Aqui começaram logo a falar no meu diário. E se eu publicasse um romance chamado “O anexo secreto”? Não parece interessante? Mas com esse título todo mundo seria capaz de imaginar que trata de um romance policial (FRANK, 2019, p. 166)

As consciências de escrita são latentes em ambas, que utilizam seus diários como formas de registro da vida. Em Carolina, havia uma intenção projetada desde o início, um desejo latente de publicação, chegando ao ponto de experimentá-lo em vida diferentemente de Anne, que faz de Kitty uma confidente pessoal que, posteriormente, universalizaria seus suspiros poéticos, suas reflexões e suas angústias pessoais.

Um ponto de convergência que importa no contexto dessas duas vozes está no trato que cada uma dispensa a questão da comida, tema indispensável para que se entenda a posição de ambas como sujeitos subalternos. A ausência de comida é uma constante na narrativa de Carolina, que evoca essa dificuldade com insistência justamente porque toda a sua rotina é organizada em torno da subsistência: catar papel para trocar por comida ou catar comida no mesmo lixo em que cata papel. A relação de troca é imediata porque não há outra necessidade mais urgente que a fome, que a atordoa: “a tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer.” (JESUS, 2014, p. 44).

Ter o que comer é uma preocupação diferente em Anne Frank, para quem a liberdade tolhida não permite sequer sair às ruas e o medo de ser apanhada pelos nazistas é tão atordoante quanto a fome. No espaço em que estão confinados, Anne sua família e as demais pessoas acabam recebendo a comida sem trocá-la por trabalho, o que de modo algum é menos custoso pois a fome, como ela mesma observa, “não só diz respeito ao nosso anexo, mas a toda a Holanda, à Europa, e

talvez ao mundo inteiro” (FRANK, 2019, p. 169). Ou seja, há uma situação social que assola toda a Europa em função da guerra que será experimentada por Carolina depois da guerra na favela em que mora.

Há uma passagem do diário de Carolina em que a fome é retomada como algo tão intenso que a leva a pensar em se suicidar e, nesta amargura, vê os filhos numa situação de indigência total: “os meninos ganharam uns pães duro, mas estava recheiado com pernas de barata. Joguei fora e tomamos café” (JESUS, 2014, p. 99). A imagem do alimento com restos de baratas sendo deglutido é engulhosa até ao leitor mais preparado e não apenas porque alude ao nojo, mas essencialmente porque é representativa da miséria humana, do cúmulo da subsistência, da animalização do homem.

Se o relato de Carolina deflagra a indigência humana ao nível extremo de se alimentar com restos contaminados por baratas, agentes transmissores de doenças, o de Anne Frank ganha uma dimensão ainda mais cruel ao desvelar o absurdo da subjugação humana: as baratas que habitavam o sótão escuro em que moravam não se tornam alimentos, antes, os humanos confinados ao espaços escuros, úmidos e mal higienizados são associados a estes insetos. Anne tece uma analogia imensamente cruel entre as baratas que eles tentavam eliminar de seu sótão e sua condição subumana neste mesmo espaço ao parafrasear o discurso de Rauter: “todos os judeus têm de desaparecer, até 1º de julho, dos países germânicos. A limpeza será feita (como se se tratasse de baratas!) na província de Utrecht, de 1º de abril a 1º de maio” (FRANK, 2019, p. 78).

A força que esta imagem evoca é ilustrativa da condição de um sujeito que elabora o real a partir da experiência do vivido e o apresenta como testemunho. Esse testemunho é, nos termos de Spivak (2010, p. 94) “o testemunho da voz-consciência das mulheres”, que tanto manifesta a realidade latente em que vive quanto a projeta em termos de reflexões elaboradas segundo os limites dessa própria realidade. Se este sujeito mulher não atenta para todos os desdobramentos políticos, sociais, culturais e econômicos de sua condição, é, certamente, porque essa mesma realidade a impinge a uma forma de olhar segmentada. Nem por isso, inconformada, tampouco, menos reflexiva e justamente por isso, carregada de uma certa dose de lirismo, como define Carolina ao se analisar nessa condição: “depois fui catar lenha. Parece que eu vim no mundo predestinada a catar. Só não cato a felicidade. (JESUS, 2014, p. 81).

Do silêncio imposto aos desejos expostos: à guisa de conclusão

As experiências partilhadas por Anne Frank e Carolina Mara de Jesus funcionam como testemunhos que redesenham a história por meio de interstícios, apresentando vozes femininas marcadas por subjetividades, mas nunca completamente ausentes de uma filiação ideológica. Essas vozes perfazem um movimento de identificação cultural em que há uma constante “negociação daqueles espaços que estão continuamente, contingencialmente, se abrindo, retraçando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença”. (BHABHA, 2013, p. 345).

A autonomia da diferença é evocada por ambas os testemunhos narrativos aqui apresentados, ainda que não intencionalmente, e permite redefinir as linhas limítrofes de narrativas dominantes e de um testemunho de experiência que investe o narrado de um novo significado. Esses testemunhos se firmam como uma contra-narrativa, ou uma “contrassentença”, utilizando as palavras de Spivak (2010), que cria um espaço de manifestação de voz feminina, revisitando um papel social que foi historicamente emudecido: o da mulher judia, no caso de Anne Frank, e o da mulher negra e pobre, no caso de Carolina Maria de Jesus. Entender esses dois diários como testemunhos de vozes conscientes e vozes narrativas é, antes de tudo, acolhê-los como “recuperação de informação em áreas silenciadas” (SPIVAK, 2010, p. 86).

Escrever, no caso de ambas, é uma forma de não se silenciar em relação a sua realidade e ocupar esse espaço e dar testemunho dele é criar uma forma de se enunciar, a despeito de todas as negações. Anne Frank chega mesmo a afirmar que se acostumar ao lixo que não pode ser deitado fora para não deixar pistas é mais suportável do que o silêncio “achei isso menos menos repugnante do que estar todo dia quieta, sem poder falar. Não pode imaginar quanto isso custou para mim, que tanto gosto de falar.” (FRANK, 2019, p. 48). Na impossibilidade da fala, ela escreve o que sente e o que percebe, encontrando nesse exercício uma forma de catarse semelhante a que Carolina que vê na escrita o ponto de estranhamento com os moradores da favela, chegando a afirmar laconicamente que “um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com o lápis em baixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal. (JESUS, 2014, p. 49).

Os escritos de ambas ecoam experiência e compartilham recordações que, como pontua Anne Frank, “valem mais que vestidos” (FRANK, 2019, p. 28), bem como um desejo que poderia ser simbolicamente ilustrado pela letra da canção “Deixa eu Dizer” (1973), de Ronaldo Monteiro de Souza e Ivan Lins, eternizada pela voz da cantora Claudya: *Deixa, deixa, deixa eu dizer o que penso desta vida/ Preciso demais desabafar!/ Suportei meu sofrimento/ De face mostrada e riso inteiro/ Se hoje canto meu lamento/ Coração cantou primeiro/ E você não tem direito/ De calar a minha boca/ Afinal me dói no peito/ Uma dor que não é pouca/ Tem do!*

Referências

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- BURRIN, Philippe. **Hitler e os Judeus: Gênese de um genocídio**. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1990.
- FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank**. São Paulo: Pé da letra, 2019.
- DOUBROVSKY, Serge. C'est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell. In : FOREST, Philippe. **La Nouvelle Revue Française**. Je & Moi. Paris : Gallimard, N° 598, octobre 2011.
- JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.
- RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997. Vol III.
- SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina G. Almeida; Marcos P. Feitosa; André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



Capítulo 7

SENTIDOS DA ANTROPOFAGIA RITUAL EM DE BRY E EM COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS

Girleane Santos Araújo

Clarissa Damasceno Melo

SENTIDOS DA ANTROPOFAGIA RITUAL EM DE BRY E EM COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS

Girleane Santos Araújo¹²

*(Graduada em História pela Universidade Estadual de Santa Cruz e Mestranda pelo
PPG-Letras: Linguagens e Representações com bolsa FAPESB pela mesma
instituição)*

Clarissa Damasceno Melo¹³

*(Mestre e Doutoranda em Letras: Linguagens e Representações pelo PPGL da
Universidade Estadual de Santa Cruz, com bolsa CAPES)*

Resumo: Este estudo analisa as diferenças entre os sentidos construídos por representações da antropofagia Tupinambá em duas obras distintas: as gravuras feitas por Theodor De Bry, no século XVI, a partir da leitura de relatos coloniais e a sequência produzida por Nelson Pereira dos Santos para o filme *Como era gostoso o meu francês* (1971), construída a partir das ilustrações de De Bry. Com base nos estudos do historiador Roger Chartier (2002), assinalamos a condição leitora de ambos os autores, considerando a ideia de leitura enquanto apropriação de textos através de um processo interpretativo operado segundo modelos culturais. Tem-se, assim, a contraposição de dois tipos de discursos: o primeiro, de base colonialista, atribui ao antropófago o sentido de contraposição ao modelo civilizacional renascentista e semelhança aos vícios mais condenáveis, de acordo com a ética cristã da época, principalmente protestante. O segundo, de viés anti-imperialista, opera a metáfora da devoração oswaldiana inserindo-se no que Silviano Santiago (2008) chamou de tradição hermenêutica acerca da antropofagia cultural. Concluímos que enquanto De Bry se apropria de textos a ele contemporâneos para confirmar os sentidos atribuídos ao canibal pelo colonizador, Nelson Pereira dos Santos se apropria de textos do passado para disputar os seus sentidos como forma de resistência criativa ao poder colonial.

Palavras-chave: Antropofagia; Regime colonial; Cinema.

¹² Mestrado em andamento em Letras: Linguagens e Representações. E-mail para contato: girleane300@gmail.com

¹³ Mestre em Letras: Linguagens e Representações. E-mail para contato: clarissam870@gmail.com

ABSTRACT: This study analyzes the differences of meanings constructed by representations of the Tupinambá anthropophagy in two distinct works: the prints made by Theodor De Bry from the reading of colonial reports in the 16th century and the sequence produced by Nelson Pereira dos Santos for the film *Como era gostoso o meu francês* (1971), constructed from De Bry's illustrations. Based on the studies of the historian Roger Chartier (2002), we point out the reading condition of both authors, operating the idea of reading as the appropriation of texts through an interpretative process operated according to cultural models. Thus, there is the opposition of two types of discourse: the first, with a colonialist basis, attributes to the anthropophagus, through cultural models rooted in his imaginary, the sense of opposition to the Renaissance civilization model, and similarity to the most damning vices, according to a Christian ethic, mainly Protestant. The second, with an anti-imperialist bias, operates the metaphor of Oswaldian devouring, inserting itself in what Silviano Santiago (2002) called hermeneutical tradition about cultural anthropophagy. We conclude that while De Bry appropriates contemporary texts to him to confirm the meanings attributed to the cannibal by the colonizer, the second appropriates texts from the past to dispute his senses, in creative resistance to colonial power.

Key-Words: Anthropophagy; Colonial regime; Cinema.

Introdução

Theodor De Bry e Nelson Pereira dos Santos compuseram suas obras em culturas e momentos históricos completamente diferentes. Para compreender as representações antropofágicas feitas por De Bry devemos, primeiro, situá-lo no contexto da expansão marítima após a “descoberta” da América – que ocorreu em meio ao advento da imprensa e dos relatos dos viajantes que passariam a suscitar mais curiosidade e interesse no leitor europeu (PEREIRA, 2009, p. 2). Em contrapartida, quatro séculos depois, Nelson Pereira dos Santos lutava para conquistar um espaço na indústria cultural brasileira, maciçamente ocupada pelo mercado estrangeiro. Nesse contexto de disputa, filmou *Como era gostoso o meu francês* utilizando a temática colonial do ritual antropófago.

Em comum, De Bry e Nelson Pereira dos Santos produziram importantes representações da antropofagia a partir da leitura de relatos coloniais, especialmente dos viajantes Hans Staden e Jean de Léry, que conviveram com tupinambás antropófagos no Brasil do século XVI. Reproduziram, em suas produções, imagens da antropofagia conforme relatada em textos coloniais de diversos gêneros. Em todas as interpretações antropológicas, porém, se admite que muito do que se sabe sobre o ritual de antropofagia que acontecia entre os povos originários brasileiros foi

observado e estudado a partir de um ponto de vista europeu, pois a principal fonte de estudo de tais rituais está presente nos textos de viajantes que estiveram no Brasil na época da colonização.

Dessa forma, ainda que antropologicamente, nos é impossível acessar concretamente qual ou quais sentidos o ritual que envolvia comer carne humana poderia ter entre os indígenas. Nos textos coloniais, por sua vez, tais rituais faziam parte de uma cultura de guerra e envolvia sentimentos de vingança. Tanto em Florestan Fernandes (2006, s/p), quanto em Adone Agnolim (2002, p.4), devorar o outro em ritualísticas teria a ver com vingar-se daqueles que teriam devorado algum antepassado. Da mesma maneira, comer o outro era o meio pelo qual se resgatava as propriedades daquele antepassado que teria sido devorado anteriormente. Nesse processo, absorvia-se para si as propriedades daquele que virara comida. Segundo tais interpretações, comer o outro era *recuperar* um pedaço de si que já tinha sido devorado. Todavia, Viveiros de Castro (1986, p. 87) diverge dessas formulações e propõe que a antropofagia tupi estava ligada à *construção* de si mesmo, ou quer dizer: o confronto com o outro - e depois a antropofagia - eram as formas de construir a si mesmo, e não um *resgate* de si.

Esses sentidos antropológicos formulados séculos depois não eram compreendidos pelos viajantes que testemunharam, na época, os rituais de devoração. Dessa maneira, seus relatos eram uma tentativa de interpretação e tradução daquilo que não possuía equivalente exato na cultura europeia. Por esta razão, para a análise produzida por este trabalho, nos afiliamos às contribuições teóricas do historiador Roger Chartier (2002, p. 17), para quem o conhecimento histórico e social é construído através de representações, que acabam por classificar, dividir e delimitar o mundo, organizando-o a partir de percepções compartilhadas por grupos sociais. Para o autor, são estes esquemas intelectuais de apreensão do real que criam as figuras responsáveis por dar sentido ao presente, por tornar o outro inteligível e decifrar o espaço; e, embora este esquemas aspirem a universalidade de um diagnóstico que se funda na razão, essas representações do mundo social são, na verdade, determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam (CHARTIER, 2002, p. 17).

Desse modo, para Chartier (2002, p. 23) as representações são capazes de moldar o mundo social através de séries de discursos que o apreendem e o estruturam. Para ele, a problemática do mundo construído por representações “conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos, ou imagens que dão a ver e pensar o real”. Por isso, Chartier (2002, p. 24) se interessa pelas práticas de leitura em que o processo de produção de sentido e significação é historicamente produzido e diferenciadamente construído. Ele rompe, assim, com a antiga ideia do texto que é dotado de um significado intrínseco, absoluto e único, passando, então, a reconhecer as práticas que pluralmente e contraditoriamente dão significado ao mundo (CHARTIER, 2002, p. 27).

Assim, as práticas discursivas devem ser percebidas como produtoras de ordenamento, de divisões, de afirmação de distâncias, e também as práticas de apropriação cultural como formas diferentes de interpretação (CHARTIER, 2002, p. 27-28). Para nós, então, as representações dos rituais de antropofagia realizadas por De Bry e por Nelson Pereira dos Santos estão, necessariamente – e cada uma à sua maneira – condicionadas a interesses de cada autor, ambos leitores de Hans Staden e Jean de Léry, gerando interpretações diversas.

Cenas de antropofagia em *Americae Tertia Pars* (1592).

Theodor De Bry foi um grande editor e gravurista de coletâneas de relatos de viagens que, através delas, ajudou na construção dos sentidos sobre a América e seus povos nativos no século XVI. Nascido em Liège, na Bélgica, era oriundo de uma família abastada, mas passou a ser perseguido por espanhóis católicos após se tornar protestante calvinista, afiliação que o fez perder todos os seus bens e ser exilado de seu país (PEREIRA, 2009, p. 1). Após isso, estabeleceu-se em Estrasburgo, que era um centro de expansão do protestantismo e possuía um importante mercado editorial, e lá pôde gozar de liberdade religiosa e política (BRASILIANA, s/d; PEREIRA, 2009, p. 1). Após conhecer o editor de relatos viáticos Richard Hakluyt, De Bry se inspira a criar a sua própria coletânea de viagens chamada *Thesaurus de Viagens* ou *Collectiones Peregrinatorum in Indiam Occidentalem et Indiam Orientalem*, que, no entanto, ficou mais conhecida pela divisão entre os volumes das *Grands Voyages*,

dedicado às viagens às Américas, e das *Petits Voyages*, dedicado às viagens à África e ao Oriente (BRASILIANA, s/d).

O terceiro volume de sua coletânea, publicada em 1592 e dedicada às viagens feitas à América, se chama *Americae Tertia Pars*. Nesse volume estão as ilustrações baseadas nos relatos de Hans Staden e do francês Jean de Léry. Segundo Zinka Ziebel (2002, p. 97), Theodor De Bry viria dar o polimento final às representações iconográficas do indígena americano, ressignificando as gravuras presentes nos relatos de diversos viajantes. Ao todo, sua coletânea contou com mais de 500 gravuras acerca do Novo Mundo e seus habitantes (PEREIRA, 2009, p. 2). Ziebel (2002, p. 97) afirma que De Bry era mais artista do que editor, visto que a originalidade e sucesso de sua coletânea se deve à sua ideia de que a imagem é necessária ao texto, como se fosse um complemento indispensável que contribuía para esclarecer aquilo que era lido.

Todavia, deve-se ter em mente que Theodor De Bry nunca esteve na América, nem sequer chegou a ver pessoalmente um tupinambá. Entretanto, com base na leitura dos relatos e xilogravuras de viajantes que falavam sobre os povos ameríndios, o editor representou visualmente e com muitos detalhes as práticas culturais tupinambás, principalmente os rituais antropofágicos, usando suas técnicas artísticas para asseverar características de selvageria e barbárie, descritas pelos viajantes. Isso se deve ao fato de que o editor se apropria das informações que foram relatadas sobre os tupinambás e sua antropofagia, preenchendo com imaginação as lacunas do que ele não conhecia, baseando-se em seus pré-saberes culturais. Segundo Roberto Reis (1992, p. 1), todo leitor acumula, ao longo de sua vida, um repertório de “pré-noções”, ou seja, conhecimentos adquiridos em leituras anteriores e com os quais ele irá encarar novos textos, confrontando esse conjunto de expectativas com aquilo que está escrito. Por esta razão, é preciso ater-se ao fato de que as gravuras de De Bry nos revelam “as várias formas de narrativas profundamente enraizadas nas representações mentais dos europeus dos séculos XVI e XVII” (PEREIRA, 2009, p. 3).

Um exemplo disso pode ser percebido no modo como o gravurista interpretou os aspectos físicos dos tupinambás descritos pelos viajantes. Yobenj A. Chicagana-Bayona (2006, p. 16) observa que De Bry, ao representar um tupinambá, tenta seguir à risca a descrição dada por Jean de Léry, atribuindo-lhe, porém, características do

estilo clássico de gravura. Ao interpretar a descrição de Léry - que descreveu o tupinambá como um homem nu, bem proporcionado de membros, depilado, de cabelos raspados semelhante ao de um frade, com as faces furadas e adornadas com pedras e ossos, entre outras características - De Bry recria imagetivamente aquilo que ele entende por homem nu e bem proporcionado, e o faz obedecendo a padrões estéticos que correspondem a uma categoria universal de um corpo idealizado nas artes renascentistas.

Segundo Ziebel (2002, p. 99), para Duchet, o fascínio de De Bry pelas gravuras da narrativa de Hans Staden faria com que ele utilizasse as mesmas perspectivas para ilustrar as cenas de antropofagia do relato de Jean de Léry. O editor utiliza várias vezes as mesmas imagens e frontispícios com diferentes enunciados, algumas vezes integrando textos em que seus contextos não têm relação com as imagens utilizadas, como no exemplo em que o mesmo frontispício mostrando dois indígenas canibais devorando cada qual um membro humano é usado para ilustrar também a narrativa de Ulrich Schmidel, mesmo que esse não tenha relatado nenhuma cena de antropofagia (ZIEBEL, 2002, p. 102). Para a autora, não se sabe se isso seria efeito de alguma economia de meios ou simples vontade, porém ela afirma que Duchet considera certo que essa recorrência imagética ajudou a fixar nos leitores uma imagem de uma América de brasileiros nus, ferozes e canibais (ZIEBEL, 2002, p. 102).

Há também um elemento importante presente nas gravuras de De Bry sobre o Hans Staden, que idealizava a ética protestante nas representações dos indígenas canibais. Este elemento seria o fato da figura de Staden estar presente em todas as cenas de canibalismo, sempre com expressão reprovadora perante tal ato, o que além de ajudar a dar credibilidade à narrativa do autor - visto que reafirmava sua posição de testemunha -, ainda conferia humanidade às cenas retratadas, no caso, a humanidade do europeu (DUCHET, s/d apud ZIEBEL, 2002, p.99).

Figura 1. Sequência de gravuras do relato de Hans Staden. Theodor De Bry. *Americae Tertia Pars* (1592) (grifo nosso).

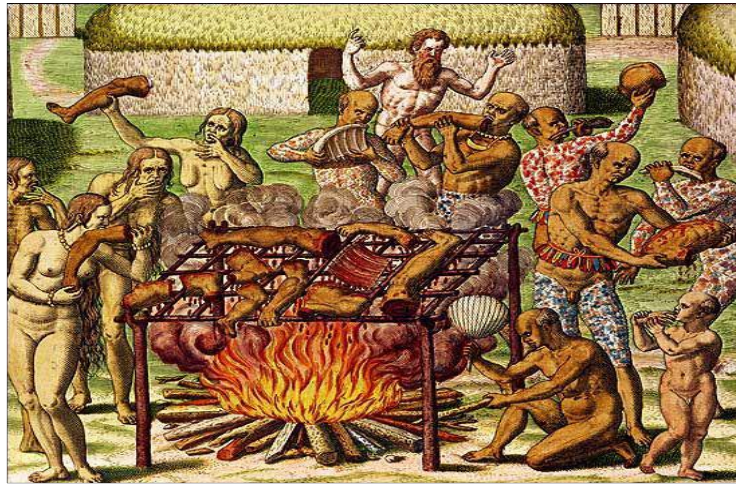


Fonte: *Americae Tertia Pars* (1592)

De acordo com Chicangana-Bayona (2006, p. 21), nas cenas do ritual antropofágico os indígenas também se diferenciavam do europeu pelo fato de serem retratados com gestos e expressões agressivas que contrastam com o semblante sereno de Staden. Dessa forma, o gravurista procurava, através dos gestos corporais de seus personagens, externar as emoções dos indígenas, como o seu sentimento de vingança contra o inimigo que será devorado.

Na cena intitulada “Preparo e consumo da carne humana assada no moquém”, uma das mais conhecidas sobre o ritual antropofágico em Staden, De Bry representou os tupinambás assando partes de um corpo humano sobre uma fogueira. Ao redor, homens e mulheres indígenas mordem com ferocidade partes do corpo do prisioneiro, enquanto Staden os contempla aterrorizado. Segundo Beatriz C. J. dos Santos (2020, p. 365), os rostos dos nativos indígenas revelam expressões bestializadas e demoníacas, e até mesmo as índias mais velhas tem seus corpos ilustrados de forma mais degradadas se comparado ao das mulheres mais novas. Chicangana-Bayona e Susana Inés G. Sawczuk (2009, p. 521-522) interpretam as imagens dessas idosas degradadas como uma relação feita pelo artista entre decrepitude do corpo e decadência da alma, pois era comum se acreditar que o indivíduo que tem a mente submetida aos vícios, ao demônio e ao pecado, reflete isso em seu exterior (CHICANGANA-BAYONA; SAWCZUK, 2009, p. 521-522).

Figura 2. Preparo e consumo da carne humana assada no moqué. Theodor De Bry. *Americae Tertia Pars* (1592) (grifo nosso).



Fonte: *Americae Tertia Pars* (1592)

Reflexão semelhante teve Ronald Raminelli (2002, p. 36) ao notar a negatividade no olhar dos viajantes sobre as mulheres tupinambás idosas em seus relatos, que sempre carregavam a fama de serem feias, enrugadas, libidinosas e gulosas por carne humana, tendo, por esta razão, aparência decrepita:

São recorrentes as imagens de velhas de seios caídos nas gravuras da obra *Grandes viagens*. Elas simbolizavam o afastamento do ameríndio da humanidade, decorrente de suas falsas idolatrias, de sua nudez e de sua antropofagia. Essa recorrência intensifica-se com o correr da obra e, nos últimos volumes, a selvagem de seios caídos assume feições monstruosas (RAMINELLI, 2002, p. 36)

Essas representações tinham relação com os sentidos que geralmente estavam relacionados a essa imagem da mulher idosa de seios caídos, associada a algum vício, pecado capital ou bruxaria. De Bry provavelmente teria sido diretamente influenciado, nesse sentido, pelo seu mestre Etienne Delaune, que compôs as alegorias *A fome* e *A Inveja*, para retratar um ato de canibalismo ocorrido na França em meio às guerras de religião, durante o cerco de Sancerre, quando uma mulher idosa aconselhou um casal que passava fome a comer o próprio filho de três anos (CHICANGANA-BAYONA, SAWCZUK, 2009, p. 514). Na alegoria de Delaune, uma velha de seios pendentes tem um cadáver aos seus pés. As índias idosas de De Bry teriam, então, sua aparência baseada num imaginário bem difundido no meio protestante.

Figura 3. Parte da alegoria *A fome*. Etienne Delaune (1575)



Fonte: Chicangana-Bayona, Sawczuk (2009)

Figura 4. Close na gravura *Preparo e consumo da carne humana assada no moquém*, Theodor De Bry



Fonte: *Americae Tertia Pars* (1592)

Nesse contexto, a descrição dos viajantes sobre mulheres idosas, de aparência decrepita, e que devoravam com gula o corpo de seus inimigos se encaixava perfeitamente nas representações culturais da época. Assim, Pereira (2009, p.4) afirma que é possível compreender as ilustrações de De Bry como resultados de um ponto de vista europeu enquanto absorvia o que lhe era estranho, respeitando códigos e padrões estéticos fixados em sua cultura, integrando, assim, esses povos no imaginário europeu através de uma atribuição de valores já conhecidos, como o de bárbaros, antropófagos, monstros, bruxas, festins sabáticos, entre outros.

Cenas de Antropofagia em *Como era gostoso o meu francês*

As representações produzidas pelos viajantes sobre a antropofagia e reafirmadas nas gravuras de De Bry criaram uma imagem do indígena canibal que se fixaria no imaginário europeu e nacional, sendo repetida diversas vezes em nossa

tradição literária e cultural, como afirma Maria Cândida F. Almeida (2002). A autora percebe que a temática antropofágica iniciada nas literaturas coloniais se tornaria um *topos* literário que faz emergir, em diferentes momentos históricos, uma representação que participa da construção de muitos sentidos atribuídos à identidade cultural no Brasil. Desse modo, essa recorrência da temática antropofágica nos permite reconhecer diferentes formas de recepção dessas representações que são construídas partindo do confronto com o passado e reapropriação dele no presente, de acordo com a sensibilidade estética e as novas necessidades culturais.

De certa maneira, na cultura letrada brasileira do início século XX, o ritual tupi foi apropriado e a ele foi atribuído um sentido estético em que o que estava em jogo era a *absorção* substancial do outro no intuito de fortificar a si mesmo. Para os modernistas da Semana de Arte de 1922, artistas e intelectuais da época, a metáfora da antropofagia era o meio pelo qual se reinterpretava a cultura brasileira, uma espécie de reação à condição de país colonizado cujas produções artísticas eram embrionárias do que eles consideravam ser uma dependência cultural que atingia a produção das artes no Brasil.

Ou seja, a deglutição do outro europeu era uma forma de criação cujo resultado seria uma arte brasileira autêntica. Anos depois, a Tropicália se apropria das formulações modernistas e, a partir da alegoria antropofágica, se coloca como um movimento que também é questionador da dependência cultural e da relação entre o primeiro mundo e os trópicos. Ao final dos anos turbulentos da década de 1960 e início dos anos 1970, os tropicalistas quiseram inovar as artes brasileiras unindo elementos da cultura popular à tecnologia.

Com nuances tropicalistas e herdeiro das discussões estéticas iniciadas pelos modernistas da Semana de Arte de 1922, Nelson Pereira dos Santos apresenta, em 1971, seu primeiro filme em cores: *Como era gostoso o meu francês*, inspirado nas histórias de Hans Staden e Jean de Léry contadas em *Duas viagens ao Brasil* e *Viagens à terra do Brasil*. O diretor mistura os dois relatos e estabelece um constante diálogo com diversos outros textos coloniais quinhentistas, fazendo com que o seu público retroceda mais de 400 anos de história para assistir um francês ser devorado em pleno litoral fluminense. A história se passa na França Antártica, um projeto de colonização francesa, local de disputas territoriais e religiosas entre franceses e portugueses, onde hoje é a cidade do Rio de Janeiro.

Os europeus, no contexto de disputas e conquistas territoriais, alinharam-se a grupos indígenas já assimilados para instrumentalizar o projeto de colonização em território brasileiro. Nessas disputas, os franceses eram aliados dos tupinambás e os portugueses, dos tupiniquins. No filme, Jean - um francês com conhecimento de artilharia - é capturado por portugueses, acorrentado e jogado ao mar. Ainda preso a correntes, reaparece no litoral, onde encontra um grupo de indígenas tupiniquins aliados a alguns outros portugueses, mas o grupo é atacado por índios tupinambás e, confundido com um português, Jean se torna cativo – tal qual Hans Staden. Capturado, tem seu cabelo cortado e passa a fazer parte do cotidiano da aldeia, em sinal de assimilação reversa: no filme, não são os índios a serem assimilados pela cultura europeia, mas é um francês que perde sua identidade e passa a fazer parte do cotidiano indígena.

Conforme relato de Hans Staden, aos cativos se juntavam mulheres da comunidade, que se tornariam suas companheiras até o momento de sua morte. Algumas chegavam a ter filhos dos prisioneiros, que após crescerem, também seriam devorados. No filme, Seboipep se torna companheira de Jean, em quem ele nutre possibilidade de ajuda para fugir, mas é frustrado com uma flechada na perna dada por ela. Ao final da película, Jean é devorado em um ritual de antropofagia tupi.

Ao final da primeira sequência do filme, aparecem os créditos – algo incomum, visto que os créditos sempre aparecem ou no início ou ao final do filme. Com música de Zé Rodrix, uma espécie de cânticos ritualísticos da cultura do tupi, as ilustrações de De Bry aparecem animadas em uma montagem que as organiza de modo a apresentar, em sequência, um ritual antropofágico. O diretor se utiliza de enquadramentos específicos que tendem a destacar a cabeça de quem está para ser devorado e, depois, suas vísceras expostas em meio a um corpo desmembrado. Em redor, indígenas comem pedaços humanos. Ou seja, enquanto aparecem na tela nomes da equipe técnica do filme, Nelson Pereira dos Santos narra como seria um ritual de antropofagia a partir das ilustrações de De Bry, já insinuando para o espectador que aquele seria o destino da personagem Jean.

À parte os créditos, a cena de antropofagia ao final da película possui duas referências: a primeira são as ilustrações de De Bry – baseadas nos relatos de Staden e Jean de Léry -, que apresenta um prisioneiro envolto à massurana, xilogravura que Nelson Pereira dos Santos recria na sequência final da película, quando Jean é morto. A segunda referência é a descrição do ritual feita pelo próprio Hans Staden, que diz:

E ao começarem os preparativos, fabricam muitos potes especiais, nos quaes põem todo o necessário para pinta-los; juntam feixes de pennas que amarram no bastão com que hão de matar. Trançam também uma corda comprida a que chamam Massurana com a qual os amarram na hora de morrer. [...] Amarram a mussurana ao pescoço e em redor do corpo do paciente, esticando-a para os dois lados. Fica ele então no meio, amarrado, e muitos deles a segurarem a corda pelas duas pontas. (STADEN, 1974, p. 162-163)

No filme, Jean aparece com o corpo pintado com tinta de jenipapo e com penas que o adornam. Em sua cintura, enrosca-se a massurana – cordão que, segundo Staden, amarrava a vítima ao meio. O chefe indígena lhe mostra um bastão coberto com penas, instrumento que será utilizado para abatê-lo, e então mulheres indígenas começam a atacá-lo. Jean reage, mas lhe atacam o pescoço com o bastão, e então cai. A câmera se afasta enquanto se entoa um cântico tupi, sugerindo que a devoração da carne do francês vai acontecer. Depois, o enquadramento fecha no rosto de Seboipep, que se delicia com um pedaço de carne.

Apesar de cenas literais de antropofagia, *Como era gostoso o meu francês* não é, necessariamente, um filme sobre antropofagia, mas um filme que, continuador do que Silviano Santiago (2008) chamou de *tradição hermenêutica* de criação e estética da antropofagia nas artes do Brasil, um filme antropofágico que rediscute a precariedade técnica do cinema brasileiro. Se apropriando de textos coloniais, Nelson Pereira dos Santos instrumentalizou um debate sobre a situação da produção fílmica em um país cujas marcas coloniais reverberam na situação de subdesenvolvimento.

Como se trata de indústria, o cinema enfrenta precariedade na produção e distribuição em países do terceiro mundo, pois, além da ocupação cultural e ideológica de países dominantes, os cinemas nacionais de países subdesenvolvidos precisam enfrentar a precariedade da produção, geralmente com custos baixos. Nelson Pereira dos Santos, entusiasta do movimento cinema novo, fazia parte desse grupo de jovens que questionaram a situação social, cultural e política do cinema no Brasil. Em *Como era gostoso o meu francês*, anos depois do advento cinemanovista, continua esse debate sob a estética da Tropicália.

Tal discussão fica em evidência pelo fato de Jean ser um francês que domina a técnica da pólvora, habilidade que seria capaz de colocar os indígenas em pé de igualdade com o europeu armado de bombas. Este fato faz com que a carne do francês se torne mais saborosa: a ideia é, a partir dele, conquistar também a pólvora.

Por esta razão, depois que a antropofagia é consumada, os indígenas comemoram com armamentos nas costas – a técnica estava dominada.

Assim como os indígenas, os cineastas brasileiros também desejavam dominar a aparelhagem técnica que lhes colocava em desigualdade em relação ao cinema imperialista, e por esta razão Nelson Pereira dos Santos se coloca enquanto antropófago que digere textos coloniais, apropriando-se de suas substâncias, reelaborando seus sentidos, para apresentar uma resposta à condição terceiro-mundista.

Considerações finais

No Brasil, a empresa colonial deixou como legado dezenas de contradições sociais e políticas que reverberam, até nossos dias, as suas marcas. É o que Alfredo Bosi (2014, p.25) chamou de “complexo colonial de vida e de pensamento”. No campo das artes, essas contradições se traduziram, por vezes, em manifestações artísticas provincianas que tentaram copiar modelos europeus. De forma adjunta, a economia e a política brasileiras jamais foram capazes de superar tais marcas, fazendo com que as cicatrizes coloniais fiquem à mostra. Todavia, não raro, o campo das artes se manifestou a partir de uma perspectiva social e estética. A elite intelectual paulistana do início do século XX, por exemplo, inaugurou a ideia de antropofagia como resposta a esse complexo colonial e se propôs a rasgar as cortinas do Império para que pudesse devorá-lo – ao menos, foi o que tentou fazê-lo.

Por sua vez, a ritualística antropofágica, que preconizava uma reabsorção das propriedades ancestrais no corpo do inimigo, foi interpretada, primeiro, à luz de códigos culturais que associavam a prática antropofágica à uma suposta ausência de civilização. As imagens de Staden indignado perante povos que, como bestas, devoravam a carne de seu semelhante, marcaria o papel que os europeus deveriam ter diante da colonização da América: o de verdadeiros e únicos capazes de civilizar aqueles povos selvagens. Esse seria o início de uma série de representações que colocariam sempre a América no papel de aprendiz do que seria a verdadeira civilidade, propriedade original do colonizador.

É nessa perspectiva que a apropriação dos textos coloniais pelos modernistas e seus herdeiros se faz a despeito das intencionalidades de seus autores quinhentistas. Isso coaduna com as ideias de Roger Chartier (2002) a respeito dos

processos de construção de sentido, ideias que rompem com ideia do texto possuidor de um significado intrínseco, absoluto e único, passando a reconhecer as práticas discursivas que pluralmente significam o mundo.

Como era gostoso o meu francês, portanto, é continuador de inquietações modernistas/tropicalistas que colocam a antropofagia não apenas como deglutição do outro em perspectiva revanchista, mas como possibilidade de celebração da alteridade. Diferente da perspectiva colonial reverberada por De Bry, Nelson Pereira dos Santos se valeu da leitura de textos coloniais à fim de reformular seus sentidos, ironizando-os e os instrumentalizando para a criação metafórica do que seria o cinema brasileiro deglutindo a produção técnica imperialista.

Referências

AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá. Rev. **Antropol.** São Paulo, v. 45, n. 1, p. 131-185, 2002. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012002000100005&lng=en&nrm=iso>. access on 05 Aug. 2020.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. **Tornar-se outro**: o *topos* canibal na literatura brasileira. São Paulo: Annablume. 2002.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASILIANA, Iconográfica. **Theodore de Bry e as primeiras imagens do Brasil**. Disponível em : < <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20225/theodore-de-bry-e-as-primeiras-imagens-do-brasil>>. Acesso em 20 de Nov. 2020.

CASTRO. Eduardo Viveiros de. **Araweté**: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar/ ANPOCS. 1986.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difusão Editora, 2002.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Do Apolo de Belvedere ao guerreiro tupinambá: etnografia e convenções renascentistas. **História**, Franca, v. 25, n. 2, p. 15-47, 2006. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742006000200002&lng=en&nrm=iso>. access on 30 Sept. 2020.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo; SAWCZUK, Susana Inés González. Bruxas e índias filhas de Saturno: arte, bruxaria e canibalismo. **Estudos feministas**, Florianópolis, vol. 17, n. 2, p. 507-526, 2009.

COMO ERA gostoso o meu francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos. produção: Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Condor filmes, 1971

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1961.

FERNANDES, Florestan. **A função social da guerra na sociedade tupinambá** (1920-1995). Prefácio Roque de Barros Laraia. 3. ed. São. Paulo: Globo, 2006.

PEREIRA, R. S. B. . O trânsito entre imagem escrita e imagem iconográfica em Theodore De Bry na representação da barbárie americana. In: **Semana de humanidades**, 2009, Natal. Anais/GT07/7.10, 2009.

RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. In: DEL PRIORE, Mary. (org) **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002

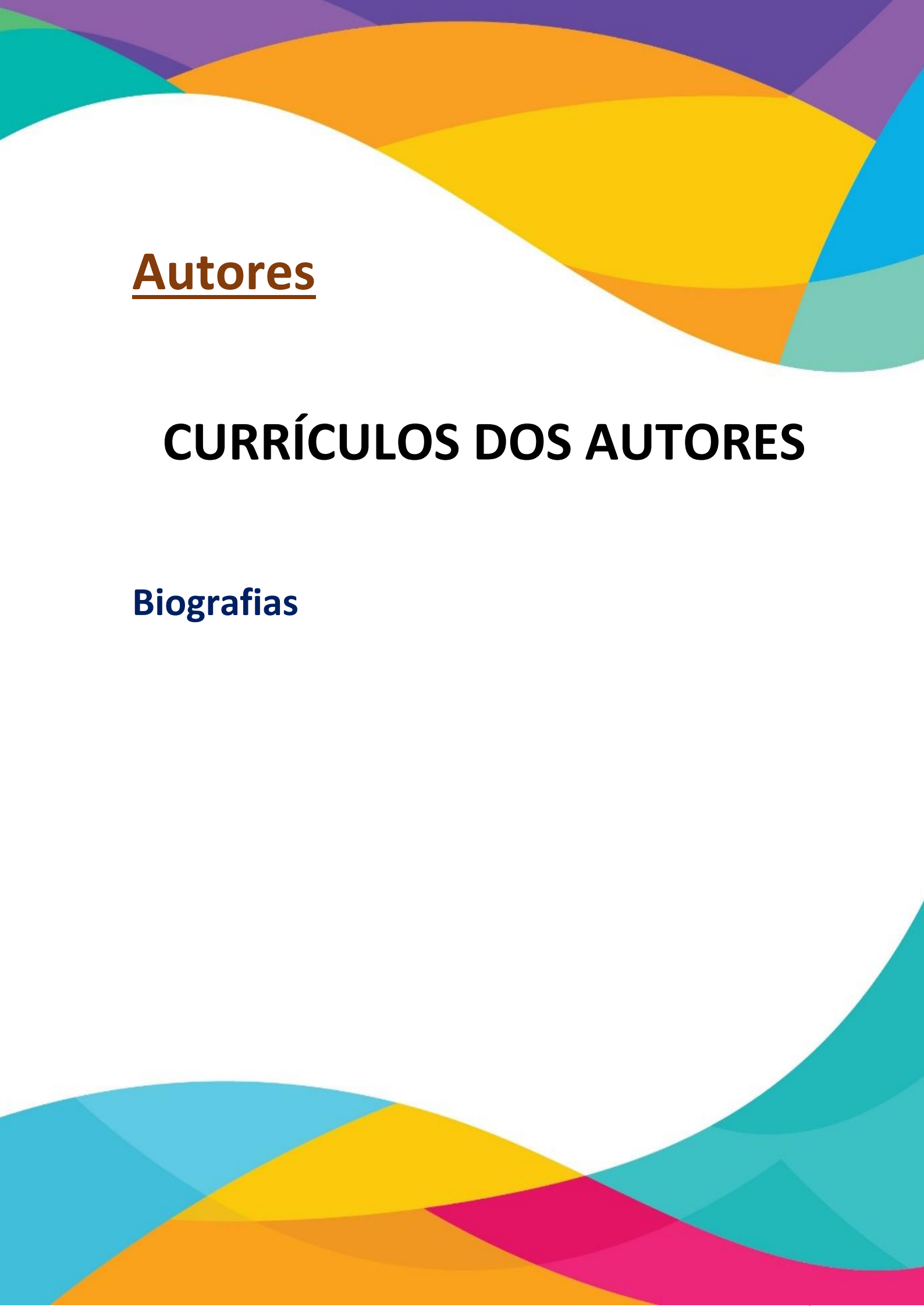
REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.) **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, p. 1-17. 1992

SANTIAGO, Silviano. “O começo do fim”. **Gragoatá**, n. 24 (1º. sem.): 13-30. 2008.

SANTOS, Beatriz Cantuária Jakubowski dos. Representações de antropofagia indígena em Theodor de Bry e Albert Eckhout no século XVI e XVII. **Faces da História**, v. 7, n. 1, p. 359-380, 27 jun. 2020

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1974.

ZIEBELL, Zinka. **Terra de canibais**. Porto Alegre: Ed Universidade/UFRGS, 2002.



Autores

CURRÍCULOS DOS AUTORES

Biografias

Clarissa Damasceno Melo

Mestre em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (PPGL-UESC) e aluna de Doutorado pelo mesmo Programa em Ilhéus, BA. Atualmente, pesquisa as representações do ritual de antropofagia tupi no filme *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos. Suas últimas publicações, em conjunto com a Profa. Dra. Paula Regina Siega e Girleane Araújo, é intitulada “Anthrophagy and ‘gambiarra’ as ideas of aesthetic production and fruition in Brazilian art” (CIVAE Proceedings, 2020), refletindo sobre o ensino de arte preconizado pela BNCC e a potencialidade pedagógica da metáfora de antropofagia em tempos de pandemia e também o artigo “Da antropofagia à gambiarra: Discussões sobre a produção e partilha do conhecimento estético na periferia do capitalismo” (Revista Ipotesi, 2020).

Girleane Santos Araújo

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, pela Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, BA. Atualmente investiga temas como o da Literatura de viagem, especialmente as do século XVI e XVII, com ênfase nas representações acerca da antropofagia indígena no Brasil colonial. Suas últimas publicações tratavam dos aspectos biográficos presentes no romance *1984*, de George Orwell (Decifrar, 2015), também acerca da ocupação territorial de colonos e indígenas nas cidades de Ilhéus e Olivença no século XIX (Territórios e Fronteiras, 2016) e também sobre a produção e partilha do conhecimento estético na periferia do capitalismo (Revista Ipotesi, 2020).

Golbery de Oliveira Chagas Aguiar Rodrigues

Leciona na rede pública de ensino desde 2000 e passou pelas esferas municipal, estadual, privada e agora no ensino público federal. Também já dirigiu cursos pré-vestibulares em Boqueirão e também já ministrou aulas em cursinhos preparatórios em Campina Grande/PB e Cabaceiras/PB. No IFPB, campus Guarabira, coordenou por mais de dois anos e meio o Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego - Pronatec. Kursou graduação em Letras (2005) e mestrado em Literatura

(2008), ambos na Universidade Estadual da Paraíba-UEPB. Em ambos os trabalhos, abordou a representação de questões de gênero na "literatura de forró". Atualmente é professor do campus Campina Grande, onde coordenou o Profucionário, política pública nacional de capacitação de servidores públicos da educação básica, modalidade EaD. Atua também como docente de Letras a distância. Já atuou como coordenador de Extensão e Cultura e atualmente é Chefe de Departamento de Ensino Técnico.

Meire Oliveira Silva

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), é docente do curso de Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), campus Foz do Iguaçu. É também autora de *Liturgia da pedra: negro amor de rendas brancas* (2018) e *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira* (2016), além de tradutora de textos literários e acadêmicos das línguas inglesa, francesa e espanhola. Desenvolve pesquisas em História do documentário brasileiro e Teoria do cinema documentário. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5950515096751794> ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4863-6062> E-mail: meire_oliveira@uol.com.br

Rian Lucas da Silva

Atualmente, é discente no curso de Licenciatura em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB). Desenvolve pesquisas na área da Literatura Brasileira com temáticas voltadas ao estudo de gênero e sexualidade, como questões que envolvem o racismo, o feminismo, o homoerotismo, entre outras. Além disso, é escritor de textos (poemas, contos e crônicas) dentre os quais alguns já foram, inclusive, publicados em revistas (*Ecos da palavra* e *LiteraLivre*). É participante ativo do PIBIC EaD, com o projeto de pesquisa intitulado: *Leitura subjetiva na formação docente: constituição de laços afetivos com o texto literário*, pelo IFPB. É membro, também, do grupo de pesquisa

(LiDiMe) - Linguagem, Discurso, Mídia e Educação, pela Universidade Federal do Maranhão.

Schenya Caroline Nunes de Oliveira

Possui graduação em Psicologia pela Universidade Dom Bosco do Paraná, Pós-graduação em Produção Audiovisual e Cinema pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Mestranda em Teoria Literária. Faz pesquisa em psicanálise e arte, psicanálise, cinema e literatura.

Valdinei José Arbolea

Mestre em Letras, Linguagem Literária e interfaces sociais: estudos comparados, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná e doutorando em Estudos Literários. Possui bacharelado e licenciatura em Ciências Sociais (2006) e em Letras (2014) pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná e especialização em Arte Educação e Metodologias de Ensino e em História e Cultura Afro-brasileira e Africana. Atua como professor de Língua Portuguesa e Literatura na Faculdade Assis Gurgacz – FAG Toledo e é docente da Educação Básica no Município de Toledo/Paraná, onde desenvolve pesquisas e atividades de formação docente, sobretudo, nas áreas de formação de leitores, Língua Portuguesa, arte, cultura e sociedade, contação de histórias e educação para as relações étnico-raciais.

Wagner Luiz da Costa Santos

Graduado em Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba. Especialista em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Candido Mendes, Mestrando em Tecnologias Emergentes em Educação na MUST University. Professor de Língua Portuguesa e Literatura na educação básica na rede estadual de ensino da Bahia.

ORGANIZADORES

RIAN LUCAS DA SILVA

Graduando no curso de Licenciatura em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB).

GOLBERY DE OLIVEIRA CHAGAS AGUIAR RODRIGUES

Mestre em Literatura (2008), na Universidade Estadual da Paraíba-UEPB.



ISBN 978-65-993373-4-5



Editora
MultiAtual