LITERATURA E RESISTÊNCIA :

Olhares e perspectivas

Organizadores

Augusto Sarmento-Pantoja

Tânia Sarmento-Pantoja

Veridiana Valente Pinheiro

PPGL-UFPA

2014

LITERATURA E RESISTÊNCIA: Olhares e perspectivas

Organizadores
Augusto Sarmento-Pantoja
Tânia Sarmento-Pantoja
Veridiana Valente Pinheiro

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Reitor
Carlos Edilson de Almeida Maneschy
Vice-Reitor
Horácio Schneider
Pró-Reitor de Administração
Edson Ortiz
Pró-Reitora de Ensino de Graduação
Maria Lúcia Harada
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Emmanuel Zagury Tourinho
Pró-Reitor de Extensão
Fernando Arthur de Freitas Neves
Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento
Erick Pedreira
Pró-Reitor de Gestão e Desenvolvimento de Pessoal
João Cauby Júnior
Coordenador do Campus Universitário de Abaetetuba
Eliomar de Azevedo do Carmo
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras
Germana Maria Araújo Sales

CONSELHO EDITORIAL

Carlos Henrique Lopes de Almeida (Universidade Federal do Pará)
Elcio Loureiro Cornelsen (Universidade Federal de Minas Gerais)
Gonzalo Leiva Quijada (Pontíficia Universidad Católica –Santiago do Chile)
Rosani Úrsula Ketzer Umbach (Universidade Federal de Santa Maria)

Responsável Editorial
Programa de Pós-Graduação em Letras

Augusto Sarmento-Pantoja
Veridiana Valente Pinheiro
Tânia Sarmento-Pantoja

Literatura e Resistência: Olhares e perspectivas

PPGL-UFPA
2014

Revisão:
Dos autores

Editoração:
Tânia Sarmento-Pantoja
Veridiana Valente Pinheiro

Capa:
Humberto de Castro Junior

Contato dos Organizadores:
augustos@ufpa.br
nicama@ufpa.br
veridianavalente@gmail.com

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Literatura e Resistência: Olhares e perspectivas/Augusto Sarmento-Pantoja; Tânia Sarmento-Pantoja; Veridiana Valente Pinheiro (Organizadores). Belém - Pará, 2014.

ISBN: 978-85-67747-03-3

1. Literatura. 2. Educação. 3 Pesquisa

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO **7**

ORIENTE, OCIDENTE: RESISTÊNCIA EM CONTOS ANGLÓFONOS,
Ana Lilia Carvalho Rocha **8**

MARIO BENEDETTI E A REALIDADE BUROCRATIZADA. IDENTIDADE SOCIAL E VALORIZAÇÃO DA POESIA CONVERSACIONAL
Antonio Martínez Nodal; Cândida Castro Assumpção; Veridiana Valente Pinheiro **17**

REPRESENTACIONES DEL FEMININO EM EL POEMA DE MIO CID
Daniele Mendonça de Paula Chaves, Carlos Henrique Lopes de Almeida **31**

VIELAS CONTEMPORÂNEAS DA LITERATURA BRASILEIRA
Elielson de Sousa Figueiredo; José Francisco da Silva Queiroz **41**

RESISTÊNCIA, REPRESSÃO E SUAS CONSEQÜÊNCIAS PSÍQUICAS PRESENTES NAS OBRAS "A SEMENTE" E "EM CÂMARA LENTA"
Juline Ribeiro Silva; Augusto Sarmento-Pantoja **55**

TRANSCRIAÇÃO E RESISTÊNCIA NA NARRATIVA TESTEMUNHAL E FÍLMICA "O QUE É ISSO COMPANHEIRO?"
Lígia da Costa Félix; Rosane Castro; Laís Edivany Santos Pantoja; Augusto Sarmento-Pantoja **68**

DA COLAGEM À PINTURA: UMA LEITURA DO DESAMPARO NO "CORPO DOCUMENTAL"
Marcia Sousa; Tânia Sarmento-Pantoja **77**

A ESTÉTICA DO GROTESCO: EXISTÊNCIAS E RESISTÊNCIA.
Viviane Dantas Moraes **89**

APRESENTAÇÃO

A coletânea é acompanhada do propósito e desejo de divulgar e refletir acerca dos fenômenos da categoria *Resistência* manifestados pelos objetos artísticos e literários, em que os grupos de pesquisa NARRRES E ESPHERI, têm se dedicado em suas pesquisas. Assim, contribuições de pesquisadores e pesquisadoras manifestam através dos textos que compõem tal coletânea uma atenção oriunda de múltiplos processos de representações que a obra de arte representa.

Para tanto, este *e-book* é destinado a figurar uma discussão a partir de leituras filosóficas, culturais, literárias e históricas em que apresentamos oito textos: o de Ana Lilia Carvalho Rocha que trata da resistência em contos Anglófonos. Em uma perspectiva de compreensão da identidade social e valorização da poesia conversacional temos o texto dos autores Antonio Martínez Nodal; Cândida Castro Assumpção e Veridiana Valente Pinheiro. Ainda sob a ótica da poesia temos o texto de Daniele Mendonça de Paula Chaves e Carlos Henrique Lopes de Almeida, que serve para a compreensão de representação do feminino em poema de Mio Cid. O texto dos autores Elielson de Sousa Figueiredo e José Francisco da Silva Queiroz traz uma leitura contemporânea acerca da literatura brasileira. No texto de Juline Ribeiro Silva e Augusto Sarmento-Pantoja, podemos observar a resistência, repressão e suas consequências psíquicas presente em obras literárias. Os autores Lígia da Costa Félix, Rosane Castro, Laís Edivany Santos Pantoja e Augusto Sarmento-Pantoja apresentam uma discussão sobre a transcrição e o testemunho em narrativas fílmicas. Marcia Sousa e Tânia Sarmento-Pantoja apresentam uma leitura acerca do desamparo no "Corpo Documental". Por fim, temos o texto de Viviane Dantas Moraes que problematiza a estética do grotesco.

Belém, Dezembro/2014.

Os Organizadores.

ORIENTE, OCIDENTE: RESISTÊNCIA EM CONTOS ANGLÓFONOS

Ana Lilia Carvalho Rocha[1]

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo a investigação das manifestações de resistência apresentadas na linguagem dos contos *Bom conselhos são mais raros que rubis*, *A rádio livre* e *O cabelo do profeta* do autor Salman Rushdie. O trabalho é norteado por perguntas que aqui destacamos: Como a categoria Resistência se manifesta dentro das narrativas aqui estudadas? Teriam estas narrativas a Resistência como Tema ou como forma imanente da escrita? Com base na análise dos contos e nas assertivas de alguns teóricos e estudiosos da categoria em questão, podemos dizer que os contos possuem a resistência como o tema. Para essa investigação, são usadas as conjecturas de Bosi e Harlow.

PALAVRAS CHAVES: Narrativas Orientais, Resistência, Linguagem

ABSTRACT: The current work aims to investigate the Resistance manifestations presented in the language of the short stories "Good Advice is Rarer than Rubies", "The Free Radio" and "The Prophet´s Hair" by the author Salman Rushdie. This work is marked by questions, emphasized here such as: How does Resistance category manifest itself inside the narratives studied here? Would these narratives have Resistance as a theme or as an immanent form of writing? Based on the analysis of the short stories and on assertives from theorists of the category, it is possible to say that these short stories present Resistance as a theme. For this investigation, the conjectures of Bosi and Harlow were used.

KEY WORDS: Eastern Narratives, Resistance, Language.

Introdução

A Literatura Anglófona compreende todo o texto literário escrito em Língua Inglesa, logo, esta foi por muito tempo representada por textos ingleses ou norte-americanos. Textos literários provenientes de outros países anglófonos só começaram a ganhar notoriedade recentemente e refletem, em alguns casos, o estado de colônia britânica pelo qual o país de origem passou.

Neste sentido, pretendemos mostrar de que forma a categoria Resistência é apresentada nos contos "Bons conselhos são mais raros que Rubis", "A Rádio Livre" e "O cabelo do Profeta", que estão na obra Oriente, Ocidente[2] do autor indiano Salman Rushdie[3] Teceremos algumas reflexões sobre o conceito de Resistência. Concentraremo-nos na forma como Salman Rushdie mostra a depreciação que as personagens que protagonizam as narrativas passam, buscando analisar as relações dessas depreciações com o conceito acima mencionado.

---

[1] Doutoranda em Estudos Literários (UFPA). Mestre em Estudos Literários (UFPA).

[2] Utilizamos a 1ª edição desta obra.

[3] Salman Rushdie ficou mundialmente conhecido ao escrever "Versos Satânicos", romance que causou rebuliço ao tocar em questões que foram contra o que o Alcorão prega e, por conta disso, foi condenado à morte pelo Aiatolah Khomeini e viveu no exílio por algum tempo. Suas narrativas contam, em sua maioria, das vidas daqueles que cresceram na Índia, cercados pela religião muçulmana e da cultura hindi.

O livro Oriente, Ocidente foi publicado em 1994 e apresenta três partes, a primeira intitulada "Oriente" contem os três contos que são objeto de estudo do presente trabalho. As segunda e terceira partes, "Ocidente" e "Oriente, Ocidente" respectivamente, compreendem três contos cada. Os contos a serem apresentados aqui compreendem forte teor de Resistência, por isso elencaremos primeiro o referencial teórico que serve de suporte a este trabalho e, por fim, faremos as análises nos textos estéticos já referidos.

Resistência

Bosi (2009) ao tratar sobre a Literatura de Resistência ressalta que ela "descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real", é uma Literatura que resiste à mentira e que seja o lugar da verdade mais exigente (BOSI, pág.27).

A fim de analisar o objeto de estudo deste trabalho, fez-se necessário pensar sobre as seguintes perguntas: Como a categoria Resistência se manifesta dentro das narrativas aqui estudadas? Teriam estas narrativas a Resistência como Tema ou como forma imanente da escrita?

A fim de verificar se tais questões estão presentes nos textos analisados, é necessário recorrer aos estudiosos do tema Narrativa e Resistência, a saber, Alfredo Bosi e Barbara Harlow. Para Bosi (2009), a Resistência pode apresentar-se na narrativa como um tema ou como forma imanente da escrita. A Resistência como tema geraria no leitor da obra literária um sentimento de que a natureza do fenômeno literário havia mudado e que passaria a ter a "substância cognitiva e ética da linguagem de comunicação" e seria uma

> transcrição do discurso político ou da linguagem oral, de preferência popular", teria assim um "poder transformador, que ressaltaria uma escolha social arrancada do mais fundo sentimento de impotência individual. (BOSI, 2009, p. 21).

A Resistência como forma imanente da escrita, ainda de acordo com Bosi, representa uma narrativa que rompe com as máscaras espessas da realidade e dá voz ao que é condenado à veleidade pela máquina social, escrita independentemente de qualquer cultura política e militante e que a torna resistente não somente enquanto tema, mas também enquanto escrita.

Harlow por outro lado, caracteriza a Literatura de Resistência como uma "arena de lutas". LROP apud HARLOW (pág. 03) afirma que, o crítico, o autor, "o pesquisador precisa estar inserido dentro do movimento de resistência a fim de que "dê o seu testemunho do lugar de onde ele nasce e de onde é propagado; da boca do povo.[4]"

[4] "the researcher is located within the resistance movement itself (...) taking his testimony from the place in which it is born, lives and it is propagated: the lips of the people.

Além desses posicionamentos, Eric Wolf apud HARLOW (pág.03) defende que" a história deve ser reescrita para incluir as pessoas sem História[5]" e a Literatura de Resistência proporciona isso à medida que desvela aqueles que vivem sob as imposições do que é culturalmente estabelecido e muitas vezes deixam suas marcas nas vidas dos que estão imersos nessa cultura, além de incitar, assim como a luta armada e os movimentos de resistência

> uma transformação revolucionária das estruturas sociais existentes. Seja ao liberar as mulheres das tarefas tradicionais, organizar processos de tomadas de decisão democráticos e conselhos, construir escolas de treinamento de cadres de camponeses e trabalhadores, a luta armada por liberação (e a Literatura de Resistência), como diz Cabral, não é apenas um produto da cultura, mas um determinante de cultura (CABRAL apud HARLOW págs. 11-12)[6]

Partindo desses olhares sobre Resistência é que passaremos à análise dos contos, porém antes faremos uma elucidação dos aspectos culturais presentes nestes, a fim de que a compreensão dos textos literários se faça mais clara e persistente.

Sobre os aspectos culturais presentes nos contos

Os contos que aqui serão estudados tratam cada um à sua maneira do tema da Resistência. No primeiro, a resistência aos hábitos secularmente enraizados na cultura sobre a maneira como o casamento indiano é combinado entre famílias. No segundo, a resistência à depreciação da viuvez e à esterilização masculina e no terceiro, a resistência ao fanatismo religioso personificado em um fio de cabelo, tido como do Profeta Maomé.

A fim de compreender-se melhor os aspectos culturais dos textos , faz-se necessária uma contextualização histórica destes. Em **"Bons conselhos são mais raros que rubis"**, temos como ponto de partida a questão cultural indiana do casamento combinado, arranjado pelos pais das jovens indianas, que devem pagar um dote aos noivos. Esta questão cultural tem gerado bastante controvérsia e chamado a atenção de membros das Nações Unidas quanto a dados alarmantes de casamentos feitos com noivas ainda na infância e ao grande número de suicídios de mulheres casadas indianas. Tal prática, que cerceia o livre arbítrio sobre a própria vida das mulheres indianas, gera um cotidiano de silêncio, agonia e depressão nestas, já que vivem fora do seio familiar de origem e passam a viver com a família dos noivos, longe dos seus e sem direito à voz.

---

[5] "history must be rewritten to include people without history"

[6] " a revolutionary transformation of existing social structures. Whether in liberating woman from traditional tasks, organizing democratic processes of decision making and counsel, building schools of training cadres of peasants and workers, the armed liberation struggle is not only a product of culture, but a determinant of culture.

Em **"A Rádio Livre"**, duas questões culturais se fazem presentes: a viuvez e a esterilização. Sabe-se que na Índia, mulheres que ficam viúvas estão condenadas á uma vida de isolamento e preconceito, já que são vistas como mau agouro. Muitas vivem em ashrams, outras que não tem a mesma sorte passam fome e vivem miseravelmente. Além deste tópico, o texto trata do processo de esterilização de homens na Índia, já que este país é o segundo mais populoso do mundo, perdendo somente para a China. A fim de alcançar o objetivo de esterilizar os homens, o governo indiano oferece carros, portes de armas e, no caso do texto, rádios portáteis. O grande número de rejeição à vasectomia se dá ao fato dos indianos acharem que perderão sua masculinidade.

No conto **"O cabelo do profeta",** o tema cultural a ser tratado é a profanação de um santuário islâmico pelo roubo de um frasco que contém um fio de cabelo do profeta Maomé e é tido como relíquia religiosa, a qual se atribui poderes fantásticos de cura, milagres e afins. Para ilustrar o poder figurativo que as relíquias ou objetos milagrosos exercem sobre o imaginário popular, um homem santo indiano teve sua perna direita amputada por ladrões, pois a esta era atribuída o dom da cura. No texto, a profanação do cabelo do profeta é o elemento gerador de uma tragédia familiar e na vida real, um dos motivos de discórdia entre Paquistão e Índia.

A análise dos contos

A fim de analisar os três contos aqui propostos, evocamos primeiramente Franz Fanon citado no texto de Barbara Harlow, Narratives of Resistance, que fala da violência contra o espírito, da qual muitos sofrem silenciosamente por anos e anos. Harlow apresenta a pergunta que Sartre faz à comunidade europeia, a fim de que esta acorde para a situação denunciada nos textos de Franz: What does Fanon care whether you read his work? (Fanon se importa se você lê sua obra (a dele)?) Creio que tal pergunta caberia aos leitores da obra de Salman Rushdie: What does Salman Rushdie care whether you read his work? Qual o propósito de ler-se a obra de Rushdie? Que violência de espírito e que formas de resistência são denunciadas em seus textos literários? Na tentativa de responder a essas perguntas é que faremos uma análise dos textos propostos.

Bons Conselhos são mais raros que rubis

O texto "Bons conselhos são mais raros que rubis" ilustra o cotidiano de mulheres que vão até o consulado britânico a fim de retirarem um passaporte que lhes permitirá ingressar em terras inglesas e casarem com seus noivos prometidos a elas desde a infância, tal qual é possível observar no fragmento abaixo:

> A poeirenta área entre o ponto de ônibus e o consulado já estava cheia

> com as mulheres das terças-feiras, algumas com véu, umas poucas com o rosto descoberto, como a srta. Rehana. Todas pareciam assustadas se apoiavam com todo o peso nos braços dos tios ou irmãos, que tentavam dar a impressão de confiantes. Mas a srta. Rehana viera sozinha, e não parecia de modo algum alarmada (RUSHDIE, 1995, pág. 16).

A srta. Rehana, jovem indiana há muito prometida a um senhor inglês, protagoniza a resistência a séculos de tradição ao comportar-se como se estivesse de acordo com o que o vendedor de conselhos, Muhammad Ali, lhe propõe antes dela ser entrevistada. Seu comportamento diferenciado chama a atenção do ludibriador que fica encantado pelos olhos da moça, que faz questão de frisar sua pobreza material. Sua postura inebria o velho Ali que recorre à ideia do Destino e oferece à moça um conselho grátis. Muhammad começa, então a revelar a visão demonizada dos membros do consulado britânico:

> [...] acham que todas as mulheres que vêm as terças-feiras, alegando serem dependentes de motoristas de ônibus em Luton ou de contadores diplomados em Manchester, são desonestas, mentirosas e trapaceiras (RUSHDIE, 1995, pág. 16).

Tal revelação cria uma revolta em Rihana, que se recusa a receber o passaporte que Muhammad lhe oferece e é uma resistência à imagem depreciada da mulher indiana, justificando ao velho homem que esse não é um bom conselho e que só justificaria a opinião dos homens que a entrevistariam, conforme explícito no trecho abaixo:

> - Deixe-me ver se eu o estou entendendo - ela dizia. - O senhor esta me propondo que cometa um crime...
> - Crime não - ele contrapôs. - Facilitação.
> - ...e vá para Bradford, Londres, ilegalmente, e portanto justifique a baixa opinião que os sahibs do consulado têm de todas nós. Velho babuji, este não é um bom conselho" (RUSHDIE, 1995, pág. 19).

Ao passar pela entrevista na embaixada, faz o contrário do aconselhado a fim de conseguir o que tanto almejara: retirar as amarras da tradição de seu destino e, por meio de uma resistência ao hábito cultural do compromisso arranjado, ao destino fadado (para relembrar Fanon) à violência do espírito, mostrar na felicidade mal interpretada pelo conselheiro, na confissão de que havia propositalmente respondido erroneamente a todas as perguntas e no último sorriso que era senhora do próprio destino, conforme o trecho abaixo, que descreve o retorno de Rihana após a entrevista no consulado:

> - Respondi mal a todas as perguntas - ela disse . - Sinais distintos eu coloquei nas bochechas erradas, a decoração do banheiro eu refiz completamente, tudo absolutamente às avessas.
> - Mas o que vai fazer? Como vai para lá?
> - Agora vou voltar para Lahore e para o meu emprego. Trabalho numa casa grande, como ayah de três bons meninos. Eles ficariam tristes me vendo ir embora (RUSHDIE, 1995, pág. 23).

O velho reclama, diz que tal fato o deixa triste, é uma tragédia. A isso Rihana responde que não acha que ele deva ficar triste, mostrando assim uma forma de Resistência ao que é culturalmente imposto às jovens solteiras indianas.

A Rádio Livre

Em "A rádio livre" temos um narrador velho, observador da vida alheia e especialmente preocupado com a vida de Ramadi e sua esposa, a viúva do ladrão. Desde o início da narrativa temos uma descrição das personagens como antagônicas: a víuva assumindo o papel de víbora e Ramadi assumindo o papel de vaca de presépio, conforme podemos constatar no trecho abaixo:

> Todos nós sabíamos que nada de bom ia acontecer para ele enquanto a viúva do ladrão tivesse as garras enterradas na carne dele, mas o rapaz era inocente, uma verdadeira vaca de presépio, vá ensinar gente assim.
> (...) A viúva era sem dúvida atraente, não há como negar, numa espécie de jeito vicioso não tinha nada de errado dela, mas o caráter dela é que estava podre. Dez anos mais velha que Ramani ela devia ser, cinco filhos e dois mortos, o que aquele ladrão fez além de roubar e de fazer filhos só Deus sabe, mas ele não deixou para elsa nem um paisa novo, de modos que claro que ela ia se interessar por Ramani. Não estou dizendo que um puxador de jinriquixá ganha bem nesta cidade, mas melhor ter dois bocados pra comer do que viver de brisa. E nem toda a gente vai olhar duas vezes para a viúva de um vadio (RUSHDIE, 1995, pág. 26-27).

O narrador reclama que a sabedoria dos velhos não é mais ouvida e este reflete a postura cultural sobre as viúvas indianas, clamando que tudo o que acontece de "ruim" a Ramadi é culpa da viúva do ladrão, que segundo o narrador estava fadada a ter o caráter podre, justamente por ser viúva, já ter cinco filhos e se envolver com um rapaz dez anos mais jovem que ela. A imagem da viúva construída pelo narrador solidifica a depreciação que culturalmente é instaurada sobre as viúvas indianas. No entanto, esta, a viúva do ladrão, rompe com as amarras culturais e se casa novamente, resistindo assim à miséria a qual estaria fadada, como assim gostaria o narrador do texto, ao declarar sua indignação acerca do relacionamento dela com Ramadi: "... você tem que achar uma pessoa de sua idade, ou melhor ainda, ir aos ashrams das viúvas em Benares e passar o resto da vida orando, agradecendo a Deus que a queima de viúvas é ilegal hoje em dia" (RUSHDIE, 1995,pág. 31).

Além de incomodar-se com a viúva do ladrão, o narrador mostra-se inquieto quando percebe que Ramadi participa do novo Movimento da Juventude e, a fim de viver uma vida amorosa em paz, voluntaria-se a fazer uma vasectomia em troca de um rádio portátil, fato que pode ser percebido na seguinte passagem do conto:

> - Meu filho, você foi à caravana? Que é que você deixou eles te fazerem?
> - Não se preocupe - ele respondeu. - Tudo é tão maravilhoso. Estou apaixonado, mestre sahib, e fiz o possível para me casar com a mulher que amo.
> Confesso que fiquei com raiva; de fato, quase chorei assim que me dei conta de que Ramani tinha se submetido voluntariamente a uma humilhação que estava sendo imposta aos outros homens que eram levados à caravana. Ralhei com ele com aspereza:
> - Meu tolo filho, você deixou aquela mulher te privar da masculinidade!
> - Não é tão mal assim - Ram disse, se referindo a nasbandi. - Não impede fazer sexo nem nada, me desculpe, mestre sahib, por falar nisso. Só impede ter filhos, então agora está tudo cem por cento o.k. E também é do interesse do país - ele assinalou - E logo o rádio grátis vai chegar. (RUSHDIE, 1995, pág. 33).

Fica nítido na narrativa, um movimento de Resistência nas três personagens. O velho narrador resiste às mudanças culturais que se mostram aos seus olhos; Ramadi e a viúva do ladrão resistem à violência do espírito que historicamente a cultura tenta lhes impor. O fim da narrativa mostra um velho desencantado com o mundo e lamentando a ida de Ramadi para Bombain, atrás de seu sonho.

O cabelo do Profeta

O último texto, "O cabelo do profeta" é um texto de Resistência ao fanatismo religioso. Um texto que revela a mudança de comportamento que uma relíquia religiosa traz ao patriarca de uma família, gerando nessa uma tragédia de proporções inimagináveis. No texto são revelados dois núcleos de personagens: Atta, Huma, Hashmin, membros de família rica, por um lado e, o ladrão gigante grisalho, sua esposa cega e seus filhos aleijados, de uma família miserável, por outro.

Os destinos dessas personagens se entrecruzam quando o patriarca, o rico agiota Hashim encontra um cilindro prateado com um único fio de cabelo dentro, que pertencera ao profeta Maomé e havia sido roubado da mesquita de Hazratbal, conforme ilustra o trecho abaixo:

> Não pode haver dúvida de que Hashim, o agiota, sabia desde o início que estava de posse da famosa relíquia do profeta Maomé, aquele venerado cabelo cujo o roubo do santuário, na mesquita de Hazratbal na manhã anterior, tinha provocado no vale um clamor público sem precedentes. (RUSHDIE, 1995, pág. 50).

A partir daí Hashim inicia um processo de fanatismo religioso que irá gerar uma resistência por parte dos filhos, que se veem cerceados de sua liberdade e passam a viver sob a opressão do pai, que decide levar à risca o que prega o Alcorão, tal qual é possível observar no trecho abaixo: Às cinco horas da manhã seguinte, o agiota fez a família

acordar, se lavar e rear. Daquele momento em diante, ele começou a rezar cinco vezes por dia pela primeira vez na vida, e a mulher e os filhos eram obrigados a seguir-lhe o exemplo.

> Antes do café da manhã, Huma viu os criados fazerem, por ordem do pai, uma enorme pilha de livros no jardim e lhes atearem fogo. O único volume intocado foi o Corão, que Hashim embrulhou num pano de seda e colocou na mesa do saguão. Ele ordenou que cada membro da família lesse passagens desse livro durante pelo menos duas horas por dia. Idas ao cinema estavam proibidas. E, se Atta convidasse amigos masculinos para irem à casa, Huma tinha que se fechar no quarto. (RUSHDIE, 1995, pág. 54-55).

Desta forma, ao observar a brusca mudança de comportamento na família, os filhos decidem ir em busca de um ladrão, para dar fim ao cilindro com o cabelo do profeta e, poderem, ter paz. O trecho abaixo ilustra este fato, na fala de Atta: "- Talvez eu esteja louco, talvez as coisas terríveis que estão acontecendo tenham me deixado maluco, mas estou convencido de que não haverá paz em nossa casa enquanto não nos livrarmos deste fio de cabelo." (RUSHDIE, 1995, pág. 57). Não só o filho resiste o fanatismo religioso do pai, a filha, Huma, após a tentativa frustrada do irmão em roubar a relíquia, decide resistir à sua maneira e contrata um ladrão, conforme a passagem seguinte:

> - O cabelo - ela então declarou - , foi roubado da mesquita; portanto pode ser roubado desta casa. Mas tem que ser um roubo verdadeiro, realizado por um ladrão autentico, não por um de nós, que estamos escravizados pelo cabelo; por um ladrão tão desesperado que não tema nem captura nem maldição (RUSHDIE, 1995, pág. 59).

As investidas de Resistência ao fanatismo religioso do pai foram mal sucedidas, no entanto. Ao final do conto, todo o círculo da família rica perece, com exceção da mãe que enlouquece e no círculo pobre, o ladrão morre alvejado por uma bala e os quatro filhos aleijados e a mãe cega, miraculosamente curados.

Considerações Finais

A partir das análises dos três contos, a Resistência nestes se apresenta como forma imanente da escrita, pois não está unicamente atrelada a um contexto histórico, mas está relacionada a um desajuste do narrador com o contexto, que se revela na maneira como esse escreve, pois, segundo Bosi, revela uma literatura que "descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real", uma Literatura que resiste à mentira e que seja o lugar da verdade mais exigente. (BOSI, pág.27).

Iniciamos essa análise com uma pergunta que se assemelha a de Sartre no texto de Barbara Harlow: What does Rushdie care whether you read his work? Pensamos que ao escrever esses textos e colocar neles narradores e personagens tão inquietos com sua

própria realidade, Rushdie comungava com o que o próprio Franz Fanon pensava sobre os efeitos que sua literatura criava nas massas e corroborava a ideia de que a demonologia, a depreciação, não pode ser a única fonte de análises, e dizia assim (apud Harlow 1987, pág.133):

> Educar as massas politicamente não significa, não pode significar fazer um discurso político. O que significa é tentar, continuamente e calorosamente, ensinar às massas que tudo depende delas; que se estagnamos é responsabilidade delas, e que se vamos adiante é devido à elas também, que não há tal coisa como um demiurgo, que não há um homem famoso que tomará a responsabilidade por tudo, mas que o demiurgo é o povo em si, e as mãos mágicas são finalmente as mãos do povo. (Tradução minha)[7]

Esperamos que os contos de Rushdie alcancem aqueles que sofrem, em território indiano e em outros territórios, da violência contra o espírito e a fim de que possam um dia serem demiurgos de si próprios.

Referências

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

HARLOW, Barbara. **Resistance Literature.** Methuen: New York and London, 1987.

_____. **Narratives of Resistance**. In New Formations, number 1, Spring 1987.

RUSHDIE, Salman. **Oriente, Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

[7] To educate the masses politically does not mean, cannot mean making a political speech. What it means is to try, relentlessly and passionately, to teach the masses that everything depends on them; that if we stagnate it is their responsibility, and that if we go forward it is due to them too, that there is no such thing as a demiurge, that there is no famous man who will take the responsibility for everything, but the demiurge is the people themselves and the magic hands are finally the hands of the people.

MARIO BENEDETTI E A REALIDADE BUROCRATIZADA. IDENTIDADE SOCIAL E VALORIZAÇÃO DA POESIA CONVERSACIONAL

Antonio Martínez Nodal[8]
Cândida Castro Assumpção[9]
Veridiana Valente Pinheiro[10]

RESUMO: A presente pesquisa teve como foco principal o estudo da poesia conversacional, suas características primordiais e posterior estimação com base na obra literária de Mario Benedetti (1920), o período específico da década de 50 no Uruguai, e sua relevância social e literária na atualidade, tanto para a poética hispano-americana, assim como para a universal, com fundamentação principal em seu livro *Los poemas de la oficina* (1956). O marco teórico fundamental se enfrentou ao assunto cardinal através do pensamento e obra dos autores da "Geração dos 45" MONEGAL (1966) e BENEDETTI (2000) mediante uma extensa procura bibliográfica e indagando acerca da poesia conversacional sob uma investigação interdisciplinar. O presente estudo pretende revelar a figura do poeta, a importância da poesia "popular" e sua qualidade inerente, a lírica do cotidiano e a identificação social para chegar a um público ávido de realidade e compromisso, e que visa a transformar-se em um leitor ativo.

PALAVRAS-CHAVE: Geração de 45. Poesia Conversacional. Identidade social. Poesia popular.

RESUMEN: La presente investigación tuvo como foco principal el estudio de la poesía conversacional, sus características primordiales y ulterior estimación en base a la obra de Mario Benedetti (1920), el periodo específico de la década del 50 en Uruguay, y su relevancia social y literaria en la actualidad, tanto para la poética hispanoamericana, como para la universal, con fundamentación principal en su libro *Los poemas de la oficina* (1956). El marco teórico cardinal se enfrentó al asunto cardinal a través del pensamiento y obra de los autores de la "Generación del 45" MONEGAL (1966) y BENEDETTI (2000) mediante una extensa exploración bibliográfica e indagando acerca de la poesía conversacional a través de un trabajo interdisciplinar. El presente estudio pretende revelar figura del poeta, la importancia de la poesía "popular" y su calidad inherente, la lírica del cotidiano y la identificación social para llegar a un público lector ávido de realidad y compromiso, que pretende transformarse en un lector activo.

PALABRAS CLAVE: Generación del 45. Poesía Conversacional. Identidad social. Poesía Popular.

Considerações iniciais

O popular e notável autor, Mario Benedetti (1920), participou e se apresentou no universo literário como jornalista, crítico, ensaísta, poeta e narrador da "Geração de 45", que assinalou um acontecimento fundamental no plano ideológico e cultural após o período pós-modernista da literatura hispano-americana uruguaia e latino-americana, onde emerge, sem comparação literária, sua palavra franca e sem ornamentos supérfluos. O

[8] Licenciado do curso de Letras Português-Espanhol na Escola Madre Celeste 2014 – ESMAC. E-mail: antonio.nodal@gmail.com
[9] Profª. Esp. da ESMAC. E-mail: profesoracandida.a.castro@gmail.com
[10] Graduada em Letras, Mestre em Estudos Literários e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará. Email: veridianavalente@gmail.com

discurso de sua poesia, eximido de frivolidade ou pretensões, constituiu um forte ataque às estruturas sociais e políticas, a essa burguesia acomodada e conformista da denominada "Pequena Suíça" da América Latina e, em consequência, à "realidade sem enfeites", finalmente autóctone e nacional.

Diferenciar e construir uma ponte até a realidade de latino America e internacional, até o cidadão comum, descobre-se como algo absolutamente necessário para revelar o valor intrínseco de uma poesia revolucionaria, tanto em forma como em conteúdo, cujo objeto principal se encontra em alcançar uma identificação recíproca com um público anônimo e em conectar com a classe media alienada que demanda reconhecer-se como humana e literariamente, que, em consequência, vai encontrar uma voz poética afim com sua mentalidade na figura do poeta Mario Benedetti. O autor disputa com uma realidade adversa armado da palavra afilada e direta que mostra uma nova função do poeta, "Se acabó la dorada franquicia del poeta, pistola en mano, bala en la recámara disparará sus balas verbales o letales en fuego sucesivo simultáneo" (CABRERA, 2013, p. 22)[11]. As vozes anteriores, na procura de umas novas vias e trânsitos poéticos das vanguardas, ao contrario, foram propensas ao deleite, desde o "criacionismo" [12] de Vicente Huidobro (1893), ou a essência plena com o "ultraismo" [13] de Jorge Luis Borges (1899), a poesia humana ao serviço das ideias, liderada pela voz imensa do Nobel Pablo Neruda (1904), ou o "surrealismo" [14] e azar do Octavio Paz em sua obra: Águila ou sol? (PAZ, 1951).

A temática intima de memória global do poeta oscila entre uma predileção perante o inquebrantável compromisso político de sua obra com suas persecuções ditatoriais, exílios e "desexilios"[15] através de uma fecunda vida e obra que tantas vezes se confunde ou desdobra em seu desigual itinerário poético pelo mundo: Argentina, Cuba, Peru ou Espanha, fugindo em uma luta continua do elemento opressor e castrador de ideais até o final de seus dias.

---

[11] (Tradução livre do autor) "Acabou-se a dourada franquia do poeta, pistola em mão, bala na recamara disparará suas balas verbais e letais no fogo sucessivo simultâneo" (CABRERA, 2013, p. 22).

[12] Denominada assim porque ao expô-la, seu promotor tinha insistido em que "a primeira condição do poeta é criar, a segunda criar e a terceira, criar (HUIDOBRO, 1914 apud GONZALO, 1999, p.32)".

[13] Com estas palavras definiu Borges em 1921, já em Buenos Aires, a nova estética:

1. Redução da lírica a seu elemento primordial: a metáfora.
2. Apagamento das frases sem importância, os nexos e os adjetivos inúteis.
3. Abolição dos trabalhos ornamentais, o "confesionalismo", as ações circunstanciais, os sermões e a nebulosidade rebuscada.
4. Síntese de dois ou mais imagens em uma que expande desse modo sua faculdade de sugestão (BORGES, 1921 apud GONZALO, 1999, p. 34).

[14] "Há uma serie de forças internas que a até então toda poderosa razão não é capaz de explicar". Algumas destas forças se revelam em sonho, e isso é o que os surrealistas se dedicam a pesquisar. Tentam levar a mente a uma situação parecida à do sonho, apenas sem controle por parte da razão(GONZALO, 1999, p. 45).

[15] (Tradução livre do autor) A palavra desexilio, acunhada por Benedetti, marca o tempo da volta, do reencontro com aqueles que ficaram nos anos difíceis. A volta, o desexilio, pranteia, ante todo, a própria memória e o confronto, no país da origem, do imaginado com a realidade (ORGAMBIDE, 2009, p. 33).

Particularmente, na pesquisa atual nos centraremos no valor preciso de uma época iconoclasta, a década de 50, a identificação social que conquistou e a valoração simples de sua palavra, tanto pelo cidadão comum como pela rigorosa crítica emergente, em relação com sua obra chave deste período, *Poemas de la oficina* (1956), germe e fundamento lírico primordial de sua poética conversacional ou coloquial, e o assunto capital da presente indagação.

2 A "GERAÇÃO DE 45", BENEDETTI, UMA VOZ POÉTICA PARA UM DIÁLOGO SOCIAL

A denominada "Geração Crítica" (RAMA, 1971), ou "Geração de 1939", ano em que o semanário "Marcha" começou a se publicar, deste modo, convertendo-se no principal meio de expressão desta geração, e o ano também da publicação da obra *El pozo* (ONETTI, 1939) no Uruguai, rapidamente se converteu de forma indiscutível numa das mais importantes, ricas e fecundas de sua recente historia literária. Sendo concluinte para a culminação de seu batizo geracional, o fundamental crítico, Emir Rodriguez Monegal, "Es este un período que corresponde en las letras de América a una gran expansión literaria y artística" (MONEGAL, 1966, p. 8)[16]. Monegal foi quem conferiu o termo universalmente conhecido de "Geração de 45". Escritores, artistas e intelectuais de toda índole constituíram e lideraram um coletivo heterogêneo e guerreiro cuja palavra enfrentou a realidade de maneira direta através de diários e semanários muito importantes como ferramenta expansiva e ideológica da cultura imperante, como no já mencionado *Marcha*:

> La literatura más creadora y más nueva de la América hispánica y brasileña fue una presencia constante en las páginas literarias de *Marcha:* una presencia que se tradujo en estudios y reseñas, en panoramas y antologías, en colaboraciones muchas veces inéditas (MONEGAL, 1966, p. 64)[17].

O discurso essencial da "Geração de 45" se apoia em sua renovação da linguagem, alocução imediata que conquista o público popular, que anela lutar com sua quebradiça sociedade, coetânea com a nova democracia e seu inusitado conformismo durante longos anos de inoperância do pensamento. A poesia e a narrativa se descobrem combativas, ao mesmo tempo em que o teatro e as canções são usados como veículos insignes de protesto.

A mediados da década de 50, "Por 1955 se instala la crisis económica que habría de devorar al país en un decenio, generaría la mayor agitación social conocida, subvertiría los

---

[16] "É este um período que corresponde nas Letras da América a uma grande expansão literária e artística" (MONEGAL, 1966, p. 8).

[17] A literatura mais criadora e mais nova da América hispânica e brasileira foi uma presença constante nas páginas literárias de *Marcha*: uma presença que se traduz em estudos e resenhas, em panoramas e antologias, em colaborações muitas vezes inéditas (MONEGAL, 1966, p. 64).

ordenamientos políticos y aceleraría la desintegración de la sociedad liberal" (RAMA, 1968, p. 39)[18], Uruguai toma partido de uma crise econômica significativa:

> […] hay una caída de los precios internacionales […] no introducción de técnicas modernas de producción y dilapidación del capital nacional: el privado, en malas inversiones en el exterior o en gastos suntuarios; el público en ineficacia y corrupción" (PAOLETTI, 1996, p. 76)[19].

Neste período histórico do país, a narrativa e poesia se imbuem de um caráter eminentemente urbano e, neste momento, o escritor Mario Benedetti inicia sua andadura literária de forma rotunda ao se aproximar ao inovador gênero "do escritório" com a publicação do oitavo livro *Poemas de la oficina* (1956), provocando uma atenção repentina e um impacto inesperado no povo, no pequeno burguês uruguaio.

A aproximação da anedota como pulsão poética, a culminação do instante na entediante tarefa de subsistir no interior de um cubículo de empresa para, desse modo, poder prolongar uma vida, cíclicos de obrigações, de mecânicos exercícios diários erige uma situação concreta: a poesia burocrática como impensável, até esse momento, fórmula de diálogo poético:

> Es la suya una poesía de situación, en el doble sentido de poseer una situación factual (arranca de una ubicación concreta en la oficina, en el mundo de la subordinación jerárquica, de la injusticia presupuestada, de la cronología, el calendario y la contabilidad) pero no se queda en ese plano de registro inventarial. Esas son las formas […] de que se sirve Benedetti para comunicar un sentimiento de soledad y lástima, un dolorido sentimiento de frustración, de la escualidez del mundo, de su nada glorificada sordidez (MONEGAL, 1966, p. 183, 184)[20].

Este novo ideário poético de verso livre e de suicida imersão no mundo laboral questiona ferozmente o isolamento ao que o submetido homem da sociedade moderna, vítima lógica do capitalismo (com modelo norte-americano), enumerando cada fator contemporâneo que provoca seu desterro psicológico e isolamento, transformando-se num justiceiro social, enumerando os sinais familiares e residuais do escritório. Persegue-se, deste modo, uma comunicação limpa de más intenções, uma identificação particular e, consequentemente, social. Panorama chave de um momento e uma época reconhecível

---

[18] "Em 1955 se instala a crise econômica que teria de devorar o país em um decênio, geraria a maior agitação social conhecida, subverteria os ordenamentos políticos e aceleraria a desintegração da sociedade liberal" (RAMA, 1968, p. 39).

[19] "[...] há uma queda dos preços internacionais [...] não introdução de técnicas modernas de produção e dilapidação do capital nacional: o privado, em más inversões no exterior e em gastos excessivos; o público em ineficácia e corrupção" (PAOLETTI, 1996, p. 76).

[20] Sua poesia é de situação, no duplo sentido de possuir uma situação fatual (tem inicio com uma ubiquação concreta no escritório, no mundo da subordinação de hierarquia, da injustiça pressuposta, da cronologia, o calendário e a contabilidade), mas não fica nesse plano de registro no inventario. Essas são as formas [...] de que serve Benedetti para comunicar um sentimento de solidão e lastima, um dolorido sentimento de frustração, de esqualidez do mundo, de sua nada glorificada sordidez (MONEGAL, 1966, p. 183, 184).

pela imensa maioria, disfarçada forçosamente pelo Estado de classe media.

> Mario Benedetti entrega su poesía con gran sentido histórico y como instrumento de una vocación de comunicación y servicio tal vez esa sea su mayor contribución a la historia y a la cultura latinoamericana. Su hacer poético no busca el brillo verbal ni el virtuosismo retórico, sino la directa relación con el lector, por lo que lo vehiculiza mediante la poesía coloquial. En ella privilegia el aspecto comunicativo del texto, puesto que es un poeta que no escribe para sí mismo, sino muy evidentemente para quien lo lee; se constituye así en un poeta comunicante (ANDRADE, 2010, p. 190)[21].

O surgimento e a proliferação da "Crítica literária" no contexto intelectual uruguaio, o exercício continuado desta e sua relevância nas letras espanholas e mundiais, serão fundamentais neste movimento geracional, ausente em etapas previas como "A geração de Novecentos". Devido a este crescimento literário se cria um circunstancial apogeu e uma convivência entre os leitores de antanho e os novos, com o bombardeio de numerosas publicações; se faz notória a crítica de gerações precedentes, a liberdade de opinião recém-descoberta é usada como arma de ataque antiburocrática e contraoficial. Destaca-se nesta geração, una crítica social, política, o testemunho comprometido do mundo local no qual a literatura uruguaia transforma sua "voz" profundamente. Como assim o declara manifestamente uma de suas personagens em *La tregua*, o romance de maior sucesso do mesmo autor:

> […] Hace falta pasión, y pasión gritada, o pensada a los gritos, o escrita a los gritos. Hay que gritarle en el oído a la gente, ya que su aparente sordera es una especie de auto defensa, de cobarde y malsana autodefensa. Hay que lograr que se despierte en los demás la vergüenza de sí mismos, que se sustituya en ellos la autodefensa por el autoasco. El día en que el uruguayo sienta asco de su propia pasividad, ese día se convertirá en algo útil (BENEDETTI, 2011, p. 180, 181)[22].

Em primeira pessoa e sem dissimulo o autor declara sua perspectiva da realidade uruguaia, de Montevidéu, provocando a sua vez o impulso de ações urgentes no panorama nacional de meados do século. Cede-se passo a uma poesia mais viva, experimental, livre quanto ao estilo e forma, mais próxima da essência e da palavra do escritor

---

[21] Mario Benedetti entrega sua poesia com grande sentido histórico e como instrumento de uma vocação de comunicação e serviço, talvez essa seja sua maior contribuição para a historia e para a cultura latino-americanas. Seu fazer poético não procura o brilho verbal nem o virtuosismo retórico, senão a direta relação com o leitor, pelo que o veicula mediante a poesia coloquial. Nela privilegia o aspecto comunicativo do texto, posto que é um poeta que não escreve para si mesmo, mas sim muito evidentemente para quem o lê; constituindo-se assim um poeta comunicante (ANDRADE, 2010, p. 190)[21].

[22] "Falta paixão, e paixão gritada, ou pensada aos gritos, É preciso gritar nos ouvidos das pessoas, já que sua aparente surdez é uma espécie de autodefesa, de covarde e malsã autodefesa. É preciso conseguir acordar em os outros a vergonha de si mesmos, substituir neles a autodefesa pelo nojo de se mesmo. No dia em que o uruguaio sentir repulso pela sua própria passividade, esse dia se transformará em algo útil" (BENEDETTI, 2011, p. 180, 181).

contemporâneo.

3 *POEMAS DE LA OFICINA*, ESPELHO DA CLASSE MEDIA, DA URBE E BALUARTE DA POESIA CONVERSACIONAL

O fator identificador do auxiliar de escritório - autor, e o auxiliar de escritório – leitor é produto de uma intercomunicação real, baseada na experiência. "Para produzir e sustentar uma conversação, duas pessoas devem partilhar um mínimo de conhecimentos comuns. Entre eles estão a aptidão linguística, o envolvimento cultural e o domínio das situações sociais" (MARCUSCHI, 2000, p. 16). Por esse motivo a conexão com o público e o rico diálogo social foi tão notório, poema e leitor se reconhecem e aceitam intimamente. Abandona-se o culto e o poder totalizador, Benedetti se preocupa por chegar de maneira direta ao homem e trabalhador burocratizado.

Uma característica fundamental neste livro de poemas é a sátira, o argumento mordaz, ruptura nas letras de uma sociedade uruguaia da época, "[...] la utilización del humor y de la ironía como mecanismos articuladores de la crítica social" (ALEMANY, 2006, p. 173, 174)[23], mitigando assim a dor, a tristeza e, sobretudo, a falta de motivação e de ideais próprios do empregado submetido "[…] pero el humor mitiga la desdicha […] aquella mirada que impide la autocompasión, que permite observar al otro y uno mismo sin mayores complacencias. El humor es capaz de crear antídotos a la angustia" (ORGAMBIDE, 2009, p. 18)[24], como de forma nítida podemos vislumbrar em muitos de seus poemas.

Apesar da situação do trabalhador de escritório, o poeta inunda seus poemas de saudável humor, um pequeno indicio de ilusão soterrada "Es la esperanza de que ese *homo burocraticus* —que se hace común en su denuncia social— logre reaccionar, si no en el texto, en la vida misma" (OLIVERA, 2010, p. 57)[25]. A voz poética desperta a consciência social coletiva, a procura de um sentido vital a sua experiência. Expande novos caminhos de inter-relação e satisfaz um público de classe media que demanda rir-se dele mesmo, mofar-se de sua pena, estabelecendo-se um canal de compreensão mútua, alcançando através deste caráter humorístico um efeito terapêutico e de regozijo para o destinatário da mensagem:

> El humor en los poetas coloquiales es una actitud ante la vida, e igualmente ante la poesía, y cómo no, una forma de enfrentarse a las diferentes situaciones de injusticia en las que viven los países de América

[23] "[...] a utilização do humor e a ironia como mecanismos articuladores da crítica social" (ALEMANY, 2006, p. 173, 174).

[24] "[...] mas, o humor mitiga a desgraça [...] aquele olhar que impede o pesar evitável, que permite observar os outro e um mesmo sem maiores complacências. O humor é capaz de criar antídotos contra a angustia" (ORGAMBIDE, 2009, p. 18).

[25] "É a esperança de que esse homo burocraticus – que se faz comum em sua denuncia social – consiga reacionar, senão no texto, na vida mesma" (OLIVERA, 2010, p. 57).

> Latina: el humor se convierte en una forma de hacer crítica social y denuncia. Mediante este recurso manifiestan su malestar o desacuerdo con lo que les rodea, pero no desde una posición personal, sino social. El humor sirve para evitar el tono excesivamente trascendentalita que algunos poemas parecen exigir en razón de su temática, asimismo, la ironía a su vez tiene un valor de antídoto contra las convenciones propias del tratamiento de los asuntos y, en muchas ocasiones, sirve para desvertebrar un concepto de mundo desencantado y trágico (ALEMANY, 1997, p. 143)[26].

O poeta, que se autoproclama cidadão em seus poemas, com ou sem verso, com ou sem pontuação, com ou sem um caráter lírico definido, mas sempre com motivo. Descobre-se como insólito justiceiro social, sendo, sem dúvida, um aliado de seu tempo, extremadamente comprometido com a verdade. A transparência de seu tributo literário, a decisão de tomar consciência de classe, tanto social, assim como humana, o levará a examinar e observar exaustivamente sua cidade natal e maior fonte de inspiração: Montevidéu:

> […] La literatura de quienes seguían publicando año a año el mismo libro con diferente título […] Había que hacer otra cosa, volverse hacia la vida circundante, sin tenerle miedo. La vida circundante era, para la mayoría de los jóvenes, la que estaba proponiéndoles Montevideo, un Montevideo en tiempo presente, sin prepotencia de prestigio ni de leyenda […] (MORENO, 1971, p. 39)[27].

Benedetti faz parte do movimento vertiginoso do universo urbano moderno perante a passividade e o condicionamento do entorno, e o estancamento da classe media imperante na metrópole Montevideana e do Uruguai, representando um amplo grupo de cidadãos midiatizados e sistematizados pelo Estado e a burocracia.

A primeira impressão sobre a denominação na hierarquia da classe media ou pequena burguesia nos leva a uma resposta tipificada de homem "ao meio caminho": ao meio caminho da riqueza, da cultura, do sucesso, de um currículo impecável, do triunfo como individuo destacado em um grupo social vigente ferozmente competitivo e material. "Esse homem" em terra figuradamente de ninguém, portanto, também permanece em um espaço indeterminado, não apenas econômico e social, mas sim em um limbo literário

---

[26] O humor nos poetas coloquiais é uma atitude perante a vida, e igualmente perante a poesia, e claro, uma forma de enfrentar as diferentes situações de injustiça nas quais vivem os países de América Latina: o humor se converte em una forma de fazer crítica social e denúncia. Mediante este recurso manifestam seu mal-estar ou desacordo com o que os envolve, mas, não desde uma posição pessoal, senão social. O humor serve para evitar o tono excessivamente transcendental que alguns poemas parecem exigir em razão de sua temática, do mesmo modo, a ironia, ao mesmo tempo, tem um valor de antídoto contra as convenções próprias do tratamento dos assuntos e, em muitas ocasiões, serve para aclarar um conceito de mundo desencantado e trágico (ALEMANY, 1997, p. 143).

[27] […] A literatura de quem seguia publicando cada ano o mesmo livro com diferente título […] Teria que fazer outra coisa, voltar-se para a vida circundante, sem ter medo. A vida circundante era, para a maioria dos jovens, a que estava lhes propondo Montevideo, um Montevideo em tempo presente, sem prepotência de prestigio nem de legenda […] (MORENO, 1971, p. 39).

devido ao caráter difuso que o caracteriza como entidade coletiva no mundo. Não ocupa nenhum lugar no cosmos moderno onde possa glorificar sua posição como ser unidimensional ou sujeito independente.

Este conjunto da sociedade extraordinariamente numeroso no Uruguai de 50 se converteu no foco e empenho poético de Benedetti, considerando sua evidente importância econômica, sua injusta condena literária até a data de mediados do século e sua grande influência sociocultural. Transformou-se na engrenagem do resto das classes sociais, num núcleo trabalhador fecundo e na voz coletiva essencial do povo.

> […] en todas las sociedades civilizadas la clase media es la conservadora y la propagadora de la cultura […] En la clase media se resume la opinión pública, porque es la parte más consciente del pueblo y tiene a su alcance medios de expresión y de manifestación que influyen en el Gobierno y en los centros políticos, así como sobre las otras clases sociales de las que aparece como censor vigilante (MENDIETA Y NUÑEZ, 1980, p. 153-155)[28].

Quando falamos de classe média, do mesmo modo, referimo-nos aos pensadores, críticos, poetas e artistas de toda índole que fizeram parte do importante movimento da "Geração de 45". "Los intelectuales que irrumpen en la década del cuarenta, más que sus predecesores, pertenecían en bloque a la ilustrada clase media uruguaya" (ROCCA, 2004, p. 812)[29].

O poeta em seu livro de poemas é consciente da área fundamental que ocupa a classe média em Latino-América, mas da mesma forma suas palavras e sua obra denotam uma amarga incredulidade, posto que os jogos de poder e de supremacia do dominador se distinguem perante qualquer propósito de crescimento social e ideológico dos pequenos homens:

> Es evidente que buena parte de la cultura latinoamericana está signada por el dominador. A éste no le interesa que el pueblo, como tal, tenga acceso a la cultura. En consecuencia, de un modo u otro siempre trata de que ingresen a las universidades los jóvenes representantes de la burguesía o de la alta clase media (a cuyas respectivas fidelidades apuesta). Es cierto que en algunos países latinoamericanos de mayor desarrollo cultural, hay un sector de la baja clase media que accede a las universidades. Pero también este sector habrá de acatar las leyes del juego burgués, o sea, que deberá estudiar con programas que por lo

[28] […] em todas as sociedades civilizadas a classe média é a conservadora e a propagadora da cultura […] Na classe média se resume a opinião pública, porque é a parte mais consciente do povo e tem a seu alcance meios de expressão e de manifestação que influem no Governo nos centros políticos, assim como sobre as outras classes sociais das que aparece como censor vigilante (MENDIETA Y NUÑEZ, 1980, p. 153-155).

[29] Os intelectuais que irrompem na década de quarenta, ainda mais que seus predecessores, pertenciam em broque à ilustrada classe médio uruguaio (ROCCA, 2004, p. 812).

> general no responden a necesidades de la nación, sino de las clases dominantes o del imperialismo (BENEDETTI, 1979, p. 14)[30].

Los poemas de la oficina (1956), de forma coerente com um sentimento de asfixia e o sentir de seus compatriotas, esbanja amargura e cinismo, mas, de igual forma, alimenta-se de uma ironia afilada, grandes doses de sincera picardia frente à inevitabilidade de assumir sua tarefa como vizinho, instrumento de recambio, e como solícito trabalhador. O autor fala das preocupações habituais que correspondem ao empregado e peão laboral, aquelas que indiferentemente sofremos em nossa pele e em nosso entorno mais imediato, como pode ser: o salário, a tirania dos chefes, a ausência dos períodos de férias, ou de um merecido descanso, as comissões, a aposentadoria, o trato degradante do poder superior, as jornadas de trabalho eternas, uma conta corrente com cifras mínimas ou nulas, as cruéis segundas-feiras, os sonhos frustrados, a escravidão do capitalismo e o passo do tempo, lento, pesado e repetido formam parte de um livro constituído por vinte poemas onde se dá conta de nosso custoso pedágio como homens de escritório, o preço de formar parte de uma sociedade totalizadora.

Existe uma preponderância do lado mais humano, mais próximo ao dizer e a emoção do cidadão, em contraposição ao plano erudito e simbólico, transformando a poesia em crônica de seu tempo, e esta, em um sentimento de fatalismo, sinceridade e transgressão na literatura de metade de 50, da realidade de Montevidéu. A procura de uma consciência social em suas palavras propõe uma justiça poética de resistência que particulariza, autentica e diferencia sua poesia. A sinceridade da sua mensagem chegou e conquistou os seres "ordinários" e, por conseguinte, ofereceu um espaço perdurável a sua proposta de mudança tangencial na poesia, motivo pelo qual sua poesia tão "popular" universalmente merece ser devidamente prestigiado no presente contexto literário contemporâneo.

4 TAXAÇÃO DA POESIA POPULAR NO PRESENTE CONTEXTO LITERÁRIO

Quando nos referimos a uma acepção exata de "popular", não o aplicamos por extensão ao reconhecimento econômico de uma obra, embora em bastantes ocasiões seja um fato coetâneo, como é o exemplo de Benedetti, tendo uma ligação intrínseca, uma coincidência na proximidade do individuo comum, do leitor não acadêmico, em relação

[30] É evidente que boa parte da cultura latino-americana está dirigida pelo dominador. A este não lhe interessa que o povo, como tal, tenha acesso à cultura. Em consequência, de um modo ou outro sempre trata de que ingressem às universidades os jovens representantes da burguesia ou da alta classe média (a cujas respectivas fidelidades aposta). É certo que em alguns países latino-americanos de maior desenvolvimento cultural, há um sector da baixa classe média que chega às universidades. Mas, também este sector terá de acatar as leis do jogo burguês, ou seja, que terá que estudar com programas que, pelo geral, não respondem às necessidades da nação, mas sim das classes dominantes ou do imperialismo (BENEDETTI, 1979, p. 14).

com um triunfo evidente de sua produção literária, neste caso por extensão natural de seu diálogo cotidiano e acessibilidade ao leitor.

Esta vocação comunicante, folclórica e de ação permanente na poesia do autor desperta um amor e fusão rápida do público e, paradoxalmente o rejeitar ou desvalorizar da descoberta poética por parte da crítica especializada.

> Toda la obra de Benedetti quiere ser esa acción, ese folklore, ese canto popular. La obra de Benedetti ama el directo […] Canto popular, folklore o amor por el directo no implican una cesión ante la calidad, no implican que la poesía quiera dejar de ser poesía. Antes al contrario: también el hecho de que la poesía quiera serlo es acción (ROVIRA, 1998, p. 15-25).

Considera-se um esforço descomunal para um teórico e intelectual distinguido indultar o sucesso alheio porque, desse modo, também teria de perdoar-se o fracasso próprio. Nunca podemos esquecer que um dos objetivos principais do acontecimento literário, sua última meta, radica em ser lido, compreendido, aproveitado pelo receptor da obra. A interpretação subjetiva com respeito à qualidade do produto, maniqueísmo perceptível, vulgaridade, o possível afã de massas nas letras, a mensagem identificadora, nada importa; já que, por direito sem discussão, brinda-se um critério de total autoridade ao leitor no mesmo momento que compra o exemplar de um livro, sendo seu juízo de valor, em consonância, desde o momento de sua leitura o mais significativo, tanto para ele mesmo, assim como para o autor da obra; tanto para o marco histórico ao qual pertence, assim como ao período literário de referencia do texto questionado.

A margem de avaliações poéticas, Benedetti sempre se vangloriou de ser fundamentalmente um leitor incansável, resolutamente voraz e detentor de um sentido crítico admirável que introduz continuamente em seus trabalhos jornalísticos durante sua trajetória em semanários, revistas e apreciados ensaios, "Pero, paradójicamente, es un lector ausente de la obra que el escritor ha creado. En sus novelas y cuentos, en sus poemas, Benedetti prefiere construir sobre la realidad antes que sobre la palabra" (LARRE BORGES, 2001, p. 53–57)[31], evade tecnicismos e discursos pretensiosos, porque sua popularidade é o resultado de nomear as coisas de maneira clara, entendível e, porque não, prazerosa; comprometidamente útil. Tenta relatar as historias a um amigo, que ao lê-lo, acompanha cada uma de suas obras faz possuidor da palavra, motivando e inter-relacionando o escritor e espectador no enramado poético. "Los "movimientos" poéticos recientes han perseguido el mismo designio: suprimir toda reacción automática, provocar

[31] "Mas, paradoxalmente, é um leitor ausente da obra que o escritor tem criado. Em seus romances e contos, em seus poemas, Benedetti preferi construir sobre a realidade antes que sobre a palavra" (LARRE BORGES, 2001, p. 53–57)

una renovación del lenguaje (una "Revolución de la palabra") y despertar una conciencia más viva (WELLEK; WARREN, 1966, p. 291).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Benedetti cria uma poesia coloquial que acertadamente se adere com o espírito silenciado pelo sistema capitalista do cidadão dos 50, mediante o uso de argumentos correntes, para ser degustados e conversados em equidade por gente corrente; que abandonou a grandiloquência característica da lírica clássica reverenciada pela crítica literária do passado para oferecer a essência das palavras, a alma das coisas, dos diversos olhares do homem comum, do cotidiano que nos envolve cada dia.

O compromisso literário para o autor uruguaio deve ser histórico, global, em conexão com o público, suas ideias, suas feridas latentes. O escritor foi um defensor da verdade literária como revulsivo do pensamento, do ato reflexivo daquele que acompanha suas letras. Pretendeu deslocar a consciência do leitor, para que assim o fator identificador de sua palavra se manifeste em uma intertextualidade entre o discurso do poeta e o humano.

> […] la comunicación que evidentemente se va estableciendo entre autor y lector, ese alcance de la obra literaria a sectores de público cada vez más amplios, trae consigo también nuevos reflejos, nuevos deberes, nuevas leyes de interrelación. Cualquier lector medianamente sensible o inteligente, está hoy dispuesto a admitir que el escritor lo provoque, lo contradiga, lo vapulee, lo haga pensar, le contagie dudas; lo que generalmente no está dispuesto a admitir, ni mucho menos a perdonar, es que el escritor (entiéndase bien, el *escritor* y no el *personaje,* a quien algunos críticos tienen la abusiva tendencia de identificar invariablemente con el autor) contradiga sus propias convicciones, se traicione a sí mismo […] (BENEDETTI, 1967, p. 15)[32].

O caráter de autenticidade, essa objetiva identificação social, é o motivo básico que nos faz conectar com sua poética conversacional, posto que: "La conversación es el modo más importante de acercarnos a los demás. Como clase de discurso presenta una primera determinación: la intervención de más de un hablante. No es relevante el número exacto; solo la pluralidad" (LAMAS, 2009, p. 73)[33].

---

[32] […] a comunicação que evidentemente se vai estabelecendo entre autor e leitor, esse alcance da obra literária a setores públicos cada vez mais amplos, traz consigo também novos reflexos, novos deveres, novas leis de inter-relação. Qualquer leitor medianamente sensível ou inteligente está hoje disposto a admitir que o escritor lhe provoque, o contradiga lhe vapulei, o faça pensar, lhe contagie dúvidas; o que geralmente não está disposto a admitir, nem muito menos a perdoar, é que o escritor (entenda-se bem, o *escritor* e não a *personagem,* as quais alguns críticos têm a abusiva tendência de identificar invariavelmente com o autor) contradiga suas próprias convicções, se atraiçoe a si mesmo […] (BENEDETTI, 1967, p. 15).

[33] "A conversação é o modo mais importante de nos aproximarmos aos demais. Como classe de discurso apresenta uma primeira determinação: a intervenção de mais de um falante. Não é relevante o número exato; só a pluralidade" (LAMAS, 2009, p. 73).

E, deste modo, compartilhamos sua obra com uma multidão de interlocutores, de espectadores, essa pluralidade que dialoga sem necessidade de atuar fisicamente, através de uma poética viva à margem de resultados e consequências.

O autor e sua poesia conversacional como ato-reflexo de um sistema dominante trata o sacrifício habitual que implica edificar uma vida, porque ao formar parte desta mesma, temos que participar necessariamente do mundo laboral como peças, engrenagens mecanizadas, títeres do aparelho social vigente e, ferramentas recicláveis do mundo moderno. Habitamos, então, como reclusos, somos contas, horários, cálculos que precisam se perpetuar. Para ocupar esse lugar de homens comuns da sociedade, perdemos a verdadeira realidade que o amor, a lírica da vida e a poesia nos podem oferecer abertamente.

REFERENCIAS

ALEMANY, C. **Poética Coloquial Hispanoamericana**. Alicante: Editorial Universidad de Alicante, 1997.

_____. Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX. n.13. Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 2006.

_____. C: MATAIZ; R, ROVIRA, J.C. **Mario Benedetti**: **Inventario cómplice.** Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

BENEDETTI, M. **Letras del continente mestizo**. 2. ed. Montevideo: Arca, 1969.

_____. **Poemas de la oficina**. Buenos Aires: ed. Sudamericana. 2000.

_____. **Antología Poética**. Madrid: Alianza, 2009.

_____. **La literatura uruguaya cambia de voz, Literatura uruguaya del siglo XX**. Montevideo: Alfa, 1963, p. 54 -67.

_____. **La tregua**. 3. ed. Madrid: Alianza editorial, 2011.

_____. "La cultura del hombre de acción y la creación intelectual". En: CASANOVA, Pablo González. (Coord.). **Cultura y creación intelectual en América Latina**. Nº 14. México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana, 1979, p. 44–47.

CABRERA, S. **Poeta pistola en mano**. Montevideo: Vinten Editor, 2013.

FERREIRA GONZÁLEZ, M. "El compromiso del intelectual según Mario Benedetti: La reflexión de un revolucionario sobre su rol en la sociedad". **VIDYA**, v. 29, n. 1, jan/jun., 2009 - Santa Maria, 2010, p. 73-86.

GOMES, H. S. **Análise de texto teoria e prática. Tópicos de linguagem**. São Paulo: Atual Editora, 2001.

GONZALO, C. **Iniciación a la literatura hispanoamericana del siglo XX.** Madrid: Akal, 1999.

LARRE BORGES, A, I. Lector y fábula: la opción ética-estética en la obra de Mario Benedetti. **Mario Benedetti: inventario cómplice**. Alicante: 1999, p. 47-52.

LOUREDA LAMAS, O. **Introducción a la tipología textual**. 2. ed. Madrid: Arco Libros, 2009.

M. ZEITZ, E. "Entrevista a Mario Benedetti", **Hispania, 63**, Worcester, Massachusetts: mayo, 1980, p. 417, 418.

MARCUSCHI, L. A. **Análise da conversação**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2000.

MARTÍNEZ ANDRADE, M. Estos poetas son los míos: Mario Benedetti y los poetas comunicantes. **Revista Tema y Variaciones de Literatura**. n. 34. Septiembre I, 2010, p. 179–202.

MARTÍNEZ MORENO, C. **6. Montevideo en la literatura y en el arte.** Montevideo: Nuestra tierra, 1971.

MENDIETA Y NUÑEZ, L. **Las clases sociales.** 4. Ed. México, D, F: Porrua, 1980.

MERELES OLIVERA, S. Cruzando las fronteras del género: Mario Benedetti y Ariel Dorfman. **Cuadernos Americanos 131**. México: 2010/1, p. 47-70.

ORGAMBIDE, P. In: Mario Benedetti. **Antología poética**. Madrid: Alianza, 2009.

ORTEGA, J.(Otoño 1992) Cien años de Vallejo. In: **Revista de literatura hispánica**:n. 36, art. 3.

OVIEDO, J. M. **Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente**. Madrid: Alianza Universidad textos, 2002.

OVIEDO, R. "Uruguay: la poesía del siglo XX". **Anales de literatura hispanoamericana**. vol. 21. Madrid: ed. Complutense, 1992.

PAOLETTI, M. **El Aguafiestas. Benedetti. La Biografía.** Madrid: ed. Alfaguara, 1996.

RAMA, A. **La ciudad letrada**. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.

_____.**La generación crítica; 1939-1969**. Montevideo: Arca, 1972.

_____. "180 años de literatura". **Enciclopedia Uruguaya II**. Uruguay: 1968, p. 39.

REISZ DE RIVAROLA, S. **Teoría Literaria, una propuesta**. Perú: Universidad Pontificia, 1986.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. **Literatura Uruguaya del medio siglo**. Montevideo: Alfa, 1966.

ROVIRA, J.C. "Mario Benedetti: recepción, lectores y público", in: ALEMANY, C; MATAIX, R; ROVIRA, J. C. (eds), **Mario Benedetti: Inventario Cómplice**. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

SALVADOR, Á. **Espacios, estrategias, territorios. Algunas aproximaciones a la literatura hispanoamericana del siglo XX**. México, D, F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

VERANI, H. J. "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario". vol. LVIII, n. 160-161, Julio-Diciembre. **Revista Iberoamericana**. 1992, p. 777–805.

WELLEK, R. **Conceptos de crítica literaria**. Venezuela: ediciones de la biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1968.

_____. WARREN, A. **Teoría literaria**. Madrid: Gredos, 1966.

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NO *POEMA DE MIO CID*

Profa. Daniele Mendonça de Paula Chaves (UFPA)
Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Lopes de Almeida (UFPA)

RESUMO: No *Poema de Mio Cid* as representações femininas nos refletem a mulher ideal para a sociedade medieval, aquela que se submetia às ordens dos homens de forma totalmente submissa, isso nos mostrou essa investigação. Regida sobre concepções que sustentam a visão de submissão feminina diante do homem, esta investigação se propõe a um breve apanhado dos principais discursos que norteiam a vida e normas de conduta da mulher medieval, a saber, o eclesiástico e o jurídico. Para tanto, nos apoiando nos três principais personagens femininos da literatura épica espanhola presentes no *Poema de Mio Cid*, como forma de obter um reflexo do feminino no medievo espanhol. Para desenvolver esta investigação o embasamento teórico esteve centrado em estudos de medievalista que dedicaram sua vida a compreensão do ideal da mulher na Idade Média ocidental como Dalarun (2000); Ocaña (1998); Lacarra (1995); entre outros, além de utilizarmos os estudos de Le Goff (2007) para compreender as normas sociais da Europa medieval.

PALAVRAS-CHAVE: Representação feminina; Poema de Mio Cid; Europa Medieval**.**

INTRODUÇÃO

Na Espanha medieval altamente patriarcal presa as concepções do feudalismo, atadas a um forte conceito de senhor e vassalo Ocaña (2008, p. 325) nos mostra o papel da mulher medieval sendo educada a colocar-se em uma posição de total submissão em relação ao homem: seja ele pai, esposo, representado pelo poder político ou religioso. Lacarra (1995, p. 21-28) por sua vez, nos expõe três discursos que orientam o papel social da mulher nesta época: o eclesiástico, o jurídico e o científico. Neste trabalho vamos estudar os dois primeiros como forma de compor uma imagem da mulher medieval.

No discurso produzido pela igreja a mulher era caracterizada como sendo um ser inferior ao homem, pois sendo este imagem e semelhança de Deus, seria ela então a imagem e semelhança do homem, criada para ajuda-lo (I Coríntios 11, 7-9). A mulher é concebida também como a causadora da perdição do homem, resultado do pecado cometido por Eva. É nesse contexto que surge o discurso estabelecido pela sociedade que, como maneira de "proteger" este ser entendido como inferior, legitima a função da mulher dentro do casamento, aquela que alcançará o céu através da maternidade. No terceiro discurso dar-se-ia uma concepção científica para a inferioridade da mulher e sua dependência "física" do homem, pois seria um ser biologicamente inferior a ele.

Diante dessas concepções que orientam o feminino na Idade Média nos motivou neste trabalho identificar e analisar como estas representações do feminino se manifestariam na obra espanhola *O Poema de Mio Cid*, pois compreendemos esse cantar épico espanhol como um reflexo vivo da época medieval. Para tanto, buscamos na

investigação responder a duas perguntas com o objetivo de compreender como tais concepções representariam a mulher medieval espanhola, a saber, como era concebida a figura feminina na sociedade espanhola; e em que aspectos as três principais mulheres da obra *O Poema de Mio Cid* refletiriam estas concepções do feminino.

Concepções do feminino na Idade Média

Sendo a vida na sociedade medieval um reflexo de uma tradição cultural oriunda na visão de Eco (1989, p.15 *apud* Silva, 2008, p. 16) ainda da Antiguidade clássica, para ele os discursos que conduziam a sociedade medieval nada mais eram que uma releitura da época clássica. Em meio a está nova realidade do sistema social representado no discurso jurídico, a sociedade vê a oportunidade de utilização do pensamento cristão como forma de controlar as normas de conduta dos cidadãos.

A seguir vamos nos deter a compreender como o feminino era representado nestes discursos.

1. O discurso eclesiástico

Herança de antigas sociedades, o maravilhoso é compreendido por Le Goff (1994, p. 49 *apud* Silva, 2008, p. 20) como algo sobrenatural, dividido em: *mirabilis*, o maravilhoso proveniente de raízes medievais; *magicus*, sobrenatural maléfico ou satânico; e *miraculum*, oriundo do imaginário cristão caracterizado pela presença do milagre. Com a incorporação do imaginário existente na sociedade, o cristianismo teve que, em palavras de Silva (2008, p.21) "civilizar o maravilhoso, nos moldes eclesiásticos". Imaginário este que vai moldando a educação da mulher medieval. Enquanto o caráter *miraculum* é enaltecido no cristianismo o maravilhoso é transformado em elemento de doutrinamento, sendo tomado como representação simbólica e moralizante.

No entanto, para incorporar o maravilho requer-se recontar a história da humanidade desde a sua origem, ou seja, retomar sua Gêneses. Le Goff (1994, p. 51-52 *apud* Silva, 2008, p. 22) afirma que "é aqui que a *Gêneses*, mais justamente uma Gêneses na qual iremos reencontrar mais os elementos pagãos que os propriamente cristãos, exerce suas influencias sobre o homem da Idade Média".

É justamente com base no imaginário da Gêneses bíblico onde o discurso eclesiástico fundamenta a superioridade atribuída ao varão. Ao interpretar as Escrituras, segundo a visão medievalista dos autores pesquisados, São Paulo argumenta a suposta superioridade do homem sobre a mulher. Na história da Criação, Deus criou a mulher da costela do Adão enquanto este dormia (Gêneses 2, 21-22) o que para São Paulo significou a primazia do homem. Outro argumento que reafirma a hipótese de São Paulo e coloca a

mulher em total submissão Diante do homem é que o varão não procede da mulher, mas sim a mulher do varão, e menos ainda o varão foi criado por causa da mulher, mas sim a mulher por causa do varão. (I Coríntios 11, 7-9).

Neste discurso a mulher é simbolizada como sendo a causadora do pecado na terra, o ser biologicamente inferior, a que deve ser rigorosamente protegida para não cometer mais mal aos homens e a si própria. Reafirmando a representação dada à mulher dentro deste discurso Lacarra (1995, p.20) nos diz:

> Que se trate de secundar una ley de la naturaleza o de cumplir un imperioso mandamiento divino, los hombres tienen autoridad para gobernar y custodiar a las mujeres, las cuales no deben hacer otra cosa que favorecer esta custodia practicando toda gama de virtudes de la sumisión–humildad, mansedumbre, obediencia–preconizada con insistencia obsesiva en las prédicas y en los tratados pedagógicos.

Ao representar a mulher a partir dos textos bíblicos, os clérigos geravam uma dicotomia com relação a este ser, pois mudavam o olhar dirigido a ela entre uma visão altamente negativa e uma sacralização, na figura da Virgem Maria. O que passaremos a tratar nas próximas linhas.

1.1. **Eva: A tentadora**

Eva, como a tentadora, surgiu pela primeira vez nos textos do abade Geoffroy de Vendôme. É a que trouxe o pecado ao mundo e a perdição de Adão. Para os clérigos, *Eva* representa a porta de acesso a todo o mal presente no mundo, sendo o tema tratado excessivamente nos meios artísticos e em textos clericais como forma de esclarecer o perigo causado pela mulher. Para este discurso todas as faltas cometidas pelos homens seriam a partir de então justificado pelo desvio de conduta das mulheres, sendo eles uma vítima do diabo através das ações femininas. Foi pela desobediência de uma mulher a Deus que Adão foi expulso do paraíso, por esse motivo o ato de dar à luz é doloroso para a mulher, considerado como lembrança e castigo por sua desobediência.

Ao tratar a mulher nesta perspectiva, se instaurou um tratamento misógino com relação ao feminino que saiu dos espaços da igreja e influenciou a educação das mulheres, que sob um sistema de submissão foram silenciadas e tratadas de maneira desigual, o que logo refletiu-se na literatura.

1.2 Maria: A salvadora

Com a figura de Eva se criou uma dicotomia ao interpretar a mulher, Eva é a mãe universal, mas, fundamentalmente a pecadora. Para Almeida (p.31) Eva é *vae,* a desgraça, mas também é *vita*, a vida. Diferente de Eva, que contribuiu para a expulsão de Adão do

paraíso, Maria veio doar seu corpo para dar à luz ao Salvador. Como pensar então a mulher como um símbolo do pecado?

Maria foi proclamada a "Mãe de Deus" no IV Concilio de Éfeso, em 431, no entanto, a popularização do culto mariano alcança seu ápice somente no séc. XII. Para Santo Anselmo e Santo Aberlado é a era da "nova Eva", a mulher símbolo da pureza, da grandeza e da santidade. Para os bispos Efraín e Pedro Crisólogo, a Virgem é a "mãe de todos os que vivem pela graça", em oposição a Eva, "mãe de todos os que morrem pela natureza". A igreja configurou quatro dogmas que compõem a figura de Maria: Maternidade divina, virgindade, Imaculada Concepção e Ascensão, sendo estes dois últimos promulgados depois da Idade Média.

A concepção da virgindade mariana tem a intenção de deixar de fazer Maria um modelo próximo das mulheres, para protegê-la em um céu inacessível de uma maternidade virginal sem nenhuma fissura (DALARUN, 2000, p. 53). Não há dúvida, louvar a Maria absolutamente não significa, homenagear a todas as mulheres. Ela representa um símbolo inalcançável para qualquer mulher real.

Para Le Goff (2007, p.115) com a ascensão do culto mariano, oposta a mulher pecadora, Eva, Maria se converteu de fato em imagem de mulher reabilitada e salvadora. Para as suas descendentes, que não conseguiram aceitar o desafio mariano, não há salvação a não ser pela porta pequena: A redenção. Porta está aberta por Maria Madalena.

1.3 Maria Madalena: A redentora

A presença de três personagens femininos no novo Testamento, na visão do papa Gregório Magno (DALARUN, 2000, p. 59), abriram espaço para a criação da imagem de Maria Madalena, Maria de Bretanha e a pecadora anônima. A primeira é da qual Jesus Cristo expulsa sete demônios, que segue a está até o Calvário e resulta ser o primeiro testemunho de sua ressurreição; a segunda irmã de Marta e Lazaro e a terceira é a que em casa de fariseu Simão, banha com suas lágrimas os pés de Cristo, os enxuga com seus cabelos, os cobre de beijos e unge com perfume.

Madalena representa para o discurso eclesiástico a arrependida de suas faltas e a redentora por Cristo, não só das pecadoras mais sim de todos os pecados da terra. Nesse sentido, Geoffroy (*apud* Dalarun, 2000, p. 60-61) centra a redenção como a principal característica de Madalena ao opô-la ao próprio apostolo Pedro quando diz que ela o supera no fervor de seu amor a Cristo.

Dos dois extremos criados ao redor da figura da mulher; Maria, sempre virgem e pura, que nos abre a porta do paraíso que a maldição de Eva, a pecadora, nos excluiu, assim também o sexo feminino nos dá a redenção por meio de Madalena. Pensamento reforçado

no sermão de Odón de Cluny no séc. X quando fala da mulher que viu Cristo por primeira vez depois da sua ressurreição, (DALARUN, 2000, p. 61) "Isto se faz para que a mulher que levou a morte não ficasse na desonra; da mão da mulher, a morte; mas de sua boca, anuncio da Ressurreição." Nas escrituras só Pedro e Zaqueu reconheceram a função de Madalena na salvação celestial.

2. O discurso jurídico

Se utilizando do caráter enigmático do imaginário surgido no discurso eclesiástico, somado as visões de moral, política e necessidades econômicas, as leis criadas pelos homens medievais servem como mais um instrumento de fortalecimento da misoginia presente na Idade Média. De acordo com o discurso eclesiástico que afirmava a superioridade masculina, tais leis que norteavam a vida da sociedade conduziam para um controle do homem diante das mulheres. Segundo Lacarra (1995, p.25):

> El discurso jurídico complementa y refuerza la supuesta superioridad del género masculino mediante unas disposiciones legales que limitan la capacidad de acción de las mujeres y las someten a la autoridad legal de los varones.

No discurso jurídico a virgindade é tomada como elemento fundamental na vida das mulheres solteiras, haja vista que a virtude serve de instrumento a serviço do casamento, pois só com a castidade se poderia garantir o cumprimento do objetivo da procriação: o estabelecimento da linhagem pura do homem. Lacarra (1988, p.4) nos mostra que além da virgindade, se esperava das solteiras também a obediência, a modéstia, a humildade, a calma ao comer e beber, o decoro ao se vestir e a moderação na fala, virtudes que iriam demonstrar de maneira pública sua honra. O que é fundamental, pois as honradas gozam de proteção legal.

No entanto, ao invés do discurso eclesiástico que primava a mulher solteira, ou seja, aquela que seguia virgem, nos espaços jurídicos era privilegiado o estado das mulheres casadas diante das solteiras e viúvas, já que estas não só contribuíam para a economia familiar e as relações familiares estabelecidas com o matrimonio como também assegurava a descendência de herdeiros legítimos ao homem.

Em muitos lugares da Espanha era requisito que o homem estivesse casado para gozar dos privilégios locais e neste momento a mulher se convertia em uma peça chave na composição da estrutura feudal da sociedade. Duby (1978, p. 132-147 *apud* Lacarra, 1995, p. 40) afirma que o casamento era uma maneira de ascensão social para os homens, pois só por ele poderiam perder a condição de *juvenis* e passar a de *seniores*, o que lhes proporcionava a possibilidade de administração de seus próprios *domus* e ter seus próprios vassalos, ou seja, o homem deixava de estar a serviço de outro nobre para então dar início a

sua própria casa e linhagem.

O dote é outro aspecto importante que a mulher aporta através do casamento, contribuindo para a economia patrimonial do homem. Segundo Duby (2011, p. 22) o patrimônio, cada vez mais compreendido como um senhorio, não aceita ser dividido e passar a mãos femininas, o que causa a tendência de excluir as filhas casadas da divisão da herança, entregando-lhes dotes. Por sua vez, aumentando sua importância, o dote é constituído normalmente de bens materiais ou dinheiro, quantidade que corresponde à mulher que o homem leva. Nesse momento vemos a importância adquirida do matrimonio dentro da sociedade medieval.

ANÁLISE DA OBRA

Divididas nas três principais figuras femininas do *Poema*, vamos tratar sobre a relação de submissão dos personagens femininos ao homem e as concepções do matrimonio que caracterizam a vida de tais pessoas na obra *O Poema de Mio Cid*.

2.1 Santa Maria

Na obra estudada, a partir de agora referida como *PMC*, podemos observar por primeira vez a representação feminina manifestada na voz do herói *Cid* (v. 216-217), que em consonância com a ascensão da figura da Santa Maria, mãe de Cristo, surgida no final do séc. XII releva-nos a representação da Virgem no poema.

Ao louvar a Virgem Maria o herói a enaltece como figura de mulher superior com o adjetivo *Gloriosa*, para em seguida se colocar em uma posição de submissão diante dela ao pedir-lhe proteção depois de ter sido desterrado pelo rei Alfonso VI (v. 218-221). Repetindo o mesmo ritual presente no sistema feudal onde a principal característica é a submissão do vassalo diante do senhor.

No poema o autor assume a configuração do sistema feudal, onde Maria é o senhor de todo os homens e o Cid, seu vassalo (v. 222-224). Podemos observar isso com a promessa do Cid de pagar tributo pela proteção concebida, mais uma vez a posição submissão do Cid frente Maria é reforçada, um reflexo de sua condição de vassalo que sempre deve pagar pela proteção que a ele é proporcionada. No entanto, está posição logo é alternada a de senhor quando afirma mandar donas boas e ricas pagar sua promessa, que com uma submissão sublime obedece a seu senhor.

Entretanto, não podemos compreender essa submissão do Cid diante de Maria algo extensivo às demais mulheres, ao contrário, as representações femininas apresentadas são submissas ao herói e todas suas ações são para enaltecê-lo na narrativa.

2.2 Dona Jimena

Na obra, Jimena representa o ideal da mulher medieval espanhola. Inspirada nas concepções sobre Maria e Maria Madalena, a vida em sociedade de tal mulher é norteada pela conduta de passividade, submissão e devoção.

Mulher de Mio Cid, Jimena é um personagem importante para o transcurso das ações desenvolvidas pelo herói na narrativa. Segundo Menéndez Pidal (1913, p. 14), Jimena, filha do conde de Oviedo, seria de linhagem real, pois era neta de reis, prima irmão do rei. Alfonso de Leão. Segundo o mesmo autor (1913, 90) a ação do poema se desenvolve entre indivíduos da classe nobre por linhagens, divididos em várias categorias, sendo a segunda mais inferior, a do cavaleiro. Vemos na figura de Jimena como a linhagem nobre vai representar o status do Cid, este considerado um infanzão[34] entre os cavaleiros, conseguiu contrair casamento com uma mulher da realeza.

Ritual oriundo das cerimônias pagas, o casamento na sociedade medieval centraliza sua importância nas alianças políticas e nas vantagens econômica, haja vista que o casamento é compreendido como um contrato entre famílias em que as mulheres são meros objetos de intercâmbio entre os homens. No caso de Jimena, tem principalmente um caráter político, pois em *Mocedades de Rodrigo* nos é revelado o caráter compensatório do matrimonio de Jimena com o Cid, sendo este responsável pela morte do patriarca da família de sua esposa.

Apesar do retratado nas *Mocedades*, no *PMC* Jimena é representada como esposa honrada e submissa ao seu marido, o que podemos observar com o fato dela beijar as mãos do Cid[35], ato que é repetido por suas filhas perante o pai e também quando obedece às ordens do Cid mesmo quando a legislação lhe dá direitos para contestar, como no fato da aprovação dos noivos de suas filhas, o que no poema é ignorado por seu marido (v. 326-339). Sendo está submissão a característica mais admirada na mulher medieval espanhola, não é de surpreender que o único momento em que Jimena tem voz no Poema seja quando está roga a Deus e a Virgem pedindo proteção a seu esposo. Ela é caracterizada também como boa mãe que pacientemente cumpre seu destino ao ficar sozinha com suas filhas sob o cuidado do Abade no monastério de Cardenha enquanto o Cid está exilado (v. 664-667). Podemos compará-la neste momento a Maria, que aceita silenciosamente o destino de seu filho Jesus e pede a Deus por sua proteção.

2.3 Dona Elvira e dona Sol

[34] "Entre os cavaleiros havia uns de hierarquia superior, *ifatizones*, em Aragão "mesnaderos", que criavam em sua casa alguns escudeiros e cavalheiros; a esta classe pertencia o Cid." (Menéndez Pidal, 1913, p. 90)

[35] No Medievo o beijar as mãos é um símbolo de enfeudamento. Em todo simbolismo medieval, a mão é/ou transmite a ideia de poder, seja este individual ou do Estado (MONTANER, 1994).

A principal função destas mulheres na narrativa é estabelecer a linhagem do herói através do matrimônio.

No medievo o destino das filhas era traçado desde criança pelos pais como maneira de estabelecer a linhagem da família, não foi de maneira distinta no *PMC* para dona Elvira y dona Sol, filhas de Mio Cid. Desde o princípio da obra o interesse por poder casar suas filhas é manifestada pelo herói e o final do poema acontece justamente com o casamento de suas filhas com reis (v. 282). Fato que leva o infante Cid do início do poema, que foi injustamente desterrado, ao mais alto nível da sociedade feudal: A linhagem real[36].

Depois de ter sido perdoado pelo rei, o Cid retoma seus direitos de marido e pai, neste momento o herói entra em Valência com Jimena e suas duas filhas, o que para nós representa a consolidação do seu status de senhor feudal destas terras (v. 1064- 1067).

Mas como as filhas de um "traidor" [37] chegam ao nível da realeza? Como todos os fatos que acontecem com o fim de enaltecer a figura do herói, a resposta o autor construiu ao redor do Mio Cid, ao compor a figuras das duas moças, agora damas, que tem o papel chave no enaltecimento da honra de seu pai, descrito nas cenas da *Afrenta de Corpes* que passa no primeiro casamento delas com os condes de Carrión.[38]

Para o estabelecimento da relação hierárquica o estamento nobiliário estipulado pelo discurso jurídico legitimava o casamento, com o qual o homem obtinha o total direito de administrar o dote que a mulher recebia com o matrimonio. Para tanto, os conjugues deveriam ter o mesmo status social, norma criada como maneira da aristocracia assegurar a linhagem nobre dos progenitores, haja vista que para eles o valor e a virtude se transmitiam pelo sangue. Segundo Lacarra (1988, p. 6) com o matrimônio, as filhas do Cid assumem papel de objeto de intercâmbio entre os homens da transação, que desejam satisfazer seus interesses econômicos, políticos e sociais. É garantida com o casamento a descendência da linhagem, de sua honra e virtude.

É no episódio da *Afrenta de Corpes* onde as duas filhas do Cid demonstraram a educação recebida pelas mulheres medievais para atuarem diante do casamento, a consumação do matrimônio sem nenhuma oposição das noivas, pois "a dívida conjugal devia ser paga e a iniciativa devia partir do homem" (Makowski, 1977, p. 99-114 *apud* Lacarra, 1988, p.6); A passividade e dignidade diante o escárnio e a violência sexual que

---

[36] Para Le Goff (2007, p. 81-82) a nobreza está atada ao poder, a riqueza, mas, essencialmente, ao sangue. No entanto, aparece ao lado da nobreza de sangue, a ideia de uma nobreza de caráter, de comportamento, de virtude.

[37] Segundo as *Mocedades del Cid*, o herói do *PMC* foi exilado por causa de mentiras de seus inimigos que o acusavam injustamente de roubar os tributos recolhidos no reino de Alfonso VI, ao qual servia.

[38]Consideradas neste momento membro da nobreza, ou seja, iguais hierarquicamente, as filhas do Cid são agora pedidas em casamento ao rei pelos conde de Carrión, que veem neste momento a possibilidade de enriquecer mais suas posses (v. 1885-1888).

sugere o poema (v. 2711). Pois a agressão em público realizada pelos condes sobre suas esposas, tirando-lhes o sangue e deixando-lhes sem roupa (v. 2714- 2753), é a representação do mais violento ocorrido na *Afrenta de Corpes*. Fato, que segundo Lacarra (1988, p. 7) era amplamente repudiado nos Foros quando ocorrido a mulheres honradas, haja vista que iria contra o pudor e a castidade.[39]

O fato final de contraírem matrimonia com reis logo após a humilhação sofrida, as leva ao mais alto nível da nobreza, o que na narrativa é o ápice da honra do Cid, conseguido por meio de suas filhas.

CONCLUSÕES

Ao analisar o *Poema de Mío Cid* o autor reflete através da vida e dos fatos acontecidos com as três principais mulheres da obra: Jimena, donas Elvira e Sol, uma verdadeira imagem da mulher medieval espanhola, sob as concepções eclesiásticas e jurídicas e como tais concepções compreendem o feminino e sua função social.

O autor compõe as personagens como figura de mulher ideal de maneira a refletir um exemplo para as demais damas. As três configuram exemplo de mulheres submissas e passivas diante as ordens do herói, mulheres dignas, honradas e de extrema religiosidade, características que refletiriam sua educação nobre. Além disso, o autor compõem um verdadeiro desenho das normas do casamento na sociedade medieval e como deveria atuar a mulher: sua obediência na escolha dos noivos pelos pais, sua contribuição ao patrimônio aportado pelo dote fornecido em troca do matrimonio, sua passividade diante das núpcias, sua honra e dignidade diante da violência sofrida. Em nossa interpretação, o autor em tal construção reproduz um ideal a ser seguido por aquelas mulheres que escutem o *juglar* na narração do poema.

Em conclusão, podemos observar que muitos estudos se dedicaram a tratar da mulher medieval, sua importância dentro do casamento e consequentemente para a sociedade. No entanto, tudo o que sabemos destas mulheres são interpretações feitas com base em um olha masculino, o que nos revela a necessidade de investigações sobre obras protagonizadas por mulheres espanholas, para que assim possamos ressaltar a voz da mulher medieval, para pôr fim conhecer sua atuação e poder na vida privada partindo de um olhar em primeira pessoa.

---

[39] Em defesa da honra da mulher medieval, Claramunt (1982, p.297-313 *apud* Galán, 2008, p.554) indica que como tal honra representava uma série de virtudes, as leis penais outorgam normas sancionadoras aos homens que cometem delitos físicos contras estas mulheres. O que no poema é silenciado com a intenção de enaltecer mais a condição de desonra que sofreram as filhas do Cid.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Andreia. **Feminita silenciata: A mulher na perspectiva dos clérigos medievais**. Lisboa: Universidade de Letras. Disponible en: <http://www.academia.edu/1746813/FEMINA_SILENCIATA_A_Mulher_na_Perspectiva_dos_Clerigos_Medievais>

DALARUN, Jacques. La mujer a ojos de los clérigos. *In:* DUBY, Georges, PERROT, **Michelle. Historia de las mujeres: La edad media**. España: Aguilar. 2000. Vol II, 41-71

DUBY, Georges. **Idade Média, Idade dos Homens**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Título original: Male Moyen-age.

GALÁN, Mercedes. **Estudios jurídicos sobre el papel de la mujer en la baja edad media.** España: Universidad de Navarra. 2008.

LACARRA, María Eugenia. **La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos.** *Cuadernos de Investigación Filológica*, Logroño: Colegio Universitario de la Rioja. Vol 14: 5-20. 1988.

_____. Representaciones de mujeres en la literatura española de la edad media (escrita en castellano). *In:* ZAVALA, Iris M. **Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana).** Barcelona: Anthropos. 1995. Vol II, 20-68.

LE GOFF, Jacques. **Raízes Medievais da Europa**. Tradução de Jaime A. Clasen. RJ: Vozes, 2007.

MONTANER, A. **El simbolismo jurídico en Mío Cid**. Études cidiennes. Actes du colloque Cantar de Mio Cid. Paris: Presses Universitaires de Limoges, 1994.

OCAÑA, Isabel **Navas. Lecturas Feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas.** *Revista de Filología Española.* Vol. 88**:** 325-351, 2008.

Poema de Mío Cid. **Edición Ramón Menéndez Pidal.** España: La lectura. 1913.

SILVA, Alessandra Fabrícia Conde. A palavra, o trabalho das agulhas e o choro da donzela irmã de persival d‟‟a demanda do santo graal: uma alegoria cristã.

VIELAS CONTEMPORÂNEAS DA LITERATURA BRASILEIRA.

Elielson de Sousa Figueiredo[40]
José Francisco da Silva Queiroz[41]

RESUMO: Neste texto traçamos algumas linhas de força da literatura brasileira produzida entre os anos de 1980 e os dias atuais. Problematizamos o conceito de pós-utópico para desvinculá-lo de um suposto abandono do engajamento pela contemporaneidade. Defendemos a tese de que o contemporâneo não se rende à lógica do mercado, apenas se abre ao diálogo entre linguagens diversas a fim de promover esforços para apreender o real, para ampliar os limites do literário. Discutimos a relação entre Sujeito e Território; entre Memória, Corpo e Espaço para melhor compreendermos a predominância dos espaços urbanos na ficção recente e a inscrição desses espaços nos corpos cujas experiências de marginalidade e errância têm sido metáforas do fragmentarismo e do descentramento na cultura contemporânea.

Palavras-chave: contemporâneo; engajamento; corpo; desterritorialização; representação.

Introdução

Neste breve comentário tentamos traçar os contornos mais evidentes, por vezes os mais inquietantes, da literatura brasileira contemporânea no intuito de seguir alguns argumentos já defendidos por críticos e ensaístas, mas sem descuidar da resistência a alguns outros que a nós parecem menos consistentes.

Quatro preocupações norteiam este texto. Iniciamos a reflexão pela problematização do conceito de pós-utópico, retomado de Haroldo de Campos e defendido por Flávio Carneiro. Quanto a este conceito, entendemos a necessidade de dissocia-lo de qualquer atitude radicalmente avessa ao modernismo e mesmo ao cânone mais tradicional. Parece-nos muito precipitado afirmar que o pós-utópico é a marca do que se escreve no Brasil a partir dos anos 2000, de vez que muito há de um contemporâneo engajamento cujas formas de expressão são, em si mesmas, flagrantes de um diálogo com as minorias sociais, de onde emerge uma estética do choque. Não nos parece, neste tema, que a motivação da literatura brasileira atual, sobretudo da narrativa, seja, simplesmente, a afirmação da fatalidade.

O passo seguinte é uma breve referência à crise da representação na literatura brasileira contemporânea. Pensando na tensa relação entre o real e a ficção, abordamos as

---

[40] Mestre em Estudos Literários (UFPA) e Professor Assistente do Departamento de Língua e Literatura da Universidade do Estado do Pará (UEPA).

[41] Autor possui graduação em Letras - Licenciatura Plena em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Fez Especialização em Estudos Linguísticos e Análise Literária na mesma instituição. Atuou como Professor Substituto de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Pará (2008 – 2009). Atualmente é professor efetivo de Língua Portuguesa e Literatura da rede Estadual. Possui mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará.

expressões do realismo nas últimas décadas para entender como a palavra se tornou mais próxima do significante ou emprega mais esforços para alcança-lo. Sempre ameaçado pelo tempo, o artista procura meios para superar o vácuo entre o que vê e o que representa. De certa maneira, a literatura contemporânea impõe-se a tarefa de poetizar o minimalismo do cotidiano atendo-se à reflexão sobre a impossibilidade de reunir os fragmentos dispersos da experiência humana, também sobre a impossibilidade de representar qualquer coisa além da própria linguagem.

A seguir, passamos à discussão de duas atitudes muito presentes atualmente na ficção brasileira: a subjetivação e a desterritorialização. Tratamos da errância como um deslocamento que recolhe os sinais do passado, portanto como uma procura pela ausência. O espaço urbano é o lugar desse deslocamento, espaço textual por onde transitam aleatoriamente sujeitos que vão tateando as ruas, os prédios, os monumentos e terminais de passageiros como narrativas da história. Sem lugar e identidades fixas, personagens errantes recompõem memórias obedecendo apenas o fluxo de suas subjetividades, agregando ao corpo inscrições de tempos e espaços que passam a reescrever segundo a sintaxe de suas experiências.

Por fim, discutimos certa economia dos deslocamentos na qual corpo e espaço se imbricam para assumir uma inteireza indissociável. Apontamos uma estratégia dos narradores atuais que consiste em imprimir sobre as personagens as fronteiras geográficas e econômicas do lugar social a que pertencem. Nessa estratégia está um jogo com as artes cênicas, um apelo à performance das personagens e ao olhar atento do leitor, este convidado a perceber cada movimento, gesto e palavra, capazes de denunciar as circunstâncias socioeconômicas sob as quais foram cunhadas cada personagem. O espetáculo corporal alegoriza a cartografia das relações sociais, as formas violentas de relacionamento entre corpos espacializados e a intolerância com os arquivos, aqui representados pelos corpos cuja presença ameaçam uma ordem instituída.

1. O contemporâneo, seus fins e seus meios.

Quando um crítico se dispõe a pensar a literatura brasileira contemporânea precisa, muitas vezes, enfrentar duas tarefas difíceis: a construção de conceitos teóricos que intentam dar conta do que há de vário e experimental na produção literária do momento e a investigação minuciosa do que é realmente contemporâneo, entendido aqui como consciência de anacronismo do autor em relação ao seu presente e como opção pelas margens como possiblidade de presentificação do real, sendo capaz de emitir um julgamento consistente sobre a condição atual da literatura, no Brasil especificamente, sem

se deixar arrastar pela ideia lampejante e inspirada da última hora.

Quando Flávio Carneiro, em prefácio escrito para o seu *No país do presente*: *ficção brasileira no início do século XXI* (2005) defendeu a tese de que havíamos entrado na era do *pós-utópico* a partir de 1980 mostrou-se apressado, o que no mais das vezes constitui um empecilho para o bom trabalho, para cumprir o primeiro quesito mencionado acima. O autor do prefácio defendeu a ideia de que a literatura e as demais artes haviam rompido com a procura por um lugar adiante, por uma saída ou passagem para depois de superados os embates entre o Novo e o Velho trazidos pela modernidade. Tal argumento seria a sustentação de seu novo conceito, este capaz de superar o que havíamos apreendido como pós-moderno. Daí que, vivendo a contemporaneidade literária uma experiência de pós-utopia, tudo seria indistinto no âmbito da cultura e das linguagens artísticas sob pena de nos mantermos ainda presos a cânones paralisantes caso insistamos em afirmar particularidades e propósitos específicos. Contudo, afirmar a indistinção como abertura ideológica que se opõe à ditadura do modernismo significa também empunhar uma bandeira de combate e luta, definir para si o propósito de chegar a um futuro almejado, e isso é bastante para mostrar que a pós-utopia, segundo entendida por Flávio Carneiro, ainda é muito utópica.

O que há de precário no argumento defendido? Aposto na pressa por dizer as linhas gerais da ficção brasileira dos anos de 1990 e 2000. Basta olharmos com Erik Schøllhammer (2009) e veremos que a literatura contemporânea não dispensa a visitação ao passado nem os objetivos ou propósitos políticos e sociais que apontam para perspectivas futuras de renovação dos quadros culturais brasileiros. Temos uma literatura que atingiu maturidade necessária para despir-se de purismos estetizantes e promover o hibridismo pela adesão de outras linguagens com as quais sempre "jogou", quero dizer, linguagens às quais sempre se expôs, influenciou, provocou, desafiou. Trata-se de uma atitude contemporânea não porque esteja em sintonia com uma crítica *blasé* e cética que dessublimou a ideia de literatura. Toda essa abertura mostra o afinco da literatura brasileira por novas possibilidades, não é protesto pós-utópico alavancado pelo mercado editorial barateiro, movido pelas mídias digitais e pelo baixo custo das edições destinadas às livrarias de farmácia. Se assim fosse, estaríamos assistindo o surgimento de outra "escola" de escritores.

O que há de contemporâneo em escritores como Marçal Aquino e Marcelino Freire, por exemplo, é a procura pela linguagem das margens para objetar seus textos, ou seja, apontá-los para um determinado fim ou alvo a ser atingido: a afetividade dos leitores – em geral oriundos da classe média – para que possam sentir de maneira táctil um real mais

real que aquele representado pela *mimese* praticada pelo realismo histórico. Fica claro que ser contemporâneo não significa assumir um ceticismo programático, tampouco entregar-se à cultura do *best seller* popular que atende às expectativas do mercado. Toda a indistinção que rompe com os binarismos essencialistas como ficção/documentário é movida pelo olhar do autor lançado sobre o mundo, um olhar capaz de ver a si mesmo e questionar qual sua performance como artista quando os olhos da sociedade apontam também contra si, de perceber o real através de uma estética do choque que move a busca por outras formas de expressividade mais condizentes com a urgência do que se quer dizer. Tudo que foge a isso, ou se rende ao mercado e não sobrevive, ou empunha ainda uma bandeira de ceticismo que, quando tomado como programa do gosto atual, não passa de uma nova canonização. Nas palavras de Schøllhammer:

> o desafio contemporâneo consiste em dar respostas a um anacronismo ainda tributário de esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico. Agir conforme essa condição demanda um questionamento da consciência histórica radicalmente diferente do que se apresentava para as gerações passadas, como, por exemplo, o otimismo desenvolvimentista da década de 1950 ou o ceticismo pós-moderno dos anos 1980 (2009, p. 12)

Até agora, estamos caminhando para algumas conclusões: a) o pós-utópico não é um anti-cânone ou anti-modernismo que demoniza o passado cultural e literário, é muito mais uma experiência do sujeito no mundo contemporâneo; b) se tomada como um programa da literatura atual, ou seja, sinalizando para um entendimento apenas cronológico do contemporâneo, toda a produção recente marcada pelo ceticismo se converterá num novo cânone e c) a literatura contemporânea não pode ser avaliada somente pela ampliação do mercado e das mídias, já que isso não implica necessariamente a circulação de textos significativos ou capazes de sobreviver aos modismos, nem implica obrigatoriamente num consciente hibridismo entre literatura e outras textualidades. Quanto a estas primeiras conclusões,

> Questiona-se, assim, a eficiência estilística da literatura, seu impacto sobre determinada realidade social e sua relação de responsabilidade ou solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo. Entretanto, percebe-se a intuição de uma dificuldade, de algo que os impede [os escritores][42] de intervir e recuperar a aliança com o momento e que reformula o desafio do imediato tanto na criação quanto na divulgação da obra e no impacto no contato com o leitor (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 13).

Não se trata de abandonar o cânone apenas, ou simplesmente aderir a um ceticismo em voga, ou ainda, associar a literatura contemporânea aos multimeios digitais. Trata-se de

[42] grifo nosso

> reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria. Aqui, os efeitos de "presença" se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade. O uso das formas breves, a de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o "real" (idem, p. 15-16)

A ideia de que os novos contornos formais, sobretudo o grande hibridismo que apela para a visualidade e para a sintaxe das artes plásticas, surgem em função de uma tendência de mercado conduzida pelo crescimento das mídias eletrônicas e dos *softwears*, defendida por Flávio Carneiro em seu prefácio, pouco tem a ver com a dinâmica zona de trocas criada entre as artes em razão da contemporânea necessidade de dizer, urgentemente, um presente que exige esforços conjuntos da historiografia, da fotografia, do cinema, da publicidade e do design gráfico. Pensar numa motivação mercadológica explica porque "tornou-se chique ser um autor, e nada incomum ganhar espaço na mídia", embora saibamos que graças à presença de escritores nos meios digitais "o talento literário parece ter, hoje, mais chance de ser identificado pelo garimpo das editoras comerciais" (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 20).

Quanto à relação da literatura contemporânea com o real, ainda é possível perceber nos escritores de agora uma herança daquela geração de 1970, seja pelo realismo urbano, seja pelas inovações estilísticas. Cremos que isso também sinaliza a permanência de um engajamento político que desbanca a tese de um pós-utópico, sobretudo se pensarmos nos ficcionistas de hoje mais ligados aos retratos da marginalidade social, da violência e do crime. Como dito antes, essa produção que cerca a realidade pelas margens aponta para um determinado quadro social intentando resistir, questioná-lo e destituí-lo de seu status de imanência através de uma recuperação do grotesco, do feio, como recalque de existências historicamente subordinadas a padrões da classe média, padrões que tendem a ser cada vez mais homogêneos e globais. Isso explica porque, ainda sob a herança de 1970, a chamada geração "00" tem abandonado os tons universalistas em favor de vozes periféricas que podem, enfim, projetar-se na *écran* lacaniana para dizer o que veem, inclusive a si próprias. São sujeitos historicamente calados por serem femininos, homoafetivos, negros, favelados, afro descendentes, doentes mentais.

Tais narrativas muitas vezes casam com a autobiografia – como ocorre em *Capão Pecado* (2005), de Ferréz – produzindo uma "expressão mais propícia a um novo tipo de engajamento" (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 24) que ainda aprofunda o hibridismo do

romance-ensaio e do romance-reportagem da década de 1970. Assim, de fato a era das utopias passou, mas o engajamento continua mesmo quando adentramos nos textos em que é patente a construção de subjetividades mergulhadas na monotonia do dia a dia. Insisto que entender o pós-utópico como uma rendição à indiferença, como uma renúncia à possibilidade de interferir sobre outras linguagens ao invés de afastar-se delas, é um equívoco. Muito ao contrário, a literatura contemporânea espalhou-se dentro de todas as demais linguagens numa atitude larga e abrangente que intenta reduzir o déficit entre a linguagem e o real para criar efeitos cada vez mais afetivos sobre o leitor. É certo que os novos canais proporcionaram uma proliferação midiática da figura do escritor, agora transformado em celebridade emergente em feiras e blogs, mas o mesmo tempo que leva o escrevente à condição de escritor em duas ou três postagens comentadas por centenas de seguidores se encarrega de afirmar o que é significativo.

2. Contemporaneidade e representação

Numa reunião de textos de Valêncio Xavier intitulada *O Mez da Grippe e outros livros* (1998) encontramos o conto *Mistério do Menino Morto*, publicado originalmente no jornal *O Estado do Paraná* em 18 de junho de 1985. Neste, o narrador é um fotógrafo que vai se reconhecendo como um artista contemporâneo já que sua procura é por registrar um presente, um instante, inalcançável e insubmisso a qualquer registro. Ao longo de todo o texto acompanhamos muito mais a dissertação sobre a memória, recuperada somente nos momentos finais da vida segundo diz a cultura popular, do que propriamente a narração dos fatos. O episódio que sustenta a narrativa é a morte de um menino que o fotógrafo havia clicado dias antes de sua morte inesperada, a partir daí o narrador se entrega ao esforço de recuperar o que sua lente não pode alcançar. Que imagens passaram pela memória do menino nos últimos momentos? O que via o menino quando a mãe lhe oferecia uma pequena esfera de vidro pela qual se punha a observar a paisagem? Não demora e o narrador vai imaginando o momento de sua própria morte entre questionamentos sobre o que haveria de recordar em seus últimos momentos.

Trata-se de enredo que prima pelo adensamento da experiência cotidiana. Desvenda-se a experiência estética do dia a dia, mais propriamente sua procura pela contemporaneidade e a falência de meios para alcançar tal propósito. Dos recursos todos, mesmo a imagem nada pode dizer do conjunto inapreensível de todos os instantes vividos, ficando tudo perdido ou guardado para os últimos momentos de vida, tudo guardado e irrepresentável, indizível. Tudo fragmentado para só ao fim ser reunido, o que faz da morte a culminância de uma grande procura pelo real, ou pelas melhores representações do real

que, finalmente encontradas, já de nada servem porque sempre ficam presas na memória e morrem junto com ela.

Apesar do tom intimista e filosófico o conto debate uma das grandes questões da contemporaneidade, a saber, a crise da representação. Por vezes o menino fotografado tomava uma esfera azul de vidro e a punha entre o olho e a paisagem, cena performática que representa muito bem o sujeito com a câmera nas mãos. De certo modo, como o menino fotografado por Sebastião Salgado numa periferia mexicana, o menino estava a perguntar: o que faz você com essa câmera sem poder mostrar o que é refletido na superfície da esfera azul? Este olho que vê pelo vidro azul está refletido na realidade e a realidade é quem diz quem ele é, mas, nem um nem outro estão ao alcance da lente do fotógrafo. Então, como atravessar esse déficit entre a linguagem, mesmo a artística, e o real?

Sobre seus últimos momentos, o narrador vai concluindo que talvez tudo seja imagem, olhar e memória e então, sobre uma mulher que amava, indaga:

> Você já existia quando eu nem conhecia você? Quando o menino via o mundo no alumbramento azul da bolinha de vidro nas mãos da mãe, você já existia? Ou seria amarela e não azul? Não sei. Só saberei de fato quando, como num filme, as imagens da minha vida desfilarem nos meus olhos, na hora da minha morte. E você desaparecerá comigo para todo o sempre (XAVIER, 1998, p. 257)

Escrito na década de 1980, o conto gira ainda em torno daquele grande problema que os pós-modernos tentaram responder: como dizer o mundo? E como não sucumbir diante dos parcos meios para realizar tal empresa? Diante disso me parece bem razoável que naqueles anos houvesse bastante ceticismo. Para tentar responder a tais perguntas, e não apenas para atender demandas de mercado, a década seguinte àquela, bem como os tempos de agora, se entregaram a um hibridismo sem pudores quando se trata da tarefa de reunir linguagens para dizer o real por efeitos sempre mais sensuais.

3. Subjetivação e Desterritorialização

Para bem desta argumentação penso que seja importante apresentar quais sejam as principais orientações temáticas e procedimentos formais da narrativa ficcional contemporânea feita no Brasil. Sempre que alguém pretende dissertar sobre sua matéria de interesse, é comum que decida inicialmente fazer uma substancial reflexão teórica para que toda a argumentação seguinte esteja segura. Contudo, pela riqueza e complexidade do texto literário que escolhi , optei pela alternância entre a teorização e a exemplificação.

Minha incursão é a *Bem longe de Marienbad*, texto de Caio Fernando Abreu publicado

no volume de contos *Estranhos Estrangeiros*[43] (2002) e cuja primeira edição brasileira é de 1996, ano da morte do autor. A epígrafe retirada de uma carta de Camilie Claudel a Rodin diz sobre a experiência da incompletude e da fragmentação interior que leva à movência vã por lugares sinistros, adjetivo que o narrador escolhe para nomear a cidade de Saint-Nazarie, ao norte da França, onde desembarca de um trem. Lama, escuridão, entulhos de construção civil pela rua, o labirinto de escadas e pavimentos da estação de trens, um velho manco e enguias espremidas no aquário de um restaurante indiciam a ausência de qualquer convicção ou grandioso heroísmo do indivíduo que acabara de chegar. Sem saber a hora precisa e sem ter quem o aguarde, o narrador nos deixa perceber que se entrega a uma busca sem objeto, já que o amigo que julgava aguardá-lo não aparecerá.

Quase flanando, traçando com precariedade as coordenadas de um mapa que o vento tenta impedi-lo de ler, o narrador recompõe narrativas de guerra e nazismo que permeiam seu olhar estrangeiro que passa sobre o texto arquitetônico da cidade. Tudo ali é "escombro e ruína" (E.E. p. 22) de um tempo cujos fios estão esgarçados o suficiente para que o vejamos em sua consistência, livres da trama histórica e da ideia petrificada de progresso linear (Cf. BENJAMIN, 1984, p. 188).[44] É um tempo de "explosão e cacos, estilhaços na carne macia das crianças" (E.E. p. 22), embora nada dessa história diga muito ao narrador, ou diga sequer algum nexo entre aquele tempo de antes e este de agora. Até aqui temos o suficiente para antever a Cidade como um espaço privilegiado da memória e desta como atividade cartográfica que vai desfiando as subjetividades contemporâneas representadas em certa vertente da literatura brasileira recente. Este conto, exemplarmente, mostra-nos um narrador que vai recolhendo fragmentos de tempo para dar-lhes novo conjunto, tudo "loucura, ilusão" de *gauche* que "faz lembrar [...] outra coisa num lugar diverso" (E.E. p. 24). Essa maneira rizomática (Cf. DELEUZE, 2004, p. 15) de reconhecer-se no mundo, livre de núcleo identitário, está diretamente ligada à "convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social - como ela emerge em formas culturais não-canônicas - transforma nossas estratégias críticas"(BHABHA, 1998, p. 240) e que engendra novas formas de subjetivação, ou seja, de representação do mundo e de si. Vejamos como se define o narrador a certa altura de sua procura pelo amigo que chama apenas de "K":

> Sou um homem de joelhos no chão de uma cozinha vazia, num apartamento com todas as luzes apagadas nesta cidade do Norte onde nunca estive antes. Tudo isso, que é nada, subitamente parece tão absurdo e patético e insano e monótono e falso e sobretudo tristíssimo,

[43] Daqui em diante esta obra será referida pela sigla E.E

[44] Esta referência a W. Benjamin não significa dizer que ele seja um partidário das teses pós-modernistas acerca do fim dos grandes relatos, de vez que sua crítica à modernidade ainda tem raízes no marxismo

> que levanto de um salto [...]. (E.E. p. 29).

Pela janela do apartamento onde procura o amigo pode-se ver um bairro francês chamado Petit Moroc e o narrador pensa em ir embora para Amsterdã se não encontrasse "K". Após dormir naquele lugar onde nada indicia qualquer familiaridade, mesmo ausente, pois não há o cheiro do amigo, acorda sem saber ao certo se está em Brixton ou num hotel turco. Essas múltiplas referências anulam umas às outras tornando-se indistintas e isso nos convida a compreender os mapas culturais e a admitir que "o espaço se erige na epistemologia contemporânea como uma das categorias mais importantes para as ciências humanas" (CURY, 2007, p. 8), estas tomadas transversalmente para, aliadas à crítica literária e exercendo sobre ela seu discurso, investigar como a literatura contemporânea tem devassado fronteiras entre os gêneros e linguagens para representar a modernidade líquida e sua concepção de que a "habilidade da civilidade" é desnecessária e capaz de converter a Cidade em não-lugares que

> aceitam a inevitabilidade de uma adiada passagem, às vezes muito longa, de estranhos, e fazem o que podem para que sua presença seja 'meramente física' e socialmente pouco diferente, e preferivelmente indistinguível da ausência, para cancelar, nivelar ou zerar, esvaziar as idiossincráticas subjetividades de seus 'passantes' (BAUMAN, 2001, p. 119).

Ainda sobre o espaço, mas, sobretudo acerca do deslocamento *no espaço* é que parecem falar duas vertentes da literatura brasileira atual, a saber, a desterritorialização e a representação dos espaços da memória e da subjetivação. Mas, antes de seguir com as demonstrações de como ocorrem essas duas atitudes, gostaria de retornar ao conto de Caio Fernando Abreu para dizer que nele há a configuração de uma teatralidade – digo, performance – que resiste ao grande relato quando encena diante do leitor um jogo de errância que obriga o narrador a mover suas experiências, acionar suas memórias, na difícil tarefa de compreender o espaço, subjetiva-lo, e assim não ser tragado por ele. Resistir às grandes narrativas é mover-se, fazer-se permanentemente obra citada, citação, texto cuja presença denuncia a ausência. Daí que o narrador de Caio Fernando, ao acordar depois da procura vã, esteja "quase feliz" e precise "viajar, esquecer, talvez Amar" (E.E. p. 32). Faço notar ainda a obsessão do narrador por ouvir a voz do amigo, perceber sua dicção artificial, sentir a temperatura de suas mãos ou, em sua ausência, encontrar no não-lugar as "marcas da passagem de K" (idem). Destaco esta informação para dizer que o trânsito, a passagem e a brevidade do micro relato anônimo são as atuais formas de estar *out*, fora, como "K" deixa-se insinuar:

> Então, feito um soco no peito, lembro do escritório. E vou voltando

> atrás, rastros, eu atravesso a sala, pistas, eu vejo o tampo negro da mesa sob a janela, manchas, eu entro no escritório, sinais, eu me aproximo da mesa, indícios, eu vejo, a pasta roxa sobre a mesa, vestígios: eu sei que todas essas coisas estão dentro dela. O mapa, dentro da pasta roxa. Eu a prendo forte entre as mãos, como se pudesse escapar. (E.E. p. 33).

Toda essa desterritorialização ou ausência errante é visível na citação de Reinaldo Arenas, escritor cubano que junto a outros milhares de homossexuais foi obrigado a deixar a ilha de Fidel Castro em 1980 para viver em Miami. A condição de exilado do autor cubano é próxima do que Caio Fernando chama de "Estranho" no título do seu livro, referindo-se àqueles Sujeitos que transitam invisíveis e errantes, sujeitos que, cotejados com a massa urbana, parecem ser eles mesmos um não-lugar, uma persona que não existe no mapa social e afetivo de ninguém. Ao escolher a epígrafe retirada de Miguel Torga – "pareço uma dessas árvores que se transplantam, que têm má saúde no país novo, mas que morrem se voltam à terra natal"[45] – Caio Fernando antecipa-nos a dolorosa condição do expatriado, aquele cujo corpo e a escrita dispersam-se de um Lugar, de um território definitivo, sem jamais convergir ou retornar porque não pode mais distinguir onde esteja sua origem ou quem seja ele mesmo. Em sua crônica dedicada a Reinaldo Arenas[46] o contista nos fala de sua estadia em Saint-Nazaire em 1992 e do contato decisivo com as *Meditations de Saint-Nazaire*, de Arenas, durante sua estadia na *Maison des Écrivains Étrangers* no mesmo apartamento em que pouco tempo antes o escritor cubano se hospedara. Deste contato, incisivo sobre a desterritorialização de Caio Fernando Abreu, surgiu *Bien Loin de Marienbad*, escrito durante os sessenta dias vividos sob o impacto da escrita aflita do artista cubano, publicado originalmente em francês pela Arcane 17 com edição brasileira, esta que utilizo aqui, pelas mãos de Luiz Schwarz.[47]

Em *Bem longe de Marienbad* o narrador faz diversos *inserts* para revelar os diversos ângulos do cenário urbano, mas sem descuidar de, vez ou outra, fazer ponderações sobre objetos dispostos no apartamento, beirando um minimalismo em prosa que deixa antever uma poética do fragmento e da dispersão. Essa opção por planos gerais cortados por pequenas e variadas inserções contempla feição performática do espaço urbano (CURY, 2007, p. 09) cujas ruínas deixam restos de história, de identidades que não mais se reconstituem (WALTY *apud* CURY, 2007, p. 11). Arriscamos dizer que Caio Fernando Abreu adentra num memorialismo que não é capaz, ou talvez não deseje, atravessar. Não se trata de passar a limpo uma história pessoal imbricada nos relatos da história nacional ou regional, é antes uma fantasmagoria de tempo cíclico, um conjunto de citações históricas

---

[45] *apud* ABREU, 2002, p. 10
[46] Cf. texto publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 27 de novembro de 1994, Caderno 2, p. 234
[47] Cf. texto publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 11 de dezembro de 1994, Caderno 2, p. 229

que de alguma forma tornam o presente uma cifra, um enigma apontando em direção ao próprio narrador que, às vezes, não sabe o que realmente está fazendo esgueirando-se por vielas e prédios velhos. Entendemos agora aquele excerto da prosa de Reinaldo Arenas encontrado como o único fragmento deixado por "K", trata-se de uma escrita cuja presença indicia uma passagem, uma ausência que tenta desesperadamente permanecer. É uma cópia de Arenas, feita com a caligrafia de "K", é uma ausência que sinaliza outra ausência. Talvez não haja forma mais radical de desterritorialização do que esta que leva o Sujeito a perder-se, exilar-se, de si. O excerto nos diz: "*Aún no sé si este es el sitio donde yo pueda vivir. Talvez para um desterrado - como la palabra lo indica - no haya sitio en la tierra. Solo quisiera pedirle a este cielo resplandeciente y a este mar, que por unos días aún podré contemplar, que acojan mi terror.*" (E.E. p. 34). A fascinação de "K" pelo texto de Arenas, a ponto de transcrevê-lo, mostra que eles são o mesmo corpo fraturado em línguas distintas, corpos separados, unidos apenas pela cópia, duplos sem original. Nada mais radicalmente pós-moderno. Estamos no nível semântico do deslocamento que toma a alteridade como "ponto de partida para uma apreensão [...] do mundo e não como uma busca de afirmação de uma identidade" já que "deslocamentos espaciais (e temporais), também encenam uma busca subjetiva, um movimento "para dentro", na busca do espaço interior de seus narradores e personagens/protagonistas, discursos de memória em que estranhamente é a representação do presente[48] o objeto de disputa". (CURY, 2007 p. 12) e neste tempo, como na escrita de "K" "tudo lembrará outra coisa" (E.E. p. 38).

Quase ao final da narrativa um texto escrito por "K" nos fala de sua partida e lamento por não ter encontrado o *leopardo dos mares*[49], alusão a um rapaz com um leopardo pulando sete ondas verdes tatuado no braço, alguém que "K" procurou durante trinta dias, sem sucesso. O rapaz procurado é o narrador, aquele que também procura. Há um desencontro entre quem deixa e quem recolhe memórias, pois no apartamento há uma pasta cheia de catálogos, fotografia, textos grifados e escritos com data do dia anterior, dia da partida de um e chegada do outro. Dois errantes, corpos ausentes, corpos presos dentro de trens atravessando pontes, recolhendo memórias desencontradas que aos poucos vão alinhavando precariamente suas vidas. O que sabemos sobre o narrador, bem como sobre "K", Reinaldo Arenas e outros artistas e intelectuais citados no conto é que seus corpos são a beleza que permeia os vão da Cidade, que

> cada corpo é um elemento assinado por muitos outros [...]. Tudo se

[48] Neste conto de Caio Fernando este tempo, como o espaço a que está invariavelmente ligado, são metaforizados por "K", ou melhor, por sua ausência

[49] Título de uma novela publicada em edição bilíngue pela Arcane 17 em 1993, depois da viagem de Caio Fernando Abreu a Saint-Nazaire

> passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e [...] entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços (DE CERTEAU *apud* JACQUES, 2012, p. 267).

Penso que esta leitura de Caio Fernando Abreu possa interessar minimamente a quem carregue o propósito de investigar a literatura brasileira contemporânea à procura de entender suas formas de representação das novas cartografias, rotas e caminhos por onde se entrelaçam subjetivação, desterritorialização e espaço urbano.

4. Corpos deslocados

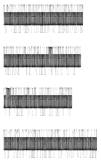
O corpo tem sido encenado pela literatura para dizer quase tudo, atualmente. Ao longo da história literária ocidental, desde a Grécia homérica, são muitas as narrativas em que o corpo é o lugar do registro, a rasura do tempo onde se inscrevem os eventos. Consequentemente, o corpo é o lugar da memória, da reelaboração do passado, mas também da política, ou seja, da atividade exercida sobre outros corpos. O corpo é um arquivo, no sentido referido por Derrida (2001), leitor de Freud. Do grego *arkhê*, arquivo significa, etimologicamente, *começo* e também *comando* e isso é fundamental para compreendermos o corpo como arquivo, ou seja, como texto que guarda secretos ligados ao exercício ou perda do poder.

Daí decorre a importância de se ter o controle dos corpos, dos arquivos, para que não exponham os segredos que venham a comprometer o comando ou poder exercido por quem os controla. É disso que está tratando Regina Dalcastagnè (2005) quando fala de corpo e marginalidade. Afinal, a literatura contemporânea, segundo a autora, tem criado corpos territorializados que guardam em si os contornos da memória social. Projetamos sobre o corpo o olhar do Outro para definir quem somos e o espaço a que pertencemos socialmente, o que é praticamente uma sinonímia. Assim, corpos são espaços e há fronteiras que determinam até onde esses corpos podem transitar, falar ou simplesmente permanecer. Esses corpos terrritorializados ou espaços corporificados devem estar controlados, dominados e vigiados por outros corpos que socialmente exercem o poder econômico. Em síntese, corpos marginais não podem invadir o oásis da classe média urbana.

Os corpos marginalizados carreguem em si as marcas do poder a que servem economicamente e tentem esforçadamente inscrever sobre si outras marcas, as da classe média burguesa, e apagar as marcas da marginalidade econômica. Isso explica "o cuidado dos indivíduos com o corte de cabelo, as formas esculpidas em academias ou em mesas

cirúrgicas, seja o idioma bem pronunciado (incluindo aí o inglês)" (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 72) sejam os corpos abastados que querem afirmar seu poder, sejam os corpos marginalizados que desejam ascender a ele. A tese que estamos defendendo é a de que corpos, como espaços, são dominados para impedir que atormentem outros corpos, os dominantes. Contudo, as incursões invasivas vindas das margens em direção aos templos do poder econômico burguês – como shoppings e aeroportos – são inevitáveis, já que a própria classe média promove uma espetacularização de seus modos, seu prestígio e seu êxito a fim de fazer-se desejar.

Tais presenças invasivas e obviamente indesejadas, perturbadoras da ordem que se quer manter no centro, bem longe das margens, já podem ser sugeridas no título de um dos romances de Cristóvão Tezza: *Os fantasmas da infância* (2007). Um dos planos narrativos do romance mostra um advogado bem sucedido atormentado por "alguma



Conclusão

Após estes breves apontamentos sobre as linhas gerais da literatura brasileira contemporânea, podemos avaliar com mais serenidade os contornos dessa produção localizada entre os anos de 1980 e os dias presentes. O experimentalismo que marcou os anos de 1990 ainda figura em textos mais recentes e faz par com um abandono do estilo retórico que procurou a inserção da literatura nos universo da escrita referencial. Em suma, podemos dizer que a grande experiência literária foi abrir mão do status de texto literário. Contudo, essa renovação não significa o fim das utopias. Ao contrário, atualiza uma busca por outras linguagens como a do cinema, a da crônica policial e a das artes plásticas, por exemplo, e é essa abertura a atitude que sustenta ainda um engajamento e uma urgência pelo real.

Tal urgência move a contemporaneidade a um questionamento acerca das possibilidades de representação do real através da palavra escrita, consequentemente a um questionamento acerca do que é possível ao artista dizer sobre o mundo quando, inegavelmente, ele mesmo também é moldado pelo real. Reunir as mínimas partículas do real, compor o quadro cotidiano sem que se perca na escrita a instantaneidade do acontecimento é o grande desafio do artista e um dos mais complexos temas da arte contemporânea. Daí que se queira tanto discutir o corpo como repositório da experiência e, portanto, da memória. O lugar do corpo, sua movência e sua errância têm permitido a experiência da desterritorialização e, de certo modo, ao tematizar os constantes

deslocamentos dos indivíduos, a literatura tem representado o corpo como um lugar onde todos os territórios e todos os tempos se (des)ordenam desfazendo subjetividades para, constantemente, refazê-las. Essa corporeidade do lugar tem transformado o corpo numa fronteira de espaços socioeconômicos e culturais que, em confronto, têm sido decisivos para a densidade das tramas e para a figuração cênica dos embates sociais.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Estranhos Estrangeiros*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentizien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente*: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17, dez. 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. Violência, marginalidade e espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Diálogos latino-americanos*, Aarhus, v. 11, p. 72-82, 2005.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. São Paulo: Ed. 34. 2004.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: ed. Relume-Dumará, 2001.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005

JACQUES, Paola Berestein. *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

SCHØLLHAMER, Karl Erik. O realismo de novo. In: *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem de hoje. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2002. p. 76-90.

XAVIER, Valêncio. *O Mez da Grippe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RESISTÊNCIA, REPRESSÃO E SUAS CONSEQÜÊNCIAS PSÍQUICAS PRESENTES NAS OBRAS "A SEMENTE" E "EM CÂMARA LENTA"

Juline Ribeiro Silva - PIBIC/UFPA
Augusto Sarmento-Pantoja – UFPA (Orientador)

RESUMO: A partir do contexto sócio-político de ditadura governamental em que os enredos da peça teatral "A Semente", de Gianfrancesco Guarnieri, e do romance "Em Câmara Lenta", de Renato Tapajós, estão inseridos, o presente estudo objetiva mapear em tais obras duas características peculiares a esse período: a repressão por parte do Estado e a resistência por parte dos movimentos esquerdistas dos operários e dos guerrilheiros. Bem como evidenciar em tais obras alguns aspectos que norteiam o fenômeno do trauma, tais como a memória amnésica, a fragmentação do ego, a não superação das perdas e o estado de desalento do sujeito traumatizado.

PALAVRAS-CHAVE: Resistência. Repressão. Trauma. "A Semente". "Em Câmara Lenta".

1. INTRODUÇÃO

Apesar da existência de diferenças, principalmente de ordem formal, entre um romance – composto em uma escrita linear e compacta – e uma peça teatral – estruturada em diálogos –, tais formas literárias apresentam seu valor expressivo como forma de manifestação da realidade.

Os enredos das obras "A Semente", de Gianfrancesco Guarnieri, e "Em Câmara Lenta", de Renato Tapajós, retratam conjunturas político-sociais que induzem algumas camadas da sociedade a se organizarem para combater e resistir aos regimes ditatoriais em voga naquele momento. Dessa forma, traçar um estudo comparativo entre as duas formas expressivas é de suma importância para evidenciar as semelhanças na forma de representação dos aspectos da resistência, da repressão e dos processos psíquicos decorrentes do trauma vivenciado dentro desse contexto.

Na peça teatral "A Semente" é mostrada a tentativa do operário Agileu em mobilizar a classe para reivindicar melhores condições de trabalho durante a ditadura de Vargas. Já no romance "Em Câmara Lenta" são apresentados os movimentos da guerrilha urbana atuando contra a ditadura militar brasileira. Tais regimes políticos reagem violentamente contra esses grupos resistentes a fim de reprimi-los, provocando seu silenciamento e desmantelamento dos ideais da resistência.

Na obra de Guarnieri fica nítida a presença de diversas situações subumanas de vida do proletariado, tais como a alta carga horária de trabalho, a exploração infantil e a depressão. Soma-se a toda essa estrutura, a tentativa de Agileu em liderar diversas revoltas dentro da fábrica a fim de se obter melhores condições de vida; mas pode-se dizer que esse

desejo fracassa diversas vezes, seja pela falta de união à causa pela grande maioria operária, seja pelo silenciamento decorrente da repressão política.

Já o enredo do romance "Em Câmara Lenta" apresenta a descrição minuciosa dos movimentos da guerrilha urbana, suas rotinas, estratégias de combate, questionamentos, desejos e dificuldades de atuação; bem como a ocorrência da violência policial repressiva ao movimento, o que envolve a prática de torturas e assassinatos aos militantes; e como resultante de todo esse processo repressivo e de fracasso da resistência política, são manifestadas, a partir da voz do narrador, as conseqüências traumáticas psíquicas, que incluem a memória amnésica, a fragmentação do ego, a não superação das perdas e o desalento do sobrevivente. Tais conseqüências, que serão discutidas posteriormente, também serão perceptíveis na peça teatral "A Semente" a partir da psique do personagem Américo após a morte de seu filho Tonico.

2. RESISTÊNCIA

É perceptível nos discursos de alguns personagens na obra "A Semente" a resistência em se aceitar as condições trabalhistas impostas pelo governo que geraram uma conjuntura social de exploração e de miséria na maior parte da população.

Essa inquietação diante de tal realidade se faz presente principalmente no personagem Agileu Carraro, um operário, que acredita que tal situação precisa ser transformada, isto é, não deve ser aceita passivamente pelo povo, como é perceptível no diálogo a seguir: "AGILEU – A situação está bem ruim, hein, avó?!/ VELHA – A gente acostuma./AGILEU – Pois não devia acostumá!" (GUARNIERI, 1978, p. 29)

Pode-se considerar que as mobilizações de resistência de alguns operários, refletidas na formação de um Partido, começam a se concretizar a partir do episódio em que Tonico, filho do operário Américo, sofre um acidente na fábrica. No fragmento a seguir fica nítida a proposta de Agileu para que a classe operária se mobilize caso Tonico morra: "AGILEU – Se o garoto morre, a gente levanta a classe operária toda! Isso precisa de uma demonstração monstro!" (Idem, p. 38).

Esse processo de resistência em relação ao que foi imposto é perceptível ainda no final de uma reunião do Partido, em que são expostas as reivindicações propostas no discurso de Agileu: "ASSISTENTE – O que ele disse. Pagamento imediato do adicional, indenização filho do Américo, proteção do menor, melhores condições de trabalho... há muitos filhos mortos... mulheres doentes... muitos filhos comendo terra... (*Sai.*)." (Idem, p. 59-60).

Mesmo quando Agileu não é entendido nem apoiado pelos companheiros do

Partido ao considerar ser essencial fazer um comício para protestar as péssimas condições de trabalho, ele continua firme no seu posicionamento de resistência ao que é posto. Como é notável a seguir:

> É preciso! É preciso fazê comício a todo instante. [...] Vivem falando em precipitação, em falta de condições. A reboque de tudo, do próprio medo. Só porque tem um dedo-duro qualquer, porque dois ou três companheiros foram presos, é o pânico? Nada disso, infeliz! A hora é de ação e de ação rápida.
> [...]
> A hora é da gente ir pra fábrica. Esclarecer essa gente. Experimentá-los nas luta. Demonstrar em massa nosso poder! (Idem, p. 57)

Com a morte de Tonico e de Américo já é nítida no trecho "Nós responsabilizaremos a empresa pela morte do Tonico e do Américo! Nosso movimento é de protesto!" (Idem, p. 106) a movimentação de resistência por parte do operário Jofre, a fim de apoiar as causas defendidas por Agileu.

Quando o gerente da fábrica, preocupado com a eminência de greves, tenta colocar os operários contra Agileu afirmando que a greve é ilegal, o operário, respaldado pelos episódios da morte de Tonico e o suicídio de Américo, argumenta fervorosamente contra o gerente, evidente no trecho a seguir:

> E a morte de Toniquinho, é legal? E a falta de pagamento de adicional é legal? É legal esses menores trabalhando tempo extra? E a morte do Américo? Que acabou de dor e de miséria, por falta de esperança? Do Américo que morreu batendo nas máquinas! É legal?! (Idem, p. 108-109)

Percebendo que seu argumento conseguiu traduzir o que os outros operários sentiam a respeito de toda aquela situação de exploração trabalhista, Agileu começa a liderar a manifestação, após o gerente ter se retirado sob vaias. Como pode ser observado em "Vamos lá, gente, pega as faixas. Vamos receber os outros já de faixa aberta. Os manifestos estão aí, gente atira pro povo, com fé, hein!... [...]" (Idem, p. 110).

Já no romance "Em Câmara Lenta", o processo de resistência se faz, dentre várias maneiras, através do movimento guerrilheiro contra a ditadura militar, em que este tem como objetivo não aceitar a opressão e a condição política impostas pelos que estão no poder, tal como afirma o narrador-personagem: "Necessidade social da revolução: processo fora de nós, contínuo e inesgotável – necessidade de cada um de nós, daqueles que não admitem permanecer placidamente na superfície da vida." (TAPAJÓS, 1977, p. 114).

Percebe-se que esse sentimento presente no narrador não se altera mesmo depois da derrota da guerrilha, haja vista que ele, agora sendo um sobrevivente, continua acreditando nos ideais da guerrilha. Como fica nítido a seguir:

> Eu sei que o gesto estilhaçou-se, não se completou, ficou a meio

> caminho. Mas não pode ser apagado, tornando-se inexistente, esquecido. Mesmo errado, valeu a pena. Mesmo errado, serviu para alguma coisa. Senão, será dar razão a eles. Será dar razão ao inimigo, aos que exploram, aos que oprimem, aos que matam e torturam para continuar a explorar, a oprimir, a matar e a torturar. (Idem, p. 48).

Outra dimensão da resistência presente na obra "Em Câmara Lenta" consiste na luta frente à repressão policial e pode ser notada através da personagem "Ela", que mesmo sofrendo agressões não colabora no processo investigativo, isto é, não cede informações que poderiam contribuir para o combate ao movimento guerrilheiro, nem mesmo seu nome declara:

> Mas ela não gritou, nem mesmo gemeu. Apenas levantou a cabeça, os olhos abertos, os maxilares apertados numa expressão muda de decisão e dor [...] enquanto outro perguntava seu nome. Ela nada disse. Olhava para ele com um olhar duro e feroz [...] Apenas seus olhos brilharam de ódio e desafio. (Idem, p. 170-171).

Tal posicionamento da personagem é bastante ressaltado e admirado pelo narrador, que procura descrevê-la como uma mártir, capaz de morrer defendendo a causa da guerrilha. No trecho da obra apresentado, o militante nos apresenta esse caráter heróico da personagem, evidenciando a força sobre-humana que esta possuía para resistir e manter absoluto silêncio durante a tortura.

3. REPRESSÃO

Na obra "A Semente" alguns operários descontentes com a realidade trabalhista e social imposta já estavam cientes do perigo da repressão, e por isso pensavam com cautela antes de se mobilizarem. No trecho a seguir é perceptível a alerta dada por Cipriano a Agileu de uma possível repressão da polícia, depois dela já ter prendido a mulher deste: "Estou te entendendo, Agileu. Mas eu não posso. E se eles te pegam agora, te amassam de pancada e você fala? Ninguém está livre disso. É melhó pra você ficá de fora. Me entende, vai!" (GUARNIERI, 1978, p. 36)

Em outro fragmento da obra fica nítida a manipulação de depoimento que a polícia realiza para tentar reprimir o movimento dos operários, a partir da deturpação da declaração de Rosa Carraro, esposa de Agileu, em que esta afirma não ter conhecimento da participação do marido no Partido, mas acaba assinando papéis em branco e que depois serão aproveitados para embasar tal envolvimento:

> DELEGADO – Pois muito bem. E a senhora afirma não saber qual o caráter dessas reuniões.
> [...]
> DELEGADO – Sendo assim, a senhora não poderá negar que reuniões tinham caráter subversivo...
> [...]

> DELEGADO – [...] nosso datilógrafo está ocupadíssimo. A senhora terá de esperar aqui bastante tempo, talvez até amanhã. Então?
> ROSA – Ah! Tô cheia, sabe? Dá aqui! (Assina as folhas em branco.) (Idem, p. 50-52)

Eis a seguir o resultado de tal manobra policial, como forma de enfraquecer o movimento, atribuindo a Agileu a imagem de uma pessoa descontrolada e agressiva:

> JOFRE – [...] Rosa Carraro declarou às autoridades que seu marido é o principal responsável pelos movimentos subversivos que vêm ocorrendo, dentre os quais a greve geral de metalúrgicos, bem como pelos movimentos pró-paz dos bairros do Brás e da Mooca [...] Rosa Carraro declarou ser insuportável o convívio com Agileu. Queixou-se de sofrer maus tratos do marido que, alcoolizado, chegou mesmo a atentar contra a sua vida! [...] (Idem, p. 79)

A partir de alguns fragmentos da peça é perceptível a repressão policial logo quando os operários começam a protestar pelas mortes de Américo e Tonico: "[...] Tá tudo cercado! Tão jogando gás! [...] Olha lá, é um carro de choque! [...] Tão atirando pedra! [...] *Ouve-se uma rajada de metralhadora.* [...] (GUARNIERI, 1978, p. 117-118)

Com o protesto reprimido, o Delegado a fim de desvirtuar a imagem de Agileu como líder, resolve esclarecer para o operário qual o plano traçado para desmantelar o movimento, perceptível a seguir: "[...] Com tipos da sua espécie há dois caminhos: o fuzilamento sumário, infelizmente impraticável; ou vossa autodestruição que, pensando bem, é o que mais me agrada. É o mais inteligente, o mais humano..." (Idem, p. 121)

Logo após ser solto, Agileu percebe qual a finalidade dele ter sido libertado: "Conseguiram me fazer passar por traidor... Prenderam mais de trinta companheiros... Jofre e Cipriano também... Na fábrica, estão certos de que fui eu que delatei..." (Idem, 1978, p. 139)

Já no romance "Em Câmara Lenta", a repressão aos movimentos da guerrilha é realizada principalmente por meio da violência física. Neste caso, exemplificamos a repressão policial aos guerrilheiros Fernando e Sérgio quando estes são perseguidos após perceberem que seus esconderijos tinham sido descobertos. Essa prática coerciva pode ser observada a seguir:

> Fernando atirou novamente, mas errou, surpreendido pelo movimento do policial. Este disparou uma rajada contínua: as balas atingiram Fernando no peito, uma ao lado da outra, abrindo na saída, um enorme rombo em suas costas. O policial não tirou o dedo do gatilho até esgotar todo o pente. Fernando foi lançado para trás, como se tivesse recebido um poderoso soco. Suas mãos se abriram, soltando a metralhadora, que girou no ar. Ele rodopiou e caiu de costas na calçada, o peito transformado numa única massa de sangue. Já estava morto quando o policial, sacando o revólver, atirou mais uma vez. (TAPAJÓS, 1977, p. 106)

É perceptível ainda no romance a agressão policial contra o personagem "japonês":

> Os soldados continuaram a avançar, disparando contra ele, enquanto o helicóptero baixava e a metralhadora acertava os seus tiros. O corpo magro trepidava ao impacto das balas, que o atingiam em todas as partes do corpo, arrebentando a cabeça, quebrando os braços, abrindo o peito e a barriga. Quando os soldados chegaram perto e o helicóptero suspendeu o fogo, restava apenas uma massa sangrenta e disforme. [...]. (Idem, p. 154).

Bem como a ação violenta dos soldados ao guerrilheiro "americano" logo que este foge da prisão: "Logo estava [o americano] novamente caído, sob uma chuva de coronhadas e pontapés." (Idem, p. 155).

Na narração do último bloco do episódio em que ocorre o processo de morte da personagem "Ela", fica nítido o emprego da tortura:

> Os dedos estalaram, os ossos se rompendo com o impacto. [...] Ela cambaleava e continuou a ser espancada a cada passo [...] Eles a seguravam no chão pelos braços e pernas, um deles pisava em seu estômago sufocando-a. [...] O policial apertou-lhe o estômago com o pé, enquanto outro chutou-lhe a cabeça, atingindo-a na têmpora [...] ele atirou em seu braço [...] Amarram-lhe os pulsos e os tornozelos, espancando-a e obrigando-a a encolher as pernas. Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete. [...] Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair, atravessavam-na como milhares de punhais [...] Os policiais continuavam a bater-lhe no rosto, no estômago, no pescoço e nas costas. (TAPAJÓS, 1977, p. 169-172)

4. CONSEQÜÊNCIAS PSÍQUICAS

As consequências psíquicas a serem evidenciadas nas obras são oriundas de motivos bastante peculiares de cada enredo. No romance "Em Câmara Lenta" elas se fazem presentes no narrador-sobrevivente e resultam das lembranças da atuação do movimento e da não aceitação do processo de desmantelamento do grupo pela repressão política. Tais seqüelas englobam a memória amnésica, a fragmentação do ego, a não superação das perdas e o estado de desalento. Já na peça teatral "A Semente" tais conseqüências serão evidenciadas a partir do psiquismo do pai de Tonico, que em decorrência da morte trágica do garoto, encontra-se desnorteado, apresentando alucinações referentes ao passado com o filho, bem como um desânimo quanto à continuidade de sua vida por não conseguir superar tal perda, culminando no seu suicídio.

A memória amnésica se faz presente nas obras através das vozes narrativas que descrevem um reviver alucinatório do acidente traumático, isto é, a situação testemunhal concebe o tempo passado como um tempo presente, instalando um presente contínuo. Assim, segundo Rudge (2003, p. 106), o fenômeno traumático foi tão intenso que este

"passará a ser reeditado nos sonhos, e ressurgir em ataques histeriformes que transportam repetidamente o sujeito para a situação do trauma, como se fosse impossível superá-la".

É bastante perceptível na obra "Em Câmara Lenta" a presença da memória amnésica pelo fato de o narrador onisciente e onipresente retomar ao contexto da resistência à ditadura militar brasileira por meio da guerrilha urbana, vivenciado por ele e seus companheiros. Como se percebe no trecho do 2º parágrafo da obra "A imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva [...]" (TAPAJÓS, 1977, p. 13).

Assim, durante a narrativa o narrador-personagem mostrará que tal realidade foi tão intensa na sua vida que seus relatos irão retratar momentos pelos quais o grupo guerrilheiro se deparou, incluindo as reuniões secretas, os atos terroristas, o retrato da guerrilha no país, evidenciando a tentativa de articulação do movimento com operários e estudantis, o heroísmo; e, finalmente, o fracasso da organização a partir da repressão e da tortura policial.

É perceptível nos trechos a seguir a impossibilidade do sobrevivente evadir-se daquele campo simbólico, isto é, o contexto de atuação da guerrilha urbana: "[...] não existe por aqui uma guerra? Não, não existe" (Idem, p. 85), "[...] olhando as sombras, os destroços, os fragmentos rasgados do passado. Os fragmentos rasgados do futuro" (TAPAJÓS, 1977, p. 151) e em "Hoje o pensamento [é] [...] uma coisa que se arrasta com a inevitabilidade da permanência" (Idem, p. 83-84). Bem como no fragmento:

> [...] e eu não escapei porque eu fiquei lá pra sempre, o que escapou foi um corpo vazio, uma casca sentada na beira da cama olhando a parede e sabendo que o tempo acabou, mas que vai continuar se arrastando e atirando e odiando uma casca cheia de ódio, ouvindo os nomes repetidos em voz baixa e que não sabe mais nada, apenas que amanhã cairá. (Idem, p. 24-25)

Essa dificuldade que o narrador-personagem apresenta em se afastar daquele contexto da guerrilha, por ter sido tão forte e impactante, faz com que ele apresente o quadro de memória amnésica, em que seu psiquismo não consegue ligar e expor tais episódios, impedindo que ele pense de modo articulado o passado e o presente.

Como conseqüência disso, o sobrevivente traça a narrativa com a presença de repetições. Isso é retratado no trecho em que o narrador afirma que "O próprio gesto, agora, é um movimento hesitante feito de diversas repetições" (Idem, p. 38). E de forma geral, tal aspecto é perceptível pelo fato de a narração do episódio em que a personagem "Ela" é torturada e morta ser efetuada seis vezes, isto é, em seis blocos da mesma história.

Partindo do fato de que a memória amnésica se caracteriza pela repetição do evento

traumático devido não ter sido recalcado[50] na psique do traumatizado, a obra "A Semente", por meio do personagem Américo, pai de Tonico, apresentará tal seqüela, em decorrência do trauma vivido por este – a morte de seu filho. Os trechos a seguir dizem respeito ao conjunto de alucinações que o operário manifesta durante um expediente de trabalho na fábrica:

> AMÉRICO – As máquinas, pelo amor de Deus. As máquinas, pára! Pára a engrenagem. Olha o braço. Olha o braço dele!
> [...]
> AMÉRICO – Olha o braço. O bracinho dele!
> AMÉRICO – Agüenta, minha esperança, agüenta. Só um pouco. Já pára! Já pára tudo. Não grita filho. Não grita... Já parou, tá parando...
> [...]
> AMÉRICO – Olha lá o que foi. Olha lá, tá sangrando! Vamo tirá ele de lá. Vamo tirá. Ajuda baiano, ajuda!
> [...]
> AMÉRICO – Não. Eu. Eu vou. Calma, filho. Agüenta um pouco. Que nem homem. Como te ensinei, hein? Como te ensinei!
> [...]
> AMÉRICO – Eu não consigo chegá lá. Num consigo. Me acode, minha Nossa Senhora, me acode! Eu não consigo chegá lá! (GUARNIERI, 1978, p. 97-98)

Dessa forma, esse reviver alucinatório que se reporta à retomada de fatos inerentes à cena traumática da morte de Tonico - quando seu braço ficou preso nas máquinas, quando Américo pediu que parassem as máquinas e quando este tenta alcançar o menino a fim de tirar seu braço das máquinas – irá caracterizar a memória amnésica em Américo.

No que diz respeito à fragmentação do ego, Maldonado e Cardoso (2009) definem este fenômeno como um processo de clivagem narcísica, que ocorre quando o ego se dissocia em várias partes, incomunicáveis entre si, a fim de que esses traços traumáticos não se liguem e impeçam a representação de tal episódio de forma coerente e significativa.

Pode-se dizer que na obra de Guarnieri, mesmo que não de forma propriamente dita, a fragmentação do ego se faz presente em decorrência do estado melancólico em que o pai de Américo se encontrava, já que seu estado de melancolia não permitiu a elaboração dos fatos traumáticos.

Já no romance de Renato Tapajós, mais especificamente no psiquismo do narrador-sobrevivente, é nítida a presença da dissociação do ego em várias partes, incomunicáveis entre si, que impedem a narração de forma coerente e significativa daquele período turbulento e traumático em torno dos movimentos resistentes da guerrilha urbana.

---

[50] Recalque, segundo Maldonado e Cardoso (2009), é a operação pela qual o indivíduo procura repelir ou manter no inconsciente as representações ligadas ao afluxo pulsional excessivo – o trauma –; o que torna impossível a assimilação da vivência traumática como um fato já ocorrido, instalando um presente contínuo.

No trecho a seguir da obra "Em Câmara Lenta", o narrador consegue traduzir tal fragmentação, quando faz referência à desconexão das imagens inerentes ao passado de atuação dos guerrilheiros: [...] tudo muito de repente, tudo de uma vez fragmentado e não há mais tempo para nada. O espelho foi de novo colocado, mas agora ele está trincado em mil pedaços e devolve uma imagem partida. (TAPAJÓS, 1977, p. 42).

Isto é, essa desarticulação de imagens reflete a fragmentação do ego do narrador e é ainda perceptível no trecho "O gesto continuava estilhaçado, espalhado aos pedaços pelo chão da casa e é impossível reunir as peças para reconstituir seu sentido. Para restituir a forma ao jogo de armar" (Idem, p. 42).

Essa dissociação do ego no gesto testemunhal se reflete também na própria estrutura da narrativa, em que o narrador-sobrevivente se mostra incapaz de incorporar numa cadeia contínua as imagens, exatas, do episódio traumático, neste caso, o do processo de desmantelamento do movimento guerrilheiro.

Dessa forma, é evidente no romance a fragmentação da narrativa em diversos tempos, em que algumas passagens estão deslocadas do conjunto até então apresentado. Isto é, o sobrevivente não consegue apresentar tais eventos numa única oportunidade, tal é a força de sua conseqüência traumática daquilo que não se enquadra numa percepção consciente da realidade.

E, como uma das conseqüências psíquicas mais intensas e destruidoras, têm-se ao lado do estado de desalento, a não superação das perdas do sujeito traumatizado, que se manifesta em decorrência do fato de que o episódio traumático foi tão intenso que é incapaz de ser acomodado na psique de quem presenciou o trauma, fazendo com que este não consiga superar as perdas.

Durante quase toda a narrativa do romance "Em Câmara Lenta" em que o narrador-personagem se refere ao fracasso do movimento guerrilheiro, a não superação das perdas pode ser identificada, já que ele não se conforma com o ocorrido. Isso pode ser notado em: "A sensação de perda é física, como se faltasse a laringe ou o esôfago e não vai passar porque se, ao menos, tivesse servido para alguma coisa" (TAPAJÓS, 1977, p. 13) e "[...] É tarde demais, mas é preciso continuar vazio, um sentimento oco" (Idem, p. 14).

Esse estado de não superação das perdas se intensifica a partir do momento em que o narrador-personagem fica sabendo de forma detalhada através do primo da companheira como ocorreu o processo de tortura e morte da personagem "Ela". Esse processo psíquico é perceptível no trecho abaixo: [...] não há nada pra fazer: andar, comer, esperar. (Idem, p. 47)

O narrador-personagem não consegue superar as perdas relacionadas ao

movimento guerrilheiro, como as mortes dos companheiros e o fracasso da guerrilha, de forma com que esse passado de atuação ainda exercerá uma significação em sua vida. Assim, o narrador-personagem exigirá de si a continuação no movimento; mesmo que o gesto final seja inútil, ele procurará honrar a luta dos companheiros agora mortos. Como é perceptível em:

> Caminhar pela rua e saber que esses passos são definitivos e que o gesto é inútil porque ninguém vai tirar proveito dele, mas fazê-lo assim mesmo porque é o único possível agora que eu sei. Me recuso a desertar, me recuso a recuar, me recuso a parar, a trair por um momento que seja essa confiança, essa herança que ela e os outros deixaram (Idem, p. 174).

O personagem assume que é impossível superar as decepções vividas no decorrer do movimento e que elas continuarão presentes durante a sua trajetória como guerrilheiro: "Agora eu sei o que é mergulhar na vida, abandonar a superfície e arranhar o fundo, o fundo escuro, assustador e a gente não pode mais voltar a partir de um certo ponto porque o peso nas costas, o peso de todos os mortos é grande demais." (Idem, p. 161).

Já na peça teatral "A Semente" o fenômeno da não superação das perdas é nítido a partir da psique de Américo, que não se conforma com a morte do filho. Isso pode ser perceptível logo após que acontecera o velório de Tonico, em que Américo vai trabalhar na fábrica e este demonstra a dificuldade de retomar sua rotina sem a presença do filho: "AMÉRICO – Primeiro almoço que faço sem meu filho perto pedindo a sobremesa..." (GUARNIERI, 1978, p. 89)

Outro momento em que é perceptível a não superação da perda por parte de Américo é quando este começa a apresentar alucinações que dão a garantia de que Tonico ainda está vivo: "AMÉRICO – [...] Olha lá o Toniquinho, tá subindo sempre. Sobe que nem louco! Ah, menino, o trabalho que você dá! Toniquinho não sobe mais... Está no andaime!" (Idem, p. 99). Mesmo quando cessados esses delírios, e que Américo reconhece que Toniquinho já não está vivo: "[...] Tonico! Ah!... É mentira, mentira desgraçada!" (Idem, p. 99), o operário deseja vê-lo novamente, mesmo que seja através de alucinações "[...] Eu quero vê!... de novo!" (Idem, p. 99), evidenciando, dessa forma, a não superação das perdas.

A última conseqüência psíquica a ser apresentada neste estudo diz respeito ao estado de desalento do traumatizado, que implica na existência de um sujeito melancólico e desanimado diante da vida, culminando na autodestruição do seu ego.

Segundo Freud (1914/1996), o estado de desalento faz com que o sujeito nessas condições apresente algumas características psíquicas, como:

> Um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. (p. 250)

No romance de Tapajós o estado de desalento apresentado pelo narrador-sobrevivente é provocado pela não superação das perdas (fracasso do movimento guerrilheiro e morte dos companheiros), fazendo com que o militante apresente um estado emocional diferente daquele que possuía diante da vida e da luta armada - "A única ambição legítima é a de mudar o mundo" (TAPAJÓS, 1977, p. 113) -, adotando uma postura melancólica, concebida por Freud (1914/1996) como uma elevada redução na auto-estima e um empobrecimento do ego, tornando-se vazio e desprovido de valor. Esse estado psíquico pelo qual o personagem não encontra mais sentido em continuar vivendo é nítido a seguir:

> Mesmo que todas as informações reconstruam os fatos, mesmo que saiba exatamente quem estava lá, mesmo que o ódio atravessado na garganta possa encontrar rostos a serem destruídos. Não foi apenas uma pessoa que morreu, foi o tempo. (Idem, p. 15)

Dessa maneira, o personagem manifestará uma situação psíquica de desânimo, não conseguindo traçar uma expectativa de vida desatrelada àquele campo simbólico de atuação na guerrilha. Como pode ser observado no trecho "[...] olhar para dentro de mim mesmo e ver se sobrou alguma coisa em meio aos destroços, um fragmento prateado onde me agarrar, ou tão somente o campo sangrento de carne revolvida." (TAPAJÓS, 1977, p. 153)

Isto é, ele não encontra mais significado na sua existência fazendo com que a fantasmagoria tome conta de sua vida, sendo ele próprio simbolicamente uma pessoa morta, perceptível em: "[...] porque eu também morri, lá naquele dia, no momento quê" (Idem, p. 25). Assim como em: "[...] Quem não tem mais [a esperança] sou eu, porque tudo acabou. A vida é apenas, hoje, um adiamento da morte próxima, uma pausa entre quem sobrevive e aqueles que já morreram [...]" (Idem, p. 83)

Nos trechos que seguem: "Quase escuridão, um zumbido surdo, a pele se esticando, os olhos mortos cansados de ver e vendo [...]" (Idem, p. 24) e "Andar pela casa, almoçar, porque é preciso manter o corpo funcionando e esperar" (Idem, p. 50) fica evidente o sentimento de que o narrador-sobrevivente só está vivo por estar, isto é, só faz o necessário para se manter vivo fisicamente, pois ele mesmo afirmou já ser um homem morto psiquicamente.

O ponto culminante a respeito do estado de desalento do narrador-sobrevivente acontece quando ele toma conhecimento de todo o processo de tortura e morte da

personagem "Ela", e busca reagir com toda a força e ódio para vingar-se da repressão, perceptível em "O ódio se transformou numa decisão fria e o cérebro é apenas uma máquina para registrar imagens e ordenar movimentos" (Idem, p. 175)

Todo esse ódio despertado pela morte da companheira "Ela" fez com que ele agisse por impulso, a ponto de sair atirando em pessoas, que a narrativa não deixa claro se eram realmente policiais, ou se o sobrevivente apenas pensava que fosse. Esse episódio tem como término a morte do narrador, como fica nítido a seguir:

> A rajada da metralhadora o atingiu no peito, lançando-o contra o muro. Uma outra bala quarenta e cinco acertou em sua boca, saindo pela base do crânio, jogando sangue no muro. Ele caiu para a frente, sobre a calçada, os braços abertos, as mãos ainda apertando a coronha dos revólveres. Diversas rajadas atingiram seguidamente o corpo, picotando-o e fazendo com que ele estremecesse ao impacto das balas. O sangue, como um rio, escorreu pela calçada em direção à sarjeta.
> A deserção definitiva tinha sido realizada. (Idem, p. 176)

Já na peça teatral "A Semente", Américo demonstra seu estado de desalento após a perda de seu filho, em que este não deseja nem mais viver: "Tiro na cabeça! Essa é a solução! Quem é que não teve! Quem é que não teve vontade de metê um tiro na cabeça, hein? Quem é que não teve..." (GUARNIERI, 1978, p. 89)

Esse estado de desalento que Américo apresentava tem como ponto culminante o seu suicídio. No momento que precede este fato, ele declara: "E um corpo que não vale nada; nem precisa ter cuidado. Adeus Mãe. Que Deus me perdoe se existir!" (Idem, p. 101). Neste trecho duas características do desalento são manifestadas, como o desânimo em "E um corpo que não vale nada" e a expectativa delirante de punição em "nem precisa [o corpo] ter cuidado".

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo procurou-se evidenciar a partir da leitura das obras "A Semente", de Gianfrancesco Guarnieri, e "Em Câmara Lenta", de Renato Tapajós, os processos de resistência por parte de grupos descontentes com as ações políticas de regimes ditatoriais e de repressão aplicada a esses movimentos de esquerda.

Bem como foram mapeadas nas obras a partir do comportamento psíquico do narrador-personagem de "Em Câmara Lenta" e do personagem Américo de "A Semente" conseqüências psíquicas da memória amnésica, da fragmentação do ego, da não superação das perdas e da autodestruição do sobrevivente, decorrentes da realidade traumática - no romance, as mortes dos companheiros e o fracasso do movimento guerrilheiro; e na peça, a morte do garoto Tonico.

Reconhecendo que o estudo apresentou limitações na sua base investigativa, esperamos que ele contribua para novas investigações voltadas às questões intrínsecas ao processo de caracterização de mártir nas obras "A Semente" e "Em Câmara Lenta"; bem como à presença no romance de uma possível crítica ao movimento guerrilheiro, quando são minimizadas as chances defensivas dos policiais em decorrência das atitudes dos militantes e quando, em determinadas passagens da obra, o narrador abranda a ação policial frente aos guerrilheiros.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund (1914 a). **Sobre o narcisismo: uma introdução**. Op. Cit. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XIV.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **A Semente**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

MALDONADO, Gabriela; CARDOSO, Marta Rezende. O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 45-57, 2009.

RUDGE, Ana Maria. Trauma e temporalidade. **Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.**, São Paulo, ano VI, n. 4, p. 102-116, dez. 2003.

TAPAJÓS, Renato. **Em Câmara Lenta: romance**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

A TRANSCRIAÇÃO E RESISTÊNCIA NA NARRATIVA TESTEMUNHAL E FÍLMICA "O QUE É ISSO COMPANHEIRO?"

Lígia da Costa Félix[51]
Rosane Castro[52]
Laís Edivany Santos Pantoja[53]
Augusto Sarmento-Pantoja (Orientador)[54]

RESUMO: Este estudo pretende colaborar com as análises contemporâneas sobre os interstícios entre memória e esquecimento na narrativa testemunhal *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira (1979) e a narrativa fílmica homônima de Bruno Barreto (1997). No confronto entre o texto de partida e texto de chegada observaremos efeitos tradutórios dispares, entre a tradução literal e a formulação imagética de fragmentos do livro no texto escrito. Outro aspecto que será abordado está relacionado à ideia de resistência discutida por Alfredo Bosi, em *Narrativa e Resistência* que trata o conceito "resistência" sob duas perspectivas: resistência enquanto tema e resistência como forma imanente, explorando diversas facetas da resistência.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Esquecimento. *O que é isso companheiro?* Testemunho. Tradução.

Introdução

Primeiramente, apresentaremos algumas considerações sobre o vocábulo resistência com base no que compreende Alfredo Bosi, em seu texto "Narrativa e Resistência". Em seguida faremos uma apresentação sobre as duas formas de resistência apontadas por este crítico, ao conjugar narrativa e resistência: a) resistência como forma temática; b) resistência enquanto forma imanente da obra. Posteriormente analisaremos as obras *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira e a obra fílmica homônima, de Bruno Barreto, tomando como referência o conceito de *transcriação*, desenvolvida por Haroldo de Campos buscaremos compreender alguns processos de tradução encontradas na comparação entre essas obras.

1- Sobre o vocábulo resistência:

Alfredo Bosi (2002) nos apresenta de que maneira podemos entender o vocábulo resistência, para ele, resistir está bem mais ligado a aspectos éticos do que a aspectos estéticos, dessa forma, o vocábulo implica na oposição a uma força alheia maior ou superior. Essa forma de perceber *resistência*, aproxima o termo ao cenário ditatorial que envolve a obra *O que é isso, companheiro?,* que de certa forma passa ser exemplar para o

[51] Graduanda em Letras, Bolsista Pibex/UFPA; voluntária Iniciação Científica/CAAB.
[52] Graduanda em Letras, Bolsista Pibex/UFPA; voluntária Iniciação Científica /CAAB.
[53] Graduanda em Letras, Bolsista Pibex/UFPA; voluntária Iniciação Científica /CAAB.
[54] Professor de Literatura Vernácula da Universidade Federal do Pará (UFPA); Faculdade Ciências da Linguagem (FACL); Doutorando em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

debate sobre tal categoria, apresentado por Alfredo Bosi na obra *Literatura e Resistência*. Isso porque a ditadura civil-militar de 1964, no Brasil, foi marcada pela concentração do poder nas mãos dos militares, que governavam com "mãos de ferro" na garantia de conseguir um pseudodesenvolvimento urbano-industrial fundamentado na concentração da renda e exclusão da classe operária.

Essa forma de governar foi pautada pela suspensão de sindicatos, perseguições a estudantes e operários que não estavam de acordo com tais práticas, cassação de mandatos de parlamentares, entre outras práticas bastante comum aos regimes ditatoriais. A instalação dos atos institucionais (AI) introduzidos pelo governo militar a partir de 1965 aprofundaram ainda mais o poder do estado repressor. Entre os atos institucionais mais representativos destacamos o AI-2, que dissolveu os partidos e criou o bipartidarismo: ARENA e MDB; e o AI-5 de 1967 que acentuava ainda mais o caráter violento da ditadura promovendo o endurecimento das práticas repressivas, no qual a censura tornou-se a ferramenta mais utilizada para garantir a alienação do povo brasileiro para com as atrocidades cometidas pelo regime civil-militar na época. É claro que com uma política tão fechada e que censurava de várias formas, surgem pequenos grupos responsáveis por desenvolver a *resistência*, pelo fato de possuírem opiniões divergentes do governo civil-militar e não aceitavam o modelo repressivo instalado no Brasil.

A ação desenvolvida por esses grupos que opuseram-se ao regime político instalado no Brasil serão a base para compreendermos a perspectiva bosiana sobre resistência. Assim, tomaremos o verbete cognato in/sistir e seu antônimo de/sistir. Insistir consiste em garantir que haja a necessidade de permanência nas ideias para que não haja a desistência, e a desistência só ocorreria a partir do momento em que não houvesse mais forças para relutar, devido a atitudes feitas de má fé cuja alienação fosse o principal motivo do convencimento para "abrir mão" de algo. Este é um procedimento que orientam os movimentos de resistência.

De outro modo, Bosi aproxima o termo resistência às dimensões da "cultura" e da "arte" e constata que o período entre 1930 e 1950 emergem as primeiras relações entre resistência e literatura. Essas relações coincidem com o momento em que grande parte de intelectuais firmaram um combate representativo ao fascismo, ao nazismo e a outras formas de governos repressores. Esta união entre forças populares e intelectuais fomentou o surgiu de diversas obras que narravam fatos histórico, sociais e culturais que rementem ao embate contra a repressão. Com isso, Bosi vê a necessidade de criar uma categoria para dar conta dessas especificidades de tais obras, dimensionando a intrínseca relação entre

literatura e resistência. Essas obras apresenta um ponto de vista estético particular, pois marcam a emergência das tendências neo-realistas na literatura.

Salientamos porém que as manifestações artísticas desse período não estão ligadas a força de vontade, mas ao acontecimento ou o momento em que o artista se encontra, trabalhando assim com as questões envolvendo o valor dessa obra, como destaca Bosi quando analisa que "a arte não é uma atividade que nasça da força de vontade. Esta vem depois. A arte teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória." (BOSI, 2002, p. 118). Valores estes que o autor classifica como sendo essencial para todo individuo, pois:

> O homem de ação, o educador ou o político que interfere diretamente na trama social, julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido por valores. Estes, por seu turno, repelem e combatem os antivalores respectivos. O valor é objeto da intencionalidade da vontade é a força propulsora das suas ações. O valor está no fim da ação, como seu objetivo; e está no começo dela enquanto é sua motivação. Exemplos de valores e antivalores são: liberdade e despotismo; igualdade e iniquidade; sinceridade e hipocrisia; coragem e covardia; fidelidade e traição etc." (BOSI, 2002, p. 02).

Neste processo de compreensão da obra de arte Bosi nos apresenta uma análise que determina a existência de duas formas de resistência: uma de *forma temática*, que corresponde a uma resistência que se baseia pela existência de uma determinada situação político-social conduzida por um sistema ditatorial, tal qual o nazismo, o fascismo, as ditaduras latino-americana entre outra, aonde ele cita como exemplo de resistência temática, *É isto um homem?*, obra do autor Primo Levi, e *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos; outra de *forma imanente*, a qual corresponde aos procedimentos de resistência que não se prendem ao fato histórico em si, pois ela sempre existirá, não importa se houver ou não uma forma de governo ou uma força de poder maior, uma vez que levam em consideração questões que nos fazem pensar sobre aquela realidade descrita na obra, em busca de "apresentar" as coisas com elas realmente são, fazem parte dessa forma de resistência diversas obras, tais como *O Ateneu*, de Raul Pompéia, *A paixão segundo G.H*, de Clarice Lispector, que serviram de modelo para a argumentação de Bosi.

2- A tradução cinematográfica: criação e transcriação

Segundo Octávio Paz, em seu ensaio *Tradução: literatura e literalidade,* "Aprender a falar é aprender a traduzir." ele explica o que venha a ser tradução partindo, por exemplo, da curiosidade de uma criança diante de uma palavra desconhecida; quando ela pergunta o significado de tal palavra ela quer que a pessoa traduza para a linguagem dela o que venha a

ser. Partindo desse sentido, a tradução que se dá dentro de uma língua é a mesma perante duas línguas diferentes. Percebemos então que para poder explicar o conceito de tradução Octávio, traz toda essa discussão da língua e sua pluralidade, pois para a mesma elas estãdo diretamente ligadas. Sabemos que há uma linguagem universal que abrange dentro de si várias outras linguagens, pois cada povo possui um modo individual de se comunicar, quando um povo se depara com outra linguagem, surgi o questionamento sobre qual seria a linguagem certa para usar, partindo do princípio de que existe linguagem universal como esses povos sendo portadores de diferentes linguagens se comunicariam? Como um sem saber a língua do outro consegue, ainda assim, compreender o que é dito? Octavio explica em seu ensaio,

> No passado, a tradução dissipava a dúvida: se não há uma língua universal, as línguas formam uma sociedade universal na qual todos, vencidas certas dificuldades, se entendem e se compreendem. E se compreendem porque, embora em línguas distintas, os homens dizem sempre as mesmas coisas. A universalidade do espírito era a resposta à confusão babélica: existem muitas línguas, mas o sentido é único. (PAZ, 2009, p. 09).

Toda essa questão sobre pluralidade de língua e suas diferenças faria com que os tradutores tivessem uma maior dificuldade para traduzir, todavia não é o que o acontece, se traduz cada vez mais, pois "Por um lado a tradução suprime as diferenças entre uma língua e outra; por outro, as revela mais plenamente: graças à tradução, nos inteiramos de que nossos vizinhos falam e pensam de um modo distinto do nosso." (PAZ, 2009, p.13). Sendo que, o objeto de maior visão na arte tradutória são os textos que possuem maior grau de complexidade como explica Haroldo Campos,

> [...] quanto menores sejam o valor (*Wert*) e a dignidade (*Würde*) da língua do original, quanto mais elevado seja o seu teor de comunicação (*Mitteilung*), tanto menos ele tem a oferecer à tradução [...] por outro lado, quanto mais altamente elaborada (*geartet*) tenha sido uma obra, mais ela permanecerá traduzível, ainda que no mais fugidio contacto com o seu sentido. (CAMPOS, 2011, p.29).

Haroldo, em seu livro: *Da transcriação, poética e semiótica da operação tradutora*, avalia que os procedimento de tradução estariam ligados "necessariamente à construção de uma tradição, o que implicava projetar o problema no campo mais lato da historiografia literária" (CAMPOS, 2011, p.10), onde essa tradição é vista como um processo de tradução. Levando em consideração a obra: *O que é isso companheiro?* podemos perceber esse processo tradutório quando o autor, por meio de uma narrativa em primeira pessoa, tenta repassar para o leitor de uma forma bastante evidente e com veracidade dos fatos, as

barbaridades que eram cometidas pelos militares no decorrer da ditadura militar de 1964, no Brasil. A equação paronomástica tradução/tradição é proposta por Haroldo vem confirma a proposição de Octávio Paz quando ao conceber que "Traduzir & trovar são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar" (CAMPOS, 2011, p.13). E no processo de "reinvenção" do autor sobre o que acontecia naquela época, ele não só relata o que realmente aconteceu como também, em certos momentos, modifica fatos para dar maior veracidade e verossimilhança aquela realidade, por meio do seu testemunho.

No caso da obra de Gabeira, a função do tradutor não é especificamente a tradução de uma língua pura a partir do "estranhamento" com outras línguas estrangeiras, mas sim, uma tradução que leva em consideração o fator histórico-temporal ao qual passava um país, que por meio de narrativas testemunhais traduziram o quão severas foram as práticas exercidas contra quaisquer formas de resistência. A transcriação de uma narrativa testemunhal a partir de tais conhecimentos possibilitou não só ao próprio autor o direito de expor as barbáries daquele período como inclusive estimula o leitor-tradutor a usar da sua capacidade de interpretar fatos para repensar e agir diante de testemunhos de narradores até então esquecidos pela história oficial.

Para Haroldo de Campos a transcriação, "é a busca de uma aproximação com o texto original, dentro daquela concepção de que a tradução não é equivalente ao texto original, mas um caminho até ele" (CAMPOS, 2011, p.134) Ou seja, nem tudo que está na obra original será transcrita, como podemos perceber ao assistirmos O filme homônimo *O que é isso, companheiro?* Lançado em 1997, baseado na obra de Fernando Gabeira, sobre sua militância na esquerda armada. O filme é uma ficção a partir de fatos reais, envolvendo o sequestro do embaixador norte-americano no Brasil, Charles Elbrick, em 1969; No filme o foco foi o sequestro, em que Bruno Barreto, diretor do filme, deixa de lado vários detalhes presentes somente no livro por considerar pertinentes tais fragmentos para sua "tradução", já que "a tradução é a transposição (*Uberfuhrung*) de uma língua na outra mediante um continuum de transformações." (CAMPOS, 2011, P.118).

A versão cinematográfica de *O que é isso, companheiro?* Tenta trazer fatos que nos remetem ao período histórico descrito no livro, como algumas personagens que usam nomes reais, textos explicando grandes acontecimentos, cenas em preto e branco, como se fossem saídas de arquivos. Desse modo, o filme tenta dar a impressão de que é um relato de fatos reais com uma ou outra alteração apenas para facilitar as opções dramáticas, como uma estratégia para nos fazer compreendê-la como "a melhor tradução" dos fatos históricos, como aponta Campos ao considerar que "a melhor tradução é a que mais se

aproxima das qualidades do original, é essa a resposta." (Campos, 2011, p.143). Isso é possível porque o filme como obra de ficção é uma adaptação livre da obra, por isso, tem liberdade para transformar, criar e recriar. Mas, por outro lado, quando se utiliza de nomes de personagens reais, como Jonas e o velho militante Toledo, e data o fato histórico, de certa forma se compromete em narrar o que realmente aconteceu, mesmo sabendo que "Traduzir é muito difícil – não menos difícil que escrever textos mais ou menos originais –, porém não é impossível." (PAZ, 2009, p.19), principalmente, quando compreendemos que toda a narração é apenas uma versão possível dessa história.

3- Literatura de Resistência: obra escrita e fílmica - *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira e Bruno Barreto, respectivamente.

Diversas obras literárias e fílmicas narraram esse momento da história política brasileira, dentre eles o livro do autor Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?* Nessa obra ele procura narrar às diversas experiências que ele e seus companheiros de resistência viveram, de 64 até a anistia dos que foram presos e torturados, inclusive o próprio autor. O texto é narrado em primeira pessoa para explicitar que aquelas vivências pertenciam a um eu real, porém pode-se perceber que em determinados momentos a narrativa se mantém um tanto quanto vaga, aonde o autor e também narrador não se prende a um detalhamento maior dos fatos. A opção pelo uso do "eu" garantiu uma visão mais pessoal dos fatos, mas limitou-se a narrativa das aventuras de um indivíduo politicamente engajado.

No decorrer da narrativa percebe-se que o principal objetivo dos resistentes era chamar atenção da população para o que estava acontecendo naquele período. Em alguns fragmentos o autor mostra isso claramente. A sociedade vivia como se nada tivesse acontecendo e segundo o próprio Gabeira, isso era revoltante, ficavam indignados com a postura da sociedade, pois ninguém os entendia, o Brasil estava se tornando um país onde a tortura psicológica e a física era constante e ninguém se disponibilizava a ajudar os movimentos de resistência a ditadura:

> Me diz uma coisa. O que adiantava chegarem as armas? Estou correndo assim para me meter na Embaixada da Argentina e vi muita gente gastando o seu tempo precioso para esconder as poucas armas que tinha. De que adiantavam as armas se os principais partidos políticos não tinham tensionadas suas forças para resistir? E de que adiantava os partidos fazerem isso, se a sociedade no seu conjunto não estava convencida da importância de resistir? (GABEIRA, 1980, p. 5)

O livro mostra também a visão do próprio Gabeira em relação ao sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrik- episódio que deu origem ao filme homônimo *O que é isso, companheiro?* de Bruno Barreto. Esse episódio acontece em 1969, época em que

o AI-5 já estava instaurado no Brasil, no qual promovia uma ditadura mais dura e ativa para calar represálias. Muitos jovens, jornalistas, escritores não aceitavam o modo de como os militares comandavam as coisas no Brasil. Um grupo derivado do movimento estudantil: Resistência Armada MR-8 (movimento revolucionário 8 de outubro) faz o sequestro de Charles Burke Elbrick junto com ajuda de outro grupo denominado ALN, para que alguns de seus companheiros fossem soltos e para conseguir quebrar o silencio da imprensa que se encontrava censurada por parte do governo.

Em 7 de setembro de 1969 o embaixador é libertado e os 15 guerrilheiros extraditados para o México. Após o embaixador ser solto os integrantes do grupo de resistência fogem para outros lugares, mas sem êxito são capturados um mês depois por causa das pistas deixada por Maria no aparelho (lugares que eram usados para a atividade política), alguns foram mortos pelos militares como Jonas e Toledo e outros presos e torturados. Oito meses após serem presos, os sobreviventes são extraditados para a Argélia.

4- Resistência temática e imanente nas obras

Tanto o filme quanto o livro a resistência se apresenta não só como o ato de opor-se a uma força alheia maior ou superior, mas também encontramos uma resistência marcada por uma temporalidade. Neste sentido, a resistência enquanto tema esta relacionada a uma cultura de resistência política, que trata dos assuntos relacionados à burguesia, a classe dominante, podendo ou não ser engajada:

> Pessoal, é por aqui. Mataram um estudante. Podia ser teu filho. Você que é explorado, não fique ai parado. Povo organizado derruba a ditadura. Não: só a luta armada derruba a ditadura. Não: povo organizado derruba a ditadura. A morte de Edson Luís no Calabouço foi um novo alento para um movimento de massas que já estava em ascensão. (GABEIRA, 1980, P.19).

O fragmento acima mostra que os estudantes, jornalistas e intelectuais, incitavam nas suas manifestações o povo a não aceitar as ordens dos militares, citavam mortes que ficavam impunes, mas que ninguém tinha coragem de buscar informações, caracterizando a resistência armada no período ditatorial brasileiro de 64.

E a resistência enquanto forma imanente, não precisa de uma determinação histórico-temporal assim como um tema qualquer, é uma resistência muito mais interna, se faz ao resistir seja qual for a força oposta: uma ideia, ideologia, ordem, opinião, essa resistência serve como uma forma de indagar o que não é certo, o que de certa forma causa "revolta".

"Como é, já entrou para o Partido Comunista?"

> "Eu não, e seus garotos?"
> "Que garotos?"
> "Seus filhos."
> "Que filhos? Não tenho filhos."
> "Como, se você é o pai que virou a assembleia, o pai da nossa greve?"
> "Olha, o negócio é o seguinte: não sou pai de ninguém. Os pais que iam à assembleia ficaram doentes e o partido acabou determinando que eu fosse fazer o papel de pai. Tinha cabelo branco, sabia falar. Agora já acabei com isso. Acho muito chato."
> "O que é que você está tomando? perguntei ainda meio surpreso com aquela história.
> "Caipirinha. Tá boa. Pede uma também." Foi nossa única referencia ao partido comunista. O resto da noite passamos a falar mal da pequena cidade onde vivíamos, de seu provincianismo, sua hipocrisia. Creio que o mesmo diálogo estava se dando em milhares de pequenas cidades do mundo àquela hora." (GABEIRA, 1980, p. 8).

Nesse fragmento Gabeira mostra que mesmo a ditadura se propagando de maneira tão repressiva, ainda existia pessoas que assim como ele estavam profundamente insatisfeitos com o povo brasileiro, com sua hipocrisia e seu comodismo. A maioria da população na época importava-se em apenas viver sua vida sem questionar os militares, pois muitas vezes era melhor se tornarem neutros perante a política brasileira do que se envolver em tais assuntos.

O termo resistência enquanto tema pode ser encontrado no filme, a partir do momento em que ele trata de questões relacionadas à ditadura em si, mostrando o testemunho de quem viveu de perto as barbaridades de uma época aonde a repressão foi a base de tudo. A temática da ditadura imposta no Brasil de 64 se manifesta de forma evidente no decorrer do filme.

> **Povo-** "Abaixo à ditadura! Abaixo à ditadura! Abaixo à ditadura! O povo unido jamais será vencido! O povo unido jamais será vencido! O povo unido jamais será vencido" - saem gritando, com placas e braços unido ao companheiro de manifestação enquanto caminham a diante na rua.
> **(barulho, confusão, sirenes, policiais armados).**
> **(gritos e correria de militares perseguindo resistentes que atiram pedras nos mesmos).** (BARRETO, 1980, 00.01.013/00.02.004)

Quando se trata da resistência enquanto forma imanente, o filme nos faz repensar sobre o que realmente aconteceu durante esse período da história do Brasil, só que a partir de uma nova perspectiva: a de um grupo de jovens esquerdistas que resolvem entrar na luta armada com o intuito de acabar com a repressão imposta pela ditadura, e que buscam a liberdade do povo brasileiro, assim como visam o reconhecimento de sua bravura em um futuro pós-ditatorial.

> "Fernando!" - o amigo chama.
> "Arthur, o que tá fazendo com essa roupa rapaz?" - Fernando pergunta.

> "Ibsen! hoje é dia do ensaio geral da peça!" - responde o amigo enquanto olha as pizzas de Paulo. - tá com essa fome toda? - pergunta depois.
> "Uma festa." - responde Paulo evasivamente.
> "Algum embaixador convidado?"
> "Cê acha que eu tivesse metido nisso, eu taria por ai comprando pizzas?" - responde Fernando meio irritado.
> "Em situações excepcionais, os juristas da ditadura sempre encontram um modo pra resolver as coisas, acha que eu não reconheço seu estilo?" - pergunta ele com um sorriso.
> "Você me superestima."
> "Será?"
> "E você? Como é que se sente ai no século dezenove?" - pergunta fazendo menção ao teatro e a vestimenta do amigo.
> "Mais próximo da realidade que você, Ibsen tem mais estilo do que esse seu teatro de horror, sequestrar o embaixador e atirar no soltado que carrega bandeira branca!"
> "Não seja tão dramático"
> "Vocês e os militares são as duas pontas da ferradura, parecem distantes mais na verdade tão bem próximos!"
> "Vou te dizer uma coisa, um dia quando contarem a história do nosso tempo, todo mundo vai saber que um grupo de pessoas pegou em armas pra lutar contra a ditadura"! Isso é importante! Muito mais do que você pensa! Nem todo mundo se escondeu numa casa de boneca!" - termina a conversar e vai embora.
> (BARRETO, 1980, 00.50.007/00.51.019)

O movimento resistência foi crucial para a construção dessas obras, pois elas permitiram perceber, imaginar os acontecimentos narrados por quem viveu as atrocidades na época. As obras de Gabeira e Barreto mostraram aquele íntimo de quem é resistente, que é lutar até o final em prol de uma ideologia, e apesar das obras mostrarem que no final os grupos de resistência caíram, ou seja, que de certa forma foi em vão, ainda assim a resistência se fez presente até o ultimo momento dentro dos personagens, até quando eles sobreviveram, pois mesmo sobreviventes e derrotados ainda sim possuíam em seu interior a revolta de todo o acontecido da época, de não ter conseguido mudar o curso da história do Brasil nesse período.

Referências

BARRETO, Bruno. *O que é isso companheiro?* . Cores. 1997.

BOSI, Alfredo. Literatura e Resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118 – 135.

CAMPOS, Haroldo. *Da transcriação poética e semiótica da operação tradutora*. Viva voz. Belo Horizonte. 2011.

GABEIRA, Fernando. *O que isso é isso companheiro?*/Fernando Gabeira-19ª. Ed- Rio de Janeiro: Codecri,1986.(coleção do pasquim; v.66).

PAZ, Octávio. *Tradução: literatura e literalidade*. Belo Horizonte. 2009

DA COLAGEM À PINTURA: UMA LEITURA DO DESAMPARO NO "*CORPO DOCUMENTAL*"

Márcia de Souza Pinheiro
Universidade Federal do Pará – (UFPA)
Tânia Sarmento-Pantoja (Orientadora)
Universidade Federal do Pará – (UFPA)

RESUMO: O presente trabalho objetiva refletir a relação comparativa entre as colagens de Max Martins e as pinturas de Giorgio De Chirico de modo a analisar as articulações que se estabelecem entre ambas, constituindo-as como um "corpo documental" de grande valor histórico; verdadeiros registros do cotidiano que se focalizam em significar o passado tornando-o presente, para assim destacar a experiência histórica refletida nesses corpos fragmentados. As colagens em consonância com as pinturas refletem bem a idéia de testemunho que "narra" o passado na tentativa de reconstruí-lo em tempo presente sempre fragmentado: os traços, as lacunas, as fraturas, o contexto, são indícios verbicovisuais que as direcionam a condição humana de desamparo. A partir dessa condição destaca-se a deformação da figura humana configurada em resíduos de uma experiência traumática registrada no "corpo documental". Com isso, utilizamos os pressupostos teóricos de Sigmund Freud a partir dos textos *Inibição, Sintomas e Angústia* (1926), *O Mal-estar na Cultura* (2010) e *O Mal-estar na Civilização* (1996) e de Tânia Franco Carvalhal no texto Literatura Comparada (2006).

PALAVRAS - CHAVE: Max Martins. Colagens. Giorgio de Chirico. Pintura. Desamparo.

ABSTRACT: This paper aims to reflect the comparative relationship between the collages of Max Martin and Giorgio De Chirico's paintings in order to analyze the joints established between both, constituting them as a "documentary body" of great historical value; true records of everyday life that focus in the past mean making the present, so as to highlight the historical experience reflected in these fragmented bodies. The collages in line with the paintings and reflect the idea of witness that "tells" the past in an attempt to rebuild it in fragmented always present: the traces, gaps, fractures, context, are verbicovisuais evidence that direct the human condition of helplessness. From this condition there is the deformation of the human figure set to waste a traumatic experience recorded in the "documentary body." With this, we use the theoretical assumptions of Sigmund Freud from the texts Inhibitions, Symptoms and Anxiety (1926), The Malaise in Culture (2010) and The Malaise in Civilization (1996) and Tania Franco Carvalhal in the text Literature comparative (2006).

KEY - WORDS: Max Martins - collages - Giorgio de Chirico - painting - helplessness.

1.1 - Introdução

1.2 - Leitura comparativa: Colagens e pinturas

Neste trabalho buscamos refletir a relação comparativa nas colagens de Max Martins em consonância com as pinturas de Giorgio De Chirico, destacando a condição humana de desamparo no corpo fraturado. Para tanto, faz-se necessário discorrer brevemente a respeito da Literatura Comparada.

De acordo com Tânia Franco Carvalhal (2006) a história da Literatura Comparada teve sua origem relacionada à corrente de pensamento cosmopolita, que trouxe importantes contribuições para o século XIX. Esse campo investigativo, busca indícios, semelhanças, diferenças, considerando a época, gênero de uma obra literária e oportuniza o confronto diversas literaturas, além disso, pode ser vista sob diferentes perspectivas, a comparação é uma dessas possibilidades. Para a autora:

> Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso (CARVALHAL, 2006, p. 07).

Segundo Carvalhal (2006) a literatura comparada "*compara* não pelo em si", pelo contrário, busca valorizar o recurso analítico e interpretativo. Assim, esse procedimento comparativo permite-nos uma ampla investigação literária de obras, autores, permitindo com isso, uma exploração adequada da temática, tornando-se um campo vasto de estudo literário. Torna-se, nesse sentido, um "método de excelência" considerando o ponto de vista da crítica textual. É sob essa perspectiva que estabelecemos a relação comparativa da colagem à pintura.

O poeta Max da Rocha Martins (1926-2009), também conhecido por MM é natural de Belém do Pará, nascido no dia 20 de junho e falecido no ano citado. Ainda criança, o poeta estabeleceu os primeiros contatos com o universo fascinante da poesia. Isso se deu em virtude de seu pai (Eurico A. Martins), caixeiro de livraria promover o contato de seu filho com a "atmosfera dos livros" e tudo o que esse encontro suscitou. Dentro desse cenário, o poeta prenunciava grande interesse pelas artes visuais. Leitor de revistas em quadrinhos e influenciado por esse tipo de texto, começou a registrar seus primeiros grafismos, riscos, traços, desenhos, em páginas daqueles que se tornariam seus famosos "Cadernos/Diários". São nesses diários que encontramos as famosas colagens, nelas costumava registrar momentos importantes do cotidiano, a saber, datas comemorativas, cartões, fotografias, lembretes, trechos de conversas, telefonemas. O fazer poético de Max Martins adquiriu enormes proporções.

Ainda nesse cenário de produção artística, Giuseppe Maria Alberto Giorgio De Chirico (1888 – 1890) nascido em Volos (Tessália) em 10 de julho do ano citado, também teve contato com o universo artístico visual, pois sucedeu que no período de (1891-1898) teve seus primeiros contatos com a pintura, e com um famoso pintor grego intitulado Mavrudis, posteriormente, com o também pintor Carlo Barbieri. Anos mais tarde, freqüentou por um curto período o Liceu Leonino sob a direção de jesuítas. De Chirico

retomou seus estudos e se enveredou na arte da pintura, em 1900 fez sua primeira pintura: "natureza morta com limões". Foi dedicado em sua criação, estudou desenho, pintura. Nesse mesmo ano pintou seu primeiro quadro metafísico: "*Énigme d'um après-midi d' automne"*. Isso demonstra seu grande interesse pelas técnicas de visualidade assim como Max Martins. As produções artísticas de De Chirico apresentavam temáticas voltadas à iconografia que preenchiam suas pinturas. É nesse espaço de criação artística (colagem/pintura) que se apresenta uma "trama" de associações secretamente agenciadas a partir de estruturas desconexas, uma aproximação de idéias soltas, díspares, que começam em rupturas e culminam em uma total sensação de desamparo do sujeito; temos, portanto, as colagens de Max Martins em diálogo intenso com as pinturas de Giorgio De Chirico.

2- Uma leitura do desamparo no corpo

Pensar a noção de desamparo em Sigmund Freud nos remete a compreender que seu surgimento ocorreu a partir de uma situação traumática. Nesse sentido, o trauma, foi conceituado por este autor, no entanto, o desamparo, ainda não possui um conceito definido. Vale ressaltar que existem tentativas de compreensão da noção de desamparo. É importante destacarmos a centralidade da concepção de trauma em Freud e na história da psicanálise, e a ênfase na cena psicanalítica, objeto de estudo deste.

Com base nisso, em 1926, Freud começou a se interessar pela temática do desamparo com o texto *"Inibições, Sintomas e Angústia"*. Ainda para o autor, a noção de desamparo é apresentada concretamente, considerando a incapacidade do bebê de sobreviver sozinho, sem qualquer tipo de ajuda exterior, nesse sentido, o trauma está intimamente relacionado à ideia de impotência, desamparo do sujeito diante de uma situação de perigo. Posteriormente, porém, a noção de desamparo foi reelaborada por Freud, ao trabalhar a teoria da angústia e da constituição dos ideais e do superego. Cumpre salientar que existem dois tipos de desamparo: O primeiro: é o motor ou físico, relacionado ao trauma durante o nascimento, aponta os perigos a partir do contato com o mundo externo; o segundo é o psíquico, relacionado ao perigo pulsional interior. Segundo Freud:

> [...] um sentimento só poderá ser fonte de energia se ele próprio for expressão de uma necessidade intensa. (...) a partir do desamparo do bebê e do anseio pelo pai que aquela necessidade desperta, parece-me incontrovertível, desde que, em particular, o sentimento não seja simplesmente prolongado a partir dos dias da infância, mas permanentemente sustentado pelo medo do poder superior do Destino. (...) A origem da atitude religiosa pode ser remontada, em linhas muito claras, até o sentimento de desamparo infantil. Pode haver algo mais por trás disso, mas, presentemente, ainda está envolto em obscuridade (FREUD, 1930, p. 06).

Com base nisso, em "*O Mal-estar na Cultura"* de Freud, temos um de seus textos essenciais, nele podemos observar todo o intelecto daquele que é considerado o "pai da psicanálise", na busca de uma interpretação da humanidade e de seu mundo contemporâneo. Assim, o autor discorre a respeito do homem desamparado, que se encontra constantemente com dores e horrores manifestados pelo corpo ou ainda do contato com o mundo que o cerca.

Em textos inerentes à cultura, Freud aponta para a noção da fragilidade humana proveniente da ausência de garantias frente ao poder da natureza e as incertezas do futuro que se mostram materializadas na sensação de desamparo do eu diante do mundo. Além do mais, destaca que essa sensação nunca é completamente superada pelo sujeito. No entanto, este busca recursos psíquicos que lhe permitam sobreviver diante desse contexto. Desse modo, entende-se que o desamparo é uma característica da modernidade.

O termo "Modernidade" é ambíguo. A expressão modernidade se refere a uma série de transformações sociais, intelectuais, materiais, a partir do surgimento do iluminismo. A modernidade, à medida que promoveu o desenvolvimento da ordem moderna e sua propagação em escala global, simultaneamente instituiu oportunidades significativas para os seres humanos gozarem de uma existência. Perante isso, o desamparo, "condição de existência" de um período moderno, mostra-se resultante de um processo histórico que culminou radicalmente a forma de ser do sujeito no mundo, já que trouxe implicações na vida deste último, a "perda de sua própria identidade" diante do mundo (tão inconstante) e daquilo que acreditava como referencial. É nesse cenário de perda e instabilidade que há uma abertura para o desamparo do "eu" face ao "mal-estar". Em relação a isso, estamos diante do comportamento humano e um sentimento de total insatisfação diante dos desejos que desestabilizam o sujeito e seu bem-estar.

Segundo Freud (1930) o sofrimento torna-se visível a partir de três direções: o nosso corpo, condenado ao declínio e à dissolução; o mundo externo, que pode revoltar-se contra nós; e, principalmente, o relacionamento humano e suas implicações nesse contexto. Diante disso, pode-se perceber uma abertura para a condição de desamparo refletida no corpo, como:

> Uma imagem (...) cuja finalidade é recobrir, sustentar, proteger e suplementar esse corpo e por isso mesmo, objetos que ao serem extirpados levam consigo parte da identidade desse corpo. Desterrado de seu revestimento esse corpo perde domicílio, perde sua pátria, perdi a si mesmo (VOLOBUEF & TRUSEN, 2014, p. 145).

De toda forma, este estado suplementar do corpo apresenta-se por meio de diversas manifestações de sofrimento psíquico, articuladas a uma experiência de desamparo

perturbadora na "imagem-corpo". Há uma diminuição (fratura) do sujeito à dimensão da imagem, temos a representação do corpo mutilado, desmontado. De tal modo, é importante frisar a condição de desamparo como essencialmente humana, na qual há uma perda de si e isso é fator determinante em relação à estruturação psíquica do corpo. Diante da temática do desamparo em foco neste trabalho, destacamos ainda:

> [...] a vivência de desamparo expressa a dimensão fundamental e insuperável sobre a qual repousa a vida humana. É o motor na construção da civilização. O homem ergueu a civilização em uma tentativa de diminuir seu desamparo diante das forças da natureza, dos enigmas da vida e, sobretudo, da própria morte. O termo desamparo nos lança à condição de falta de auxílio e à experiência de estar fora de algum sistema de proteção. Essa vivência geralmente é anunciada e acompanhada de uma intensa angústia. É algo do humano que nos ronda e nos confronta com a nossa condição de incompletude e de fragilidade, [...] (MENEZES *apud* (MACÊDO, 2012).

Diante disso, destacamos que o desamparo sendo "algo humano" nos conduz a um confronto com a "condição de incompletude"; direcionamos nosso olhar as colagens de Max Martins em conformidade com as pinturas de Giorgio De Chirico e nos deparamos com um universo poético no qual é possível perceber inúmeras relações no corpo, pois representam os traços do desamparo. Dessa forma, colagem e pintura representam os traços, as rupturas, os estilhaços do sujeito em recortes.

Geralmente, os seres humanos procuram meios de se manifestar perante uma realidade. Umas dessas formas de se autorrepresentar é o espaço do corpo, de uma fisionomia, da linguagem, da aparência. Nesse sentido, o corpo é uma abertura para que a aparência do "eu" possa transparecer. O rosto, por sua vez, permite esse tipo de exposição humana num universo corporal, "fala", "grita", diz significativamente a respeito do objeto em questão, no entanto, ao interpretá-lo nem sempre o compreendemos em sua completude, o rosto carrega diferentes feições, linguagens quase indecifráveis. Um rosto expõe e revela muitos traços, olhamos e o interpretamos diante de um contexto. Para Giorgio Agamben (1996) é possível notar que os sujeitos estão no aberto, nesse sentido, destaca-se que o rosto manifesta o ser em evidência na palavra, na imagem, na perturbação de uma aparência. Assim, diante desse contexto, o rosto exibe a "consciência de estar exposto no olhar".

Dessa forma, seja na colagem ou na pintura aqui em foco, o corpo, o rosto retratam o sujeito em rupturas. Somos capazes de olhar o imprevisto, o visível e o "invisível" de uma imagem; a aparência, a fisionomia que o "eu" expõe, temos a condição de desamparo do corpo em traços, pedaços, ausências, semblantes vazios, fugidios, uma condição a qual o

corpo foi submetido; assim surge neste o aspecto imprevisível, o desfeito, o desmontado, essa é, portanto, a abertura, a linguagem, a expressão configurada de um "eu" fraturado. Ainda segundo Agambem:

> [...] todo rosto se contrai em uma expressão, enrijece em um caractere e, deste modo, destina-se e se aprofunda em si mesmo. O caractere é a deformação do rosto no ponto em que sendo unicamente comunicabilidade – se apercebe de não ter nada a exprimir, e silenciosamente retira-se através de si em sua própria muda identidade. (AGAMBEM, 1996, 74-80).

Nessa perspectiva, os traços que constituem o sujeito configuram uma realidade fracionada que se manifesta; há uma troca, uma relação "face a face" entre aquele que olha e o objeto olhado, através do corpo, do rosto, das fraturas, da sensação de desamparo deixada pelo "eu" na "experiência de "*olhar o outro e ser olhado por ele"* como citou Patrick Pardini[55]. Dessa maneira, o corpo dá forma ao objeto visual, fazendo-nos olhar os traços, os vestígios, as rupturas, a natureza extraviada do corpo fraturado.

Dito isto, o corpo adquire dinamismo ao interagir com o ambiente, com outros corpos, com quem os olha; influencia e é influenciado pelo meio real, imaginário, social, histórico, cultural, transformando-se em "unidades rompidas" que constroem novos sentidos através do olhar, das fragmentações, transformando-se em formas de manifestação artística no decorrer do tempo. Giorgio Agamben (1996) acrescenta que o rosto humano reproduz na sua própria estrutura a dualidade de próprio e impróprio, de comunicação e comunicabilidade, destaca ainda que o rosto se constitui à semelhança de um fundo passivo que reproduz o brilho nos traços, tornando-os expressivos, ativos.

3 - Análise: Da colagem à pintura.

Os diários de Max Martins, com suas colagens, em consonância com as pinturas de De Chirico, resgatam-se através dos múltiplos traços de um passado em um presente rememorável; um passado que reconstrói o presente em fraturas. Humberto Eco em "*Obra Aberta*", discorre a respeito da obra livre, que não se limita em interpretações, que "não se fecha em si-mesma". É partindo dessa interpretação que analisaremos duas colagens e duas pinturas. Neste trabalho, para efeito de análise, denominam-se as **Colagens** de "**Corpo 01**", **"Corpo 02"** e as **pinturas** de **"Corpo 03 e "Corpo 04"**, respectivamente:

---

[55]PARDINI, Patrick. **Arborescência – Paisagem amazônica** 1.1 (catálogo de exposição). Belém, EDUFPA, 2001.

EIRÓ, Jorge. Diários de Max Martins. A Plástica Entre Parêntesis. **"COLAGEM CORPO 01".** Disponível em:<http://www.culturapara.art.br/maxmartins/maxdiario.htm>. Acesso em: 10 Set. 2011.

Na primeira "**Colagem Corpo 01"** de Max Martins nota-se o rosto fraturado, a colagem nos leva a perceber diferentes contextos reproduzidos em formatos díspares. Dessa forma, temos uma mistura de faces, caracterizando o elemento humano totalmente dissociado de si, o que resta se reflete em rostos ou pedaços extraviados. Os rostos nesse momento nos conduzem a perceber o que restou de um "eu": olhares penetrantes e dispersos. Sem a estrutura que os completava, as suas partes desestruturaram-se e desestabilizaram o entendimento das combinações, formatos, cores. O que esses elementos desconexos querem refletir nas colagens de Max Martins? Um cenário em cores agrupa em seu interior os rostos recortados que traduzem uma expressão distante do "eu" em pedaços. Esses rostos parecem fazer referência há um tempo remoto, mas esse "acordo" de olhares, um em especial (centralizado) desperta a atenção, olhar mais instigante, profundo, seria triste? O que ocasiona essa tristeza na colagem é a condição de desamparo que se expõe no olhar. Esse olhar traduz aquilo que em palavras não foi possível expressar... Um rosto em fraturas quase indecifráveis. O que esse olhar tão distante tenta revelar nas colagens de Max Martins? Difícil é interpretar o silêncio visual e as palavras que formam um contingente de idéias soltas, que moldam um olhar triste, resgatado no corpo, na "sintaxe fraturada". O desamparo está num olhar difuso e distante de uma fisionomia triste, totalmente desamparada inscrita no "corpo-documental". Nossos olhos são afetados pelo rosto fraturado; há uma dispersão da face que se apagou, cedendo lugar para os rostos dilacerados. Os rabiscos tornam-se peças fundamentais de uma colagem para outra, em diálogo intenso algo semelhante acontece na segunda "**Colagem Corpo 02":**

EIRÓ, Jorge. Diários de Max Martins. A Plástica Entre Parêntesis. **"COLAGEM CORPO 02".** Disponível em:<http://www.culturapara.art.br/maxmartins/maxdiario.htm>. Acesso em: 10 Set. 2011.

Os vários traços da **"Colagem Corpo 02"** de Max Martins intensificam a fragmentação. Assim, boca, cabeça e rabiscos se misturam às palavras, aos números e letras. Sem um ponto central definido, sem qualquer ordenação, o que temos é uma representação caótica de algo inacabado. Parece que há uma experiência fugidia que revela um conflito interior. É possível entender alguns fragmentos: **("Sem ti o mundo as pupilas...")**, **("Não esqueceste as afinidades")**, **("as entranhas", "as inúmeras culpas")**, etc., nada dentro de uma coerência evidente. Entender essas frases, somente buscando outros referenciais de apoio, não mais o 'eu' que fala, mas o leitor que interage com a colagem. O certo é que algo há com a ausência de alguém. Algo referente ao mundo externo, referente às lembranças; algo profundo, que retomam culpabilidade. Não necessitamos fazer um esforço inútil atrás de um significado que já não mais existe. O esforço deve se dar em direção aos vestígios e às recorrências de desamparo no corpo. Tanto na primeira colagem quanto na segunda, o desamparo é um traço determinante, a falta é, acima de tudo, humana e, sendo humana, torna-se imprescindível, mesmo sem se revelar. Trata-se, aqui da condição de desamparo na "imagem-corpo", o que vemos é um sujeito composto por fragmentos, um ser incompleto, que aparece desconjuntado, uma colagem em palavras, que para ser interpretada exige uma leitura "desloca" do leitor. Nas duas colagens, observamos o desamparo captado e projetado também na pintura:

“Pintura-corpo 01”. Disponível em: em: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+desamparo+de+c
irico&biw=5252Funiversosdarte.blogspot.com%25252F2011_04. Acesso em: 14/10/14

Na **“pintura-corpo 03”** de Giorgio De Chirico temos o corpo como manifestação de um determinado contexto. Um espaço poético que se configura repleto de rupturas, fragmentos de um sujeito. Vários elementos díspares se unem e começam a (re) significar as partes de um “eu” materializadas em traços de um rosto rodeado de elementos que constroem um “universo combinado”. Assim, no espaço da “pintura corpo 03” de De Chirico, a luva pendurada que ficou ali, desamparada pelo tempo e o ambiente sugerem uma sensação de tristeza, a fisionomia do rosto indica a impossibilidade de algo, mais um ser incompleto. “A pintura corpo 03” nos remete a sensação de desamparo do corpo. Nota-se, portanto, que o corpo, o rosto e todo o cenário que constitui essa pintura mostram o choque sofrido, pois o “eu” não está inteiro, sofreu mutilações, tornou-se rupturas, fragmentos unidos pelo acaso. Evidências que nos direcionam a condição de desamparo na “imagem-corpo”, isso nos permite pensar a pintura como uma verdadeira “inscrição” que podem ser interpretada de múltiplas maneiras, já que o corpo reveste-se do real, simbólico. A exibição de um “eu” em partes se incide da colagem à pintura, a exemplo do que acontece na **“pintura-corpo 04”:**

"Pintura-corpo 02". Disponível em: em: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+desamparo+de+cirico&biw=5252Funiversosdarte.blogspot.com%25252F2011_04. Acesso em: 14/10/14.

Na **"pintura-corpo 04"** de Giorgio De Chirico temos a imagem de corpos sobrepostos provenientes de um sentido maior. Corpos totalmente incompletos, rostos sem expressões que de fato traduzam o "eu", pelo contrário, isso só justifica suas rupturas. Nos corpos, as mãos parecem ainda tentar expressar um "movimento" ao tocar o violão, saindo de um movimento inerte. Uma fusão de corpos/casa/violão, elementos que aparentemente não possuem uma relação, mas que através da pintura passam a resignificar. Os corpos foram deformados pela ação do tempo, o rosto não possui uma fisionomia, corpos lado a lado e fraturados, dessa junção temos as partes conectadas nas pinturas. O corpo transmite o "eu" desfigurado, aponta para algumas incidências de rupturas, refletem bem a idéia de desamparo, assim como nas colagens. Imagens são capazes de gerar efeitos nos olhantes e nos permitem interpretá-las. Os traços do passado se (re) ordenam em fragmentos com a finalidade de remontar os sujeitos no atual contexto, mas totalmente desfigurados. Os corpos sofreram "choques", tornaram-se "modalidades do passado" que carregam uma ideia latente de desamparo. Na "pintura-corpo 04" há a ausência de rosto que mostra o colapso da representação, o sucumbir do corpo, as misturas aparecem inscritas em marcas manifestas, refletindo o trauma, o desamparo dos "eus". As fraturas tornaram-se o testemunho de um corpo dilacerado, um arruinamento do sujeito, as imagens simultâneas (corpo/corpo) na "pintura corpo 04", promovem a condição do corpo sobre o corpo e confirmam o desamparo, que está presente nas colagens de Max Martins que dialogam com as pinturas de De Chirico.

Conclusão:

Da relação comparativa colagem e pintura obtemos o corpo como referencial, nele estão os traços, a violência sofrida, "o choque", as marcas do desamparo. Pensá-lo num espaço de criação (colagem/pintura) nos remete a múltiplas interpretações do corpo dilacerado, e ressaltamos que ainda não é possível dizer tudo a respeito dessa relação, a "obra é aberta".

Ao trabalharmos a condição de desamparo no corpo observamos as marcas presentes nele e que o resignificam fraturado. Para pensar o desamparo no corpo, temos os diários de Max Martins, suas instigantes colagens, que reúnem uma mistura intensa de desenhos e as pinturas de De Chirico que nos permitem múltiplas interpretações da arte, buscamos uma aproximação dos elementos que as constituem.

Colagens e pinturas nos permitem olhá-las e assim somos afetados por elas. O "outro" pode ser assimilado, o sensível nos afeta, as imagens são como peças de exibição, pois nos lançam um olhar e visualizamos o "ser" impactado pelo tempo, as marcas, as lacunas, tudo trazido pela memória. A imagem traz uma deformação da forma física, o objeto transfigurado, ou ainda, "uma obra da ausência", o que restou se tornou ruptura, corpos, olhares, rostos (ou quase) trabalhados pelo tempo, o "choque" trouxe o desamparo que se guardou na memória, as colagens e pinturas trazem dentro de si um passado marcado por esse choque / violência sofrida pelo corpo que está dilacerado, distorcido, desamparado.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. II volto. In: Mezzi senza fine. Note sulla política. Bollati Boringhieri: Torino, 1996, p. 74-80.

BARBOSA, Paulo Roberto Amaral. **Melancolia e questões estéticas Giorgio de Chirico.** Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Programa de Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA - USPA, 2011.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada.** 4ª ed. rev. E ampliada. - São Paulo: Ática, 2006.

ECO, Humberto. **Obra Aberta.** São Paulo. Ed: Perspectiva, 1968.

EIRÓ, Jorge. **Diários de Max Martins. A Plástica Entre Parêntesis**. **"COLAGEM CORPO 02".** Disponível em:<http://www.culturapara.art.br/maxmartins/maxdiario.htm>. Acesso em: 10 Set. 2011.

FREUD, S. (1926). Inibição, sintoma e angústia. In: _____. *Obras completas.* v. 20. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____ **O Mal-estar na Cultura. Tradução**: Renato Zwick. Porto Alegre, RS: Ed: L&PM, 2010. 192p. – (Coleção L&PM; v. 850).

_____ (1930[1929]). **O mal estar na civilização. (**Trad. Jayme Salomão). Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XXI.

GIDDENS, A. **As conseqüências da modernidade**. 2ª Edição, São Paulo: Editora UNESP, 1991.

PARDINI, Patrick. **Arborescência – Paisagem amazônica** 1.1 (catálogo de exposição). Belém, EDUFPA, 2001.

MENITA, Marina Gregório. **A relação entre desamparo e trauma na metapsicologia Freudiana.** Disponível em: http://www.ppi.uem.br/camposocial/eventos/i_jornada/082.pdf. Acesso em 02/01/15 às 12 h.

MACÊDO, Kátia Barbosa. **O desamparo do indivíduo na modernidade.** Disponível em: http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/ecos/article/view/742. Acesso em 02/01/15 às 14 h.

Tradução, Cultura e Memória / Organização Karin Volobuef, Sylvia Maria Trusen, Tânia Sarmento-Pantoja. – 1ª ed. Rio de Janeiro: Letras, 2014.

VIEIRA, Paulo Roberto. **Arte, Erotismo, Natureza e Amizade OS DIÁRIOS DE MAX MARTINS.** Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Departamento de Letras Clássica e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2014.

A ESTÉTICA DO GROTESCO: EXISTÊNCIAS E RESISTÊNCIA[56].

Viviane Dantas Moraes- UFPA

RESUMO: O Grotesco, enquanto categoria estética, é uma arte que rompe com os padrões da estética clássica. Tendo como essência a deformidade, essa categoria pode expressar nas suas mais diversas formas, o horror que se oculta por detrás das aparências disformes. O não-dito é uma das estratégias de linguagem do grotesco e pode vir sob efeitos de abjeção e infâmia. Desta forma, o grotesco se torna uma alternativa para compreender o que, em princípio, é incompreensível. A partir de reflexões sobre a natureza da estética do grotesco e de análises de obras literárias que problematizam a existência humana em situações de extremo aniquilamento, o grotesco revela uma nova faceta: a de uma estética da resistência.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco. Existências. Estética. Resistência.

RESUMEN: Le grotesque, tout d'abord, en tant qu'une catégorie esthétique, c'est un art qui s'en fuit des références de l'art classique. En aient dans son essence la déformation, cette catégorie peut exprimer dans plusieurs façons, l'heurreur qui se cache derrière les aparences difformes. Le non-dit c'est une des stratégies de langage du grotesque et celui-là peut apparaître sous des effets d'abjection ou d'infamie. De cette façon, le grotesque devient-il une manière de comprendre ce qui, en principe, est incompréhensible. D'après une réfléxion sur la nature esthétique du grotesque et de l'analyse des oeuvres littéraires qui s'occupent de discuter l'existence humaine dans un contexte de déstruction, le grotesque se monttre un nouveau regard: celui d'une esthétique de la résistence.

MOTS-CLES: Grotesque. Existences. Esthétique. Résistence.

> [...] Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver nesse mundo transformado. No caso do grotesco não se trata do medo da morte, porém da angústia de viver.
>
> (Wolfgang Kayser)

Em 1827, o escritor francês Victor Hugo, no famoso prefácio de Cromwell, refletira sobre o surgimento da arte moderna. Neste momento, o Grotesco adquire, nas reflexões do autor de "Os Miseráveis", um destaque importante enquanto uma categoria estética que, tendo como forma e essência a deformidade, viera "esmagar com a estética clássica". Deste modo, a arte moderna ganha corpo, um corpo disforme e por meio dessa escritura revela seu caráter artístico transgressor. Segundo Hugo (1827) o grotesco é a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte, pois esta arte se manifesta a partir de uma estética da deformidade, o que seria, portanto, um realismo aguçado da natureza humana.

Segundo Wolfgang Kayser (1953), um dos principais teóricos do conceito no século XX, "O grotesco gosta de todas as sevandijas", ou seja, de tudo o que é disforme e remete

[56] Este artigo é resultado do trabalho final da disciplina Memória, História e Resistência, ministrada pela professora doutora Tânia Sarmento-Pantoja, no curso de doutorado em Estudos Literários, pelo Programa de pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

ao baixo corporal e espiritual, de tudo aquilo que pode ser expresso por meio do abjeto, do insólito e do infame, expressões estas que reforçam a essência estética da categoria. Ainda de acordo com este autor, o grotesco é uma estética que evidencia o drama da vida e da existência, trazendo à tona o que a estética clássica maquiava com o que se considera a beleza das formas. Assim sendo, ao refletirmos a relação entre disformidade e deformidade - destacando este último como uma estratégia para o não-dito -, entretanto, o mais significativo, ressalta-se que o obscuro presente na estética do grotesco, atua como um elemento de resistência, ou seja, algo que não pode ser claramente exposto é incutido por detrás de uma disformidade. Portanto, considerando o grotesco como uma estrutura, como afirmou o próprio Kayser, os elementos que compõem as suas duas esferas são os plasmadores da experiência estética. Segue as palavras de Kayser:

> O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza como uma expressão que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. [...] Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou (KAYSER, 2003, p.159).

O humano, o que em princípio é familiar, levado ao disforme e ao animalesco, torna-se estranho, sinistro, obscuro e, nesse caso, é a condição do homem, a sua humanidade que é posta em reflexão. Deste modo, complementando com o pensamento de Kayser (2003) "o horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra com aparência". Percebe-se que grotesco resvala para uma problematização da existência humana, não por humanizar o humano, mas por humanizar o animalesco por vias do rebaixamento corporal e espiritual da essência humana. Um exemplo plausível para pensarmos essa relação é o título da obra de Primo Levi, *Se questo è un'uomo* (1956). Enquanto judeu sobrevivente à experiência aniquiladora do campo de concentração nazista, podemos perceber nas entrelinhas da frase intitular do livro, que o autor coloca em questão, o que o filósofo italiano Giorgio Agamben (2012), em *O que resta de Auschwitz,* chama de dessubjetivação do sujeito, ou seja, a humanidade do homem é posta em cheque, ao chegar a uma situação limite de extrema animalização. Ao pensarmos na configuração do grotesco nesse contexto, ou seja, numa situação limite como a do Holocausto, torna-se coerente o que Kayser (2003) refletira acerca do mundo grotesco "o mundo grotesco causava a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura". Kayser (2003) ao comparar o surgimento do grotesco enquanto categoria estética à arte ornamental renascentista, afirma que há uma evolução quanto à distorção das proporções naturais, ou seja, acentua-se a disformidade. E conclui: "Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão de categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o

aniquilamento da ordem histórica" (KAYSER, 2003, p.159). A conceituação do autor sobre a essência do grotesco coaduna com o pensamento o qual o grotesco é uma estética que evidencia e problematiza a existência humana sufocada por algum poder obscuro, mas, ao mesmo tempo, escancara os efeitos destrutivos dessa força e, assim, se torna resistente. Deste modo, Kayser (2003) nos ampara na possibilidade de pensarmos o grotesco enquanto uma estética da resistência:

> Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torna-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: a configuração do grotesco á a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo (KAYSER, 2003, p. 161).

A citação acima nos remete a perspectiva de pensarmos no grotesco enquanto uma estética da resistência, pois se considerarmos a literatura de testemunho como uma narrativa de resistência, não podemos ignorar que, em se tratando de um texto onde a deformidade da vida é discutida a partir de efeitos de abjeção e infâmia, constatamos que o grotesco é um elemento de dominação e conjuração do demoníaco que seria representado pelas condições de aniquilamento no campo. Assim, o grotesco se torna uma linguagem reveladora do não-dito e que por meio de imagens disformes permeia uma narrativa em que o "inconcebível da condição humana é tentado a falar", mesmo naquilo que aparentemente está oculto. Nesse sentido, o grotesco, dentro de uma concepção teórica sobre o conceito de Resistência, seria, segundo o crítico literário Alfredo Bosi (2002), uma resistência como processo constitutivo de certa escrita. Considerando essa premissa, é possível refletir a infâmia, por exemplo, como um elemento inerente à essência estética do grotesco, ou seja, a infâmia como um dos efeitos de grotesco. É a partir dela que vamos exemplificar nossa proposta de análise.

Em 1935, quando o escritor argentino Jorge Luis Borges publicou "A história universal da infâmia" trouxe nos seus contos para a literatura do início do século XX um tipo de personagem até então excluído da história literária, homens humanos, marginalizados e marginais, ladrões, assassinos, traidores. Personagens que rompem com o modelo de herói do século XIX. Embora a figura da infâmia seja considerada recente nas artes em geral, há um romance do século XVI chamado "A vida de Lazarilho de Tormes", de autor anônimo, que é nos dias de hoje, considerado o germe do romance moderno, se antecipando a Dom Quixote, de Cervantes. O protagonista é Lazarilho, um miserável marginalizado no meio católico da Espanha, que enganava os clérigos impiedosamente para

se livrar da fome. Uma sátira social em que o personagem transgride a ordem vigente, sem remorso, sem culpa. Nesse aspecto poderíamos então dizer que Lazarilho é um dos primeiros infames a aparecer na literatura. Retomando a obra de Jorge Luis Borges, os personagens do livro em questão seguem todos essa linha: atirados na vida e no mundo à própria sorte são considerados alheios à ordem estabelecida, são infames.

A infâmia no mundo das artes pode ser mais antiga do que o próprio conceito que, aliás, passou a ser pensado enquanto tal a partir do filósofo francês Michel Foucault, em seu texto "A vida dos homens infames" publicado em 1977 no *Les cahiers du chemin*. Nele, Foucault (1977) reflete acerca das prisões de loucos e proscritos na França do século XVII e XVIII. O que o filósofo questiona, na verdade, é que os que eram chamados loucos, na maioria das vezes, estavam apenas à margem da sociedade, eles não obedeciam aos padrões estabelecidos por uma dita ordem, eram infames. Daí, o significado da infâmia e as reflexões do autor em torno do papel ético e político da arte enquanto um interventor e revelador dessas existências na vida, como também no meio artístico da vanguarda moderna. No entanto, embora tenha nos auxiliado a pensar a infâmia dentro de uma estética, o filósofo francês não a nos conceitua, pois não sendo efetivamente uma teoria, mas um objeto de análise, muitas vezes torna-se complicado desviar-se das referências de dicionários. No entanto, a partir do prisma dos estudos foucaultianos sobre os infames, uma das melhores conceituações encontradas é a seguinte:

> Infame é aquele que é marcado por infâmia; desonrado, desacreditado, desprezado, tocado pela vileza, pela baixeza, pela vergonha e pelo opróbrio. Para o infame não há crédito, honra ou aceitação; somente ignomínia, repulsa e censura. A infâmia é sempre pública e depende da opinião de muitas pessoas que se encontram em um mesmo julgamento de ordem moral: o infame os escandaliza, fere as bases de conduta corrente e, por isso, deve ser sinalizado, separado e punido. O infame está sempre alhures (KLEIN, 2010, p.193).

A conceituação tanto do infame quanto da infâmia, presente na citação acima, nos aponta para uma percepção bastante realista de suas possibilidades. Encontrá-las nas manifestações artísticas revela o próprio caráter infame da arte em corromper determinados padrões artísticos de beleza. O grotesco se encarrega justamente dessa instância, enquanto categoria estética consolidada. O realismo do cotidiano, as deformidades da sociedade podem ser interpretadas nas manifestações grotescas, nas quais a infâmia, cumprindo seu papel de categoria social, ganha notoriedade artística. O que se quer dizer é que, se dissermos que algo ou alguém é infame estaremos apenas traçando um perfil social desse objeto. Por outro lado, se analisarmos que esse infame tem efeitos de grotesco estaremos dando à infâmia um nível estético de análise, visto que se revela numa categoria artística, ou seja, no grotesco. Trazido à luz pelas diversas manifestações artísticas modernas, o infame é

uma figura histórica que revela alto grau de realismo.

Sob o prisma das reflexões foucaultianas que focalizam a questão do poder relacionado ao posicionamento ético-artístico, pretende-se reforçar a importância em se observar o Grotesco como uma estética transgressora e desconstrucionista, ratificando, dessa forma, a sua possível inserção no conceito de Resistência.

Na obra *Microfísica do poder* (1979), o filósofo Michel Foucault diz que nas diversas manifestações contra o poder – sendo esta, sobretudo artística – existe algo oculto, o que ele chama de segredo, do "não dito". Este discurso é considerado por ele uma "escritura recalcada" e "a escritura de direito subversiva". Assim sendo, o Grotesco que possui uma relação direta com a deformidade expressa por meio da escritura do corpo, por exemplo, pode ser considerada uma escritura de subversão, primeiramente à estética clássica, mas principalmente, por ser um elemento que denuncia a opressividade do poder. Neste sentido, ressalta-se o aspecto social do grotesco visto que ele esteticiza o que Foucault (1979) denomina de "corpo social". Este corpo social se refere a uma estrutura composta de vários elementos como se fossem peças de quebra-cabeça de uma imagem da sociedade onde é possível focalizar os diversos elementos ligados ao abjeto, ao insólito e ao infame. Deste modo, cada um desses conceitos representa um modo de manifestação de uma fatia da sociedade dentro da estética do Grotesco, responsável pela mensagem que existe em sua expressão artística.

Pode-se dizer, inclusive, que o poder possui uma relação de causalidade com a estética do Grotesco. O mesmo poder que oprime, aquele que age sobre o cotidiano, é o mesmo que provoca o surgimento dos elementos que compõe a configuração grotesca. Assim, revela-se nas expressões disformes o efeito destrutivo do poder ao mesmo tempo em que o denuncia tornando mais clara a função social da estética grotesca. A deformidade da vida ganha espaço na arte. Deste modo, de acordo com Foucault (2003), o insignificante cessa de pertencer ao silêncio, ao rumor que passa ou à confissão fugidia. Todas essas coisas que compõem o comum, o detalhe sem importância, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, ou melhor, escritas. Em outras palavras, o pensamento do filósofo francês declara o importante papel da literatura nesse aspecto, no fato de dar espaço a um panorama esquecido da sociedade em que a deformidade da vida se evidencia. Nesse espaço se configura o Grotesco.

Por outro lado, Foucault (2003) declara que embora a literatura – e isso vale para todas as formas de expressão artística – não se ocupe inteiramente dessa ética discursiva, dessa função política, tem nela seu lugar e suas condições de existência. Assim sendo, atribui-se ao grotesco, dentro de sua função catalisadora de expressividades disformes, uma

forte característica de uma estética da resistência. A Resistência, denominada pelo crítico brasileiro Alfredo Bosi enquanto uma categoria imbuída de ética dentro de uma estética em que atos infames são transformados em narrativas, destaca a condição humana como um dos seus eixos temáticos. Nesse tipo de narrativa, a resistência se revela por meio de estratégias de linguagem. Nesse caso, o grotesco pode ser uma delas. No entanto, o grotesco enquanto uma categoria estética consolidada tem, dentro de sua expressividade artística, suas próprias estratégias de linguagem, e elas podem vir por meio do abjeto, do insólito e do infame.

Na obra de Jorge Luis Borges, "A história universal da Infâmia (1935)" encontram-se vidas obscuras, desventuradas e miseráveis, existências despercebidas que se fazem notar e compreender pelo discurso literário, mas também pela estética do Grotesco. O disforme e a deformidade presentes na descrição desses cotidianos trazem por meio da escritura do corpo desses personagens uma revelação. Nesse sentido, evidencia-se o lado positivo, produtivo e transformador do poder: provocar na arte a incumbência de demonstrar seu efeito nas relações sociais dando espaço a essas vozes. Assim, é de extrema importância destacar o que ressalta Foucault (2003):

> O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam; seja por se ter querido dirigir a ele para denunciar, queixar-se, solicitar, suplicar, seja por ele ter querido intervir e tenha, em poucas palavras julgado e decidido (FOUCAULT 2003: 206).

As demais formas de expressão social que mostram o efeito do poder na sociedade podem ser vistas por meio do infame, do abjeto e do insólito. No entanto, esses elementos fazem parte de uma estrutura maior que é a estética do Grotesco no qual reforçam seu significado. O Grotesco é um dos fios condutores desse encontro da arte com e/ou contra o poder.

É justamente o choque contra o poder que se faz presente nas narrativas de história universal da infâmia. Considerando a data de publicação dessa obra, 1935, no início do século XX, podemos dizer que ela é revolucionária em termos de forma e conteúdo. Um livro dedicado a descrever vidas infames, personagens anti-heróis. Existências marcadas pela desventura que encontram em atos infames uma forma de resistência. A universalidade denotada no título do livro destaca o aspecto englobante da infâmia. É possível também que Borges, enquanto um contista por excelência tenha optado por utilizar o vocábulo "História" para dar mais realismo aos personagens.

O primeiro personagem do livro, em que a história carrega seu nome no título "O atroz redentor Lazarus Morell" é um representante da infâmia. A história de Lazarus Morell tem como pano de fundo o rio Mississipi, o qual o narrador descreve como um rio fétido, sujo e lamacento. Reflexo da dura vida dos escravos que foram exportados para lá a fim de trabalharem nas minas de ouro. Nas redondezas do rio, nas terras baixas, habita "uma estirpe amarelenta de homens esquálidos, propensos à febre, que olham com avidez as pedras e o ferro, porque entre eles não há mais que areia e lenha e água turva" (BORGES, 2012, p.14). Nas vastas plantações de algodão trabalhavam negros que viviam em condições sub-humanas que, muitas vezes, não resistiam à opressão dos homens brancos de barba longa, seus senhores. No entanto, Morell fazia parte de um grupo chamado "a canalha branca", o qual subvertia a ordem desses senhores, roubando cavalos, libertando os negros e vendendo-os a esmo. Os canalhas branca "mendigavam dos negros pedaços de comida roubada" e viviam nas "chácaras abandonadas, nos subúrbios, nos canaviais compactos e nos lodaçais abjetos" (BORGES, 2012, p.16).

Nota-se que, a partir da descrição que nos é oferecida pelo narrador, a história de Lazarus Morell se dá num contexto deprimente em que sua figura surge em meio a um emaranhado de seres humanos em condições animalescas. Quando o narrador se preocupa em descrever tanto o espaço quanto os homens que fazem parte dele, nos conduz a uma experimentação e profundo conhecimento da situação penosa e extrema desses personagens. A lama do Mississipi, a esqualidez dos escravos com febre e os lodaçais abjetos da canalha branca, nos esboçam o rebaixamento corporal e espiritual na condição animal e marginal do homem, um dos traços essenciais do grotesco segundo Mikhail Bakhtin (1965). Percebe-se, deste modo, que a crueldade da qual esses homens são vítimas, não deixa de ser um traço de deformidade do poder opressor, e a disformidade destacada na escritura do corpo desses homens esquálidos é o efeito desse poder. No entanto, a infâmia de Lazarus Morell, ao subverter essa ordem, se transforma em linguagem grotesca, se tornando, portanto uma linguagem de resistência. No segundo momento do conto, o narrador nos oferece um retrato do anti-herói pautado em parcas informações:

> Sabemos, no entanto, que não foi favorecido na juventude e que os olhos próximos demais e os lábios lineares não predispunham a seu favor. [...] Era um antigo cavalheiro do Sul, em que pesem a infância miserável e as afrontas da vida (BORGES, 2012, p.16).

Apesar de aparentemente diminutas, as descrições físicas de Morell nos aludem a uma imagem disforme que, subtende-se, traduzem a sua sofrida vida miserável. O grotesco, enquanto uma estética da resistência e da existência pode trazer em sua mensagem uma nuance delatora de mazelas humanas e sociais. O ladrão, assassino e canastrão religioso

Lazarus Morell, no final da história, comete uma atrocidade. Ao precisar de um cavalo para uma de suas empreitadas, em uma cidade chamada Natchez, o roubou de um cavaleiro que apareceu no seu caminho, eliminando-o inescrupulosamente:

> Caiu de joelhos e lhe desfechei um tiro na nuca. Abri de um talho a sua barriga; arranquei-lhe as vísceras e afundei-o no riacho. Depois revistei os bolsos e encontrei quatrocentos dólares e trinta e sete centavos e uma quantidade de papéis que não demorei em vistoriar. Suas botas eram novas, flamejantes, e ficaram bem em mim. As minhas, que estavam muito gastas, afundei no riacho (BORGES, 2012, p.21)

A cena de onde brota o ato cruel de Lazarus Morell, nos mostra agora o perfil de um homem que mata, vive e sobrevive dos próprios atos infames. O grotesco se manifesta fortemente nas próprias palavras de Morell, já que o trecho acima é de uma carta escrita por ele mesmo, a qual foi relatada pelo narrador. Nota-se que ao "arrancar-lhe as vísceras" Morell afunda o corpo indigente juntamente com suas botas gastas. A atitude demonstra a mais forte decomposição da vida humana em seu mais alto grau de deformidade. Assim, a partir do expoente Lazarus Morell, os infames da história universal da infâmia consolidam-se na linguagem grotesca em imagem e essência.

A breve análise da infâmia, a partir do conto de Jorge Luis Borges, engendrada na discussão sobre o grotesco enquanto uma estética da resistência, nos mostra uma das facetas da deformidade da existência. Portanto, a problemática do existir vai permear a essência estética da categoria principal aqui proposta, o Grotesco. Nesse sentido, podemos também refletir – num parâmetro diferente, embora não contrário, dos personagens de Borges – a condição de sobrevivente a outro tipo de situação limite, por exemplo, ao Holocausto, conforme citado no início da discussão. Se considerarmos a infâmia ou o infame, segundo a conceituação de Klein[57] (2010), podemos pensar que essa concepção, de alguma forma, permeou a ideologia nazista na criação do mito da raça pura. A crença nesse mito foi um dos critérios selecionadores e geradores da condição infamante dos prisioneiros do campo. Entretanto, num viés dialético, a mesma condição infame se tornou no dia a dia do confinamento, um estatuto de sobrevivência e, nesse sentido, encontra-se um lastro de resistência. Transmutando essa embrionária reflexão para o âmbito da literatura de testemunho, as memórias de Primo Levi, por exemplo, são permeadas de disformidades e deformidades em que o grotesco, com seus efeitos de abjeção e de infâmia, nos envereda a refletir, numa espécie de labirinto da alma humana, se isto é um homem.

---

[57] Vide pág. 4

Referências bibliográficas:

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **História Universal da Infâmia**. São Paulo: Cia das letras, 2012.

FOUCAULT. Michel. **A vida dos homens infames**. In: _____. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT. Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. Tradução do prefácio de Cromwell. Tradução Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. Tradução J. Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 67, 2003.

KELVIN, Falcão Klein. **Histórias da infâmia: de Borges a Foucault**. Anuário de Literatura, ISSNe: 2175-7917, vol. 15, n. 1, 2010, p.192-207.