# RAÍDO

ISSN 1984-4018
v. 11, n. 26
jan./jun. 2017
nº especial

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD



UFGD editora

# RAÍDO

v. 11, n. 26



UNIVERSIDADE FEDERAL
DA GRANDE DOURADOS
Coordenadoria Editorial

Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD
*Raído*, Dourados, MS, v. 11, n. 26 – jan./jun. 2017 – nº especial

UFGD
Reitora: Liane Maria Calarge
Vice- Reitor: Marcio Eduardo de Barros

COED
Coordenador Editorial: Rodrigo Garófallo Garcia
Técnico de Apoio: Givaldo Ramos da Silva Filho

FACALE
Diretor da Faculdade de Comunicação: Rogério Silva Pereira

Conselho Editorial Consultivo
Adair Vieira Gonçalves (UFGD)
Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)
Anna Maria de Mattos Guimarães (Unisinos)
Carine Haupt (UFT)
Catitu Tayassu (Université de Versailles- França)
Clécio Bunzen (UNIFESP)
Carlos Piovezani (UFSCAR)
Dernival Venâncio Jr (UFT)
Eliana Merlin Deganutti de Barros (UENP)
Elvira Lopes Nascimento (UEL)
Leoné Astride Barzotto (UFGD)
Luiza Helena Oliveira da Silva
Manoel Luiz Gonçalves Correa (USP)
Marcos Lúcio de Sousa Góis (UFGD)
Núbio Mafra Ferraz Delanne (UEL)
Odilon Helou Fleury Curado (UNESP/Assis)
Orlando Vian Júnior (UFRN)
Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFGD)
Pedro Henrique Lima Praxedes Filho
Petrílson Alan Pinheiro (Unicamp)

---

Raído: Revista do Programa de Pos-Graduação em Letras da UFGD / Universidade Federal da Grande Dourados (v. 11, n. 26, jan./jun. 2017, nº especial) -. Dourados, MS : UFGD, 2016 -.

Semestral

**ISSN 1984-4018**

1. Literatura. 2. Práticas Culturais.

---

# RAÍDO

v. 11, n. 26



UNIVERSIDADE FEDERAL
DA GRANDE DOURADOS
Coordenadoria Editorial

Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD
*Raído*, Dourados, MS, v. 11, n. 26 – jan./jun. 2017 – nº especial

**RAÍDO**
v. 11, n. 26 – jan./jun. 2017 - nº especial

**EDITORES**

**Adair Vieira Gonçalves**
Editor da área de Linguística e Linguística Aplicada

**Gregório Foganholi Dantas**
**Leoné Astride Barzotto**
Editores da área de Literatura e Práticas Culturais

**Leoné Astride Barzotto (UFGD)**
Editora deste número

**REVISÃO**
A revisão gramatical é de responsabilidade dos(as) autores(as).

**MCP DA COSTA DESIGN EDITORIAL**
Revisão ortográfica, Editoração Eletrônica, Produção Gráfica

**Correspondências para:**

**UFGD/FACALE**
Rua João Rosa Góes n. 1761, Vila Progresso
Caixa Postal 322 - CEP 79825-070 - Dourados-MS
Fones: +55 67 3410-2015 / Fax: +55 67 3410-2011

# SUMÁRIO

EDITORIAL ..... 7

THE DIAGNOSIS OF BRAZILIAN UNDERDEVELOPMENT IN O CORTIÇO: DOES HYBRIDISM LEAD TO DEGENERATION? ..... 9
Adriana Primo-McKinley

UM ANGOLANO NA ITÁLIA E UM ITALIANO EM ANGOLA: DIFERENTES FORMAS DE EXÍLIO ..... 17
Paulo Henrique Pappen

LEI E MISERICÓRDIA NO PALCO SHAKESPEARIANO ..... 30
Erika de Freitas Coachman

RELENDO CONTOS DE MACHADO DE ASSIS PELA IRREVERÊNCIA DE ALBERTO MUSSA: UM TRABALHO DE QUESTIONAMENTO E RECRIAÇÃO ..... 52
Diana Menasché

NACIONALISMO COMO TRADIÇÃO NA LITERATURA PORTUGUESA ..... 64
Danglei Castro Pereira

INTERSEÇÕES POÉTICAS: UMA PONTE DIALÓGICA DA POESIA MODERNISTA E CONTEMPORÂNEA POR MEIO DA POÉTICA DE FERNANDO PESSOA E HERBERTO HELDER, EM "HORA ABSURDA" E "PARA O LEITOR LER DE/VAGAR" ..... 75
Isa Maria Marques Oliveira

POESIA E HUMILDADE EM CHICO BUARQUE DE HOLANDA: "PEDRO PEDREIRO" OU "QUEM ESPERA NUNCA ALCANÇA" ..... 92
Luciano Marcos Dias Cavalcanti

CORTESIA E HETERÔNIMOS: NOTAS SOBRE A CONTRADIÇÃO EM FERNANDO PESSOA ..... 104
Glória Maria Monteiro Carvalho

A LITERATURA NO BOLETIM CULTURAL DA GUINÉ-PORTUGUESA (1946 A 1973): UMA LEITURA PÓS-COLONIAL DO CONTO "TRIBULAÇÕES DE UM BALANTA" ..... 115
Francisco Reriton de Almeida Moura
Sebastião Marques Cardoso

TRAJETÓRIAS PORNOGRÁFICAS: A LITERATURA LUSO-BRASILEIRA POR MEIO DE LIVROS E JORNAIS ..... 127
José Temístocle Ferreira Júnior
Natanael Duarte de Azevedo

SILENCIAMENTO E RESISTÊNCIA: RETRATOS DA MULHER NOS CONTOS FREIRIANOS .....146
Claudimar Paes de Almeida
Leoné Astride Barzotto

POEMAS DE ADERSEN CHRESTANI ..... 160

# EDITORIAL

Desde seu primeiro volume, no ano de 2007, a revista *Raído* tem publicado artigos de diversas subáreas da Linguística (bem como dos estudos literários), mas algumas subáreas têm tido mais destaque, especialmente a Linguística Aplicada e a Análise do Discurso. Embora a Linguística ligada ao chamado "núcleo duro" sempre tenha tido seu espaço, esta é a primeira vez que a revista recebeu um número significativo de submissões de artigos desta temática, suficientes para comporem um dossiê específico.

É com grande satisfação que lançamos à comunidade acadêmica o volume 11, em fluxo contínuo, número 26, da Revista *Raído*, área de Literatura e Práticas Culturais. Esta revista está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados e, como de costume, preza pela ampla circulação dos saberes na área em que atua, pois tem a missão de ser ponte propagadora de conhecimentos em culturas, letras, linguagens e literaturas.

Há a constante preocupação de fazer com que a *Raído* circule nacional e internacionalmente. Por isso, em seus volumes, a participação de pesquisadores do exterior é uma constante. Na atual publicação, contamos com dois artigos do exterior, sendo que os demais provêm de inúmeras universidades brasileiras, públicas na grande maioria, abrangendo quase que todas as regiões do país e evitando, deste modo, a endogenia.

Não se trata de um volume temático, portanto, não há um ponto norteador para as temáticas dos artigos aqui publicados. No entanto, como o leitor poderá perceber, todos os textos tem a cultura como elo de reflexão com o fazer literário. A Literatura e as Práticas Culturais estão, desta feita, aliadas para pensar o mundo, seus problemas e as possíveis resoluções.

Assim, convido o público leitor a mergulhar nas pesquisas aqui apresentadas sob forma de artigos para ficar a par dos assuntos e das abordagens que estão sendo atualmente levantadas na área supracitada, posto que se tratam de pesquisas recentes e muitas, ainda, em andamento. Além dos artigos, convido à leitura de uma coletânea de poemas e de uma resenha neste volume também presentes.

Prazerosa leitura!

**Leoné Astride Barzotto**
**Editora da *Raído* Literatura e Práticas Culturais**
Dourados (MS), 30 de maio de 2017.



# THE DIAGNOSIS OF BRAZILIAN UNDERDEVELOPMENT IN O CORTIÇO: DOES HYBRIDISM LEAD TO DEGENERATION?

## *O DIAGNOSTICO DO SUBDESENVOLVIMENTO BRASILEIRO EM O CORTIÇO: HIBRIDISMO LEVA A DEGENERAÇÃO?*

**Adriana Primo-McKinley**[1]

**ABSTRACT:** Since 1822, racial and ethnic diversity predominated discussions related to Brazilian national identity. In the literary field, racial mixture dominated intellectual discourses and influenced the literary production. Writers were grappled with Brazil's global position and vulnerability in relation to modernization. For this reason, Brazilian intellects attempted to determine the "supposed" causes of the Brazilian backwardness. Aluísio de Azevedo, one of the more prominent writers of Brazilian Naturalism, also seemed to be concerned with the Brazilian underdevelopment, as it is evident in one of his most important work, *O cortiço*. In this context, the aim of this study is to analyze what would be the cause of the Brazilian underdevelopment. As a conclusion, it can be stated that there is a strong connection between economic development and the white race, as well as between underdevelopment and miscegenation, represented respectively by Portugal and the white male characters and Brazil and its female hybrid characters. The couples Romão/Betoleza and Jerônimo/Rita symbolize the old colonial order showing that despite the fact Brazil has gained its political independence from Portugal, the colonial economic ideals persist.

**Keywords:** Naturalism; Brazil; women; hybridity

**RESUMO:** Desde 1822, a diversidade racial e étnica predominou nos debates relacionados com a identidade nacional brasileira. No âmbito literário, a mistura racial dominou os discursos intelectuais e influenciou a produção literária. Os escritores da época começaram a buscar as causas do atraso econômico do Brasil em relação aos países desenvolvidos. Aluísio de Azevedo, um dos mais proeminentes escritores do naturalismo brasileiro, também parecia preocupado com o subdesenvolvimento brasileiro. Isso se nota em *O cortiço*, uma das narrativas mais importantes de Azevedo. Neste contexto, o objetivo deste estudo é analisar o que para Azevedo poderiam ser as possíveis causas do subdesenvolvimento brasileiro. Se conclui que em *O cortiço* existe uma forte conexão entre o desenvolvimento econômico do país e a raça branca, assim como existe uma relação entre o subdesenvolvimento e a miscigenação, representados respectivamente por Portugal e os personagens brancos do sexo masculino e pelo Brasil e as personagens femininas mestiças. Os casais Romão/Bertoleza/ e Jerônimo/ Rita simbolizam a antiga organização econômico-social colonial demonstrando que apesar do Brasil ser politicamente independente de Portugal o modelo econômico colonial persiste.

[1] Albany State University / adriana.primovincent@gmail.com

**Palavras–chaves:** Naturalismo; Brasil; mulheres; hibridismo

It's common knowledge that *O cortiço* is an allegory of Brazil in the XIX century. Using the premises of the Naturalism, Aluísio de Azevedo tries to prove that environment and genetics are determinant factors in a man's future. He suggests that hybridity and unrestrained sexuality would result in human deterioration. It is evident the social problems of a capitalist society such as a merciless exploitation of the working class. As a result, there is a social stratification in which it is almost impossible to have mobility between classes. Generally speaking, *O cortiço* presents several social issues of Brazilian society; among them can be highlighted as social stratification, economic development, and national identity.

Brazil's national identity has brought about racial implications since its independence from Portugal. The European philosophies now regard Brazil as an example of "degradation" that results from ethnically mixed people and those that live in tropical environments, as believed by Gobinneu[1]. (MARCHANT, 2000, p. 441). In the literary field, this problem has existed for centuries and consequently has not ended with the transition from Romanticism to Naturalism. During the Brazilian Naturalism, which began in 1870 according to historians, racial mixture occupied a major role in the intellectual discourses. The literary writers were also worried about Brazil becoming a part of the world process of modernization. Thus, the Brazilian intellects attempted to diagnose the reasons for the Brazilian backwardness.

Two types of discourse are generated in Brazil because of the European political and philosophical foundations. One believes that social classification should be based on the theory of evolution and principles of social Darwinism while the other is embraced by the more affluent, believing in social and racial miscegenation. The former thought process is that racial mixture would result in degeneration and barbarism while the latter holds that the miscegenation would eliminate barbarism and would make Brazil more modern. (MARTINEZ-ECHAZABAL, 1998, p. 30). As a result, it can be stated that the Brazilian intellects continued to follow the European ideology, perpetuating the epistemological thesis of the superiority of the latter at the expense of other nations.

In the literary field, these scientific and philosophical theories became the basis for Naturalism in Europe. However, some Brazilians authors, such as Aluisio de Azevedo, challenged some of the precepts of European Naturalism by creating narratives that synthesize the Positivist and Darwinist epistemologies with sensuality. Some social Darwinists of the period published broadly read theories about the decay brought on humans by tropical climates, the inferiority of blacks, and the dissoluteness of the mullattos and other "inferior" peoples to progress or become fully civilized (STEFAN, 1991, p. 45). In this context, this paper will analyze *O cortiço*, one of Azevedo's most important works, which exemplifies the application of the mechanism of natural selection to human beings and the appeal to sensuality and exoticism of characters in their surrounding environment. The study will further focus on the analogies between the countries of Brazil and Portugal as well as the masculine and feminine characters and their role in the underdevelopment of Brazil. This analysis will incorporate a psychoanalytic approach based on Sigmund Freud's and Frantz Fanon's theories and the mechanism of repression/domination e stablished between

the two main couples within the narrative: João Romão and Bertoleza; Jerônimo and Piedad/Jerônimo and Rita Baiana.

In *O cortiço*, the relationship between Bertoleza and Romão reinforces the central theme of improvement of the Brazilian race during the period. Bertoleza was a slave subjected to numerous ways of exploitation and humiliation. She believed that Romão was a man from the superior race. Despite all the suffering and humiliation, she stayed in her "dark condition of a working animal". Bertoleza, as the narrator clearly states, was subservient to the dominance of the superior race which Romão represented. She was satisfied being in the solitude of her daily labor. According to the narrator, she felt so inferior that she avoided any type of social interaction. Bertoleza was ashamed of herself. For these reasons, she would "curse herself for being who she was. She thought she was a black stain on that bright and clear prosperity" (AZEVEDO, 1986, p. 134). At the same time, João Romão, representing the Portuguese stereotype of superiority, is determined to become extremely rich. He does not surrender to environmental influences, or the corrupting Brazilian nature. After receiving an inheritance, Romão increases this value even further by exploiting the Brazilian people, mainly the slave Bertoleza. When Romão first meets Bertoleza, he tries to gain her confidence. However, he ultimately deceives her by keeping the money she would give to him, money which was to be used to buy her freedom. He forges a letter of freedom to give to her and tells Bertoleza's blind owner that she has run away. With her money Romão purchases land where he later builds the 'cortiço'. During this time, Romão and Bertoleza become lovers, but this relationship is never made public. According to the narrator, it was very shameful for Romão to have a relationship with a slave. However, Romão maintains this relationship because of the benefits he could obtain from Bertoleza's hard work. As the narrator states:

> **N**ow, living with João Romão, Bertoleza represented the roles of a cashier, housekeeper, and lover. Though she worked exceedingly hard, she always portrayed a happy face; at four o'clock in the morning, she was already working diligently as she always did, making coffee for the clients and preparing lunch for the stone quarry workers who worked behind the little market where she worked. She swept the house floor, sold items in the tavern when Romão was busy outside; and still managed to make and sell trinkets and other items to customers on the street during the day --- and any free time she had between her regular chores. At night, she worked in the tavern where she fried liver and sardines that Romão would buy in the morning at Fish beach. And yet all that she did was not enough to satisfy Romão (AZEVEDO, 1986, pp. 14-15).[2]

This quotation clearly states that Bertoleza is continually exploited and humiliated by Romão. It seems that she also believed that Romão was superior to her. Her inferiority complex allows her to accept inhumane conditions which she considers to be 'normal'. Bertoleza has inculcated "the archetype of the lowest values as represented by the negro" (FANON, 1967, p. 189). She resigns herself to the domination of this superior race and seems satisfied to be able to just breathe during the solitude of her daily hardships. According to the narrator, Bertoleza's inner being was:

[2] All translation from O cortiço are mine.

> Cowardly and submissive like her parents who raised her in captivity. She hid from everyone, even from low class people, because she was ashamed of herself. She cursed herself for being who she was. She was always sad and continually thought of herself as if she were a dark spot, an indecorous stain on that bright and clear prosperity (134).

As Frantz Fanon (1967) has explained in Black Skin White Mask, the Cortiço's narrator believes that Bertoleza has internalized racism to her own detriment. She was shaped by the Portuguese view of nonwhite people and as a result, undertakes the European stereotype. After Bertoleza gains her freedom from her previous owner, she subjugates herself by accepting the role of "a beast of burden" instead of fighting to be recognized by Romão and society as both his companion and partner. She perceives herself as evil, ugly, wretched, immoral, and dirty and for these reasons, hides in Romão's shadow because she is not proud of being who she is. Bertoleza thinks she symbolizes a dark side of Romão's soul. She believes she is his antithesis. The white people have inculcated in Bertoleza's mind that they are exactly the opposite of her. They, including Romão, embody brightness, purity, beauty, and morality (AZEVEDO, 1967, p. 190-192). In other words, white European principals have forced an existential deviance on her being. Bertoleza is a "white man's artifact" (p. 14).

The narrator then states, through Miranda (Romão's jealous Portuguese friend), that there is a clear parallel between the slave Bertoleza and Brazil. Both were subservient to men and the colonizing country respectively. As Miranda states, Brazil was a "beast of burden loaded with richness to be controlled by the white man" and Bertoleza was a "bad-mannered Brazilian with no virtue". In other words, Miranda believed that Brazil and Bertoleza "were no more than working animals to be used by the superior race" (AZEVEDO, 1986, p.22). However, Miranda's motivation to promote these ideas is his jealousy. In fact, Romão takes advantage of Bretoleza and Brazil. He exploits a stone quarry in Brazil, Bertoleza, and other tenants who live in his 'cortiço'. This narrative clearly illustrates the positivist philosophy where the strong element, the white male, defeats the weaker one, the black female, as illustrated by the narrator:

> Bertoleza is the one on the crooked stump, the same dirty, scatterbrained person as she was. She could not enjoy his rights that he had attained by virtue of his status; on the contrary, as Romão climbs socially, the unfortunate slave, Bertoleza, descends further in the social pyramid - being left behind as an old nag is left behind when no longer needed to continue the trip (AZEVEDO, 1967, p. 104).

Romão tries to climb not only economically but also socially. After using Bertoleza, he tries to leave her. He denounces her to the son of her former owner so he can marry Miranda's daughter. The police attempt to arrest Bertoleza, but she commits suicide by stabbing herself. Her suicide can be interpreted at least from two perspectives. First, from Bertoleza's point of view, her death may represent the destiny of the "inferior" race. Freedom for this race was an impossible dream. The solution, however, could be found in death, thus eliminating reproduction. In this way, Bertoleza would end her father's legacy by preventing the possibility of a child being born in captivity. Secondly, from the positivist point of view, the death of Bertoleza represents the predominance of whites over blacks which would ultimately spur the development of Brazil.

The point can be made that the characters Romão and Bertoleza are connected respectively to Portugal and Brazil. Additionally, the idea of the colonial Manichaeism

which determines the superiority of Portugal over Brazil and the white class over blacks is maintained. Thus, the domination by Portugal and Romão over Brazil and Bertoleza is justified by the ideological project of bringing progress to the uncivilized country and its people. Even after the political independence of Brazil from Portugal and the legal liberty of Bertoleza from her previous owner, both elements still do not begin a phase of independence and prosperity but rather a period of dependency of the modern capitalist system.

Unlike Romão, Jerônimo does not resist the temptations of the tropical paradise. Initially, Jerônimo, as well as other members of the "superior race", is characterized as a hard worker, reliable, and a strong Portuguese man who is a good husband and father. He is a man of irreproachable character and honesty (42). As the narrator comments about Jerônimo:

> It was not only his zeal and ability that moved him forward, but two other factors contributed to his advancement: his strength --- like the strength of a bull, which made his fellow workers respect him; and his serious character and the austere purity of his values. He was a very honest man who had a very simple lifestyle --- a lifestyle that was free of complexities. He simply goes from his house to his work and back to his home, and as a result, he never had an extramarital relationship (AZEVEDO, 1986, p. 42).

At this point, Jeronimo's reality principle was still stronger than his pleasure principle. He was loyal to his Portuguese moral values and family traditions. As Freud states: "there exists in the mind a strong tendency toward the pleasure principle, but that tendency is opposed by certain forces or circumstances, so that the final outcome cannot always be in harmony with the tendency towards pleasure" (FREUD, 1959, p. 25). Nevertheless, Jerônimo subconsciously represses his instincts associated with the pleasure principle which disturbs the moral world of his ego (FREUD, 1962, p. 23). As a result, the pleasure principle which is synonymous with happiness, makes Jerônimo change. He succumbs to two forces in Brazil: the tropical environment and women. One of these women is the mulatta Rita Baiana. Jerônimo's instincts overcome his reality principle. Jeronimo's desire for this woman is stronger than his Portuguese moral values. According to Freud, the pleasure principle is related to a person's desires. In this context, Jerônimo desires can be related to his feeling of happiness (KIROS, 1998, p. 105). The demand Jerônimo has for happiness is a threat to the societal customs, the norms and social values established by family traditions, churches, educators, and other institutions of control (1962, 23). Now, Jerônimo's personality reflects an instinct of animalism and barbarism. His motivations are for carnal pleasure, corruption, and sin. Gradually, he becomes a salacious person, prone to the sensuality and sexuality of the tropical environment and the Brazilian women. Justifying Jerônimo's changing behavior the narrator says:

> His vitality was slowly declining: he became contemplative and affectionate. The Latin American life and the Brazilian nature changed his character. Seduction now becomes the element that drives him. Instead of focusing on his dreams of ambition, he dreams about violent and hot passion. He becomes more liberal, natural, and unpredictable. With no interest in saving money, he frivolously spends by buying whatever he wants in the name of pleasure. He becomes very lazy --- defeated by the heat and the tropical environment (AZEVEDO, 1986, p. 66-67).

Attempting to justify Jerônimo's behavior while ensuring that the main premise of superiority of the European race advocated by the positivist ideology is maintained, the narrator states: "The Portuguese man now becomes a Brazilian. He is lazy, enjoying the extravagance, excesses, luxuries, and jealousies of this environment. He does not have the spirit of economy or order. He has no hope of attaining riches. His only desire is for the mullata Rita, and nothing else" (AZEVEDO, 1986, p.136). As the quotation suggests, Jerônimo exhibits the lowest of emotions and inclinations, and as a result, displays the worse side of his soul…….. characteristics representative of a Brazilian, not a Portuguese. Unlike Romão, Jerônimo surrenders and loses his home like Adam who loses his paradise as written in Genesis. Madly in love with Rita, Jerônimo leaves his home and family to live with the mulatta. At this point, the narrator establishes a clear connection between Brazil and the Brazilian woman:

> Brazil was a big mystery. And Rita was a synthesis of his impression when he first arrived in the country: She was like the noon day sun-scorching and radiant; she was like an afternoon nap-comforting and serene; she was like the scent of clovers[3]- aromatic and fragrant; she was like the taste of the Brazilian forest – tantalizing and sweet; she was like the swaying palm tree-enticing and hypnotic; and yet she was like a deadly viper- poisonous and dangerous. She was sweet like a 'sapoti' (honey drenched fruit), she was like a cashew whose oil can burn and wound you like fire; she was like a green snake in the grass; like a viscous lizard, like a crazy mosquito, provoking and awakening his desire by stinging his arteries to introduce in his blood a spark of that northern love. She was like musical notes creating a melody of pleasurable groans spreading in the air like an aphrodisiacal phosphorescence (AZEVEDO, 1986, p. 57).

The narrator describes Rita as an allegory[4] of Brazilian nature. For this reason, when Jerônimo sees Rita for the first time, he has that same animalistic and barbaric instinct that he had when he first arrived in Brazil. Both Brazil's and Rita's heat, aroma, taste, and danger bewitch and poison Jerônimo. Brazil is the idyllic setting where sexuality, exoticism and sensuality rule. Rita, like an aphrodisiac, makes Jerônimo forget his homeland. Consequently, Brazil and Rita are both responsible for Jerônimo's fall like Eve and the serpent are responsible for the fall of Adam. The mulatta woman is also responsible for Jerônimo's corruption. Metaphorically, hybridity has resulted in barbarism; the mullata Rita corrupting the untouchable Jerônimo's Portuguese character. As Freud has stated previously, unrestrained instincts lead to an uncivilized world. Paradoxically, the relationship between Rita and Jerônimo, under the concept of positivism, was beneficial only for her. For Jerônimo, this relationship represents a regression to barbarism as was previously identified. However, for Rita, this represents the opportunity to 'clean' her blood. As the narrator suggests, Rita was fascinated by Jerônimo because of "his calmness and seriousness --- like a good and strong animal". Rita "claimed her right to refine her race". For this reason, "she preferred the European man", to men of her own race (AZEVEDO, 1986, p. 117).

---

3 Herbarceous leguminous.
Phrase: in glove in ease and luxury

4 A story, poem, or picture which can be interpreted to reveal a hidden meaning.

However, according to the narrator, Rita, unlike Piedad, Jerônimo's Portuguese wife, is not a good match for him. She is the exact opposite of Piedad. He believes that Rita is representative of the Brazilian people, driven by lust and instincts, hedonism and sensuality. The narrator portrays Rita as an unworthy match for Jerônimo. On the other hand, Piedade is portrayed as a worthy match for her husband. She is "healthy, honest, strong, and a diligent worker. She helps her husband to support the family by washing clothes for people …". Piedade also reinforces the theme of the Brazilian corruptive environment. When Jerônimo leaves her, Piedade does not blame him, rather she blames the tropical surroundings. For Piedade, Jerônimo is simply a victim of the tropical environment. As the narrator states:

> She was not mad at her husband, rather at the wretched hallucinatory light, the dissolute sun which makes a man's blood boil and feel like a lusty goat. She seems as someone rebelling against the pimp of nature that stole her man to give to a native woman …(AZEVEDO, 1986, p. 123).

Piedade thought that the tropical nature had conspired against her, but at the same time, this nature was in partnership with the native people of the region. According to Piedade, Brazilian nature was a constant and imminent threat. In other words, "a person could find lying under each leaf on the ground a poisonous reptile as well flowers spreading the virus of lust. Brazil was like a young man… energetic, passionate, and boisterous" (123). This way, Piedad highlights the Brazilian stereotype where the instinctive forces defeat everything and everyone. It seems that progress and development never will be possible for Brazil. The description Jerônimo's wife uses to describe this country entails luxury and lack of rationality, and this drains the energy that is necessary for progress and development.

Portugal is the exact opposite. It is a quiet, cold, and gloomy country (123). In Portugal, Jerônimo "would still be the same chaste, quiet, and affectionate husband. He would be the same sad and contemplative farm worker…". He would not have the temptations peculiar to the tropical environment. As such, in Europe, a person "would neither find a snake like the bushmaster which foresees death, or a coral snake that waits patiently to bite an unsuspecting traveler" (AZEVEDO, 1986, p. 123). In Portugal, Jerônimo, like all people from the 'superior race', would just work and take care of his family as is traditionally expected.

In conclusion, it can be stated that the parallel drawn in *O cortiço* between Brazil and its women as opposed to Portugal and its white male population highlights Azevedo's reliance upon the scientific determinist thesis and further illustrates a direction that leads to a pessimistic future for Brazil and its feminine population. Following the precepts of the European theories, *O cortiço* reinforces the idea that Brazil and its female population are fated to degeneration and to the inability of becoming fully civilized. The couples Romão/Betoleza and Jerônimo/Rita represent the status quo of the old colonial order. Even though Brazil has gained its political independence from Portugal, the colonial economic ideals persist. The corruptive nature of Brazil and its women justify their subordination to the developed countries and to the national and international community. Brazil and its female component seem to be bound to patriarchal, social, and economic systems that prevent them from challenging the prevailing social structure. Likewise, during colonialism, the domination and exploitation in the nineteenth century is justified as a way to avoid Brazilian backwardness.

# REFERENCES

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: ática, 1986.

FANON, Frantz. **Black Skin White Masks**. New York: Grove, 1967.

FREUD, Sigmund. **Beyond the Pleasure Principle**. Trans. James Strachey. New York: bantam Books, 1959.

____. **Civilization and its discontents**. Trans. and ed. James Strachey. New York, W. W. Norton , 1962.

JUNIOR, C. Prado. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1965.

KIROS, Teodros. **Self-Construction and the Formation of Human Values**: Truth, Language, and Desire. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998.

MARCHANT, Elizabeth A. Naturalism, Race, and Nationalism in Aluísio Azevedo's **O mulato.** Hispania. Vol. 83, nº 3, (Sep., 2000) pp. 445-453.

MARTINEZ-ECHAZABAL, L. Mestizaje and the Discourse of National/cultural Identity in Latin America, 1845-1959. **Latin American Perspectives** 25.3, Race and National Identity in the Americas (May, 1998), pp. 21-42.

SODRÉ, N. Werneck. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

____. História da literatura brasileira. São Paulo: Difel, 1982.

STEPAN, Nancy Leys. **The Hour of Eugenics**: Race, gender, and Nation in Latin America. Ithaca: Cornell UP, 1991.

# UM ANGOLANO NA ITÁLIA E UM ITALIANO EM ANGOLA: DIFERENTES FORMAS DE EXÍLIO

## *AN ANGOLAN IN ITALY AND AN ITALIAN IN ANGOLA: DIFFERENT WAYS OF EXILE*

**Paulo Henrique Pappen**[1]

**RESUMO:** Este texto é uma reflexão sobre ser estrangeiro, a partir da comparação entre o filme *Perdidos na África* (AGE, SCARPELLI e SCOLA, 1968) e o livro de poemas *Tempo angolano em Itália* (COSTA ANDRADE, 1963). O filme é italiano, mas se passa em Angola, e o livro foi escrito por um angolano exilado na Itália. Estabelece-se assim uma relação complementar entre os estrangeiros apresentados pelas duas obras, bem como diversos pontos de vista reveladores do outro e de dimensões como o espaço e o tempo.

**Palavras–chave:** estrangeiro; exílio; imagologia.

**ABSTRACT:** This paper is a reflection on being foreigner, based on a comparison between the film *Will our heroes be able to find their friend who has mysteriously disappeared in Africa?* (AGE, SCARPELLI e SCOLA, 1968) and the book *Tempo angolano em Itália* (COSTA ANDRADE, 1963). The film is Italian, but takes place in Angola, and the book was written in Italy by an Angolan poet. Therefore, there is a complementary relation between the foreigners presented by the film and the book, revealing also different points of view about notions such as alterity, and space and time dimension.

**Keywords:** foreigner; exile; imagology.

## INTRODUÇÃO

Este texto é sobre ser estrangeiro. Mais especificamente, ser estrangeiro na Itália e em Angola, dois países muito diferentes um do outro, mas não tão diferentes a ponto de um angolano não conseguir fazer amigos na Itália e vice-versa. Isto é, pessoas são pessoas em qualquer parte deste planeta, e basta um nível razoável de tolerância para que qualquer ser humano viva em qualquer sociedade. Obviamente, a tolerância deve ser recíproca. Quando uma sociedade não tolera determinado indivíduo, na melhor das hipóteses ele será exilado ou obrigado a exilar-se, pois ele é o lado mais fraco na disputa criada pela intolerância.

Por tolerância entendo não apenas "respeito pelo outro", mas sobretudo "noção de que o outro também pode ser interessante". A rigor, não existem estrangeiros, mas somente amigos que a gente ainda não conheceu.

[1] Universidade Federal de Santa Catarina / paulohpappen@gmail.com

Esse é um ponto de vista presente nas duas obras analisadas aqui, quais sejam, *Tempo angolano em Itália* (1962), livro de poemas de Costa Andrade, e *Perdidos na África* (1968), filme de Age, Scarpelli e Scola.

Dependendo da situação, a denominação "estrangeiro" ganha diferentes tons, mas não pretendo entrar em detalhes semânticos. Me interessa, sobretudo, o fato de que "estrangeiro" vem de "estranho", ou seja, o estrangeiro é aquele que, de alguma forma, gera estranhamento, seja por ser forasteiro, seja por ser "diferente".

Neste texto, vou usar o termo com o sentido já dicionarizado, isto é, estrangeiro é aquele que não pertence ou que se considera como não pertencente a uma região, classe ou meio. Percebo nessa definição tanto a noção técnica, jurídica, quanto a psicológica, poética. Ajunto, apenas, que existem níveis de estrangeiros, que vão desde o turista, passam pelo imigrante e chegam ao exilado, aquele que não pode voltar para casa por questões políticas – ou seja, tomo o sentido restrito de exilado. E claro, poeticamente podemos todos nos considerar estrangeiros, sobretudo com relação a grupos sociais distintos, com os quais precisamos conviver em uma metrópole, por exemplo.

É uma característica clássica dos poetas se sentirem deslocados, incompreendidos e desprezados por seus contemporâneos. É uma sensação legitimada pela História, que motivou tantos autoexílios: "afinal de contas", pensa o poeta, "se me sinto exilado no meu próprio país, por que não partir para o exterior, onde ao menos serei estrangeiro de verdade e poderei reclamar e fazer arte com base em experiências absolutamente novas e estranhas a cada dia?". O artista, no exílio, pode até se sentir melhor do que em casa. Pode, enfim, se sentir em sua verdadeira casa, porque tem fontes diárias de inspiração, jamais fica entediado, reclamando que não acontecem coisas novas em sua rotina. Como disse Ying Chen, escritora chinesa que vive no Canadá: "Meu verdadeiro lar está onde me torno aquilo que quero ser" (CHEN *apud* PATERSON, 2007, p. 20). Tudo no exílio é novo e o exilado pode se recuperar do estranhamento fazendo algum tipo de arte, exorcizando a dor. Esse é o "exílio ideal", vivido por artistas e poetas americanos nos anos 20 em Paris e, em certo sentido, é também a situação vivida por um dos personagens do filme discutido neste trabalho, personagem que, nos anos 60, foi se aventurar na misteriosa África e nunca mais quis voltar à tediosa Europa.

O caso do poeta angolano, também objeto desta reflexão, é relativamente diferente, pois ele é um exilado político que vai para a Europa e tem esperança de retornar ao seu país. De certa forma, ele tem certeza de que esse retorno se realizará. Talvez se possa dizer que o seu exílio signifique buscar dignidade no exterior, mas ter de conviver com a sensação de estar sendo egoísta – o homem salvo no estrangeiro, enquanto seus irmãos morrem na terra natal. Então, a comparação que estabeleço aqui é entre um angolano exilado politicamente na Itália e um italiano exilado poeticamente em Angola. Em outras palavras: o africano vai para a Europa por não poder ser livre na África e o europeu vai para a África por querer ser livre de outra maneira, uma maneira impossível na Europa.

As obras comparadas tratam diretamente da questão de ser estrangeiro, apresentando diferentes maneiras de sê-lo, formas que refletem naturalmente os diferentes contextos histórico-sociais enfrentados pelos seus personagens/autores.

## UM PONTO DE VISTA ITALIANO

Como os italianos veem os estrangeiros? Uma boa resposta foi dada por Bollati (1983, p. 1):

> O estrangeiro é visto como um fantasma, como uma aparição. A civilização clássica expressou um etnocentrismo de grande dimensão histórica, estabelecendo uma separação evidente entre aqueles que pertenciam à área greco-latina e aquela humanidade duvidosa que não pertencia a essa área, isto é, os "bárbaros".

Os italianos carregam consigo a sombra de uma história gloriosa, que se confunde com a história da civilização ocidental. O "melhor momento" da Itália já passou. É um país velho, um museu vivo que se despedaça a olhos nus. Os italianos vivem o dilema de ter que fazer a manutenção da História ao mesmo tempo em que precisam acompanhar a evolução dela, o que significa destruir rastros do passado. Só que há muito tempo a Itália não é protagonista, não encabeça a direção do "progresso". O fascismo foi uma terrível reação a essa crise de identidade. Foi uma tentativa de extirpar à força o complexo de inferioridade originado pela sombra do passado glorioso. Como disse Bollati (1983, p. 2):

> O caráter é a forma pela qual um grupo étnico tende a representar a si mesmo, respondendo à necessidade de construir e defender a própria identidade, necessidade que surge na presença de um outro grupo, cuja diversidade constitui um perigo existencial: a identidade mesma se define pela diferença e se baseia na desvalorização ou negação da identidade do outro.

Na Itália da primeira metade do século XX, "o inimigo maior" era a sociedade urbana consumista que se desenvolvia, sobretudo, nos EUA e que rapidamente se espalhava pelo resto do mundo, sem perguntar a opinião de ninguém. Logo, era preciso se reafirmar: "Somos um povo camponês, humilde, que valoriza a família, a igreja católica e a sesta depois do almoço!" E como sempre acontece, quando não temos argumentos para convencer alguém de que estamos certos (e isso já devia servir para nos alertar de que não temos razão), partimos para a negação, para o menosprezo: "O mundo está virando um lugar indecente! Precisamos resgatar a tradição!" Discursos vazios são bastante comuns quando alguém é assertivo demais.

Para os fascistas, nada mais útil à própria afirmação do que a fundação de um império (na África, essa "terra de ninguém"). O Reino da Itália já possuía colônias no continente (Líbia, Somália, Eritreia) desde o fim do século XIX. Houve inclusive a tentativa de "roubar" Angola dos portugueses, durante as negociações do Tratado de Versailles, em 1919. Mas foi depois de dominar a Etiópia, em 1936, que a Itália se proclamou Império. Durou até 1943, quando o exército britânico derrotou as tropas italianas na África, culminando com o Tratado de Paris, em 1947, que tirou o direito de a Itália possuir qualquer colônia. A Somália, porém, permaneceu sob administração italiana reconhecida pela ONU até 1960.

Criar um império, afirmar-se como maior e melhor, basear-se em discursos nacionalistas são exemplos de criação de caráter (mesmo que mau-caráter), geração de identidade através da diferenciação paranoica que somos capazes de fazer entre "nós" e "os outros". Óbvio que existem diferenças culturais entre os povos, mas o ponto de partida da política revela a identificação das diferenças apenas para anulá-las. Até parece que somos incapazes de buscar, antes de tudo, as semelhanças existentes entre "nós" e "os

outros". É como se o que houvesse de parecido não servisse para nos reconhecermos a nós mesmos. E é como se reconhecer a nós mesmos fosse mais importante do que nós perdermos, nos mesclarmos entre os outros.

Por isso que é tão interessante a escolha de Titino, o italiano perdido na África. Sua escolha dá, logo de início, a ideia de que não somos italianos, portugueses, angolanos, gaúchos, mas sim gente, seres sociais capazes de se adaptar a culturas e situações diversas, sem necessidade de um rótulo identitário oficial.

Age e Scarpelli formaram uma dupla de roteiristas italianos de grande criatividade. Alguns importantes filmes de sua autoria são *Os eternos desconhecidos* (1958, com direção de Mario Monicelli), *Os monstros* (1963, direção de Dino Risi) e *Nós que nos amávamos tanto* (1974, com direção de Ettore Scola, autor e diretor também do filme em questão aqui).

O título, *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?*, pode ser traduzido como "Será que os nossos heróis vão conseguir reencontrar o amigo misteriosamente desaparecido na África?" Ou seja, logo se percebe que se trata de uma comédia. Em Portugal, porém, o título ficou *Um italiano em Angola*, nome neutro até demais. No Brasil ficou *Perdidos na África*, que tem ainda um toque de comédia, mas sem a ironia do original. Entretanto, nos três títulos fica mais ou menos evidente que se trata da aventura de um europeu no continente africano, essa parte do mundo considerada quase tão insondável quanto outro planeta.

Basicamente, é a história de um italiano, Fausto Di Salvio (representado por Alberto Sordi), que vai a Angola procurar Titino (Nino Manfredi), um compatriota que está sumido, talvez morto. Depois de várias peripécias e perambulações, Fausto encontra Titino no deserto, onde ele é feiticeiro de uma tribo. Fausto tenta convencê-lo a retornar à Itália, mas Titino decide permanecer em Angola, onde se sente mais em casa.

## UM PONTO DE VISTA ANGOLANO

Pensar em estrangeiro, na Angola da metade do século XX, era pensar principalmente nos colonizadores portugueses, que procuravam sobrepor as culturas nativas. Então, a tarefa intelectual angolana era não se deixar perder, descobrir seu próprio ponto de vista, sua própria identidade, conforme o lema "Vamos descobrir Angola!", lançado no fim dos anos 40 por Viriato da Cruz e Agostinho Neto, entre outros criadores do movimento Novos Intelectuais de Angola. Na continuidade desse movimento, foi criada a revista *Mensagem*, cuja primeira edição, em 1951, trazia o editorial abaixo:

> "MENSAGEM" será a síntese de todas as mensagens de amor, de fraternidade e de esperança, que nós, os jovens de Angola, dirigimos a todos os nossos irmãos e a todos os jovens do Mundo, – porque é na generosidade da Juventude que fundamentamos os nossos anseios. E a mocidade, a despontar para a Vida, qual botão de rosa a desabrochar em mil promessas de carinho, saberá ouvir-nos; ouvir-nos e compreender-nos; compreender-nos e ajudar-nos. Porque será da compreensão da gente moça que resultará a Obra Mestra que nós desejamos" (MENSAGEM, 1951, p. 1 *apud* SANTOS, 2013)[2].

[2] Me refiro à revista *Mensagem* publicada em Angola, e não à *Mensagem – A voz dos naturais de Angola*, publicada em Portugal.

Nota-se que era uma revista-manifesto, uma obra fundamentalmente política: apelando à fraternidade, estava-se lutando contra o fascismo, ao mesmo tempo em que se dizia "nós somos generosos, nós amamos", em contraposição à força cruel dos colonizadores.

Dentro da revista, poemas como *Mamã negra*, de Viriato da Cruz, anunciavam uma proposta estética, mais que angolana, negro-africana:

> Tua presença, minha Mãe – drama vivo duma Raça,
> Drama de carne e sangue
> Que a Vida escreveu com a pena dos séculos!
> Pela tua voz
> Vozes vindas dos canaviais dos arrozais dos cafezais
> [dos seringais dos algodoais!...
>
> Vozes das plantações de Virgínia
> dos campos das Carolinas
> Alabama
> Cuba
> Brasil...
>
> [...]
>
> Pelos teus olhos, minha Mãe
> Vejo oceanos de dor
> Claridades de sol-posto, paisagens
> Roxas paisagens
> Dramas de Cam e Jafé...
> Mas vejo (Oh! se vejo!...)
> mas vejo também que a luz roubada aos teus
> [olhos, ora esplende
> demoniacamente tentadora – como a Certeza...
> cintilantemente firme – como a Esperança...
> em nós outros, teus filhos,
> gerando, formando, anunciando –
> o dia da humanidade
> O DIA DA HUMANIDADE!...
>
> (CRUZ, 2013)

As referências à mãe negra revelam a matriz comum de grande parte do mundo, um mundo que sofre pela opressão racial, principalmente, e que, apesar de tudo, mantém sua voz, sua alma, seu olhar – sinais da vida, impossíveis de abafar –, manifestando a esperança, a certeza de que a liberdade triunfará. Fica evidente que a preocupação dos poetas de *Mensagem* é universal e que, portanto, não se definirá o que é ser angolano através da depreciação do outro. Ser angolano, antes de mais nada, é ser gente. É só o que se pede: humanidade.

Essa temática se acentua na revista *Certeza*[3] *(1957), da qual Costa Andrade, o poeta comentado neste texto, faz parte. Nessa publicação, ressaltam-se os "temas*

[3] Me refiro à revista Certeza publicada em Angola, publicada até 1961, e não à revista Certeza cabo-verdiana, de 1944.

*da identidade, da fraternidade, da terra de Angola pátria de todos, negros, brancos e mestiços" (COSTA, 2006). Ou seja, a dignidade humana está além de qualquer questão racial: a discussão aqui se dá mais em termos de opressores e oprimidos. Um discurso marxista, enfim, bastante alentador para os intelectuais africanos (brancos, como Costa Andrade, ou negros, como Agostinho Neto) que viam seu povo escravizado e precisavam encontrar alguma esperança.*

*Então, se Mensagem* tentava buscar o apoio dos jovens para a construção de um futuro digno, *Certeza* já oferece alguma indicação de que esse futuro é possível, ou melhor, inevitável. É o que se lê nos versos Francisco Fernando da Costa Andrade (1936 – 2009), poeta, guerrilheiro angolano (foi também deputado, quando voltou para Angola, depois da independência daquele país), que em 1962 andou exilado pela Europa, mais precisamente pela Itália. "Tempo angolano em Itália" é fruto desse período, um livro de poemas com temática política: os poemas correm em um clima de reivindicação da liberdade e veneração da resistência. Esses dois conceitos são básicos: a resistência italiana durante o fascismo e a liberdade conquistada servem de inspiração ao angolano, que almeja o mesmo espírito de bravura para o seu povo.

> Não acredito
> que este povo que venera a Resistência
> seja contra a liberdade
> (A liberdade
> não conhece a geografia do fascismo
> a liberdade não conhece
> franco e salazar)
> A liberdade é a raiz da Resistência:
> Resistência italiana
> cubana
> ou argelina.
> A Resistência de Angola.
>
> Este povo está conosco eu sei
> mas não basta que eu o saiba.
> Confirmem-no os que podem
> claro e forte.
>
> A vocação africana apregoada
> será depois uma verdade
> estreitando as nossas mãos.
>
> (ANDRADE, 1963, p. 73)

## RELAÇÕES ENTRE AS OBRAS

O que logo chama a atenção é a questão da angústia do tempo, que é representado pelo relógio, na Itália, e pelo sol, em Angola. O tempo é mecânico na "civilização" e natural na "selva".

Isso é demonstrado já nas primeiras cenas/palavras de ambas as obras. Em *Perdidos na África*, um relógio, um engarrafamento, um homem de terno dentro de um carro em um dia de sol, dão um clima angustiante insustentável. Fausto Di Salvio, o protagonista, só respira quando desembarca em Angola, e aí a história inteira ganha leveza

(inclusive a música-tema aumenta de volume e se harmoniza com os sons da selva). De forma parecida começa o livro de Costa Andrade: "Não consegui dormir a noite inteira / O relógio só me falou das horas" (ANDRADE, 1963, p. 9). Aqui também há um relógio, esse ladrão de sono. E, em vez de uma cena que se passa em um carro apertado, como no filme, o poema se passa em um trem cheio de gente estranha que vai na direção de uma fronteira. Sempre a angústia, que ataca por todos os lados: o desconforto do espaço e a ânsia do tempo.

A partir da chegada dos italianos em Angola, a angústia passa a se alternar com o alívio, e o mesmo se percebe nos poemas de Costa Andrade. No caso do filme, isso se dá pelo modo de vida angolano, que é apresentado como "mais próximo da natureza", portanto mais livre e tranquilo (valores que um italiano urbano aprecia bastante). As tomadas são quase todas externas, então o sol é praticamente onipresente. O relógio, ali, perde seu poder para a luz natural. Já em *Tempo angolano em Itália*, a angústia é aplacada pelas amizades que o poeta faz e pela história da resistência italiana ao fascismo, que Costa Andrade louva esperançoso de que o espírito libertário se repita entre sua própria gente. E claro, naqueles momentos em que a vida se revela maior do que podemos compreender, o tempo mecânico perde sentido:

> (...) entre as casas velhas da praia caiu a tarde
> deixando cores fugazes sobre a areia
>
> as nuvens tintas da queda inútil do tempo
> permanecem
> como enamoradas da hora calma excepcional
>
> (ANDRADE, op. cit., p. 63)

Outro ponto chave da comparação que proponho é a visão do nativo sobre o estrangeiro. A cena em que Fausto Di Salvio, de câmera na mão, é filmado por um angolano com uma câmera maior ainda, exemplifica bem esse aspecto, mostrando que o estrangeiro pode ser muito mais bizarro do que qualquer nativo jamais seria para um turista. Em outras palavras, o forasteiro exerce mais curiosidade sobre o autóctone do que o autóctone sobre o forasteiro. É uma surpresa com a qual todo viajante se depara, e quanto mais longe se vai, mais estranho se é. Essa jornada no desconhecido acaba sendo sempre transformadora, pois aprofunda o autoconhecimento, reflexo da visão do outro. Ser estrangeiro, mais do que nos mostrar como os outros nos veem, nos ajuda a descobrir como nós vemos os outros.

É de se pensar que, nos anos 60, a chegada de um estrangeiro em Angola significasse algo bem diferente da chegada de um estrangeiro na Itália. No primeiro caso, o estrangeiro era provavelmente um colonizador. No segundo caso, provavelmente um imigrante ilegal. Em ambas as situações, como se vê, a possibilidade de conflito é grande: em Angola, os usurpadores e os escravos; na Itália, os patrões e os explorados. Todos sob o regime do medo. O colonizador com medo do nativo, o nativo com medo de nunca mais ser livre, o patrão com medo do comunismo e o imigrante com medo de ser preso. Por essas e outras razões, Costa Andrade louva a solidariedade entre os povos: liberdade é uma questão universal. Não ter medo (não mais do que o medo de si mesmo, necessário para contrapor os longos voos a que a vaidade é propensa) é problema de todo mundo.

Estranhar, muitas vezes, é sinônimo de não gostar. Mas também pode ser um estímulo à curiosidade, ao interesse pelo outro. É uma questão de "educação":

> Esse menino,
> que nunca vira um negro
> [...]
> Esse menino
> que se chama Alberto
> disse que o racismo
> depende da educação.
> (ANDRADE, op. cit, p. 69)

O racismo também é um ponto de relação entre as obras. Do filme, basta lembrar a cena em que um caçador português diz que não é "irmão de negro", o que ofende Fausto (não tanto, porém, quanto o comportamento de outro português, que fez com que homens angolanos sustentassem uma ponte nas costas para ele passar com o carro). O poema recém-citado fala por si só. Crer que uma pessoa seja "superior" ou "inferior" com base em argumentos de "raça" (ou gênero, idade, sexo, tamanho etc.) é uma questão de "má educação", ou seja, uma educação para o mal, para aquilo que gera sofrimento. Essa educação, que podemos chamar também de caráter, de virtude, não depende necessariamente de conhecermos algum estrangeiro, seja branco, negro, homossexual ou anão (nada será extraordinário se aprendermos cedo que tudo é extraordinário), mas o contato com o que for julgado diferente por questões de território ou de discurso dominante seguramente contribui para, pelo menos, a tolerância. Tanto o filme quanto o livro apresentam esse tom conciliatório.

Costa Andrade faz diversas comparações entre a Itália e Angola. É inevitável. Com os olhos, ele vê as cidades italianas, mas tudo, sobretudo a diferença, faz recordar Luanda.

> Gosto de Florença
> mas em Florença
> falamos de Luanda
> [...]
> porque no exílio só se fala de Luanda
> de tudo o que Luanda representa.
> [...]
> As pedras em Florença
> são velhas
> trabalhadas
> obras de arte.
> Em Luanda as pedras não são pedras, são os corpos
> (ANDRADE, op. cit., pp. 37–8)

Sente-se, já na superfície do poema, que o poeta encontra solidariedade no exílio: as pessoas querem saber o que se passa em seu país e apoiam a causa da independência. Essa imagem das pedras, também, é bastante significativa: em Florença (como em Roma, Perugia, qualquer cidade italiana), as coisas estão "acomodadas" (pela História, pela democracia, pelo bem-estar social), enquanto que em Luanda está tudo sendo feito com a vida, a morte, o sangue das pessoas.

> Gênova, vista de longe
> de muito longe
> parece Luanda.
>
> A forma a cor o mar
> e as esperanças da gente que trabalha no porto.
>
> Mas Gênova não é Luanda
> nem se parece com Luanda.
>
> Em Gênova a polícia disparou em Julho.
> Em Gênova a montanha e a cidade são antifascistas.
>
> Os antifascistas foram condenados.
>
> Em Luanda disparam os polícias em Fevereiro, Março,
> [meses, anos, os soldados, os colonos, os filhos dos colonos e os netos dos colonos.
>
> Os angolanos são mortos.
>
> (ANDRADE, op. cit., p. 57)

Ou seja, a guerra em Gênova (e em Roma etc.) é ocasional, servindo "apenas" para evitar o renascimento do fascismo ("Julho", no poema, faz referência aos protestos antifascistas ocorridos em 30 de julho de 1960, em Gênova). Em Luanda, por outro lado, a luta antifascista não dá sinais de que vai acabar tão cedo. Além do mais, enquanto na Itália os antifascistas serão, no máximo, presos por "vandalismo", em Angola não há apelação.

Costa Andrade faz ainda outra comparação usando Gênova:

> [...]
> A cidade é morena
> cor de azeitona
> sorriso claro
> aberto, quase inocente
> – não chega a ser morena como tu, querida.
>
> Tu és flor de baobá
> sombra de obó
> e mais ainda
>
> essa força nossa
> que primeiro foi mistério
> depois exotismo
> mais tarde negritude
> hoje é terceiro mundo.
>
> (ANDRADE, op. cit., p. 59–60)

É uma comparação mais profunda, que trata das cores de Gênova e de Angola, e parece impossível ao poeta falar da sua terra sem mencionar a visão estrangeira sobre ela. É interessante essa evolução, que vai do mistério que coloria a África, passa pelo exotismo, com seus tons surpreendentes, ultrapassa a negritude com suas nuances antropossociológicas e assume finalmente as gradações acinzentadas da política internacional, que junta tudo que "sobra" sob o rótulo de terceiro mundo.

Essa força da África, seja "mistério", "negritude" ou "terceiro mundo", foi capaz de comover estrangeiros como Fausto e Titino, o italiano perdido na África. Esse último, evidentemente, se comove mais do que o primeiro. Mas isso talvez se deva ao fato de que Titino, desde antes de se deixar seduzir pela África, já trazia em si a necessidade de escapar da apatia alternada ao frenesi que caracteriza a "civilização" ("Será que devemos admitir que nos tornamos estrangeiros num outro país porque já o somos por dentro?" KRISTEVA, 1984, p. 22). Como o filme acompanha Fausto e, até o final, não sabemos onde está Titino, vamos aos poucos fazendo o caminho contrário desses versos recém-citados. Isto é, Fausto parte para a África encarando-a como terceiro mundo. Conforme vai se aventurando no continente, percebe que todos, ou quase todos, são negros e que existem traços que de fato diferem a cultura negra da sua, branca, o que podemos chamar de negritude. E quanto mais se aprofunda, Fausto vai se deixando influenciar pela beleza das pessoas, pelos ritmos, pelas roupas ou falta delas, enfim, pelo exotismo. Então, quando finalmente encontra o cunhado, ele se descobre envolvido pelo mistério: como é possível que existam tribos no meio do deserto? Beber leite de macaca? Rezar para que chova e, milagrosamente, chover?

É realmente misteriosa essa opção de Titino. Ele é aquele que "largou tudo por nada", talvez um louco, para além do idealista que "larga tudo por tudo". O filme apresenta um percurso vacilante, quase aleatório do italiano desaparecido. Insatisfeito (ou facilmente satisfeito), ele vai conforme bate o vento. "Disponível, liberado de tudo, o estrangeiro nada tem, não é nada. Mas está pronto para o absoluto, se um absoluto pudesse elegê-lo" (KRISTEVA, 1984, p. 20). E eis que o absoluto o elege feiticeiro de uma tribo.

Outros podem dizer que Titino é charlatão. Afinal de contas, como seria possível um italiano virar xamã em Angola? Bom, é uma aposta da tribo, que acolheu o forasteiro. Ele está entre amigos. A desconfiança e a maldade são raciocínios europeus. Mas claro: se o bruxo disser que vai chover, e não chover, ele será comido pela tribo.

Ainda Kristeva (1984, p. 14):

> "De bom grado ele sente uma certa admiração para com os que o acolheram, pois em geral acredita serem eles superiores, seja material, política ou socialmente. Ao mesmo tempo, não deixa de julgá-los um pouco limitados ou cegos". Isso vale tanto para *Perdidos na África* quanto para *Tempo angolano em Itália*. O poeta africano dedica vários versos de admiração ao antifascismo italiano, como exemplo a ser seguido. Titino, também admirado, não pode mais abandonar a tribo, pois desenvolveu outro modo de pensar e foi reconhecido como parte (importante) dela. Mas sim, os habitantes do deserto são talvez ingênuos – permitir que um aventureiro europeu seja seu guia? Devem estar desesperados (não tanto, porém, quanto o próprio aventureiro). E quanto a esses italianos, simpatizantes da causa libertadora de Angola, o que eles sabem da realidade angolana?

Dessas questões podemos depreender algo fundamental: a "ingenuidade" dos amigos angolanos de Titino gera solidariedade, talvez ternura, e a "cegueira" dos amigos italianos do poeta gera ansiedade, talvez irritação.

O feiticeiro está entre aqueles que ele pode ajudar, e pelos quais será ajudado. O poeta guerrilheiro está impotente entre os desarmados. "Não há o que fazer na Europa", nisso ambos concordam. Então o italiano permanece na África, e o angolano só pensa em voltar para casa. Essa é certamente a maior relação entre as duas obras comentadas.

## ALGUMA CONCLUSÃO

O estrangeiro tem qualquer coisa de criança. É ingênuo, é ignorante, é capaz de surpreender, improvisar e sobretudo ver o que os nativos de um lugar, por força (ou fraqueza) do hábito, não conseguem mais perceber desde que deixaram de ser crianças. Como está no lugar "do outro", o estrangeiro interpreta tudo à sua própria maneira e, nesses percalços, frequentemente revela ao autóctone novos elementos de sua (do autóctone) velha terra.

O fundamental é que os estrangeiros veem "de dentro" como se estivessem "de fora", o que só é possível porque o espírito tem um *delay* fantástico em comparação ao corpo: podemos nos deslocar fisicamente o quanto quisermos (considerando, claro, as limitações logístico-financeiras disso), mas a adaptação espiritual não depende da nossa vontade. Em outras palavras, a maneira como percebemos psicologicamente um lugar ou uma situação, embora necessite de muita (boa) vontade, não depende só dela. Conforme a expressão popular, "tu podes sair da tua terra, mas a tua terra nunca vai sair de ti". Mais amplamente: "quanto mais longe tu fores, mais perto tu vais ficar de ti mesmo".

O espírito rejuvenesce no distanciamento, enquanto que o corpo só pode envelhecer e sentir cada vez mais cansaço. Isso se deve à condição de aprendizagem constante – aprendizado da língua estrangeira, dos hábitos, dos diferentes pontos de vista etc. A situação inquietante de deslocamento beneficia o espírito, estimula-o a se renovar, enquanto que o efeito sobre o corpo é mais da ordem da fadiga, do excesso de cansaço exigido pela adaptação ao lugar e ao tempo estrangeiro. Um dia pode durar uma semana, uma semana pode valer um mês, e um mês pode passar como um ano quando estamos no estrangeiro. Essa sensação se deve à enxurrada de novidades que o desconhecido oferece. Uma situação ideal para artistas e curiosos em geral.

O forasteiro não pode ter

> repúdio ao novo: aquela preguiça de aceitar o estrangeiro com calma e em ordem, prestando atenção aos outros e não a nós. Faz-se necessária, quando em terras alheias, uma disciplina no sentir e no pensar. [...] Faz-se necessário compreender os termos da cidade oferecida e, dentro deles, colocarmos nossa sensibilidade. Em suma: não ter preconceitos (LESSA, 1999, p. 79).

As possibilidades são infinitas, e os limites (espaciais, temporais etc.) evitam a dispersão das iniciativas. Por exemplo, ter dois amigos permite que nos aprofundemos nessas amizades, enquanto que, se tivermos dez, não encontraremos nunca tempo para conhecê-los a todos de maneira razoável.

Os estrangeiros apresentados pelas obras em questão têm muito em comum. Além do fato de fazerem, por assim dizer, uma espécie de intercâmbio de países, eles demonstram ter um caráter similar. Titino, por exemplo, se encanta com o modo de vida tribal, mais solidário e humanizador do que o estilo "civilizado". Da mesma forma, Fausto Di Salvio aprende outra maneira de ver o mundo e as pessoas com sua aventura em terra estranha, e fica realmente tentado pela possibilidade de começar sua vida de novo. Essa solidariedade humana é exatamente o que o poeta guerrilheiro espera de seu povo, reconhecendo, no exílio, traços históricos que comprovam a força do desejo de ser livre. Quer dizer, ser estrangeiro é universal, independe do lugar de onde se parte e de onde se chega. Ser estranho/estrangeiro não é nada mais do que ser gente em busca de dignidade e de liberdade.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Francisco Fernando da Costa. **Tempo angolano em Itália**. São Paulo: Felman-Rego, 1963.

BOLATTI, Giulio. **L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione**. Einaudi, 1983. Tradução minha.

Disponível em: http/www.grupposociologia.altervista.org/files/BOLLATI-CARATTERE.pdf.

Acesso em 08/08/2013, às 20:16.

COSTA, José Francisco. **Poesia africana de língua portuguesa**. 2006. Disponível em http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1208. Acesso em 23/09/2013, às 19:43.

CRUZ, Viriato da. **Mamã negra (canto da esperança)**. 2013. Disponível em http://www.lusofoniapoetica.com/artigos/angola/viriato-da-cruz/mama-negra.html. Acesso em 24/09/2013, às 21:13.

FIGUEIREDO, Eurídice; PORTO, Maria Bernadette Velloso (Orgs.). **Figurações da alteridade**. Niterói: EdUFF/ABECAN, 2007.

KRISTEVA, Júlia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LESSA, Ivan. **Ivan vê o mundo:** crônicas de Londres. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

NETO, Agostinho. **Sagrada esperança**. Lisboa: Sá da Costa, 1974.

PATERSON, Janet M. Diferença e alteridade: questões de identidade e de ética no texto literário. In: **Figurações da Alteridade**. Org. FIGUEIREDO, Eurídice e PORTO, Maria Bernadette Velloso. Niterói: EdUFF, 2007.

PORTO, Maria Bernadette Velloso. Andarilhos, vagabundos e mendigos: desvios, devires e lugares da alteridade. In: **Figurações da Alteridade**. Org. FIGUEIREDO, Eurídice e PORTO, Maria Bernadette Velloso. Niterói: EdUFF, 2007.

SANTOS, Diogo Emanuel Gonçalves Nogueira dos. **A Mensagem angolana**. 2013. Disponível em http://pt.scribd.com/doc/95684764/A-Mensagem-Angolana-1951. Acesso em 24/09/2013, às 20:32.

# LEI E MISERICÓRDIA NO PALCO SHAKESPEARIANO

## *LAW AND MERCY ON THE SHAKESPEAREAN STAGE*

**Erika de Freitas Coachman**[1]

**RESUMO:** As leis são um ingrediente indispensável para a ordenação da vida em sociedade, mas é preciso administrá-las com cuidado: por um lado, dispor de uma legislação simples e clara facilita a aplicação de punições e alerta os demais, evitando novas transgressões às normas estabelecidas. Por outro lado, há casos em que o emprego cego e mecânico de regras pode permitir injustiças terríveis. O segredo é lançar mão da misericórdia para aplacar os excessos da letra da lei. Embora o tema permaneça polêmico até os dias atuais, este artigo não se debruça sobre controvérsias contemporâneas: no presente estudo, o foco volta-se para o teatro elisabetano, mais especificamente para duas peças shakespearianas que culminam em julgamentos públicos; a saber, O *Mercador de Veneza* (1597) e *Medida por Medida* (1604). Nelas, a conflitante relação entre lei e misericórdia nos remete irremediavelmente ao duelo entre os preceitos do Velho e do Novo Testamentos.

**Palavras-chave:** Shakespeare; teatro elisabetano; Velho Testamento; Novo Testamento.

**ABSTRACT:** Laws are an essential ingredient when it comes to organizing social life; however, they must be applied carefully: on one hand, a simple and clear legislation makes it easy to punish crimes and warn others, avoiding new transgressions to the established rules. On the other hand, the blind and mechanical employment of laws can at times pave the way for terrible and unfair judgments. The key to avoiding both extremes is to use mercy to resist the excesses of the letter of the law. Even though this topic remains polemic, the present paper does not deal with contemporary controversies: this study aims at discussing two Shakespearean plays which end in public trials – *The Merchant of Venice* (1597) and *Measure for Measure* (1604). In both of them, the conflict between law and mercy alludes to the duel between the teachings of the Old and New Testaments.

**Keywords:** Shakespeare; elizabethan theater; Old Testament; New Testament.

## INTRODUÇÃO

*Não sejas demasiadamente justo,*
*nem demasiadamente sábio; por*
*que te destruirias a ti mesmo?*
Eclesiastes 7.16

[1] Universidade Federal do Rio de Janeiro / erikacoachman@hotmail.com

Há muitos séculos o conflito entre lei e misericórdia incendeia discussões entre magistrados, governantes e o público em geral. Nos dias de Shakespeare, a oposição entre lei e misericórdia gerava debates acalorados. Não gera surpresa alguma, portanto, que o Bardo tenha abordado temas jurídicos em algumas de suas peças. O presente trabalho ocupa-se de duas delas: *O Mercador de Veneza* (1597) e *Medida por Medida* (1604).

Ambos os títulos já deixam clara a relevância do espaço em que a história acontece. À época de Shakespeare, Veneza era o verdadeiro *shopping center* da Europa – lar do comércio e da ostentação, a cidade era uma das movimentadas do mundo (MacGREGOR, 2014). Veneza era um centro comercial, era o ponto de encontro de viajantes, negociantes, mercadores e credores das mais diferentes partes do globo. Toda a riqueza gerada por esses grupos vinha principalmente de um único negócio: as navegações. Esse modelo de grande cidade mercantil marítima também era seguido pelos londrinos, os quais souberam reproduzir na capital inglesa a mesma atmosfera. Além da efervescência econômica e comercial, havia mais um motivo para escolher a cidade como cenário da peça: Veneza era uma das raras cidades da Europa ocidental que não tinha expulsado os judeus. Esse fato pode nos levar a imaginar uma Veneza cosmopolita e multicultural, um *melting pot*. No entanto, não era essa a realidade; mesmo lá, os judeus eram confinados em guetos, onde eram forçados a ficar desde a meia noite até o amanhecer (YOSHINO, 2011). Não restavam muitas escolhas profissionais para os judeus, uma vez que eram excluídos de uma vasta gama de ofícios. Por isso, muitos deles se voltavam para o empréstimo por necessidade, o que contribuía para acirrar ainda mais os ânimos entre judeus e cristãos. Como a doutrina cristã condenava a usura, os cristãos não podiam fazer empréstimos com juros; para os judeus não havia essa restrição, já que a lei mosaica os proibia apenas de cobrar juros de outros judeus, deixando livre o caminho para que cobrassem usura de gentios.

Outra característica também distinguia Veneza de outras cidades – descrita na peça como uma sociedade estável, Veneza era um lugar onde a lei era cumprida. Sendo um centro comercial internacional, suas leis tinham que ser confiáveis o suficiente para atrair o capital estrangeiro; caso contrário, comerciantes de outras partes do mundo levariam seu dinheiro para lugares em que houvesse segurança jurídica e tratamento imparcial. Porém, como alerta Yoshino (2011), a pura e simples aplicação da lei não basta para garantir que a justiça seja feita. *O Mercador de Veneza* expõe as falhas da aplicação mecânica da lei, desnudando sua fragilidade e vulnerabilidade a abusos.

A Viena de *Medida por Medida* abriga problemas distintos. Boa parte deles é retratada no artigo *The Underworld*, de Kamps e Raber (2004). Segundo esses autores, o submundo vienense, com seus bordéis e tavernas, era um ambiente familiar para o público da peça; afinal, os teatros concentravam-se nas *Stews* (ou *Liberties*), em Southwark – um subúrbio que aglomerava todo tipo de sujeito e evento que, na impossibilidade de serem absolutamente banidos, eram alocados fora do centro londrino (KAMPS; RABER, 2004).

*Medida por Medida* começa nos apresentando as figuras do poder: na primeira cena da peça assistimos o Duque Vicentio passa o controle de Viena para Ângelo durante sua suposta ausência, e designa Escalus como seu vice. Já a segunda cena não se ocupa dos nobres, mas sim da arraia-miúda. Em seus discursos, reconhecemos trocadilhos

sexuais e alusões claras à Peste, à sífilis e à prostituição: é o submundo de Viena dando boas-vindas ao público. Nesse universo, duas novidades causam espanto; a primeira notícia é a de que o jovem Cláudio foi preso por ter tido sexo antes do casamento com sua noiva Julieta, a qual está grávida. A segunda, a de que todos os bordéis do subúrbio de Viena serão demolidos – uma possível referência à Proclamação de 1603, que ordenava a demolição de propriedades no subúrbio de Londres para controlar a Peste. Como aponta Dollimore (1985), essa ordem não advinha apenas de uma preocupação sanitária; por trás dela, havia o temor dos poderosos de que a aglomeração de indigentes, desocupados e outras pessoas "perigosas" em espaços confinados pudesse levar a uma resistência organizada ao poder real.

As ordens de Ângelo ameaçam privar *Mistress* Overdone de seu lucro costumeiro. Porém, ela não demora a encontrar uma saída para o impasse com a ajuda de seu astuto conselheiro Pompeu: "Though you change your place, you need not change your trade." (I.ii.90). Com essa e várias outras declarações, *Medida por Medida* manifesta a descrença compartilhada por muitos da época no cumprimento da lei, em especial as que buscavam frear a prostituição. Tentativas frustradas de coibir essa prática tinham ocorrido nos reinados de Henrique II e Henrique VIII. O conselho de Pompeu para Overdone sinaliza que na Viena shakespeariana não será diferente.

A falta de aptidão de seus oficiais é outro fator que nos leva a suspeitar da aplicação das leis vienenses. A elevação do ex-cafetão Pompeu à função de carrasco deixa sérias dúvidas sobre a idoneidade de quem zela pelo cumprir da lei em Viena. Também é evidente que o pobre Elbow não dispõe das qualidades mínimas para exercer a função de *constable*. Seus constantes malapropismos deixam claro que ele não está minimamente familiarizado com o jargão legal, apresentando dificuldades para distinguir linguisticamente entre benfeitores e malfeitores (II.i.47), e indivíduos suspeitos e de respeito (II.i.141-2).

Ambas as peças, *O Mercador de Veneza* e *Medida por Medida*, lidam com problemas legais: na primeira, nos confrontamos com o impasse gerado pela austeridade das leis que regem os contratos de Veneza; na outra, assistimos às complicações provocadas pela aplicação de leis que visam organizar a vida sexual dos cidadãos de Viena. Mas o que essas peças têm em comum? As duas culminam com um surpreendente julgamento público e nos levam a suspeitar da neutralidade das leis. Em Viena, os bordéis dentro dos limites da cidade saem intocados. Em Veneza, vemos que o tratamento jurídico para os cidadãos é um tanto diferente do oferecido para os estrangeiros.

## LEI *VERSUS* MISERICÓRDIA

As leis constituem um instrumento fundamental para organizar a vida social. Contar com um conjunto simples e claro de regras pode ser uma boa alternativa para manter a ordem entre os que não compreenderiam normas mais elaboradas. Porém, há casos em que a simples aplicação de regras pode nos levar a cometer grandes injustiças. Para evitar esse tipo de situação, é fundamental temperar a lei com um pouco de misericórdia. No entanto, qual é a medida certa de misericórdia? Em que casos ela deve entrar em cena? Essa conflitante relação entre lei e misericórdia nos remete à disputa entre os princípios do Velho e do Novo Testamentos.

*Medida por Medida* e *O Mercador de Veneza* são leituras valiosas para quem deseja explorar a relação entre lei e misericórdia. Em cada uma das tramas, é evidente a oposição entre os defensores da clemência e os da letra da lei. Em *O Mercador de Veneza*, o judeu Shylock é quem ergue a bandeira da lei: "If you deny me, fie upon your law: There is no force in the decrees of Venice. I stand for judgement. Answer: shall I have it?" (IV.i.101-3), "I stand here for law" (IV.i.142), "My deeds upon my head! I crave the law" (IV.i.202). Estes trechos mostram a confiança de Shylock em uma sentença favorável: como o cristão Antônio não lhe pagou a soma devida no prazo, ele está pronto para fazer valer a penalidade prevista no contrato – diante da corte de Veneza, ele exige uma libra da carne do devedor. Ao que parece, negar seu pedido por justiça colocará em xeque a reputação e a solidez dos decretos de Veneza.

Como membro de uma minoria odiada pelos cristãos, não lhe resta alternativa – seus direitos não são os mesmos de seus inimigos. Colocar-se à mercê de um julgamento discricionário é assinar sua própria sentença de morte. Portanto, é absolutamente sensato para um estrangeiro como ele agarrar-se a uma interpretação estrita da lei (KORSTEIN, 1994; POSNER, 2013). Já os membros do grupo hegemônico podem dispensar o excesso de legalismo, como afirma Korstein (1994, p.74): "The majority does not require courts or law to protect its rights; a minority relies on law for protection precisely because it lacks the number to prevail in the political realm". Mas é preciso estar atento ao outro lado da moeda, como alerta Posner (2013, p.151): "But he who lives by the letter may perish by it". É exatamente esse o motivo da ruína de Shylock; sua sede por vingança torna-o cego, impedindo-o de enxergar seu próprio jogo voltando-se contra ele.

A equidade, por sua vez, consiste em reconhecer que as leis não devem ser aplicadas mecanicamente, mas com sensibilidade suficiente para não favorecer a letra em detrimento do espírito da lei (POSNER, 2013). Trata-se de um passo a frente na evolução de um sistema legal, que parte de um conjunto simples e rígido de regras para a adoção de princípios gerais que requerem uma aplicação mais flexível. A equidade, vista como justiça temperada com misericórdia, é descrita primorosamente no belo discurso de Pórcia, sob o disfarce de Baltasar (IV.i.180-201):

> The quality of mercy is not strained, It droppeth as the gentle rain from heaven
> Upon the place beneath. It is twice blest:
> It blesseth him that gives, and him that takes.
> 'Tis mightiest in the mightiest, it becomes
> The thronèd monarch better than his crown.
> His sceptre shows the force of temporal power,
> The attribute to awe and majesty,
> Wherein doth sit the dread and fear of kings;
> But mercy is above sceptred sway.
> It is enthronèd in the hearts of kings,
> It is an attribute to God himself,
> And earthly power doth then show likest God's
> When mercy seasons justice. Therefore, Jew,
> Though justice be thy plea, consider this:

That in the course of justice, none of us
Should see salvation. We do pray for mercy,
And that same prayer doth teach us all to render
The deeds of mercy. I have spoke thus much
To mitigate the justice of thy plea,
Which if thou follow, this strict court of Venice
Must needs give sentence 'gainst the merchant there.

Ao falar sobre Deus e salvação, Pórcia deveria se lembrar de que seu interlocutor é de uma fé diferente. Exortar Shylock a abandonar a lei e abraçar a misericórdia é o mesmo que pedir sua conversão à fé cristã (YOSHINO, 2011). A resposta de Shylock deixa claro que sua ética não é regida pelos princípios do Novo Testamento: *my deeds upon my head! I crave the law* (IV.i.202) – Shylock reafirma seu pertencimento ao Povo da Lei.

A armadilha está pronta: ao fim de um discurso exemplar sobre misericórdia, Pórcia sinaliza que a vitória de Shylock é certa. Ingênuo, Shylock morde a isca e exige uma leitura rigorosa dos termos do contrato; sua escolha é o prelúdio de sua queda (YOSHINO, 2011). Por fim, Pórcia usa de mais tecnicalidade do que o judeu desejaria, afirmando que nenhuma cláusula do contrato prevê o derramamento de sangue. O feitiço volta-se contra o feiticeiro: este é apenas o início da vingança dos cristãos sobre Shylock.

Em *Medida por Medida*, Ângelo e Isabela são os representantes da lei. Yoshino (2011) nota que o primeiro encontro entre eles é breve porque ambos concordam que a fornicação de Cláudio é um crime grave que merece punição. Apesar de ser irmã do acusado, Isabela não defende fervorosamente sua absolvição a princípio. É necessário que Lúcio interceda para que ela tente, de fato, dissuadir Ângelo. Seu pedido de clemência é bastante semelhante ao de Pórcia (II.ii.60-67, 74-81):

No ceremony that to great ones longs,
Not the king's crown, nor the deputed sword,
The marshal's truncheon, nor the judge's robe,
Become them with one half so good a grace
As mercy does.
If he had been as you, and you as he,
You would have slipped like him, but he like you
Would not have been so stern.
(...)
Alas, alas!
Why, all the souls that were, were forfeit once,
And He that might the vantage best have took
Found out remedy. How would you be
If He, which is the top of judgement, should
But judge you as you are? O, think on that,
And mercy then will breathe within your lips,
Like man new made.

O apelo de Isabela faz ecoar os princípios que constituem os pilares da ética do Novo Testamento: "não julgueis para que não sejais julgados (Mateus, 7.1). Todos nós merecíamos a condenação divina por nossos pecados; Deus, no entanto, usou de misericórdia, dando-nos exemplo de como agir com nossos irmãos. A partir do momento que intercede pela vida de seu irmão, Isabela inicia uma jornada rumo à misericórdia, cujo ápice se dá quando ela se mostra capaz de perdoar Ângelo, o suposto assassino de sue irmão Cláudio. Seria Isabela uma personificação da vitória da misericórdia sobre a lei? Do triunfo do Novo Testamento sobre o Velho? No universo shakespeariano, não existem respostas simples. Como veremos mais adiante, o uso da misericórdia nos julgamentos também tem suas limitações nas peças do dramaturgo inglês.

À primeira vista, *O Mercador de Veneza* e *Medida por Medida* são consideradas peças gêmeas porque lidam com assuntos legais. Aparentemente, as duas querem nos alertar que uma interpretação simplesmente formal da lei pode nos conduzir a sentenças injustas. Para evitar esses desvios, seria preciso temperar a lei com equidade (KORNSTEIN, 1994). À primeira vista, Pórcia e Isabela também se parecem: as duas são representantes da misericórdia, intercedendo pela vida dos condenados e, ao fim das tramas, triunfando sobre os vilões legalistas. Porém, basta uma análise mais cuidadosa para que as diferenças saltem aos olhos. Ambas são autoras de belos discursos sobre misericórdia, todavia, apenas Isabela age de acordo com suas palavras, poupando a vida de seu adversário. O mesmo não se pode dizer de Pórcia, que, ao virar o jogo contra Shylock, o pune com rigor excessivo, privando-o de seus bens e de sua identidade, roubando inclusive seu direito de exercer sua fé.

Entre Shylock e Ângelo, algumas semelhanças podem ser observadas. Em primeiro lugar, a queda dos dois se deve à defesa de uma visão legalista de Justiça. Ambos seguem vidas irrepreensíveis até serem arrebatados por emoções destrutivas: no caso de Ângelo, sua paixão libidinosa por Isabela; no de Shylock, sua sede por vingança. Por último, convém ressaltar que as ações movidas contra eles tinham o objetivo de punir intenções, e não crimes concretos. Shylock, em especial, submeteu sua intenção de tirar uma libra de carne do peito de Antônio ao escrutínio da lei, levando seu caso à corte de Veneza. Aos olhos da implacável Pórcia, contudo, isso não era suficiente para descaracterizar uma tentativa de homicídio contra um cidadão de Veneza. Já Ângelo julgava ter cometido os crimes de que era acusado sem saber que suas intenções malévolas tinham sido freadas pelo Duque Vicentio.

Para além da dicotomia lei e misericórdia, Yoshino (2011) identifica três princípios norteadores de um julgamento: o primeiro valoriza demais a empatia e a clemência, levando a uma erosão paulatina da letra da lei; o segundo princípio nos faz errar no sentido oposto, cometendo injustiças em nome da lei; por último, o terceiro nos conduz ao equilíbrio, a uma solução que visa encontrar o meio termo entre os dois extremos. Ainda, segundo Yoshino (2011), esses três princípios podem ser extraídos a partir de interpretações do título da peça, *Medida por Medida*.

O primeiro princípio advém da interpretação cristã de *Medida por Medida*, calcada no Sermão da Montanha (Mateus, 5.1-48; 6.1-34; 7.1-29):

> Não julgueis, para que não sejais julgados. Porque com o juízo com que julgardes sereis julgados, e com a medida com que tiverdes medido vos hão de medir a vós. E por que reparas tu no argueiro que está no olho do teu irmão, e não vês a trave

> que está no teu olho? Ou como dirás a teu irmão: Deixa-me tirar o argueiro do teu olho; estando uma trave no teu? Hipócrita, tira primeiro a trava do teu olho, e então cuidarás em tirar o argueiro do olho do teu irmão. (Mateus 7.1-5)

De acordo com a perspectiva cristã, o correto é empatizar, uma vez que todos nós somos pecadores. Porém, essa perspectiva coloca-nos diante de um impasse: quem entre nós estaria apto a julgar? O que fazer diante de um crime – quem estaria pronto para atirar a primeira pedra? Os princípios do Sermão da Montanha nos ensinam sobre como orientar a conduta individual; no entanto, não devem ser os principais balizadores da conduta de um juiz.

O segundo princípio que se pode extrair do título *Medida por Medida* é oriundo do Velho Testamento. Aqui, o importante é que a punição seja adequada ao crime, como dita a lei mosaica:

> mas se houver morte, então darás vida por vida, olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé, queimadura por queimadura, ferida por ferida, golpe por golpe. (Êxodo 21.23-25)

A terceira e última interpretação de *Medida por Medida* é herança da Antiguidade Clássica, especificamente, da temperança aristotélica e da mediana arquimédica (YOSHINO, 2011). Sua mensagem para juízes é clara: agir de maneira justa requer discricionariedade e temperança. Esse tipo de conduta não é personificado nem Pórcia, nem por Shylock; nem por Vicentio, nem tampouco por Ângelo. A personagem que simboliza a via média é o sábio e pouco falante conselheiro Escalus, cujo nome sugestivamente significa *balança*.

De *Medida por Medida* e *O Mercador de Veneza*, tiramos a lição de que os extremos da lei e da misericórdia não são boas alternativas para ordenar o sistema legal e a vida social. Shakespeare parece nos ensinar que um bom governante não deve ser caridoso nem rigoroso demais. A adoção da misericórdia pelo Duque como tática de governo e julgamento o levou ao fracasso: a ordem cedeu lugar ao caos em Viena, e as leis encontravam-se totalmente desacreditadas. No final da peça, não há evidências claras de que a reforma idealizada por Vicentio será bem-sucedida. O julgamento hipertécnico e rigoroso de Pórcia, por sua vez, nos faz olhar com desconfiança para seu discurso sobre clemência, suspeitando de que a misericórdia só está mesmo disponível para os cidadãos de Veneza.

## OS JUÍZES

Nesta seção, serão analisadas as atuações dos juízes de *O Mercador de Veneza* e *Medida por Medida*: Pórcia e o Duque de Veneza (3.1), Duque Vicentio (3.2), Isabela (3.3), Ângelo (3.4) e Escalus (3.5).

## PÓRCIA E O DUQUE DE VENEZA

Na primeira cena do quarto ato de *O Mercador de Veneza*, encontramos o Duque em uma situação constrangedora. Pressionado pelo judeu Shylock a fazer cumprir os termos do contrato firmado entre ele e Antônio, o Duque se vê em um beco sem saída.

Bassanio oferece ao judeu duas vezes o valor da soma original: "For thy three thousand ducats here i six" (IV.i.84). A resposta do judeu deixa clara sua obstinação: "If every ducat in six thousand ducats were in six parts, and every part a ducat, I would not draw them; I would have my bond." (IV.i.85-7). Como fazer valer as leis de Veneza sem dar o que deseja Shylock? Ao contrário da neutralidade que se esperaria de um juiz, o Duque tem uma opinião pessoal formada sobre o judeu. Em seu diálogo com Antônio, o magistrado revela sua parcialidade (IV.i.3-6):

> I am sorry for thee. Thou art come to answer
> A stony adversary, an inhuman wretch,
> Uncapable of pity, void and empty
> From any dram of mercy."

Shylock está cansado dos apelos por misericórdia cristã. Como seu rival Antônio, que está absolutamente resignado, o judeu deseja o pronto cumprimento da sentença contra o mercador, mas a simpatia do Duque pelo réu Antônio leva-o ao desespero. Sem saber como livrá-lo da morte, ele manda chamar Belário, um doutor da lei de Pádua. No entanto, ao invés dele, quem chega à corte de Veneza é Pórcia, sob o disfarce de Baltasar, "a Young and. Lerner doctor" (IV.i.143).

Em Veneza, aparentemente, não há meios de se passar por cima da lei. "To do a great right, do a little wrong" (IV.i.212), como pede Bassânio, está fora de questão. A fim de manter imaculada a reputação legal de Veneza, Pórcia é obrigada a falar com Shylock em termos legais (POSNER, 2013). Depois de discursar inutilmente aos ouvidos de um judeu sobre misericórdia cristã, Pórcia passa para o discurso legal (IV.I.198-201):

> I have spoke thus much to mitigate
> the justice of thy plea, which if thou
> follow, this strict court of Venice
> Must needs give sentence 'gains the merchant there

Com essas palavras, Pórcia parece sinalizar para o judeu que ele ganhou. Quando ele rejeita a oferta de pagamento, quem sai ganhando é Pórcia; afinal, é dela o dinheiro que Bassânio oferece na tentativa de salvar Antônio. Todavia, a jovem já tem pronto um plano para poupar a vida do mercador sem gastar um *ducat* sequer. Mas para isso é preciso que Shylock insista na execução de sua vingança.

Pórcia diz a Antônio: "You must prepare your bosom for his knife" (IV.i.241); Shylock não contém sua alegria: "O noble judge, O excellent young man!" (IV.i.242). Pórcia estende o suspense da o máximo, dando a entender a todos que não há saída para o mercador. Porém, a felicidade de Shylock dura pouco. A interrupção de Pórcia "Tarry a little, there is something else" (IV.i.301) marca uma guinada surpreendente no julgamento. A partir daí, Pórcia exige de Shylock algo que inviabiliza o cumprimento da penalidade: é preciso extrair uma libra de carne do peito de Antônio sem derramar uma gota de sangue. Para Kornstein (1994), Yoshino (2011) e Posner (2013), a interpretação hipertécnica de Pórcia não procede. Nas palavras de Yoshino (2011, p.44):

> Even the strictest contract lawyer would acknowledge that if *X* and *Y* go together (as flesh and blood do), and I contract for a pound of *X* (a pound of flesh), then that contract includes any accompanying amount of *Y* (the blood spilled in acquiring the flesh).

Se a execução da pena não pudesse incluir sangue, caberia a Antônio pedir que a ressalva fosse representada por uma cláusula do contrato. Como afirma Kornstein (1994, p.70), "Portia's interpretation is like granting an easement on land without the right to leave footprints." Interpretações como a de Pórcia são prova de que elucubrações hipertécnicas e literais construídas a partir de uma lei podem nos conduzir a conclusões absurdas e ilógicas (KORNSTEIN, 1994). Sem dúvida, o argumento de Pórcia é frágil, pois toma como base uma tecnicalidade absolutamente desonesta. Porém, ela é o bastante para uma corte cristã que desde o início busca meios de deter o judeu e oferecer uma sentença favorável ao réu cristão.

Depois da reviravolta, Shylock perde até mesmo o direito de sair de mãos vazias do tribunal. Quando Pórcia evoca o estatuto contra o estrangeiro, Shylock é deslocado do banco da vítima para o do réu. Acusado de conspirar contra a vida de um cidadão de Veneza, o judeu vê sua propriedade e sua própria vida sob ameaça. O Duque e Antônio o livram da morte; porém, é possível questionar se a pena capital não teria sido uma alternativa mais misericordiosa. Por fim, Shylock é privado de seus bens e de sua identidade: o tribunal o condena a deixar sua propriedade para Jéssica e seu marido cristão Lorenzo e a se converter ao cristianismo. Uma sentença tão austera nos faz colocar sob suspeita o discurso inicial de Pórcia sob a misericórdia cristã, como argumenta Kornstein (1994, p.76):

> One would hope that when such a person is in a position of power, she would season justice with mercy. One would expect merciful actions to match noble words. One would be sorely disappointed. Portia's inconsistency between word and deed is vast. For the gulf between her preaching about mercy dropping "as the gentle rain from heaven" and her vengeful punishment of Shylock is unbridgeably wide. On one hand, she practically begs Shylock to be merciful, and on the other, she acts with extraordinary cruelty toward him only moments later. She could and should have stopped at merely denying Shylock's request for his pound of flesh. Is it absolutely necessary to appropriate all of Shylock's property? To put him under a death sentence? To make him convert to another religion? After all, Antonio did default on the loan. Is Portia's judgement fair? It certainly is not merciful.

A vida de Antônio é poupada e os cristãos comemoram: no entanto, não há o que se comemorar quando levamos em consideração a mensagem perturbadora que a peça nos transmite sobre o papel da lei e dos juízes. Se no passado a crítica literária admirava Pórcia por sua astúcia e habilidade retórica, não faltam hoje críticos que a condenem pela forma ardilosa com que ela manipula a lei para condenar o judeu.

## DUQUE VICENTIO

*Medida por Medida* começa com o Duque Vicentio, queixando-se de ter permitido que a desordem e a imoralidade tomassem conta das ruas de Viena. De acordo com ele, seu coração excessivamente bondoso levou a população a abusar de sua clemência. Porém, como mostra Yoshino (2011), o problema real é de ordem legislativa: as leis de Viena são duras demais; um ato sexual fora do casamento recebe a pena capital. Não sabemos se é possível ou não alterá-las. O fato é que o Duque preferiu não aplicá-las por muitos anos, o que minou a credibilidade das leis e estatutos (I.iii.20-32). A solução mais lógica para a anarquia de Viena seria o Duque inaugurar uma nova era de aplicação das

leis. Porém, como afirma Yoshino (2011), ele nos causa uma primeira impressão ruim, anunciando uma viagem e delegando a Ângelo a tarefa de corrigir as consequências de um erro seu.

Curiosamente, a atenção da peça volta-se para um tipo de crime específico: os crimes que dizem respeito à conduta sexual do indivíduo. A sexualidade segue desenfreada em Viena, subvertendo, aos olhos do Duque, a ordem social; portanto, segundo ele, não há outro remédio; é preciso mais austeridade nos julgamentos, de forma a fazer com que a lei volte a ser cumprida e temida – tarefa essa depositada nas mãos do austero Ângelo.

No entanto, como Dollimore (1985) nos alerta, não temos acesso a outras avaliações do *status quo* de Viena. As únicas avaliações que nos são apresentadas são feitas pelos poderosos. Cabe, portanto, questionar o quão confiável é examinar a vida moral da cidade sob o ponto de vista de quem detém o poder. Segundo ele, a transgressão sexual em *Medida por Medida* é, de fato, uma causa real da desordem social. Porém, sua repressão é difícil, pois esses desvios são um componente intrínseco à natureza humana. O escopo da peça recai justamente sobre o difícil duelo entre governo e crimes sexuais. Dollimore propõe ainda uma leitura bakhtiniana de *Medida por Medida*, analisando a desordem vienense como o carnavalesco subversivo. Para ele, o exercício do poder em Viena é excessivamente opressivo e a anarquia promovida pelos súditos é positiva e lúdica. Sob essa perspectiva, a reforma planejada pelo Duque é um gesto reacionário e autoritário.

As figuras de autoridade vêem na promiscuidade e na prostituição a raiz de todos os males vienenses. A demonização da sexualidade, segundo Dollimore, era comum dentro e fora da ficção. Na Inglaterra de Shakespeare também era comum atribuir à arraia miúda os comportamentos que eram tidos como desvios: a homossexualidade, a promiscuidade, a afirmação da autoridade feminina eram todos, de acordo com os poderosos, características das classes baixas em uma sociedade sob a ameaça iminente de dissolução da ordem social. Os desvios sexuais traziam riscos religiosos e políticos: em primeiro lugar, acreditava-se que o castigo divino não recaía exclusivamente sobre o indivíduo pecador, mas também sobre a comunidade que o acolhia. Em segundo, os desvios sexuais atestavam desordem e confusão potenciais capazes de subverter a hierarquia e o ordenamento sociais, constituindo, então, uma ameaça para os poderosos.

O ataque ao desvio sexual não era apenas uma forma de defender os bons costumes; tratava-se também de afirmar a autoridade do governante, especialmente em momentos de turbulência política. Na Inglaterra jaimesca, havia uma nítida discrepância entre o colapso moral retratado pelas figuras de autoridade e o comportamento real das classes subalternas. Entre os nobres, prevalecia o consenso de viviam tempos de decadência dos valores morais e desintegração do tecido social. Por isso, extremistas puritanos, como Stubbes, pediam que crimes sexuais como a prostituição recebessem pena capital (DOLLIMORE, 1985). Bebedeira, desocupação, prostituição, fornicação, emprego de linguagem chula – todos esses desvios foram alvo de repressão durante as eras elisabetana e jaimesca.

Qualquer espaço em que vagabundos, prostitutas e desempregados se encontravam eram objeto de vigilância permanente. Na Viena do Bardo, essa preocupação paranóica só encontrava fundamento na imaginação dos poderosos. O caso do cafetão Pompeu

é exemplo claro de que não havia um sentimento subversivo na anarquia sexual de Viena. Uma vez preso e com promessa de perdão, ele aceita sem titubear o cargo de carrasco. Mesmo assim, os que estão no poder não se convencem de que a desordem de Viena é pura e simplesmente carnavalesca.

Outro ponto polêmico de *Medida por Medida* é o disfarce do Duque Vicentio. Segundo Cunningham (2006), o soberano disfarçado é uma figura ambivalente, podendo ser interpretado como um magistrado benigno, que esconde sua identidade para educar a si mesmo e testar a virtude de seus cidadãos; ou como uma figura maquiavélica, à moda de *O Príncipe*. Dollimore parece estar mais inclinado para a segunda opção. É provável, inclusive, que a plateia do início do século XVII encarasse a figura do soberano disfarçado com certa suspeita. Conhecendo *Sejanus* de Jonson, peça contemporânea de *Medida por Medida*, ela prontamente identificaria no disfarce de Vicentio uma estratégia de repressão tirânica. Dollimore nos alerta, ainda, que a escolha de um disfarce religioso também deve ser levada em consideração; afinal, há uma proposição maquiavélica que recomenda o uso da religião como forma de garantir um controle ideológico e uma submissão internalizada. Não se pode negar que o disfarce do duque cumpre o desígnio de promover esse tipo de submissão. Com Cláudio e Mariana, o Duque é bem-sucedido. O caráter intromissivo de sua ação, no entanto, não deve ser ignorado: "I have confess'd her, and I know her virtue" (V.i.519), diz Vicentio. Mesmo não sendo uma autoridade eclesiástica, ele se vale de seu disfarce para invadir a vida íntima de seus súditos.

Porém, nem todos são manipulados pelo Duque: o preso Barnardine é um exemplo cômico de resistência. Ele reconhece que é culpado, mas parece preguiçoso demais para fugir ou para morrer; ele vê sua própria situação de condenado com a mesma indiferença que responde aos insistentes apelos de conversão do Duque.

Apesar de suas limitações, o Duque precisa ter sua integridade reconhecida publicamente. Segundo Dollimore, é esse reconhecimento público que o torna capaz de garantir a obediência de seus súditos. Não se trata de cultivar a integridade como virtude essencial de um líder, mas sim de disseminar sua reputação (mesmo que isso não seja verdade). Quando exibida publicamente, a integridade legitima a autoridade do líder. Logo, não causa espanto que os comentários perniciosos de Lúcio sejam tratados como subversivos; afinal, como afirma Dollimore, eles atacam o coração da legitimação ideológica do poder.

O fim da trama corrobora o caráter absolutista do Duque Vicentio: no julgamento público que encerra a peça, ele distribui as penas sob a forma de três casamentos: Cláudio casa com sua noiva grávida Julieta; Ângelo é condenado a se casar com Mariana; Lúcio é forçado a contragosto a desposar a prostituta que deu luz a um filho seu. O único que parece feliz com sua sentença é Cláudio. Mesmo depois de casado com Mariana, Ângelo declara (V.i.467-470):

> I am sorry that such sorrow I procure,
> And so deep sticks in my penitent
> heart That I crave death more
> willingly than mercy.
> 'Tis my deserving, and I do entreat it.

Certamente, as núpcias não foram o bastante para animá-lo. Lúcio expressa seu descontentamento de maneira mais clara: "Marrying a punk, is pressing to death, whipping, and hanging!" (V.i.514-5). A arbitrariedade digna de *deus ex machina* traduzem a tentativa do Duque Vicentio de promover a ordem nos níveis pessoal e social (CUNNINGHAM, 2006). Contudo, vale destacar que a misericórdia continua sendo a prerrogativa do governante, colocando sérias dúvidas sobre a austeridade da reforma idealizada pelo Duque no primeiro ato.

## ISABELA

Há apenas um julgamento que o Duque delega a outrem: trata-se do julgamento de Ângelo pela suposta morte de Cláudio. Este, ele coloca nas mãos da noviça Isabela. Embora ainda não soubesse que seu irmão não tinha sido morto (graças à intervenção de Vicentio), Isabela mostra-se capaz de exercer a misericórdia que defendera em seus apelos ao então implacável Ângelo. Ao poupá-lo da pena de morte, ela argumenta que ele não cometeu o crime de fornicação, como seu irmão Cláudio (V.437-447):

> Most bounteous sir,
> Look if it please you on this condemned
> As if my brother lived. I partly think
> A due sincerity governed his deeds
> Till he did look on me. Since it is so, Let him not die. My brother had but justice,
> In that he did the thing for which he died.
> For Angelo,
> His act did not o'ertake his bad intent,
> And must be buried but as an intent
> That perished by the way. Thoughts are not subjects, Intents but merely thoughts.

Apesar de seu gesto misericordioso, Isabela é criticada por alguns, que a condenam por uma militância extremista em defesa da integridade, afinal ela sequer cogita aceitar a permuta indecorosa de Ângelo, disposto a perdoar a ofensa de seu irmão caso ela tenha relações sexuais com ele. Afinal, não seria caridoso de sua parte sacrificar sua virgindade em prol da absolvição do irmão? O que esses argumentos não levam em conta é a importância da virgindade para a mulher dos tempos de Shakespeare. O diálogo entre o Duque Vicentio e Mariana bem como a intromissão de Lúcio são emblemáticos (V.i.171-179):

> DUKE What are you married?
> MARIANA No, my lord.
> DUKE Are you a maid?
> MARIANA No, my lord.
> DUKE A widow, then?
> MARIANA Neither, my lord.
> DUKE Why, you are nothing then: neither maid, widow, nor wife?
> LUCIO My lord, she may be a punk, for many of them are neither maid, widow, nor wife.

Em sua fala, o Duque de Viena é taxativo: só há três papéis sociais admissíveis para uma mulher dentro da estrutura patriarcal; ela deve ser virgem, esposa ou viúva. Quem foge à regra transforma-se em *nothing* (V.i.177). Lúcio, por outro lado, lembra o Duque de que há um grupo de mulheres marginalizadas que não conseguiram se enquadrar nos moldes patriarcais – as prostitutas.

Em *Medida por Medida*, conhecemos apenas quatro mulheres além de Isabela. Julieta é estigmatizada pela ordem patriarcal porque engravidou antes do casamento; Mariana, por ter sido abandonada e difamada por seu noivo, caiu em desonra; *Mistress* Overdone, por ser dona de um bordel. A única que escapa à vergonha e ao preconceito impostos pelos valores do patriarcado é a Freira Francisca – e é justamente seu exemplo que a jovem Isabela está disposta a seguir.

O propósito de Isabela é fugir da ordem patriarcal, buscando abrigo no convento da Ordem de Santa Clara. Lá, o imperativo é viver uma vida casta e pobre em separação absoluta dos homens. Aos olhos de Isabela, isso é o paraíso: em uma sociedade turbulenta como a de Viena, uma jovem amedrontada como Isabela tem motivos para desejar entrar no convento mais rígido. Nas palavras de Yoshino (2011, p.70): "As we understand today, one of the costs of a lawless society is that its public spaces become unsafe".

Para Isabela, portanto, sacrificar sua virgindade significa muito mais do que violar um princípio religioso, ou passar por cima de um tabu; significa abdicar da única oportunidade de viver dignamente seja dentro ou fora da ordem patriarcal. É compreensível que ela prefira dar sua vida pela de Cláudio a abrir mão de sua virgindade. Para ela, ir para o convento não é uma opção, mas sim seu meio de sobrevivência em uma Viena desordenada e patriarcal.

## ÂNGELO

Ângelo é severo na mesma medida que o Duque é misericordioso. Talvez, por isso mesmo ele tenha sido escolhido por Vicentio para conduzir a reforma moral de Viena. Seu primeiro condenado de que tomamos conhecimento é Cláudio, que recebe a sentença de morte pelo crime de fornicação. Embora a lei seja claramente desproporcional (mesmo nos tempos de Shakespeare), Ângelo está determinado a fazer cumprir a letra da lei – a despeito dos clamores por misericórdia.

Tudo que sabemos sobre a vida pessoal de Ângelo é que ele rompeu seu noivado com a jovem Mariana ao receber a notícia de que seu dote foi perdido em um naufrágio. Além disso, sabemos que, por ocasião do rompimento, ele difamou sua noiva, desonrando-a aos olhos de todos. Sem dúvida, essa história não causa uma boa impressão, nos fazendo desconfiar do caráter de Ângelo. Apesar de sua conduta moral duvidosa, Ângelo defende a lei com um zelo fora do comum. Seu rigor na aplicação das leis contra crimes sexuais nos faz lembrar dos puritanos. Isso não é por acaso: ao que tudo indica, Shakespeare construiu essa semelhança propositalmente. A principal evidência linguística disso é o emprego do adjetivo *precise* que acompanha Ângelo através da peça: Vicentio diz "Lord Angelo is precise" (I.iii.51); e Cláudio reitera "the prenzie Angelo". Sabe-se que, à época, os puritanos eram conhecidos pejorativamente como "precisians" ou "precise-men". Assim como Ângelo, os puritanos da Inglaterra eram defensores da pena de morte para fornicação (YOSHINO, 2011).

Diante do apelo de Isabela, Ângelo permanece inabalável, defendendo a aplicação da lei prevista para o crime de Cláudio. Ele ainda se isenta de responsabilidade, alegando que o papel do magistrado não é julgar se a lei é justa ou não, mas sim aplicá-la: "It is the law, not I, condemn your brother" (II.ii.83). O histórico do Duque, por sua vez, parece nos mostrar que ele discorda desse ponto de vista, uma vez que simplesmente não coloca em prática as leis com as quais ele não concorda. Ângelo, pelo contrário, adota a postura de um juiz contido, que aplica as leis mecanicamente. Ele defende, ainda, sua perspectiva, dizendo à Isabela que a aplicação severa da lei é irmã da misericórdia: "I show it [pity] most of all when I show justice; For then I pity those I do not know" (II.2.104-5).

O argumento de Ângelo faz sentido. Muitos acreditam que um julgamento só diz respeito aos diretamente envolvidos. Porém, não é esse o caso. Como alerta Yoshino (2011), ser tendencioso em determinado julgamento e oferecer uma sentença especial significa ser desonesto com o resto do mundo. Ângelo sabe que atitudes assim podem levar a grandes injustiças. Por isso, quando Escalus defende um tratamento diferenciado para Cláudio porque ele é de boa família, Ângelo prontamente rejeita seu pedido, afinal seria injusto com aqueles que, por falta de sorte, não são nobres por nascimento.

Ângelo também acerta ao traçar a distinção entre justiça humana e divina. Ele demonstra humilidade ao admitir que, ao contrário de Deus que tudo vê, ele só é capaz de punir os criminosos cujas infrações conseguiu identificar. Isso significa que alguns culpados viverão impunes, ao passo que outros serão duramente castigados. Essa limitação, segundo Yoshino, não invalida a legitimidade do julgamento – desde que todos estejam sujeitos às mesmas leis (II.i.1826):

> (...) I not deny
> The jury passing on the prisoner's life
> May in the sworn twelve have a thief or two
> Guiltier than him they try: what's open made to justice,
> That justice seizes. What knows the laws
> That thieves do pass on thieves? 'Tis very pregnant,
> The jewel that we find, we stoop and take't,
> Because we see it; but what we do not see, We tread upon, and never think of it.

O Duque não condena as decisões de Ângelo desde que ele consiga viver de acordo com os critérios que norteiam seus julgamentos: "If his own life answer the straitness of his proceeding, it shall become him well: wherein if he chance to fail, he hath sentenced himself" (III.ii.218-220). A princípio, Ângelo não tem dúvidas sobre a retidão de sua conduta. Em seu diálogo com Escalus, ele afirma: "When I that censure him do so offend, let mine own judgement pattern out my death and nothing come in partial" (II.i.29-31).

Aos olhos de todos, Ângelo realmente vive de acordo com seus princípios. Até Lúcio, o grande difamador de *Medida por Medida*, não lança dúvidas sobre sua retidão: "a man whose blood is very snow-broth; one who never feels the wanton stings and motions of the sense" (I.iv.57-9). Logo de início, é provável que até ele próprio concordasse com a descrição. Tudo muda, no entanto, quando Isabela seduz Ângelo sem querer. De uma hora para outro, o homem de gelo vê seu sangue ferver: "blood, thou art blood" (II.iv.15),

observa Ângelo – ele está prestes a transgredir a lei que acabara de usar contra Cláudio. Repentinamente, ele entrega nas mãos da luxúria as rédeas de sua conduta, caindo do assento de juiz ao banco dos réus, como veremos mais adiante.

## ESCALUS

> *Escalus não é uma personagem principal, porém, como aponta Yoshino (2011), ele merece nossa atenção. Afinal, ele é o defensor da via média, do uso da temperança aliado à Justiça. Quando colocado lado a lado com Ângelo e o Duque Vicentio, sua virtude sobressai ainda mais. A inflexibilidade e a rigidez de Ângelo não lhe agradam; logo no início da peça, Escalus recomenda que as mudanças sejam feitas de forma mais gradativa: "Let us be keen, and rather cut a little than fall and bruise to death" (II.i.5-6). Semelhantemente, Escalus é crítico do excesso de clemência de Vicentio: "Mercy is not itself, that oft looks so; pardon is still the nurse of second woe" (II.i.244-5).*

O encontro de Escalus com o cafetão Pompeu revela sua estratégia de julgamento. Na primeira vez, Escalus o deixa livre, mas lhe dá um alerta. Isso é justo, já que a lei contra os crimes sexuais foi há pouco tempo ressuscitada. Na segunda, Escalus cumpre a lei e aprisiona Pompeu. Ângelo, no seu lugar, puniria Pompeu imediatamente; o Duque, durante quatorze anos, nunca o castigara. Yoshino (2011) identifica a raiz do problema: na Viena de *Medida por Medida* há um problema de ordem legislativa. Por um lado, aplicar a lei significa ser injusto, imputando um castigo desproporcional ao crime; por outro, não aplicá-la significa fazer ruir a credibilidade do sistema jurídico do Estado. Ângelo escolhe a primeira alternativa; Vicentio, a segunda. A saída para o impasse nós encontramos em Escalus, que nos oferece a via média.

## OS RÉUS

Nesta seção, serão descritos os réus de *O Mercador de Veneza* e *Medida por Medida*: Shylock (3.1), Antônio (3.2), Cláudio e Julieta (3.3), Ângelo (3.4) e Lúcio (3.5).

## SHYLOCK

Ao contrário de muitos críticos, que concentram sua análise de *O Mercador de Veneza* nas tensões e nas diferenças entre judeus e cristãos, Ryan (2009) volta nossa atenção para o quanto os dois grupos são semelhantes. Há duas evidências dessas similaridades; a primeira delas contida nos títulos alternativos da peça: sabe-se que em 1598 ela foi regristrada como *O Mercador de Veneza* ou *O Judeu de Veneza*. A segunda é a pergunta de Pórcia ao entrar no tribunal (IV.i.170): "Which is the merchant here, and which the jew?". No fundo, como veremos aqui, os judeus e os cristãos de Veneza são bem mais parecidos do que poderíamos imaginar à primeira análise.

Hoje, boa parte da polêmica em torno de *O Mercador de Veneza* está relacionada à caracterização de Shylock; seria ele um vilão cômico ou um herói trágico? Como entender sua insistência obtinada pelo modo mais sanguinário de pagar a dívida? Formar uma opinião sobre Shylock, defendê-lo ou detestá-lo, não é uma decisão simples; isso determina como veremos a peça como um todo – se como comédia ou não.

Mas o que dizem os registros? No Fólio de 1623, *O Mercador de Veneza* figura entre as comédias. O título longo e descritivo do Quarto de 1600, *"The most excellent Historie of the Merchant of Venice. With the extreame crueltie of Shylock the Iewe towards the Merchant, in cuttinga iust pound of his fless: and the obtaining of Portia by the choyce of three chests"*, confirma que é difícil dar um rótulo curto e simples à peça. Sua classificação como história, ao invés de comédia, nos lembra *Megera Domada*, que é categorizada como "a kind of history". Segundo Ryan (2009), *história* seria um termo mais elástico, usado para comédias com sabor acridoce.

Saber como o judeu era interpretado pela *Lord Chamberlain's Men* poria um fim a essa celeuma. Seria o papel de Shylock entregue nas mãos do rei da comicidade, Will Kemp, ou nas de Richard Burbage, o grande favorito das tragédias? Interpretado como um vilão grotesco e risível, Shylock teria a plateia contra ele; a decisão do tribunal de Viena seria justa e o final, feliz. Porém, a peça ganha potencial trágico se imaginamos que Shylock era um herói injustiçado por um tribunal cruel e xenófobo (RYAN, 2009).

Se olharmos para o histórico de representações de *O Mercador de Veneza*, veremos que nunca houve consenso sobre como retratar o judeu. Em *Shakespeare's Comedies*, Ryan (2009) nos oferece uma breve retrospectiva das encenações da peça. Em 1701, na adaptação de George Granville, o papel de Shylock é dado ao célebre comediante Thomas Dogget, que faz prevalecer o estereótipo cômico. Cerca de 40 anos depois, o ator Charles Macklin também interpreta Shylock como vilão, porém, ele o transforma em uma personagem menos cômica e mais assustadora. Em 1814, pela primeira vez, Shylock é representado como mártir trágico, semelhante a Lear. Edmund Kean arrancava lágrimas da plateia, convencendo todos de que *O Mercador de Veneza* era mesmo uma tragédia, ainda que Shakespeare não a tivesse idealizado dessa maneira. Na mesma linha, em 1879, Henry Irving deu vida a Shylock, transformando-o em um homem cujos sofrimentos nos faziam perdoar e compreender sua sede por vingança. Na virada para o século XX, William Poel construiu uma paródia a partir do título do Quarto de 1600: "The tragical history of the Jew of Venice, with the extreme injustice of Portia towards the said Jew in denying him the right to cut a just pound of the Merchant's flesh". Em 1932, *O Mercador de Veneza* vai ao palco travestida de Carnaval; porém, mesmo essa atmosfera festiva não foi suficiente para mascarar o preconceito étnico de que Shylock era vítima.

Ainda que sintamos simpatia por Shylock, temos que admitir que sua sede por sangue causa constrangimento. Todavia, Ryan (2009) nos insta a mergulhar fundo no ódio do judeu, a fim de compreender seus motivos. Citando Hazlitt, o autor defende que Shylock foi levado à loucura pelas humilhações quotidianas a que Antônio o submetia. O cristão, por sua vez, odiava-o sem motivo real. Quando Antônio pede o empréstimo a Shylock, o judeu se surpreende (I.iii.112-121):

> What should I say to you? Should I not say
>
> 'Hath a dog money? Is it possible
>
> A cur can lend three thousand ducats?' Or
>
> Shall O bend low, and in a bondman's key, With bated breath and whisp'ring humbleness, Say this:
>
> 'Fair sir, you spat on me on Wednesday last.
>
> You spurned me such a day, another time

> You called me dog: and for these courtesies
> I'll lend you thus much monies.'

Antônio não se intimida, mesmo precisando do dinheiro do judeu (I.iii.122-9):

> I am as like to call thee so again,
> To spit on thee again, to spurn thee too.
> If thou wilt lend this money, lend it not
> As to thy friends, for when did frienship take
> A breed for barren metal of his friend?
> But lend it rather to thine enemy,
> Who if he break, thou mayst with better face Exact the penalty.

É Antônio, e não Shylock, que lança a semente da qual nasce um contrato monstruoso; um contrato entre inimigos. Os apelos para salvar a vida de Antônio não podiam ser mais hipócritas, já que os cristãos não eram movidos pela mesma compaixão que exigiam do judeu. De acordo com Ryan (2009, p.110), a diferença entre Shylock e os cristãos pode ser resumida em poucas palavras: "he is honest in his vices; they are hypocrites in their virtues".

Posner (2013) soma a competição comercial às justificativas para o ódio de Shylock por Antônio. Segundo ele, Antônio oferecia empréstimos sem cobrar usura, fazendo baixar a taxa de juros no mercado – o que, sem sombra de dúvida, comprometia a lucratividade dos negócios do judeu.

Como vimos, a ação cível movida por Shylock acaba voltando-se contra ele na forma de uma ação criminal. De acordo com o estatuto do estrangeiro evocado por Pórcia, o judeu seria punido por tentativa de homicídio a um cidadão de Veneza. Se a lei do Estado cristão marca a diferença entre local e estrangeiro, as falas de Shylock desde o princípio tentam assinalar o que há em comum entre cristãos e judeus: segundo ele, seus inimigos praticam os memos vícios que criticam nos judeus. No que diz respeito à cobrança de usura, por exemplo, Shylock faz questão de mostrar a Antônio, através do Conto de Labão (Gênesis, 30.37-43), que ambos estão no mesmo ramo de negócios – a origem do lucro de Shylock é a cobrança direta de juros; a de Antônio, uma cobrança indireta, por meio dos dividendos que seus navios trazem aos portos de Veneza. Em suma, os dois enriqueceram sem fazer esforço, como mostra Ryan (2009, p.111):

> And what of him? Did he take interest?" asks Antonio, interrupting Shylock, whom he rightly suspects of having something up his sleeve besides the justification of usury. 'No, not take interest', replies Shylock, laying deliberate stress on the point, 'not, as you would say, Directly int'rest.' Shakespeare's phrasing is at pains to emphasize the exquisite sarcasm of the word "Directly", which adverts to the indirect means by which Antonio goes about exactly the same business as Shylock, the business of turning a huge profit without lifting a finger

Shylock abre mão da usura habitual e faz um empréstimo "à moda dos cristãos": "there is much kindness in the Jew", diz Antônio ao ter sua própria carne penhorada. A carne, em *O Mercador de Veneza*, simboliza duas coisas distintas; por um lado, é símbolo da comodificação do ser humano, das possibilidades monstruosas inauguradas a partir de uma cultura capitalista e mercantil. Por outro, a carne também é a prova

física de que judeus e cristãos pertencem a uma única raça. É justamente esse o ponto nevrálgico do amargurado discurso de Shylock contra o preconceito. Quando questionado sobre a serventia de uma libra de carne, o judeu afirma (III.i.4257):

> To bait fish withal; If it will feed nothing else it will feed my revenge. He hath disgraced me, and hindered me half a million; laughed at my losses, mocked at my gains, scorned my nation, thwarted my bargains, cooled my friends, heated mine enemies – and what's his reason? I am a
>
> Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? Fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die? And if you wrong us, shall we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that. If a Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge! The villainy you teach me I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction.

Ao transformar a carne do mercador em moeda de negócios, Shylock não está inventando algo novo; afinal, os próprios cristãos possuem toneladas de carne na forma de escravos, como argumenta o judeu (IV.i.89-103):

> What judgement shall I dread, doing no wrong?
>
> You have among you many a purchased slave,
>
> Which, like your asses and your dogs and mules,
>
> You use in abject and in slavish parts
>
> Because you bought them. Shall I say to you,
>
> 'Let them be free! Marry them to your heirs!
>
> Why sweat they under your burdens? Let their beds
>
> Be made as soft as yours, and let their palates Be seasoned with such viands'? You will answer,
>
> 'The slaves are ours'. So do I answer you.
>
> The pound of flesh which I demand of him Is dearly bought; 'tis mine, and I will have it.
>
> If you deny me, fie upon your law:
>
> There is no force in the decrees of Venice.
>
> I stand for judgment. Answer: shall I have it?

Depois da reviravolta no julgamento, promovida por Pórcia sob o disfarce do jovem Baltasar, vemos que os cristãos não estão dispostos a praticar a misericórdia que pregam. A sentença imputada a Shylock é esmagadora, como afirma Ryan (2009, p.120):

> (...) under the guise of Christian clemency the Jew has been robbed of his daughter and his religion, and robbed of the wealth that has financed Bassanio's wooing of Portia and Lorenzo's elopement with Jessica, secured prosperity of the latter's marriage, and thus bankrolled the festive conclusion of the comedy in marital badinage.

O judeu é punido e humilhado porque traz à tona a hipocrisia e os reais valores que movem a cultura capitalista e mercantil de Veneza. A moral de Shylock não é oposta a

dos cristãos, mas sim fruto da vilania que eles lhe ensinaram. "In condemning Shylock, in short, the Christians condemn themselves" (RYAN, 2009, p.118).

## ANTONIO

As cortinas do palco se abrem pela primeira vez e a plateia conhece o triste Antônio: "I know not why I am so sad" (I.i.1), diz o mercador. Seus amigos tentam, sem êxito, detectar a causa de tanta amargura. Seria um amor não correspondido? Seria a preocupação com os navios espalhados pelo mundo?

Pouco sabemos do mercador que dá o nome à peça. Logo de início, descobrimos que ele nutre uma afeição especial por seu amigo Bassânio, por quem penhora uma libra de sua própria carne. A infelicidade de Antônio talvez sirva de explicação para a forma resignada com que ele rapidamente aceita o cumprimento do contrato que o sentencia à morte: "Let me have judgement, and the Jew his will" (IV.i.83). Finalmente, a tristeza de Antônio encontrou uma causa. Ele só faz uma exigência a Bassânio, cujas extravagâncias parecem que lhe custarão a vida: "You cannot better be employed, Bassanio, than to live still and write mine epitaph" (IV.i.117-8). Tudo que o mercador deseja é ser lembrado por seu amigo amado. Embora tenha poucas falas, Antônio é, sem dúvida, uma personagem importante, pois seu comportamento melancólico e xenófobo serve de pano de fundo da trama; sendo um elemento fundamental para que possamos imaginar a vida na Veneza da peça.

Por fim, o destino de Antônio não é muito diferente do de Shylock: ambos terminam sozinhos, sem um par. Talvez a melhor explicação para a diferença entre eles seja dada pelo bobo Lancelot Gobbo: um come carne de porco, o outro não. "For in converting Jews to Christians you raise the price of pork" (III.v. 28-9), diz ele da conversão de Jéssica, reduzindo a rivalidade mortal entre judeus e cristãos a pequenas arbitrariedades de costumes e hábitos alimentares (RYAN, 2009).

## CLÁUDIO E JULIETA

Como Antônio de *O Mercador de Veneza*, Cláudio e Julieta não são as personagens que roubam a cena em *Medida por Medida*, mas são eles que desencadeiam toda a ação da trama. Tudo começa quando o sexo entre eles antes do casamento resulta na gravidez de Julieta. Quando o "precise" Ângelo assume as rédeas do poder em Viena, ele não tarda a condená-los pelo crime de fornicação. Cláudio argumenta que é casado com Julieta, faltando apenas o anúncio público da união para torná-la oficial. Segundo Yoshino (2011), o casal encontra-se em uma situação conhecida como *sponsalia de praesenti* - eles já se reconhecem como marido e mulher. Só não formalizaram a união porque estão aguardando o dote de Julieta.

Em outros tempos, isso não seria problema. Há muitos anos, sob o governo do Duque Vicentio, as leis não eram levadas a sério; a lei contra a fornicação, em especial, era reconhecidamente um "drowsy and neglected Act" (I.ii.151). Sob a lei romana, os tribunais deviam invalidar todo estatuto que não fosse aplicado há muito tempo, sendo vetado aos juízes fazer ressuscitar "letras mortas" (YOSHINO, 2011). Porém, o puritano Ângelo não

vê problema em punir fornicação com pena de morte, mesmo sabendo que a lei havia caído no esquecimento da população. Não demora, no entanto, para que ele também ceda à tentação sexual e seja pego pela própria armadilha (CUNNINGHAM, 2006).

## ÂNGELO

A situação de Ângelo e Mariana, na ocasião, era bem semelhante à de Cláudio e Julieta: ambos os casais tinham uma promessa de casamento no futuro. Porém, a perda do dote de Mariana em um naufrágio foi o suficiente para fazer com que Ângelo rompesse o noivado e, ainda, lançasse dúvidas sobre a honra de sua noiva. Sob o ponto de vista jurídico, Ângelo é menos culpado do que Cláudio porque, antes da cilada do Duque, não tinha ido para cama com sua noiva. Moralmente, no entanto, Ângelo é mais culpado, porque sua única motivação para se casar era o dote de Mariana (YOSHINO, 2011).

A princípio, Ângelo parece ser à prova de qualquer tentação que pudesse levá-lo a infrigir as leis que administra. O cenário muda completamente quando Isabela entra em cena, à medida que o desejo sexual do magistrado por ela surge acompanhado de um rápido declínio moral: ele propõe à Isabela uma troca de favores; ela deve abrir mão de sua virgindade dormindo com ele para conquistar a liberdade de seu irmão Cláudio. A proposta de Ângelo, afirma Yoshino (2011), constitui um caso clássico de assédio sexual.

Graças à intervenção do Duque, o vilão é desmascarado, a vida de Cláudio poupada e a honra de Mariana restituída. A cabeça do pirata morto Ragozine é exibida no lugar de Cláudio; e é Mariana, a noiva rejeitada, que dorme com Ângelo no lugar de Isabela. Esse truque da cama era um recurso dramático comum no período; por trás dele, operava a lógica legal de que uma relação sexual era o bastante para transformar um contrato de *sponsalia per verba de futuro* em casamento (YOSHINO, 2011). Na cena do julgamento, o Duque Vicentio revela a Ângelo que nunca saiu de Viena e sabe de tudo: "like Shylock Angelo is hanged with his own rope" (YOSHINO, 2011, p.78). Defensor da lei de Talião e da ética do Velho Testamento sobre a do Novo, Ângelo escolheu inconscientemente a medida com a qual será medido pelo Duque; portanto, ele será julgado com a mesma austeridade que julgou Cláudio. Diante de sua ruína pública, Ângelo deseja a morte. Quem o livra da pena capital é Isabela que, sem saber que seu irmão ainda vive, ouve o clamor de Mariana e poupa a vida do juiz inclemente. Em um gesto surpreendente de caridade, Isabela concede a Ângelo o que ele negara a seu irmão Cláudio: a misericórdia do Novo Testamento.

## LÚCIO

No final de *Medida por Medida*, o incontinente Barnardine é perdoado pelo Duque, que o entrega nas mãos do frei Peter na esperança de que ele conseguirá fazer curvar sua indiferença resoluta. Em seguida, Vicentio volta-se para Lúcio com grande furor: "Yet here's one in place I cannot pardon" (V.i.492). O grande difamador de *Medida por Medida* antevê duas possibilidades de castigo: o chicote e a forca. Para sua surpresa, o Duque o livra dos dois, mas o pune com um castigo que é, a seus olhos, pior ainda:

casar com uma prostituta que deu a luz a um filho seu. É possível compreender porque o Duque é duro com Lúcio; difamar sua autoridade é um ato subversivo, que mina sua legitimidade enquanto governante. Se para Lúcio, "marrying a punk, (...), is pressing to death, whipping, and hanging" (V.i.514-5), na opinião do Duque, é um castigo merecido para quem difama um príncipe.

## CONCLUSÃO

O legado de *Medida por Medida* e *O Mercador de Veneza* é a compreensão de que o exercício de um juiz não deve ser conduzido nem por pura empatia e misericórdia nem por uma aplicação mecânica e acrítica das leis. É preciso levar em conta as circunstâncias de cada caso para não ferir o espírito da lei em nome da letra fria do decreto; como Escalus de *Medida por Medida*, o juiz idôneo deve seguir a via média e usar de equilíbrio e temperança em seus julgamentos. Para Yoshino, os três modelos de juiz que encontramos em *Medida por Medida* correspondem a escolhas do soberano Jaime I durante seu reinado. Como Vicentio, Jaime acreditava que tinha sido demasiadamente caridoso e pouco rígido a princípio. Em seguida, o soberano assumiu um zelo e uma austeridade dignos de um "Ângelo", fazendo demolir os bordéis nos subúrbios de Londres. A via média, de Escalus, ele deixou registrada no Basilicon Doron (1599), com o qual ele presenteou seu filho (YOSHINO, 2011, p.82):

> I neede not to trouble you with the discourse of the foure Cardinall vertues, it is so troden a path: but I will shortly say vnto you, make one of them, which is Temperance, Queened of all the rest within you... Vse Iustice, but with such moderation, as it turn not into tyrannie: other- waies *summum ius is summa iniuria*... And as I said of Iustice, so say I of Clemencie, Magnanimitie, Liberalitie, Constancie, Humilitie, and all other Princelie vertues: *Nam in medio stat virtus*. And it is but the craft of the Diuell that falselie coloureth the two vices that are on either side thereof, with the borrowed titles of it, albeit in very deede they haue no affinitie therewith: and the two extremeties themselues, although they seeme contrarie, yet growing to the height, runnes euer both in one. For *in infinities omnia concurrunt*; and what difference is betwixt extreame tyrannie, delighting to destroy all mankinde, and extreame slackness of punishment, permitting every man to tyrannize ouer his companion?

Os ensinamentos do rei deixam claro que os extremos da tirania e da misericórdia acabam por colher os mesmos frutos; no primeiro, os súditos são destruídos pela tirania do soberano; no segundo, os súditos destroem uns aos outros com a anuência do soberano. Só a temperança é capaz de restituir a ordem, combinando as doses certas de lei e misericórdia.

# REFERÊNCIAS

CUNNINGHAM, K. Opening doubts upon the law: Measure for Measure. In: DUTTON, R.; HOWARD, J. **A Companion to Shakespeare's Works**. Volume IV: The Poems, Problem Comedies, Late Plays. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, pp.316-332.

DOLLIMORE, J. Transgression and Surveillance in *Measure for Measure*. In: DOLLIMORE, J.; SINFIELD, A. **Political Shakespeare:** new essays in cultural materialism. Ithaca and London: Cornell University, 1985, pp.72-87.

GIBBONS, B. Introduction. In: **Measure for Measure**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

KAMPS, I.; RABER, K. The Underworld. In: KAMPS, I.; RABER, K. **Measure for Measure**: texts and contexts. New York: Bedford, 2004.

KORSTEIN, D. **Kill All the Lawyers?** Shakespeare's legal appeal. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.

MacGREGOR, N. **Shakespeare's Restless World**. London: Penguin Boooks, 2014.

POSNER, R. Law and commerce in The Merchant of Venice. In: CORMACK, B.; NUSSBAUM, M.; STRIER, R. **Shakespeare and the Law:** a conversation among disciplines and professions. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013, pp.147-154.

RYAN, K. **Shakespeare's Comedies**. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2009.

SHAKESPEARE, W. **Measure for Measure**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SHAKESPEARE, W. **The Merchant of Venice**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

YOSHINO, K. **A Thousand Times More Fair:** what Shakespeare's plays teach us about justice. New York: Harper Collins Publishers, 2011.

# RELENDO CONTOS DE MACHADO DE ASSIS PELA IRREVERÊNCIA DE ALBERTO MUSSA: UM TRABALHO DE QUESTIONAMENTO E RECRIAÇÃO

## *RE-READING MACHADO DE ASSIS' SHORT STORIES THROUGH ALBERTO MUSSA'S IRREVERENT LENSES: QUESTIONING AND RECREATING*

**Diana Menasché**[1]

**RESUMO:** A proposta do livro *Recontando Machado* (2008) é oferecer narrativas complementares, paralelas ou mesmo conflitantes aos contos de Machado de Assis, desde que criativamente baseadas neles. No âmbito geral, experiências de recriação. Aqui, nosso foco será a criação de Alberto Mussa, *"A Leitura Secreta"*, inspirada principalmente por *A Cartomante* e, secundariamente, por *A Causa Secreta*. Trata-se de uma meta-narrativa, pois o personagem principal, também narrador em primeira pessoa, é nada menos que um escritor convidado por Marco Lucchesi, seu amigo, a participar da redação de uma obra crítica: uma Enciclopédia Machado de Assis. Assim, ele está incumbido da criação de verbetes, que muito humoristicamente se multiplicam em exponencial. O estudo do irreverente conto *"A Leitura Secreta"* abre novas portas de interpretação aos contos de Machado de Assis.

**Palavras-chave:** Machado de Assis. Alberto Mussa. Recriação.

**ABSTRACT:** The idea of the volume "Recontando Machado" (2008) is to offer narratives which can be either a complement, or a parallel concept or a even a conflict to Machado de Assis' stories, as long as creatively based on these. In general, an experience of recreation. Our focus here will be Alberto Mussa's creation, "A Leitura Secreta", inspired mainly by "A Cartomante", but also by "A Causa Secreta". It is a meta-narrative, in that the central character, who works as first person narrator as well, is none less than a writer invited by Marco Lucchesi, his friend, to participate in the writing of a critical work: a Machado de Assis Encyclopedia. Thus, he is responsible for the creation of entries, which in the spirit of humor multiply themselves exponentially. The study of the irreverent short-story "A Leitura Secreta" opens new doors for the interpretation of Machado de Assis' stories.

**Keywords:** Machado de Assis. Alberto Mussa. Recriation.

A proposta do livro *Recontando Machado*, publicado em 2008, quando do Ano Nacional de Machado de Assis, é oferecer narrativas complementares, paralelas ou mesmo conflitantes aos contos de Machado de Assis, desde que criativamente baseadas neles. No âmbito geral, experiências de recriação. Doze autores já publicados

[1] University of Massachusetts at Amherst. A manutenção do texto em normas da MLA é de responsabilidade da autora. dianamenasche@gmail.com

anteriormente pela Editora Record foram convidados a participar da experiência de diálogo: livremente selecionando um ou mais de um conto do Bruxo do Cosme Velho, recriar o *plot*, transformar os personagens, preencher lacunas – de alguma maneira, re-visitar o fato narrado.

A presente reflexão pretende explorar exatamente essa possibilidade oferecida pelo organizador do volume, Luiz Antonio Aguiar: cotejando original/recriação, o objetivo é sondar o trabalho de um, com o estímulo oferecido pelo outro, buscando dentro do possível rever temas de narrativa e estilo. Os encadeamentos de fatos, bem como as descrições originais, serão vistos por novos prismas.

Cada narrador contemporâneo se entregou a uma experiência distinta: por um lado, por sua personalidade e seu estilo como escritor; por outro, pelos próprios limites oferecidos pela obra-referência. O texto de Alberto Mussa, *A Leitura Secreta*, é inspirado principalmente por *A Cartomante* e, secundariamente, por *A Causa Secreta*. Trata-se de uma meta-narrativa, pois o personagem principal, também narrador em primeira pessoa, é nada menos que um escritor convidado por Marco Lucchesi, seu amigo, a participar da redação de uma obra crítica: uma Enciclopédia Machado de Assis. Assim, ele está incumbido da criação de verbetes, que muito humoristicamente se multiplicam em exponencial. Seu primeiro verbete é um resumo do conto *A Cartomante*, logo desdobrado em catorze verbetes. O próprio Lucchesi lhe pergunta se ele não desejaria incluir um verbete para o(a) autor(a) das "cartas anônimas", e esse convite desencadeia toda uma série de especulações por parte do narrador / escritor, que se vê envolvido em múltiplas hipóteses interpretativas.

A partir de uma pergunta — quem será o autor das cartas?—, com a ramificação em inúmeras possibilidades que geram outras possibilidades, o autor mergulha num mar especulativo sobre o conto que lhe cabia formatar em verbetes e, no caminho, ainda o compara com outro conto machadiano: *A Causa Secreta* .

O humor candente na obra de Alberto Mussa é reforçado pela descrição dos diálogos entre o tal escritor-convidado e Lucchesi, diálogos esses que incluem tanto elogios de um para outro, quanto conflitos, coroados até com uma batida de telefone na cara. Esse desmembramento do autor real, que coloca-se nas duas vozes, questionando-se ininterruptamente, permite ao leitor uma viagem entre hipóteses interpretativas — umas mais alucinadas do que as outras. O ceticismo de um ouvinte, sua reação fria e desinteressada, ou o intenso choque nele provocado, é que trazem o elemento de comédia, junto com a delirante absurdidade (à primeira vista) ou imprevisibilidade de algumas das leituras. Por meio do diálogo, o "autor" não precisa se comprometer, pois pode manter sempre na voz do outro o elemento de contraponto. Esta dialética gera um produto rico em ramificações criativas.

Assim, em síntese, o que temos não é propriamente uma recriação direta dos contos, mas releituras destes no contexto da produção de verbetes para uma Enciclopédia que, no fim, não pode se materializar: "Obcecado pelo conceito de obra aberta, [Lucchesi] elevou a tal ponto o orçamento da Enciclopédia que os patrocinadores desistiram do projeto. Não quero culpá-lo por isso." (39) Trata-se, enfim, de uma completa ironia, em que Mussa se permite brincar com a própria organização do livro por Aguiar: "Luiz Antônio Aguiar, que pensou em publicar estas memórias, foi quem me apontou uma suposta inconsistência: (...)". (39)

É preciso compreender que todas as interpretações são oferecidas com o máximo de provas, de modo a se justificarem no contexto do conto de Machado, e se adequarem aos pormenores do *plot*. Ao mesmo tempo, por seu caráter inusitado, podem às vezes simplesmente parecer absurdas. Por isso fazemos questão de citar: "Era uma questão fundamental do texto: considerar a mulher uma simples vigarista, incapaz de ler o destino, mas esperta o suficiente para dizer o que os consulentes queriam ouvir, era ir pelo senso comum; e quem lê Machado não pode adotar essa via." (33) Este comentário nos parece fundamental, porque aqui se revela o que o organizador de verbetes está fazendo: ele está mais do que evitando a via do senso comum, condenando-a. Para efeitos de humor, isso é estriônico, e sem dúvida é nesse espírito que fica tal achado. Mas a bem de uma análise distanciada, caberia voltar a trazer a problemática à tona: será que quem lê Machado não pode adotar a via do senso comum? Vamos trabalhar sobre isso.

O jogo de interpretações proposto no texto de Mussa praticamente só é possível se algumas condições forem aceitas: 1) é preciso buscar sentidos para além do senso-comum; 2) Machado não comete "erros" em suas narrativas; tudo que lá se encontra foi pensado para ser pelo leitor concatenado e 3) a obra está completa e incompleta ao mesmo tempo; ela se fecha em si mesma, e nesse sentido não pode ter contradições ou pecar por falta de lógica, mas ela pode ter (e de fato tem) lacunas que devem ser preenchidas pelos leitores, nos limites da plausibilidade com a narração exposta. O autor trabalha com a noção de obra aberta, uma obra que se oferece à finalização nas mãos dos leitores. Trata-se de um procedimento usado também (em outros livros e teses) para a busca de respostas na relação entre Capitu e Bentinho, do romance *Dom Casmurro*, numa dialética entre o quanto pode ser "imaginado" e/ ou "adicionado" e o quanto deve estar marcado no texto. No caso de Machado, por haver ambiguidades deixadas ao sabor da leitura, as margens são distendidas.

Entretanto, para poder nos entregarmos a este jogo radical, precisamos primeiro nos dedicar à simples leitura da obra, destacando-se fatos elementos importantes, dentro do chamado senso comum, o qual depois se irá questionar, com as aberturas oferecidas pelas elipses da narrativa.

## BUSCANDO A TESE DO CONTO

A primeira frase de um conto chama a atenção por si mesma: simplesmente por estar posicionada ali, como primeira frase. Quando, adicionado a esse valor – ou poder – intrínseco, há ainda o fato de a mesma frase trazer uma tese, e esta tese ser atribuída a um famosíssimo personagem da literatura canônica universal, ela atrai para si ainda mais atenção, e adquire mais peso. E, não bastasse esses dois aspectos, se a mesma frase, ou a tese nela contida, é ainda repetida clara e explicitamente duas vezes mais no conto (que, convém sempre reforçar, sendo um texto curto, tende a ter cada uma de suas palavras mais ou menos pesada), não há questionamento de que ela parecerá, no mínimo, bem relevante para uma discussão sobre o que se passa no conto.

É isso o que acontece no conto *A Cartomante*. A primeira frase, "Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia." (132), volta aos olhos do leitor em "Foi então que ela, sem saber que traduzia Hamlet em

vulgar, disse-lhe que havia muita cousa misteriosa e verdadeira neste mundo." (132), e ainda "e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava-lhe por dentro: 'Há mais cousas no céu e na terra do que sonha a filosofia…'" (137). Com estas três menções, num conto de poucas páginas, sem dúvida a frase ganha uma dimensão muito importante, e a pergunta que surge é: será que o conto apóia a mesma tese, a contraria, ou faz algo totalmente distinto?

Não somente por a cartomante aparecer como uma falsária (diante de um público extasiado e embasbacado), mas também porque o fim do conto é o assassinato de Rita e de Camilo, numa leitura feita com "bom senso", ou com "senso comum", o autor está usando a frase para efeito de ironia. Isso é reforçado pela maneira como o narrador, ao exagerar as reações de Camilo, torna-as um pouco ridículas: "Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo." (137); "Camilo tinha os olhos nela [cartomante], curioso e ansioso" (137); "Camilo inclinou-se para beber uma a uma as suas palavras" (137); "Camilo estava deslumbrado" (138). Toda esta reação apaixonada de Camilo provoca a reação contrária no leitor, que passa a ser um observador distanciado, uma vez que o elemento do exagero causa precisamente o ponderar no receptor. Afinal, se aceitamos o narrador em terceira pessoa e não o consideramos de antemão um mentiroso, teremos que "Camilo estava deslumbrado", mas não "a situação era deslumbrante", que são coisas bem distintas. Nesse contexto, a frase de Hamlet aparece na história antes do mais para ser contradita pelos "fatos da vida", dentre eles a morte. Outra função seria a de justificar a decisão de Camilo, revelando o que se passou no seu coração ao decidir descer do tílburi e ir também à cartomante. Foi o eco dessa frase de Hamlet que o moveu à casa das janelas fechadas.

A voz do conto, porém, permanece sendo a voz de ceticismo, coroado com ironia. É de se ressaltar que Rita é chamada de tonta (133), em e a mãe de supersticiosa (132) (e para a superstição em si, o narrador usa a expressão "vegetação parasita" (133)), e que Camilo ri de Rita por esta ter ido à cartomante. Ela lhe responde: "Ria, ria. Os homens são assim (…)" (132), mas o fato é que o conto não vem a dar razão mais tarde a Rita; quer dizer, não é que este "ria, ria" seja dito para o leitor, e que logo adiante se revele que Rita era quem estava certa. Muito pelo contrário, esta personagem feminina aparece cada vez como mais "tonta" na descrição do narrador, sendo também chamada de serpente, mesmo que em outro contexto ("como uma serpente, foi-se acercando dele" (134)).

Prova mais cabal ainda de que o sumo do conto é a ironia, e de modo algum uma apologia à literatura fantástica, Rita e Camilo vão à cartomante para buscar conforto, quando a primeira sabe que está traindo o marido, e o segundo, o amigo. Camilo sabe, claro, que está envolvido com uma mulher casada, e esta, o evidente não precisaria ser dito, sabe que é casada. O que ambos procuram na cartomante parece ser uma espécie de proteção ou consolo: eles querem escutar que está tudo maravilhoso, e o futuro é brilhante. A cartomante sabe que deve sempre fazer o cliente feliz, e aproveita-se de Rita (pelo que ouvimos ela contar) e de Camilo (pelo que testemunhamos diretamente como leitores-presentes, na descrição do encontro). Entretanto, os dois morrem logo, assassinados por Vilela, o marido de Rita. No máximo, podemos entender (se seguirmos o "bom senso") a frase do personagem de Shakespeare como significando: existe mais entre o céu e a terra do que o que você sonha quando está ouvindo uma cartomante. Os desesperados vão às cartomantes para ouvir o que querem ouvir, e o fim é a morte.

## ELIPSES: AS OMISSÕES DO BRUXO

Dito isso, passamos a algumas questões que são fonte de inspiração à criatividade exuberante de Alberto Mussa. A primeira delas é uma elipse do conto de Machado, entre o momento em que Camilo escuta falar da casa da cartomante, e o momento em que a vê, quando passa por ela. As linhas são: "- Onde é a casa?" (132), "- Aqui perto, na rua da Guarda Velha; não passava ninguém nesa ocasião." (132) Alguns parágrafos depois: "Esta [Rita] desceu pela rua das Mangueiras, na direção de Botafogo, onde residia; Camilo desceu pela da Guarda Velha, olhando de passagem para a casa da cartomante." (133) Como nada foi dito sobre o número da casa, ou mesmo suas características físicas, a rigor fica a questão: poderia Camilo ter adivinhado qual era casa, ainda mais numa rua tão ampla como a a da Guarda Velha? É claro que com uma leitura no estilo "senso comum", pensaríamos que se trata apenas de uma elipse. Uma vez que ele sabe a rua, tem como achar, perguntando para as pessoas no local, ou inferindo por si mesmo, se já estiver familiarizado com as outras casas. Na pior das hipóteses, parece um "erro" de Machado, ou uma omissão sem maior repercussão. Esta omissão, entretanto, faz germinar hipóteses interpretativas na narrativa metaficcional de Mussa.

A outra omissão – esta proposital, e incorporada à trama – é a do autor das cartas a Camilo. Trata-se de uma dupla omissão, pois as cartas são anônimas do começo até o fim da narrativa. A primeira aparição: "Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos." (134) Depois, a insistência, e a interpretação de Rita: "Camilo recebeu mais duas ou três cartas anônimas, tão apaixonadas, que não podiam ser advertência da virtude, mas despeito de algum pretendente; tal foi a opinião de Rita (…)." (135). Logo, a sugestão da moça: "- Bem, disse ela; eu levo os sobrescritos para comparar a letra com a das cartas que lá aparecerem; se alguma for igual, guardo-a e rasgo-a..." (135). Finalmente, o cálculo de Camilo: "era natural uma denúncia anônima, até da própria pessoa que o ameaçara antes" (135). Em momento algum, apesar de termos um narrador com acesso ao coração dos personagens, chegamos a saber quem era realmente o autor das cartas. Uma hipótese com bom teor de "bom senso", ou "senso comum", para nos atermos à expressão oferecida por Mussa, é a de que Vilela é o autor das cartas. Ele dá uma chance, e outra, e outra, para a mulher e o amigo, até que decide matá-los. Outras hipóteses, com mais ou menos bom senso, são desenvolvidas criativamente em *A Leitura Secreta*, e mais adiante trabalharemos sobre hipóteses possíveis.

Assim, já temos cartas de que não se sabe a autoria; o reconhecimento de uma casa que não é explicado; a estes dois elementos, adiciona-se o "mistério" de como poderia a cartomante saber exatamente o que dizer para Rita e para Camilo. É bem verdade que ela aposta em frases genéricas, e com isso já teríamos a explicação. Por exemplo, se um homem chega no meio do dia, assustado, e sem ter marcado hora, é claro que a cartomante pode começar com uma frase do tipo: "O senhor tem um grande susto..." (137). Por experiência, ela pode saber que é coisa de amantes, ou mesmo, neste caso, pode até estar por dentro das fofocas, e já conhecer que tal rapaz é Camilo, e que ele é amante de Rita. Pode mesmo ser que Rita contou tudo, quando foi pedir conselhos e orientação da cartomante, como aliás fazem várias mulheres, quando pedem estes serviços. Esta, uma vez mais, é a interpretação "senso comum", com base na própria narrativa de Machado, na ironia do final, e no que conhecemos

sobre o estilo dele. É difícil, para não dizer impossível, crer que o conto leve a pensar que a cartomante esteja realmente adivinhando o que se passa com o cliente.

Quando Camilo pergunta a Rita: "Tu crês deveras nessas cousas?" (132), ele está abrindo uma porta para que ela se expresse. Isso é fundamental para que depois a reação dele de ir à cartomante também pareça ainda mais impressionante. É possível acompanhar a mente de um cético que, em momento de desespero, se entrega ao que antes considerava motivo de riso e chacota. Adiante, até lemos, com relação à reação dele de si para si: "Às vezes queria rir, e ria de si mesmo, algo vexado (...)" (139) Contudo, como a reação dele ante a quiromancia é ridicularizada pelo narrador, e ele morre no fim, é improvável que o leitor se identifique com a mudança de comportamento, e transforme-se, junto com Camilo, na direção de acreditar no poder das cartomantes. Em todo o caso, e para todos os efeitos, fica omitido no conto se a cartomante tem ou não tem alguma capacidade de prever o futuro, o ler o presente.

Outra omissão fundamental é o nível de conhecimento de Vilela sobre os fatos. Em nenhum momento somos informados sobre o estatus de sua informação. Não sabemos se ele sabe que sua esposa tem um caso com outro homem, não sabemos se ele sequer suspeita disso. Tampouco temos a menor sombra sobre se ele vem a descobrir ou não, e se alguém conta para ele ou não – e quando e como tudo isso acontece. Na realidade, mesmo na cena do assassinato, não há qualquer indicação explícita do motivo de seu ato. Esse total silêncio da narração abre espaço para muitíssimas interpretações. Vilela descobre a traição? Quando? Em que contexto? Vilela decide se vingar? Quando? E por que dessa maneira? E por que com essa estratégia? Como o leitor não sabe o que se passou na casa entre Vilela e Rita antes de Camilo chegar, não há a menor pista do que Rita falou ou deixou de falar, e do que motivou o comportamento do marido traído. A leitura mais senso comum possível é de que Vilela descobre a traição (diretamente, vendo algo; ou indiretamente, sendo informado por alguém), e então ou decide primeiro alertar o casal (é, nesse caso, autor das cartas, pedindo apenas que alguém as redija, para não ter sua caligrafia), e depois parte para o assassinato, ou então ele é alertado pelo mesmo autor/a das cartas, que escrevia para Camilo, e imediatamente decide pelo assassinato. Já que este ato se dá no meio do dia, e pelas próprias mãos dele, há quem possa pensar que foi uma decisão mais ou menos espontânea, impulsiva, não tanto algo planejado. Neste caso, ele teria de ter descoberto tudo naquele dia, anulando a hipótese de ser o próprio autor das cartas.

E ainda, outra grande elipse da narrativa está na descrição física da cartomante. A luz bate no rosto de Camilo, o que indica que ele deve ter dificuldade para ver o rosto da cartomante muito bem, mas isso é um detalhe que discutiremos mais adiante. Ela não o olha de frente, mas "por baixo dos olhos" (137). E sabemos que: "Rápido pegou outra vez as cartas e baralhou-as, com os longos dedos finos, de unhas descuradas (...)" (137); assim como "tirou um cacho destas, começou a despencá-las e comê-las, mostrando duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas. Nessa mesma ação comum, a mulher tinha um ar particular." (138) Não temos qualquer indicação sobre o seu rosto ou o seu corpo, mesmo suas vestimentas. Apenas sabemos que os dentes contradizem as unhas, o que para além de uma descrição, é uma metáfora interessantíssima, podendo significar que o que ela mostra na verdade é diferente do que guarda por dentro. Para efeitos práticos, não sabemos porque a mulher de dentes bem cuidados se expõe com as unhas sujas, e

numa casa de má aparência. O narrador sugere: "Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza, que antes aumentava do que destruía o prestígio." (137) Tudo isso abre espaço para a imaginação. E ainda é de se destacar que a cartomante não tem nome.

## ESTILO NARRATIVO DE MACHADO DE ASSIS

Neste conto em particular, encontramos elementos típicos de Machado na forma de guiar o leitor. Se no âmbito do conteúdo Machado deixa muitos espaços abertos e ambiguidades, na mecânica da narrativa ele tende a ser quase didático, esclarecendo bem cada passo e conectando os pontos quando ocorrem *flashbacks*. Um bom exemplo está em: "Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura, e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela." (133) Em vez de simplesmente partir para a descrição (coisa que de fato o leitor espera, desde que viu o nome Vilela pular em cena sem qualquer antecedente: "Vilela podia sabê-lo, e depois..." (132), e passou a imaginar se não é pai, ou irmão, ou outro parente da mulher), Machado explica o que está fazendo, revelando o lado de trás da tapeçaria em que costura. Quando ele alcança o ponto da narrativa em que a primeira cena se explica, o narrador lembra ao leitor: "Vimos que a cartomante restituiu-lhe a confiança, e que o rapaz repreendeu-a por ter feito o que fez."(134) Em outras palavras, Machado pode deixar o leitor curioso, mas não o deixa perdido.

Outra característica da literatura machadiana é o uso de metáforas e imagens para descrever o estado e a ação de seus personagens. Neste conto, temos vários exemplos, alguns dos quais estando em: "No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinos (...)" (133) , e ainda no mesmo parágrafo: "diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando" (133). Também "A velha caleça de praça, em que pela primeira vez passeaste com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale o carro de Apolo." (134) e "Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadamente por cima de ervas e pedregulhos (...)" (134)

Um terceiro ponto que aqui destacamos na percepção do estilo narrativo típico do autor é o fato de ele embalar o leitor nas sensações do personagem de uma maneira completamente envolvente. É chocante perceber que desde "Camilo ia andando inquieto e nervoso" (136), o que se dá mais ou menos no meio da narrativa, em termos quantitativos – quer dizer, de contagem de linhas – desde esta frase, o que acontece é que ele está correndo para a morte.

## A RELAÇÃO DO CONTO DE MUSSA COM O DE MACHADO

É interessante remarcar que Mussa não está buscando copiar o estilo de Machado, suas marcas autorais, vocabulário, ou particularidades. O que seu conto propõe é uma viagem em hipóteses interpretativas, abusando da liberdade oferecida pelas elipses ou ambiguidades de Machado. Com um narrador que é colaborador de uma Enciclopédia, e o organizador da Enciclopédia a contrapô-lo, todas as hipóteses podem ser questionadas. Nesse sentido, nenhuma hipótese é levada num clima de total seriedade. A primeira marca de humor no texto está provavelmente no elogio que o organizador faz ao colaborador, que na realidade se chama "Mussa", o nome do autor, embora a história

seja fictícia: "- Mussa, você é um gênio! – me disse Marco, pelo telefone. Agradeci, chamei-o carinhosamente 'Bruxo de Tribobó', trocamos elogios por mais alguns minutos e retomei conto." (22) Há então muitíssimas outras, das quais destacamos: "- Marco, meu prezado, você acha que o Bruxo aceitava a teoria de Shakespeare?", "- Mussa, caríssimo, Machado foi um pândego. Ponha isso na cabeça." (27) E finalmente: "Como forma de protesto [contra as interpretações enviadas por outros colaboradores, que confundiam as suas próprias], passei eu também a enviar colaborações. O sucesso foi estrondoso. Numa delas, por exemplo, provei que *Esaú e Jacó* era uma transposição de mitos ameríndios em que Sol e Lua figuram como gêmeos antagônicos." (32) Ao ver o deboche que ele faz de si mesmo, entendemos que o texto todo não está lá para ser levado "a sério", como mencionamos antes, e sim deve ser entendido como uma experiência de questionamento e humor. Não há limites para a experiência, que vai até o absurdo, exceto que os fatos precisam se enquadrar perfeitamente nas brechas deixadas por Machado – mesmo que a lógica, ou bom senso, seja corrompida.

Um exemplo da atitude de "Mussa", o personagem, é interpretar que Vilela queria, espontaneamente, ser corno, e ser lembrado como corno no futuro: "tomar a atitude mais radical, que o imortalizasse como corno" (39). É claro que não há indícios no conto original para concluir que Vilela ama ser o marido traído, mas o fato de Camilo e Rita irem ao teatro juntos, lerem os mesmos livros, jogarem à noite, é para Mussa prova de que Vilela tinha de saber o que estava se passando, e não fazia nada a respeito porque gostava que assim fosse.

É nessa mesma linha que oferecemos múltiplas interpretações, seguindo o caminho trilhado por Mussa – autor. O conto de Machado inspirou-o, e o dele nos inspirou também.

Quem é o autor dar cartas anônimas? Começamos com a hipótese de que Rita tem razão em seu cálculo, e as cartas anônimas são escritas por ninguém menos que uma pretendente de Camilo. A hipótese surge em: "Camilo recebeu mais duas ou três cartas anônimas, tão apaixonadas, que não podiam ser advertência da virtude, mas despeito de algum pretendente; tal foi a opinião de Rita, que, por outras palavras mal compostas, formulou este pensamento: (...)". (135) De fato, a essa altura, a mulher já foi chamada de tonta, desconfiada e medrosa (134), o que lhe traz descrédito. Apesar disso, ela é reconhecida por falar algo semelhante ao personagem de Shakespeare e, aqui, tem o crédito por falar algo absolutamente machadiano, somente com as palavras não encaixadas. Neste sentido, o conto nos deixa pensar que ela poderia ser estar falando algo com propriedade, apesar da falta de termos. Se Rita está certa, então de fato há um pretendente ou uma pretendente.

1) Primeiro, destacamos o termo pretendente, pois assim diz o texto (135). Mesmo que fosse coisa da época escrever assim (como o poeta para uma mulher), a inclusão do masculino abre a hipótese de que o pretendente seja o próprio Vilela, apaixonado por Camilo. Hipótese à la Veríssimo, e também Tatiana Salem Levy (autora presente em *Recontando Machado*), claro. Vilela tem ciúmes da esposa e não vê a hora de que o relacionamento acabe, para que possa ficar com um dos seus melhores amigos. Ao perceber que não terá chances de jeito nenhum, comete os assassinatos passionais.
2) Mas se Rita está certa, pode ser também que a dona da casa onde eles se encontram seja apaixonada por Camilo. (A frase no conto é: "A casa do encontro era na antiga

rua dos Barbonos, onde morava uma comprovinciana de Rita." (133) Como esta é a única frase, e existe uma ambiguidade: não sabemos se a comprovinciana mora na casa, ou na rua, podemos aproveitar a deixa para supor que ela mora na casa. De fato, também não é possível saber se a comprovinciana está na casa neste período, ou viajando, e por isso empresta a propriedade. Mas nesse mar de ambiguidades, escolhemos pensar que não somente ela mora na casa, como lá fica, discretamente, quando os amantes se encontram.) Nessa posição, ela funciona como um Cyrano de Bergerac, ajudando um romance, quando queria na realidade ser a protagonista dele. Observando que não terá futuro mesmo com Camilo, vai até Vilela, denuncia a esposa e o "amigo da onça", e se justifica: aceitei que eles se vissem na minha casa apenas para que eu soubesse com certeza que o fato era real, e não denunciasse com base numa mentira. Furioso, Vilela manda chamar os dois no momento que julga mais apropriado para matá-los.

3) Quiçás o interesse da dona da casa seja um pouco distinto. Apaixonada por Vilela desde a mais tenra juventude, nutre a esperança de que, se ele descobrir que a esposa dele o trai, acabará unindo-se em laços matrimoniais com ela. Assim, "amiga da onça" de Rita, oferece a casa com promessa de segredo, e na primeira oportunidade conta tudo para Vilela. Após os assassinatos, que saem nos jornais, e a prisão de Vilela, ela passa a visitá-lo todos os domingos na prisão. Ao fim de cinco anos, com a liberação (o assassinato era justificado, explicaram, daí a pena curta), Vilela pede-a em casamento.

Mas talvez o problema não seja se Rita está "certa" ou não, com relação à existência de outros pretendentes. Também pode ser que ela crie essa aparência de preocupação ou medo de perder Camilo, inventando a história de que foi à cartomante, e atuando como se tivesse ciúmes da possível pretendente, apenas para dissimular o verdadeiro sentimento: Rita quer que o relacionamento com Camilo acabe logo, pois ela começou a ser amante de um homem quatro anos mais velho do que ela, e está cansada da presença de Camilo, quatro anos mais novo, e inexperiente. Para que o plano dela dê certo, ela precisa que Camilo decida se afastar: somente assim não recairão sobre ela suspeitas de que anda com outro. Por isso, ela mesma arranja para Camilo receber as "cartas anônimas", e ela, como boa mulher dissimulada (foi chamada, como mencionado acima, de "uma serpente" no início do conto (134)), finge sofrer muito com tudo isso. Nesta hipótese, Rita é como a Capitu da cabeça de Bentinho.

A continuação desta hipótese é que, com a confusão entre marido e dois amantes, ocorre que um dia Rita decide suicidar-se, mas não tem coragem. Por isso, conta tudo para o marido, sabendo que ele irá matá-la. Entretanto, em vez de matá-la, ele grita: Quero provas! Quero que o próprio venha aqui e me diga que tudo isso é verdade. Assim, terei o prazer de matar os dois ao mesmo tempo! O outro, que é Camilo – pois apesar de ter a morte em frente, Rita não teve coragem de falar do mais velho também – demora demais, por causa do carro que caiu no meio do caminho. Nesse meio tempo, Rita arrepende-se. Ela grita: Fui tonta! Fui tonta! Tenha piedade de mim! Não nos mate! Eu quero viver! Entretanto, é tarde demais. O sangue já está fervendo nas veias de Vilela, e ele brada: mais uma palavra, e eu a matarei imediatamente! Ela, que é tonta, continua a gritar: por favor, não me mate! Nessa hora, ele atira. Suado de tensão, decide abrir a janela, e vê Camilo chegar. Antes que este bata à porta, o traído a abre, e então ocorre a cena final do conto.

Faltou mencionar que, nesse enredo, Rita pediu à cartomante para redigir as cartas; primeiro, pois ninguém reconheceria a letra dela; depois, por saber que ela seria sensível a apelos financeiros. A cartomante aceita, e assim é que ela vem a saber de tantos detalhes importantes sobre a vida de Camilo e Rita. Isso explica porque ela intui perfeitamente o que dizer quando Camilo chega à sua sala.

Mas existe uma outra possibilidade para o desfecho, no caso de Rita ter dois amantes: Camilo e o segundo, que aqui batizamos de Trujilio. Vilela escuta comentários sobre o relacionamento de sua esposa com Trujilio, e fica desnorteado. Para saber se é tudo verdade ou não, decide chamar um grande amigo à sua casa, com quem possa se confidenciar. Pensa, e decide que este grande amigo é Camilo, quem ele já não vê há tanto tempo. Vilela pensa que Camilo saberá guardar o segredo da sua angústia – e crê que, se ele souber de alguma coisa, contará até o fim. Atordoado, Vilela escreve o bilhete para Camilo, pedindo que este venha imediatamente. No meio tempo, prepara a arma para ameaçar Rita. Na verdade, não pretende assassiná-la. Quer apenas que, pelo terror, ela reconheça que errou, e admita que ficou com Trujilio, se foi isso o que aconteceu. A dúvida é que é a pior sensação para ele. Ocorre que ao ver a arma, Rita pensa que ele realmente irá disparar: não só nela ela, como no amante mais velho, que ela de fato havia visto pela manhã, e se expusera mais do que o comum. É assim que, no que ela pensa ser um grande gesto de amor para com o amante preferido, ela vai – com seu jeito de tonta – e diz a Vilela que ele está absolutamente enganado. Ela sim tem um amante, mas não é Trujilio: é Camilo. Nesta hora, Vilela, que como mencionávamos, não pensava matá-la, muda de ideia, e com a raiva nos píncaros, atira em Rita. Vai logo para a janela, ansioso para que Camilo chegue logo, para que possa matá-lo também.

Quem é esta cartomante? A primeira hipótese que aqui oferecemos é que Rita é a cartomante. Neste caso, a narrativa é muito simples: Rita conta para seu amante, Camilo, que foi a uma cartomante, objetivando com isso testar a reação dele, saber seu nível de tolerância, e objetivando deixar nele o gosto de quem sabe ir um dia à cartomante também. Caso ele fosse, ela poderia escutar tudo o que ele revelaria sobre seus amores, além de ganhar dinheiro. Sim, pois faltou dizer que Rita ama o dinheiro, e entrou a ser cartomante mais por esse motivo que qualquer outro. Quando ela vê pela janela que Camilo está chegando, Rita sente medo de não conseguir se disfarçar bem o suficiente. Por isso, pede para a cliente que estava ali antes, uma italiana, para trocar de roupa com ela, e atuar como cartomante. Caso faça isso, ficará com cinquenta por cento do pagamento. Como a italiana precisa do dinheiro para a passagem de navio que a levará de volta à Europa, o que é previsão de Rita, aceita. É por causa do tempo que levam para trocar de roupa, e para Rita esconder-se bem no armário, que Camilo tem de bater à porta algumas vezes antes de que alguém abra.

Assim que ele vai embora, Rita está tão apavorada, que corre para casa, chegando antes de Camilo, que para lá vai tendo recebido o bilhete de Vilela. Como ela chega em casa com as roupas da italiana, o marido percebe que ela aprontou alguma, e ela confessa tudo: que trabalha de cartomante três vezes por semana, pelo sabor do dinheiro. Indignado, o marido pega o revólver na gaveta e atira. Somente após atirar, ele se dá conta do que fez: então vai à janela, para ver se alguém passava por lá. Nisso, vê Camilo, que então ele se lembra que havia convidado com urgência para que ele esclarecesse um ponto relativo ao mercado internacional. Desesperado pela hipótese

de Camilo ter ouvido o tiro e saber de tudo, vindo a denunciá-lo, Vilela tem o reflexo de mandá-lo entrar para, enquanto toma um choque pela imagem de Rita ensanguentada, quase perdendo os sentidos, encontrar a brecha para atirar nele, sem risco de perder a mira.

Finalmente, é possível considerar as hipóteses de que Rita trabalha como cartomante não apenas pelo prazer do dinheiro, mas também por divertimento. Ela quer a todo modo sair da vida de tédio em que vive, entre casa e amantes. A técnica foi aprendida com a mãe de Camilo que, como aprendemos, sempre fora supersticiosa, e morreu num "desastre" não explicado. Para quem morava no Rio na época, e conhecia os segredos de estado, o desastre era um marco bem conhecido: foi uma invasão da polícia a todas as casas de leituras de cartas, mãos, borras de café e coisas semelhantes. A mãe de Camilo morrera com o susto, ao ter a polícia invadindo a casa onde trabalhava. Desde então, os que quiseram continuar trabalhando com tais coisas no Rio de Janeiro tiveram sempre de deixar as janelas fechadas.

Para Camilo, tudo isso era um tabu, que ele queria esquecer. Ele jamais teria coragem de assumir em sociedade que sua mãe havia sido uma cartomante, e que morrera com as cartas na mesa. Tinha muita vergonha daquele capítulo de sua vida, e mesmo Rita, que o consolara, não sabia de nada disso. Por isso, quando conversa com Rita, e ela revela que vai à cartomante, ele tenta rir e mudar de assunto. "Onde é a casa?", pergunta para mostrar-se desinformado, quando na realidade já sabe exatamente onde é. Não quer parecer curioso demais, e prefere mudar logo de assunto: ri e joga "Tu cres deveras nessas cousas?", evitando assim que ela fale mais sobre a casa, ou perceba algo em seus traços de expressão.

Quando Camilo desce a rua, e olha para a casa da cartomante, lembra-se de sua mãe, que fora ali a cartomante por tanto tempo. Ele tem medo de que sua amante se envolva com coisas no mesmo caminho, não somente pelo elemento da superstição, mas pelo risco de a polícia aparecer, e Rita ficar para sempre traumatizada. É tarde demais, pois a essa altura Rita já é cartomante, revezando-se com uma italiana. Ambas aprenderam da mãe de Camilo, muito antes de ela morrer no desastre, mas a italiana sempre teve mais sucesso.

## O COMENTÁRIO SOBRE A *CAUSA SECRETA* NO TEXTO DE MUSSA

Com relação a *A Causa Secreta*, apenas faltou dizer que o marido a contamina com a doença, para poder assistir a ela sucumbindo. Ele planejava fazer experimentos com ela e por isso foi ele quem introduziu o rival em casa . A propósito, introduzir rivais em casa vem a ser coisa mais ou menos comum nas histórias de Machado, mas neste caso a verdade é que planejava também fazer com o rival o que estava ensaiando com o rato. E quando ri, é por antecipar a experiência.

Será que Mussa, além de estar dialogando com Machado de Assis, está ao mesmo tempo construindo uma paródia do universo acadêmico, das enciclopédias e do mundo cultural institucionalizado? Bem, de um modo ou de outro, é certo que seu texto desafia o leitor, provocando uma imersão no conto original e suscitando questionamentos novos. Esperando, neste contexto, haver contribuído para o exercício de releitura reflexiva, convidamos todos a prosseguirem com esta jornada analítica, provocadora.

# REFERÊNCIAS

AGUIAR, Luiz Antonio. **Recontando Machado**. In.: Org. Rio de Janeiro: Ed. Record. 2008.

ASSIS, Machado. **Contos escolhidos**. Rio de Janeiro: Editora Globo. vol. 17.

# NACIONALISMO COMO TRADIÇÃO NA LITERATURA PORTUGUESA

## *NATIONALISM AS TRADITION IN PORTUGUESE LITERATURE*

**Danglei Castro Pereira**[1]

**RESUMO:** O artigo comenta o nacionalismo enquanto tema na literatura portuguesa, tomando como premissa inicial a ideia de que os temas literários, dentro de uma tradição, manifestam pontos de confluência. Abordaremos o sentido de resgate cultural e a valorização do histórico como recorrente na literatura em Portugal. Nosso principal objetivo é comentar como a presença do nacionalismo apresenta-se como tensão temática na literatura portuguesa por meio do cotejo de diferentes obras. O estudo focaliza, então, a permanência e distanciamento do nacionalismo no construto da tradição literária em Portugal.

**Palavras chave:** literatura portuguesa, tradição, nacionalismo.

**ABSTRACT:** The article comments nationalism as an issue in Portuguese literature, taking as a starting premise the idea that literary themes, within a tradition, manifest points of confluence. We discuss the meaning of cultural revival and development of the historical as recurring in the literature in Portugal. Our main goal is to comment the presence of nationalism as a thematic tension in Portuguese literature through the collation of various works. The study focuses on the permanence and detachment of nationalism in the construct of the literary tradition in Portugal.

**Keywords:** Portuguese literature, tradition, nationalism.

## INTRODUÇÃO

Ao abordarmos a presença do nacionalismo como tema revisitado na literatura portuguesa, acreditamos ser pertinente discutir, inicialmente, a delimitação do conceito de tradição, entendido aqui, na aresta do que propõe Todorov (1994). Para Todorov (1994) a tradição resulta do contato e ressonâncias temáticas e/ou estéticas em diferentes obras ao longo do tempo, o que delimita uma fonte temática de influência dentro de um conjunto de produções literárias em dada sociedade. É por meio da tradição que os temas culturais são retomados e discutidos ao longo do tempo, conduzindo, neste percurso, a pontos temáticos em constante diálogo dentro de uma tradição.

Bloom (1994) comenta que um texto sempre remonta a uma obra anterior, atualizando, ampliando ou revitalizando temas ao longo do tempo. Estes temas estabelecem

[1] Universidade de Brasília / danglei@unb.br

diálogos nem sempre amigáveis com o presente, formando elos de influência ligados aos valores culturais de determinada sociedade. É, no entanto, pelas proximidades estilísticas e pelas recorrências temáticas ora tensivas ora confluentes que pensamos em uma linha temática recorrente em dada diversidade paradigmática no constructo historiográfico em literatura.

Chamamos a atenção para o fato de que é no interior dos diálogos entre textos, perceptíveis ao longo do tempo histórico, que as fontes ou paradigmas estéticos/temáticos de uma tradição são revitalizados em um processo contínuo de construção e recuperação dos textos literários como fontes da tradição ao longo do tempo, o que incluiria os diálogos intertextuais, conforme Bakhtin (1994)[2].

Para Anatol Rosenfeld (1976) essa constante revitalização de temas e estilos constrói-se a partir do que o crítico delimita como o *Zeitgeist*, ou seja, o espírito unificador que interliga todas as manifestações literárias em um determinado recorte temporal dentro da tradição. O *Zeitgeist*, neste sentido, é parte integrante na construção da tradição, pois remonta em nível profundo a manutenção de temas e posicionamentos ideológicos cifrados nas estruturas textualizadas.

No escopo deste trabalho discutimos a permanência do nacionalismo como tema na tradição literária portuguesa pensando em um percurso histórico dentro do que podemos classificar como *continum* de tradição. A idéia de *continum*, recuperada das considerações de Bloom (1994), é compreendida como diálogo entre diferentes fontes literárias ao longo do tempo. Neste, as constantes interferências e atualizações de um tema, quando de sua evocação em obras literárias, produz uma proximidade temática perceptível em diferentes contextos de produção.

O percurso adotado, neste sentido, comenta a organização do nacionalismo e a busca por afirmação da cultura portuguesa e, por fim, a permanência deste tema em autores como Carlos Oliveira e Antonio Lobo Antunes. Entendemos que o resultado desta permanência pode ser compreendido em um espaço derrisivo face à utopia nacionalista na tradição literária portuguesa.

O trabalho propõe como hipótese a presença de um percurso ufanista e sua reorganização reflexiva ao longo do tempo na literatura em Portugal.

## DUAS FACES DO NACIONALISMO NA LITERATURA PORTUGUESA

Feitos os comentários iniciais, passamos a um aspecto temático relevante para o desenvolvimento do trabalho: delimitar a ideia de nacionalismo que iremos adotar neste texto. Machado de Assis (1987), em "Instinto de nacionalidade", comenta que o nacionalismo é um percurso temático que filtra diferenças culturais rumo à afirmação do singular e do individual, sem, contudo, fixar exageradamente a visão de cunho nacionalista exclusivamente sob o escopo do exótico e pitoresco, comuns às representações indianistas do romantismo brasileiro, por exemplo.

[2] Não cabe aqui discutir pormenorizadamente o conceito de intertextualidade, dialogismo ou polifonia, como proposto por Bakhtin (1994), antes indicar que a recuperação estilística de diferentes textos ao longo do tempo implica, também, em adequações temáticas dispersas no tempo histórico. Esta temática amplia por demais as discussões deste artigo e, por isso, será retomada em estudos futuros.

Para o crítico, o nacionalismo suplanta os localismos em um processo de recondução da ideia de identidade filiada ao exótico e pitoresco como única forma de expressão do viés nacionalista. Esta visão do nacionalismo dialoga tensivamente com as considerações de Almeida Garrett (1978, p. 305), por contingência, Ferdinand Denis (1978) e, no Brasil, Gonçalves de Magalhães (1978) para quem o nacionalismo passa pela afirmação da diferença, portando, do singular e do local, muitas vezes, amalgamado à ideia de exótico e pitoresco.

Em Garrett (1978) a exaltação da terra e dos costumes do homem português em *Viagens na minha terra* questiona a artificialidade das ninfas neoclássicas deslocadas para o vale do Tejo em uma visão **derrisória** da tradição árcade, que parece, aos olhos do narrador das viagens, descaracterizar a afirmação do nacional. O resultado é um nacionalismo que aponta para a afirmação do local como singular e, por isso, se volta para a focalização do espaço lusitano como fonte de identificação à cultura portuguesa em uma clara contestação às influências francesas e inglesas na cultura lusitana na segunda metade do século XIX.

Garrett (1978) propõe, então, a veiculação do nacional à necessidade de os poetas elegerem elementos representativos do espaço natural ao qual estão ligados. Para o poeta:

> a imensa cópia das composições pastoris, as quais não são riqueza, mas desperdício de nossas musas, ou pecam por empoladas, por inverossímeis, por baixas, por demasiado naturais, por sobejo elevadas. Um meio termo dificílimo de tocar, de nele permanecer, um estilo singelo como o campo, mas não rústico como as brenhas, são dos mais difíceis requisitos que de um poeta pode exigir. (GARRETT, 1978, p. 305)

Quando retomamos Garrett (1978) e Assis (1987) o fazemos como forma de identificar um ponto tensivo face à temática nacionalista e que parece importante para pensarmos a tradição nacionalista na literatura portuguesa. Assis (1987) opera uma crítica ao tom exótico e pitoresco como necessário para a construção de um nacionalismo mais amplo que, segundo o autor, caminha em direção ao tom universal; ao passo que Garrett aponta a necessidade de afirmação da cor local como um caminho para o nacionalismo. Em outros termos, Garrett (1978), no excerto supracitado, fala em "brenhas" em "desperdício de nossas musas" como forma de apontar para a necessidade de valorização do contexto português face às correntes que influenciavam as produções literárias portuguesas no século XIX; ao passo que Assis (1987) compreende como nacional a adoção de procedimentos mais abstratos que filtram as influências como forma de expressão do local sem, contudo, fixar-se exageradamente no pitoresco e no exótico do cenário nacional, no caso, falando da tradição brasileira.

A construção de um processo de síntese entre o exagero "brenhas" e o "singelo campo" é apontado por Garrett (1978) como um caminho intermediário na focalização do espaço como forma de delimitar o tom natural que, em nível profundo, remete a ideia de nacionalidade, de pertencimento. A confluência entre a visão mais abstrata de Assis (1987) e a busca pela identificação ao local em Garrett (1978) é possível quando pensamos que os dois autores parecem compreender a importância de traços de nacionalidade literária; mas indicam caminhos tensivos presentes na focalização do espaço natural na literatura de fundo nacionalista. Pensamos, neste sentido, que

nos dois autores as diferenças estéticas – adoção ou não de traços identitários ligados aos elementos representativos da "cor local" – filtram influências mais profundas, passando, neste percurso, por uma acomodação dos temas locais em direção ao nacionalismo em um caráter mais abstrato e, por vezes, questionador face ao exótico e o pitoresco.

É justamente o sentido de permanência ao local e sua reorganização para além do exótico e do pitoresco que possibilita a aproximação das considerações de Assis (1987) e Garrett (1978). Entendemos que os dois autores, embora apresentem pontos de divergência quanto à alusão aos elementos naturais de cada região, Brasil e Portugal, empreendem uma contraposição aos "localismos universais". A necessidade de focar a realidade específica como forma de marcar uma identidade aparece nos dois autores como decorrente de uma visão mais abstrata face ao exótico e o pitoresco, o que desloca o olhar nacionalista de uma visada puramente ufanista ligada a este espaço.

A valorização do espaço e do homem lusitano na obra de Garrett encontra no poema "Camões" e em *Viagens na minha terra,* exemplos contundentes. No poema "Camões" o *eu-lírico* embebido por um sentido de nacionalidade valoriza a tradição literária como forma de exaltar a nação portuguesa. Camões evocado como personagem de um poema, em muito ufanista, representa o retorno à tradição e expõe a fratura política e econômica pela qual passa Portugal sob a ameaça de invasão napoleônica e inglesa.

Este percurso de valorização do local como prolongamento do histórico em direção a uma crítica a descaracterização do local pode ser observado no contato tensivo do lusitano com o outro em *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano. Neste romance histórico a figura de Eurico transfigurado no Cavaleiro negro encarna o valor do homem lusitano e, ao mesmo tempo, expõe sua fratura, posto que os valores dogmáticos, implícitos na construção do personagem, apontam ironicamente para a decadência do modelo medieval português. Isto conduz a uma ironia subjacente na construção do personagem face à estagnação do homem lusitano preso aos valores remissivos do passado, lembremos o recuo histórico do romance em discussão, mas em franca modernização na Europa do século XIX, momento em que o romance é escrito.

Teríamos em Garrett e Herculano, vozes de afirmação do nacionalismo na correlação espaço nacional e fatores históricos ligados a um passado lusitano, porém ultrapassado no limiar do século XX na Europa e, sobretudo, em Portugal ao final do século XIX. Este percurso de resgate ufanista do passado, porém, deixa implícita a fragilidade de compreender o nacionalismo português na relação harmônica entre estado de alma lusitana de fundo medieval e as transformações do espaço natural face aos valores históricos de fim de século XIX em Portugal.

O resultado é a construção de personagens fragmentados que buscam o contato com a tradição medieval, mas ao fazê-lo expõe a contaminação do sentido de pureza ou integridade do português em contato com o outro em um processo histórico de espoliação econômica e dependência política, sobretudo após as guerras napoleônicas. É neste prolongamento que as fraturas internas da cultura lusitana podem ser entendidas como temas em convivência tensiva com o passado de glórias da nação lusitana e sua iminente decadência ao final do século XVIII com desdobramentos até a primeira metade do século XX.

## *OS LUSÍADAS:* UMA FONTE

Antes de iniciarmos esta etapa da discussão, lembramos, novamente, que compreendemos o termo tradição como resultado de recorrências temáticas e estéticas dispersas ao longo das obras literárias. É por meio destas retomadas que encaminhamos a discussão dos textos citados até este momento do trabalho como representantes do nacionalismo português, para além da afirmação do local como proposto por Garrett.

A ideia de nacionalismo ganha força na tradição portuguesa nos primórdios da constituição de Portugal como país de grande influência no contexto europeu até o final do século XVI por meio da expansão ultramarina. O poema épico *Os Lusíadas* pode ser lembrado como uma das importantes fontes para a compreensão do nacionalismo português neste contexto histórico. No dizer de Saraiva (1990) o nacionalismo português é resultado de uma tentativa de manutenção do valor e grandiosidade de Portugal face às dificuldades históricas enfrentadas pelo país ao longo dos séculos e os Lusíadas encarnam o espírito grandioso do homem lusitano e, por vezes, do homem ibérico.

O nacionalismo em *Os Lusíadas* é movido, neste sentido, por um sentimento de busca e valorização das raízes de Portugal, sua gente e cultura. *Os Lusíadas*, no dizer de Victor Ramos (1974), representa o

> contraste dramático entre um sonho que se queria grande e uma realidade que se mostrou pior do que tudo quanto se previa, esse choque brutal que, de um dia para outro, deu outro sentido à epopeia. Após 1580 falar da missão imperial lusíada poderia parecer uma dolorosa ironia, referir as glórias passadas era um acerbo remexer de ferida. (RAMOS, 1974, p.14)

"O contraste dramático" nas palavras de Ramos (1974) ilustra a idéia de uma ironia permeando a composição das glórias das "armas e os barões assinalados/ Que, da ocidental praia lusitana,/Por mares nunca dantes navegados,/ Passam ainda além da Tropabana". Por um lado, teríamos no poema épico camoniano a expressão das glorias do povo português metaforizadas na figura heróica de Vasco da Gama e na narração entusiasmada dos feitos e vitórias dos reis lusitanos; por outro, a inferência da queda do imperialismo marítimo e a posterior decadência econômica de Portugal após o século XVIII.

O fracasso ou fragilidade da grandiosidade do homem luso cria um movimento interno de ironia dentro do poema épico, posto que o valor do herói individual em Vasco da Gama perde espaço quanto associado ao tom de advertência perceptível em algumas passagens do poema. Esta ideia pode lançar luz ao tom inquiridor presente, por exemplo, no episódio do "Velho do Restelho", só para citarmos um momento em que fica explicito o tom de preocupação imposto pelo *eu-épico* diante dos feitos dos portugueses.

A deterioração dos valores lusitanos em decorrência das riquezas encontradas no Novo mundo aponta, em nível profundo, para a desorganização econômica e social imposta pelas viagens ultramarinas no contexto histórico de Portugal. Pensamos que o viés épico de tom ufanista em *Os lusíadas* incorpora uma visão irônica, concordando com Ramos (1974), uma vez que à grandeza dos feitos de Vasco da Gama – metáfora individual do povo lusitano – subjaz à consciência da fragilidade do imperialismo lusitano e dos ganhos culturais adquiridos na aventura ultramarina de Portugal em terras desconhecidas.

Ao identificarmos este paradoxo por um lado, *Os Lusíadas* expressa a necessidade de valorização do espaço e da cultura de Portugal como apontado nas alusões a Almeida Garrett e Alexandre Herculano; mas, por outro, cria um efeito de advertência que alude à fragilidade do imperialismo lusitano em fragmentos como, por exemplo, o Velho do Restelho, a fala das lavadeiras, a visão messiânica de fundo sebastianista e a composição do episódio lírico-amoroso de fundo trágico de Inês de Castro.

Surge, neste sentido, uma linha temática que afirma a fragmentação cultural de Portugal ao apontar para a fragilidade do sentido de permanência do homem lusitano como detentor das glórias imortalizadas na proposição de *Os Lusíadas*. Nesta linha de leitura, em *Os Lusíadas* teríamos um paralelo entre a grandiosidade das vitórias de Vasco da Gama em episódios como a "ilha dos amores", nas descrições entusiasmadas da perícia bélica portuguesa e nos inúmeros comentários de fundo histórico que perpassam a obra, contraposto ao viés irônico implícito, por exemplo, na visão do *eu-épico* que acredita nesses feitos, mas, para isso, ignora os apelos de permanência, de retorno às origens diluído ao longo do poema, sobretudo, nos episódios comentados no parágrafo anterior.

O nacionalismo em *Os Lusíadas*, nesta linha de raciocínio, é formado por um viés dialético que conjuga euforia e consciência crítica, para não dizer, ironia. Pensando nisso, podemos identificar dois paradigmas formativos do percurso nacionalista em Portugal: a valorização nostálgica da grandiosidade lusitana e a percepção crítica da fragilidade desta valorização. Ambos estariam subjacentes à composição de *Os Lusíadas* que, por isso, é tomado neste trabalho como fonte para as discussões que seguem.

## O DUPLO COMO PONTO DE PARTIDA NA TRADIÇÃO PORTUGUESA

Em *A ilustre casa dos Ramires* e *A cidade e a serras*, de Eça de Queiroz teríamos exemplos de como a dualidade apontada há pouco é sentida ao longo da tradição literária em Portugal, o que problematiza a compreensão do nacionalismo ufanista como único caminho construtivo deste viés temático na tradição portuguesa. No caso de Eça de Queiroz a presença do saudosismo e da melancolia diante de um Portugal em estado de transformação econômica em meados do século XIX dita o tom saudosista de Gonçalo Ramires na composição da novela histórica "A torre de D. Ramires", espécie de nobiliário que funciona como fundo histórico ao romance de Eça de Queiroz.

A novela histórica de Gonçalo Ramires, personagem central de *A ilustre casa*, neste sentido, é um relato implicado que revela em nível profundo a estagnação dos valores hierárquicos que deram sustentação ao que podemos identificar como modo de vida português até século XVIII. A decadência da Casa dos Ramires justifica um posicionamento crítico diante da fragilidade da sociedade tradicional lusitana que tem em Gonçalo um representante.

O tom medieval da novela de fidalgos em busca do resgate histórico da "casta dos Ramires" metaforiza na alusão aos modelos medievais decadentes e denuncia, paradoxalmente, a decadência do conjunto de valores postos como tradicionais por Gonçalo Ramires. Do contraste entre a tradição medieval e a nova sociedade emergente ao final do século XIX surge a metáfora da decadência econômica e moral atravessada por

Gonçalo Ramires. Em *A cidade e as serras* teríamos um desdobramento deste percurso crítico, pois o contraste cidade *versus* campo sugere como tema de tese do romance que os modelos arcaicos sucumbem face à nova ordem social imposta a Portugal após o século XIX.

É no resgate irônico da tradição centrada em um passado em muito decadente que Eça expõe por meio de seus dois romances a necessidade de superação do passado como forma de apresentar novos rumos ao desenvolvimento de Portugal. É justamente por esta perspectiva que temos a possibilidade de leitura irônica como mola construtora do nacionalismo crítico de Eça de Queiroz. O resultado é a deflagração da decadência econômica sentida pela impossibilidade de Gonçalo Ramires dar termo a sua novela, metáfora concreta da superação dos modelos medievais que tem no fidalgo um exemplo.

Nos dois romances é latente a necessidade de inclusão do homem português no processo de reorganização da nação. Retomando *Viagens na minha terra,* lembramos que para Garrett (1978) é preciso que o sujeito reconheça seu papel dentro do cenário tradicional e opte por valorizar sua cultura então na eminência da decadência; em Eça esta adesão é o que determina a trajetória de perda das origens que movimenta a narrativa simbólica de *A cidade e a serras* e faz de Gonçalo Ramires um fidalgo sem pátria, sem espaço e, por isso, superado pela nova conjuntura política e econômica de Portugal ao final do século XIX.

Uma vez superada a dualidade inicial entre a permanência da tradição e sua superação os valores nacionais em Portugal conduzem a percepção em eco das advertências do velho do Restelho em *Os Lusíadas*. Gonçalo Ramires percebe a inoperância da tradição histórica sem o diálogo com o novo, mas permanece preso ao passado. Essa nova forma de lidar com a realidade lusitana é metaforizada, dentro da *Ilustre Casade Ramires*, menos pelo esvaziamento do discurso histórico, antes pela deflagração das transformações sociais vividas pelos personagens centrais no romance.

Em *Casa na Duna* teríamos outro exemplo do desgaste dos valores do passado enquanto elemento utópico no nacionalismo português. Em Carlos Oliveira, já no início do século XX, a explicitação do questionamento ao passado de conquistas do povo lusitano encontra na metáfora decadente da *Casa na duna* um exemplo da inoperância do passado ante as alterações políticas e sociais em Portugal após o século XIX. A fábrica fracassada, o desmoronamento da "casa" construída metaforicamente no passado, areia, determina a trajetória de fracassos presentes no romance. Carlos Oliveira aponta para o fim de um percurso: a manutenção do passado e a impossibilidade de regresso.

É por conta deste percurso decadente que a "estrada", metáfora da modernização do país, dá fim ao sonho da indústria de telhas e impossibilita a retomada da influência de Mariano Paulo, o que implica, na linha de leitura deste texto, na explicitação do fim de uma época de glórias em que o sobrenome configura um sentido de plenitude e força política. Os personagens Gonçalo Ramires e Mariano Paulo não conseguem revitalizar a tradição que ironicamente tentam preservar, são ícones de um passado que não pode ser resgatado. O resultado é um lirismo melancólico preso ao passado lusitano e aos valores culturais do país ibérico, mas, ironicamente, superados pela modernização de Portugal no início do século XX. É neste contexto de ironia diante de uma tradição decadente que procura perpetuar-se que se pode entender, conforme Saraiva (1990), o nacionalismo português como um movimento de resistência às constantes mudanças

políticas e econômicas enfrentadas pela nação portuguesa ao longo do século XIX, o que revela, pela presença da ironia, a explicitação de um dilema.

Esta tensão diante do resgate das origens lusitanas pode ser encontrada, também, em autores lusitanos do século XX. Na poesia de Fernando Pessoa teríamos um dos exemplos mais emblemáticos. Os versos "Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito/ E a cor das flores é transparente de as velas grandes de grandes navios/ Que largam do cais arrastando nas águas por sombra /Os vultos ao sol daquelas árvores antigas" que abrem o poema "Chuva oblíqua"; bem como a obra enigmática de Alberto Caeiro em contraste ao tom cosmopolita de "Tabacaria", de Álvaro de Campos, fornece um exemplo da heterogeneidade do resgate cultural aqui comentado.

A ideia aqui defendida é a de que na valorização dos espaços culturais de representação do homem lusitano a tensão entre o pertencimento a nação e a presença de certo distanciamento do passado de plenitude conduz à fratura da imagem hegemônica associada ao nacionalismo como tema utópico na literatura portuguesa. Assis (1987), neste sentido, contempla uma ideia de fusão de valores culturais que pressupõe o deslocamento do local enquanto espaço restrito de nacionalidade em direção a uma visão mais ampla na qual local e universal encontram espaços de convivência tensiva no nacionalismo lusitano. Pensamos identificar, na linha de investigação deste estudo, este percurso disperso, ainda que de forma simbólica, na tradição literária portuguesa.

É por conta deste percurso dissonante – pertencer e ao mesmo tempo resignar-se por este pertencimento à cultura portuguesa – que aludimos a um sentido irônico subterrâneo ao nacionalismo português. Em "Chuva oblíqua" o *eu-lírico* identificado ao espaço lusitano em transformação é levado, pela necessidade de aceitação do novo, ao contato com a transposição do passado em um novo conjunto de valores culturais, agora mais híbrido.

> (...)
> O esplendor do altar-mor é o eu não poder quase ver os montes
> Através da chuva que é ouro tão solene na toalha do altar...
> Soa o canto do coro, latino e vento a sacudir a vidraça
> E sente-se chiar a água no fato de haver coro...
>
> A missa é um automóvel que passa;
> Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste...
> Súbito vento sacode em esplendor maior
> A festa da catedral e o ruído da chuva absorvendo tudo
> Até só se ouvir a voz do padre água perder-se ao longe
> Com o som de rodas de automóvel...
>
> Apagam-se as luzes da igreja
> Na chuva que cessa
>
> (...) (PESSOA, 1989, p. 158)

O "esplendor do altar-mor" suplanta os "montes" e as referências ao interno, ligadas a descrição da igreja e seus rituais na missa, são apresentados em contraste com as referências ao moderno: automóveis e sons que advém do exterior. As referências lacônicas ao passado e ao som da chuva nos vitrais da igreja parecem reorganizar os

sentidos do eu-lírico, face ao passado. A aparente dispersão dos valores dogmáticos deslocados pelo olhar sinestésico do eu-lírico cria uma espécie de transe que, em nível profundo, silencia a missa via sensações auditivas provocadas pela confluência sonora no poema. Este percurso desloca as imagens e rituais da missa, metáfora do passado, em direção ao novo, ironicamente, amalgamado ao fim da chuva no poema.

Ao questionar a validade da permanência aos valores tradicionais, missa, e indicar a presença do novo, "Chuva oblíqua" cria uma tangente para a percepção de um novo Portugal. O *eu-lírico* de "Chuva oblíqua", metáfora do novo, cai pelo "abismo feito de tempo" ao introduzir fleches cosmopolitas que funcionam como ironia diante do passado metaforizado na focalização ambígua dos elementos da tradição em meio ao novo, novamente, fazendo referência a uma metáfora de modernização presente nos automóveis e nos sons que vem da rua a perturbar os que estão dentro da igreja, ou seja, presos ao passado e assolado pela "chuva", o novo.

A evocação do "carrossel" de lembranças da infância e do "jockey amarelo" seriam exemplos deste processo de atualização do passado de glorias pela "esfinge enigmática" que o poema "Chuva oblíqua" impõe como forma de observar a tradição em uma perspectiva enviesada, oblíqua. Este posicionamento – questionar à tradição por meio de novas referências ao tempo presente – possibilita perceber o incomodo do *eu-lírico* de "Chuva oblíqua" face à rigidez da tradição no poema comentado.

Ao mesmo tempo poderíamos pensar na aproximação ao tom irônico de Antônio Lobo Antunes em *Os cus de Judas* quando da ideia de pureza nacional, novamente pensando a fragilidade da busca lusitana por delimitar uma identidade presa aos valores lusitanos: pertencimento a terra e aos valores cristãos, lembrando Garrett (1978).

> Fique comigo agora que a amanhã de Malanje incha dentro de mim, vibra dentro de mim, invertida, agitações deformadas de reflexo, e estou sozinho no asfalto da cidade, perto dos cafés e do jardim, possuído de um insólito desejo sem objeto, indefinido e veemente, a pensar em Lisboa, na Gija ou no mar, a pensar nas casas de putas sob eucaliptos e nas suas camas repletas de bonecas e *naperons*. O medo de voltar ao meu país comprime-me o esôfago, porque, entende, deixei de ter lugar fosse onde fosse, estive longe demais, tempo demais para tornar a pertencer aqui, a estes outonos de chuvas e de missas, estes demorados invernos despolidos como lâmpadas fundidas, estes rostos que reconheço mal sob as rugas desenhadas, que um caracterizador irônico inventou. Flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes, em busca de um espaço branco onde ancorar, e que pode ser, por exemplo, a cordilheira estendida do seu corpo, um recôncavo, uma cova qualquer do seu corpo, para deitar, sabe como é, a minha esperança envergonhada. (ANTUNES, 2003. p. 222)

Ao pensarmos em *Os cus de Judas* fica evidente não só no excerto citado, mas ao longo do romance, que o nacional, no caso o lusitano, é contaminado pela visão do personagem ambientado à África. A alusão a uma impossibilidade do resgate do puramente lusitano aparece deslocada uma vez que o personagem "flutua" entre dois continentes. Com os pés firmes na duplicidade, no fragmentário o narrador reconhece sua hibridez. A "cordilheira estendida" comparada ao corpo da mulher, não só Gija, mas a mulher africana e negra simboliza o contato do português com o novo continente, fato que pode conduzir ao efeito metafórico associado à figura feminina no romance.

Nele a mulher, Gija, surge como prolongamento do continente e, neste sentido, as "covas do corpo" alinhadas ao tom de cordilheira estendida, sempre às mãos do narrador, compreende como o contato com o novo é traumático para o homem lusitano. Nesse contato, o narrador produz a reorganização dos valores do lusitano, agora incompreendido dentro de seu próprio conjunto de valores culturais e, ao mesmo tempo, deslocado pela condição de estrangeiro da matriz cultural africana. A constatação da contaminação do lusitano assume, assim, fator central na construção do romance de Lobo Antunes, fato prolongado pela ambiguidade do sentido de pertencimento aos dois espaços – Portugal e África – evocado no excerto; mas presente como eixo temático no romance de Antunes (2003).

O "aqui", nesse caso, evoca Portugal, mas também evidencia sua distância. Pensar nesta dinâmica – distanciamento e proximidade – conduz a valorização do contexto português não pela afirmação do local, mas pela constatação de sua hibridez no paralelo com o outro, o estrangeiro. É neste contexto de questionamento ao local que podemos situar a obra de Lobo Antunes e, mais especificamente, a narrativa irônica de *Os cus de Judas*, como exemplo de um percurso questionador face ao nacionalismo utópico enquanto tema na literatura portuguesa.

No olhar irônico, anunciado em nível profundo em *Os lusíadas* e materializado ao longo do tempo encontramos o sentido de hibridez cultural do lusitano, o que proporciona a reflexão sobre o processo colonial português como uma das formas de externar a tensão nacionalista em Portugal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concluirmos este texto achamos prudente comentar que nosso objetivo foi estabelecer uma linha de discussão que tomou o tema nacionalista como uma constante dentro da tradição literária portuguesa. Apontamos para a possibilidade de pensar tensões na representação do nacionalismo português.

Sabemos da brevidade do estudo, porém, acreditamos que no diálogo entre tradição e inovação temática na literatura portuguesa pensamos uma forma irônica na constituição do homem português como representante unilateral de sua cultura. Em outros termos, ao pensar um viés irônico no nacionalismo lusitano; compreendemos que existe uma ambiguidade na representação unilateral dos valores culturais lusitanos após o contato com novas formações culturais ao longo da História.

Lembramos à guisa de conclusão, que o nacionalismo na tradição portuguesa é uma importante fonte temática, mas, em seu interior, compreendemos um traço irônico.

# REFERÊNCIAS


ANTUNES, A. L. **Os cus do Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ASSIS, M. de. "Instinto de nacionalidade". In. ____. **Obras completas:** crítica. São Paulo: Aguillar, 1987. pp. 767-778.

BAKHTIN, M. **A estética da criação verbal**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BERRINI, B. **Brasil e Portugal:** a Geração de 70. Porto: Campo das Letras, 2003. BRANCO, Camilo C. Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros (comentado por Camillo Castello Branco). Lisboa: Mem. Martins: Europa-América, 1984.

BLOOM, H. A.; **Angústia da influência.** São Paulo: Cultrix, 1994.

CASTRO, F. de. **Ao fim da memória** *(1906-1939)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986.

CAVALCANTI, P. **Eça de Queiroz, agitador no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

CERVO, A. L.; MAGALHÃES, J. C. de. **Depois das Caravelas**: as relações entre Portugal e o Brasil (1808-2000). Organização e apresentação de Dário Moreira de Castro Alves. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

CIDADE, H. **Luís de Camões**: a obra e o homem. 4. ed. Lisboa: Arcádia, 1980

FIGUEIREDO, Fidelino de. **História Literária de Portugal.** São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1996.

GARRETT, A. A restauração das letras, em Portugal e no Brasil em meados do século XVIII. In. ____. CESAR, G. (Org.). **Historiadores e críticos do romantismo**: 1 a contribuição européia: crítica e história literária. São Paulo: Edusp, 1978.

OLIVEIRA, C. **A casa na duna**. São Paulo: Duas cidades, 1990.

PEIXOTO, M. D. F. **A Revista Brasil-Portugal (1907-1910)**: elementos para uma leitura das relações culturais luso-brasileiras. Coimbra, 2000. 103p. Trabalho de Conclusão de Curso em História. Universidade de Coimbra.

PESSOA, F. **Obras completas de Fernando Pessoa**: poesia. São Paulo: Ática, 1989.

QUEIROZ, E. **A ilustre casa dos Ramires**. São Paulo: Objetiva, 2000.

QUEIROZ, E. **Acidade e as serras**. São Paulo: Objetiva, 2000.

RAMOS, V. Introdução aos Lusíadas. In. CAMÕES, L. V. **Os Lusíadas**. São Paulo: Cultirx, 1974, pp. 7-25.

ROSENFELD, A.; Aspectos do romance moderno. In. ____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SARAIVA, A. J; LOPES.; O. **História da Literatura Portuguesa**. Porto. Porto Editora, 1990.

SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Record, 1993.

# INTERSEÇÕES POÉTICAS: UMA PONTE DIALÓGICA DA POESIA MODERNISTA E CONTEMPORÂNEA POR MEIO DA POÉTICA DE FERNANDO PESSOA E HERBERTO HELDER, EM "HORA ABSURDA" E "PARA O LEITOR LER DE/VAGAR"

## *POETIC INTERSECTIONS: A DIALOGICAL BRIDGE BETWEEN MODERNIST AND CONTEMPORARY POETRY TROUGH THE POETRY OF FERNANDO PESSOA AND HERBERTO HELDER IN "HORA ABSURDA" AND "PARA O LEITOR LER DE/VAGAR"*

**Isa Maria Marques Oliveira**[1]

**RESUMO:** Os poemas "Hora Absurda", de Fernando Pessoa e "Para o leitor ler de/vagar", de Herberto Helder tiveram um destaque para evidências de elementos metapoéticos que apresentavam o uso de metáforas, em que a metalinguagem utilizada por ambos os poetas teve uma interseção visível de suas ideias em relação a temas tais quais: a poesia, o leitor e o próprio autor. Contudo, a poesia portuguesa se revelou uma poesia que dialoga com outros textos e trouxe reflexões sobre o fazer poético e as interfaces/relações que a palavra estabelece através de suas condições poéticas, proporcionadas entre poeta e poesia, poeta e leitor, poeta e outros poetas.

**Palavras–Chave:** Fernando Pessoa; Herberto Helder; Poesia Moderna; Poesia Contemporânea; Metapoesia

**ABSTRACT:** The poems "Hora Absurda" by Fernando Pessoa and "Para o leitor leitor ler de/vagar" by Herberto Helder showcased the evidence of metapoetic elements that presented the use of metaphors, in which the metalanguage utilized by both poets had a visible intersection of their ideas in relation to themes such as: the poetry, the reader and the author himself. Nonetheless, the portuguese poetry has revealed itself as a poetry that dialogs with other texts and has brought reflections about the poetic doing and the interface/relationships the word establishes through its poetic conditions, provided by the interactions between poet and poetry, poet and reader, poet and other poets.

**Keywords:** Fernando Pessoa; Herberto Helder; Modern Poetry; Contemporary.

[1] CEFET/MG - poetaisa@gmail.com

## INTRODUÇÃO

O modernismo português surge no início do século XX, meados de 1910 e destaca-se através das publicações na revista *Orpheu* (1915) com autores como Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá Carneiro, Luís de Montalvor, com o intuito de revolucionar a cultura portuguesa. As gerações posteriores ao modernismo como o neorrealismo e o surrealismo, consideradas como aquelas que vieram após a vanguarda modernista e experimentalista foram mais conhecidas como contemporâneas[2] e resistem até os dias atuais, transitaram entre os séculos XX e XXI.

Algumas leituras e releituras da poesia portuguesa feitas durante o processo de construção do conhecimento da poética de Pessoa e Herberto apontaram para possibilidades ambivalentes entre as poéticas desses autores. Inicialmente, as leituras conduziram mais para aproximações, mas houve estudiosos apontando para dissonâncias entre os poetas portugueses, o modernista Fernando Pessoa e o contemporâneo Herberto Helder. Dadas as possibilidades em mãos, a aproximação da poética entre ambos era algo mais evidente que as dissonâncias, estas voltadas mais para uma concepção de pensamento dos poetas em relação às vanguardas portuguesas, ambos apresentavam um posicionamento claro sobre o movimento surrealista português. As aproximações eram bastante pontuais em se tratando de temáticas específicas e bem direcionadas, que convergiam para diálogos possíveis entre os autores, por meio de um olhar sobre a metapoesia.

Fernando Pessoa em relação aos surrealistas apresentou-se divergente quanto à ideia poética, pois em Pessoa tem-se uma produção voltada para a fragmentação do sujeito poético, a proposta heteronímica foi de encontro aos surrealistas que preconizavam a unicidade, o fim das diferenças entre as coisas.

Na perspectiva de ver onde e como o diálogo entre os autores era possível, o estudioso português João Décio fez em seu artigo de introdução ao estudo da poesia de Herberto Helder, uma pergunta da qual foi o aporte para dimensionar a poética Herbertiana em consonância com a de Pessoa. Com isso, o intuito foi tentar respondê-la através da análise que se propõe este trabalho:

> Abrindo novo parêntese, é preciso lembrar que a palavra poética em Herberto Helder é ambivalente: de um lado remete a um referente de ordem intelectiva (um sentimento, uma sensação, uma ideia do mundo); de outro remete à própria palavra. Não seria este aspecto da dupla referência que faz grande a poesia de Herberto Helder e de alguns outros poetas da atualidade em Portugal? (DÉCIO, 1971, p. 146)

O diálogo que aqui se pretendeu buscar foi uma abordagem dos aspectos da metapoesia. De acordo com a exposição de Décio (1971), tratar-se-ia de um referente ao estudo da ordem da palavra. Não será objetivo desse trabalho fazer uma aferição da intertextualidade, mas uma relação de hipertextualidade e hipotextualidade[3] como método de análise dos poemas escolhidos.

2 Foi adotado o termo 'contemporâneo' para a designação das expressões pós-modernistas as quais são mais conhecidas e caracterizam toda a gama de produção existente até os dias atuais, transitando entre os séculos XX e XXI.

3 Entende-se por intertextualidade a presença de um texto dentro de outro, mas compreende-se a hipertextualidade como a relação de um texto hipotético A com outro texto B anterior, sem necessariamente haver a menção de um ao outro diretamente. Chamaremos aqui de hipertexto aquele em análise (texto A) e hipotexto o outro anterior em comparação (texto B).

Os poemas tiveram como critério primeiro de escolha, um destaque para evidências de elementos metapoéticos que apresentassem o uso de metáforas,[4] em que a metalinguagem utilizada por ambos os poetas tivesse uma interseção visível de suas ideias em relação a temas tais quais: a poesia, o leitor e o próprio autor.

Objetivamente buscou-se compreender o tratamento e o pensamento dos poetas enquanto autores em relação a esses temas, de forma conjunta ou em separado. Da poesia de Fernando Pessoa, procurou-se no conjunto de seus trabalhos a sua presença poética nos escritos. Buscou-se no ortônimo Fernando Pessoa e do poeta Herberto Helder resgatar esse posicionamento como criador/autor/poeta e extrair das poesias o olhar de cada um sobre essas temáticas. Os poemas "*Hora Absurda*" do ortônimo Fernando Pessoa e o poema "*Para o Leitor ler de/vagar*" de Herberto Helder[5] foram os escolhidos segundo os critérios metodológicos mencionados anteriormente.

Décio (1971) mostrou em seu estudo introdutório que as tendências presentes na poética de Fernando Pessoa como o sensacionismo, também estão presentes na poética de Herberto Helder e que, "alguns de seus poemas se revelam poemas de busca, em que o poeta procura uma solução para a vida e para o próprio poema" (DÉCIO, 1971, p. 43).

Contudo, a poesia portuguesa se revelou uma poesia que dialoga com outros textos e trouxe reflexões sobre o fazer poético e as interfaces/relações que a palavra estabelece através de suas condições poéticas proporcionadas entre poeta e poesia, poeta e leitor, poeta e outros poetas.

## O POETA NA POESIA

A presença do poeta na poesia esbarra em nuances, ora filosóficas ora poéticas, que criaram divisores de água tais como a definição de sujeito[6]e autor. Enxergar a presença do poeta ao que ele se propõe dentro da obra é buscar desconstruir a presença do sujeito e deixar o autor desnudado no texto e apresentar suas relações e interfaces. Compreender as metáforas e adentrar na metapoesia torna-se o caminho possível para se perceber a presença poética do autor e abrir o espaço que cabe à interpretação como um exercício de estudo literário e de linguagem, como defendeu Castro (1998),

> Ao lado da Poética filosófica, que pensa as obras poéticas por um paradigma que lhes é externo, podemos também pensar outra Poética, que se origina na dinâmica do próprio fazer poético. Há, portanto, duas Poéticas: a que nos advém na palavra do

4 A metáfora por ser uma função de linguagem que denota uma característica cujo significado das palavras apresenta traços sublimes às infinitas possibilidades de leitura; é também uma forte evidência provável de que há uma representação ou personificação por detrás de seu uso na poesia, como ocultar direcionamentos e apontamentos caros ao autor.

5 Do conjunto "Poemas Fernando Pessoa, ele mesmo", o poema foi extraído da obra de Antologia Poética organizada pela estudiosa em literatura portuguesa, Cleonice Berardinelli (UFRJ), 2012 e do conjunto de obras reunidas de Herberto Helder, extraiu-se do livro "Ofício Cantante – poesia completa" edição portuguesa editada e publicada pela Assírio & Alvim, 2009. "Ou o poema contínuo", obra publicada em edição brasileira, de 2006 mantêm as mesmas características e conjunto do "Ofício cantante", salvo a exceção do mais recente livro "A faca não corta o fogo" que foi incluído pelo autor posteriormente em "Ofício cantante" (2009).

6 Considera-se aqui, para fins de distinção, o sujeito biológico, o poeta enquanto pessoa, o ser. Para melhor distinção e compreensão chamaremos então de "poeta-sujeito". Não confundir com o sujeito poético que neste trabalho será mencionado como autor/criador do texto poético, "poeta-autor".

> filósofo e a que nos advém na palavra do poeta, ou seja, nas obras como manifestação da poiesis. Nesta perspectiva, temos um duplo caminho contraditório. De um lado, a Poética filosófica define o que é a poiesis a partir da sua concepção de conhecimento, de outro, é a poiesis que se dá com Poética nos poemas dos poetas. Seja na palavra do filósofo, seja na voz do poeta, Poética e poiesis radicam na questão da interpretação. Examinar os diferentes aspectos da interpretação é lançar luz sobre a Poética e a poiesis. (CASTRO, 1998, p.1)

## O POETA E A POESIA EM A "HORA ABSURDA", DE FERNANDO PESSOA

Fernando Pessoa foi um expoente da poesia modernista portuguesa e representou o que se entenderia como parte do rompimento de uma poesia tradicional calcada nas vanguardas da tradição clássica até o movimento surrealista. A poesia Pessoana apresentou a consciência de um novo processo criativo que se instaurava na poesia. Esse momento surgiu como uma *poiesis* preocupada com a própria expressão da linguagem. Linguagem esta que fosse recriada a partir da desconstrução do eu, onde ele cria personalizações que desvinculam o poeta-autor do poeta-sujeito[7], uma característica da modernidade.

Em a "Hora Absurda" (1913), a figura do poeta assinada pelo ortônimo Pessoa, já mostrava que ele daria vida a outros personagens autorais: "E a minha ideia de te sonhar uma caravana de histriões..." (Pessoa in BERARDINELLI, 2012, p. 23). Neste verso, o termo 'histriões' remonta aos conhecidos atores saltimbancos que representavam as farsas da antiguidade, em que essas farsas preludiem a ideia de um poeta fingidor que assumirá outras identidades como vieram a ser os heterônimos, a despersonalização do poeta foi anunciada por Pessoa em seu ortônimo.

A metáfora "*Hora*" grafada com a inicial maiúscula é indicativa de que se refere ao poeta, o verbo em primeira pessoa do singular que o acompanha assume a identidade do sujeito falante do enunciado nos versos e se apresenta como tal. "(...) É em mim... Sou a Hora,/E a Hora é de assombros e toda ela escombros dela..." (Pessoa in BERARDINELLI, 2012, p. 23). A "*hora*" grafada em minúscula representa a metáfora da poesia. A relação estabelecida entre o poeta e a poesia através das metáforas "*Hora*" e "*hora*" evidenciou uma relação atemporal, marcada por uma passagem que é conduzida de acordo com o espaço, tempo e silêncio.

Outra representação dada à poesia é quando ela surge da voz de um deus (elemento criador) e a poesia passa a ser a criação/criatura, pois o poeta é remetido ao mito grego do deus Apolo, chamando-o de "*fingido*", novamente o autor alude à heteronímia: "E a ideia de a tua voz soar a lira dum Apolo fingido..." (Pessoa in BERARDINELLI, 2012, p. 24). Em relação aos heterônimos o poeta afirma que os mesmos são de sua autoria e suas vozes poéticas revelam as várias vozes que tem dentro de si: "Todos os ocasos fundiram-se na minha alma..." (Pessoa in BERARDINELLI, 2012, p. 24).

No poema a relação entre poeta e poesia se dá de forma direta, íntima e próxima, a enunciação mostra um poeta que fala à poesia como se estabelecesse um diálogo, não faz evocações como se a poesia fosse o elemento contemplativo ou a musa inspiradora. A poesia é parte da construção poética, faz jus à existência do poeta. A menção

7 Lembrando que o sujeito aqui trata-se de sujeito biológico.

"Absurda", no título do poema, foi dada como complemento para a "Hora", o poeta já diz quem é e a que veio, pois o significado de absurdo segundo dicionário Aurélio remete a ideia e definição de "contrário ao bom senso, à razão, ao costume ou a qualquer tipo de verdade ou modelo estabelecido" (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 2001, p.6 [absurdo]).

O poeta se posiciona como a "Hora" e ao adjetivar-se "Absurda" reforça o posicionamento de uma poesia que veio mudar com a concepção tradicional literária em Portugal, é a manifestação do modernismo na construção de um pensamento poético sobre a poesia.

Fernando Pessoa, segundo Berardinelli (2012), relatou que os heterônimos são frutos de seu pensamento poético, como se quisesse mostrar uma poiesis que fosse fruto da razão. Em "Hora Absurda" o sensacionismo defendido por Décio (1971) comprova-se, uma vez que a *poiesis* Pessoana reflete os sentimentos do poeta em relação ao mundo que lhe cerca a vida e a própria poesia. Ainda assim, prevalece o desejo do poeta de escapar-se da realidade, segundo Berardinelli (2012), "manifesta-se o desejo de escapar-se, de perder a própria personalidade humana" (BERARDINELLI, 2012, p. 265), "Pessoa leva o desejo de evasão ao mais alto grau, fugindo à sua própria realidade." (JOHANSEN, S. op. cit., p. 276 apud Berardinelli, 2012, p. 265 [nota de rodapé]) através da negação. Um poema carregado de metáforas visuais em que há a preocupação com a linguagem poética e a sua expressão como forma de representação do que o modernismo veio propor.

## DA POESIA "*PARA O LEITOR LER DE/VAGAR*", DE HERBERTO HELDER: O POETA E A POESIA

Herberto Helder considerado um poeta contemporâneo de um estilo um tanto complexo e denso pela produção literária editada até hoje, foi e ainda é, muitas vezes visto como um poeta de difícil compreensão tanto como escritor quanto em sua poiesis. Autor que publicou obras poéticas desde o final dos anos 50, transitou entre o surrealismo, o experimentalismo e segundo os estudiosos, pode ser considerado um contemporâneo que mais dialoga com o modernismo português, e por ser um poeta em constante transmutação é difícil enquadrá-lo em qualquer movimento.

A poesia de Herberto Helder possui uma característica metafórica, imagética em que sua leitura é marcada por modos singulares, como a presença da alteridade, quando o autor quer transmitir à escrita um sentimento que não parte de si.

Segundo Gusmão (2010), a poesia de Herberto Helder remete a uma reflexão da sua poética que sempre esteve em transmutação junto com a escrita, a imagem e o sujeito. E a invenção se dá através da experiência. A sua experiência de criação do poema acontece pela invenção. É por isso que Gusmão chama de "poética da invenção" o modo de Herberto tratar a poesia.

> (...) uma poética da invenção. Na sua obra, encontramos insistentemente representações figurais da cena escrita, ou poemas que podemos designar como 'artes poéticas'; mas trata-se em geral de gestos e de figurações de uma poética imanente ao poema, que não se diz de fora ou ao lado da poesia, e que se furta a uma suposta e ilusória transparência do pensamento da poesia sobre si própria, antes é movimento fazendo-se e reflectindo-se. (GUSMÃO, 2010, pp. 378-379)

Martelo (2004) ressalta a característica da escrita de Helder ser fruto de experiências e não sentimentos e pensamentos, mas que acompanha ritmos, estes entendidos como o sentido da experiência escrita. Segundo Martelo (2004) a "dissolução da identidade acontece no contexto de uma busca de conhecimento totalizante e até unitivo do mundo, consistindo num efeito inseparável da própria experiência da escrita" (MARTELO, 2004, p. 186).

Martelo (2004) expôs o que mais tarde veio Gusmão (2010) argumentar que a poética de Helder esteve sempre calcada naquilo que ele chama de experiência do mundo, não no sentido de representar o mundo, mas suas realidades discursivas em face a outras realidades que se dão através da experiência verbal, no trato com a palavra.

A escrita segundo Helder, "representa-se a si, e a sua razão está em dar razão às inspirações reais que evoca.//E produz uma tensão muito mais fundamental que a realidade" (Helder in Photomaton & Vox, 1995, p. 144 apud MARTELO, 2004, p. 192), a poesia está dentro da visão de realidade apontada pelo poeta, ainda segundo ele: "É nessa tensão real criada em escrita que a realidade se faz." (Helder in Photomaton & Vox, 1995, pp. 56-7 apud MARTELO, 2004, p. 193). A poesia é a realidade do poeta, nela ele constrói um mundo poético o qual ele se despersonifica enquanto sujeito biológico e adentra como autor, a passagem do poeta-sujeito para poeta-autor.

No poema "*Para o leitor ler de/vagar*" da obra "*Lugar*", publicada em 2009, no conjunto "Ofício Cantante", percebeu-se uma linguagem metapoética em que o autor expôs a figura do poeta, da poesia e do leitor mostrando as interfaces de cada um em sua poética. A voz do poeta se constrói de acordo com a leitura, marcando o ritmo da poesia, do leitor e demarcado pelo ritmo do autor, uma voz em construção. Sua poética torna-se uma criação inventiva à medida que ela se dá pela construção lenta como uma produção de uma obra de arte, uma escultura ou uma pintura e assim ele constrói imagens no poema através de um diálogo metapoético.

A presença do poeta neste poema se revela quando o mesmo mostra a razão pela qual ele anuncia o mundo a sua volta e a motivação da sua existência, que são o leitor e a poesia: "Volto minha existência derredor para. O leitor. As mãos/espalmadas./As costas" (HELDER, 2009, p. 128).

O verso "As mãos espalmadas" remonta à imagem das mãos estendidas que está segurando algo, ao que o poeta não evidenciou o que se tratava. Mas ao referenciar o leitor a quem dirige o poema, remete a ideia possível de se tratar que há uma obra sendo segurada pelas mãos. Um gesto de recepção do leitor que recebe o poeta e sua poesia. A representação do gesto de um leitor cuja expressão de espalmar as mãos para segurar um livro aberto, tem em mãos à obra, e esta obra representa o poeta.

Assim como na primeira, a segunda estrofe apresenta um sujeito falante em primeira pessoa do singular, o poeta se posiciona como o enunciador, e seu enunciado tem um tom forte e imperativo ao apresentar um verso isolado e centralizado na estrofe. E prossegue numa metáfora a qual se compara a uma pedra, uma pedra bruta e comum, opaca e sem cor, uma pedra que pensa, traduz a representação do autor no poema, pois ele é quem conduz o leitor no poema e indica no próprio poema as suas representações, criando as personificações através das metáforas.

**Sou fechado**
Como uma pedra pedríssima. Perdidíssima
Da boca transacta. Fechado.
Como uma. Pedra sem orelhas. Pedra uma
Reduzida a. Pedra.
Pedra sem válvulas. Com a cor reduzida
Um dia de louvor. Proferida lenta.
Escutada lenta. (HELDER, 2009, p. 128)
//
(...)
Minha pedra pensada com forma
De. Uma lenta vida elementar (HELDER, 2009, p. 129)

Herberto Helder em "*Para o leitor ler de/vagar*" mostra uma poesia em construção, onde estabelece um diálogo demarcado com o leitor e consigo mesmo. Busca definir sua poética através de personificações em que utiliza recursos metafórico e metalinguístico. O poeta criou uma poesia imagética ao mostrar quem é o poeta/autor e seu leitor. O poeta descreve qual é o leitor de sua poesia através de características que ele pauta na própria estrutura do poema, o qual ele desloca o sujeito da sua condição comum de indivíduo para uma postura de leitor que sua poesia exige. Sua poesia não é para um leitor qualquer, mas um leitor que se atém à sua poética e dela faça parte.

## O LEITOR NA POESIA: QUEM É O LEITOR EM HERBERTO HELDER E FERNANDO PESSOA

Fernando Pessoa reconhece o leitor e sua existência em suas obras, muitas delas ele menciona-o como se falasse diretamente com ele. O leitor em Fernando Pessoa é aquele que nunca será capaz de perceber o que o poeta expressa. Segundo Ziberman (1995) o leitor tem um papel racional de compreender a poesia que lê como um lirismo, expressão do sentimento mais íntimo do poeta, e no caso de Fernando Pessoa, o poeta se torna incompreendido, porque seus heterônimos não traduzem o sujeito, mas o pensamento do autor. Porque o poeta-sujeito seria a unicidade, e em Pessoa, o poeta-autor são os heterônimos, frutos da sua imaginação inventiva, figuras pensadas, criadas.

O leitor nunca entenderá que o berço do fingimento em Fernando Pessoa nasce da sua imaginação, da sua invenção. Fernando Pessoa mostra em a "Hora Absurda" que o seu leitor incompreende a poesia que ele apresenta, pois vê nela a obscuridade de um disfarce sentimental, que não é real e um poeta que se divide em várias *personas*, como unir tantos sentimentos diversos? E lança o desafio que é dado ao leitor que não enxerga em Fernando Pessoa a poética da criação inventiva, inovadora, características elementares do modernismo.

A presença do leitor em a "*Hora Absurda*" é confrontada com a presença do poeta e sua *poesis*:

Chove ouro baço, mas não no lá-fora... É em mim... Sou a Hora,
E a Hora é de assombros e toda ela escombros dela...
Na minha atenção há uma viúva pobre que nunca chora...
No meu céu interior nunca houve uma única estrela...
(Pessoa in BERARDINELLI, 2012, p. 23)

O verso "Chove ouro baço" mostra que um novo processo de criação já havia começado dentro do poeta, mas não havia sido ainda percebida ou captada pelo mundo, pelo leitor ou público: "mas não no lá-fora...". Esse processo começa nele, no poeta: "É em mim...Sou a Hora,". A viúva no poema é uma personificação ao leitor que metaforicamente é atrelado a uma figura que ainda não foi capaz de sentir e perceber o acontecimento, no caso o apagamento da poesia tradicional e a chegada de uma poesia moderna. E retoma a afirmação dos heterônimos neste processo: "No meu céu interior nunca houve uma única estrela...", pode-se compreender que a estrela seja os heterônimos ou mesmo as referências poéticas/literárias que o poeta vem a apresentar ao leitor.

Nas estrofes seguintes há a prevalência da metaforização do poeta como a uma pedra de "mármore" e "Barricadas" e quando enfatiza ainda em: "Ao meu trono de alheamento há gestos com pedras raras..." (Pessoa in BERARDINELLI, 2012, p. 24), neste verso as pedras raras são consideradas as pedras incomuns, pedras preciosas. O alheamento pode-se entender ao que está alheio, ou ao lado do poeta, seriam eles os heterônimos que representariam os gestos do poeta? Ou o leitor?

Ao que indica o poema, tem-se um confronto entre o poeta e leitor, pois segundo Zibermam (1995) "A leitura não é dispensável, mas o leitor tem dificuldade em chegar ao âmago do poema instalando-se então o desencontro e a impossibilidade de comunicação" (ZIBERMAM, 1995, p. 12). O poeta trata o leitor como quem não consegue acompanhá-lo e segue lendo-o em silêncio, pois não é capaz de responder a altura do trono em que se coloca o poeta: "Ah, e o teu silêncio é um perfil de píncaro ao sol!" (Pessoa in BERARDINELLI, 2012, p. 25) o poeta mostra que o silêncio do leitor é a luz ao extremo e o quanto o seu poema é capaz de provocar no leitor a incapacidade de responder ao poema naquilo que foi confrontado.

A lâmpada acessa do poeta é a luz provida do silêncio do leitor e que se mantêm viva, no uso de uma expressão do paradoxo: "Minha alma é uma lâmpada que se apagou e ainda está quente..." (Pessoa in BERARDINELLI, 2012, p. 24) e em "A minha alma é aquela luz que não mais haverá nos candelabros..." (Pessoa in BERARDINELLI, 2012, p. 24). A luz está relacionada às ideias do poeta, ao modernismo, à nova poética e o silêncio ao leitor. E quando ele introduz o candelabro que retrata um tradicional suporte de velas, ele alude no verso que suas ideias não serão mais sustentadas por nenhuma base tradicional. Já o silêncio cuja resposta o leitor não dá ao poeta, deixa-o à mercê de imaginar o que o leitor sentiu do poema: "E o teu silêncio é uma cegueira minha...Fitote e sonho..." (Pessoa in BERARDINELLI, 2012, p. 25), pois este silêncio representa um confronto que escurece o caminho e as possibilidades de iluminação que suas ideias (poema) vieram proporcionar, mas ele persiste direcionando o seu desejo de seguir com a poética.

Em Herberto Helder, o poema "*Para o leitor ler de/vagar*" cujo título inicia com a preposição 'para', demonstra que o poema se refere ao leitor e se dedica/destina ao

mesmo. O poeta abre o poema mostrando a razão da sua existência poética, que lhe cerca: o leitor. O que está ao seu redor é o leitor: "Volto minha existência derredor para. O leitor." (HELDER, 2009, p.128).

O leitor em Herberto Helder é uma condição também de ser dele mesmo enquanto poeta-leitor e de outros sujeitos que possivelmente virão a ler sua poesia. O poema ora estabelece um diálogo com o leitor ora fala da condição do leitor, quem é o leitor na sua poesia? O auxiliar? O espírito? A pedra? O leitor do poema?

> (...)
> auxiliar. O espírito, a pedra.
> Do poema.
> Leitor à minha frente. Vindo
> do mais difícil lado
> das noites.
> (HELDER, 2009, p. 130)

A presença do leitor no poema é uma constante, uma referência que norteará a relação que é estabelecida entre o poeta e seu leitor. Sua condição de leitor proporciona uma comparação, em paralelo, ao perfil de leitor que se espera de sua poesia. Mas para tanto o poeta se coloca a posto num diálogo em que expõe esse desejo.

Na terceira estrofe do poema o primeiro verso inicia-se com um travessão, sinal gráfico de um diálogo. O poeta dialoga com o leitor, como se conversasse com ele através da obra. Apresenta o leitor através da metáfora, a pedra, mas uma pedra diferente, especial, preciosa, rara e incomum. As pedras preciosas possuem características que lhe são peculiares como a transparência, a cor, a polidez e o valor que lhe é atribuída.

> Todo leitor é de safira, é
> de. Turquesa.
> E a vida executada. Devagar.
> Torna-se infiltrada cor da. Pedra
> do leitor.
> (HELDER, 2009, p. 128–129)

No poema há dois tipos de pedras, a pedra-leitor e a pedra-autor, a segunda apresenta-se uma pedra bruta, opaca, que precisa ser polida. Essa falta de polidez indica que o poeta precisa ser lido e compreendido pelo leitor para ser desconstruído e desvelar a sua poesia. A primeira pedra foi muito bem definida na terceira estrofe. O leitor que é "moroso" ou lento, não tem uma leitura limpa do poema, um poema "*sem poros*", se redobra na leitura, uma leitura atenta, difícil quase uma punição: "Leitor acentuado, redobrado leitor moroso./Que entende o relato sem poros," (HELDER, 2009, p. 129).

O silêncio do leitor é percebido no verso: "o mês atroz dealbado sobre a pedra/sem orelhas, "*pedra sem boca*". E que desce os dedos sobre. Meus dedos pelo ar. E toca e passa./Pelas pálpebras paradas. Pelos/ "*cerrados lábios*" até às raízes./E cai com seus dedos em meus dedos." (HELDER, 2009, p.129, grifo nosso). Em dois versos o poeta, dentro da metáfora pedra-leitor, remete ao silêncio do leitor cujas pálpebras são uma referência à leitura silenciosa através dos olhos.

O leitor em Herberto Helder tem um ritmo ditado pelo poeta através do poema, a sua poesia acaba definindo o perfil do seu leitor. Um leitor que espera, o texto tem que ser dado a ele, pois seu papel é daquele que não sabe nada.

> E espera devagar.
> Leitor que espera uma flor atravancada,
> balouçando baixa
> sobre. Mergulhados
> filamentos no terror devagar.
>
> Mas que espera. Doce. Contra o hermético
> movimento do mundo.
> E que o mundo movimenta contra.
> (...)
> Antigas, ignoradas, corridas. Sobre
> a primitiva face do poema. Leitor
> que saberá o que sabe dentro. Do que sabe
> de mais selado. E esperará
> dias e anos dobrado, leitor. Varrido
> pelo movimento dos dias.
> Contra o movimento nocturno do. Poema devagar. (HELDER, 2009, p.129-130)

Na chamada que faz ao leitor, o poeta retoma-o para que o mesmo entre em sintonia com o poema, para que a leitura não se perca, que o poema não morra, porque o tempo pode ser mais veloz que o leitor e o autor, pois os tempos do autor e do leitor não se confluem. O movimento do mundo de Herberto Helder é diferente do movimento do leitor. E fecha o diálogo com o leitor deixando quase que um pedido.

> Leitor: volto
> para ti. Um livro que vai morrer depressa.
> Depressa antes. Que a onda venha, a onda
> alague: A noite caída em cima de teus dedos.
> (...)
> Para eu batê-las durante o tempo.
> Eterno, o tempo. De uma onda maior que o nosso
> tempo. O tempo leitor de um. Autor.
> Ou um livro e um Deus com ondas de um mar
> mais pacientes.
> Ondas do que um leitor devagar.
> (HELDER, 2009, p. 130-131)

Silva (2000) ao analisar "*Os Selos*" de Herberto Helder trouxe à luz a questão do leitor em toda a poética de Helder e o paralelo da relação poeta-leitor reforçando a presença do poeta-autor. Para Silva (2000), "o leitor é recusado, enquanto entidade exterior ao poema e este exige dele - leitor – uma relação íntima e profunda." (SILVA, 2000, p. 10).

> se o poema exige do leitor uma aproximação filial – repare-se que raras as vezes se não encontra o 'eu' do poeta, no poema – pede-lhe também para que ele assuma uma atitude 'selvagem' e 'bárbara', perante a cultura das 'coisas', de forma que aquele – leitor -, em comunhão com o texto poético, consiga acompanhar as transmutações da palavra. (SILVA, 2000, p. 10)

Herberto Helder expressa no poema uma insatisfação ao sentir que o seu leitor precisa ser delineado, pois sente que sua poesia é incompreendida e não é qualquer leitor que consegue ler e compreendê-lo. O que exprime o desejo de que esta relação se estreite e aprofunde, e que o leitor se adentre na sua poética e o compreenda.

Herberto Helder se transmuta na obra, contudo o leitor tem que estar atento, pois não lê apenas um único autor/poeta, mas vários, que se transfigura em cada obra e nela se confunde.

O leitor é presença marcante e representação fundamental nas poesias de Fernando Pessoa, em "Hora Absurda" e de Herberto Helder, em "*Para o leitor ler de/ vagar*". A relação com o leitor mostra a preocupação dos poetas com a leitura poética. Ambos sentem uma lacuna quando veem-se reféns de um leitor desprovido de uma capacidade de enxergar o poeta fora do seu sujeito biológico, ver nele o poeta-autor.

As perspectivas do leitor e as perspectivas do autor se diferem no posicionamento em relação ao poema, cada um dos poetas vê o seu leitor como aquele que deve se confundir com a obra, e não o sujeito-autor estar imerso ou oculto na obra. Quem é o leitor e qual o seu papel frente a poesia dos poetas analisados? Este leitor que foi evidenciado na poética de cada um.

O leitor foi determinante da poesia modernista portuguesa, seu papel e representação prevalecem na poesia contemporânea em Herberto Helder.

## INTERSEÇÕES POÉTICAS: FERNANDO PESSOA E HERBERTO HELDER

Luis Maffei (2006) e Manuel Gusmão (2010) apontaram em seus estudos que Herberto Helder em suas obras se colocou como uma extensão da obra, um conectivo da obra ou a obra seria ele mesmo. Houve referências do poeta que ao se tornar uma obra, criou para si mesmo um personagem, assim como fez Fernando Pessoa, em "*Hora Absurda*".

Em Fernando Pessoa, percebeu-se na sua poética o claro posicionamento de quem fala na obra é o poeta e não o sujeito biológico. Fernando Pessoa criou vários personagens (heterônimos) fingindo ser ele muitos sujeitos, os quais menciona-os metaforicamente como "*histriões*", "*Apolo fingido*", "*Todos os ocasos*".

A metáfora[8], um dos elementos da expressão da linguagem é muito presente nos poemas como uma forma poética e metalinguística de ambos tentarem falar da sua

8 A metáfora é um dos elementos da figura de linguagem que neste trabalho mereceu destaque para uma análise de seu uso figurativo, relacionado ao poeta e a poesia. Considerando a metáfora como recurso de linguagem que produz uma percepção de duplos sentidos poéticos, ela constantemente envolve os termos poeta e poesia, bem como outros que remetem ideias similares a estes termos. A metáfora observada aqui como um recurso linguístico que se distingue de outras formas de escrita, a poesia fala por si mesma através de suas próprias figuras de linguagens.

poesia ao leitor sem ser denotativo e ao mesmo tempo explicativo. Os poetas definem seus papéis na poesia, qual o lugar do leitor e seu papel e o que dele esperam e qual a função do leitor perante a poesia que lhe é apresentada.

Herberto e Fernando Pessoa cruzam, especificamente nestas duas poesias, elementos que representam o leitor, ambos usam a metáfora da pedra, da luz e o silêncio.

No caso das pedras, Herberto usa-a como uma metáfora comparativa até mesmo com o autor, a pedra opaca que emite sua luz através da pedra preciosa que brilha, o leitor. Gusmão (2010) aponta a poética de Herberto como a uma "transparência do pensamento da poesia sobre si própria, antes é movimento do poema fazendo-se e refletindo-se sobre si própria." (GUSMÃO, 2010, p. 379)

> Por aí, o 'poema' mais do que o *tema* de um discurso é uma 'personagem' ou uma figura indissociável do movimento do mundo verbal em que se inscreve, e que é assim dotada da mesma opacidade luminosa que caracteriza as outras figuras que formam a 'população' desse mundo. (GUSMÃO, 2010, p. 379, grifo do autor)

Em Fernando Pessoa, a poética do pensamento se faz presente da mesma forma que em Helder, pois a poesia Pessoana como ele mesmo gostaria que fosse interpretada é uma poesia advinda de um processo criativo e reflexivo do poeta-autor, não como fruto de um lirismo do sujeito, a presença da subjetividade, da unicidade poética, pois poeta/autor não se confunde com o sujeito biológico.

Sobre a luz, os poetas utilizaram o elemento dos candelabros como metáfora à poesia. O candelabro tem várias significações, representações histórico-culturais e religiosas, mas todas elas estão unicamente direcionadas a algo que ilumina, à iluminação, luz e suporte à iluminação. Contudo, pensar que o processo poético de ambos advém de uma iluminação, remete-nos ao pensamento renascentista de retomada aos valores e a filosofia da antiguidade grego-romana, à razão como forma de pensar as coisas do mundo. O candelabro por ser um elemento que representa a ideia da tradição, do passado que os poetas resgatam num momento de luz, a era das luzes, iluminados através da poesia que denota sentimentos voltados para o homem, para si mesmo. Nos versos dos dois poemas, o candelabro está ligado à razão, a alma ou sentimento, um ser iluminado - "*A doida*", "*cartas rasgadas*" -, pois é o pensamento que mantêm a chama acesa da criação.

Em Pessoa, tem-se os seguintes versos, o termo "*doida*" é interpretado como a relação com o sentimento, a alma do sujeito poético, o eu lírico:

> A doida partiu todos os candelabros glabros,
> Sujou de humano o lago com cartas rasgadas, muitas...
> E a minha alma é aquela luz que não mais haverá nos candelabros...
> E quem querem ao lago aziago minhas ânsias, brisas fortuitas?...
>
> (Pessoa in BERARDINELLI, 2012, p. 24)

Em Helder, os termos "ardentescura" e "candeia" remetem etimologicamente ao candelabro:

> Esta candeia que rodo amarela por fora,
> e ardentescura por dentro.

> Candeia tão baixa-viva. Sou lento numa luminos-
> idade como em meio de ilusão.
>
> (HELDER, 2009, p. 128)

A similaridade dessas estrofes poéticas de ambos diz quase da mesma ideia do afastamento do sujeito poético, do eu lírico no processo de escrita da *poiesis*. Ambos dizem a mesma coisa utilizando o mesmo recurso metafórico. Helder dialoga e comunga da mesma ideia de Pessoa, e parece beber nesta fonte Pessoana sobre a iluminação poética.

O silêncio é uma das metáforas mais recorrentes nos poemas dos dois poetas, o termo refere-se tanto ao silêncio poético, ao leitor e ao autor. Em Pessoa, o silêncio refere-se ao leitor a quem o poeta se dirige no poema através do pronome demonstrativo "*teu*". A representação do leitor como quem lê o poeta e se atém ao silêncio e na falta dessa recíproca de se saber o que o leitor compreendeu da sua poética. O silêncio remetido ao leitor é como se o poeta sentisse incomodado ao não saber o que o leitor absorveu da sua poética. O silêncio do leitor é um mistério a ser desvendado através da *poesis*.

O silêncio deixa o poeta a imaginar o que o leitor espera dele e a poesia que escreve se torna uma constante busca em alcançar o leitor imprevisível, indizível e misterioso. Até mesmo a comparação a um cadáver, cujo corpo inerte e silencioso não emite a vida ou a outrem o que está por trás da morte. O silêncio do leitor é instigador, constrangedor a ponto de perturbar o poeta, assim é o leitor para Fernando Pessoa. A representação no poema retrata o perfil de um leitor que não se comunica com o poeta ou com a sua poesia, mas essa incomunicabilidade é estabelecida quando o poeta se afasta do seu lirismo, pois o leitor tende a buscar e compreender os sentimentos do sujeito biológico na tentativa de criar uma identificação com o mesmo e consequentemente com a obra poética.

Herberto Helder apresenta o silêncio ligado ao órgão emissor da voz, a boca, e ao mesmo tempo como uma metáfora mais velada, com uma ligação indireta da boca como o elemento de seu sentido poético, em que se lê no verso: "Sou fechado/como uma pedra pedríssima. Perdidíssima/da boca transacta. Fechado" (HELDER, 2009, p. 128), neste trecho o poeta se compara a uma pedra da boca transacta, ou seja, sua origem parte de uma outra pedra cuja boca não se abre, não passa nada através dela. Seria a pedra -leitor cuja boca é transacta? A conjunção apresenta duas possibilidades de direções de leitura, uma de que a pedra-autor possui a característica da boca transacta, outra interpretação que é a comparação de sua pedra-autor além do adjetivo "*Perdidíssima*" surge da "*boca transacta*".

Outra passagem do poema em que evidencia o silêncio, o poeta ao falar do leitor, refere-se a ele como uma "pedra sem boca" (HELDER, 2009, p. 129), cuja leitura se esvai pela obra nas mãos e termina nos lábios sem movimentos, "cerrados lábios até às raízes." (HELDER, 2009, p. 129). E conclui retomando ao leitor, o poeta mostra que a obra nas mãos do leitor é como se estivesse preso no céu da boca do leitor que não dá a sua voz o brilho que ele espera: "Este livro apertado nas estrelas/da boca, estrelas./Aderentes fechadas. Por fora/leves às vezes, presas." (HELDER, 2009, p. 130-131).

O silêncio em Herberto prefigura a imagem de um leitor que não fala, que está preso à obra, sem voz, sem resposta ao poeta.

Fernando Pessoa e Herberto Helder parecem demonstrar uma inquietude quanto à incomunicação entre o autor e seu leitor, pois a única mediação que existe é a obra poética, a poesia escrita, o livro nas mãos sob o olhar atento e incompreendido do leitor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo poético das obras e dos poemas elencados tornou possível buscar elementos que estabelecessem um diálogo entre os termos analisados, não que necessariamente implicassem na influência de um autor sobre o outro. A presença metapoética, permitiu uma busca dos termos que apresentassem o mesmo posicionamento de ambos os autores. Assim, dirimiu-se as ambivalências e uma possível divergência. O que se objetivou foi buscar um diálogo que estabelecesse uma ponte poética sem que houvesse a necessidade de um autor remeter ao outro ou buscasse no outro a mesma referência que queria expressar-se.

As poesias mostraram que através das metáforas, um estudo metalinguístico foi capaz de penetrar no pensamento poético em relação aos elementos intrínsecos a todo escritor: o seu exercício/ofício da escrita poética, a poesia, o leitor e a relação de todos eles com a obra.

Os elementos silêncio, pedra e luz, respectivamente, metaforizaram o leitor, o autor e a obra, o que demonstraram o diálogo sob uma análise do posicionamento e pensamento refletidos na poesia modernista e contemporânea portuguesas, que ambas comungam preocupações semelhantes sob o mesmo processo de reflexão poética.

Ambos poetas buscaram a mesma atitude perante a poesia, criar uma poesia que não falasse do sentimento próprio, do sujeito lírico, mas que falasse da visão do autor em relação àquilo que move o seu exercício poético: o leitor, a escrita (*poiesis*) e o ser autor.

As reflexões mostraram uma forte mudança na forma de tratar a poesia por um processo de racionalização poética em que o sujeito biológico se retira de cena e cria um autor que dialoga e expõe sentimentos de alteridade, não sendo ele o sujeito lírico. A poesia contemporânea de Herberto vem reforçar o propósito modernista português quando cruzamos as ideias e posicionamentos poéticos semelhantes em relação a mesma temática, embora a abordagem e o tratamento foram diferentes. Os elementos metafóricos analisados comungam a mesma ideia e traduziu o pensamento poético dos autores, o que demonstrou as interseções como um diálogo do pensamento poético de ambos.

A análise poética do poema de Herberto Helder respondeu à questão inicial de Décio (1971) quanto à dupla referência, uma ao sentimento do mundo e a outra quanto à palavra. A primeira pode ser percebida na abordagem da alteridade, em que Herberto e Pessoa transferem o sentimento ao autor e não ao sujeito lírico, na segunda referência foram várias as evidências textuais nos poemas que retratam a preocupação de ambos com o fazer poético e a preocupação de serem compreendidos em seu objeto, a poesia. Com isso, a segunda referência teve uma presença contundente da metapoesia, onde a construção da *poiesis* e suas interfaces foram alvos de reflexões dos poetas.

As tendências poéticas portuguesas apresentaram uma aproximação com o pensamento filosófico, retratando aspectos reflexivos, questionadores e observadores do mundo e da *poiesis*. Fernando Pessoa e Herberto Helder apresentaram poemas capazes de elucidar todo o conjunto poético que escreveram, uma vez compreendidos o seu papel/função pelo leitor, suas obras serão mais bem absorvidas. Nisso, os sujeitos se resguardam às manifestações alheias ao que sentem em relação a sua poética. A obra e o sujeito podem conviver isolados, em separado, um não precisa representar o outro, mas se interrelacionam a partir da criação, o criador (poeta) e a criatura (poesia), mas o sujeito é também leitor do mundo externo à obra.

Outros diálogos possíveis poderão abrir perspectivas de uma consonância quanto a trajetória da poesia portuguesa, a mensagem inicial do modernismo português traduz-se de diferentes abordagens na poesia contemporânea preservando seus princípios basilares de transmutação da palavra em seu constante exercício da escrita poética.

# REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Cleonice. **Fernando Pessoa**: antologia poética. [org.] Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012

CASTRO, Manuel Antônio de. **Poética e Poiesis**: a questão da interpretação. Rio de Janeiro: Departamento de Ciência da Literatura – Faculdade de Letras da UFRJ, 1998. Disponível em <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CCsQFjAA&url=http%3A%2F%2Facd.ufrj.br%2F-travessiapoetic%2Flivros%2Flivro4.doc&ei=M-NdUqiJDMeIkQeq_4 HwBQ&usg=AFQjCNG5nz3Xra4IX0_wua8o8Pk6V-qXSsg&bvm=bv.54176721,d.eW0 > Acesso em: 25 set. 2013

DÉCIO, João. **Introdução ao Estudo da Poesia de Herberto Helder**. Portugal, 1971.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Miniaurélio **Século XXI Escolar**: o minidionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GUSMÃO, Manuel. **Tatuagem & Palimpsesto**: da poesia em alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HELDER, Herberto. **Ofício Cantante**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

MARTELO, Rosa Maria. **Em Parte, Incerta**: Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea. Porto: Campo das Letras, 2004.

SILVA, João Amadeu C. da. **Os Selos de Herberto Helder**: entre a apresentação do rosto e a biografia rítmica. Braga: Faculdade de Filosofia da UCP, 2000.

ZIBERMAM, Regina. **Fernando Pessoa e o Leitor Ideal**. Rio Grande do Sul: Letras – Revista do Mestrado em Letras da UFSM, n. 07-20 Edição Especial, jan/jul, 1995.

Disponível em <http://w3.ufsm.br/revistaletras/artigos_r10_r11/artigo%201.pdf> Acesso em: 25 set. 2013

## REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

COELHO, Nely Novaes. **Fernando Pessoa, a Dialética de ser em Poesia**. Jornal de Poesia, [s.n.].

Disponível em: < www.jornalde**poesia**.jor.br/nelly01.html > *Acesso em 25 set. 2013.*

HELDER, Herberto. **Ou o poema contínuo**. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

LEAL, Izabela. **No reino das mães**: notas sobre a poética de Herberto Helder. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, pp. 127-138, 2008.

Disponível em: <*www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/artigo8.pdf> Acesso em: 25 set. 2013.*

MAFFEI, Luis. **Herberto Helder, sim, o poema contínuo**. RJ: Revista Diadorim, vol. 1, UFRJ, 2006. Disponível em: <*www.revistadiadorim.letras.ufrj.br> Acesso em 25 set. 2013.*

PESSOA, Fernando. **Poesias.** Porto Alegre: L&PM, vol. 2, 2012. Sueli Barros Cassal (org.)

PICOSQUE, Tatiana Aparecida. **Herberto Helder e a apropriação parcialíssima de Episódios/A Múmia de Fernando Pessoa.** Revista Criação & Crítica, n. 7, pp. 23-34,

2011. Disponível em <http://www.ffich.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_N7_TAPicosque.pdf > acesso em 25 set. 2013.

SILVA, Rogério B.; Oliveira, Silvana Maria Pessôa; MOREIRA, Wagner J. (org.). *Escritos sobre poesia*. Belo Horizonte: Scriptum, 2011. (Coleção Homenagemàpoesia I).

# POESIA E HUMILDADE EM CHICO BUARQUE DE HOLANDA: "PEDRO PEDREIRO" OU "QUEM ESPERA NUNCA ALCANÇA"

## *POETRY AND HUMILITY IN CHICO BUARQUE'S "PEDRO PEDREIRO" OR "QUEM ESPERA NUNCA ALCANÇA"*

**Luciano Marcos Dias Cavalcanti**[1]

**Resumo**: Chico Buarque surge no cenário cultural brasileiro inserindo-se na tradição do samba, absorvendo de seus compositores iniciais a adesão à voz do desqualificado social e a tendência à crônica da vida popular. Uma presença garantida em sua obra poético-musical é a dos desvalidos, configurada por uma galeria de desqualificados, seja em seu aspecto social ou moral. Uma figura importante relacionada a este mundo humilde é a do trabalhador. Neste texto, deter-nos-emos na figura do pedreiro da canção "Pedro pedreiro". O elemento humilde trabalhado pelo compositor também se revela em sua elaboração artística formal, fornecendo-lhe um importante recurso estilístico para sua poética: o despojamento, a redução do poético ao essencial e a aderência à linguagem popular.

**Palavras–chave**: Música Popular Brasileira, Poesia, Chico Buarque, Pedro pedreiro.

**Abstract:** Chico Buarque appears in the brazilian cultural scenario by inserting in the tradition of samba, absorbing their initial composers voice membership disqualified and tendency to chronicle of popular life. A guaranteed presence in his poetic-musical is the helpless, configured by a gallery of disqualified, is in your social or moral aspect. An important figure related to this humble is the world of the worker. In this text, we will stop in the figure of the bricklayer's song "Pedro pedreiro". The humble element worked by the composer also reveals in his formal artistic development, providing you with an important stylistic feature to his poetics: the simplicity, reduced to the essential poetic and adherence to the popular language.

**Keywords**: Música Popular Brasileira, Poesia, Chico Buarque, Pedro pedreiro.

Uma presença garantida na obra poético-musical de Chico Buarque é a dos desvalidos, configurada por uma galeria de desqualificados, seja em seu aspecto social ou moral. São exemplares as pessoas pobres, trabalhadores assalariados, como o pedreiro e o operário; as pessoas que não seguem a moral e os bons costumes provenientes da tradição pequeno-burguesa-cristã, como malandros, prostitutas, travestis; além das pessoas humildes, moradoras das favelas e dos subúrbios das grandes cidades, etc.

As reminiscências infantis de Chico Buarque se revelam um importante elemento constituidor da captação do humilde em suas composições. Ligando-se ao movimento

[1] Universidade do Vale do Rio Verde / bavarov@terra.com.br

*Organização de Auxílio Fraterno*, o compositor participou algumas vezes de expedições noturnas a lugares como a Estação da Luz, no centro de São Paulo, com o intuito de ajudar moradores de rua que dormiam nas calçadas, como nos conta em uma entrevista:

> A gente ia de noite, assim um grupo pequeno, com umas Kombis, à Estação da Luz, levar cobertor. A gente olha hoje, e pode achar bobagem. Mas pra um cara como eu que morava ali na Zona Sul de São Paulo, (...) e que estudou em colégio de menino rico, de repente ter essa missão, duas vezes por semana, era muito importante. Então a gente, ia, chegava com aqueles cobertores e o pessoal, os mendigos, fugiam apavorados. (...) acho que devo um bocado a essa experiência, entende? Ela, pelo menos, me abriu os olhos para esse negócio, porque, normalmente, eu não estaria vendo nada disso (...) e esse contato direto que eu tive naquela época, eu procuro ter sempre. Inclusive, eu comecei a gostar de mantê-los, entende? De conhecer, de ver essa gente, de conversar. (HOLLANDA, 11/09/77)

Este contato com o povo, em outro sentido, também será significativo em sua elaboração artística formal, fornecendo-lhe um importante recurso linguístico utilizado em sua obra: aderência à linguagem popular, como também o despojamento poético. Situação que se contrapõe e se contrabalança com a formação do indivíduo proveniente da classe média-intelectual, voltada para leitura literária culta, com a vida e a cultura do povo brasileiro humilde.

A compreensão da "atitude humilde" de Chico Buarque pode ser comparada ao modo como Manuel Bandeira desenvolveu o "estilo humilde" em sua poética. Configurada no despojamento e na redução ao essencial, tanto nos temas quanto na linguagem, esse tipo de atitude pode ser encarada de diversas maneiras. Uma decisiva é a da sua relação com a pobreza. De acordo com Davi Arrigucci,

> Trata-se, antes de mais nada, de uma postura depurada do espírito. E também de uma disposição para agir e significar, que acaba implicando um modo específico de conceber o poético e fazer concretamente o poema. Uma atitude estilística, enfim, em que o modo de ser se converte num modo de ver a vida e a poesia, numa concepção do fazer – fundação de uma poética. É este o termo que, na sua acepção do original, parece caber à noção que Bandeira tem do fazer poético: uma atividade do espírito, em momentos de súbita iluminação, concretizada em obras feitas de palavras. E trata-se de uma poética centrada num paradoxo: o da busca de uma simplicidade em que brilha oculto o sublime. (ARRIGUCCI, 1983, pp.106-7)

De modo semelhante, Chico Buarque também se aproxima dessa "atitude humilde" de Manuel Bandeira ao buscar construir, com extremo cuidado, apuro técnico e economia verbal suas composições, conjuntamente com elementos provenientes da classe pobre e o seu mundo existencial, unindo forma e fundo em um organismo vivo, característica do compositor que fez com que muitas de suas composições recebessem o *status* de poema.

Essas relações empreendidas tanto por Manuel Bandeira quanto por Chico Buarque com o elemento humilde se tornam constituintes de uma concepção poética, se materializando na construção de suas obras, que, como diz Arrigucci, reportando-se à obra de Bandeira,

> corresponde a uma inserção do poeta na existência real, no mundo, no mundo misturado do cotidiano. Ao contrário de que se poderia pensar, o poeta, ao construir o poema, não estará poetizando o cotidiano. (...) Não se trata absolutamente de elevar

> o que se capta no plano comum do dia-a-dia, mas de desentranhar aqui o poético, junto às circunstâncias em que o Eu se acha situado. A pobreza se revela então como condição real de dar forma ao poema. (ARRIGUCCI, 1983, p.108)

Assim, será da rua e do povo simples que Chico Buarque retirará os elementos essenciais para construção de sua poética, como bem demonstra seus depoimentos e suas várias canções.

Uma figura importante relacionada ao mundo humilde presente nas composições de Chico Buarque é a do trabalhador, a qual pretendemos comentar nesta comunicação, representada pela figura do pedreiro, em "Pedro Pedreiro"[2], composição gravada em 1961, pertencente ao álbum *Chico Buarque*. Nesta canção, o que percebemos de imediato é a afinidade direta entre nome (Pedro) e sobrenome-função social (Pedreiro) da personagem, estabelecida pelo morfema "pedr" que nos remete à pedra, ao que é fixo, sólido e imóvel, associando-se, assim, à história da canção, que nos fala de um migrante nordestino que pensa sobre sua vida, sugerido pelo neologismo "penseiro", enquanto espera de madrugada o trem para ir ao trabalho e o aumento de seu salário atrasado há um ano. Pedro é um indivíduo estático, incapaz de qualquer mobilidade social.

> Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
> Manhã, parece, carece de esperar também
> Para o bem de quem tem bem
> De quem não tem vintém
> Pedro Pedreiro fica assim pensando
> Assim pensando o tempo passa
> E a gente vai ficando pra trás
> Esperando, esperando, esperando
> Esperando o sol
> Esperando o trem
> Esperando o aumento
> Desde o ano passado
> Para o mês que vem

A repetição presente na construção da canção é um recurso importantíssimo utilizado pelo compositor para nos dar a sensação da espera angustiada de "Pedro". Ela também reforça a ideia inicial da imobilidade e fixidez da personagem que espera e não encontra nenhuma possibilidade de melhoria de vida:

> Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
> Manhã, parece carece de esperar também
> Para o bem de quem tem bem

[2] O tema do trabalhador ocupará um lugar especial na obra de Chico Buarque. Em "Construção" vemos novamente a figura do operário da construção civil, humilhado em suas condições de trabalho. Em "Linha de montagem" aparece novamente o trabalhador, mas nesse momento a figura representada é a do metalúrgico do ABC paulista, que aparece também em "Bom tempo" e "Primeiro de maio". O trabalhador rural também terá seu espaço garantido nas composições de Chico, são exemplares as canções "O cio da terra", "Assentamento" e "Levantados do chão".

Para o bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro espera o carnaval
E a sorte grande do bilhete pela federal
Todo mês
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento
Para o mês que vem
Esperando a festa
Esperando a sorte
E a mulher de Pedro
Está esperando um filho
Pra esperar também.

"Pedro pedreiro" vive o drama das pessoas pobres do Brasil, no qual os trabalhadores só vislumbram a possibilidade de melhora de vida através do carnaval, rito que se caracteriza pela inversão dos papéis sociais, possibilitando, momentaneamente, a troca das posições hierárquicas existentes na sociedade. No carnaval, o pobre pode se fantasiar do que quiser: de rei, nobre, etc., sofrendo uma catarse proporcionada por um momento de liberdade e utopia, característica desse rito.

A festividade do carnaval pode ser considerada um ritual nacional por excelência, isso porque este rito dramatiza valores globais da nação brasileira. No Brasil, o carnaval é generalizado, não pertence apenas a uma cidade ou Estado, mas a todo o país. Neste ritual, a sociedade está orientada para o evento que centraliza toda a atividade nacional, sendo decretado feriado nacional na época da festa; consequentemente, todos os cidadãos abandonam o trabalho e uma grande parte vai "pular" o carnaval. O carnaval apresenta uma particularidade em relação aos demais ritos (como o religioso, o da parada militar, o do dia da independência, etc.), ele se realiza preponderantemente de modo informal, sendo caracterizado por uma situação de espontaneidade. O cotidiano massacrante do dia-a-dia é substituído por um momento extraordinário, marcado por transformações no comportamento das pessoas. A rotina maçante é trocada por momentos de alegria e descontração, e a vida diária passa a ser vista como negativa, pois nesta sofre-se, vive-se em uma rotina maquinal, em um mundo hierárquico com comportamentos ditados pelas normas morais vigentes. No desfile carnavalesco, quem participa ativamente das escolas de samba como componentes são as pessoas das camadas mais baixas e marginalizadas da sociedade. Embora as escolas reúnam, além de pobres, milionários, astros do futebol, da televisão, do cinema. Mas o que chama "atenção, nesses desfiles (a inversão constituída entre o desfilante, um pobre, geralmente negro ou mulato) é a figura que ele representa no desfile (um nobre, um rei, uma figura mitológica)." (DA'MATTA, 1997, p.58)

O carnaval talvez seja o único momento em que o pobre marginalizado e desrespeitado pode se sentir importante e respeitado como os astros de TV e as pessoas ricas. Neste momento, através do processo de inversão carnavalesca, o subalterno se iguala aos seus dominadores e passa, mesmo que por um curto período, a não se

sentir inferior. Agora, os marginalizados podem ocupar lugares privilegiados, estão altamente conscientes do fato de que nos seus ensaios e durante o carnaval são eles os "doutores", os "professores". Com essa possibilidade, podem inverter sua posição na estrutura social, compensando sua inferioridade social e econômica, com uma visível e indiscutível superioridade carnavalesca. Essa superioridade se manifesta no modo "instintivo" de dançar o samba que o senso comum brasileiro considera um privilégio inato da "raça negra" como categoria social. (DA'MATTA, 1997, p.167) Os pobres e os negros marginalizados, que em seu cotidiano costumam portar-se de cabeça baixa, receber ordens, sofrer diversos tipos de preconceitos e humilhações, no carnaval podem se exibir como fazem os ricos com suas roupas, carros importados, etc., mas de maneira mais nobre: eles se exibem com sua capacidade de sambar com extrema habilidade, sensualidade e criatividade.

O Brasil é caracterizado como o país do Carnaval. No carnaval, as posições sociais são invertidas. Em uma sociedade, como a brasileira, marcada pela desigualdade social, pelo preconceito racial velado, o carnaval se torna uma festa nacional de grande importância porque é somente nesta festa popular e, talvez, no futebol (quando a seleção participa de jogos internacionais) que uma grande parcela da nação brasileira, pode-se dizer, se une em uma mesma "corrente" de confraternização.

"Pedro pedreiro" representa a condição da vida trabalhadora do povo brasileiro que só pode vislumbrar a saída desta condição por meio da fantasia, do carnaval e sua inversão provisória e momentânea ou no sonho sempre frustrado de ganhar na loteria[3].

O destino de Pedro é trágico e incontornável,[4] pois a sua condição de indivíduo estático, sem perspectiva de melhora de sua vida, é transmitida a sua descendência familiar, pois: "(...) a mulher de Pedro/Está esperando um filho/Pra esperar também.". Os versos revelam a paralisia social de Pedro, aprisionado a mecanismos econômicos que organizam a sociedade brasileira, ordenada pelos proprietários e donos do capital.

> Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
> Manhã parece, carece de esperar também
> Para o bem de quem tem bem
> De quem não tem vintém
> Pedro pedreiro está esperando a morte

[3] É possível perceber um diálogo, no que diz respeito ao desejo frustrado do enriquecimento pelo jogo, de "Pedro pedreiro" com o samba clássico de Wilson Batista e Geraldo Pereira, "Acertei no milhar": "_Etelvina, minha filha!/-_Que há, Jorginho?/_Acertei no milhar/Ganhei quinhentos contos/Não vou mais trabalhar (...) mas de repente/ De repentemente/ Etelvina me chamou/ Está na hora do batente/mas de repente,/Ai de repente /Etelvina me acordou/(E disse acorda Vargulino)/ Era um sonho minha gente/(Mete os peitos pelos fundos/Que na frente tem gente)."

[4] Talvez, a única saída para Pedro pedreiro seria a conscientização de sua condição de explorado e da importância de seu trabalho para a sociedade, como fez o operário de Vinícius de Moraes em *O operário em construção*, de 1956, poema musicado por Taiguara: "(...) E foi assim que o operário/ Do edifício em construção/ Que sempre dizia sim/ **Começou a dizer não**.// E aprendeu a notar coisas/ A que não dava atenção:/ Notou que sua marmita/ Era o prato do patrão/ Que sua cerveja preta/ Era o uísque do patrão/ Que seu macacão de zuarte/ Era o terno do patrão/ Que o casebre onde morava/ Era a mansão do patrão/ Que seus dois pés andarilhos/ Eram as rodas do patrão/ Que a dureza do seu dia/ Era a noite do patrão/ Que sua imensa fadiga/ Era amiga do patrão.// **E o operário disse: Não!**/ E o operário fez-se forte/ Na sua resolução." (grifos nossos – MORAES, 1979, pp. 209-210).

Ou esperando o dia de voltar pro Norte
Pedro não sabe mas talvez no fundo
Espera alguma coisa mais linda que o mundo
Maior do que o mar
Mas pra que sonhar
Só dá o desespero de esperar demais
Pedro pedreiro quer voltar atrás
Quer ser pedreiro pobre e nada mais
Sem ficar esperando, esperando, esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento para o mês que vem
Esperando um filho pra esperar também,
Esperando a festa
Esperando a sorte
Esperando a morte
Esperando o norte
Esperando o dia de esperar ninguém
Esperando enfim nada mais além
Da esperança aflita, bendita, infinita
Do apito do trem.

A repetição utilizada na construção da canção se dá em 60 versos. Além de representar uma grande espera temporal, nos revela também o sentido de angústia, na qual a personagem, após esperar tanto tempo e com tamanho sofrimento, desiste de esperar: "quer ser pedreiro pobre e nada mais/sem ficar esperando, esperando, esperando". Ao mesmo tempo em que a canção evidencia a fantasia como única válvula de escape (carnaval ou loteria), revela também a aceitação do sujeito, imobilizado pela vida, de sua condição de pedreiro pobre, de fixo na espera contínua. Chico Buarque faz uma crítica à esperança, e deixa o indivíduo no mundo real, onde não há perspectivas de melhora. O compositor também voltará a falar na desesperança em "Bom Conselho", canção que inverte o ditado popular "Quem espera sempre alcança" para "Quem espera nunca alcança".

Nos quatro últimos versos da canção, Chico Buarque utilizará mais alguns recursos estilísticos enriquecendo poeticamente a sua composição como a aliteração em "p", reforçando seus efeitos rítmicos. No último verso, que é repetido várias vezes, o compositor se utilizará da onomatopeia, para reproduzir sonoramente a locomoção do trem que "Pedro pedreiro" espera:

Pedro pedreiro pedreiro esperando
Pedro pedreiro pedreiro esperando
Pedro pedreiro esperando o trem
Que já vem, que já vem, que já vem (etc.)

O substantivo Pedro, além da ideia de imobilidade, de fixação, é também um nome simples, refere-se a pessoas comuns, do povo, sugere a condição social do sujeito como generalização do povo pobre brasileiro, como se todos operários fossem representados por Pedro. Há uma substituição do sobrenome por um apelido comum, associado a uma profissão desprestigiada socialmente. O emprego de Pedro implica o uso da força física e de baixa remuneração, reforçando sua condição humilde. Todos nós sabemos do desprestígio que o trabalho manual sempre teve no Brasil, legado ancestralmente aos escravos. De maneira geral, podemos dizer que a canção revela um "retrato do Brasil" de fortes contrastes, uma sociedade injusta e perversa, que lega para os migrantes do Norte do país um lugar de desprestígio, de exclusão e espoliação. Nesse sentido, o trabalho exercido por Pedro expõe bem os mecanismos de funcionamento de classes no Brasil. Talvez "Pedro pedreiro" seja o mesmo operário que, em "Construção", composição de Chico de 1971, do álbum de mesmo nome, sobe na "construção como se fosse máquina", com "Seus olhos embotados de cimento e lágrima", se acaba "no chão feito um pacote flácido", agoniza "no meio do passeio público" e morre "na contramão atrapalhando o tráfego".

"Construção" trata do tema do trabalhador espoliado com extremo apuro técnico. Toda estrutura da canção é feita por um jogo de palavras ("tijolos") em que todos os vocábulos finais são proparoxítonos, recurso que impressionou João Cabral, poeta conhecido por sua crença no trabalho racional para a elaboração do texto poético.

Os versos da canção são dodecassílabos, construídos por uma estrutura sintática simétrica, com métrica e rimas regulares (que mudam apenas nas últimas palavras, as proparoxítonas), maneira encontrada pelo compositor para representar formalmente a circularidade da vida do operário, em seu eterno retorno, mecanizado e aprisionado em um ambiente sem saída.

"Construção" conta a história ordinária de um operário da construção civil que sai para o trabalho até à sua morte, em uma queda do andaime que trabalhava. Diferentemente de "Pedro pedreiro", em "Construção", Chico Buarque representa o pedreiro no seu local de trabalho, revelando a condição aviltante a qual o trabalhador urbano, da construção civil está inserido. Este operário nem mesmo é nomeado, o que revela sua invisibilidade. Sem questionar a organização social do trabalho, submete-se como um autômato ao seu labor, portanto, este homem é similar a uma máquina. Sua tristeza profunda, e por fim, à sua morte, não causa nenhuma comoção, é considerado um estorvo à sociedade, pois o término trágico de sua vida apenas atrapalha o trafico, o público e o sábado. Em seu sentido alegórico a canção parece representar o desfacelamento de uma sociedade que destrói o próprio homem que a constrói. A situação a qual o personagem da canção se encontra revela o modo de vida de um mundo insustentável. A maquinização do indivíduo e sua espoliação pelo capital leva-o a uma espécie de transe e/ou loucura, da perda do sentido da realidade, de embriaguez em que, talvez momentaneamente, o trabalhador parece se libertar do mundo opressor, por meio do consumo de álcool. Situação que representa bem o mundo urbano e moderno no qual o trabalhador está inserido: maquinal, ilógico e destruidor. O que também é revelado nas inversões dos vocábulos da canção e em seu ritmo vertiginoso, que mimetiza toda esta situação em seu aspecto sonoro.

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido

Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima

Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música

E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público

Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
(...)[5]

Toda opressão do operário de "Construção", que não encontra uma saída para mudança de sua condição de penúria é confirmada por outra canção: "Deus lhe pague", que Chico desloca para o final de "Construção", promovendo a continuidade desta. Em "Deus lhe pague", evidencia-se toda condição a qual o trabalhador é sujeitado e que, ironicamente, é o que a sociedade ocidental-cristã moderna tem a lhe oferecer: o trabalho excessivo e mal remunerado até a sua morte:

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça e a desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair,
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir,
Deus lhe pague

[5] Ver análise detida da canção feita por MENESES, Adélia Bezerra de. In: Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: HUCITEC, 1982, pp.148-158.

Outro fator que importante há observarmos, o qual reforça ainda mais as condições precárias da "personagem", é a sua origem: "Pedro pedreiro" é um migrante do Norte que mora em um subúrbio, pois tem que esperar o trem para ir ao trabalho. Situação que revela outra esperança não alcançada pela personagem. A do indivíduo que ao migrar do Norte para o sul do país almeja sua melhora de vida em uma região mais desenvolvida. Mas o que encontra novamente é sua exclusão ou expulsão do centro e/ou dos bairros nobres da cidade desenvolvida para o subúrbio. Onde vivem os trabalhadores mal remunerados e excluídos do ambiente moderno e do que ele pode lhe proporcionar.

"Pedro pedreiro" é um indivíduo humilde de uma grande cidade, onde se chocam as contradições do desenvolvimento do mundo moderno brasileiro e de seu atraso. O compositor, ao nos revelar esse retrato da pobreza, se solidariza com ela e nos mostra a poesia no "baixo", onde o sublime se oculta, numa vida humilde e simples. Ao retirar poesia deste meio "baixo", não "elevado", o compositor se afasta da matéria da poesia tradicional, na qual o poético significa o nobre e o raro, revelando que esta pode estar presente também no mais humilde cotidiano do homem simples, lição deixada pela tradição do samba e da elaboração lírica modernista de Manuel Bandeira.

Em "Pedro pedreiro", destaca-se o espaço da cidade moderna, na qual o homem está inserido, em seu cotidiano, em suas ruas, em suas multidões de anônimos, sofrendo as degradações a que o mundo moderno sujeita a todos com suas experiências. Podemos notar que Chico Buarque inspira-se no drama de um João–ninguém e o transforma em uma experiência humana, densa e complexa. Um destino particular é transformado em um valor geral, abstrato e universal do indivíduo angustiado. Na canção, o elemento social não é tomado como um simples engajamento político, mas, ao contrário, a referência ao social revela nela própria algo de essencial, algo que fundamenta sua qualidade poética. Para Adorno, "(...) o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, [estas] só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação do seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal." (ADORNO, 1980, p. 193). Assim o vemos revelado nos versos da canção que mimetizam a espera angustiada de Pedro, como vimos anteriormente, e que pode ser sintetizada na sonoridade do verso que imita o ruído do apito do trem: "afl**ita**, bend**ita**, infin**ita**/ Do ap**ito** do trem", nas suas rimas internas consoante (ita) e soante (ita/ito). O que também pode ser notado na representação da espera interminável no verso final: "Que já vem/ Que já vem/ Que já vem/ Que já vem/ Que já vem. (etc.)". Como também na economia vocabular da canção que apresenta poucos substantivos e adjetivos que se repetem, mais o neologismo "penseiro", onze verbos (em várias flexões), algumas locuções verbais, o verbo "esperar" no gerúndio repedindo-se, entre outras comentadas acima. Toda essa estrutura formal deságua na figura do homem moderno angustiado e em confronto com os valores desse mundo[6].

[6] Nos anos 60/70, a MPB se mostra um veículo de grande importância para o cenário poético e cultural brasileiro. Segundo Augusto de Campos, para estudar a cultura brasileira dessa época: "se quiserem compreender esse período extremamente complexo de nossa vida artística os compêndios literários terão que se entender com o mundo discográfico. No novo capítulo da poesia brasileira que se abriu a partir de 1967, tudo ou quase tudo existe para acabar em disco." (CAMPOS, Augusto de. *apud* PERRONE, 1988, p.19). A elaboração artística das letras da MPB se tornou evidente para os críticos literários, chegando alguns a pensar que os poetas desta geração optaram pelo veículo musical (o disco, o rádio, a televisão) devido à superioridade comunicativa dos meios audiovisuais em relação aos meios escritos.

Chico Buarque nos mostra que é possível encontrar a poesia no mais humilde cotidiano, desentranhada, pela depuração da linguagem, na forma simples e natural da canção. Em sua obra, o compositor reconhece o outro, resgatando a experiência de vida de uma personagem desqualificada socialmente, solidarizando-se com a existência invisível do outro. A figura do homem humilde presente em sua obra é valorizada em sua complexidade, digna de reconhecimento. E essa postura diante do mundo e da poesia se revela em sua canção como uma atitude estética, na recusa ao elevado e a uma linguagem apenas formalista.

A canção de Chico Buarque faz uma análise critica da sociedade e se coloca contra a ideologia oficial, contestando a insensibilidade do sistema para com os humildes. Conforme observa César, o compositor "está consciente de sua função político-social e faz de sua poesia o instrumento de denúncia da realidade, das injustiças e das desigualdades sociais." (CESAR, 1993, p.83).

A Moderna Música Popular Brasileira apresenta uma proposta nova dentro da tradição. Historicamente surgida a partir do desenvolvimento da Bossa Nova, no dizer de Walnice Nogueira Galvão, a MPB tinha o projeto de "dizer a verdade" sobre a realidade imediata e apresentava duas faces:

> No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino_que vem trabalhar no sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc. (GALVÃO, 1976, p.93)

Para a ensaísta, a nova proposta da "Moderna Música Popular Brasileira" reside no compromisso com uma realidade cotidiana e presente, com o "aqui agora". Esse compromisso, observa Galvão, a leva "a adotar a desmistificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples, mas plena do favelado e do sertanejo". (GALVÃO, 1976, p.93)

Assim, após o período inicial (1958-1962) as músicas da Bossa Nova – de letras que se prendiam a temas intimistas, falando do "mar, amor e luar" – passam a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa no período pré-64, para finalmente desempenhar uma fase de politização explícita, quase militante, nos anos do regime militar. Neste momento histórico, arte e política andavam juntas, como podemos notar no depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda:

> Eu me lembro dos hoje "incríveis anos 60" como o momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada de poder. (HOLLANDA, 1980, p.15)

Em 1962, de acordo com o anteprojeto do CPC (Centro Popular de Cultura), havia três posições possíveis para os intelectuais no Brasil naquele momento: o conformismo, o inconformismo ou a atitude revolucionária consequente, das quais a última

# CORTESIA E HETERÔNIMOS: NOTAS SOBRE A CONTRADIÇÃO EM FERNANDO PESSOA

# *COURTESY AND HETERONYMS: NOTES ON CONTRADICTIONS IN FERNANDO PESSOA*

**Glória Maria Monteiro Carvalho**[1]
**Maria de Fátima Vilar de Melo**[2]

**RESUMO**: Este artigo tem por objetivo abordar a noção de *cortesia* em Fernando Pessoa, dando destaque à dimensão cultural de sua formulação. Indicamos que a ideia assumida pelo poeta português sobre a cortesia, não apenas seria diferente da ideia dominante na cultura ocidental, mas seria seu avesso, na medida em que valoriza a *contradição*. Supomos, assim, que a valorização da *contradição* implicada na ideia de cortesia formulada por esse poeta teria, de algum modo, feito presença em sua obra, ou, pelo menos, teria mantido relação com alguns aspectos dessa obra. Em outras palavras, propomos que a *cortesia*, noção cuja dimensão cultural se mostra de forma tão visível, teria afetado, por meio de seu avesso, a obra de Fernando Pessoa, o que pode ser indicado, de forma mais nítida, em alguns de seus poemas e, especificamente, na criação dos heterônimos.

**Palavras–chave:** Cortesia; contradição; heterônimos.

**ABSTRACT:** This article aims to approach the notion of courtesy in Fernando Pessoa, highlighting the cultural dimension of this formulation. We note that the idea of courtesy assumed by this poet would not only be different from the dominant idea in western culture, but also it would be its opposite, for the fact it values contradiction. We assume, therefore, that the appreciation of contradiction involved in the idea of courtesy would, somehow, be present in the work of the Portuguese poet or at least would have kept relationship with some aspects of his work. In other words, we propose that courtesy, notion whose cultural dimension is so visibly shown, would have affected, through its reverse side, the work by Fernando Pessoa, which may be indicated more clearly in some of his poems and especially in the creation of his heteronyms.

**Keywords**: Courtesy; contradiction; heteronyms.

## INTRODUÇÃO

Pretendemos, neste artigo, abordar a noção de *cortesia* em Fernando Pessoa, dando destaque à dimensão cultural de sua formulação. Começaremos esclarecendo o sentido etimológico e ideológico da palavra *cortesia*. Segundo Livraga (2012), em publicação

1 Universidade Católica de Pernambuco / gmmcarvalho@uol.com.br.

2 Universidade Católica de Pernambuco/ e-mail: mfvmelo@uol.com.br

da *Nova Acrópole - Organização Filosófica Internacional*, o sentido da palavra cortesia nos vem das antigas *cortes*, de lugares que comumente eram frequentados por filósofos, artistas, literatos, políticos e, em geral, todos os profissionais a quem cabia fazer considerações e tomar decisões em um estado ou reino, em uma congregação, como assinalava Platão; aqueles que em virtude de suas habilidades, prestavam um serviço público à sociedade; os que estavam incumbidos do Estado, palavra que, em latim, se transformou em *res pública* (*da coisa pública*), que deu origem à palavra *República*.

Na Idade Média do Ocidente, o cortês se limitou a círculos mais fechados de comunicação entre damas e cavalheiros e destes entre si, desde a sua formação como pajens até chegarem a ser cavalheiros.

Com o passar do tempo, muitas dessas tradições caíram em desuso ou se adulteraram, engendrando costumes falsos. Assim, a cortesia passa a aparecer também como um sinônimo de falsidade e falta de autenticidade, sobremaneira entre aqueles que suportaram os efeitos do pós-guerra.

Posteriormente, contudo, foi fixado, na palavra cortesia, o sentido de civilidade, conforme se pode encontrar nos dicionários, como por exemplo, no Dicionário de Houaiss (2001, p. 850): "cortesia. civilidade, educação no trato com outrem; amabilidade, polidez". Nesse sentido, remetemo-nos ao que diz Buarque de Holanda, em seu livro *Raízes do Brasil*: "na cortesia, na civilidade, há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e sentenças [...]" (2009, p. 147). Na mesma página, um pouco adiante, ele acrescenta: "Por meio de semelhante padronização das formas exteriores da cordialidade, que não precisam ser legítimas para se manifestarem, revela-se um decisivo triunfo do espírito sobre a vida".

É necessário, então, depreender-se que a cortesia implica formas padronizadas, ritualizadas de se dirigir ao outro que são tecidas, sobremaneira, pela palavra, mesmo que venham acompanhadas pelos gestos, o que implica o emprego de palavras que se convencionam como polidas. No entanto, Buarque de Holanda (2012) indica uma variação, entre os povos, no que diz respeito à ideia de *cortesia*: por exemplo, os japoneses levam ao extremo a ritualização implicada nessa ideia, enquanto que os brasileiros revelam, nas palavras do autor uma "aversão ao ritualismo" (p. 56). Para ele, nós nos comportamos de maneira contrária aos japoneses, pois "no Brasil, é precisamente o rigorismo do rito que se afrouxa e se humaniza" (p. 56), sendo essa variação decorrente de diferenças sócio-histórico-culturais entre os povos.

Como se pode ver, a *cortesia* deixa visível sua marca cultural, ou melhor, sua dependência a valores culturais que têm a ver com a história e com as relações sociais. Assim a noção de cortesia, em uma cultura, conforme foi colocado, varia historicamente, ao longo do tempo e, em um determinado recorte temporal, varia de cultura para cultura. Assim, em uma dada cultura – considerando, por exemplo, a cultura ocidental, em seu sentido amplo –, em determinada época, é possível encontrar diferenças marcantes em relação à ideia de cortesia, indicando um intenso movimento da palavra. É nesse sentido que pretendemos tratar a noção de cortesia em Fernando Pessoa, ou seja, como uma noção cuja marca cultural é especialmente visível, afetando várias manifestações da vida das pessoas, no grupo a que pertencem. No que concerne a esse poeta, assinalamos que a ideia que ele formula sobre cortesia, não apenas seria diferente da ideia dominante na cultura ocidental, mas seria seu avesso, na medida em que valoriza

a *contradição* a qual constitui o ponto axial deste trabalho e que será, mais adiante, discutida, sobretudo a partir da abordagem de Jakobson (1970; 1973; 1990). Supomos, assim, que essa valorização da *contradição* implicada na ideia de cortesia formulada pelo poeta português teria, de algum modo, feito presença em sua obra, ou, pelo menos, teria mantido relação com alguns aspectos dessa obra. Em outras palavras, propomos que a *cortesia*, noção cuja dimensão cultural se mostra de forma tão visível, teria afetado, por meio de seu avesso, a obra de Fernando Pessoa. Antes, porém, de entrarmos na discussão da *contradição*, pareceu-nos importante abordar o chamado *movimento da palavra* a que nos referimos antes, na medida em que ele consistiria numa característica da linguagem, advindo, portanto, desse movimento uma diversidade de sentidos em relação a uma mesma palavra.

## O MOVIMENTO DA PALAVRA: A QUESTÃO DO EQUÍVOCO

Já Platão (427?-347?a.C/2008), em *Fedro*, caracteriza, magistralmente, o movimento da palavra, por meio do conceito de *fharmacon*. De acordo com Chauí (1999), nessa obra, Platão afirmava através de Sócrates, que a linguagem é um *pharmacon* – palavra grega que em português se traduz por porção, tendo três sentidos: remédio, veneno e cosmético. No primeiro, a linguagem seria um medicamento ou um remédio para o conhecimento. Pode ser um veneno, quando pela sedução das palavras nos faz aceitar, fascinados, o que vimos ou lemos sem indagarmos se tais palavras são verdadeiras ou falsas. A linguagem pode ser ainda cosmético, maquiagem ou máscara. Enfim, a linguagem pode ser conhecimento-comunicação ou dissimulação, encantamento-sedução, como podemos ver numa passagem daquela obra, na qual Sócrates, ao responder a uma pergunta de Fedro, diz:

> Quanto aos discursos lacrimosos que visam a motivar a compaixão pelos velhos e pobres, em minha opinião o premiado deve ser o *vigoroso calcedônio* que é também um homem extraordinário, segundo ele declarou, no que diz respeito a induzir grandes auditórios à ira, para depois acalmá-los mediante seus encantamentos e sumamente poderoso no que diz respeito tanto a inventar calúnias quanto a combatê-las, não importa em que bases. (PLATÃO, 427?-347?a.C/2008, p. 91-92)

Nesse fragmento, nota-se que Platão coloca em destaque o caráter de máscara, de dissimulação, de sedução implicada na arte da palavra exercida com brilhantismo por Trasímaco a quem Sócrates se refere, ironicamente, como *o vigoroso calcedônio* que, ao mesmo tempo, provoca indignação nas pessoas e as acalma com o encanto de suas palavras.

Por sua vez, ao discorrer sobre a escrita, nesse mesmo diálogo com Fedro, afirma o filósofo:

> Uma vez uma palavra escrita haja sido registrada, é arremessada para lá e para cá, de maneira indiscriminada, entre os que têm entendimento e entre os que não têm nenhum interesse nela, ignorando ela, ademais, a quem se dirigir ou não se dirigir. E quando é maltratada e objeto de um ataque injusto, necessita invariavelmente do apoio de seu pai, já que sozinha carece de capacidade para proteger-se ou prestar socorro a si mesma. (p. 104)

Desse modo, ao mesmo tempo em que a palavra poderia servir para dissimular, para

enganar, seria por meio da palavra que se poderia revelar a verdade. Parece importante notar que Platão, nos diálogos (socráticos), já indicava o incessante movimento inerente à palavra que, pelo seu uso, adquire diferentes sentidos, às vezes, opostos. Tal movimento, impossível de ser detido, já estava apontando para a natureza equívoca da palavra como sendo a própria condição da linguagem.

Sobre esse tema do equívoco, recorremos ao trabalho de Milner, notadamente ao livro *O Amor da Língua* (2012). Nessa perspectiva, a equivocidade seria constitutiva de qualquer língua, podendo ser apreendida no momento em que a palavra adquire, simultaneamente, vários sentidos, inclusive sentidos contraditórios, fazendo com que uma locução verbal seja, ao mesmo tempo, ela mesma e uma outra, o que suspende, portanto, sua identidade. A esse respeito, afirma o autor que é sempre possível:

> (...) fazer valer em toda locução uma dimensão do não idêntico. Trata-se do equívoco e de tudo que lhe diz respeito: homofonia, homossemia, homografia – enfim, de tudo aquilo que sustenta o duplo sentido e o dizer em meias-palavras, incessante tecido de nossas interlocuções. Vê-se, justamente que uma locução quando trabalhada pelo equívoco é, ao mesmo tempo, ela mesma e uma outra. (MILNER, 2012, p.17)

O caráter equívoco da palavra, concebido como condição da língua, faz-se, portanto presente em todas as línguas.

## CORTESIA E CONTRADIÇÃO

Antes de chegarmos à discussão concernente ao pensamento de Pessoa sobre a cortesia, voltemos ao pensamento de Buarque de Holanda (2009), posto que suas colocações nos ajudam nessa discussão. Vejamos o que diz esse autor:

> Além disso, a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas a sua sensibilidade e suas emoções. (p. 147)

Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia sobre o social. E, efetivamente, a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo. No "'homem cordial', a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência." (p.147).

Essa análise aguda de Buarque de Holanda (2009) parece encontrar o seu avesso em Fernando Pessoa que propõe outro sentido para cortesia que subverte, transgride o sentido mais comum do termo. Uma tal subversão é permitida, reificada, valorizada pela arte, atendendo, portanto, ao que destaca De Lemos (no prelo), sobre a relação entre a arte poética e a linguística: *A poesia coloca a linguística fora de si*. Desse modo, subvertendo o discurso ordinário, para Pessoa, ser cortês significa evitar a repetição, assumir a variedade, isto é, *não ser sempre o mesmo à vista dos outros*, valorizando, assim, a *contradição*. Silva (2011) realça o pensamento do poeta segundo o qual a coerência, a convicção e a certeza são demonstrações evidentes – quantas vezes escusadas – de falta de educação; é uma falta de cortesia com os outros ser sempre o mesmo à vista deles; é maça-los, apoquentá-los com a nossa falta de variedade. Por isso, é dele o imperativo de *ser plural como o universo*.

Para Jakobson (1973), as incoerências e contradições eram pretendidas pelo poeta, refletindo, na realidade, seu *diálogo interno*. Ao realizar uma análise do poema de Pessoa: *Ulysses*, aquele autor destaca essa valorização da contradição, afirmando que "o traço característico de todo o poema é uma tensão constante entre afirmação e negação e os contrários se transformam em contradição." (JAKOBSON, 1973, p. 470, tradução nossa). Essa tensão entre afirmação e negação pode ser exemplificada no primeiro verso da estrofe inicial: *O Mytho é o nada que é tudo* (p. 466) e, no fim da última estrofe desse poema, quando a *vida* recebe o predicado *morre*. A título de uma melhor compreensão, transcrevemos o poema:

> **Primeiro / *Ulysses***
> O *MYTHO* é o *nada* que é *tudo*.
> O mesmo sol que abre os céus
> É um mytho brilhante e mudo –
> O corpo morto de Deus,
> Vivo e desnudo.
>
> Este, que aqui aportou,
> Foi por não ser existindo.
> Sem existir nos bastou.
> Por não ter vindo foi vindo
> E nos creou.
>
> Assim a lenda se escorre
> A entrar na realidade.
> E a fecundidal-a decorre.
> Em baixo, a vida, metade
> De nada, morre.
> (PESSOA, (1928[1976]) p. 72, ênfase nossa)

De acordo com Jakobson (1970), esse poema proclama o primado do mito em relação à realidade. Apesar dessa superposição do mito à vida real, ele inaugura a história heroica do povo português, sendo seguido por vários poemas que glorificam os personagens mais famosos da Nação. Por sua vez, trata-se de um poema em que o ponto de tensão entre afirmação e negação se faz presente de maneira exemplar. A esse respeito afirma aquele autor, ao realizar uma análise linguística da figura que marca a construção poética de *Ulisses* – os oxímoros – isto é, o uso de palavras que, possuindo sentidos opostos, fundem-se num mesmo enunciado:

> O oxímoro é a figura que atravessa o poema de ponta a ponta, e esta aliança de vocábulos apresenta duas variedades distintas: uma palavra é unida ao termo contraditório ou então ao termo contrário. A repartição desses processos no texto 'Ulisses' é estritamente simétrica. (p. 99)

Podemos dizer, então, que essa valorização da contradição emerge dos escritos de Pessoa, fazendo-se especialmente visível em alguns poemas, como, por exemplo, em *Ulysses*. Também é o caso de *Tabacaria*, conforme se constata por meio de algumas estrofes que transcrevemos:

**Tabacaria**

[...]
Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!

Gênio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu,
E a história não marcará, quem sabe?, nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
Não, não creio em mim.
Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas!
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?
Não, nem em mim ....
Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
Não estão nesta hora gênios-para-si-mesmos sonhando?
Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas –
Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas – ,
E quem sabe se realizáveis,
Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?

O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o que nasceu para isso;
Serei sempre só o que tinha qualidades;
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta,
E cantou a cantiga do infinito numa capoeira,
E ouviu a voz de Deus num poço tapado.

Crer em mim? Não, nem em nada.
Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente
O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,
E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.
Escravos cardíacos das estrelas,
Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
Mas acordamos e ele é opaco,
Levantamo-nos e ele é alheio,
Saímos de casa e ele é a terra inteira,
Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.

(PESSOA, 1928[1976, p. 363-364])

Nessas estrofes, destacamos o contínuo deslizar da afirmação para a negação, da ilusão para a desilusão, do tudo para o nada, enfim, da vida para a morte. Nesse movimento, os termos contrários se imbricam, ou melhor, afirmação e negação aparecem como duas faces de uma mesma moeda, sendo impossível pensá-los separadamente. Essa imbricação pode ser visualizada com nitidez no seguinte verso: *Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta*, no qual a expectativa de uma saída simbolizada pela abertura da porta implica sua impossibilidade, em virtude da negação da existência de uma porta. Por sua vez, na última das estrofes recortadas, fomos surpreendidas pelo seu verso final: se o mundo que o poeta ou nós esperamos conquistar é *o Indefinido* não existiria, então, expectativa, ilusão. Seria a falta, o vazio que captura o sujeito (poeta e leitor), provocando, então uma ruptura numa lógica linear, ou melhor, no tempo cronológico, isto é, rompendo os limites entre o *antes*, o *durante* e o *depois*.

## OS HETERÔNIMOS EM FERNANDO PESSOA

Fernando Pessoa assume, então, a diferença, a heterogeneidade em lugar da mesmice, da homogeneidade, a variedade em lugar da repetição. Enfim, assume a liberdade em lugar de uma fixidez a que levaria o sentido cotidiano de cortesia. Nessa perspectiva, Silva (2011), ao organizar as citações e pensamentos de Pessoa, destaca, no tema da política, a convicção do poeta de que somente, quando uma humanidade livre de preconceitos de sinceridade e coerência tiver acostumado as suas sensações a viverem independentemente, se poderá conseguir qualquer coisa de beleza, elegância e serenidade na vida. Podemos dizer que esse movimento no sentido de se libertar, por meio da obra, consiste numa marca do artista. Podemos ilustrar essa liberdade, essa diferença do poeta/artista em relação à palavra, pela exclamação de Manoel de Barros, num de seus poemas: "Perdoai. Mas eu preciso ser Outros". (BARROS, 2010, p. 374)

Fernando Pessoa, ao que tudo indica, procura expressar o máximo dessa liberdade, por meio da variação do nome próprio: os heterônimos. Etimologicamente, heteronímia vem do grego *héteros, a, on* = outro, diferente + *ónoma,atos* = nome, significando diferentes nomes (HOUAISS, 2011). Segundo Cavalcanti (2011, p. 234), em seu sentido estrito, preciso, heterônimos consistem em "pessoas imaginárias a quem se atribui uma obra literária com autonomia de estilo em relação ao autor". Nesse sentido, o poeta teria criado apenas três heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Considerando, entretanto, o termo em seu sentido amplo de personalidades, máscaras ou afins, Cavalcanti (2011, p. 240) contabilizou 127, destacando, contudo, que esse número pode variar de acordo com o critério utilizado.

Conforme Harari (2001), quando um autor inventa um outro autor, o primeiro já trabalha atrás do desconhecimento de sua identidade. Nessa perspectiva, afirma esse autor que a heteronímia passa pela condição do autor fora de sua pessoa. Os heterônimos de Fernando Pessoa, portanto, aparentemente, atendem ao ideal de diferença, de se instalar *fora de sua pessoa*, atendendo, enfim, a sua concepção de cortesia: *não ser sempre o mesmo à vista dos outros*.

Para Jakobson (1970), Pessoa procura transformar as (supostas) incoerências e contradições de seus escritos numa complementariedade dialética dos três poetas imaginários. Assim, em relação a esses poetas, destaca:

> ....nasceram da imaginação do escritor português que dotou a cada um deles de uma biografia particular e de um ciclo de poemas muito pessoais, tanto nas suas tendências artísticas como na sua filosofia. Dentre essas três figuras míticas, Ricardo Reis e Álvaro de Campos parecem, ao mesmo tempo, abraçar e rejeitar a arte poética de seu mestre, Alberto Caeiro... (JAKOBSON,1970, p. 95)

Mais adiante, coloca: "A história dos três artistas imaginários que fazem de seu criador 'o menos que ali houve' corresponde de perto ao poema 'Ulisses' que proclama o primado e a vitalidade do mito em relação à realidade." (p. 96).

Por sua vez, os ciclos de poemas dos três artistas imaginários ocupam um extenso e significativo lugar nos escritos de Fernando Pessoa.

Neste ponto, é imperativo convocarmos a análise que Jakobson (19730; 1970) realiza dos heterônimos daquele poeta, lançando mão da noção de Anagrama. Segundo Starobinsky (1974), o anagrama consiste numa palavra – denominada *palavra-tema* – cujos fragmentos fônicos compõem as palavras de um poema. Seria, portanto, uma *palavra sob palavras*, expressão que compõe o titulo de seu livro, onde reúne e comenta uma pequena parte das formações anagramáticas encontradas por Ferdinand de Saussure, ao realizar a análise linguística de versos latinos, gregos, védicos e germânicos.

Em relação aos anagramas, convém destacar que, neles, "(...) a palavra-tema latente difere do verso manifesto somente pelo seu estreitamento. Ela é uma palavra como as palavras do verso desenvolvido (...) Ela oferece sua substância a uma invensão interpretativa qua a faz sobreviver num eco prolongado." (STAROBINSKY, 1974, p. 74, tradução nossa).

A genialidade da intuição de Saussure por meio de suas pesquisas sobre os anagramas, conforme destaca Jakobson (1990), traz à tona o caráter universalmente polifônico e polissêmico da linguagem poética, ao mesmo tempo em que desafia a concepção corrente de uma arte racionalista, ou melhor, a ideia inoportuna de uma poesia infalivelmente racional.

Assim, esse caráter não racional que possui, na poesia, seu lugar de visibilidade, é inerente à língua, sendo representado pelo aparecimento do equívoco, conforme foi conceituado antes. No caso da análise anagramática, convém notar que a palavra-tema, ao ficar latente sob as palavras que compõem o poema quebra a identidade dessas palavras, ou melhor, impede que se decida, com segurança por um sentido predeterminado a lhes ser atribuído.

É importante realçar, porém, que os anagramas não estariam presentes apenas no verso saturnino, mas, nos versos de todos os tipos, de todas as épocas e, mais ainda, em qualquer texto, conforme exemplifica a análise anagramática realizada por Jakobson (1970;1973), dos três principais heterônimos de Fernando Pessoa: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

A esse respeito, convoquemos, mais uma vez, Milner (2012) para quem uma série fônica pode, sempre, ecoar uma outra série e, desse modo, os anagramas aparecem em todas os textos, na medida em que atendem ao equívoco concebido como condição incontornável da língua. Continuando, esse autor observa que um olhar levemente acurado já é o suficiente. Basta abrir um texto, qualquer que seja, e os anagramas irrompem, sendo impossível sufocá-los.

Em relação aos heterônimos, Alberto Caeiro = poeta-mestre – é a palavra-tema dos nomes de seus dois discípulos. No heterônimo do primeiro discípulo: Ricardo Reis, estão presentes *ca* (em Ric*a*rdo) e *e* (em R*e*is) de *Cae*iro; no heterônimo do segundo discípulo: Álvaro de Campos, estão a primeira sílaba *al* (em *Ál*varo) de *Al*berto e a sílaba *ca* (em *Ca*mpos) de *Cae*iro. Também o *r* de Alberto e de Caeiro estão distribuídos no nome *R*ic*a*rdo *R*eis.

Nas palavras de Jakobson:

> A assinatura do mestre *Ca – eir – o* entra, com duas metáteses (*ir – ri* e *eir – rei*) no nome e no sobrenome 'ajustados' para designar o discípulo Ricardo Reis, e dentre as onze letras desse achado onomástico, nove (isto é, todas, exceto a consoante final dos dois termos) reproduzem as de CAEIRO. Ademais a primeira sílaba desse sobrenome e o fim do nome Alber*to Cae*iro, se refletem, com uma metátese no nome do discípulo Ric*a*rdo. (1970, p. 96)

Sobre a derivação do nome Álvaro de Campos, complementa: "No nível antroponímico, esta 'derivação' dá aos dois nomes *Al*berto e *Ál*varo, assim como aos dois sobrenomes *Cae*iro e *Ca*mpos, o mesmo par de letras iniciais, enquanto que o nome do discípulo, Álvar*o*, termina pela mesma sílaba do sobrenome do mestre, Caei*ro*." (1970, p. 96).

Nessa análise jakobsoniana, são colocadas, portanto, em discussão as relações fonêmicas entre a palavra-tema – o nome daquele que foi considerado o mestre dos heterônimos – e os nomes de seus dois discípulos.

Propomos então que, embora a criação dos heterônimos atenda à ideia de *não ser sempre o mesmo*, em nome da definição de *cortesia* de Fernando Pessoa, a presença de fragmentos fonêmicos que se deslocam do heterônimo/mestre para os heterônimos/discípulos dão especial visibilidade aos aspectos comuns entre as três criações. Desse modo, os três heterônimos seriam caracterizados por um *mesmo* que retornaria de diversas formas, deixando, portanto, visível a equivocidade da língua. Em outras palavras, podemos dizer que uma tensão entre o *mesmo* e o *diferente* se torna especialmente visível através da análise anagramática dos heterônimos de Fernando Pessoa.

## À GUISA DE CONCLUSÃO

Com fundamento na discussão, aqui desenvolvida, podemos propor que, pretendendo uma liberdade, uma diferença levada ao extremo por meio da variação do nome próprio, Fernando Pessoa foi agarrado/capturado/ fixado por um nome que funcionou como anagrama, isto é, como um *mesmo* nome distribuído em *diferentes* nomes próprios, aos quais emprestou seus fonemas e/ou morfemas. Nessa perspectiva, a variabilidade, a liberdade de não ser o mesmo, de apresentar-se *fora de sua pessoa*, proposta por Fernando Pessoa, não escapou, portanto, à equivocidade da *palavra* que assumiu, por meio dos heterônimos, sentidos opostos, isto é, assumiu tanto a variedade, a diferença, quanto a homogeneidade, a mesmice. Nesse sentido, o poeta não escapou ao caráter equívoco da palavra.

Finalizamos, então, com um fragmento de poema, em que o poeta português, ao realçar a variedade de nomes próprios, ao mesmo tempo revela seu tropeço num mesmo nome que, de certa forma, o determina mesmo antes de ser Pessoa.

"Alberto, Álvaro, Ricardo...
O que importa....
Se todos foram Fernando
Que nasceu PESSOA
Antes mesmo de o Ser."
(PESSOA, 1989)

Com fundamento nessa discussão, tentamos, portanto, trazer à tona a condição de equivocidade da língua, especificamente dando realce à contradição implicada na noção de *cortesia* em Fernando Pessoa. De acordo, portanto, com o ideal de *não ser o mesmo*, a criação dos heterônimos deu visibilidade tanto à diferença, como à mesmice, o que nos permite dizer que, por meio dessa criação, o poeta realizou a contradição, por ele considerada como fundamental à definição do homem cortês.

Enfim, podemos indicar que Fernando Pessoa, em vários de seus poemas e, especificamente, com os heterônimos atualizou seu ideal de ser cortês, de acordo com o sentido que ele atribui à *cortesia*, na medida em que realizou a contradição assumida como sendo o núcleo desse sentido. Assim, adotando a noção de cortesia, pelo avesso de seu sentido cotidiano, o poeta deixou transparecer, em sua obra, o movimento dessa palavra que pode ser considerado um caso especial do movimento das palavras, ou melhor, um caso especial da dimensão cultural desse movimento, conforme colocado no início deste artigo.

# REFERÊNCIAS


BARROS, M. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BUARQUE DE HOLANDA, S. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

____. **O homem cordial**. São Paulo: Penguin & Compainha das Letras, 2012.

CAVALCANTI, J. P. **Fernando Pessoa:** uma quase autobiografia, 2011.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia.** São Paulo: Editora Ática, 1999.

DE LEMOS, C. **Acordando discursos adormecidos:** o que o ato poético diz do ato psicanalítico (no prelo).

HARARI, R. **O que Acontece no Ato Analítico**. Companhia de Freud, 2001.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

JAKOBSON, R. **Poética em ação**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

____. **Questions de poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

____. **Linguística, poética, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LIVRAGA, J.A. A cortesia. In: **Nova Acrópole - Organização Filosófica Internacional.**

Disponível em: http://www.acropole.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=240:a-cortesia&catid=37:artigo-enigma&Itemid=55, 2012. Acesso em: agosto 2014.

MILNER, J.C. **O amor da língua**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1928[1976]).

____. **Imarcescível.** São Paulo: Editoração, Publicações e Comunicações Ltda. 1989. (Coletânea de poemas).

PLATÃO. **Diálogos III (socráticos).** Tradução, textos complementares e notas de BINI, E. São Paulo: EDIPRO, 2008.

SILVA, P.N. **Citações e pensamentos de Fernando Pessoa**. São Paulo: Leya, 2011.

STAROBINSKY, J. **As palavras sob as palavras:** os anagramas de Ferdinand de Saussure. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

# A LITERATURA NO BOLETIM CULTURAL DA GUINÉ-PORTUGUESA (1946 A 1973): UMA LEITURA PÓS-COLONIAL DO CONTO "TRIBULAÇÕES DE UM BALANTA"

# *THE LITERATURE IN THE BOLETIM CULTURAL DA GUINÉ-PORTUGUESA (1946 TO 1973): A POST-COLONIAL READING OF THE SHORT STORY "TRIBULAÇÕES DE UM BALANTA"*

**Francisco Reriton de Almeida Moura**[1]

**Sebastião Marques Cardoso**[2]

**RESUMO:** O artigo propõe uma leitura de "Tribulações de um balanta" – um dos contos de ficção publicados no Boletim Cultural da Guiné-Portuguesa - com o fim de analisar criticamente tanto a aplicação do imaginário do colonizador, por se tratar de um aspecto característico no processo de colonização, quanto a expressão cultural guineense dada por esse viés eurocêntrico. Verifica-se, na análise dessa narrativa, marcas de silenciamento impostas sobre a comunidade da Guiné. Por outro lado, apesar do enquadramento colonial dado, notam-se no texto tradições, crenças e valores da comunidade local que colaboram para a formação da identidade étnico-cultural de Guiné-Bissau. No Boletim, a Guiné-Portuguesa aparece como uma "invenção", ocupando-se da literatura como forma de colonizar/domesticar os locais através de boletins e da literatura, posicionando-se também como voz autorizada e legítima para denominá-los no mundo. Este artigo trabalha com críticos pós-colonialistas, como: BONNICI T., CANDIDO, Antônio. CÉSAIRE, Aimé. GLISSANT, Edouard. E NAYAR, Pramod K.

**Palavras-Chave**: Imaginário, tradições, cultural.

**ABSTRACT:** The article proposes a reading of "Tribulações de um balanta" - a fiction story published in the Boletim Cultural da Guiné-Portuguesa - to critically analyze both: colonizer imaginary, because it is a characteristic aspect of colonization process, as well as Guinean cultural expression given by this Eurocentric bias. In the analysis of this narrative, it is verified the silencing marks imposed on the Guinean community. On the other hand, despite of a colonial context, the narrative reveals Guinean traditions, beliefs and values that contribute to the formation of ethnic-cultural identity of Guinea-Bissau. In the Bulletin, Guiné-Portuguesa appears as an "invention", dealing with literature as locals colonizing/domesticate tool through bulletins and literature, positioning itself as an authoritative and legitimate voice to denominate them in this world. This article works with post-colonialist critics, such as: BONNICI T., CANDIDO, Antônio. CÉSAIRE, Aimé. GLISSANT, Edouard. E NAYAR, Pramod K.

**Keywords**: Imaginary, traditions, cultural.

[1] Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN / reriton@bol.com.br

[2] Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN / sebastiaomarques@uol.com.br

# REFERÊNCIAS


BARROS, M. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BUARQUE DE HOLANDA, S. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

____. **O homem cordial**. São Paulo: Penguin & Compainha das Letras, 2012.

CAVALCANTI, J. P. **Fernando Pessoa:** uma quase autobiografia, 2011.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia.** São Paulo: Editora Ática, 1999.

DE LEMOS, C. **Acordando discursos adormecidos:** o que o ato poético diz do ato psicanalítico (no prelo).

HARARI, R. **O que Acontece no Ato Analítico**. Companhia de Freud, 2001.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

JAKOBSON, R. **Poética em ação**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

____. **Questions de poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

____. **Linguística, poética, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LIVRAGA, J.A. A cortesia. In: **Nova Acrópole - Organização Filosófica Internacional.**

Disponível em: http://www.acropole.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=240:a-cortesia&catid=37:artigo-enigma&Itemid=55, 2012. Acesso em: agosto 2014.

MILNER, J.C. **O amor da língua**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1928[1976]).

____. **Imarcescível.** São Paulo: Editoração, Publicações e Comunicações Ltda. 1989. (Coletânea de poemas).

PLATÃO. **Diálogos III (socráticos).** Tradução, textos complementares e notas de BINI, E. São Paulo: EDIPRO, 2008.

SILVA, P.N. **Citações e pensamentos de Fernando Pessoa**. São Paulo: Leya, 2011.

STAROBINSKY, J. **As palavras sob as palavras:** os anagramas de Ferdinand de Saussure. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

# A LITERATURA NO BOLETIM CULTURAL DA GUINÉ-PORTUGUESA (1946 A 1973): UMA LEITURA PÓS-COLONIAL DO CONTO "TRIBULAÇÕES DE UM BALANTA"

# *THE LITERATURE IN THE BOLETIM CULTURAL DA GUINÉ-PORTUGUESA (1946 TO 1973): A POST-COLONIAL READING OF THE SHORT STORY "TRIBULAÇÕES DE UM BALANTA"*

**Francisco Reriton de Almeida Moura**[1]

**Sebastião Marques Cardoso**[2]

**RESUMO:** O artigo propõe uma leitura de "Tribulações de um balanta" – um dos contos de ficção publicados no Boletim Cultural da Guiné-Portuguesa - com o fim de analisar criticamente tanto a aplicação do imaginário do colonizador, por se tratar de um aspecto característico no processo de colonização, quanto a expressão cultural guineense dada por esse viés eurocêntrico. Verifica-se, na análise dessa narrativa, marcas de silenciamento impostas sobre a comunidade da Guiné. Por outro lado, apesar do enquadramento colonial dado, notam-se no texto tradições, crenças e valores da comunidade local que colaboram para a formação da identidade étnico-cultural de Guiné-Bissau. No Boletim, a Guiné-Portuguesa aparece como uma "invenção", ocupando-se da literatura como forma de colonizar/domesticar os locais através de boletins e da literatura, posicionando-se também como voz autorizada e legítima para denominá-los no mundo. Este artigo trabalha com críticos pós-colonialistas, como: BONNICI T., CANDIDO, Antônio. CÉSAIRE, Aimé. GLISSANT, Edouard. E NAYAR, Pramod K.

**Palavras-Chave**: Imaginário, tradições, cultural.

**ABSTRACT:** The article proposes a reading of "Tribulações de um balanta" - a fiction story published in the Boletim Cultural da Guiné-Portuguesa - to critically analyze both: colonizer imaginary, because it is a characteristic aspect of colonization process, as well as Guinean cultural expression given by this Eurocentric bias. In the analysis of this narrative, it is verified the silencing marks imposed on the Guinean community. On the other hand, despite of a colonial context, the narrative reveals Guinean traditions, beliefs and values that contribute to the formation of ethnic-cultural identity of Guinea-Bissau. In the Bulletin, Guiné-Portuguesa appears as an "invention", dealing with literature as locals colonizing/domesticate tool through bulletins and literature, positioning itself as an authoritative and legitimate voice to denominate them in this world. This article works with post-colonialist critics, such as: BONNICI T., CANDIDO, Antônio. CÉSAIRE, Aimé. GLISSANT, Edouard. E NAYAR, Pramod K.

**Keywords**: Imaginary, traditions, cultural.

[1] Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN / reriton@bol.com.br

[2] Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN / sebastiaomarques@uol.com.br

## INTRODUÇÃO

O artigo propõe analisar a literatura em um dos mais antigos repositórios de literatura africana em língua portuguesa através de uma leitura de "Tribulações de um balanta" – um dos contos de ficção publicados no Boletim Cultural da Guiné-Portuguesa - com o fim de analisar criticamente tanto a aplicação do imaginário do colonizador, por se tratar de um aspecto característico no processo de colonização, quanto a expressão cultural guineense dada por esse viés eurocêntrico.

Verifica-se, na análise dessa narrativa, marcas de silenciamento impostas sobre a comunidade da Guiné. Por outro lado, apesar do enquadramento colonial dado, notam-se no texto tradições, crenças e valores da comunidade local que colaboram para a formação da identidade étnico-cultural de Guiné-Bissau. No Boletim Cultural da Guiné-Portuguesa, a Guiné-Portuguesa aparece como uma "invenção", ocupando-se da literatura como forma de colonizar/domesticar os locais através de boletins e da literatura, posicionando-se também como voz autorizada e legítima para denominá-los no mundo. Este artigo trabalha com críticos pós-colonialistas, como: BONNICI T., CANDIDO, Antônio. CÉSAIRE, Aimé. GLISSANT, Edouard. E NAYAR, Pramod K.

Parece consenso que há uma imagem construída e perpetuada que estereotipa e reduz a África. Uma representação faltosa, fruto de histórias troncas impulsionadas por um sistema imediatamente econômico e globalizado. Ela tem se tornado um dos prismas que limitam o conhecimento sobre a África em sua essência e valores. Tal imagem, cunhada em vieses ocidentais inicialmente espalhados pelo colonialismo, camufla a realidade e se torna uma espécie de "maldição", que desvirtua olhares, alimenta ignorâncias e discriminação. Mas, como ultrapassar esses vieses?

A literatura é um dos instrumentos que permitem um olhar diferente. Além de arte criativa, ela serve como repositório de conhecimento, memórias e representação. Propondo-se como uma fonte rica e diversa para divulgação e manutenção de culturas e o resgate memórias individuais e coletivas.

O pesquisador Leite, (2014) a descreve como um objeto particular da identidade cultural dos povos, pois refere-se a uma tradição cultural própria, capaz de dizer aquilo que a História faz silêncio. Ele afirma:

> A literatura assume-se, nesse contexto, como um meio singular de preenchimento de espaços deixados pelos discursos da História, que inquietam ou que foram declinados pelos canais oficiais, dando voz a personagens anódinas ou marginalizadas, sem medo de dizer o que a História oficial emudece. (LEITE, 2014, p.14)

Desta forma, texto literários permitem esses "enxertos" que, através de leituras e releituras, revelam marcas identitárias e culturais de povos autóctones e interferências alheias ali depositadas. As literaturas africanas são exemplos disso, de forma muito singular, pois segundo pesquisadores, parte dessa produção é conhecida como literatura de combate, correspondem a um contexto de lutas por independência no período colonial.

Leite (2014, p.14) exemplifica ao dizer que literatura guineense moderna em língua portuguesa mostra que há uma consciência contínua da emergência da nação, o que pressupõe busca por uma identidade. Mesmo antes da independência da Guiné-Bissau,

sempre ficou clara a constante a luta contra imposições colonialistas e, depois da independência, mantem registros e conscientização de suas crenças e culturas. Ele afirma que "as literaturas africanas em língua portuguesa são literaturas que insistem na dependência da questão da identidade e da cultura nacionais".

## A "INVENÇÃO" DA GUINÉ-PORTUGUESA

De acordo com o Dicionário Aurélio, *on-line*, o termo "invenção" pode significar o "ato ou efeito de inventar, de criar, de engendrar; coisa nova criada ou concebida no campo da ciência, da tecnologia ou das artes", ou ainda "coisa imaginada ou inventada com astúcia ou má-fé; invencionice, maquinação, fábula, mentira". Neste artigo, o termo está sendo empregado no sentido de algo planejado, um projeto, a colonização da África, mais precisamente a província da Guiné, na costa oeste africana, hoje a Guiné-Bissau.

Silva e Beja Santos (2014), afirmam que a região já teve outros nomes: Terra dos negros, Costa dos escravos, Costa do ouro, Costa da malagueta, Costa do marfim. Todos eles, curiosamente, afins à questões econômicas e revelam uma visão colonial sobre o local: fonte de exploração econômica. Portugal obteve o domínio da província na Convenção Luso-Francesa em 1886, após sucessivos ajustamentos de fronteiras, quando permaneceu na condição de colônia desde meados do século XV até a década de 1970. Sua independência foi, finalmente, reconhecida pelos portugueses em 24 de setembro de 1973, após longo período de lutas.

A atual Guiné-Bissau, oficialmente República da Guiné-Bissau, compõe hoje o grupo de *Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa – PALOP,* juntamente com São Tomé e Príncipe, Cabo Verde, Angola e Moçambique; todos colonizados por Portugal. Como o Brasil, sofreram interferências na língua, na cultura e na história.

## O BOLETIM CULTURAL DA GUINÉ-PORTUGUESA

Colonizar a Guiné foi uma tarefa demorada e cheia de desafios porque os povos daquela região se dividiam em diferentes etnias, como: os Balantas (os mais numerosos e um dos que mais lutaram contra a colonização), os Fulas, Maníacas, Mandingas e os Papéis. Assim, a solução talvez fosse "inventar" a colônia modificando sua língua, crenças e a forma de se verem. Junto com a brutal imposição de políticas de dominação e silenciamentos, seria eficaz utilizar uma das ferramentas coloniais usadas para catequizar, instruir, ensinar: os boletins das colônias. Essa era uma das formas colonialistas de reduzir o outro, diminuir sua cultura, fazê-lo olhar para si como objeto. O processo incluía a língua e a literatura.

Thomas Bonicci (2000, p.1), mostra isso quando se refere ao processo de descolonização, resultado dos movimentos pró-independência e da conscientização política, ao afirmar que língua e literatura foram utilizadas como "...métodos pelos quais os colonizados foram reduzidos à alteridade, a objetificação e a degradação cultural".

A Guiné-Portuguesa surge no ano de 1879 depois da separação administrativa ligada a Cabo Verde. Augel (2007, p. 54) conta que naquele ano "instalou-se a

primeira tipografia na colônia e, no ano seguinte, 1880, teve início a publicação do Boletim Oficial importante fonte da história colonial" que parou de ser editado com a saída dos portugueses em 1974. Nesse contexto, um dos "catecismos" e historicamente o mais relevante é o BCGP, publicado entre 1946 e 1973, disponível eletronicamente, sob a responsabilidade do Centro de Estudos da Guiné Portuguesa. Este documento se destaca entre os registros sobre países lusófonos, uma revista colonial com 110 edições, compostas das mais variadas produções: textos científicos, literatura, registros da cultura, costumes e contos indígenas.

Sobre a literatura, Leister (2012, p.1,4), explica que o *BCGP* apresenta um apanhado de contos de tradição oral "traduzidos" para a escrita portuguesa e contos de ficção, produzidos a partir de incentivos do Centro Cultural (Português) e "atravessados com marcas preconceituosas" e que demandam cuidados na leitura. Para ela, como instrumento do império, além de orientações e informações, dava preferência a trabalhos resultantes de observações diretas sobre os povos autóctones. Os colonizadores queriam aprender as culturas para, em seguida, integrá-las ao Estado Novo, o regime político de Portugal. Isso era parte de um projeto político ideológico que buscava também minimizar a imagem negativa do processo colonizador no cenário internacional.

Uma das pressuposições desse projeto encontra-se na sua primeira edição, um texto intitulado "*Para Elevação do Nível Cultural da Guiné*" (Vol. I, nº 1 1946, p. 5-7), declarações de Sarmento Rodrigues - capitão tenente - governador da Guiné-Portuguesa – que destaca, dentre os objetivos, divulgar cultura e informação para que Guiné se tornasse "mais do que um campo fértil de produtos materiais". Embora o texto declare não querer menosprezar e nem apoucar ninguém, o colonizador aparece como superior, pronto para civilizar, desenvolver e elevar.

Contudo, colonizar tinha implicações profundas e marcantes porque carregava projetos e ideologias cridas como superiores e necessárias para elevar o nível cultural dos povos da Guiné a um mundo imaginado pelo colonizador.

Cardoso (2014) ao explanar sobre "fraturas da cultura e da recepção literária" em *Poéticas da Mestiçagem*, sintetiza esse movimento conquistador ao tentar materializar o mundo imaginado pelo branco:

> O mundo imaginado do imaginário dos brancos é o mundo representado pelos portugueses. Estes, durante o processo de colonização, foram gradativamente ocupando os espaços da vida social na cidade, constituindo-se numa comunidade fechada, dentro de um território aberto, rico pelas várias etnias presentes, com padrões culturais seculares, e em muitos casos, divergentes à cultura do ocidente. (Cardoso 2014, p.80)

Movimento bastante presente no Boletim, que não era exclusivamente literário. Enquadra-se ao que Carvalho (2004) descreve como "tipologizações" eficazes de controle das colônias, através da delimitação dos seres e dos espaços.

Uma "colonização científica" na qual a pesquisa é institucionalizada, com o caráter de dominação e representação ideológica. Serviria como um prisma, introduzido pela metrópole como a "melhor" forma de ver e perceber o mundo. Com o fim de moldar o pensamento e sugerir uma outra imagem do espaço e de si mesmo. Tudo, de preferência, a partir do mundo imaginado do branco.

## Contos de ficção no Boletim Cultural da Guiné-Portuguesa: marcas coloniais e elementos de silenciamento.

O BCGP publicou 26 contos de ficção, através dos autores Alexandre Barbosa, Álvaro Egídio, Fernando Rodrigues Barragão e Francisco Valoura. Pouco se sabe sobre esses autores, mas que serviram à metrópole, que certamente moraram na colônia e conviveram com culturas locais.

Alexandre Barbosa publicou entre os anos de 1948 a 1952. Seus contos abordam a Guiné, antropologia social e cultural e contos tradicionais/contos indígenas. Ele nos apresenta a Guiné-Portuguesa e registra marcos da metrópole na colônia, como os Postos administrativos. Fernando Rodrigues Barragão teve seus contos publicados entre 1949 e 1961. Sua temática cruzava a Guiné-Portuguesa e a futura Bissau, discorrendo sobre antropologia social e cultural e abordando tradições de etnias, especialmente dos Balantas. Escreveu e publicou também textos científicos e foi vencedor do prêmio "Sena Barcelos" em 1960.

O autor com mais contos de ficção publicados no BCGP foi Francisco Valoura, 14 ao todo. Suas publicações datam entre 1951 e 1972, vésperas da independência de Guiné-Bissau. Sua temática discorre sobre antropologia social e cultural, além dos rituais dos povos autóctones como o fanado (mutilação sexual – costume bastante discutido na atualidade), a Guiné-Portuguesa e as questões de segurança da colônia. Ainda que estes contos sejam considerados como literatura de ficção, o fato é que os autores ao criar seus personagens tomam como base sua experiência empírica, sua visão de mundo. Isto faz sentido a partir das experiências do autor e do conhecimento do leitor.

Segundo Brait (1985), há uma percepção essencial na construção das personagens: primeiro que elas representam pessoas e, segundo que elas não existem fora das palavras. É nas modalidades da ficção que essa percepção é construída. Esses são dois pontos fundamentais para a compreensão sobre realidade das pessoas e as personagens na ficção.

Cândido (2011) amplia essa temática ao considerar que, dizer que o personagem é um ser fictício soa paradoxal e que é neste paradoxo que a criação literária repousa. A verossimilhança depende dessa possibilidade, de um ser fictício. Para ele, o Romance se baseia nisto, nessa relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, para ele, isto seria sua concretização.

Na mesma linha de pensamentos, Rosenfeld (2009) considera que a literatura ficcional se diferencia de outras literaturas pelo caráter mimético ou fictício a partir da realidade empírica, ou seja, de uma realidade vivenciada pelo autor. Literatura, história e sociedade se cruzam em alguns momentos e esses encontros são de muita significação. Assim, romances e outros tipos de texto publicados em um período e contexto colonial e pós-colonial podem transcender os contextos, evidenciam elementos marcantes do espaço tempo e permitem uma compreensão que ajudam na interpretação e conhecimento da obra.

## O conto "Tribulações de um Balanta" de Fernando Rodrigues Barragão

Este conto foi publicado no ano de 1951 no BCGP (Vol. VI, nº22 1951, p. 399-404). Um período historicamente muito significativo para ambos: para a colônia e para

Portugal. A metrópole lançava campanhas de pacificação das colônias. Augel (2007) afirma que foi também nesse ano que Guiné ganhou o título de Província Portuguesa de Ultramar, deixando de lado a ideia de colônia. Contudo, sem conseguir unir a nova província aos planos lusitanos.

De acordo com Salvatore Cammilleri (2010) o termo balanta é uma adaptação para a língua portuguesa da palavra **B'lanté** (língua Braza), significa literalmente "aqueles que resistem". Um nome bastante sugestivo uma vez que se tratava do maior grupo étnico, valente e oposto à colonização da Guiné.

Não é difícil implicar que Portugal tentou enfraquecer os balantas, inclusive nomeando chefes de outras etnias (cipaios[3]), para ajudar na administração colonial e também oprimir os opositores. Porém, tais ações tiveram um efeito contrário porque muitos balantas se alistaram como soldados e apoiaram movimentos nacionalistas de libertação. Uma leitura atenta, mostra que o conto apresenta um jovem balanta em um dos conflitos mais comuns na relação colonizador/colonizado: dívidas, alcoolismo e violência. O autor dá visibilidade à etnia já no título, enquanto o narrador observador conduz o leitor a uma percepção de espaço e tempo configurados a partir de sua própria compreensão. Ao longo da narrativa são apresentados vários elementos que remetem à realidade colonial da época em que foi escrita.

O personagem principal é um colono, um jovem balanta, apresentado como faminto, apático, desnorteado e que se julga injustiçado e explorado pelo homem branco. Um detalhe que chama a atenção é o esvaziamento do seu nome, apenas *Clodjê*.[4] O texto não mostra seu segundo nome, que seria o nome da família, conferindo-lhe a formação da identidade de acordo com a cultura balanta. Outras descrições do jovem parecem retirar dele a "fama" de balanta (guerreiro destemido). Diferente da realidade de um balanta, ele agora é um agricultor casado, dependente do comércio e confuso. Um colono, no sentido literal da palavra, que precisa aprender a viver na nova realidade e falta-lhe educação, noções básicas de administração e matemática.

O conto confere elementos da realidade colonial, como o comércio feito pelo homem "branco", os lojeiros, as vendas de cigarro, álcool. Além de crenças e práticas cristãs e mulçumanas. Tudo isso posto como muito positivo. A metrópole trazendo civilidade e desenvolvimento. Percebem-se as representações de nativos imitando o estrangeiro (superior) e estrangeiros ridicularizando nativos.

Nayar[5] (2008) explica um pouco sobre a escrita no período em que esses contos foram escritos, ele diz que:

---

3 Cf. LEISTER, Fátima Cristina. Caminhos de Pesquisa: A Guiné-Bissau e o Boletim Cultural da Guiné-Portuguesa (1946-1973). In: Projeto História, São Paulo, n.44 pp 321-330, jul. 2012.cf. nota 21.

4 Barragão menciona este nome em outros contos no BCGP, como no conto "...E o rito foi quebrado" ao fazer referência a um jovem que atrai uma maldição por contrariar as crenças balantas e roubar um bode.

5 Postcolonial novels of the 1950s, therefore, were essentially case studies of cultural colonialism, native identity, and anti-colonial resistance. They were about history, with many authors suggesting that native cultures should understand their history and the history of colonialism better. The anti-colonial struggle in Africa, for instance, moved rapidly from the political dimension to the cultural one. Anti-colonial writing of the first phase is thus of the cultural nationalist variety—embodied in movements such as Negritude, African Personality, and African Aesthetic. Freedom from European political domination was, in these struggles, freedom from European cultural imperialism. (NAYAR 2008, p.82, 83 tradução nossa).

> As novelas (Romances) pós-coloniais da década de 1950, portanto, eram essencialmente estudos de caso do colonialismo cultural, a identidade nativa, e resistência anti-colonial. Elas eram sobre a história, com muitos autores sugerindo que as culturas nativas deveriam compreender melhor sua história e a história do colonialismo. A luta anti-colonial na África, por exemplo, mudou-se rapidamente da dimensão política para a cultural. A escrita anti-colonial da primeira fase é, portanto, de variedade cultural nacionalista - incorporada a movimentos como Negritude, Personalidade Africana, e Estética Africana. A liberdade dessa dominação política europeia foi, nessas lutas, a liberdade do imperialismo cultural europeu. (NAYAR 2008, p.82,83)

Aqui encontramos elementos que marcavam a vida política e social da colônia, bem como transformações culturais marcadas pelos povos autóctones e pela presença do colonizador e estrangeiro. *Clodjê*, é uma figura frágil e não um guerreiro. Embora a fome esteja colocada como elemento que causa a desorientação do jovem, outros fatores no texto chamam a atenção, como por exemplo: valores familiares, éticos, crenças, o sentido de justiça e a presença da administração portuguesa. A descrição nas primeiras linhas do conto deixam muito clara a aflição sofrida pelo jovem, ele é descrito como alguém de olhar "morto" e de atitudes frias e indiferentes.

> Com o olhar morto, sem simpatia nem rancor, olhou a companheira estendida a um canto. Acabara de sová-la. De sová-la ferozmente, numa ira súbita que não explicaria. Nem o álcool pode ser acusado. Há muito que não bebe. Onde o dinheiro? (BARRAGÃO 1951, p.399)

A dificuldade de entender sua situação econômica, caracteriza-o como um homem de negócios, porém fracassado. Consequência de sua administração ruim e de uma comunidade injusta. O fato é que ele não conseguia entender aquela realidade e não questiona se está sob alguma maldição, conforme as crenças balantas.

> Ele sabe que o arroz, todo o arroz da sua colheita farta, se esgotou de repente. Sabe porque o não vê e sente no estômago a sua falta. Mas não compreende. Por mais voltas que dê, pensando e pensando, não compreende. Servindo-se de pequeninas pedras, fez as suas contas. Mas, a meio já a confusão era tanta que as repetiu. E foi repetindo, vezes e vezes, até desistir. (BARRAGÃO 1951, p.399)

A narrativa da violência doméstica, dos desentendimentos do jovem com sua esposa, deixam no ar algo de preconceituoso. Os eventos narrados não conduzem o jovem balanta para as crenças do seu povo, mas apresenta um homem mais parecido com o europeu no comportamento e postura. Parece ser do interesse do narrador que a identidade cultural do jovem seja aqui modificada, moldada pelo conflito.

Fanon (2008), ao analisar a relação colonizador/colonizado observa o jogo de poder que coloca a cultura do *outro* como algo que precisa ser assimilado porque vem do "superior" para sair da situação de colônia e se tornar igual ao colonizador (incompleto). Ele afirma:

> Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. (FANON, 2008, p. 34).

Ashcroft *et al* (1991) sistematiza as colônias em colônias de povoadores, colônias de sociedades invadidas e, colônias de sociedades duplamente invadidas. A África faz parte das colônias de sociedades invadidas. Nesse contexto o colonizador com sua língua e cultura são centrais. O colonizado agora aprende com o "visitante". As teorias pós-colonialistas também explicam essa relação em que o colonizador aparecia como referência de bom e sua visão de mundo a correta. Ele é o Outro, o centro. O império é bom e cuidará do colonizado. A realidade é que essa relação do colonizador com as colônias, em especial as colônias invadidas, é antagônica, contraria as partes.

O casal balanta mora na tabanca (aldeia de casas) e a narrativa expõe que o jovem, no ápice de sua sandice, espancou o primeiro ser que encontrou quando entrou na sua, até então, tranquila moradia (casa de uma única família). A narrativa continua: "e os gritos da mulher, rasgando a quietude da *morança* e ecoando longe, mais o enfureceram. E a impunidade – que os vizinhos são sempre surdos – deu-lhe asas e forças. " (BARRAGÃO 1951, p.399).

O espaço geográfico do conto, ambiente em que se passa a narrativa, não é algo agradável. O narrador descreve o local como castigado pelo sol e pela sequidão, os animais estão famintos e desolados, crianças nuas disputam as poucas sombras, mosquitos inquietadores. Na descrição da tabanca (aldeia) o autor, de forma preconceituosa, a adjetiva de "o *fanado*" (cerimônia sagrada de iniciação dos balantas). Usa o termo para descrever algo triste e irremediavelmente morto, relacionando tudo à fome como "uma dor morrinheita, constante e má, aperta-lhe o estômago e provoca tonturas. " Enquanto no outro lado da trama temos a figura do caixeiro, às vezes, chamado de lojeiro. Historicamente é fato que figuras como essas marcavam a presença comercial a explorar aquelas regiões. O narrador, aqui, mais uma vez descreve sua visão da realidade de então.

A imagem do caixeiro contrasta com a realidade dos povos nativos. "...gordo e vermelho, fuma tranquilamente. Tem uma camisa leve, de estreitas riscas azuis..." (Idem, p.400). Comerciante frio, que explora o desespero do outro. Com aspereza praticava o comércio da barganha, dos "juros" altos, contra quem não tinha a mesma sagacidade, o "pequeno feudo". "Foi só quando deitou a ponta pela janela que o caixeiro ditou as condições. Sem pressas. Sem interesse" (BARRAGÃO 1951, p.400).

Há demora na negociação entre *Clodjê* e o caixeiro. O jovem luta sem entender que ali se trata de algo unilateral, pela pouca lógica das pedrinhas que contam menos do que o débito e pela pressa da fome que não concordava com o jeito "descansado e debochado" do caixeiro. Ele saiu com dúvidas sobre o que fazer. Aceitar ou não aquele empréstimo desigual. "*Clodjê* dispersou as pedras com um pontapé distraído e deu alguns passos. Mantinha ainda o queixo colado ao peito. Os braços tombados balouçavam rente ao corpo, ao abandono". (BARRAGÃO 1951, p.402) A confusão lhe rouba o juízo, a negociação com espigas e entrega de outros itens como pagamento não faziam sentido justo para ele.

> Sob o peso da perspectiva atroz, Clodjê caminha quebrado, os nervos tensos, o espírito alvorotado e confuso. Nos olhos parados, uma luz baça de melancolia. E fome! Mas não. Não pode receber o empréstimo. Ficará daqui a pouco, quase sem semente. Terá uma colheita pobre, de míseras espigas que a loja absorverá. E aquela história das galinhas, dadas assim sem mais nem quê, turva-lhe, mais e mais, o raciocínio lento e emaranhado. (BARRAGÃO 1951, p.402)

Além de tudo, ele encontra um jovem balanta a bajular o caixeiro. Um servo com "cheiro" de branco e, junto com o lojeiro, gordo e vermelho, ria de deboche. Aquilo causava-lhe pavor. "Tinha o ar torvo e pânico de animal encurralado. O caixeiro ria e o pretito, praticamente de balcão, gargalhava com pequenos gritos sincopados e histéricos. Clodjê fitou-o". (BARRAGÃO 1951, p.401). Nesse trecho percebe-se o colonizado (pretito) querendo ser igual ao colonizador. Ele esquece por um momento sua identidade, valores, origem e passa a corresponder com o Outro, como se isto fosse o torná-lo mais parecido com Outro.

Fanon (1983, p. 90, 188) diz que o problema não está na cor da pele, mas em como cada um desses indivíduos se veem. O branco, mesmo quando em minoria não se vê como negro, porém "O negro quer ser como o branco. Para o negro não há senão um destino. E ele é branco". O Outro passa a ser referência.

A situação irrita o balanta que pensa então em roubar o armazém, vê que seria fácil fazê-lo. "Roubar" era uma faceta dos balantas. Porém, sua tradição permitia "roubar" boi, como dote por uma esposa. Roubar o armazém só traria mais problemas. Além disso, o lojeiro poderia ir queixar-se ao Posto e ele não era de confiança, poderia mentir sobre o volume do possível roubo. Isto aumentaria a injustiça contra ele. Observa-se aqui uma marca do projeto colonial: o Posto mencionado alude ao Posto administrativo da metrópole para resolver questões das colônias.

Leister (2012, p. 326) aponta que há a menção desses postos em outros contos de ficção no BCGP, ela afirma que "apesar de estarem permeados de marcas preconceituosas, os "contos de ficção" trazem registros sobre atividades e práticas locais. Exemplo disso no conto: *O calor, o abandono e um olhar meigo* de Edígio Álvaro, no qual há referência a um posto de cipaios (sipaio, sipai ou sipal), um tipo de polícia e tropa auxiliar sob ordens europeias.

> Pequena vila do interior da Guiné, sem divertimentos, sem variações, eternamente entregue ao mesmo ciclo de compra e venda, de mancarra e panos, de fartura e fome, de batuques e trabalho. Limite entre o Sul luxuriante e a fronteira leste ameaçando as secas e o deserto, meio termo entre a floresta de dois andares e lamaçais constantes e as extensões áridas, a lama gretada, as árvores retorcidas e secas pelo Sol e pelas queimadas, pequena, laboriosa vila, sentinela vigilante num posto avançado, ignorando se para trás ainda se encontra alguém (BCGP nº 73, ano 1964 p. 63).

Ao tentar compreender o conflito do personagem, a situação remete ao a Glissant (2011) ao expor a ideia do rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari, na base de sua teoria em *Uma Poética da Relação*, e seu conceito de identidade como um prolongamento em uma relação com o outro. Com isso, ele questiona o *nomadismo* e suas diferentes formas, apresenta o nomadismo *invasor* ou *flecha*, cujo objetivo é conquistar terras através do extermínio dos seus habitantes. Trata-se de uma relação com a terra tão imediata ou tão predadora que a identidade se torna secundária; existindo apenas quando as comunidades tentam legitimar a posse de um território.

O enredo aqui apresenta uma vítima desse tipo de nomadismo, que perde sua identidade, sente-se roubado em sua própria terra. Sem esperanças, seus dias parecem repetições, uma angustiante vida ao lado dos Outros e de nativos que se comportam como os estrangeiros. Depender do "homem branco" significa trabalhar muito e sempre, como em uma engrenagem que mói e transforma.

Nos momentos de desfecho do conto, a narrativa mostra *Clodjê* se enchendo de alegria porque parecia haver uma "saída" para aquela situação. A justiça oferecida pela metrópole. As autoridades lhe fariam justiça. "Um riso sereno rasga-lhe o rosto cansado. Irá ao Posto queixar-se do lojeiro... O Posto fará justiça. " Ele imagina que se contar tudo o que o branco propôs, as autoridades perceberão que há "malandrice". Por acaso no auge de sua satisfação e esperança por justiça, "tem agora o passo rápido e elástico, o andar felino das horas boas", a narrativa traz duas surpresas: a primeira é que o jovem é levado, pelo impulso "rizomático", a conversar com quatro "grandes" (conselheiros); a segunda está na reação dos grandes. "Mas os velhos não acompanham a sua alegria ruidosa. " (BARRAGÃO 1951, p. 403).

A sentença dos conselheiros: "Que tem o Posto com tua vida? Branco de Loja é Branco mau, tu sabes? Não, tu não irás. " (BARRAGÃO 1951, p.403). O jovem ficou surpreso, visto que a ideia lhe parecia justa e a imagem dos conselheiros deveria seguir a justiça. Também pareciam sem forças e conformados. Talvez este contraste tenha sido proposital, uma confusão entre o conselho dos anciãos balantas e a justiça oferecida pela metrópole; entre os "grandes" e o colonizador. O narrador afirma que os sábios da tabanca "não se habituariam, jamais, a contar com as autoridades" (BARRAGÃO 1951, p.404).

O conto sugere que a tribulação de Clodjê seria amenizada se ele aceitasse a nova realidade. A narrativa mostra os sábios da tabanca agora cansados, "olhar de morto", dando conselhos de desesperança, de rendição. "Vida de negro é vida cansada. E lojeiro é branco mau...". Perder tempo: "O Posto é longe, muito longe... não chegará nem hoje. Nem nuca". Em contraposição à situação, o texto diz "os armazéns estão perto". Ele então retrocede. Precisa voltar, aceitar a sina "como se o mundo se houvesse fechado numa redoma de vidro levemente embaciado" (BARRAGÃO 1951, p.404).

A realidade dos negócios com o lojista, mudam a vida do balanta, rouba-lhe a paz de homem feito e sua força de guerreiro. Agora, ele é um mero agricultor endividado. Sem rumo, sem conselheiros, sem dinheiro. Escravo de si mesmo em sua própria terra. A única saída, e desfecho do conto, é aceitar a proposta do caixeiro. Ele entra na loja e encontra o caixeiro com seu servo e cúmplice, o "negrito perfumado" como traidor de si mesmo, um quase branco, quase balconista, quase Outro. Uma aventura balanta, tramada no imaginário do estrangeiro, do colaborador da metrópole.

## CONSIDERAÇÕES

A tribulação do balanta narrada nesse conto da perspectiva do colonizador revisita e representa o tipo de tribulação experimentada por etnias na Guiné, embora se trate de um texto ficcional. Descreve situações que permeiam os contos de ficção publicados no BCGP. Como uma metonímia, um conflito cultural com fins silenciamento, marcadas pela imposição e desencadeadas pela presença do colonizador.

Essa visita literária à realidade da colônia, marcada pelo desdém e pela negação aos costumes, pela crença e à luta pela sobrevivência, presentes nesses contos, parecem materializar a crítica de Aimé Cesaire, em seu discurso sobre o colonialismo em 1955, que data muito próximo à publicação desse conto. Disse Cesaire:

> Entre colonizador e colonizado só há lugar para o trabalho forçado, para a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o robô, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas,

> as massas aviltadas. Nenhum contacto humano, mas relações de dominação e de submissão que transformam o homem colonizador em criado, ajudante, comitre, chicote e o homem indígena em instrumento de produção (CESAIRE 1978, p. 25).

Para o autor (1978, p.25) a equação é esta: "colonização = coisificação". E o conto *A tribulação de um balanta* equaciona este resultado. Porque as consequências reais vividas pelos povos autóctones foram estas que Aimé descreve com muita propriedade. Ele continua:

> Eu, falo de sociedades escravizadas de si próprias, de culturas espezinhadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas (CESAIRE 1978, p. 25).

Essa tribulação não tem um fim no conto. A narrativa continua ao sugerir que para esta situação não há culpados, mas sim uma necessidade imediata de aceitação, adequação para o trabalho e a paz ofertada. Sugere também que o sofrimento de *Clodjê* era resultado de sua não aceitação à nova realidade e da desconfiança que os balantas alimentavam contra as autoridades, contra os brancos e contra aqueles que haviam finalmente aceitado trabalhar para os seus novos senhores.

# REFERÊNCIAS

AUGEL, Moema P. **O desafio do escombro**: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BONNICI T. **Aspectos da teoria pós-colonial**. In: ____. *O pós-colonialismo e a literatura:* estratégias de leitura. Maringá: Edvem, 2000. p. 01-48.

BRAIT, Beth. **Baktin**: conceitos-chave. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

Boletim Cultural da Guiné Portuguesa, Guiné, n.º 1 a 110. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/Library/BCGP.aspx.> Acesso em: 10 jan. 2015

CAMMILLERI, Salvatore. **A identidade cultural do povo Balanta**. trad. Lino Bicari, Maria Fernanda Dâmaso; ed. lit. Fernando Mão de Ferro. - Lisboa: Edições Colibri, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 12 ed. Rio de janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARDOSO, Sebastião Marques. **Poéticas da Mestiçagem**: textos sobre culturas literárias e crítica cultural. 1 ed. Curitiba, PR: CRV, 2014.

CARVALHO, C. (2004) Soronda - Revista de Estudos Guineenses, 8:55-83. Disponível em: < https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/6218> Acesso em Jul. 2016.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre el colonialismo**. Madri: Akal Ediciones, 2006.

DA COSTA LEITE, Joaquim Eduardo Bessa. **A Literatura Guineense**: Contribuição para a Identidade da Nação. 2014. 326 f. Tese doutorado em Letras. Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. Coimbra. 2014.

DA SILVA, Francisco Henriques; SANTOS, Mario Beja. Da Guiné-**Portuguesa à Guine-Bissau**: um roteiro. Porto: Fronteira do Caos Editores, 2014.

Dicionário do Aurélio: dicionário de português. Disponível em: https://dicionariodoaurelio.com Acesso em 30 de Ago. 2016.

GLISSANT, Edouard. **A errância, o exílio**. In: Poética da relação (tradução Manuela Mendonça). Porto: Porto Editora, 2011. p.21-30.

LEISTER, Fátima Cristina. **Um prefácio a povos da Guiné-Bissau**: um boletim cultural da Guiné Portuguesa. Dissertação de Mestrado pela Universidade Católica de São Paulo, 2012.

____. **Caminhos de Pesquisa**: A Guiné-Bissau e o Boletim Cultural da Guiné-Portuguesa (1946-1973). In: Projeto História, São Paulo, n.44 pp 321-330, Jul. 2012

NAYAR, Pramod K. Postcolonial Literature: an introduction. Pearson. Dorling Kindersley: India 2008. ePub ISBN 9788131785348.

ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

# TRAJETÓRIAS PORNOGRÁFICAS: A LITERATURA LUSO-BRASILEIRA POR MEIO DE LIVROS E JORNAIS

## *PORNOGRAPHIC TRAJECTORIES: LUSO-BRAZILIAN LITERATURE THROUGH BOOKS AND NEWSPAPERS*

**José Temístocle Ferreira Júnior**[1]

**Natanael Duarte de Azevedo**[2]

**RESUMO:** O artigo em tela trata de romances que circularam no Brasil e em Portugal por meio da literatura considerada popular. O termo popular não é utilizado aqui no seu sentido cultural, mas de suportes como jornais e livros de brochura que traziam a literatura pornográfica como tema de seus romances. Tratar desses suportes, jornais e brochuras, nos permite resgatar uma parte da história da literatura que está esquecida pela academia. Após muitas pesquisas no acervo digital da Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, deparamo-nos com alguns jornais que traziam de forma explícita a pornografia em sua composição. Com a leitura dos impressos, percebemos que além do teor sexual presente, os jornais apresentavam críticas políticas. Dessa forma, observamos que a pornografia não só estava a serviço da erotização, mas mantinha uma relação direta com o contexto político-social do Brasil oitocentista. Compreender o suporte e a materialidade do objeto, de acordo com o que propõem Darnton (2010) e McKenzie (2004), leva-nos por outros caminhos que não só o da história da literatura por meio do livro, mas observar o comportamento do suporte e da materialidade nos jornal oitocentista.

**Palavras-chave:** Literatura luso-brasileira; Literatura pornográfica; História da literatura. Impressos.

**ABSTRACT:** This article deals with the novels that circulated in Brazil and Portugal by means of the literature considered popular. The term popular is not used here in its cultural sense, but as a medium like newspapers and brochure that brought the pornographic literature as the theme of its novels. Deal with these media, newspapers and brochures, allows us to salvage a part of the history of literature forgotten by the academy. After much research in the digital collection of the National Library of Rio de Janeiro, we faced some newspapers that brought, explicitly, pornography in its composition. With the reading of these texts, we realized that beyond the present sexual content, those newspapers had political criticism. Thus, we observed that not only was pornography in service of eroticism, but also maintained a direct relationship with the socio-political context of the nineteenth-century in Brazil. Understanding the medium and the materiality of the object, in accordance with Darnton (2010) and McKenzie (2004), takes

1 Universidade Federal Rural de Pernambuco / josetemistocles@yahoo.com.br

2 Universidade Federal Rural de Pernambuco / natanael.duarte.ufpb@hotmail.com

us in other paths different from the history of literature by means of the book, but to observe the medium behavior and materiality in nineteenth-century newspaper.

**Keywords:** Luso-Brazilian literature; Pornographic literature; History of literature; Printed.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A expressão "romances para serem lidos com uma mão", utilizada nos séculos XVIII e XIX, representa bem a produção literária que tinha como objetivo despertar os desejos mais íntimos do leitor. Segundo Goulemot (2000), essa expressão foi usada por Rousseau (2011) no século XVIII, em suas *Confissões*, para se referir a certos "livros perigosos", obras estas que englobavam romances, tratados filosóficos, textos políticos e textos licenciosos.

A imagem do leitor entregue ao êxtase provocado pela leitura de alguns livros, em geral com a temática erótica, serviu de mote para representação erotizada da leitura por parte de vários artistas. Segundo Hunt (1999), desde a época de Aretino, século XVI, a pornografia foi utilizada como tema por escritores, poetas, gravadores, pintores etc. O tema pornografia circulava em diversas esferas da arte, podendo ser consumido tanto pelas classes mais baixas da sociedade quanto (e principalmente) pelas camadas mais abastadas.

Apesar de a pornografia estar presente desde os tempos áureos na literatura clássica grega, como elementos de sedução, erotismo e representação física de órgãos sexuais, ela nunca foi tratada como uma categoria literária. Essa possibilidade de ser considerada uma categoria só viria a ser discutida no século XIX. De acordo com Hunt (1999, p. 10) a pornografia "não constituía uma categoria de literatura ou de representação visual independente e distinta antes do início do século XIX".

A pornografia sempre esteve atrelada a outros fins como, por exemplo, à crítica e à provocação. Para Hunt (1999, p. 10): "Na Europa, entre 1500 e 1800, [a pornografia] era mais frequentemente um veículo que usava o sexo para chocar e criticar as autoridades políticas e religiosas". Ou seja, ao invés de se instaurar como uma categoria literária e preestabelecer algumas normas como ocorre com as demais categorias[3], a pornografia servia de meio, ou melhor, de suporte[4], para provocar efeitos de sentido, tais como: humor, sarcasmo, agressão, destituição de valores sociais e morais etc.

A utilização da pornografia como "veículo para chocar e criticar" tanto podia ser explícita como por meio da alegoria. Interessa-nos para nosso estudo, em especial, a representação alegórica da pornografia e sua produção de sentidos.

Uma alegoria muito comum para representar a relação leitura-leitor-prazer, como podemos ver em algumas gravuras e telas em guache dos séculos XVI, XVII e XVIII,

---

3 Grosso modo, as categorias mais recorrentes e analisadas na literatura são: tempo (marcado pela duração da narrativa, podendo ser, por exemplo, um tempo cronológico ou psicológico); espaço (lugar em que ocorre a ação da narrativa); narrador (personagem responsável por contar a história, podendo ser em 1ª, 2ª ou 3ªpessoas do discurso); personagem (pessoas ou seres personificados que vivem a ação narrativa).

4 Não estamos tomando aqui o termo "suporte" segundo a visão dos estudos dos gêneros textuais, ou seja, "*um locus físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto*" (MARCUSCHI, 2003, p. 11 – destaque do autor). Por suporte, utilizado nesse contexto, entendemos como um veículo de transmissão de sentido.

é a construção da figura do leitor com uma mão segurando o livro (instrumento desencadeador do desejo) e com a outra mão tocando suas partes íntimas (instrumento de obtenção do orgasmo). Esse modelo representativo dessa relação serviu de inspiração para pintores, autores de obras literárias e até mesmo estudiosos da temática pornográfica[5].

Percebe-se que a utilização de uma alegoria erótica se situava em dois caminhos que muitas vezes se entrecruzam: buscava-se instigar o leitor a compor o quadro alegórico de obtenção do prazer, por um lado, pela identificação com o ato sexual em si, por outro, pelo discurso político-filosófica. Assim, parece-nos que as alegorias eróticas envolviam o leitor na sexualidade explicitada, mas, ao mesmo tempo, transmitem a mensagem almejada[6].

Se por um lado tínhamos uma literatura no século VII que buscava comover e ao mesmo tempo excitar o leitor, por outro lado, o final do século XVII e todo o século XVIII foram marcados pela disseminação da filosofia libertina que, ao contrário da primeira proposta, empreendeu uma luta por meio de "penas e papel" contra o Estado e a Igreja. Porém, esses dois caminhos traçados pela literatura do gênero pornográfico terminam se cruzando, seja pelo percurso da excitação, seja pela disseminação político-filosófica.

Do primeiro grupo, podemos citar autores como Richardson (*Pamela*, 1740) e Diderot (*As joias indiscretas*, 1748), dentre outros grandes nomes na literatura universal, que pela construção de romances que mantinham uma relação direta entre o amor e o sexo não só excitavam os leitores, mas também comoviam o público-leitor pelo relato de desencontros amorosos e de conquista da mulher amada.

Do segundo grupo, autores como Sade (*A filosofia da alcova*, 1795) e Choderlos de Laclos (*As relações perigosas*, 1782) figuram representantes de obras que almejavam perverter a ordem do Estado e da Igreja (Cf. ROUDINESCO, 2008, p. 44-75) obter o máximo da luxúria. Para os autores libertinos, mais do que a representação do ato sexual, o que deveria chamar a atenção na obra literária era a entendimento de que o sexo e a corrupção são atos "naturais" e de protesto.

Porém, esses dois modelos de literatura pornográfica não figuram um estilo literário acabado, visto que reedições e imitações (GOULEMOT, 2000) ocorriam com frequência nos séculos XVII, XVIII e XIX, tendo como singularidade na composição desse tipo de literatura o que Goulemot (2000, p. 51) chama de "lugar de trocas", sendo assim impossível conceber a literatura pornográfica como "um conjunto homogêneo, fixo". Segundo Goulemot (2000, p. 51) "o romance pornográfico não pára de evoluir e utiliza os procedimentos do romance contemporâneo", ou seja, a análise de obras pornográficas está longe de ser esgotada e pesquisas desenvolvidas no âmbito da literatura, história, filosofia e áreas afins, demonstram novos olhares e novas perspectivas para abordagem da temática da pornografia.

---

5 Os editores, por exemplo, utilizam na capa do livro *Esses livros que se lêem com uma só mão*, de Jean-Marie Goulemot, a imagem *Le midi*, gravada por Emmanuel de Ghendt, inspirada em um guache de P. A. Baudouin, a qual representa uma mulher deitada sobre um jardim com um livro caído ao lado do seu corpo e com uma das mãos se masturbando.

6 Para exemplificarmos, citamos as obras de Sade, que envolvem sexualmente o leitor e ao mesmo tempo transmitem os fundamentos da filosofia libertina em nome da derrocada do poder da Igreja, por exemplo.

No que diz respeito ao século XIX, vemos que o espaço encontrado para disseminação da literatura pornográfica foi a do jornal, tanto por questões relativas ao baixo custo de produção como pela circulação nas mais diversas camadas da sociedade. Pensando no contexto histórico luso-brasileiro oitocentista, percebemos uma grande difusão dos mais diversos tipos de jornal: político, literário, monárquico, republicano, jocoso, artístico, humorístico entre outros.

Interessa-nos, em especial, os jornais literários e jocosos, uma vez que podemos observar nesses jornais a aceitação para publicação de romances pornográficos, "romances joviais", "romances para homens" e textos de "gênero alegre".

Os termos "romances joviais", "romances para homens" e "gênero alegre" dizem respeito à literatura pornográfica, assim como também foi conhecido no século XVII como "romances para serem lidos com uma mão só", como já mencionamos.

O jornal *O Riso* (Rio de Janeiro, 1911-1912) anuncia o seu principal romance folhetim (*As aventuras do Rei Pausolo*) com a alcunha de "romance jovial" que trata da vida de um rei liberal que investe sexualmente contra diversas súditas, mas preocupasse com o sumiço de sua filha, temendo que esta seja corrompida por algum aventureiro.

Já o termo "romance para homens" foi bastante utilizado no século XIX tanto para se referir aos livros pornográficos que eram divulgados nos jornais como para intitular o romance folhetim com temática erótica. Considerava-se também os álbuns de fotografia que trazia atrizes nuas em suas páginas. Como podemos ver no jornal *O Rio Nu* (Rio de Janeiro, Anno II, n. 119, p. 4, em 26/08/1899), a seção "Leitura para Homens" traz a divulgação de vários romances eróticos para venda. Dentre os romances, há a divulgação, por exemplo, de *Tereza Philosopha* ao custo de 6$000; *Amar, Gozar e Morrer* ao custo de 4$000 e *Carlos (romance para homens)* ao custo de 3$000.

No que concerne aos textos do "gênero alegre", trata-se de gêneros literários que circulam em jornais (poesia, conto, crônica, romance, anedotas, charadas, caricaturas etc.) de temática humorística, mas sempre com um cunho sexual. De acordo com Schettini (2011. p. 317) "Uma das primeiras publicações a assumir o rótulo [de gênero alegre] foi *Sans Dessous*, que trouxe em seu número inaugural [...] a legenda: 'A iniciadora do gênero alegre no Brasil". Já no jornal *O Coió* (Rio de Janeiro, Anno II, n. 62, p. 3, em 06/01/1902) vemos no espaço dedicado ao folhetim o texto "O Anselmo – Narrativa Alegre e Apimentada", por Arduino Pimentel, que narra a história de um boêmio traído pela mulher que decide se vingar, tornando-se amante da esposa do ministro.

Dessa forma, desejamos lançar um novo olhar sobre a literatura pornográfica, tomando a pornografia como alegoria utilizada pelos editores de jornais do século XIX como forma de satirizar o poder.

## A LITERATURA PORNOGRÁFICA NO CENÁRIO LUSO-BRASILEIRO

No Brasil, a questão da circulação de romances no cenário luso-brasileiro no século XIX já foi bastante discutida (Cf. ABREU, 2008; AUGUSTI, 2006; EL FAR, 2004; VILLALTA, 2009; entre outros), mas a problematização gira em torno do romance enquanto gênero ou modo de fazer literário. No contexto de pesquisas que tomam o jornal como objeto de investigação da História da Literatura, temos diversos

trabalhos publicados, tais como: Barbosa (2007); Pinsky (2011); Costa (2012); entre outros. Acerca da pornografia, temos trabalhos relevantes para historiografia do tema, como: Alexandrian (1993); Hunt (1999); Goulemot (2000); del Priori (2011); Vainfas (2014).

A especificidade de nossa pesquisa se justifica exatamente pela análise do tema da pornografia em suportes não consagrados pela crítica literária que tomam o livro como objeto de investigação. Dessa forma, acreditamos que assim como os pesquisadores da História Cultural fizeram com os livros, podemos investigar a historiografia da literatura por meio do jornal. Interessa-nos ver, segundo a definição de Chartier (1988), a apropriação que "tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem" (CHARTIER, 1988, p. 26) os editores luso-brasileiros fizeram da pornografia em jornais licenciosos do século XIX.

É à guisa de uma pesquisa historiográfica da literatura que pensamos em um estudo que se alia com a história da leitura, levando em conta os diversos gêneros literários que circularam no Brasil oitocentista, com uma grande influência de editores de Portugal, e que muito agradaram os leitores brasileiros (EL FAR, 2004), a saber: a literatura pornográfica que circulava em diversos periódicos do grande século XIX.

Optamos por investigar a circulação de periódicos em um período que vai do final do século XIX ao início do século XX, com foco nas décadas de 1890, 1900 e 1910, porque, de acordo com estudiosos do século XIX no Brasil (Cf. EL FAR, 2010; DEL PRIORI, 2005 e 2011), nesse período houve uma grande produção, circulação e vendagem tanto dos jornais como de livros tiveram seu maior destaque durante esse período.

> Nesse contexto editorial, surgiram também os "romances para homens", ou seja, as narrativas de teor pornográfico proibidas às mulheres, consideradas na época, pessoas de personalidade frágil e, portanto, suscetíveis aos enlevos amorosos do enredo. Esses romances ganharam um sem-número de leitores, que acompanhavam nos jornais os lançamentos de sucesso. (EL FAR, 2010, p. 97)

Outro aspecto que deve ser observado diz respeito à natureza heteróclita do jornal, pois como aponta Barbosa (2007), o jornal é constituído na heterogeneidade, na pluralidade dos diversos gêneros que compõem o impresso. A partir dessa premissa, examinaremos as nuanças do tema da pornografia utilizadas de forma alegórica para persuadir o leitor em relação a temas políticos e/ou religiosos.

Sobre a alegoria presente nos jornais oitocentistas, Barbosa afirma que:

> [...] como se trata de jornais do século XIX, cuja linguagem predominante é a alegórica, é preciso também verificar em que medida aquele texto, aparentemente sem sentido, não guarda em si uma relação "secreta" com alguma notícia dada no mesmo jornal. (BARBOSA, 2007, p. 36)

Como podemos perceber, Barbosa (2007) afirma que há uma relação direta existente entre a alegoria e a composição dos jornais do século XIX. Com base nas observações a respeito da alegoria nos jornais do século XIX, iremos analisar a apropriação da pornografia enquanto alegoria presentes nos jornais oitocentistas. Para dar sustentação no que diz respeito à análise da alegoria, recorreremos aos estudos apresentados por Hansen (2006) acerca da construção e interpretação da metáfora.

Dessa forma, o fio condutor de nossa análise será a representação das alegorias presentes nos jornais que circularam no cenário luso-brasileiro oitocentista, a exemplo dos seguintes jornais: *A Pérola*[7] (Londres, 1879-1880), *Almanach do belo sexo* (Lisboa, 1877), *O Capítulo* (Porto, 1881-1882), *O Petiz* (Porto, 1882), *O Rio nu* (Rio de Janeiro, 1898-1916), *O Coió* (Rio de Janeiro, 1901-1902), *O Badalo* (Rio de Janeiro, 1881), *O Nabo* (Rio de Janeiro, 1900), *O Riso* (Rio de Janeiro 1911-1912).

## COMUNIDADE LEITORA DE ALÉM-MAR: A LITERATURA PORNOGRÁFICA COMPARTILHADA

O reconhecimento de uma comunidade leitora luso-brasileira oitocentista por meio de suas práticas, gestos, apropriação de leitura, requer um trabalho de investigação que considere todas as estratégias utilizadas pelos leitores para a concretização do ato de ler. Por essa razão, entendemos que a nossa pesquisa deve privilegiar não só o texto escrito e legitimado pela história no suporte livro, mas os diversos gêneros literários que circularam no Brasil oitocentista, em especial, nos jornais luso-brasileiros pornográficos.

Sendo assim, um estudo que busca compreender a produção do sentido na relação leitura-leitor-prazer por meio de alegorias da pornografia presentes nos jornais deverá reconhecer que o texto literário passa a fazer sentido para um sujeito em particular a partir de uma relação especular entre a obra e o leitor, uma vez que há uma identificação do leitor do jornal ou pela erotização ou pelo discurso político-filosófico.

Vemos a necessidade de considerar que os pressupostos de estudiosos da História Cultural, como de Certeau (1996; 2006), Bourdieu (2005) e Chartier (1991; 1997; 2004), indicam que não basta ao texto literário existir, ele é materializado pelo sentido empreendido pelo sujeito leitor, ou seja, a apropriação do impresso pelo leitor será responsável por toda representação de sentido da obra e da sociedade na qual ela foi lida.

Desse modo, apoiados na visão de uma História da Literatura por meio dos jornais oitocentistas apontados por Barbosa (2007), partiremos do princípio de que os modos de representação e apropriação, propostos pelos estudiosos da História Cultural citados, cabem não só à historiografia do livro, mas também, de forma muito singular, à do jornal, pois atingia um público leitor mais amplo. Essa singularidade deve ser vislumbrada a partir da observação de que, no século XIX, a literatura de um modo geral (nos diversos gêneros) teve grande circulação nos jornais, seja por ter custos menores em relação à impressão de livros, seja por circular nas mais diferentes camadas da sociedade brasileira de Oitocentos. Vale salientar que a análise que pretendemos desenvolver acerca da pornografia nos jornais deverá, pela própria natureza do objeto, considerar o tempo presente de sua enunciação, ou como observa Barbosa (2007, p. 64): "o que foi produzido nos periódicos – inclusive o literário – não pode ser despregado do presente daquela enunciação e lido em uma perspectiva de transparência com a referencialidade".

Dessa forma, pretendemos com nossa pesquisa contribuir com os trabalhos que tomam o jornal como objeto de análise literária, uma vez que, por mais crescente que seja o número de pesquisadores e trabalhos publicados na área da literatura, há um

[7] Trabalhamos com a versão portuguesa traduzida por Maria Emília Ferros Moura.

número reduzido de trabalhos que tomam a pornografia como categoria, devido a sua temática ser conflitante. Assim, nossa pesquisa pode contribuir com "outros modos de ler e de fazer circular a literatura e a cultura" (BARBOSA, 2007, p. 24).

## PORNOGRAFIA: UMA HISTÓRIA PELO BURACO DA FECHADURA

> Não há livros morais ou imorais, apenas livros bem ou mal escritos – Oscar Wilde em "O retrato de Dorian Gray".
>
> Imperioso, colérico, arrebatado, em tudo extremado, de um desregramento na imaginação sobre os costumes que não teve equivalente nesta vida, em duas palavras, eis-me aqui: matai-me ou me aceiteis assim, pois não mudarei [...]. Se, como dizeis, minha liberdade terá de pagar o preço do sacrifício de meus princípios ou de meus gostos, podemos dizer-nos um eterno adeus, pois antes sacrificaria mil vidas e mil liberdades, se as tivesse.
>
> (Carta do Marquês de Sade a sua esposa em setembro de 1783)

A título de apagamento da literatura pornográfica, gostaríamos de exemplificar com uma publicação de livro de poesias que antecedia a produção de nossos jornais em um curto tempo de menos de uma década. Quase no mesmo período em que circulou o jornal *O Rio Nu* (1898-1916), foi publicado no Brasil um livro de poesias, intitulado "Obras Poéticas Livres" (1882)[8], que explorava as mesmas temáticas da sedução, fornicação, prostituição, defloramento de jovens, entre outros, por Laurindo José da Silva Rebello[9].

> **DECIMA**
>
> Certa mulher de um marquez
> Fodi por cousa nenhuma,
> Mas fodi sómente uma,
> Deus me livre de outra vez!
> A tal putinha me fez
> Na porra[10] tal desatino,
> Com seu rebolar malino
> Poz-me a mente tão corrupta
> Que julguei no cú da puta
> Encontrar o palatino!
>
> (REBELLO, 1882, s/p)

8 Segundo Fábio Frohwein de Salles Moniz (2012), a biografia de Laurindo é permeada por controvérsias, uma vez que não há unanimidade pelos estudiosos da história da literatura e pelos críticos literários acerca da grafia correta do nome de Laurindo como também sobre as datas de suas publicações. Moniz (2012) afirma que a única obra publicada em vida foi *Trovas* (1853). Os outros livros foram organizados a partir de poemas, lunduns e modinhas espalhadas nos periódicos de Oitocentos, a exemplo da *Marmota Fluminense* (1857). Ainda segundo Moniz (2012), Laurindo faleceu em 28 de setembro de 1864, ou seja, dezoito anos antes da publicação póstuma de seu livro de poemas pornográficos.

9 No que diz respeito à outra controvérsia, a grafia do nome de Laurindo, deparamo-nos com dois modelos gráficos: na impressão do livro de 1882 está grafado o sobrenome "Rebello", já na biografia de Moniz (2012) e no cadastro da Academia Brasileira de Letras (ABL), a grafia do sobrenome é "Rabelo". Optamos pela primeira escrita na tentativa de mantermos a fidelidade do texto fonte que tivemos acesso.

10 De acordo com o *Dicionário de termos eróticos e afins*, organizado por Horácio de Almeida (1981), o significado de "porra" pode ser o membro viril (pênis ereto) ou o esperma. No contexto do poema de Rebello, o significado que melhor se enquadra é o primeiro, pênis ereto.

Vale destacar que o referido poeta foi Patrono da Cadeira 26 da Academia Brasileira de Letras e mesmo assim a sua obra caiu no esquecimento da história da literatura, vindo a ser lembrado apenas por suas trovas e suas publicações na *Marmota Fluminense* (1857), segundo Moniz (2012). Para produção de suas poesias pornográficas, Rebello não utilizou nenhum pseudônimo, como era comum à época, mesmo em se tratando de literatura pornográfica. De acordo com Barbosa (2007, p. 32), em seus estudos sobre a história da literatura e da leitura nos jornais oitocentistas luso-brasileiros[11], "observa-se uma tendência forte ao anonimato", mas essa configuração de autores/editores anônimos e/ou a utilização de pseudônimos vem de além-mar. Assim como acontecia nas publicações brasileiras (que tendiam a imitar os jornais europeus, em especial, ingleses e franceses), os editores da Europa utilizavam este recurso do anonimato/pseudônimo para se prevenir das punições legais ou por não ter importância o nome do autor, "talvez porque a prevalência seja a da palavra escrita e não daquele que escreve" (BARBOSA, 2007, p. 35). Para Barbosa, ainda sobre o cenário da imprensa brasileira de oitocentos, "parece ser menos um 'fraqueza' ou 'defeito' [...] do que uma marca da linguagem jornalística no século XIX", (2007, p. 32).

No mesmo período de fim do século XIX, circulou no Brasil "um 'clássico' do gênero [romances para homens]" (EL FAR, 2004, p. 15) vindo de Portugal, o romance pornográfico *A História de Cada Uma: serões do convento*, assinada pelo pseudônimo de Rabelais, que narra as experiências sexuais de freiras, contadas pelas próprias personagens. Dedicaremos esse espaço a uma explanação para exemplificar o tipo de literatura pornográfica que circulava no fim do século XIX e início do XX, em meio à clandestinidade e ao anonimato, pois "para os autores, a clandestinidade supõe naturalmente o anonimato, ou o recurso a pseudônimos" (MAINGUENEAU, 2010, p. 93).

A narrativa inicia com a abadessa e noviças rememorando os atos sexuais e se permitindo ao gozo. A história se passa na véspera do dia de São João com as freiras reunidas na casa do recreio para contar as suas aventuras sexuais:

> Como sabeis, cada uma de nós vai contar a primeira aventura galante da sua existência, aquela que deu pelo menos quebra ao cabaço, porque, como deveis concordar, o signo de Virgo é coisa que não existe no nosso sistema conventual. (RABELAIS, s/d, p. 4)

O romance pornográfico é dividido em 11 capítulos, a saber: "O passado de uma abadessa", "Uma freira modelo", "História da Clarinha: ao que leva à curiosidade", "História de D. Violante: guardar uma mulher", "História de D. Margarida: quadros realistas contra a virtude", "História de D. Angélica: o que uma menina viu e fez... até os 15 anos", "História de D. Guilhermina: ver é bom, gosar é melhor", "História de D. Virginia: quadros defesos", "História de D. Cecília: a mocidade de uma noviça", "História de D. Delfina: virgem!" e, por fim, o último capítulo: "Conhecimentos antigos". Este último se divide em 4 partes que caminham para o arremate da narrativa, findando o dia de véspera de São João após as mais voluptuosas histórias narradas, culminando em um

[11] O estudo empreendido por Barbosa (2007) diz respeito à imprensa luso-brasileira do século XIX, mas como bem apontou em sua pesquisa, essa realidade da materialidade e a configuração do impresso dizem muito do cenário Ocidental. Não restringimos, portanto, nossa análise ao contexto dos jornais luso-brasileiro, mas também dos livros.

apogeu do desejo. Primeira parte, "Conhecimentos antigos": D. Margarida ao sair da casa do recreio na manhã de 23 de junho de 18... se depara com o novo hortelão que estar a cuidar dos craveiros. A freira empolga-se com o robusto homem e é revelado ao leitor que se trata de Manoel, seu antigo amante e pai de sua filha. Ao final do encontro, eles marcam às onze da noite para conversarem e se entregarem aos prazeres acumulados. Na segunda parte, "O novo capelão", chega ao convento um jovem e belo padre que aguça os mais luxuriosos desejos das freiras, em especial D. Margarida que toma para si a missão de seduzir o capelão. Na terceira parte, "Entre noviças": as religiosas se queixam que estão a tempos satisfazendo-se umas com as outras, fazendo às vezes do homem. Cogitam então seduzirem o capelão e o hortelão. De imediato, D. Margarida tenta subverter esse plano, alegando que mais cedo tentara seduzir o hortelão, mas não conseguira êxito. Apesar da tentativa de despistar as irmãs em relação à sedução do hortelão, as religiosas tomadas de desejos luxuriosos armam um plano para arrebatar Manoel, o hortelão, e padre Francisco, o novo capelão. Na quarta e última parte, "Às onze da noite": D. Margarida disposta a não dividir o cetro de seu amado com as outras freiras decide contar-lhe os planos de sedução de D. Delfina. Após fecharem a porta da cela de D. Margarida, entregam-se às mais lúbricas ações de gozo até o cair da madrugada. A narrativa encerra com a descrição da cópula e do tesão acumulado de três anos entre Manoel e D. Margarida.

Mesmo para traçarmos um perfil da literatura pornográfica brasileira que circulou em impressos de final dos Oitocentos, precisamos recorrer a um contexto ocidental mais amplo que trate de jornais e livros pornográficos europeus, uma vez que há uma clara influência destes na composição dos impressos brasileiros. Sendo assim, trabalhamos com três obras acadêmicas que se propuseram a construir a história da pornografia na literatura ocidental e uma possibilidade de análise de obras pornográficas. Porém, gostaríamos de ressaltar que tanto Alexandrian (1993), como Hunt (1999) e Goulemot (2000) dedicaram seus estudos apenas ao contexto europeu, principalmente à literatura francesa e à inglesa, consideradas pelos estudiosos como o berço da literatura pornográfica.

A partir desses pressupostos, a fim de restaurar o apagamento da literatura pornográfica brasileira, causada pelo hiato deixado pelos historiadores da imprensa e da literatura, propomo-nos a construir uma breve história da literatura erótica dos trópicos pelo buraco da fechadura da imprensa de oitocentos. Interessa-nos nessa construção da história resgatar os sentidos dos termos utilizados para os romances pornográficos, além de indicarmos alguns livros do gênero, que circularam no Brasil de fim do século XIX e início do XX.

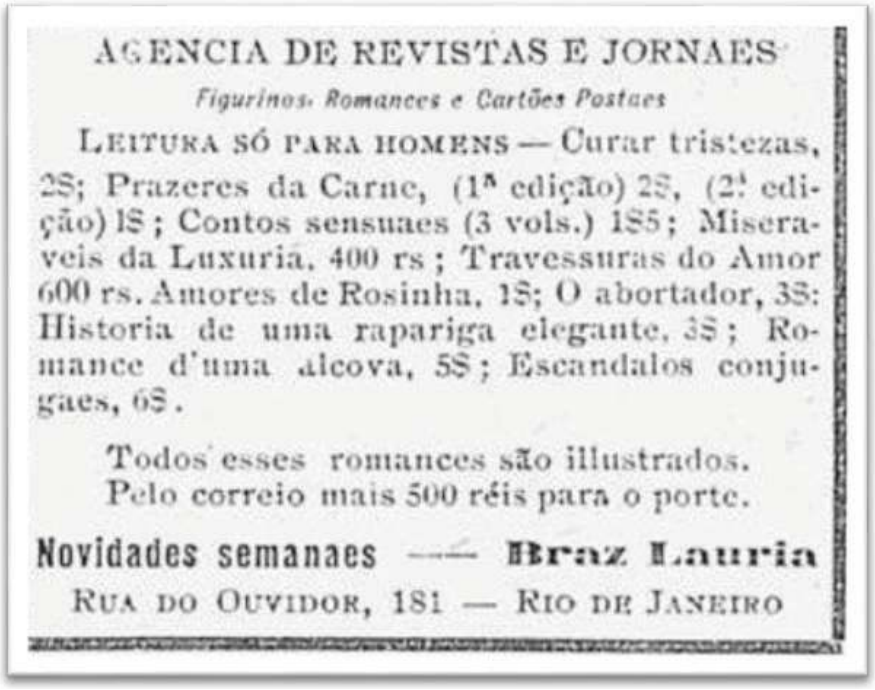
Assim, nossa pesquisa pode contribuir com "outros modos de ler e de fazer circular a literatura e a cultura" (BARBOSA, 2007, p. 24), além de trabalhar em prol do preenchimento da lacuna de uma historiografia da literatura mais ampla, como destaca Zilberman (2003, s/p): "Ainda não foi completada a história que narra a dívida da literatura brasileira para com o jornalismo, especialmente no século 19.[12]"

[12] ZILBERMAN, Regina. *Literatura de rodapé: reedição de folhetim esquecido oferece novas pistas a estudiosos*. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/papel/cadernos/ideias/2003/11/07/joride20031107009.html>. Acessado em 15/07/2015.

Para conduzir a nossa breve arqueologia, retomaremos algumas variações de expressões utilizadas pelos jornais eróticos para apresentação de obras pornográficas. Expressões como: "romances para serem lidos com uma mão", "romances joviais", "romances para homens" e "literatura alegre" eram comumente utilizadas para divulgação de livros, álbum de fotografias e romances folhetins com a temática pornográfica. Era por meio das referidas expressões que o leitor identificava um tipo específico de literatura: romances, poesias e arte pornográfica.

No que diz respeito à expressão "romances para serem lidos com uma mão", sua origem data do século XVIII e permanece até o final de XIX, representando bem a produção literária que tinha como objetivo despertar os desejos mais íntimos do leitor. Segundo Goulemot (2000), essa expressão foi usada por Rousseau (2011) no século XVIII, em suas *Confissões*, para se referir a certos "livros perigosos". Os "livros perigosos" citados por Rousseau (2011) englobavam romances, tratados filosóficos, textos políticos e textos licenciosos, uma vez que o filósofo apontava tais obras como responsáveis por despertar a curiosidade e o desejo do leitor.

Figura 1 – Leitura só para homens


AGENCIA DE REVISTAS E JORNAES

*Figurinos, Romances e Cartões Postaes*

LEITURA SÓ PARA HOMENS — Curar tristezas, 2$; Prazeres da Carne, (1ª edição) 2$, (2ª edição) 1$; Contos sensuaes (3 vols.) 1$5; Miseraveis da Luxuria, 400 rs; Travessuras do Amor 600 rs. Amores de Rosinha, 1$; O abortador, 3$; Historia de uma rapariga elegante, 3$; Romance d'uma alcova, 5$; Escandalos conjugaes, 6$.

Todos esses romances são illustrados.
Pelo correio mais 500 réis para o porte.

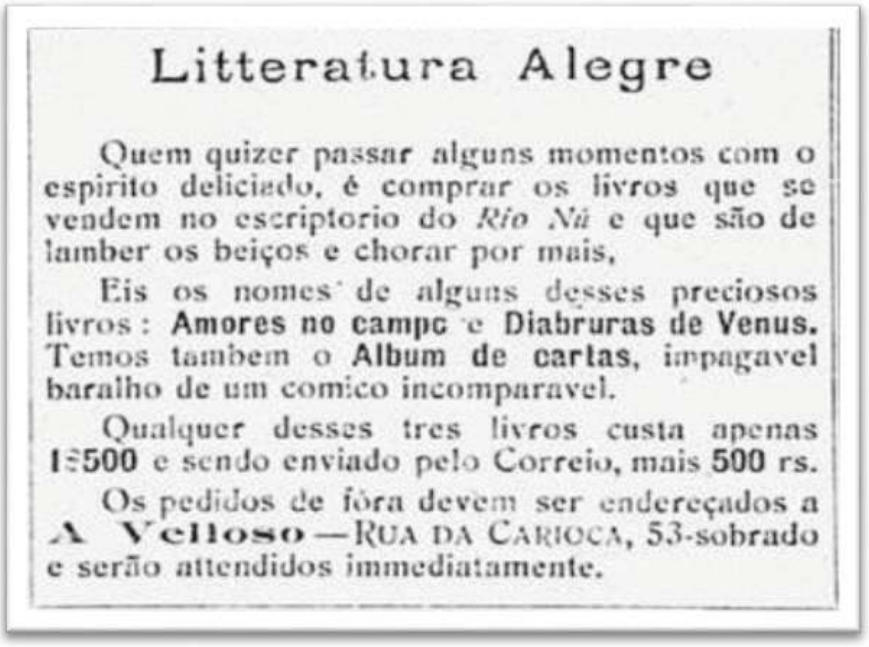
**Novidades semanaes — Braz Lauria**

RUA DO OUVIDOR, 181 — RIO DE JANEIRO

Fonte: (*O Rio Nu,* Rio de Janeiro, Num. 1.340, Anno XIV, p. 5, em 24/05/1911)

"Prazeres da Carne", "Contos sensuaes", "Miseraveis da Luxuria", "Travessuras do Amor", "Amores de Rosinha", "O abortador", "História de uma rapariga elegante", "Romance d'uma alcova" e "Escandalos conjugaes" são alguns exemplos dos títulos que circulavam em 1911 e estavam à venda no escritório do jornal *O Rio Nu*. Tais romances eram impressos com imagens eróticas a fim de atrair o leitor, segundo o próprio jornal: "Todos esses romances são illustrados" (*O Rio Nu,* Rio de Janeiro, Num. 1.340, Anno XIV, p. 5, em 24/05/1911).

Figura 2 – Literatura Alegre



Litteratura Alegre

Quem quizer passar alguns momentos com o espirito deliciado, é comprar os livros que se vendem no escriptorio do *Rio Nú* e que são de lamber os beiços e chorar por mais,

Eis os nomes de alguns desses preciosos livros: **Amores no campo** e **Diabruras de Venus.** Temos tambem o **Album de cartas,** impagavel baralho de um comico incomparavel.

Qualquer desses tres livros custa apenas **1$500** e sendo enviado pelo Correio, mais **500** rs.

Os pedidos de fóra devem ser endereçados a **A. Velloso** — RUA DA CARIOCA, 53-sobrado e serão attendidos immediatamente.

Fonte: (*O Rio Nu,* Rio de Janeiro, Num. 1.303, Anno XIV, p. 4, em 11/01/1911)

De acordo com o anúncio do jornal *O Rio Nu*, de 11 de janeiro de 1911, por meio da "Litteratura Alegre", o leitor pode passar "momentos com o espirito deliciado [...] e que são de lamber os beiços e chorar por mais" (*O Rio Nu,* Rio de Janeiro, Num. 1.303, Anno XIV, p. 4, em 11/01/1911). Alguns títulos são: "Amores no campo", "Diabruras de Venus" e "Álbum de cartas". Este último não se trata de um romance, mas de um "impagável baralho de um cômico incomparável" (*O Rio Nu,* Rio de Janeiro, Num. 1.303, Anno XIV, p. 4, em 11/01/1911). Além dos romances pornográficos, era muito comum as tipografias venderem e anunciarem nos jornais álbuns de fotografia, cartas e postais eróticos.

Já a expressão "romance para homens" foi bastante utilizada no século XIX tanto para se referir aos livros pornográficos que eram divulgados nos jornais como para intitular o romance folhetim com temática erótica. Consideravam-se também os álbuns de fotografia que traziam atrizes nuas em suas páginas. Como podemos ver no jornal *O Rio Nu* (Rio de Janeiro, Anno II, n. 119, p. 4, em 26/08/1899), a seção "Leitura para Homens" traz a divulgação de vários romances eróticos para venda. Dentre os romances, há a divulgação, por exemplo, de "Tereza Philosopha" ao custo de 6$000, romance libertino que circula até os nossos dias. Alguns títulos explicitavam a temática pornográfica com o fito de atrair o leitor: "Memorias de uma insaciável" ao custo de 2$000; "Amar, Gozar e Morrer" ao custo de 4$000 e "Julia, confidencias de uma mulher de espirito a um de seus amantes" ao custo de 2$500. De acordo com El Far (2004, p. 191), "nesse variado rol de 'livros para homens', algumas edições procuravam explicitar seu conteúdo 'picante' através de títulos provocativos capazes de dispensar quaisquer explicações".

Outros títulos de sucesso se dedicavam a histórias eróticas de personagens religiosos que, segundo El Far (2004, p. 191), "padres e freiras, representantes da palavra de Deus entre os fiéis na Terra, tornavam-se, sob a pena desses escritores,

exímios sedutores e donos de uma sexualidade insaciável". É o caso do romance "Memórias de cada uma: serões do convento", assinado por Rabelais, que já mencionamos. Assim como, "Memorias do Frei Saturnino" ao custo de 6$000 e "Serões do Convento – 1ª Parte e 2ª Parte" ao custo de 6$000 cada uma. Este último título é atribuído a José Feliciano de Castilho, assinado pelo pseudônimo M.L., de acordo com Andrade (2000).

Autores portugueses figuravam a seletiva de romances pornográficos divulgadas no jornal, como é o caso de "Poesias eróticas, burlescas e satyricas", de M. M. du Bocage ao custo de 6$000, além do romance já mencionado "Serões do convento", atribuído pelos estudiosos a José Feliciano de Castilho. De acordo com El Far (2004, pp. 192-193), "a maioria dos 'romances para homens' vinham de Portugal. Ora traduzidos dos sucessos franceses, ora escritos por literatos portugueses, que teriam descoberto um filão lucrativo no mercado editorial de seu país.". Mas os autores brasileiros também apareciam nas estantes de livros pornográficos, como, por exemplo, Laurindo Rebello, com sua "Obras poéticas", anunciado ao custo de 3$000, uma vez que esse gênero já fazia parte da leitura "de sucesso", assim "esse variado reportório de obras vendidas pelas ruas do Rio de Janeiro aos poucos recebeu títulos assinados por autores brasileiros. (EL FAR, 2004, p. 193).

Figura 3 – Leitura para homens



LEITURA PARA HOMENS

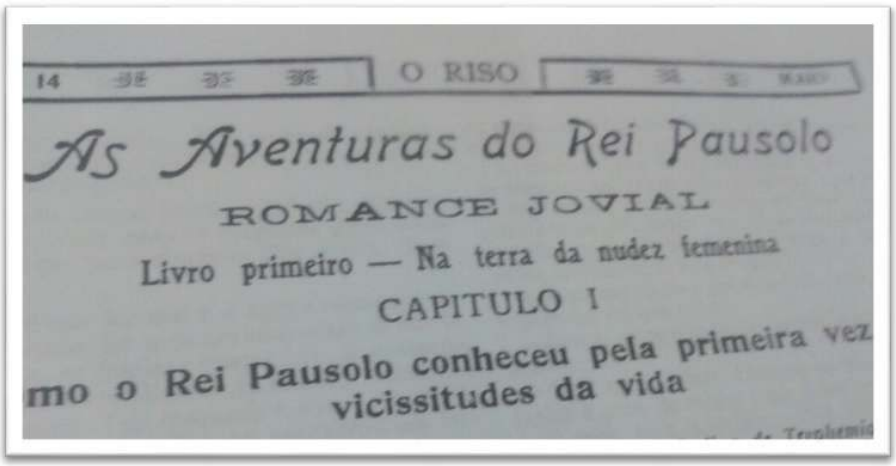
A' venda neste escriptorio pelos preços marcados, pelo correio mais 500 rs.

Julia, confidencias de uma mulher de espirito a um de seus amantes, 1 vol. com 6 estampas.....
Noto de Flaubas, obro posthuma, de F. X. de Novaes, 3 vols.
Poesias eroticas, burlescas e satyricas, de M. M. Barbosa du Bocage, 1 vol. com estampas, enc.....
Flores de Nabo, 1 vol. com estampas.....
Serões do Convento, 1ª parte, 1 vol. enc. com estampas.....
Serões do convento, 2ª parte, 1 vol. enc.....
Memorias de Frei Saturnino, 1 vol. enc., com estampas.....
Vôo da innocencia ao Auge da Prostituição, ou memorias de Miss Fanny, 1 vol. enc., com est.....
Flureza Philosophia, 1 vol., com 20 est.....
Album da Rapaziada, 1 vol.....
Confessionario, ou o proveito dos Frades, 1 vol. com est.....
Cherubim, ou os filhos de pais incognitos, 1 vol com grav...
Elvira, ou os tormentos da felicidade, 1 vol. com est.....
Mysterios do confessionario, 1 vol. com est.....
Carlos (romance para homens), 1 vol.....
Memorias de uma insaciavel, 1 vol.....
Amar, Gozar e Morrer, 1 vol. com est.....
Princeza, mulher feliz ou a mulher de cem mil gostos, 1 vol.
Obras poeticas de Laurindo Rebello (eroticas) 1 vol.....
Margarida, a Palmilhadeira, 1 vol. com est.....

Fonte: (*O Rio Nu,* Rio de Janeiro, Num. 119, Anno II, p. 4, em 26/08/1899)

Além dos romances em formato de livros anunciados e vendidos nos jornais, alguns romances folhetins traziam em seu subtítulo expressões que remetiam o leitor a obras pornográficas, como podemos observar o uso do termo "romance jovial" presente no jornal *O Riso* (1911-1912) que optou por usar essa terminologia para apresentar o seu romance folhetim erótico "As Aventuras do Rei Pausolo", leitura indicada para jovens que buscam aprender sobre as vicissitudes da vida.

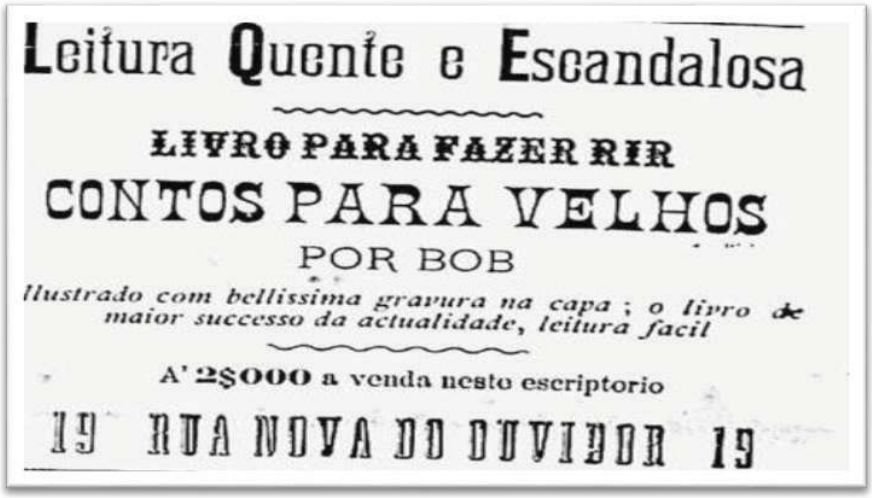
Figura 4 – Romance folhetim: "As Aventuras do Rei Pausolo"




Fonte: (*O Riso*, Rio de Janeiro, Num. 1, Anno I, p. 14, em 26/05/1911)

Mas esse tipo de leitura, da literatura pornográfica, não ficava restrita aos jovens, os jornais também dedicavam obras aos mais velhos, como podemos ver na divulgação do *Rio Nu*:

Figura 5 – Leitura Quente e Escandalosa




Fonte: *O Rio Nu* (Rio de Janeiro, Num. 119, Anno II, p. 4, em 26/08/1899)

Outro termo presente nos impressos era "gênero alegre". Trata-se de gêneros literários que circulam em jornais (poesia, conto, crônica, romance, anedotas, charadas, caricaturas etc.) de temática humorística, mas sempre com um cunho sexual. De acordo com Schettini (2011. p. 317)

> Uma das primeiras publicações a assumir o rótulo [de gênero alegre] foi *Sans Dessous*, que trouxe em seu número inaugural a foto da famosa prostituta francesa Susana Castera, com a legenda: 'A iniciadora do gênero alegre no Brasil – uma justa e respeitosa homenagem de *Sans Dessous*.

O jornal *O Coió* (Rio de Janeiro, Anno II, n. 62, p. 3, em 06/01/1902) apresenta um variação do termo, intitulado como "narrativa alegre", no espaço dedicado ao folhetim, o texto "O Anselmo – Narrativa Alegre e Apimentada", por Arduino Pimentel, que narra a história de um boêmio traído pela mulher que decide se vingar, tornando-se amante da esposa do ministro.

Figura 6 – Romance folhetim: O Anselmo


O ANSELMO

NARRATIVA ALEGRE E APIMENTADA

POR

ARDUINO PIMENTEL

(*Ao Carlos Eduardo*)

Fonte: (*O Coió,* Rio de Janeiro, Num. 62, Anno II, p. 3, em 06/01/1902)

Além da apropriação dos termos que designam a literatura pornográfica, os jornais pornográficos também se apropriaram de imagens muito comuns que relacionam o romance ao sexo: jovens que se entregam aos prazeres da carne pela leitura de romances. A utilização da pornografia como "veículo para chocar e criticar" tanto podia ser feita de forma explícita como também recorria a mecanismos mais implícitos, como a alegoria. A pornografia explícita era utilizada como instrumento de ataque na *ironia*, enquanto que sua utilização por meio da alegoria instaura-se como elemento constitutivo da *sátira*, responsável pelo estabelecimento da fantasia e do ataque indireto (Cf. HODGART, 2010).

Porém, esses dois meios de utilização da pornografia, ironia e sátira, não figuram como um estilo literário acabado. A criação por meio da ironia não mantém um sentido único, haja vista a intrínseca relação entre a singularidade de um fato histórico e/ou social e a construção da ironia como efeito de sentido. Do mesmo modo ocorre com a sátira. Seria anacrônico lermos uma ironia ou uma sátira sem considerar o momento de sua enunciação. Se assim fizéssemos, estaríamos incorrendo em uma interpretação tendenciosa e deslocada de seu tempo. Visto que nas mais diversas reedições e imitações de textos que ocorriam com frequência nos séculos XVIII e XIX, as ironias e as sátiras tinham funções diferentes, pois se preocupavam sempre com o assunto de seu tempo presente. Dessa forma, a sátira de Aretino, ou aquela atribuída a Gregório de Matos, por exemplo, não podem ser tomada como modelo fixo e recorrente nas produções literárias.

Assim, vemos que numa pesquisa que se propõe a investigar a categoria "pornografia", deve se levar em conta o momento de sua produção. Compreender o humor de Aretino ou a ousadia de Gregório de Matos, não nos garante uma análise assertiva dos romances pornográficos oitocentistas. Muito pelo contrário, temos que nos colocar no

terreno da enunciação para pensarmos numa metodologia que se alinha com os costumes e a cultura de uma dada época e assim verificar a motivação da construção da ironia ou da sátira.

Tomar a produção pornográfica como singular em sua composição nesse tipo de literatura nos faz pensar na pornografia de acordo com o que Goulemot (2000, p. 51) chamou de "lugar de trocas", ou seja, é impossível conceber a literatura pornográfica como "um conjunto homogêneo, fixo", uma vez que esta se reveste de múltiplos sentidos por meio dos procedimentos criativos que são utilizados, como o diálogo com a filosofia, a política, com a crítica social etc., tomando o tempo presente de sua composição em sua particularidade. Daí seu caráter heteróclito e multifacetado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O academicismo árido, mesmo nas Ciências Humanas e Sociais, não conseguiu fazer silenciar um tema tão controverso como a pornografia. Porém, os estudos que circulam pelas instâncias de consagração do discurso (FOUCAULT, 1996) têm uma certa dificuldade, em especial, nos estudos da literatura, para teorizar ou construir proposições de análises de obras que carregam em si o estigma de literatura menor e/ou inferior por tratar de temas que envolvem a sexualidade explícita.

É bem verdade que muito se produziu no que diz respeito a antologias eróticas e/ou pornográficas, mas com breves comentários e pequenas indicações metodológicas. Para citarmos alguns exemplos, temos duas traduções de obras consideradas clássicas da literatura pornográfica: *Sonetos luxuriosos*, de Pietro Aretino (2011), com tradução, nota biográfica e um curto ensaio crítico realizado por José Paulo Paes; *Teresa Filósofa*, Anônimo do século XIII (2000), com Prefácio de Renato Janine Ribeiro. Como exemplo de produção luso-brasileira, temos antologias como: *Que seja em segredo*, escritos da devassidão nos conventos brasileiros e portugueses dos séculos XVII e XVIII, reunidos por Ana Miranda (2014), no qual a pesquisadora explora de forma breve o contexto de produção dos poemas e suas temáticas, tais como: os tormentos do corpo, a contemplação da mulher amada, a solidão, a musa libertina, os abismos do amor, os sonhos e as fantasias eróticas; em *Antologia pornográfica*, de Gregório de Matos e Glauco Matoso, poemas reunidos por Alexei Bueno (2004), também há uma breve introdução na qual o pesquisador tenta situar a relevância dos autores em suas épocas, além de destacar o apagamento linguístico de termos considerados *chulos* e construir um glossário para entendermos o sentido sexual dos termos utilizados pelos poetas.

No que diz respeito aos princípios que tomamos como basilares para construção de nossa análise, tais como o conceito de pornografia, sátira, alegoria, História Cultural e dos estudos que tomam o jornal como fonte e objeto de investigação histórica, mostramos que as condições de produção do discurso, ou seja, sua enunciação, fazem-se necessárias para compreensão do discurso de uma determinada comunidade leitora de uma dada época.

Desse modo, a pornografia deve ser vista na singularidade de sua produção de sentido, pois não há uma homogeneidade em sua composição. Muito pelo contrário, ela se reveste de múltiplos sentidos através dos mais distintos procedimentos criativos de utilização do sexo na literatura. Se tomarmos a pornografia como instrumento da

sátira, precisamos compreender que tanto a sátira pode ser vista pelo ataque a um sistema de poder ou a indivíduo que o represente, como pela manutenção da ordem e da moral, por meio da arte. Assim, não podemos pensar numa singularidade da sátira, mas em sua pluralidade: *sátiras*. Para se instaurar como arte, a sátira necessita de mecanismos alegóricos, pois se trata de um dispositivo da invenção do autor para criticar um governo de forma explícita ou não, estando em sua condição de produção a *invention*, apropriando-se de um discurso que diz *b* para representar *a*, ou seja, como a alegoria se reveste de um sentido para representar outro.

# REFERÊNCIAS


ABREU, Márcia (org.). **Trajetórias do Romance**: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008.

ALEXANDRIAN, (Sarane). **História da literatura erótica**. 2. ed. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. **Literatura e periódicos no século XIX**: perspectivas históricas e teóricas. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção estudos: 20).

BRAGANÇA, Anibal; ABREU, Márcia (Orgs.). **Impresso no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

CEIA, Carlos. **Sexualidade e Literatura**: Ensaios sobre Eça de Queirós, Cesário Verde, Almada Negreiros e Alexandre O'Neill. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da universidade Nova de Lisboa, 2003 (Edições Colibri).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. Artes de fazer**. 2. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996.

____. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 1988.

____. O mundo como representação. In: **Estudos Avançados** 11(5), 1991. pp. 173- 191.

____. **A ordem dos Livros**. Trad. Leonor Graça. Lisboa: Vega, 1997.

____. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. Trad. Álvaro Lorencine. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

____. **Inscrever e apagar**: cultura escrita e literatura. Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

____. **A história ou a leitura do tempo**. Trad. Cristina Antunes. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

____. **Práticas da Leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: 2. Da Revolução à Grande Guerra. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

____. **História da virilidade**: 2. O triunfo da virilidade: O século XIX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

COSTA, Carlos. **A revista no Brasil do século XIX**: a história da formação das publicações, do leitor e da identidade do brasileiro. São Paulo: Alameda, 2012.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

____. **O grande massacre dos gatos**: E outros episódios da história cultural francesa. Trad. Sonia Coutinho. São Paulo: Graal, 2011.

DEL PRIORI, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.

____. **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de Sensação**: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

____. "Ao gosto do povo: as edições baratíssimas de finais do século XIX". In: BRAGANÇA, Anibal; ABREU, Márcia (Orgs.). **Impresso no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Editora UNESP, 2010, pp. 89-99.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: A vontade de saber. 5. ed. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984a.

____. **História da sexualidade 2**: O uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984b.

____. **História da sexualidade 3***:* O cuidado de si. 12. ed., Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

GOULEMOT, Jean-Marie. **Esses livros que se lêem com uma só mão**. Trad. Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

HUNT, Lynn. **A Invenção da Pornografia**: Obscenidade e as Origens da Modernidade. 1. ed. São Paulo: Hedra, 1999.

HODGART, Matthew John Caldwell. **Satire**: origins and principles. New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.): Transaction Publishers, 2010.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

LISBOA, João Luís. **Gazetas manuscritas da Biblioteca pública de Évora**, v. 3, 1. ed., Lisboa: Colibri / CHC / CIDEHUS / CHAM, 2011a.

____. "O Anatómico entre os papéis jocosos setecentistas". In: LUSTOSA, Isabel (org.). **Imprensa, Humor e Caricatura**: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b, pp. 391-406.

____. **Gazetas, a informação política nos finais do antigo regime.** Cadernos de Cultura 4. ed. 1, 1 vol.. Lisboa: CHC UNL, 2002.

LUCA, Tânia Regina. "História dos, nos e por meio dos periódicos". In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 111-153.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. "A questão do suporte dos gêneros textuais". In: **DLCV**: Língua, linguística e literatura. (Publicada pelo Departamento de Letras Clássicas e

Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba). v. 1, n. 1. João Pessoa: Editora Ideia, out/2003, pp. 9-40.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

ROUDINESCO, Elizabeth. **A parte obscura de nós mesmos**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ROUSSEAU. Jean-Jacques. **As confissões**. Trad. Wilson Lousada. São Paulo: Martin Claret, 2011.

SCHETTINI, Cristiana. "O que não se vê: corpos femininos nas páginas de um jornal malicioso". In: DEL PRIORI, Mary & AMANTINO, Márcia (orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados**: moral, sexualidade e inquisição no Brasil. 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

VILLALTA, Luiz Carlos. "Os livreiros, os 'livros proibidos' e as livrarias em Portugal sob o olhar do Antigo Regime (1753-1807)". In: NEVES, Lúcia Maria Bastos P. das (org.). **Livros e Impressos**: retratos de Setecentos e do Oitocentos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, pp. 223-268.

ZILBERMAN, Regina. "Literatura de rodapé (ou) o jornal como suporte literário". In: IDEIAS, JORNAL DO BRASIL, 8 de novembro de 2003.

Disponível em <http://www2.metodista.br/unesco/hp_unesco_redealcar36completo.htm>. Acessado em 26/05/2014.

# SILENCIAMENTO E RESISTÊNCIA: RETRATOS DA MULHER NOS CONTOS FREIRIANOS

## *SILENCE AND RESISTANCE: WOMAN'S PORTRAITS IN FREIRE'S TALES*

**Claudimar Paes de Almeida**[1]

**Leoné Astride Barzotto**[2]

**RESUMO:** A década de 1960 foi um momento precursor do pensamento feminista, pois a mulher se torna elemento de estudo em diversas áreas do conhecimento. Com esse pressuposto, o trabalho tem como objetivo realizar um estudo através dos contos de Marcelino Freire contidos nas obras *BaléRalé* (2004) e *Contos negreiros* (2005), acerca do pós-colonialismo, feminismo e a questão de gênero, já que há um estreitamento entre estas correntes críticas, pois como afirma (DU PLESSIS, 1985, p. 46 apud BONNICI, 2009, p. 266) "Uma mulher da colônia é uma metáfora da mulher como colônia". Considera-se que, se o homem foi duramente colonizado, a mulher sentiu, em suas "entranhas", duplamente esse processo. Diante dos apontamentos, toma-se como metodologia um estudo crítico-analítico, apoiando-se em referências que contribuem diretamente nas ponderações assinaladas. A pesquisa agrega os seguintes aportes teóricos: Adichie (2015), Beauvoir (1980), Bonnici (2009) e Zolin (2009). A análise ultimou que a figura feminina contemporânea ainda vivencia as muitas mazelas do contexto pós-colonialista, principalmente quando direcionadas ao silenciamento e ao subjugamento à violência, à prostituição ou ao abuso sexual. Entretanto, as vozes de resistência da mulher à não imposição, julgamento e subalternidade salpicam como "gotas de sangue" na conjuntura atual.

**Palavras–chave:** Colonialismo; Contemporaneidade; Gênero; Marcelino Freire; Pós-colonialismo.

**ABSTRACT:** The 60's were a precursor time of Feminist thought, for the woman becomes a study element in various areas of knowledge. Within this assumption, this study aims to conduct a study through Marcelino Freire's tales which are in the works *BaléRalé* (2004) and *Contos negreiros* (2005), considering Post-colonialism, Feminism and Gender Studies, as there is a narrowing between these critical currents because, as said (DU PLESSIS, 1985, p. 46 apud BONNICI, 2009, p. 266) "A colony of the woman is a woman of metaphor as a colony". It is considered that if the man was heavily colonized, the woman felt, in her "gut", doubly this process. On the notes, the methodology is based on a critical-analytical study, relying on references that contribute directly to

1 Universidade Federal da Grande Dourados / claudimarpaes@hotmail.com

2 Universidade Federal da Grande Dourados / leoneastridebarzotto@gmail.com

the indicated concerns. The research adds the following theoretical contributions: Adichie (2015), Beauvoir (1980), Bonnici (2009) and Zolin (2009). The final analysis comprehends that the contemporary female figure is still experiencing the many ills of post-colonial context, especially when directed at silencing and subjugation to violence, prostitution or sexual abuse. However, the woman's resistance voices to the non-imposition scene, trial and subaltern dot as "drops of blood" in the current situation.

**Keywords:** Colonialism; Contemporaneity; Genre; Marcelino Freire; Post-colonialism.

## INTRODUÇÃO

Os estudos pós-coloniais têm como princípios norteadores as instrumentalizações de denúncias impostas pelas atitudes e olhares dos colonizadores europeus em detrimento das nações colonizadas, pelos quais a opressão, a subversividade, o controle, a exploração, a marginalização eram métodos de construção do projeto imperialista. Vale ressaltar que as práticas colonizadoras criaram terrenos férteis para propagar o sentimento de inferioridade/superioridade em diversos espaços, por muitos séculos, e manter o projeto de hegemonia e controle econômico a partir de um pequeno círculo europeu, ocasionando não somente a degradação de muitas nações, mas também, em alguns lugares como o Caribe, o extermínio de algumas populações e línguas. Se o projeto imperialista europeu foi benéfico e escandalosamente lucrativo para uma meia dúzia de países do 'Velho Mundo', em contrapartida, este mesmo projeto foi profundamente desastroso e sanguinário para todos os demais países envolvidos no esquema, ainda que sem escolha ou vontade, aqueles que estavam no outro lado da moeda e vistos como simples instrumentos de manipulação e fontes de recursos.

Entretanto, ao aludirmos à literatura pós-colonial, pode-se pensar em uma nova estética, onde os povos colonizados formam o esquadrão de frente, trazendo à tona as atrocidades cometidas pelo colonizador, denunciando-as e possibilitando uma nova releitura e reescrita das obras imbuídas desse 'Olhar do Outro' sobre o outro e da subalternidade do sujeito que se diferenciava da cultura hegemônica, essa considerada superior, padrão, correta, e única moldada de valores arquétipos.

Na medida em que as histórias eram contadas pela ótica do colonizador, a inferiorização ocorria de forma inescrupulosa à figura do colonizado, pois rotulavam-no como sujeitos sem cultura, sem religião e sem ideologia. No contexto, tem-se como estratégia de dominação a outremização, como modulação de imposição da Cultura sobre a cultura, modificando-a, e fragmentando-a, e ainda se acopla a criação dos estereótipos, caracterizando o colonizado de forma negativa nos aspectos físico, social, cultural e intelectual; outros aspectos podem ser referidos a etnografia, a hegemonia, o Outro/outro, o discurso, o olhar panóptico, centro e margem, entre outros, que se constituíram como diferenciação de uma População em marginalização da outra.

É a partir do cenário supradito, que a teoria e a crítica dos estudos pós-coloniais agregados a outros contribuintes como a crítica feminista e os estudos culturais, em especial tratando-se da questão de gênero, que o estudo em tela objetiva realizar uma investigação através dos contos "Alemães vão à guerra", "Yamami", "Vanicléia", "Jéssica"

e "Totonha", contidos nas obras *BaléRalé* (2004) e *Contos negreiros* (2005), refletindo a figura da mulher dentro do contexto do colonialismo, do pós-colonialismo e contemporâneo, em visto de sua dupla exploração, subordinação e inferiorização. No entanto, não nos deteremos nesse sujeito (a mulher) somente enquanto ser colonizado, mas de seu processo de exploração, balbuciamento, até sua posição de lugar como sujeito que fala e tem voz, interroga, não se deixa subordinar, não se entrega ao contexto de imposição, mas que se coloca como recusa e construtora de sua própria vida.

## A RELAÇÃO ENTRE OS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS E O FEMINISMO: SILENCIAMENTOS E RESISTÊNCIAS

Se pensarmos historicamente, em detrimento dos acontecimentos que emanaram a partir da década de 1960, tem-se então, o pós-colonialismo e o feminismo comungando, pois o imperialismo e o patriarcalismo sujeitam o colonizado e a mulher. Por conseguinte, é no ensejo das experiências vivenciadas pelo colonizado e pela mulher que surgem como argumento o pós-colonialismo e o feminismo. Os dois urgem e se validam do mesmo discurso, partindo da política de representatividade e da identidade, operados principalmente pela linguagem. Neste sentido, o texto literário é de grande valia, pois cabe a ele espaço de denúncia, revide e contra-ataque (pela escrita).

O pressuposto supradito refere-se à dialética que se desdobra em muitos escritos, aquele que creem no fato da mulher ter sido duplamente colonizada, o que pode-se pensar de forma vertical e horizontal, ou seja, colonizada pelo colonizador e pelo próprio colonizado (sexo masculino). A colônia não se torna somente ambiente recém-descoberto e explorado pelo colonizador, mas alegoria da própria imagem da mulher. Navegando "[...] na história do Brasil, a mulher sempre foi relegada ao serviço do homem, ao silêncio, à dupla escravidão, à prostituição ou a objeto sexual [...]" (BONNICI, 2009, p.266). No panorama dos romances brasileiros, como "O cortiço" (1890), de Aluízio Azevedo, "Senhora" (1874), de José de Alencar, "Dom Casmurro" (1899), de Machado de Assis e em diversos romances de Jorge Amado, entre eles, "Tereza Batista Cansada de Guerra" (1972), propaga-se o perfil da mulher analogicamente enquanto subalterna e objeto. Nesse sentido, os dois discursos têm como objetivo a inserção da mulher na sociedade.

Historicamente, a mulher sempre foi considerada uma figura inferior ao homem, submetida aos trabalhos domésticos, sendo excluída dos trabalhos intelectuais. Figura submissa ao homem, vivia com o intuito de procriar e servir ao mesmo, não tendo direito à educação, pois lhe era negada. Dessa forma, ela estava destinada ao objetivo de manter o bem-estar da família e satisfazer os desejos de seu marido, acarretando, assim, o seu enclausuramento num ambiente patriarcal. Os direitos não lhes eram reservados (como ainda não o são em muitas nações do globo), os anseios e desejos que elas gostariam que se concretizassem eram renegados.

Nessa perspectiva, a mulher era sempre considerada como "Outro". Destaca Beauvoir (1980, p. 179):

> A HISTÓRIA mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi

> que ela se constituiu concretamente como Outro. Esta condição servia os interesses dos homens, mas convinha também a suas pretensões ontológicas e morais.

A história marca esse episódio, no qual o homem se vê como detentor de todo o poder, ditador do que deveria ser feito, colocando a mulher como objeto de domesticação. Entretanto, as mulheres começaram a reivindicar, lutar, buscar e conquistar seus direitos, principalmente no que condiz a sua relação nas questões pertinentes ao âmbito social. Com o passar dos séculos, compreende-se que a mulher veio ganhando seu espaço e sendo destaque em vários âmbitos. Ressalta Zolin (2009, p. 217):

> Desde a década de 1960, com o desenvolvimento do pensamento feminista a mulher vem se tornando objeto de estudo de diversas áreas de conhecimento, como a Sociologia, a Psicanálise, a História e a Antropologia. Também no âmbito da Literatura e da Crítica Literária, a mulher vem figurando entre os temas abordados em encontros, simpósios e congressos, bem como se constituindo em motivo de inúmeros cursos, teses e trabalhos de pesquisa.

Nessa escala de importância, a mulher passa de figura inferior à figura igualitária, ou seja, tem direitos e faz parte da sociedade enquanto ser participante e atuante no meio em que vive. Entretanto, nem sempre dentro dessas áreas a mulher foi respeitada, porque "a fim de provar a inferioridade da mulher, os antifeministas apelaram não somente para a religião, a filosofia e a teologia, como no passado, mas ainda para a ciência: biologia, psicologia experimental, etc." (BEAUVOIR, 1980, p. 17). Para exemplificar, quando a questão religiosa, os homens apoiavam-se na serventia da mulher à ele, visto que lhe deviam respeito e obediência total, sem o mínimo de questionamento e participação, já que ELE era reconhecido como o detentor da sabedoria, e o embasamento se encontrava nas passagens bíblicas; o tangente ao enfoque biológico, a mulher, pela tradição patriarcal era subjugada quanto ao seu corpo, sendo o seu destino, neste caso, os papéis sociais destinados à ela, são visualizados como um fator de ordem natural; e por último a linguagem atribuída a personagem feminina, à qual, construía-se a partir da subordinação ao homem e da diferenciação entre a questão de gênero e classe social.

É importante ressaltar que o feminismo foi um movimento de luta criado e liderado por mulheres contra a sociedade sexista, em busca de direitos igualitários para ambos os sexos. Este marcou de forma positiva esta época, modificando as formas de pensar de viver da sociedade.

Este também causou um grande impacto, tanto nos âmbitos das instituições sociais e políticas, quanto nos hábitos e costumes do cotidiano, ampliando a atuação da mulher nas questões públicas, sendo repercutido de forma marcante em toda a sociedade. O feminismo representa uma crítica à desigualdade social de sexo, num panorama sociológico de gênero, promovendo os direitos feministas.

No campo literário, a questão feminista teve seu marco inicial na publicação de *Sexual Politics* em 1970, tese de doutorado de Kate Millet. A partir desta publicação, muitas mulheres começaram a publicar suas críticas literárias feministas, deixando sua posição de inferioridade e passando a surgir como escritoras dentro da literatura; ou seja, praticando elas mesmas um conceito típico do pós-colonialismo – a subjetificação. Neste sentido, as mulheres não aceitam mais a condição sexista imposta pelos homens, pela qual seriam meros objetos, e assumem de vez seu papel social, cultural e

político de sujeitos que são. Tendo como reflexão que "[...] a constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas" (ZOLIN, 2009, p. 218).

A mulher deve muito ao movimento feminista, visto que passou de uma figura meramente explorada para uma figura de estudo e de grande importância no que condiz ao espaço literário. Salienta Zolin (2009, p. 218):

> Nas últimas décadas, muitas facções críticas defendem a necessidade de se considerar o objeto de estudo em relação ao contexto em que está inserido; de alguma forma, tudo parece estar interligado. No que se refere à posição social da mulher e sua presença no universo literário, essa visão deve muito ao feminismo, que pôs a nu as circunstâncias sócio-históricas entendidas como determinantes na produção literária. Do mesmo modo que fez perceber que o estereótipo feminino negativo, largamente difundido na literatura e no cinema, constitui-se num considerável obstáculo na luta pelos direitos da mulher.

Este estereótipo foi criado como uma perspectiva de demonstrar a relação de poder. Poder que devinha de toda forma do autoritarismo legado ao homem. O olhar literário ao objeto mulher está ligado ao processo que o feminismo repercutiu, e é importante citar que este estereótipo não estava presente em dado momento só na literatura, mas em outros meios de comunicação. Quando se trata da relação de poder, considera-se que quando reflete-se sobre a crítica literária feminista, entende-se que ela tem um cunho político. Comenta Zolin (2009, p. 218):

> [...] também a crítica literária feminista é profundamente política na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social. Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura. Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operários fornecidos pela crítica feminista implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às novas convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos.

Sabe-se que levaram séculos para a reconstrução da ideologia criada em relação ao gênero, isso se deu por uma cultura criada na sociedade da época. Essa quebra de paradigma relacionado ao gênero feminino se deu a partir de uma construção que implicou em mudanças de atitudes sociais e culturais.

Considera-se as mudanças sócio-históricas como sendo um fator importantíssimo ao relacionar a produção literária feminina. Muitas discussões já vêm sendo feitas desde as décadas de 1970 acerca do espaço negado à mulher na sociedade e o reflexo disso no campo literário. Todos estes debates têm como objetivo romper com a tradição criada em relação à mulher, no qual ocupava um papel secundário a do homem. Entende-se que tal implicatura leva a um questionamento quanto aos cânones críticos e literários. Nessa mediação "[...] a crítica feminista trabalha no sentido de desconstruir a oposição homem/mulher e as demais oposições associadas a esta, numa espécie de versão do pós-estruturalismo" (ZOLIN, 2009, p. 218).

Quanto à história, relata-se ainda que a figura da mulher foi se construindo com o tempo, em diferentes lugares. Quando se trata dos Estados Unidos, compreende-se que o feminismo só entra no cenário político por volta da metade do século XIX, das reivindicações feitas através de campanhas pela igualdade legislativa. Já na Inglaterra, ainda entre os séculos XIX e XX, estes eram marcados pela indiferença à mulher. Segundo Zolin (2009, p. 220):

> Na Inglaterra, a condição da mulher na Era Vitoriana (1832-1901) foi tenazmente marcada por diversos tipos de discriminações, justificadas com o argumento da suposta inferioridade intelectual das mulheres, cujo cérebro pesaria 2 libras e 11 onças, contra as 3 libras e meia do cérebro masculino. Resulta disso que a mulher que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa. Eram esses os valores apregoados pela rainha Vitória em suas cartas e por suas súditas em guias vitorianos como *The Female Instructor (A professora),* de autor anônimo, ou *The Women of England (As mulheres da Inglaterra),* de Sarah Stickney Ellis, publicado em 1839 [...].

No entanto, apesar das mulheres não terem acesso à lei, percebe-se que nas práticas sociais a realidade era outra, pois a maioria não queria se submeter ao modelo organizacional social da época. Não submetendo-se ao enclausuramento familiar, as mulheres trabalhavam fora como costureiras, domésticas ou operárias. Assim, a prerrogativa determinada pela era vitoriana na Inglaterra servia como respaldo para uma minoria, ainda que visasse moldar um padrão comportamental feminino para todo o período.

Quando toma-se em reflexão a questão da mulher no século XIX, vai-se criando uma personificação da mulher diferenciada, visto que o feminismo repercutiu como forma inovadora e movimento plausível no âmbito social e político. Destaca Zolin (2009, p. 219-220)

> Seja como for, mesmo que se entenda que o feminismo esteja restrito aos últimos dois ou três séculos, trata-se de um movimento político bastante amplo que, alicerçado na crença de que, consciente e coletivamente, as mulheres podem mudar a posição de inferioridade que ocupam no meio social, abarca desde reformas culturais, legais e econômicas, referentes ao direito da mulher ao voto, à educação, à licença-maternidade, à prática de esportes, à igualdade de remuneração para função igual etc., até uma teoria feminista acadêmica, voltada para reformas relacionadas ao modo de ler o texto literário.

Tudo isso contribuiu para que a mulher viesse a se tornar uma figura importante dentro dos textos literários e também que se expandisse a formação de uma tradição literária de autoria feminina tanto na Europa quanto nas Américas, revertendo, nesse sentido, os valores criados pela tradição literária masculina. Nessa perspectiva, o final do século XIX proporcionou uma nova visão da mulher na literatura, não sendo mais exposta e submissa ao processo de inferioridade ao homem, compreendendo sua capacidade de empreender e realizar mudanças no meio social e político.

## RETRATOS DA MULHER NOS CONTOS FREIRIANOS

A mulher, figura emblemática nos escritos de Marcelino Freire, participa de forma indireta ou direta na construção da história ficcional, dependendo do contexto em que se insere. No entanto, apesar das grandes transformações sociais e culturais, ela ainda

é subjugada de forma dissimulada ou até mesmo expositiva, pela conjuntura atual. O que devemos destacar no panorama mundial é que o sujeito feminino ainda vive as grandes mazelas da violência e da subordinação derivada do homem, principalmente quando este, ao tomar um posicionamento patriarcal, visa a mulher como objeto, relegada a num ambiente submisso, de resignação, atestada como mero instrumento de satisfação sexual.

Ao analisar os contos freirianos nos livros *BaléRalé* e *Contos negreiros*, percebermos as diversas contendas vivenciada pelas mulheres, independentemente de sua cor ou classe social. É importante lembrar que o contexto contemporâneo ainda guarda e carrega os grandes dramas vivenciados pelas mulheres desde os tempos mais remotos. O que se vislumbra ainda é uma guerra desnudada dessa personagem quanto à incompreensão sobre a ideia de gênero.

Tal representação fica evidente no Canto IV "Alemães vão à guerra", do poema "Navios Negreiros":

> Alô, Johann. Johann. Como as negras do Nepal, tem. Das Ilhas Virrgens também. É só irr. Feito as mocinhas da Guiana. Da prraia do Pina, depois do hotel, é só irr. Prreparra a mala, Johann. Deixa a mala pronta.
>
> [...]
>
> Nosso dinheirro salvaria, porr exemplo, as negrrinhas do Haiti. Barratas como as negras de Burrunti. Trouxe uma parra aqui, lembra? Faz tempo que eu trouxe uma parra aqui.
>
> Ajudei a prreserrvarr, no meu pescoço os dentes de marfim. Hoje, ela ganha ensinando ao povaréu de Berrlim. Em Mönchengladbach, dança. Ganha a sorrte no samba (FREIRE, 2005, p. 37).

Diante da situação vê-se o tranquilo diálogo ao referirem-se às personagens femininas, tecendo-lhes falas com olhar objetificador. A mulher negra (em referência) estereotipada de forma descartável, e além disso, "salva" pela "solidariedade" do estrangeiro, delegando as localidades citadas (Nepal, Guiana, Rio de Janeiro, Salvador etc.) como cenários de exploração sexual, por isso o motivo de deixar "a mala pronta". É perceptível a voz do personagem masculino, sobrepondo o silenciamento da mulher que se vê ser explorada, trocada, descartada e exaltada pela "educação" proporcionada pelo Outro. Na guerra, quem se utiliza dos maiores artifícios são os estrangeiros, haja vista o olhar depreciativo aos países de Terceiro Mundo, vistos continuamente como massa de manobra e fonte de recursos naturais e humanos. A tal proposta 'catequizadora e salvadora' do europeu serviu tão somente para flagelar e degradar milhões de indivíduos em todo o planeta e, neste cruel estratagema de conquista e manutenção do poder, as mulheres negras e indígenas são as que mais sofreram e ainda sofrem espoliação de todo o tipo.

Comungando de semelhante pensamento, no Canto XVI "Yamami", os personagens, turistas que vêm ao Brasil e passam pelo Amazonas, e outras localidades não se preocupam com as belezas vistas, mas somente com a indiazinha encontrada num dos passeios turísticos:

> [...]
>
> Fodam-se os índios do Brasil. Toquem fogo na floresta. Vão à merda.
>
> Que turista é você? E a febre amarela?
>
> Só lembro de Yamami.

> Yamami.
>
> Sempre gostei de crianças. Aqui é proibido.
>
> Yamami, meu tesouro perdido. [...]
>
> [...]
>
> Você chega, estanca seu olhar em volta, seu olhar em cada buraco, estopa, saco. E vê no mercado. Um extenso mercado no centro da cidade. A puta que você vê tem onze anos. Ou menos. Parece. Não cresce. Vive seminua, sujinha e deliciosa, esperando a lotação da balsa. Há tucanos para vender. E corpos.
>
> Vivi Yamami lá.
>
> Indiazinha típica de uns 13 anos. [...] Virei um canibal, de repente. Não é tão deliciosa a carne de tamanduá-bandeira (FREIRE, 2005, p. 105-106).

A não importância expressa no discurso do estrangeiro (homem) sobre as belezas naturais existentes no Brasil é evidente; o que desperta interesse ou lembranças desse local ignorado por ele é somente Yamami, criança/adolescente e índia. Evidencia-se a exploração sexual infantil, temática pouca suscitada, discutida e ignorada na prosa brasileira, lembrada no momento através da personagem citada. E ao ir mais a fundo, pode-se pensar na personagem Yamami como a própria Amazônia, que há muitos anos foi explorada pelo colonizador. Yamami é, nesta perspectiva, uma representação metonímica do lugar que habita, sendo ela e solo amazônico frutos de usurpação e dano alheio, num doentio círculo vicioso no qual, pela miséria da menina, a luxúria e a ambição do estrangeiro de regozijam e se alimentam.

No excerto, a palavra *mercado* é mencionada, ao qual remete a um ambiente onde se vende mercadoria, isto é, Yamami, mercadoria à venda, por isso, o personagem cita que há, além de animais, "corpos" para vender. Além dessa horrenda cena, ele igualmente a compara com um animal ao comentar "Não é tão deliciosa a carne de tamanduá-bandeira". O personagem vira um verdadeiro canibal e a mulher um objeto-animal, vista como "carne' a ser saboreada pelo homem; em outro fragmento do mesmo conto o turista revoga o destino de Yamami ao pronunciar "[...] minha meretriz, o meu turismo" (FREIRE, 2005, p. 107).

Nos dois contos, a culpa da exploração sexual visualizada como situações de estupro é advogada à figura feminina, como se se reafirmasse muitas expressões (mal) ditas em que a mulher usa a sexualidade para conseguir o que quer. Isso nos remete a vários discursos atuais, como por exemplo, o caso da moça que fora estuprada por um grupo de mais de trinta homens, e, diante do qual, percebe-se a reação de vários jovens de ambos os sexos que justificam o fato: "o que ela estava fazendo naquele local em determinado horário?", "ela era usuária de drogas", em detrimento de muitas outras vozes que querem justificar a atrocidade da violência ocorrida. Levanta-se a bandeira de que o estupro é errado, mas se justifica socialmente esta barbárie pelas indagações e afirmações correntes.

A generalização da normalidade toma conta do pensamento humano como se as *negrinhas* do Haiti e do Burrunti e Yamami, do Amazonas, gostassem ou quisessem ser exploradas, invadidas, extorquidas. Esse processo no qual a mulher fora explorada por muito tempo e ainda é, tornou-se uma prática tão corriqueira que passa muitas vezes despercebidas pelo olhar humano.

> Se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal. Se só os meninos são escolhidos como

> monitores de classe, então em algum momento nós todos vamos achar, mesmo que inconscientemente, que só um menino pode ser o monitor da classe. Se só os homens ocupam cargo de chefia nas empresas, começamos a achar "normal" que esses cargos de chefia só sejam ocupados por homens (ADICHIE, 2015, p. 18).

Logo, caímos e cometemos o mesmo erro de pensar que tudo que é obvio para alguns é também para todos. Nesse caso, ao vivenciar um contexto no qual a mulher é explorada sexualmente, esta situação firma-se como normalidade a tal ponto de passar despercebida tal realidade descabida.

A mulher não está submetida apenas ao olhar exploratório sexual que se evidencia como uma forma de violência, mas vivencia esta realidade de outras diversas facetas, como a psicológica, física, simbólica, verbal, doméstica, entre outras.

É de relevo a presença constante da violência nos contos de Freire, no canto III "Esquece", a palavra Violência aparece oito vezes e todas no início do excertos, caracterizadas pelo **V** maiúsculo. No canto V "Vanicléia", vê-se a condição desta, sofrendo com tal intensidade que prefere viver em outras condições:

> U, hum. Agora ter que aguentar esse bebo belzebu. O que é que ele me dá? Bolacha na desmancha. Porradela na canela. [...]
>
> [...] Qual é a minha esperança com esse marido barrigudo, eu grávida? Que leite ele vai cosntruir?
>
> [...]
>
> Agora que valor me dá esse belzebu? Quanto vale ele ali, na praça? "tirar sangue de mim. Cadê meus dentes? Nem vê que tô esperando uma criança. Agora, disso ninguém tem ciência. Ninguém dá um fim.
>
> Mulher como eu ser tratada assim (FREIRE, 2005, p. 41-42).

Vanicleía era prostituta, mas já estava cansada de viver a vida boêmia, pensa então viver uma outra realidade, casar-se e ter filhos, como "toda" mulher sonha, no entanto, ao transpor-se para o outro contexto, encontra e vive num ambiente totalmente hostilizador, violento e não acolhedor, o que lhe remete então o pensamento ao passado quando se prostituía, pois era tratada melhor. De tanto sofrer com bruta agressão, se sua filha for menina, resolve que vai ensiná-la a seguir os mesmos passos da vida passada. O personagem masculino "tira sangue" e descaracteriza a mulher tirando dela todos os dentes. Relacionando o substantivo próprio **V**anicléia ao substantivo concreto **V**iolência, tem-se uma relação do emprego da letra **V**, que remete aos atos sofridos pela personagem. A violência em torno da mulher está tão impregnada no contexto social contemporâneo, e muito tem a ver com a própria forma de colonização dos lugares mais violentes às mulheres, que as próprias mulheres não julgam certas formas cotidianas de violência e, muitas vezes, colaboram com a manutenção de atos de violência porque julgam ser normais tais 'atitudes de homens'. Isso é tão comum que seria difícil encontrar alguém no Brasil, por exemplo, que não tenha conhecido alguma mulher que já tenha apanhado de um companheiro. Dolorosamente, sabe-se que muitas delas prosseguem a vida com eles, em um literal processo de 'dormir com o inimigo'.

Em *BaléRalé,* no conto "Jéssica", a mesma sofre violência pelo "cara" que matou a sua filha, insulta-a de vagabunda, mordendo sua língua e pedindo para ela "ciscar" no ouvido dele, ou seja, suspirar baixinho. Mas quando pensamos no verbo "ciscar",

logo o relacionamos a um animal, neste caso, a galinha. Jéssica sofre com esta grande opressão:

> [...] disse assim respire fundo cravou os dentes no meu pescoço arranhou as minhas costas chegou no meu seio durinho devagar e forte devagar e forte amarrou a mão nos meus cabelos [...]
>
> [...]
>
> [...] pensei em gritar que não queria mas não devia ele me batia com o pau molhado a cabeça sangrenta acesa do seu mastro e gritava que eu dissesse baixo põe tudo seu desgraçado me fode nunca vi animal assim tão macho cheirando a cavalo óleo asfalto vindo para cima de meu traseiro rápido passou saliva nos dedos primeiro enfiou um e aí dois dedos uma das mãos alisando a minha buceta fique calma calminha fiz o que ele mandava empurrou sua vara até o meio vara grossa como uma árvore derrubada vara grossa como uma tempestade [...] (FREIRE, 2004, p. 101-102).

O fragmento externa a crueldade, a brutalidade praticada pelo personagem homem que não é identificado; Jéssica, além de perder sua filha assassinada, e provavelmente estuprada também pelo mesmo cara, agora se vê na mesma situação. Algumas palavras no conto têm bastante peso semântico, como: cravou, amarrou, tempestade, dentre outras. Demonstrada assim, a verdadeira "tempestade" na vida de uma mulher quando passa pela situação do estupro.

Na continuação do conto, ela sofre diversas "retaliações", é chamada de piranha quatro vezes, gozam e mijam nela, e como ela mesma diz, ele veio "[...] feito vento violento [...]" (FREIRE, 2004, p. 103). Somente depois de sua partida ela se pôs a chorar "compulsivamente e assustadoramente", de onde resulta então o desfecho, "[...] doutor por favor diga o que devo fazer que nome dar a essa filha que não quero ver nascer? [...]" (FREIRE, 2004, p. 103). O conto é um desabafo/desafogo, sem pontuação durante todo o texto, pois inicia-se como se você inspirasse e finaliza com um ponto de interrogação, como se você expirasse, não como símbolo de alívio, mas como desabafo, hora transferido ao choro irrefreável. A "tempestade" não veio com ventos amenos, mas com ventos violentos e acabou por deixar calamidades terríveis a uma vida.

A falta de pontuação no conto também expressa o momento agonizante (falamos do estupro) que vivem tantas mulheres dos quatro cantos do mundo, desejam que não se tenham "paradas" ao passar por essa tormenta, ou seja, que se finalize logo, pois têm seus corpos "estraçalhados" como copos de vidros caindo ao chão, além disso, podemos utilizar-nos do ponto de interrogação no final do conto, porque isso frisa a realização de uma outra interrogação ou interrogações, por que a mulher ainda passa por tal situação? Por que vivencias tais atrocidades? Por que é vista como mero objeto sexual? Por que não é respeitada e não é valorizada nos mais diversos contextos? Por que matam-na "invadindo" seu corpo, causando várias sequelas e hematomas que duram por toda a sua vida? ... É pertinente pensar que o conto não termina com um ponto final, alude então a atrocidade ocorrida à figura feminina.

Muitos séculos se passaram, porém as barbáries contra a mulher na contemporaneidade são visíveis, podemos cair na dicotomia vazia e expressar que as coisas para as mulheres não são difíceis e diferentes em pleno século XXI em relação aos homens. Vale lembrar que não vivemos em um espaço hegemônico, o hibridismo é um fator de essencialidade em nossa formação cultural. A situação de distinção de gênero é

muito real em nossa sociedade, um exemplo a destacar é a situação de Adichie, ao relatar uma de suas experiências:

> [...] Abri a bolsa, peguei o dinheiro e lhe dei. E ele, feliz e grato, pegou o meu dinheiro, olhou para o meu amigo e disse: "Muito obrigado, senhor!". Surpreso, Loius me perguntou: "Por que ele está me agradecendo? Não fui eu quem deu o dinheiro". Percebi então, pela expressão de meu amigo, que a ficha tinha caído. Para o flanelinha, qualquer dinheiro que eu pudesse ter certamente provinha de Louis. Porque Louis é homem" (ADICHIE, 2015, p. 21-22).

É perceptível que a ideia de gênero ainda prevalece e nossas ideias sobre tal deixam a desejar. Dotados de inteligência, criativos, astutos, inventivos, são o homem e a mulher, todavia essa diferenciação é prorrogada até pela própria biologia, ao prescrever as diferenças de quantidades de hormônios, órgão sexuais diferentes, em um poder ter filho e outro não, quantidade de testosterona, dentre outros aspectos. Ainda há diferenças, como por exemplo, 52% da população mundial é feminina, porém os maiores cargos, sejam de prestígio ou de poder, estão nas mãos de homens. Abre-se então um largo bloco de diferenciação.

Apesar desse conjunto de incompreensão de espaços, do coral de silenciamentos de vozes da mulher, as poucos vão se "rasgando as cortinas", e elas vão se apresentando, mas ainda de forma tímida e restrita. Os contos de Freire aqui apresentados fazem essa composição aos poucos, primeiro "Alemães vão à guerra" e "Yamami", as vozes são traçadas pelos homens, e as mulheres apenas aceitam "caladas" sem possíveis denúncias, segundo Vanicléia e Jéssica, embora as histórias sejam contadas por elas. As mesmas começam a obter espaços e vozes, no entanto somente balbuciam.

Ao adentramos no canto XI "Totonha", contido em *Contos negreiros*, percebemos que as apresentações mudam, o espaço, antes negado à mulher, agora se subverte, é invadido, ou melhor, o espaço é questionado, e a voz da mulher começa a tomar outra tonalidade e a ter outro fôlego. No canto/conto, incialmente podemos fazer uma interpretação superficial ao dizer que ela, a Totonha, não quer aprender a ler, ou continuar em sua vida simplista, mas precisamos ir além dessa perspectiva e olharmos nas entrelinhas do texto.

Totonha dispensa a possibilidade de "ensino" colocado à sua disposição e usa a sua fala para desdenhar e ironizar o governo atuante:

> [...]
>
> O governo me dê dinheiro da feira. O dente o presidente. E o vale-doce e o vale-linguiça. Quero ser bem ignorante. Aprender com o vento, tá me entendendo? Demente como um mosquito. Na bosta ali, da cabrita. Que ninguém respeita mais a bosta do que eu. A química (FREIRE, 2005, p. 79).

Totonha utiliza-se de sua "ignorância" para criticar o dominante e ressalta que saber ler e escrever é "[...] pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar vida de pobre [...]" (FREIRE, 2005, p. 79). Ao ler nas entrelinhas observamos a revolta dela com muitas pessoas instruídas pelo estudo, mas que todavia se utilizam dessa sabedoria/ignorância para usurparem e não para melhorarem a sociedade e o espaço em que vivem, não está apenas denotando sua velhice ou "invalidez" para tal atividade, mas que na sua simplicidade compreende e percebe o mundo a sua volta. Destacamos:

> Só para o prefeito dizer que valeu a pena o esforço? Tem esforço mais esforço que o meu esforço? Todo dia, há tanto tempo, nesse esquecimento. Acordando com o sol. Tem melhor bê-á-bá? Assoletrar se a chuva vem? Se não vem?
>
> Morrer já sei. Comer, também. De vez em quando, ir atrás de preá, caruá. [...]
>
> [...]
>
> [...] Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente. Quem está atrás do nome não conta?
>
> [...]
>
> Não preciso ler, moça. A mocinha que aprenda. O prefeito que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa saber ler o que assinou. Eu é que não vou baixar a minha cabeça para escrever.
>
> Ah, não vou (FREIRE, 2005, p. 80-81).

O ato de escrever exposto para Totonha não é o ato de educar e sim uma imposição emblemática ferrenha da cultura externa (doutrinadora). Ela não se entrega de forma alguma ao (im)posicionamento, articula de todas as maneiras, desvinculando-se da artimanhas do neoimperialismo, do olhar panóptico. Não precisa implantar uma nova cultura, pois a sua já é válida para sobreviver, compreender e participar do mundo onde vive. Por isso, finaliza a sua fala, dizendo que não vai baixar a cabeça e entregar-se àquele processo. Logo, não se pode deixar a imposição, o rechaço, a retaliação, a exploração ocorrer ao ser feminino, assim como as negrrinhas do Haiti e Yamami; balbuciar, e deixar-se ser violentada como Vanicléia e Jéssica; mas não inclinar a cabeça como Totonha.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa arrolada mostrou um panorama geral da visão do Outro sobre o outro, em destaque a figura da mulher, como proposto no objetivo. A partir do estudo compreendeu-se que a crítica pós-colonial, feminista e de gênero, são ferramentas fundamentais para posicionar-se frente às atitudes que cunham o subjugamento daqueles que encontram-se à margem dos padrões estabelecidos pelo "Centro", ora apesar de séculos se passarem, ainda prevalece nos mais variados contextos a inferiorização e subalternização da mulher.

Não só na escrita e na construção de obras coloniais, como pós-coloniais e ainda nas contemporâneas, a mulher ainda é retratada e sujeitada a muitos poderios e padrões vigentes, ocorrido pela postura advinda da conjuntura social e da construção feita a base de estereótipos e objetificação. Destacam-se essas posturas pelo seguinte vetor: apesar de terem se passados séculos de transformações sociais, políticas, econômicas, e de um trabalho voltado na descolonização da mente, desmascaramento e conscientização, ainda se perduram em pleno século XXI (ano de 2017), muitas posições, atitudes e práticas que minimizam e relegam os direitos femininos e sua importância na vida da sociedade.

Todavia, apesar da constituição dos muitos silenciamentos existentes e dos mitos criados a respeito da mulher, de sua degradação diante dos posicionamentos colocados em ambientes, onde a questão de gênero só serve como pauta de subordinação e de insignificação, ela começa a constituir-se como Sujeito, isso é percebido por muitas

manifestações, como: os movimentos e manifestos ocorridos, as lutas pelo espaço e pelos direitos, na ficção podemos aludir à voz da mulher presente no cânone literário que se desenvolve rompendo os pressupostos masculinos, identidade, relevância de papel e da não subordinação são discutidos nos textos ficcionais. A mulher se põe como escritora, adotando uma visão pós-colonial e de gênero, desvelando as grandes mazelas de objetificação e de não entrega ao sistema ditatorial, atrelado às variantes desvalorativas da posição da mulher.

A análise ainda nos possibilitou a construção de um "arquipélago", constituído de um mapeamento ao qual a mulher nos contos "Alemães vão à guerra" e "Yamami", estão relegada as vozes, subnutrindo-se do silenciamento e da objetificação, depois em "Vanicléia" e "Jéssica", temos os balbuciamentos impregnados de revoltas, mas ainda entregues aos contextos, deixam-se envolver-se pela abnegação, por último "Totonha", destemida, não alheia, firme, e consciente de sua posição, não curva a cabeça para o que lhe é imposto.

Por conseguinte, a figura da mulher contemporânea, apesar dos questionamentos, das lutas e da igualdade de gênero, ainda vivenciam as diversas mazelas oriundas ainda do contexto colonial, ainda mais quando se trata do subjugamento aos mais variados tipos de violência, entretanto, a resistência persiste e a insubordinação aos paradigmas ainda constituídos são marcados pelas ensejos de igualdade, seja ela econômica, política ou social.

# REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução Christina Baum. – 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. v. 1, trad. Sérgio Milliet. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Rev. e ampl. – Maringá: Edduem, 2009.

FREIRE, Marcelino. **BaléRalé**. – 2. ed. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

____. **Contos negreiros**. – 9. ed. – Rio de Janeiro: Record, 2005.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Rev. e ampl. – Maringá: Eduem, 2009.

# POEMAS DE ADERSEN CHRESTANI[1]

## DÚVIDA

*O não, ante às circunstâncias, é sim.*
*Não obstante,*
*Há que se saber dizer não e, talvez, sim.*
*O que importa é a resposta precisa.*
*É preciso que seja, a resposta,*
*A representação do sentimento,*
*Pois exorta,*
*Mesmo que você não tenha*
*Voz nem vez.*
*É, talvez, nesse martírio de dúvida,*
*Que o pensamento muda e, destarte,*
*O sentimento transmuda ou se consolida.*
*E, assim, nas dúvidas da vida,*
*O sonho pode se realizar ou*
*Ser adiado,*
*Por um sim, simplesmente, ou*
*Por um "não, obrigado".*

## VIVERSIFICANDO

*Vir e ver com o verso,*
*Ficar e andar no verbo,*
*Viversificando.*
*Sem método, nem métrica.*
*Sem veia, versifico.*
*Vou te contar um segredo,*
*Na certeza, razão.*
*Na dúvida, coração.*
*O importante é não ter medo!*
*O simples como forma,*
*O bom senso de conteúdo.*
*Haverá, contudo,*
*Sempre uma saída,*
*Para continuar a construir*
*Essa poesia que é a vida.*

## INDESUNÍVEL

*Às vezes saio de mim,*
*Viajo em mundos outros,*
*Em dimensões tais,*
*Que nem posso dizer.*
*Me abstraio do eu corpo,*
*Pecador por natureza,*
*Que fica assim,*

[1] Advogado e poeta gaúcho / adersen.chrestani@hotmail.com

*Ferida aberta,*
*A esperar o eu que foi*
*Em busca da pureza.*
*Viajo além dos sete pecados*
*Até o mundo onde habitam*
*Os pensamentos,*
*Prá me isolar de mim mesmo,*
*Como ensinou o poeta.*
*Quando volto trago a leveza*
*Antes intangível*
*E a certeza que essa cisão*
*Me fez sereno e forte*
*Juntando meus eus*
*Num único indesunível.*

## DEPOIS DA CHUVA

*Que chova a chuva toda,*
*Que cerre aos montes,*
*A visão.*
*Que esgote esse outono*
*Da alma*
*Nesse fim de inverno,*
*Essa falsa chuva de verão.*
*Que leva a termo*
*Esse vazio cinzento*
*Que trava o tempo,*
*Mas que depois*
*Raie o sol*
*E que se liberte o céu,*
*Então será primavera,*
*Se aquecerá a terra*
*E rebrotará a vida,*
*Na própria torrente*
*Consumida.*

## ZERO GRAU

*Eu mal esperava*
*A manhã vestida de branco*
*A neblina que cerra*
*O sol que se esgueira...*
*Fogão à lenha.*
*E na tarde fria ensolarada*
*Pessoas na calçada...*
*Calor humano.*
*E quando a noite chega*
*Longa, elegante e negra*
*Um cálice de vinho*
*Olhos nos olhos...*
*O amor.*
*Na madrugada*
*Paixão exacerbada...*
*Calor do cobertor.*

## FOTOGRAFIA

*Luz e sombra*
*Nas obras do tempo*
*Outras luzes, novas matizes*
*A vida é policrômica*
*E se revela a partir do seu olhar*
*É o teu foco que diferencia*
*No desvelo de sua alma*
*O que é céu e o que é mar*
*Mas, se emolduramos a vida*
*Para guardá-la na gaveta*
*É quando assopramos a poeira*
*Com nosso hálito quente*
*Em nostalgia*
*Que a velha chama reacende*
*E nos impulsiona para o futuro*
*Então descobrimos*
*Que os sonhos não realizados*
*Ainda dormem misturados*
*Às cores de uma fotografia.*

## BREVES NOTÍCIAS DAQUI

*Hoje quando acordei,*
*Deparei-me, enfastiado,*
*Com uma manhã lobuna,*
*De tempo antipático,*
*De horizonte cerrado,*
*De horas que não passam,*
*Sem cor, sem perfume...*
*Diferente de ontem,*
*Quando a cidade coloriu-se*
*Das mais belas flores,*
*E de sorrisos, e exalando odores*
*E o sol brilhou mais forte*
*Querendo exibir-se para você.*
*E nesse paradoxo,*
*Do ontem e do hoje,*
*A vida passa*
*E só a esperança conforta...*
*Quando você volta?*

## TEU OLHAR

*Será que a todos assiste*
*Esse céu tão azul e*
*Este dia ensolarado?*
*Ou apenas eu*
*É que fui privilegiado*
*Por trazer indelével*
*Na retina dos meus*
*A luz fascinante*
*Dos olhos teus?*

## AMOR DIFERENTE

*Celebremos a chuva*
*Como se fosse um bálsamo,*
*Que abranda a vida,*
*Que lava a alma.*
*Não importa quais feridas*
*Estejam abertas,*
*Nem importa o que somos,*
*Ou se amamos na mesma medida.*
*Quando te olho*
*Só vejo em ti os sentimentos*
*Que eu mesmo concebo,*
*Por isso não sei*
*Qual forma de amor há*
*Nas respostas que recebo.*
*Mas já não faz sentido*
*Querer desvendar segredos,*
*O que importa é que não deixemos*
*Que nossos medos transmudem*
*O que nos foi reservado:*
*Um amor diferente*
*E nenhum sentimento sufocado.*

## FULL-TIME

*De dia ela é sol forte*
*Assoma devagar e me aquece*
*Ante seu brilho e poder*
*Meu coração arrefece.*

*Ainda no ocaso, já é lua,*
*Desfila nova fase na noite serena,*
*Sempre alta e soberana,*
*Mas nem sempre plena.*

*Quando rompe a madrugada,*
*Ela é crepúsculo insurgindo o arrebol*
*Mistura cores e queda-se estaçada.*

*O ciclo se fecha, é rotação.*
*Mas num átimo se ilumina, novamente é sol...*
*E eu a girar no eixo solidão.*

## O ARREBOL

*Quanto mais densa a nuvem*
*Mais colorido fica o arrebol.*
*Sem a chuva não se faz o gérmen,*
*Nem a lua brilha à noite*
*Se não há o pôr do sol.*
*Já não importa o dia ontem,*
*O que passou o tempo engoliu,*
*Pois para o futuro vai apenas*

*Nossa lucidez e nosso desvario,*
*Que é para termos o direito*
*De continuar errando,*
*Que é para termos o dever*
*De acertar de vez em quando.*

## EMPREGO DOS PORQUÊS

*Mais uma vez estou*
*Diante desta porta*
*E mais uma vez*
*Hesito em abri-la.*
*São tantos senões*
*Que reprimem meu querer.*
*Antes havia segurança,*
*Tudo ao alcance das mãos,*
*Mas agora não,*
*Porque uma nuvem*
*Turva minha visão,*
*E fica difícil entender*
*O porquê...*
*Por quê?*
*Por que penso tanto em você?*

## O ÚLTIMO CÁLICE

*Havíamos combinado outro encontro*
*Para celebrar com um cálice de vinho.*
*Mas, você se foi antes, fiquei sozinho,*
*E todas as coisas perderam o encanto.*
*De vez em quando eu deito no chão,*
*Como fazia no tempo que a conheci,*
*Até posso ouvir aquela etérea canção*
*Que você assobiava para eu dormir:*
*Melodia das verdes matas e vertentes,*
*Das ruínas distantes sobre os montes,*
*Trazendo mistérios de outros nortes,*
*Onde jamais estivemos fisicamente.*
*Você superou seus dias de escuridão*
*E eu, trôpego, persisto nesse destino:*
*Cominho lôbrego, de flor e espinho,*
*Que recomeça tosco a cada manhã.*
*Sou o condor sobrevoando o que restou*
*Na esperança vital de lhe encontrar,*
*Com a mesa posta para aquele jantar,*
*Para descobrir afinal quem eu sou:*
*Seu filho, seu irmão, seu AMOR?*
*Ah, o seu amor ainda está aqui!*
*Visceral, pra revolver tudo que senti,*
*Epidérmico, qual um manto protetor.*
*Desperto com o uivo lúgubre do vento*
*Na madrugada que nunca amanhecerá*
*E a tristeza daquele alvorecer cinzento,*
*No brinde do último cálice, desvanecerá.*

## MINHAS MÃOS

*Minhas mãos ágeis*
*já percorreram relevos macios*
*E encheram-se de graça.*
*Minhas mãos laboriosas*
*já labutaram em relvas frias*
*E calejaram-se que basta.*

*Minhas mãos solenes*
*já gesticularam discursos*
*E exortaram as massas.*
*Minhas mãos protestantes*
*já apuparam vetustos*
*E aplaudiram pirraças.*

*Minhas mãos tristes*
*já acenaram despedidas*
*E cumprimentaram chegadas.*
*Minhas mãos feias*
*já se esconderam em luvas*
*E choraram caladas.*

*Minhas mãos velhas estão silentes*
*E cheias de zelos.*
*Minhas mãos trêmulas querem tão somente*
*Acariciar os teus cabelos.*


UF
GD


UF
GD