

# Travellers Intelligence

**N. 6**  
Vol. 3, 2013  
ISSN 2236-7403

# Travessias Interativas

N. 6, Vol. 3, 2013

## CONSELHO EDITORIAL

- Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente – *UNESP/Araraquara*  
Prof. Dr. Alexandre Bonafim – *UEG/Morrinhos*  
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – *UNIESP/Ribeirão Preto*  
Prof. Dr. Alexandre Pilati – *UnB*  
Prof. Dr. Álvaro Hattner – *UNESP/São José do Rio Preto*  
Profa. Dra. Anna Patrícia Zakem China – *FATEC/Ribeirão Preto*  
Prof. Dr. Antonio Donizeti Pires – *UNESP/Araraquara*  
Profa. Ma. Cláudia Parra – *FATEC/Ribeirão Preto*  
Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza – *UFMS/Três Lagoas*  
Profa. Dra. Fani Miranda Tabak – *UFTM/Uberaba*  
Profa. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – *UNIESP/Ribeirão Preto*  
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – *UERJ/Rio de Janeiro*  
Profa. Dra. Karin Volobuef – *UNESP/Araraquara*  
Prof. Me. Leonardo Vicente Vivaldo – *UNIESP/Sertãozinho*  
Prof. Dr. Luís Cláudio Dallier Saldanha – *UNESA/Rio de Janeiro*  
Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche – *UFRRJ/Seropédica*  
Profa. Dra. Maria Beatriz Gameiro Cordeiro – *Instituto Federal de São Paulo/Capivari*  
Prof. Dr. Matheus Marques Nunes – *UNIP/Ribeirão Preto*  
Profa. Dra. Milca Tscherne – *UNIESP/Ribeirão Preto*  
Prof. Me. Nicolás Totti Leite – *UFSJ/Universidade Federal de S. João Del-Rei*  
Profa. Dra. Valéria Castrequini – *UNIESP/Ribeirão Preto*

## EDITORIA

- Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*
- Valéria da Fonseca Castrequini – *Editora-adjunta*

## PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS

- Alexandre de Melo Andrade

## PROJETO GRÁFICO

- Julio Gomes de Siqueira – *Design Gráfico/UFS*

### FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca Central - Universidade Federal de Sergipe

Travessias Interativas, Universidade Federal de Sergipe,  
Departamento de Letras Vernáculas. N. 6, Vol. 3 (2013) -  
São Cristóvão : UFS, 2013 -

Semestral

ISSN 2236-7403 (online)

1. Literatura. 2. Linguística. I. Universidade Federal de Sergipe.  
Departamento de Letras Vernáculas.

CDU 8(051)



## Associação Faculdade Ribeirão Preto – AFARP/UNIESP

R. Prudente de Moraes, 147 - Centro – Ribeirão Preto

Fone: (16) 3977-8000

E-mail: [travessiasinterativas@yahoo.com.br](mailto:travessiasinterativas@yahoo.com.br)

<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias>

## INDEXADORES



## SUMÁRIO

<b>EDITORIAL</b>	<b>5</b>
<hr/>	
	<i>Autor Convidado</i>
<b>ENTREVISTA COM NÁDIA BATTELLA GOTLIB</b>	<b>7</b>
↳ Milca TSCHERNE - Alexandre de Melo ANDRADE	
<hr/>	
	<i>Artigos</i>
<b>FOGO MORTO: A DRAMATIZAÇÃO SOCIAL E SUBJETIVA DA DECADÊNCIA</b> <b>FOGO MORTO: THE SOCIAL AND SUBJECTIVE DRAMATIZATION'S DECADENCY</b>	<b>13</b>
↳ Bárbara Del Rio ARAÚJO	
<hr/>	
<b>PROJETANDO REFLEXÕES SOBRE A RE(A)PRESENTAÇÃO DA REALIDADE EM FAHRENHEIT 9/11,</b> <b>DE MICHAEL MOORE</b>	<b>30</b>
<b>PROJECTING REFLECTIONS ON THE RE-PRESENTATION OF REALITY IN FAHRENHEIT 9/11, BY</b> <b>MICHAEL MOORE</b>	
↳ Márcia Corrêa de Oliveira MARIANO	
<hr/>	
<b>A ESCRITA DE UMA VIDA: SÃO FRANCISCO DE ASSIS ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO</b> <b>WRITING FOR A LIVING: SAINT FRANCIS OF ASSISI BETWEEN HISTORY AND FICTION</b>	<b>43</b>
↳ Alexandre Francisco SOLANO	
<hr/>	
<b>SOBRE A AUTOBIOGRAFIA NA LITERATURA DE EXÍLIO: UM CONTO DE ANNA SEGHERS</b> <b>ABOUT THE AUTOBIOGRAPHY IN THE EXILLITERATUR: A SHORT STORY FROM ANNA SEGHERS</b>	<b>56</b>
↳ Patrícia Helena Baialuna de ANDRADE	
<hr/>	
<b>O OUTRO PÉ DA SEREIA: DA HISTÓRIA PARA A FICÇÃO</b> <b>O OUTRO PÉ DA SEREIA: FROM HISTORY TO FICTION</b>	<b>67</b>
↳ Morganna Sousa ROCHA	
<hr/>	
<b>AS RELAÇÕES NADA NATURAIS ENTRE O AMOR E A NOBREZA NO TEATRO DE ANTÔNIO JOSÉ</b> <b>DA SILVA, O JUDEU</b>	<b>78</b>
<b>THE UNNATURAL RELATIONS BETWEEN LOVE AND NOBILITY IN THEATER OF ANTÔNIO JOSÉ</b> <b>DA SILVA, THE JEW</b>	
↳ Eduardo Neves da SILVA	

**TENSÕES, INTERCESSÕES E DISSOLUÇÕES: A DESESTABILIZAÇÃO DO CONCEITO DE NAÇÃO  
NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**  
TENSIONS, INTERCESSIONS AND DISSOLUTIONS: THE DESESTABILIZATIONS OF THE  
CONCEPT OF NATION IN CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE

---

95

↳ Laura ASSIS

*Iniciação Científica*

**A DESCOBERTA DO FRIO: UMA ESCRITA AFRO-BRASILEIRA**  
THE DISCOVERY OF THE COLD: WRITING AN AFRO-BRAZILIAN

---

105

↳ Auliam da SILVA

*Resenhas*

**LINGUÍSTICA DA INTERNET**

---

120

↳ Flávia Danielle Sordi Silva MIRANDA

**EDITORIAL**
**LITERATURA E HISTÓRIA: RELAÇÕES, IMPLICAÇÕES, LEITURAS**

Tornaram-se frequentes os estudos que provocam relações entre literatura e outros saberes. Tais estudos têm demonstrado que a arte literária, ainda que fundamentada em trabalho autônomo da linguagem que se perfaz pela criatividade de quem compõe o texto, possui estreito vínculo com o conhecimento do mundo. Conforme no dizer de Antonio Candido, em “O direito à literatura”, a função da literatura percorre três faces: “(1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significante; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento [...]” (1998, p. 176).

Nessa perspectiva, este volume da *Travessias* reuniu textos que tendem a possíveis relações entre literatura e história. O primeiro artigo, intitulado “*Fogo morto: a dramatização social e subjetiva da decadência*”, de Bárbara Del Rio Araújo (UFMG), tematiza a decadência de certa estrutura sócio-econômica, para além de rótulos acerca da prosa de ficção da geração de 30 brasileira. O artigo seguinte – “Projetando reflexões sobre a (re)apresentação da realidade em *Fahrenheit 9/11*, de Michel Moore” – de Márcia Corrêa de Oliveira Mariano (UNESP/São José do Rio Preto), intenta uma análise peculiar do documentário *Fahrenheit 9/11*, observando relações entre os fatos históricos e o ponto de vista de Michel Moore acerca dos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001. O terceiro artigo é o de Alexandre Francisco Solano (FNSEA/UNIESP), “A escrita de uma vida: São Francisco de Assis entre a história e a ficção”; o articulista parte da biografia de São Francisco de Assis escrita por Jacques Le Goff, chegando a reflexões importantes sobre a narrativa biográfica.

Já o artigo de Morganna Sousa Rocha (UnB), “*O outro pé da sereia: da história para a ficção*”, parte do romance de Mia Couto para discutir a questão da ficcionalização da história. Patrícia Helena Baialuna de Andrade (UNESP/Araraquara), em “Sobre a autobiografia na literatura de exílio: um conto de Anna Seghers”, busca, conforme seu próprio dizer, “apontar para a presença do elemento autobiográfico no conto ‘O passeio das meninas mortas’, de Anna Seghers”. Eduardo Neves da Silva (UNESP/Araraquara), com seu texto “As relações nada naturais entre o amor e a nobreza no teatro de Antônio José da Silva, o Judeu”, analisa o amor e a nobreza em *Esopaida* ou *Vida de Esopo* (1734) e *Gueras do alecrim e manjerona* (1737), ambas de Antônio José da Silva (O Judeu), relacionando tais obras a uma transformação sócio-histórica em Lisboa. O próximo artigo – “Tensões, intercessões e dissoluções: a desestabilização do conceito de nação na literatura brasileira

contemporânea” –, de Laura Assis (PUC-Rio), traz leituras acerca do tema da nação (e suas implicações heterogêneas) na literatura brasileira contemporânea.

Por último, temos o artigo de **Iniciação Científica** “*A descoberta do frio: uma escrita afro-brasileira*”, de Auliam da Silva (UFPA), sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Afonso Alves (UFPA); o texto discute a novela *A descoberta do frio*, de Oswaldo Camargo, refletindo sobre a literatura afro-brasileira.

A revista apresenta, ainda, uma **Resenha** do livro *Linguística da Internet* (organizado por Tânia G. Shepherd e Tânia G. Saliés), publicado em 2013, elaborada por Flávia Danielle Sordi Silva Miranda (UNICAMP / AFARP-UNIESP).

E para abrir o volume, há uma entrevista com a professora, pesquisadora e ensaísta Nádia Batella Gotlib – expoente nos estudos de literatura e crítica – elaborada por Milca Tscherne (AFARP-UNIESP) e Alexandre de Melo Andrade (AFARP-UNIESP). Sendo destaque nos estudos de Clarice Lispector, conforme atestam os livros *Clarice: uma vida que se conta* (1995) e *Clarice Fotobiografia* (2008), Gotlib fala sobre suas pesquisas em torno da escritora. Registramos, aqui, nossos agradecimentos pela entrevista gentilmente cedida.

A todos os que se arriscarem por essas travessias, uma boa leitura!

Alexandre de Melo Andrade - *Editor-chefe*  
Valéria da Fonseca Castrequini - *Editora-adjunta*



## ENTREVISTA COM NÁDIA BATTELLA GOTLIB

Milca TSCHERNE<sup>1</sup>

Alexandre de Melo ANDRADE<sup>2</sup>

Nádia Battella Gotlib é mestra e doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo e possui livre-docência em Literatura Brasileira pela mesma universidade. Atuou em várias universidades brasileiras e do exterior. A pesquisadora tornou-se uma das principais referências para os estudos em torno da escritora Clarice Lispector, destacando-se, entre outras publicações, os livros *Clarice: uma vida que se conta* (1995) e *Clarice Fotobiografia* (2008), que auxiliaram na divulgação e compreensão da obra de uma das mais singulares vozes de nossa literatura. Contribuiu de modo fecundo para a teoria literária, como atesta a publicação de *Teoria do conto* (1985). Nádia continua sua produção crítica de modo contundente, conforme a presente entrevista atesta, e participa de eventos diversos como conferencista.

1. De 2007 a 2011 você esteve envolvida em um projeto intitulado “A biblioteca de Clarice Lispector”, que se propunha a investigar o material bibliográfico pertencente à escritora e que hoje se encontra disperso em dois acervos no Rio de Janeiro: no Arquivo Clarice Lispector da biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa e na Coleção Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles. Que especificidades envolve um projeto dessa natureza?

**Nádia:** *O desenvolvimento desse projeto aconteceu em duas etapas distintas. Num primeiro momento, examinei os livros que estão na Fundação Casa de Rui Barbosa. Infelizmente, por falta de condições físicas da sede da Fundação, os livros foram incorporados à biblioteca central da Fundação. Isso quer dizer que o acervo propriamente dito de Clarice Lispector não está visível para o leitor. Consegui recuperá-lo ao consultar as fichas de cada*

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Docente de Teoria Literária e Literatura Portuguesa na AFARP-UNIESP. Email: milcatscherne@gmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Docente de Teoria Literária e Literatura Brasileira da AFARP-UNIESP. Email: alexandremelo06@uol.com.br

*exemplar, em que ainda se fazia constar a especificação da fonte: Acervo Clarice Lispector.*

*Num segundo momento, pude conhecer um segundo lote de livros que pertenceram a Clarice Lispector. Esse contato surgiu quando um dos herdeiros de Clarice precisou retirar os livros de uma casa, em Teresópolis, onde os livros foram depositados após o falecimento de Clarice. Eu e mais uma pesquisadora, Aparecida Maria Nunes (a pesquisadora que praticamente ‘ressuscitou’ dos jornais as colunas e páginas femininas de Clarice), providenciamos a mudança dos livros, da referida casa para o Instituto Moreira Sales, na Gávea. É esse lote que se encontra no IML, ao qual, posteriormente, foram acrescentados outros lotes, menores que o primeiro, encaminhados pelos herdeiros.*

2. O que foi possível identificar durante esse período de pesquisa acerca da Clarice leitora?

*Nádia: Pude perceber a diversidade dos livros que Clarice supostamente lia. Digo ‘supostamente’ porque não se pode afirmar que tenha lido todos aqueles livros. Aliás, certeza mesmo que leu só é possível quando ela própria faz menção a passagens dos livros, ou faz citações, ou afirma explicitamente que leu. Mesmo assim, em alguns casos, não é possível concluir categoricamente que efetivamente tenha lido o livro todo... E em se tratando de Clarice, ocorre o contrário: quando a crítica afirmou que havia ‘afinidades’ entre seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, e a obra de Virginia Woolf e de James Joyce, reagia afirmando que não havia lido tais autores antes de escrever esse romance.*

*De qualquer forma, os livros, ao todo, considerando tanto os da Fundação Casa de Rui Barbosa quanto os do IML, compõem uma soma considerável. Observe-se ainda que na juventude, alugava livros que, segundo a própria Clarice, eram escolhidos pela capa... Ao se mudar para o Rio, teve um conselheiro de leituras: Lúcio Cardoso. E receberia sugestões de leituras ao longo dos anos dos amigos que ali moravam, que eram ficcionistas ou jornalistas. Recém-casada, quando morou em Belém, durante seis meses, teve*



*uma leitura orientada pelo Professor Francisco Mendes, e por isso lhe ficou grata e pelo resto da vida.*

*Na sua biblioteca encontram-se livros de crítica literária, livros de poesia e romances, tanto de autores estrangeiros quanto brasileiros, estes, sobretudo, de escritores amigos que lhe enviavam os livros com dedicatórias. Um dos produtos dessa pesquisa é a listagem das relações intelectuais de Clarice com outros escritores, a partir das dedicatórias que são registradas nos volumes. Pode-se também, a partir da leitura desses livros, detectar certas ‘tendências’ de Clarice, que leu Sartre e Spinoza, leu Dostoiévski e Julien Green, leu revistas dedicadas a um público feminino e livros sobre cabala e que deixaram ‘rastros’ na sua produção literária e jornalística.*

*Uma excelente análise de algumas dessas relações foi feita por Ricardo Iannace, no seu livro *A leitora Clarice Leitora* (São Paulo, Edusp/Fapesp, 2001).*

3. Recentemente iniciou-se uma discussão sobre a publicação de biografias não autorizadas. Como autora de *Clarice: Uma Vida que se Conta* e de *Clarice Fotobiografia*, o que você pensa sobre o gênero biografia e sobre o debate?

*Nádia: Considero o gênero biografia extremamente importante para se compreender não só a ‘pessoa’, sua ‘bio’, mas a cultura em que se insere essa pessoa. No caso de Clarice, tive de percorrer várias ‘camadas de cultura’ para poder tentar perceber as forças que estariam agindo na construção de sua fisionomia intelectual, mental, afetiva, artística: a origem russo-ucraniana, a família judaica de imigrantes, o nordeste dos anos 1920, o Rio de Janeiro dos anos 1935 a 1977 (com intervalo de 15 anos em que morou no exterior). E ainda procurei delinear contextos dos países onde morou, acompanhando o marido diplomata: a Itália durante a segunda grande guerra, a cidade de Berna na segunda metade dos anos 194; o sul da Inglaterra, onde passou seis meses no início dos anos 1950; os sete anos em que morou perto de Washington nos anos 1950, até 1959, quando voltou com os dois filhos para o Rio de Janeiro, já separada do marido.*

*Só me foi possível desenvolver a pesquisa de modo confortável porque tive colaboração de muitas pessoas que conheceram Clarice ou que tiveram algum*

*tipo de relação com a escritora. Tive acesso a vários arquivos, institucionais e pessoais. Pude viajar para os lugares todos onde morou ou por onde passou. E pude escrever o que eu quis e do modo que eu quis.*

A questão da biografia sempre foi polêmica, e com Clarice Lispector não é diferente. Quando se trata da escritora, vêm à tona fatos, acontecimentos ou mesmo comportamentos assumidos por ela; tais elementos são, muitas vezes, transferidos para interpretações de seus textos. Esse interesse pela vida da autora auxilia, atrapalha ou complementa uma visão crítica de sua obra?

**Nádia:** *As três hipóteses são válidas, isto é, as três podem ocorrer.*

*A biografia auxilia, na medida em que o desenho de uma vida ajuda a contextualizar a produção: qual sua formação escolar? Onde estava quando escreveu este ou aquele romance? Qual teria sido a força da cultura judaica na sua produção ficcional? Aliás, esse último item tem sido recentemente, no meu entender, supervalorizado, como se tudo que Clarice escreveu assim escreveu porque era judia... Convém lembrar que Clarice afirmou explicitamente não seguir a religião judaica. E não seguiu mesmo. Só a irmã, Elisa, é que seguiu a tradição religiosa da família e escreveu sobre este assunto em vários textos, ficcionais e autobiográficos.*

*A biografia atrapalha quando dados biográficos interferem a tal ponto que impedem a leitura 'ingênua' de um texto. Cito um exemplo: quando eu leio *Água viva*, instintivamente identifico os trechos do romance que foram anteriormente publicados, onde foram publicados (em que jornais ou livros), e as situações de vida de Clarice quando foram eles escritos ou publicados. Perco o fluxo contínuo da leitura e transformo esse livro num patchwork. Não considero essa minha leitura uma boa leitura.*

*A biografia complementa quando permite relação entre vida e obra que permita melhor perceber a dimensão de um personagem ou a questão que ali está em foco. Cito um outro exemplo de leitura minha: não consigo ler *A hora da estrela* sem remeter a 'condição' da Macabéa (personagem com nome ligado à história do povo judeu, nordestina pobre que foi tentar a vida na cidade do Rio de Janeiro) à história de vida da própria Clarice (de família*

*judia muito pobre, que imigrou para o nordeste, e dali foi tentar a vida no Rio de Janeiro).*

4. Você é uma pesquisadora de referência para quem estuda Clarice Lispector. Como você avalia a sua compreensão sobre a obra de Clarice após tantos anos de estudo e de inúmeras publicações? Há ainda lacunas ou inquietações a que se pretende dedicar? Se houver, quais seriam?

**Nádia:** *Uma obra com nível de excelência, como penso que seja a obra de Clarice, nunca se esgota. Daí o número enorme de leituras da obra de Clarice, a ponto de não ser possível mais ter acesso a todas elas. É um sinal de que continua inquietando leitores.*

*Posso afirmar que agora estou relendo Clarice pela via da irmã, Elisa. Preparo um livro sobre Elisa, que escreveu a história da família, que Clarice nunca escreveu. Sob certo aspecto, continuo relendo Clarice, de outro modo: pela comparação inevitável com a produção da irmã.*

5. A autora Clarice Lispector é, hoje, uma das mais citadas nas redes sociais (embora, muitas vezes, sem a devida referência). Por tratar-se de tais veículos, que, por sua natureza, não referendam o ambiente acadêmico, fica notório que a autora despertou a atenção de um público mediano, não necessariamente leitor de clássicos da literatura. A seu ver, a que se deve tal interesse?

**Nádia:** *Se, por um lado, é bom que um número maior de pessoas tenha acesso a seus textos, por outro lado, o acesso vem capenga: há textos na internet que não são dela; há trechos de texto dela que são destacados do contexto do romance, ou do conto, ou da crônica, perdendo uma dimensão literária ou mesmo de interesse humanístico; e noto na internet uma certa obsessão por frases que, assim destacadas, acabam tendo uma feição de autoajuda, que nada tem a ver, no meu entender, com o seu sentido original, nos textos em que se inserem originalmente.*

*Só reconheço um sentido positivo: se a partir dessas frases ‘mutiladas’, o leitor ainda assim se sente estimulado a procurar os livros de Clarice e a encontrar, efetivamente, a obra de Clarice.*

6. A sua extensa produção acadêmica e crítica revela uma carreira dedicada às literaturas portuguesa e brasileira. Além destas duas fascinantes literaturas, às quais você trouxe importantes contribuições intelectuais, qual é a terceira com a qual você tem mais afinidade?

**Nádia:** *A literatura russa, pela sua dimensão humanista, ou seja, pela problematização da condição humana, tanto no romance quanto no conto. E sobretudo pela capacidade de construção romanesca com rede intrincada de episódios, em trechos de longa extensão, quanto pela capacidade de síntese, em textos breves como os contos.*

7. Você está envolvida em algum projeto de publicação? Que novos horizontes de estudos críticos você vislumbra?

**Nádia:** *Estou envolvida em pesquisa sobre Elisa Lispector. E tenho outros projetos que estão ainda engatinhando e que me fazem lembrar do Guimarães Rosa: de fato, no começo, tudo é fingimento...*

**FOGO MORTO: A DRAMATIZAÇÃO SOCIAL E SUBJETIVA DA  
DECADÊNCIA****FOGO MORTO: THE SOCIAL AND SUBJECTIVE DRAMATIZATION'S  
DECADENCY**Bárbara Del Rio ARAÚJO<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho visa ao estudo da obra *Fogo Morto* (1943), de José Lins do Rego, especificamente da análise dos elementos estéticos, que dramatizam na narrativa a transição das práticas mercantilistas para a economia capitalista no nordeste brasileiro. Considerada pela crítica literária como o romance que conclui magistralmente o “ciclo da cana-de-açúcar”, *Fogo Morto* representa o declínio da estrutura dos engenhos e, sobretudo, a degradação humana frente à modernização. Em face dos outros romances do ciclo, a obra referida é caracterizada pela sedimentação dos procedimentos artísticos, contudo não se pretende estender ao estudo comparado desses procedimentos, mas investigar de que modo *Fogo Morto* consegue contemplar dinamicamente a realidade decadente açucareira enquanto forma artística. Através da análise da instância narrativa e da configuração dos personagens, os quais são adotados tradicionalmente pela crítica como tipos, representantes de um grupo social, pretender-se-á evidenciar a sua complexidade de modo a dramatizar, na exposição do seu psicologismo, o declínio sócioeconômico da região. Nesse sentido, interessa demonstrar como o romance, através da combinação matizada das esferas social e subjetiva, supera o didatismo e a rigidez, que separa a ficção brasileira dos anos 30 em rótulos “social-regional” e “psicológico-intimista”, encenando de forma mais contundente o tema da decadência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance regional, Romance intimista, *Fogo Morto*

**ABSTRACT:** This paper aims the study of *Fogo Morto*, from Jose Lins do Rego, specifically the aesthetic elements' analyses, which dramatize on the narrative the transition of mercantilism practices for capitalist economy in the Brazilian northeast. Considered by literary criticism as a novel that concluded magnificently the cycle of sugar-cane, the book refereed is characterized by artistic procedure sedimentation, although it isn't this research focus. We intend to examine how *Fogo Morto* can contemplate dynamically the decaying sugar reality as artistic form. By the narrative focus and the characters setting, which are traditionally adopted as simple types, representatives of social groups, We intend to evidence its complexity, that made them dramatize, in its psychologism, the regional social decline. In this sense, it's part of this research to show how the novel *Fogo Morto*, by the balanced combination between the social and subjective aspects, overcome the didatism and the rigidness, that divide the 30's Brazilian fiction in tags social-regional and psychological-intimate, exhibiting better the decay theme.

**KEY-WORDS:** Regional Novel, Intimate Novel, *Fogo Morto*

---

<sup>1</sup> Mestranda pelo programa de pós-graduação em estudos literários da Faculdade de Letras da UFMG. (POS/LIT/FALE/UFMG). CEP 30518-290, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Email: [barbaradelrio.mg@gmail.com](mailto:barbaradelrio.mg@gmail.com)

## 1. O ROMANCE DE 30 E A COMPREENSÃO DA REALIDADE

Antonio Candido, no ensaio “A revolução de 1930 e a Cultura”, caracteriza o decênio pela complexificação da vida econômica e social brasileira a dispor em uma nova configuração os elementos da cultura nacional. Referindo-se às transformações operadas na instrução pública, nos estudos sociais e históricos, na vida artística e literária, o crítico observa um alargamento de participação dentro desses âmbitos e associa essa mudança aos anos 20. Para ele, sobretudo, no campo das artes e da literatura, o espírito renovador vanguardista do movimento modernista adquire no período de 30 um processo de rotinização, ou seja, uma incorporação progressiva das inovações formais e temáticas outrora anunciadas:

No decênio de 30 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários do movimento de libertação operada pelos modernistas, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais, que rompem o tipo anterior de artificialismo. (CANDIDO, 1989, p.186).

Deste modo, o decênio de 30 é visto como um processo de continuação das conquistas modernistas, mas também como uma reconfiguração. João Luis Lafetá (2000) refere-se ao período de transição entre o movimento de 22 e os anos 30 como uma mudança de ênfase, a passagem do projeto estético ao projeto ideológico. O crítico Luiz Bueno (2006) prefere apresentar a transição dos decênios como a passagem do “utópico ao pós-utópico”, quando a preocupação com a realidade brasileira e sua representação anunciada no movimento Modernista - de modo a declarar uma visão de país novo<sup>2</sup>, esperançoso quanto às mudanças advindas da modernização - passa a ser traduzida por uma pré-consciência do subdesenvolvimento, uma consciência da

---

<sup>2</sup> Antonio Candido no artigo explicitado faz menção à maneira com que Mário Vieira de Mello analisa a relação entre subdesenvolvimento e cultura na América Latina. Segundo seus estudos, havia até meados do decênio de 30 uma preocupação em revelar o país, cujas transformações socioeconômicas se intensificavam em direção à modernização, por uma perspectiva consciente das deficiências brasileira, mas idealizada, otimista quanto ao porvir.



necessidade de haver transformações nas relações sociais. Nesse período, portanto, concretizadas as conquistas renovadoras da linguagem, que incutiram em uma maior liberdade de narração e no uso das modalidades expressivas regionais, ratificando por consequência o enfraquecimento da literatura acadêmica, verificam-se novos matizes para a configuração da estética ficcional como, por exemplo, a busca por uma literatura participante, engajada, político-ideológica:

Houve nos anos 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias político-religiosas. Isto que era excepcional no Brasil se generalizou naquela altura a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou fascismo. Mesmo quando não ocorria essa definição extrema e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve preocupação difusa das preocupações sociais e religiosas no texto, como viria a ocorrer de novo nos nossos dias em termos diversos e em maior intensidade. (CANDIDO, 1989, p.188)

Nesse sentido, é característico dos romances no decênio a tentativa de análise e crítica da realidade brasileira; a preocupação evidente em apresentar os problemas da mente, da alma e da sociedade. Tal preocupação fez com que as obras fossem, muitas vezes, validadas pelo conteúdo documental que esboçavam. O romance era, pois, visto como meio de apreender a realidade, como um veículo de denúncia, fato este que relegava ao esquecimento o processo de criação e composição estética, que relaciona a ficção e sociedade de forma matizada, e não como uma simples relação de imitação.

No plano de um “realismo bruto”<sup>3</sup>, destacava-se a ficção regionalista, que de forma renovada, mas aproveitando dos experimentalismos com a linguagem que a prosa modernista tinha incorporado, trazia novos estilos ficcionais que contemplavam as ligações ideológicas entre arte e crítica contundente à realidade brasileira. Essa tendência social-regional tinha como enfoque, sobretudo, o Nordeste. A região nordestina era representada como a substância da ficção, tanto como ambiente natural quanto realidade social e humana. Dramas como a seca, o êxodo rural, o cangaço forneciam matéria para os romances.

---

<sup>3</sup> Expressão cunhada por BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura**. 3. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1985, p.385

É, pois, nesse contexto de ênfase ao aspecto social-regional, que a crítica literária insere as obras do escritor José Lins do Rego. Participante atuante do movimento regionalista de 1926 promovido por Gilberto Freire, o autor paraibano cumpria o programa estético defendido pelos estudos do sociólogo. Definindo os seus cinco primeiros livros *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936) como parte de um ciclo, que denominou como “ciclo da cana-de-açúcar”, o escritor referia-se à região nordestina através da representação do patriarcado rural, ascensão e decadência dos engenhos e suas transformações frente à modernização.

Entretanto, como explicita Antonio Candido, juntamente com a consciência posta a serviço da realidade, há sempre nos romances um outro ângulo, oposto, que também condiciona o escritor na sua arte de escrever: a investigação da realidade como algo subordinado à consciência. Essa, por sua vez, tudo envolve e fica, muitas das vezes, em primeiro plano. Tem-se, nesse aspecto, a introspecção, a tomada psicológica como o viés de compreensão da realidade. Essa tendência intimista, em que a representação da realidade não se faz de modo tão objetivo, sofreu certo apagamento diante da valorização de escritores, cujas produções apresentam como traço principal o engajamento e os enredos fortemente ideológicos.

A história da literatura por várias vezes se ocupou em fazer a distinção didática das ficções do período em uma classificação rígida entre romances “social-regional” e “psicológico-intimistas”. Contudo, como evidenciado pelo crítico uspiano, esses métodos de representação se combinam a matizar a representação e compreensão da realidade. De fato, essas instâncias não se separam na fatura do romance. Trata-se de uma interação dinâmica que torna a obra literária capaz de evidenciar a relação entre sujeito-mundo:

Trata-se de uma falsa diferenciação, pois não há nada que separe o que há de psicológico, subjetivo do que há de social no homem, e que o isolamento desses fatores não faz outra coisa que levar a uma redução de parte a parte das possibilidades de ressonância do romance enquanto gênero – e o mais bem sucedidos autores do período são aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha. (BUENO, 2006, p.203).

Evidencia-se, portanto que a perspectiva tradicional, que opõe as duas vertentes, e as caracterizam pela distinção rígida, não se mostra muito eficiente para que se efetue uma análise completa dos romances do decênio. Ao contrário, revela que uma perspectiva dialética, matizada entre os elementos sociais e subjetivos corrobora para o entendimento de uma leitura mais crítica e atenciosa das narrativas do período.

Nesse aspecto, pretende-se abordar a obra *Fogo Morto* não somente pela tendência social-regional, que tradicionalmente lhe fora associada. Mas verificar também como a representação da realidade decadente dos engenhos estetizada na narrativa se relaciona ao procedimento intimista, de sondagem psicológica. Como alertou o crítico Alfredo Bosi, o romance é capaz de transpor a divisão, associando os métodos de forma singular:

A costureira triagem por tendências em torno dos tipos romance social-regional/ romance psicológico ajuda só até certo ponto o historiador literário; passado esse limite didático vê-se que além de ser precária em si mesma (pois regionais e psicológicas são obras-primas como *São Bernardo* e *Fogo Morto*), acabam não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa. (BOSI, 1985, p. 390).

Verificar-se-á, nesse sentido, a estrutura ambígua do romance capaz de representar não só a região açucareira nordestina e suas transformações, mas ainda dramatizar a subjetividade, a decifração do homem em sociedade. Este trabalho buscará, portanto, evidenciar, através da instância narrativa e da configuração dos personagens, o modo como o romance assimila o aspecto histórico social, as descrições da realidade circundante, que muitas vezes apresentam um caráter mais pictórico, mais direto, ainda assim não documental, aos aspectos psicológicos e subjetivos a fim de apresentar de forma mais autêntica o tema da decadência.

## 2. A ESTRUTURA AMBÍGUA DE *FOGO-MORTO*

Sob rótulo genérico de “ciclo da cana-de-açúcar”, os cinco primeiros livros de José Lins do Rego permitem esboçar uma proximidade com a realidade dos engenhos, pedra angular da sociedade nordestina desde o século XVI. Seja na construção da paisagem física e social de *Menino de Engenho*, ou na modernização da produção açucareira

tratada em *Bangüê* e em *Usina*, ou ainda na apresentação do problema da migração rural para os grandes centros como em *Moleque Ricardo*, a realidade dos engenhos é o grande *leitmotiv* das narrativas do escritor.

Segundo José Maurício Gomes de Almeida (1981), toda produção englobada no ciclo constitui uma tentativa de esboçar a fisionomia daquele nordeste agrário, hoje decadente, sendo que a palavra decadente assume nessas ficções importância capital. Essas obras são valorizadas pela representação referencial e objetiva da realidade circundante e nesse sentido são apresentadas pelos intelectuais como expressão da ficção social-regional do decênio de 30. Muitas vezes, nessas elaborações críticas, o caráter de representação realista é tomado como cópia fidedigna do plano real, ou seja, a captação direta dos fatos em um processo de imitação simplificado e ingênuo, que desvaloriza as matizes miméticas da obra de arte. Alguns críticos, como Adonias Filho, por exemplo, prezava os romances, que compunha o ciclo, por esse referido caráter, apostando que a matéria ficcional fixaria o documento sem qualquer superação, revelando-se como uma possibilidade de apreender, conservar, configurar o mundo brasileiro. (FILHO, 1969, p.16).

Tomada como síntese acabada desse complexo pela tradição literária brasileira, a obra *Fogo Morto* é vista pela crítica literária sob mesma tendência regional-social, representando especificamente a transição da economia mercantilista para a economia capitalista, ou seja, a ascensão e queda da cultura açucareira frente à implementação das usinas no nordeste brasileiro. Dividida em uma estrutura de três planos, a qual é comparada por Mario de Andrade à forma de uma sonata, *Fogo Moto* focaliza junto à vida de três personagens, Coronel Lula de Holanda, Mestre José Amaro e Capitão Vitorino, a história do povoado de Santa Fé, desde a sua fundação na primeira parte do século XIX, pelo Capitão Tomás até a sua decadência frente a implantação de um novo modo de produção, durante o comando de Lula, genro do fundador. Os trechos que se seguem evidenciam essa transformação do povoado:

O Capitão Tomás Cabral de Melo chegara do Ingá do Bacamarte para a Várzea do Paraíba, antes da revolução de 1848, trazendo muito gado, escravos, família e aderentes. Fora ele que fizera o Santa Fé. [...] Era homem de pulso, de muita coragem para o trabalho. Ele mesmo dera ao engenho que montou o nome de Santa Fé. Tudo se fizera a seu gosto. [...] Tivera que lutar no princípio com toda dificuldade. Nada sabia de açúcar, fora criador, plantador de algodão. Para ele, porém

não havia empecilhos. Levantou o engenho, comprou moenda, vasilhame e dois anos após a sua chegada ao Santa Fé, tirara a primeira safra. [...] A casa grande subiu a cumeeira, as telhas brilhavam ao sol, a horta cresceu, o engenho subia como gente viva, com os partidos de cana acamando na várzea. (REGO, 1972, p.135-36).

A cozinha da casa grande só tinha uma negra para cozinhar. E enquanto na várzea não havia mais engenho de bestas, o Santa Fé continuava com as suas almanjarras. Não botava máquina a vapor. Nos dias de moagem, nos poucos dias do ano em que as moendas do seu Lula esmagavam cana, a vida dos tempos antigos voltava com ar animado, a encher tudo de cheiro de mel, de ruído alegre. (REGO, 1972, p.192).

Diante de uma narrativa polifônica, em que se evidencia a confluência irreduzível de perspectivas, traça-se um panorama da existência do povoado, fazendo com que, ao mesmo tempo em que se represente a problemática social-regional da decadência dos engenhos, também se destaque o declínio dos personagens de classes e interesses diversos: Lula Holanda é senhor de engenho, que já viveu as glórias da produção herdada de seu sogro, e hoje vive a decadência dessa estrutura, embora ainda desfrute dos privilégios do código patriarcal. O Mestre José Amaro, seleiro, que sempre se orgulhou de sua condição livre, passa a queixar-se da desvalorização da profissão e vê a sua liberdade interrompida, quando precisou entregar as terras em que vivia ao senhor de engenho. Por fim, Capitão Vitorino, parente da fidalguia do engenho, passa a ver no povo o seu consolo devido ao declínio de sua origem.

Nota-se na construção do trecho da narrativa forte assentamento na realidade social, que possibilita deflagrar pelos conflitos individuais uma decadência opressiva, a qual advém do declínio da estrutura do engenho e do povoado de Santa Fé, mas que se difunde a cada personagem representado:

Entre o senhor de engenho e o mestre de ofício que agonizam - o coronel apagando o seu fogo e o mestre se suicidando - o capitão Vitorino Carneiro Cunha se ergue com triunfador. Também ele está em decadência porque é de família senhoril e cai lentamente para o povo. É uma ponte entre um estrato social e o outro. (CANDIDO, 2004, p.61).

A forte carga dramática, que compõe cada parte do tripítulo, é intensificada na medida em que esses planos começam a se cruzar tanto nas ações, apresentando

ligações entre esses personagens, quanto na concepção temporal, a qual faz conjugar passado e presente em uma perspectiva diacrônica, mas também sincrônica, pois são inseridos cortes temporais na construção das três partes, focalizando os personagens na perspectiva do momento atual e do passado. Por meio de uma perspectivação da instância narrativa, a qual alterna longas sequências de diálogos e também monólogos interiores, expondo a reflexão dos personagens sobre si e sobre os outros, obtêm um processo cênico: José Amaro em seus pensamentos nostalgicamente revela o presente atrelado ao passado, atribuindo êxtase ao momento que vivera seu pai em Santa Fé:

-É o que eu lhe digo, Seu Laurentino. Você mora na vila. Soube valorizar o seu ofício. A minha desgraça foi esta história de bagaceira. É verdade que o senhor do engenho nunca me botou canga. Vivo nesta casa como se fosse dono. Ninguém dá valor a oficial de dono de estrada. Se tivesse em Itabaiana estava rico. Não é de lastimar, não. Ninguém manda no mestre José Amaro. Aqui moro para mais de trinta anos. Vim para aqui com meu pai que chegou corrido de Goiânia. Coisa de um crime que ele nunca me contou. O velho não contava nada. Foi coisa de morte, esteve no júri. Era mestre de verdade. Uma peça dele foi dada pelo Barão de Goiânia ao Imperador. Foi pra trás. Veio cair nesta desgraça. (REGO, 1972, p.6).

Da mesma maneira, o senhor de engenho Lula de Holanda é apresentado na narrativa através do paralelismo com o senhor de engenho Capitão Tomás, seu sogro e fundador do povoado, evidenciando a realidade decadente do presente e os tempos áureos do passado. Assim, é pela visão de Lula, abarcada pelo narrador, que se deflagra o personagem Capitão Tomás e o engenho por ele fundado:

A carruagem rompia as estradas com o povo mais triste da várzea indo para a missa do Pilar, para as novenas, arrastada por cavalos que não eram mais nem a sombra dos dois ruços do capitão Tomás. A barba de seu Lula era toda branca, e as safras de açúcar e de algodão minguavam de ano para ano. As várzeas cobriam-se de grama, de mata-pasto, os altos cresciam em capoeira. Seu Lula, porém não devia, não tomava dinheiro emprestado. Todas as aparências eram mantidas com dignidade. [...] Na casa de purgar ficavam os cinqüenta pães de açúcar, ali onde mais de uma vez, o Capitão Tomás guardara os seus dois mil pães, em caixões, em formas, nas tulhas de mascavo seco ao sol. Apesar de tudo vivia o Santa Fé. (REGO, 1972, p.191).

Capitão Vitorino, por sua vez, em meio aos seus devaneios é todo presente. Como a voz narrativa explícita, ele não tem consciência do próprio trajeto



socioeconômico, da decadência que vivenciava. Tomado pela crítica como um “Dom Quixote Rural”, ele não se encaixa naquele mundo e não consegue visualizá-lo, apreendê-lo:

Vitorino não tinha consciência para sofrer. Não sofria, não era capaz de sentir que tudo se acabara, que eles em breve veriam o fim da família, que fora tão grande, tão cheia de riqueza. Gostava do povo de Santa Fé. (REGO, 1972, p.242).

Constata-se, assim que a estrutura multiplanar e também simultânea representa o declínio da estrutura agrária regional frente a modernização juntamente com a atmosfera opressiva a incutir diretamente nos personagens. Estes, portanto, também revelam a decadência e a transição; são “desorganizados pelo choque entre um passado e um presente divorciado do futuro”. (CANDIDO, 2004, p.58). Trata-se, na análise de Antonio Candido, da descrição de indivíduos e de uma situação instável daquilo que foi e já não é mais. Nesse sentido, a obra é tomada por um grande ambiente de tragédia.

Cada um ao seu modo, os três personagens evidenciam o drama da transição mercantilista dos engenhos à prática capitalista. A instância narrativa, distanciada, consegue associar os diversos pontos de vistas, deixando “em cena” por meio de diálogos e monólogos interiores, a esfera social-regional envolta pela caracterização subjetiva da personagem. Para a crítica literária, o narrador de *Fogo Morto*, fruto de um processo de trabalho técnico desenvolvido pelo escritor paraibano ao longo de suas publicações, é capaz de fixar realidade, o mundo exterior ao mesmo tempo em que deflagra os estados íntimo-psicológicos. Por meio dele, a realidade é percebida externa e internamente:

Elemento decisivo para o sucesso artístico de *Fogo Morto* vem a ser, portanto, a técnica narrativa utilizada, que renuncia ao ponto de vista único e judicativo do narrador onisciente pelos planos múltiplos da narrativa cênica: a imagem de cada personagem (pelo menos daqueles que ocupam o centro dramático da trama) se forma para o leitor não só da visão auto-reflexiva dos monólogos, como de suas ações no decurso da narrativa e dos julgamentos e reflexões dos outros personagens sobre ele. A resultante desse processo é uma realidade complexa e pluridimensional. (ALMEIDA, 1981, p.206).

Deste modo, pela onisciência seletiva do narrador, a qual traz ao leitor a expressão da mente do personagem, pode-se dizer que a decadência do povoado de

Santa Fé é apresentada verticalmente, ou seja, nos personagens. É pela subjetividade dessas figuras que se fixa a realidade social decadente dos engenhos ao mesmo tempo em que se possibilita deflagrar a própria decadência humana frente a modernização: “O que torna este romance ímpar entre os publicados em 1943 (..) é a qualidade humana dos personagens criados. Aqui, os problemas se fundem nas pessoas e só tem sentido enquanto elementos do drama que elas vivem.” (CANDIDO, 1992, p.58)

Coronel Lula de Holanda, o senhor de engenho, José Amaro, o mestre de ofício e Capitão Vitorino, elemento que consegue transitar entre essas duas classes, a fidalguia e o mundo do trabalho, expressam, seja em seus pensamentos monologizados na narrativa, seja pela consciência do narrador, ou de outro personagem, intenso sentimento de inferioridade. Estão todos eles de “fogo-morto”, perdidos na decadência de Santa Fé.

Assim sendo, a narrativa plurifacetada deflagra os três personagens a dramatizar a decadência da estrutura do engenho de açúcar. Apresenta-se, pois uma cena viva, em que a obra traspassa, pelo modo de narrar, a divisão didática entre romance social-regional e psicológico intimista na medida em que ela é capaz de unir essas tendências, revelando toda complexidade sociológica e psicológica do universo que retrata. (ALMEIDA, 1981, p.208).

### **3. JOSÉ AMARO, CORONEL LULA, CAPITÃO VITORINO: A LOUCURA COMO DRAMATIZAÇÃO DA DECADÊNCIA**

Uma vez apontado que a obra tematiza a decadência social dos engenhos através do ponto de vista dos personagens, pretende-se nessa parte demonstrar a complexidade dos protagonistas Lula, Amaro e Vitorino. Pretende-se ainda evidenciar como o processo de enlouquecimento, que acomete, de alguma forma, as três figuras, pode demonstrar a influência da condição social no estado psicológico, demarcando, assim, no sofrimento de cada uma delas, a inadaptação à modernização.

Tradicionalmente apresentados pela crítica literária como “personagens tipos”, os quais denotam um comportamento pitoresco, uma classe social, Coronel Lula, Mestre Amaro, e Capitão Vitorino são caracterizados como superficiais, caricaturais, que não chegam a apresentar individualidade. Entretanto, o que se percebe na obra é que

são, exatamente, essas figuras que configuram, por meio do jogo narrativo entre imagem exterior e sentimento íntimo, a história do povoado bem como a reflexão sobre a realidade. É através da exposição da complexidade de consciência, da profundidade existencial desses protagonistas que se pode obter a representação subjetiva e social da decadência dos engenhos açucareiros. Como bem observa o crítico João Pacheco, todos esses personagens têm relevo objetivo. Não são apenas caixas de ressonância do mundo externo; eles reagem à realidade e atuam nela. (PACHECO, 1958, p.39)

Nota-se, ao longo da obra, o avultamento da singularidade de cada figura: “Nada sobrepõe os personagens, literalmente falando, os personagens se alcançam, sobretudo dominando os problemas e os elementos com a sua humanidade” (CANDIDO, 2004, p.58). A visão trágica da realidade que perpassa a narrativa revela que o foco da criação dos personagens não é somente orientado para demonstrar um estado de alma, um costumes, mas, sobretudo, refletir sobre a condição humana e o meio social. O drama individual, que cada um deles expõe, desvenda o conflito do sistema de valores humanos com os valores assumidos pelo sistema econômico. A visão pessimista é imperante na emergência de um mundo moderno, de uma nova forma de produção socioeconômica. Nesse sentido, a representação do nordeste agrário, a decadência dos engenhos absorvidos gradativamente pelas usinas, aparece também expressa pela decadência dos sujeitos. Esses não se adaptam à nova situação, expondo na narrativa a sua degradação física e moral. O mestre Amaro, por exemplo, não compreende que o processo de mecanização do trabalho, característico da ordem capitalista, acaba por alijar o seu ofício de artesão:

Um tangerino passou por aqui e me encomendou esta sela e uns arreios. Estou perdendo o gosto pelo ofício. Já se foi o tempo em que dava gosto se trabalhar em uma sela. Hoje estão comprando tudo feito. E que porcarias se vende por aí! Não é para me gabar. Não troco uma peça minha por muita preciosidade que vejo. Basta lhe dizer que o seu Augusto do Oitero adquiriu uma sela inglesa, coisa cheia de arrebiques. Pois bem, aqui esteve ela para conserto. Eu fiquei me rindo quando o portador do Oitero me chegou com a sela. E disse, lá isto disse: “Porque o Seu Augusto não manda consertar essa bicha na cidade”; E deu pela sela um preço. Se eu fosse pedir o que pagam na cidade, me chamavam de ladrão. É, mestre Amaro sabe trabalhar, não rouba a ninguém, não faz coisa de carregação. Eles não querem mais os trabalhos dele. (REGO, 1972, p.4).

A evidência do declínio da produção manufatureira diante da industrialização é demonstrada na narrativa pela desvalorização do ofício do seleiro. Essa já fora também explicitada por Marx, no primeiro livro, *O Capital*:

O capital faz o operário trabalhar agora não com a ferramenta manual, mas com a máquina que maneja os próprios instrumentos. [...] Como qualquer outro elemento do capital constante, as máquinas não criam valor, mas transferem seu próprio valor ao produto para cuja feitura contribuem. [...] Em vez de barateá-lo, encarece-o na proporção de seu próprio valor. É evidente que a máquina e a maquinaria desenvolvida, que são o instrumento da indústria moderna, possuem incomparavelmente mais valor do que os instrumentos de trabalho do artesanato e da manufatura. (MARX, 2006, p. 443).

Em outros trechos do mesmo livro, o filósofo alemão ainda disserta sobre as consequências imediatas da produção mecanizada sobre o trabalhador, sobretudo a degradação moral, que o modelo capitalista ocasiona à vida humana e à sociedade. Isso é, pois, também estetizado na narrativa de *Fogo Morto*: José Amaro, sempre orgulhoso da sua postura de “homem livre”, que não pagava o foro ao coronel e trabalhava para quem queria, vê-se na situação de humilhado e enxotado da sua casa pelo senhor de engenho. Percebe, então, sua condição de subordinação não só ao aristocrata rural, mas também a um sistema maior, o qual ele não sabia explicar. O seleiro não consegue suportar aquela “nova ordem” e se vê sem instrumentos para mudá-la. Não acreditava em qualquer modo de governo, nem nas oligarquias do açúcar. Deposita assim, suas esperanças no cangaço, na figura de Antonio Silvino:

Que fossem para o inferno os grandes da terra. Para ele só havia uma grandeza no mundo, era a grandeza do homem que não temia o governo, do homem que enfrentava quatro Estados, que dava dor de cabeça nos chefes de polícia, que matava soldados, que furava cercos, que tinha poder para adivinhar perigos [...]. Se um dia visse Antonio Silvino seria um homem feliz. (REGO, 1972, p.82).

Entretanto, a mudança que ele espera, não vem. Suas esperanças se esgarçam. Sua condição de enxotado de sua terra permanece. Soma-se a isso, a demência de sua filha Marta, os conflitos com a esposa e a constante humilhação em ser chamado de “Lobisomem”, uma vez que sua aparência degradada lhe dava aspectos animais: “A barba grande, os cabelos enormes cobrindo-lhe as orelha davam as feições deformadas

do mestre um aspecto de bicho, de monstro.” (REGO, 1972, p.105). O material humano que resiste em ser incorporado àquele novo sistema não vê alternativa, senão o suicídio.

De maneira próxima, Lula de Holanda sofre a degradação física e moral por não encontrar uma alternativa viável para o avanço do capitalismo e da modernização sobre a sociedade mercantilista dos engenhos. O engenho de Santa Fé, fundado pelo seu sogro, já não “moía” como naquele tempo, e ele, bacharel instruído, pouco ou quase nada sabia sobre a administração daquele sistema. Diversamente de José Paulino, senhor de engenho do Santa Rosa, que implementara a modernização através de máquinas a vapor, das usinas, Lula acompanhava absorto o “fogo-morto” da sua produção, e a decadência da casa grande, que então sobrevivia pela vendagem de ovos, que Dona Amália, esposa do aristocrata, comercializava às escondidas:

Tudo havia passado. Tudo era agora aquela mansidão, a pobreza de uma casa grande que se escondia das vistas dos outros. Todos ali viviam a se esconder dos ricos e dos pobres. [...] Lula era como se não soubesse das dificuldades por que passavam. [...] Lula, naquela devoção, no seu rezar, era como um homem de outro mundo, fora de tudo que fosse da terra, indiferente ao seu tempo. Podia chover e fazer sol, podia o rio descer nas enchentes, e a seca queimar a folha da cana, que ele não tomava conhecimento do tempo. [...] Mas ela via tudo, sentia tudo[...] Seria somente ela quem teria coração, quem teria olhos pra ver, ouvidos para ouvir, que era a ruína do Santa Fé. [...] Se não fossem suas galinhas, não teria recurso para, no inverno, mandar o boleiro Macário fazer a feira no Pilar. O marido se soubesse que ela vendia os ovos para a Paraíba, a Neco Paca, daria o desespero. A sua criação lhe dava este auxílio. Sempre gostara de tomar conta das galinhas. E agora era delas que se servia. As segundas-feiras chegavam ali o comprador, e as dúzias de ovos lhe pagavam os quilos de carne verde da feira do Pilar. Pedira a Neco Paca para não falar nada a ninguém do seu negócio. Seria muito triste que soubessem, na várzea, que a senhora de engenho do Santa Fé sustentava a família com o dinheiro da vendagem de ovos. (REGO, 1972, p.197-98).

A narrativa evidencia que, na medida em que ocorria o declínio da produção do engenho, a figura do Coronel Lula se degradava. Cada vez mais ensimesmado, alienado em outra realidade, na qual poderia manter o seu status social, o personagem buscava um ponto de fuga, representado, sobretudo pelo apego à religião. Sua degradação física também é anunciada na narrativa com a representação dos ataques epiléticos, que vinha sofrendo:

O Santa Fé ficara sem a sua escravatura e corriam histórias sobre a vida do Capitão Lula de Holanda. Uma vez na igreja, no momento da elevação, ouviu-se um baque no chão. Era o Capitão Lula que tivera um ataque no meio do povo. [...] Lula caíra estrebuchando no tijolo dura da igreja. A almofada de seda servira para apoiar a sua cabeça. Tinha a cara torcida, os olhos vidrados, o corpo batendo com uma força desesperada. A baba branca que lhe corria da boca sujava o ladrilho. (REGO, 1972, p.173).

O declínio da estrutura social-econômica é dramatizada pelos personagens de forma viva e humanizada. O enlouquecimento de Lula e o suicídio de José Amaro personalizam essa decadência. Para o crítico Edilberto Coutinho (1980), *Fogo Morto* encena a história da decadência patriarcal transformada na história da demência social.

O personagem Vitorino é apontado como a figura cômica e mais crítica de toda narrativa. Aparentado de Seu Lula, ele é um descendente da aristocracia rural, mas não desenvolve com eles nenhuma relação de cordialidade. Ao contrário, no episódio da expulsão do Mestre Amaro de sua propriedade, Vitorino questiona a atitude do senhor de engenho e se mantém em defesa do seleiro. Suas ações estão sempre centradas em peripécias e brigas em seu nome do seu ideal de justiça. Capitão Vitorino “não cede pra ninguém”; ele denuncia a exploração. O crítico João Pacheco, por exemplo, enuncia que o personagem seria a figura que viveria inteiramente a realidade objetiva, empenhado na luta política ou em desfazer seus agravos. Entretanto, pode-se notar, pelas deflagrações da narrativa, algumas ambiguidades na atitude “justiceira” do personagem. Vitorino expressa seu apego aos valores aristocráticos na preferência de José Paulino como padrinho de seu filho, Luis, em desprezo ao seleiro Amaro:

Pelo seu gosto o padrinho de seu filho Luís seria o primo José Paulino. Mas a sua mulher tomou o seleiro. [...] Queria era chamar, encher a boca com um “meu compadre José Paulino”. O diabo da mulher escolhera outro. (REGO, 1972, p.20).

Além disso, seu desapego material, seu senso de igualdade é questionado pela sua insistência em ser chamado de Capitão:

- Bom dia, Seu Vitorino.  
- Dobre a língua, não sou de sua laia. Capitão Vitorino. Paguei patente foi para isto. (REGO, 1972, p.20).



Vitorino expressa conveniência nas desigualdades e um desejo de autoafirmar-se. Desta maneira, sua figura está muito longe de ser um revolucionário ou um justiceiro. Percebe-se nas suas ações uma situação de pelego, já que diante da impossibilidade de triunfo na classe que lhe deu origem, ele passa a ver o povo como uma oportunidade. Nesse imbróglio, o personagem é uma figura crítica, na medida em mostra, através de sua insanidade, a impossibilidade de existir heróis no ambiente opressor de decadência:

Quando refletimos melhor sobre a loucura de Vitorino, descobrimos o quanto implica de ambigüidade e ironia, pois consiste no fato de o personagem acreditar como reais e atuantes valores que a sociedade prega e apresenta como tais, muito embora os ignore na prática. (ALMEIDA, 1985, p.201).

Evidencia-se, pois nos três personagens, Mestre José Amaro, Coronel Lula e Capitão Vitorino expressões maduras dos conflitos humanos em um nordeste decadente. (BOSI, 1985, p.448). Todos eles dramatizam o “fogo morto” de um sistema econômico-social sendo suplantado por outro, moderno, cuja base está na produção industrial capitalista. Através da exposição de sua subjetividade e do fatalismo dos episódios de loucura e suicídio, pode-se evidenciar muito além da caracterização desses personagens como “tipos”, a fixar um padrão social regional. Percebe-se neles o conflito humano, “um dialogo permanente entre a problemática individual e social. Na obra, portanto, o existencial e o social se alimentam reciprocamente o tempo inteiro”. (TRIGO, 2002, p.20). Demarcar-se, pois vivamente na narrativa o cenário trágico da decadência social e subjetiva.

#### 4. CONCLUSÃO

O estudo empreendido neste trabalho procurou evidenciar o tema da decadência na obra *Fogo Morto* tanto de sob a égide social-regional, comumente ressaltada pela crítica literária, quanto por uma perspectiva subjetiva, íntima dos protagonistas. Deste modo, ressaltou-se que, pela configuração da instância narrativa, não há dissociação entre a tendência psicológica e a social, como grande parte das historiografias referem-se aos romances da década. Pode-se notar, ao contrário, que essas tendências são

expressas na obra conjuntamente, tornando-se as bases de configuração temática e formal do livro. O narrador distanciado, capaz de fazer eclodir na narrativa as vozes dos protagonistas, seja diretamente em diálogos, seja através do discurso indireto livre, permite que seja encenado o psicologismo desses personagens atrelado a deflagração da sociedade, consolidando de forma mais ampla o tema da decadência.

### REFERÊNCIAS:

- ALMEIDA, J. M.G. **A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura**. 3. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.
- BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, A. “A revolução de 1930 e a cultura” In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: 1989.
- CANDIDO, A. Um romancista da decadência. In: \_\_\_\_\_. **Brigada Ligeira**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, A. **A personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CANDIDO, A. “A compreensão da realidade” In: **O observador literário**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- COUTINHO, E. **O romance do açúcar - José Lins do Rego: vida e obra**. Rio de Janeiro: José Olympio: INL: MEC, 1980.
- COUTINHO, E.; CASTRO, Â.B. (Org.). **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira; João Pessoa: Edições Funesc, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, vol. 7).
- FILHO, A. **O romance Brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- LAFETÁ, J.L. **1930: A Crítica e o Modernismo**. São Paulo: ed. 34, 2000.
- MARX, K. **O capital: crítica da economia política**. 24 Edição. Trad. Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- REGO, J.L. **Fogo Morto**. 12ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- PACHECO, J. **O mundo que Jose Lins do Rego fugiu**. Rio de Janeiro: São José, 1958.

**TRIGO, L. Engenho e memória – o nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego.** Academia Brasileira de Letras: Topbooks. Rio de Janeiro, 2002.

**PROJETANDO REFLEXÕES SOBRE A RE(A)PRESENTAÇÃO DA  
REALIDADE EM *FAHRENHEIT 9/11*, DE MICHAEL MOORE  
PROJECTING REFLECTIONS ON THE RE-PRESENTATION OF REALITY  
IN *FAHRENHEIT 9/11*, BY MICHAEL MOORE**

**Márcia Corrêa de Oliveira MARIANO<sup>1</sup>**

**RESUMO:** O documentário *Fahrenheit 9/11* (2004) foi escrito e dirigido por Michael Moore, tendo como tema os eventos de 11 de setembro. O documentário aborda as causas e consequências dos atentados, critica a postura do então presidente George W. Bush ao conduzir as questões de segurança e política externa americanas, mostra como as pessoas reagiram aos eventos e os problemas enfrentados pela nação. Este artigo abordará como *Fahrenheit 9/11* faz uma re(a)apresentação do mundo histórico, representando-o, moldando seu registro sob uma perspectiva e um ponto de vista distintos, tornando-se um importante propulsor de acirrados debates sobre a História da política americana. Elencando questões referentes a conceitos como verdade, representação do real e resgate do passado histórico, o artigo tem como objetivo analisar o caráter ambíguo da interpretação dos fatos. Ao inserir e subverter certas informações, o artista aborda a realidade de forma a re(a)presentá-la e não a copiá-la, apresentando múltiplas perspectivas para a interpretação de um fato histórico.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Fahrenheit 9/11*; documentário; ficção e realidade; representação; Michael Moore.

**ABSTRACT:** The documentary *Fahrenheit 9/11* (2004) was written and directed by Michael Moore, having as its theme the events of September 11. The documentary addresses the causes and consequences of the attacks, criticizes the posture of the former president George W. Bush when dealing with the security issues and U.S. foreign policy, shows how people reacted to the events and the problems faced by the nation. This article will discuss how *Fahrenheit 9/11* re-presents the historical world, representing it, shaping its records under a distinct perspective and point of view, becoming an important driver of lively debates about the history of American politics. Listing issues related to concepts as truth, representation of reality and the reevaluation of the historical past, the article aims at analyzing the ambiguous nature of the interpretation of the facts. When inserting and subverting certain information, the artist addresses the reality in order to re-present it, not to copy it, presenting multiple perspectives for the interpretation of a historical fact.

**KEYWORDS:** *Fahrenheit 9/11*; documentary; fiction and reality; representation; Michael Moore.

## **1. Introdução**

---

<sup>1</sup> Bolsista CAPES e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria e Estudos Literários da UNESP/São José do Rio Preto – SP. CEP: 15054-000. E-mail: marciaa.com@gmail.com

Os ataques terroristas perpetrados nos Estados Unidos no dia 11 de setembro de 2001 foram anunciados por todas as emissoras de televisão do país e assistidos, ao vivo, por pessoas em todo o mundo. O mundo ficou estarrecido. As imagens mostravam os prédios pegando fogo e a legenda em inglês na rede CNN anunciava: *United States Under Attack*.

As paisagens e as cenas das torres em colapso apresentavam evidências de um evento catastrófico e, para muitos, sem explicação. Apresentadores de televisão, repórteres no local, testemunhas da tragédia e sobreviventes tentavam explicar algo aparentemente inexplicável.

Buscando informações sobre o que estaria por trás dos fatos, cuja compreensão carece de um ponto de apoio, começam a surgir hipóteses e especulações que procuram uma estrutura dentro da qual seja possível inserir esse ataque contra os Estados Unidos.

Debates pertinentes aos atentados e ao que eles representaram para a América e o mundo em geral não poderiam deixar de ser trazidos à baila pela arte. Os atentados de 11 de setembro originaram diversas manifestações artísticas buscando não apenas explicações para a tragédia, mas também tentando reavaliar os acontecimentos, por meio de inserções históricas. Os discursos que incorporam os eventos dentro de um processo de interpretação e tentativa de analisar os fatos sob diversas perspectivas deparam-se com respostas que têm implicações morais, políticas e ideológicas.

O documentário *Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore, cujo tema é o 11 de setembro, obteve a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 2004. O título do filme faz referência à obra *Fahrenheit 451* (233°C, relativo à temperatura que arde/queima o papel), escrito em 1953 por Ray Bradbury. Neste livro, as pessoas vivem em um tempo em que as casas são todas interligadas por meio de um sistema de televisão e os cidadãos não têm o direito de ler. Dessa forma, todos os livros são queimados e as pessoas ficam a mercê da propaganda do Estado. Porém, um grupo de pessoas começa a resistir a essa ditadura, memorizando livros inteiros, transmitindo seu conteúdo a outros indivíduos da comunidade. A alusão ao nome do livro talvez seja uma forma analógica de relacionar as denúncias do documentário à “temperatura” alta da sociedade e da política americana após o 11 de setembro. Assim como em *Fahrenheit 451*, os americanos, segundo sugere o documentário, são afetados pelas maquinações políticas do então presidente Bush, propagando suas “verdades” em nome da liberdade e

segurança da pátria: quem não está com os Estados Unidos, é inimigo do país. Desse modo, assistir a *Fahrenheit 9/11* é uma maneira de repensar os fatos da política americana, reavaliar os eventos de 11 de setembro e ter a chance de formular uma opinião própria, desvinculada da dos governantes.

Moore traz para o debate questões concernentes à ineficiência da política externa na era Bush e em relação às atitudes que o governo americano poderia ter tomado para evitar aquela situação caótica.

O documentário insinua as possíveis razões que impulsionaram o governo Bush a deflagrar duas guerras em resposta aos ataques, uma contra o Afeganistão e outra contra o Iraque, tenta decifrar os reais motivos para esta ação americana e mostra os vínculos existentes entre a família do presidente George W. Bush e a do saudita Osama Bin Laden, em um tom irônico e desafiador.

Em uma sequência de críticas à administração Bush e à maneira como a questão do terrorismo era conduzida, *Fahrenheit 9/11* realiza sua crítica feroz por meio da ironia e leva o espectador a refletir sobre diversos aspectos que culminaram nos ataques de 11 de setembro.

Este artigo, desse modo, levanta questões controversas acerca de conceitos como verdade, realidade e ironia, por meio da observação de alguns exemplos dentro do documentário de Moore, lançando luz sobre o papel que o cinema documental exerce na contemporaneidade e ampliando nossa consciência crítica como espectadores.

## **2. A relação entre a ficção e a realidade**

O conceito *documentário* é muitas vezes confundido com a forma do documentário clássico dos anos 30 e 40, que faz a enunciação baseada em voz *over* ou “a voz de Deus”, detentora de saber sobre o mundo que retrata e do qual faz parte.

Com o passar dos anos, à estilística narrativa documentária de modo clássico foram adicionados outros tipos de narrativa, trabalhando com imagens e sons manipulados digitalmente, tomadas com câmeras mais ágeis e outros tipos de recursos que carregam as inflexões do documentário contemporâneo.

Ao definirmos as características de um filme documental, profundamente enraizadas na capacidade da transmissão de autenticidade, involuntariamente

reforçamos seu vínculo implícito com o mundo real e diferenciamos seus domínios com os da ficção.

Como afirma o teórico de cinema documental Bill Nichols (2005), os documentários, por abordarem o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta, diferem-se significativamente dos vários tipos de ficção, pois envolvem um tipo de relação diversa entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diferentes nos espectadores. Porém, essas diferenças não garantem uma separação absoluta entre ficção e documentário.

Fazendo uma analogia entre o filme de ficção e o documentário que tem a intenção de persuadir-nos a adotar uma certa perspectiva sobre o mundo, Nichols adverte:

[...] aqueles que adotam o documentário como veículo de expressão desviam nossa atenção para o mundo que já ocupamos. Fazem isso com a mesma engenhosidade e inventividade que os cineastas de ficção usam para atrair nossa atenção para mundos que, de outra forma, jamais conheceríamos. Portanto, os vídeos e filmes documentários apresentam a mesma complexidade, o mesmo desafio, o mesmo fascínio e a mesma emoção que qualquer um dos tipos de filme de ficção. (NICHOLS, 2005, p. 20-21).

Ainda segundo o autor, os problemas de representação da realidade têm projetado uma reflexão acerca da inventividade dos documentários que, por meio de técnicas digitais de gravação e edição de imagens, colocam em xeque a autenticidade do que assistimos. A correspondência entre realidade e imagem é comprometida, pois as imagens foram fabricadas ou construídas por meio de seleção e disposição em padrões ou sequências.

Impõe-se sublinhar, portanto, que a posição do teórico explicita com veemência as relações entre fatos reais, verdades, representações e manipulação de informações.

Para Nichols, o documentário não é uma **reprodução** da realidade, e sim uma **representação** do mundo em que vivemos, pois elabora argumentos e formula suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões.

Segundo o crítico de cinema Fernão Pessoa Ramos (2008), devemos usar de cautela ao conceituarmos um documentário vinculando-o à ideia de compromisso com a **realidade, verdade e objetividade** na transmissão dos fatos, uma vez que as asserções



documentárias, sejam elas falaciosas ou tendenciosas, dependem do ponto de vista de quem as analisa. Na concepção de Ramos,

se vincularmos a definição de documentário à qualidade de *verdade* da asserção que estabelece, estaremos reduzidos à seguinte definição de documentário: *narrativa através de imagens-câmera sonoras que estabelece asserções sobre o mundo com as quais concordo*. Trata-se certamente de uma definição frágil que oscila dentro da singularidade da crença de cada um. (RAMOS, 2008, p. 30, grifo do autor).

Em consonância com essas acepções, Robert Blent Toplin (2006) complementa: “a questão não é se *Fahrenheit 9/11* mostrou a verdade para as plateias, mas se o filme comunicou **uma** verdade.” (TOPLIN, 2006, p. 7, grifo do autor, tradução nossa). Para Toplin, as principais evidências de Moore no documentário não estão intrinsecamente incorretas, mas o que as pessoas fazem com elas pode causar desacordo.

Desse modo, a noção de **verdade** muitas vezes está condicionada ao que definimos como **interpretação**. Sendo “verdadeiras” ou não as asserções, o fato de concordarmos, discordarmos, aplaudirmos ou abominarmos está diretamente ligado à nossa indexação social e política.

O documentário *Fahrenheit 9/11*, denominado pelo próprio cineasta Michael Moore como “filme”, servindo também de título ao livro/roteiro “*O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro: Michael Moore*” (2004), parece não ter como preocupação o fato de que muitas vezes os filmes, com suas histórias ficcionais, não documentarem a “verdade” ou “verdades” dos fatos. Moore se autodenomina cineasta e artista e considera-se um trabalhador árduo na arte de criar uma obra cinematográfica capaz de tocar as pessoas não apenas politicamente, mas também de um modo emocional. O cineasta ratifica essas asserções ao tecer o seguinte comentário sobre *Fahrenheit 9/11*:

Espero que tenhamos dado uma contribuição a essa forma de arte [documentário] que amamos tanto. Quem não gosta de ir ao cinema e rolar de rir, se surpreender, se estarrecer, cair no choro, se emocionar profundamente, experimentar o extraordinário, sair do cinema com vontade de entrar lá outra vez? Nós que fazemos filmes, os fazemos por isso. É o que esperamos ter feito aqui. (MOORE, 2004, p. 16).

Uma vez classificado como “filme”, a “verdade” contida em seu documentário estaria, então, submetida aos elementos e técnicas utilizados na sua produção. Isso se evidencia nas palavras de Moore: “Mas é preciso quebrar muito a cabeça para decidir o que fazer com as coisas que **são ditas** – para determinar como se encaixam na histórica básica que queremos contar” (MOORE, 2004, p. 17, grifo do autor).

Percebemos, portanto, que no cinema documental, os fatos e ações são verdadeiros por existirem e não serem imaginados, mas, por outro lado, são também submetidos a jogos de verossimilhanças e arranjos diversos para tentar convencer na ânsia pela autenticidade e pelo caráter irrefutável.

Em harmonia com essas interpretações Ismail Xavier (1984) afirma que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades, pois trata-se de um discurso produzido e controlado de diferentes formas, por uma fonte produtora. Neste sentido, o autor estabelece determinados princípios gerais aplicados a diferentes modalidades de produção, incluindo o documentário.

Cabe ressaltar que, na produção e controle do documentário, temos aspectos subjetivos envolvidos na seleção dos fatos, pois quem narra um evento constrói a sua “verdade”, selecionando os aspectos que considera relevantes, dando um significado particular aos acontecimentos.

Ora, expressar os acontecimentos do passado não significa ser fiel a eles. De acordo com a teórica canadense Linda Hutcheon (1993), “nossos pressupostos de senso comum sobre o ‘real’ dependem de como esse ‘real’ é descrito, como ele é colocado em discurso e interpretado” (HUTCHEON, 1993, p. 33, tradução nossa). Dessa forma, a ficção pós-moderna problematiza e questiona a relação entre história e realidade, repensando a primeira como uma construção humana, uma vez que não podemos conhecer o passado, exceto por meio de seus vestígios textualizados.

Portanto, a dificuldade com a noção de verdade da experiência passada reside no fato dessa não poder mais ser vivida e isso deixa o conhecimento suscetível à interpretação e ao diálogo com os fatos, comprometendo seu *status* de “verdade permanente”, que passa a ser questionada.

De acordo com Fredric Jameson (2005), “quem conta a estória pode ampliar extraordinariamente um determinado lance, ou comprimi-lo até um simples ponto ou

fato narrativo [...]. O eixo da seleção projeta-se sobre o eixo da combinação” (JAMESON, 2005, p. 46). Para o crítico, que considera as narrativas como atos socialmente simbólicos, devemos sondar o inconsciente político dos textos, muitas vezes indiscernível na imanência dos relatos. Assim, a realidade é representada de acordo com a interpretação de quem a retrata, sendo o inconsciente político o local onde se processa a narrativização das coisas.

Na produção de um filme documentário, os cineastas trabalham com imagens de fatos verídicos, mas dentro de um recorte escolhido de acordo com seus objetivos e interesses. Técnicas de iluminação, cores, ênfase no comportamento e fala de algumas personagens fazem parte desse universo, evidenciando tanto o caráter histórico documental como a natureza arbitrária e parcial da sua retórica sobre o mundo factual. E isso não poderia ser diferente nas abordagens de Moore, ao fazer uso de entrevistas, depoimentos, *voz over*, trilhas sonoras, material de arquivo, ironia e paródia, estabelecendo asserções sobre as causas e consequências do 11 de setembro.

Por essa vida, poderíamos então pensar que, ao entrevistar ou colher depoimentos de pessoas “reais” como testemunhas, o documentário estaria completamente comprometido com a revelação da “verdade” dos fatos. Entretanto, os cineastas, muitas vezes, decidem entrevistar atores sociais com os quais concordam, atribuindo à memória histórica valores equivocados. O filme supõe a ocorrência das coisas exatamente da forma como as testemunhas atestaram e, para o esclarecimento das dúvidas, a produção encontra imagens ilustrativas comprovando as declarações, alimentando o senso comum e confundindo a veracidade histórica.

Um das estratégias de Michael Moore é compartilhar o mesmo espaço com a fala e a presença dos personagens e testemunhas convocados, atuando no papel de juiz ou interlocutor das vozes e dos espaços que entrecruzam o documentário.

A fragmentação das cenas, as músicas e a narração alternam de um ritmo mais lento a um mais acelerado, dependendo do objetivo a ser alcançado pelo cineasta. As cenas mostrando as atitudes de indiferença e inércia do presidente Bush são mais minuciosas, morosas, enquanto as que elencam informações até então desconhecidas ou ignoradas são mais rápidas.

As pessoas que Moore aborda no filme são acometidas como personagens e testemunhas responsáveis pela “verdade” de cada fragmento, alternados entre a postura

política de Bush, suscetível a intermináveis críticas, e a situação das vítimas do atentado.

Em um jogo de perguntas e respostas, o documentário salienta os conflitos entre verdade e mentira, fatos e crenças, e interpela os afetados ou os responsáveis pela ação que os afetam, as vítimas e os vitimizados, pregando e apelando, de maneira insistente, a necessidade de se assumir uma forma de resistência.

As vozes de testemunhas são multiplicadas, como forma de encarar a crise contemporânea da verdade, que questiona as evidências da história e nos conduz ao reconhecimento de mais de uma verdade sobre os fatos.

Moore também resgata e reutiliza fontes e arquivos que têm origem nos meios de comunicação e os transforma em instrumentos críticos e armas de propaganda contra a administração Bush. Organizando imagens próprias ou reorganizando as alheias sob diferentes prismas e significados, o cineasta tenta desvelar os discursos sobre a corrupção dos poderes.

Por meio de uma estratégia retórica de discurso, o cineasta tenta convencer o espectador a concordar com o seu ponto de vista, misturando elementos factuais que contribuam para fazer a mensagem parecer mais convincente e crível.

Ademais, Moore participa da cena, convoca a palavra testemunhal autônoma e coletiva e, apropriando-se do aporte dos registros e das imagens, aliados a estratégias de efeitos sonoros, *voice-over*, diálogos dublados e comentários, tenta estabelecer um pacto de fidelidade e honestidade com o espectador a respeito do que está sendo mostrado.

Uma das cenas mais polêmicas do filme é a do presidente Bush sentado lendo histórias infantis para alunos em uma escola da Flórida mesmo após ter recebido a notícia, pelo chefe de gabinete Andrew Card, de que um avião havia se chocado contra uma torre do *World Trade Center*, atacado oito anos antes.

Por ser o então chefe de estado e o comandante-em-chefe das Forças Armadas, esse comportamento de Bush dá margens a questionamentos. Como aponta Gore Vidal (2003), “normalmente, um comandante numa crise assim iria direto para o quartel-general a fim de dirigir as operações enquanto recebe os últimos informes do serviço secreto acerca de quem, onde e o quê” (VIDAL, 2003, p. 39). Mas, isso não aconteceu e passaram-se intermináveis sete minutos sem ninguém tomar nenhuma atitude. O

presidente permaneceu ali lendo o livro “Minha cabra de estimação”, sentado, olhando ao redor da sala e para um horizonte além do das crianças, sem agir.

### 3. A ironia como força política

As diferentes concepções sobre o discurso irônico ou os pontos de vista em torno dos quais circunscrevem-se os trabalhos a respeito da ironia configuram abordagens de teores distintos, alimentando a discussão ao redor do tema.

Linda Hutcheon, no panorama dos estudiosos da ironia, destaca-se por suas conclusões inovadoras sobre as “arestas” do tema. Na obra *Teoria e política da ironia* (2000), ela postula que a ironia é um processo comunicativo, erigindo-se muito além de um mero tropo, uma simples figura de linguagem no estudo da retórica.

A ironia, vista como uma arma retórica de defensiva ou de ofensiva, quando considerada no sentido semântico básico de declarar uma coisa e significar outra, é também um modo de expressão. Ela permite aos locutores darem voz e ao mesmo tempo confrontarem os discursos oficiais, desafiando-os explícita ou implicitamente.

Sem desconsiderar sua existência por meio do jogo semântico entre o dito e o não dito, entre o declarado e o não declarado, a estudiosa decreta existir algo, além disso, que caracteriza a ironia ainda mais particularmente. Sendo assim, a ironia seria uma estratégia discursiva atuando no nível da linguagem verbal ou da forma, seja ela musical, visual ou textual. Segundo Hutcheon, a ironia é inerente à comunicação, podendo ser usada como uma arma. Ela serve de tática a uma vasta gama de posições políticas e pode legitimar ou solapar os mais variados interesses.

Por sua vez, Beth Brait (2006) afirma que a ironia “pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros” (BRAIT, 2006, p. 15). Desse modo, Brait a considera como estratégia de linguagem, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista ou uma argumentação indireta, contando com a compreensão do destinatário para concretizar-se como significação.

Portanto, a ironia pode ser considerada uma expressão artística com poder crítico de resistência e oposição entre as políticas de representação. A sua inclusão não implica necessariamente a exclusão da seriedade, em virtude de o seu jogo ser inerente à

seriedade por ela objetivada. Nesse sentido, essas considerações nos levam a pensar de que modo ela afigura-se como estrutura trópica, regendo o discurso de Michael Moore.

Para auxiliar o efeito de persuasão almejado, Moore utiliza como estratégia retórica a ironia que, associada a apelos emocionais, tem o objetivo de denunciar, criticar e censurar a política norte-americana. O cineasta a utiliza como instrumento para apresentar o contrário daquilo que pensa, deixando uma distância intencional dúbia entre o que vai para a tela e no que ele acredita, com a intenção de provocar reações nos espectadores, convidados a refletir e a tomar uma posição (a defendida por Moore ou não).

Um elemento que concorre para reforçar o caráter jocoso de Michael Moore é a escolha das trilhas sonoras de algumas cenas. Um exemplo de ironia é a música em ritmo *country* ao focalizar a eleição na Flórida, cuja função seria a de dar suporte à opinião do cineasta sobre a natureza duvidosa do resultado, visto, neste caso, como uma espécie de piada, ironizando a vitória do presidente George W. Bush.

Outro exemplo é o *close-up* na foto de Bush de mãos dadas com um membro da elite saudita, sugerindo os estreitos laços e uma série de ligações suspeitas entre as famílias Bush e Bin Laden. As cenas são elencadas tendo como pano de fundo a música *Shiny Happy People*, da banda R.E.M: [*Pessoas brilhantes, felizes, de mãos dadas/Pessoas brilhantes, felizes dão risada/Todo mundo em volta as ama*]. Moore sugere que os muitos milhões de dólares investidos nos Estados Unidos, pelos sauditas, compram tudo, inclusive “compram um bocado de amor” (MOORE, 2004, p. 50).

Uma abordagem também irônica concerne à declaração de guerra dos Estados Unidos contra o Afeganistão, antes de bombardearem o Iraque. Moore critica a nova doutrina americana de ataque preventivo e a indústria bélica do governo Bush, comparando-as às produções dos filmes violentos de faroeste. O cineasta faz uma montagem paródica da abertura do seriado *Bonanza*, com a música *The Magnificent Seven*, de Elmer Bernstein, como pano de fundo. A cena mostra o mapa do Afeganistão em chamas e a sequência de abertura do seriado, com os rostos dos atores sobrepostos pelos de George W. Bush (então presidente), Donald Rumsfeld (secretário de defesa), Dick Cheney (vice-presidente) e Tony Blair (primeiro-ministro inglês), partidários da guerra, caracterizados como *cowboys*. Apropriando-se de recursos musicais e representações de fácil identificação pelo espectador, como o exemplo do seriado,

Moore lança mão de elementos sonoros e visuais que contribuem para a composição do tom irônico no documentário.

Entendemos, assim, a ironia, como figura de retórica com o objetivo de “censurar por meio de um elogio irônico ou elogiar mediante uma censura irônica” (MUECKE, 1982, p. 31). A ironia abarca o contraste entre aparência e realidade, representando a discrepância entre o que parece ser verdade e o que realmente é verdade (ou verdades). Neste contexto, Moore a utiliza como jogo de sedução, de poder e de persuasão entre as cenas destacadas pelo documentário e as palavras ou os atos presentes nas cenas. Ademais, a predominância da montagem como uma forma de produção de sentidos é enriquecida por técnicas e imagens de outras fontes, demonstrando a clara intenção de tornar os filmes atrativos a um público condicionado à noção de espetáculo.

Estabelecendo um diálogo entre os registros documentais e as criações ficcionais, o cineasta compõe o discurso do documentário, cumprindo com o seu papel de causar polêmica e reações a fim de provocar mudanças.

#### **4. Considerações Finais**

Neste artigo, nosso objetivo foi o de mostrar que, no discurso do documentário, a transparência das imagens contrasta-se com questionamentos acerca da plenitude e da evidência dessas imagens, ao proporcionar ao espectador a ilusão de enxergar a realidade como um todo inquestionável. A realidade pode reduzir-se a elementos selecionados por instituições, as quais autorizam somente aquilo suscetível de ser mostrado, por meio de esquemas pré-construídos.

No tocante à interpretação de fatos históricos nos filmes, não só em produções que se pretendem não-ficcionais, mas também as de ficção, a realidade mostrada é, antes de tudo, editada.

A voz do documentário *Fahrenheit 9/11* representa a de muitos outros que, por meio da oratória e do ponto de vista social de seus cineastas, pretende assumir uma posição a respeito de aspectos vinculados ao mundo histórico e convencer-nos de seus valores.

Portanto, valendo-se de uma linguagem retórica, os documentários, em geral, sucumbem à transcrição fiel da realidade, tentados pela ambiguidade do “cinema-verdade”. Eles reúnem provas e utilizam-nas para construir suas próprias perspectivas



ou argumentos sobre o mundo, influenciando na maneira pela qual o vemos e procedemos nele.

O cinema documental, cujo eixo narrativo pode estar comprometido com projeções políticas e de interesse particular, funciona como ferramenta de conflitos políticos por meio de temas que se alimentam de matérias sociais para o propósito central de sua produção e circulação.

O diretor, produtor, roteirista e político, Michael Moore é, na verdade, uma pessoa de várias facetas e papéis sociais, imprimindo sua experiência e suas manobras nas estratégias de abordagem dos fatos. Pelas voltas dialéticas das montagens e pelo imperativo de sua voz, ele pontua passo a passo o sentido que é necessário ler nas imagens do documentário.

Conforme depreendemos, a noção de “verdade” sofreu evoluções, pois vivemos em um mundo de representações. A “certeza” é desafiada e questionada e a existência de alguma “verdade absoluta” não está mais condicionada à relação de conformidade com qualquer objeto externo.

Assim, percebemos que toda narrativa, sustentada como expressão de uma verdade absoluta, seja ela moral ou filosófica, está fadada ao declínio iminente.

Nesse processo de justaposição de documentos históricos com o mundo ficcional, os modos de representação do histórico podem conceber outras realidades.

Porém, mais do que aceitar essas realidades, é preciso levantar sempre questões sobre a produção, transmissão e disseminação do conhecimento, procurando investigar e compreender o leque de fenômenos associados a essas categorias de representação do real.

Em suma, *Fahrenheit 9/11*, por mais que tenha contribuído, de alguma forma, para a ativação da nossa consciência social e política, fazendo-nos contestar valores existentes nas práticas sociais sobre as quais continuamos divididos, não se exime do esforço incondicional de nos convencer, persuadir ou predispor a uma determinada visão do mundo real em que vivemos. Devido ao tema abordado e sua postura propositadamente polêmica, os debates sobre o documentário são acirrados e as interpretações sobre representação e realidade são controversas em função do enfoque centrado em diferentes posições políticas.

## REFERÊNCIAS:

- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora Unicamp, 1996.
- FAHRENHEIT 9/11**. Direção: Michael Moore. Produção: Michael Moore, Jim Czarnecki e Kathleen Glynn. Washington: Westside, 2004. 1 DVD (122 min), son., color.
- HUTCHEON, Linda. **The Politics of Postmodernism**. London and New York: Routledge, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente**. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MOORE, Michael. **O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro**: Michael Moore. São Paulo: Francis, 2004. p. 13-128.
- MUECKE, Douglas Colin. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.
- TOPLIN, Robert Blent. **Michael Moore's Fahrenheit 9/11: How one Film Divided a Nation**. Kansas: University Press, 2006.
- VIDAL, Gore. **Sonhando a guerra: sangue por petróleo e a junta Cheney-Bush**. Tradução de Ricardo Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

**A ESCRITA DE UMA VIDA: SÃO FRANCISCO DE ASSIS ENTRE A HISTÓRIA  
E A FICÇÃO**

**WRITING FOR A LIVING: SAINT FRANCIS OF ASSISI BETWEEN HISTORY  
AND FICTION**

Alexandre Francisco SOLANO<sup>1</sup>

**RESUMO:** Pensar a relação entre história e ficção, por meio da biografia de São Francisco de Assis, escrita pelo estudioso Jacques Le Goff, é a intenção do presente artigo. Nesse sentido, a análise da obra *São Francisco de Assis*, do historiador francês, leva-nos a construir novas possibilidades para uma análise historiográfica, na qual a arte literária tem um papel central. Além disso, faz-se necessário discutir aspectos que tangem a narrativa biográfica e suas diferenças em relação à hagiografia, a escrita dos santos. Da heresia à santidade, encontramos não só o imaginário do homem religioso, como também daqueles que se debruçam para estudá-lo.

**PALAVRAS-CHAVE:** HAGIOGRAFIA, HERESIA, SANTIDADE.

**ABSTRACT:** The intent of this article is to think the relationship between history and literature through the work of Jacques Le Goff, Saint Francis of Assisi. In this sense, the analysis of the work *St. Francis of Assisi*, the French historian, takes us to construct new possibilities for historical analysis, in which the literary arts have a central role. Moreover, it is necessary to discuss issues that concern the biographical narrative and its differences from the hagiography, the writing of saints. From heresy to holiness, we find not only the imagination of the religious man, but also those that look out to study it.

**KEYWORDS:** HAGIOGRAPHY, HERESY, HOLINESS.

“Quantos homens em um homem! Como seria injusto, para essa criatura móvel, estereotipar uma imagem definitiva!”

(Jules Michelet, História da Revolução Francesa)

Cabe ao artista criar coisas belas e resta ao historiador revelar a arte, imprimindo-lhe traços de humanidade, ou melhor, atribuindo, quer seja às artes plásticas quer seja à literatura ou mesmo à arte da guerra, o papel do homem em seu tempo, em um determinado lugar e sob certo

---

<sup>1</sup> Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia e graduado em Letras e História pela mesma. Professor de Letras, Administração e Pedagogia da União Nacional das Instituições do Ensino Superior Privadas (UNIESP), Unidade de Sertãozinho, 14160-000, São Paulo, Brasil, onalos2@ig.com.br.

ponto de vista, edificado em sua escrita. Esse estudioso da história imiscui-se, assim, na face do crítico, que revela aos objetos impressões novas, e confunde-se com o próprio artista, na engenhosidade de sua criação.

Enquanto ao artista é dada a graça de poder exprimir tudo, a virtude do historiador cerca-se de condições de expressão mais restritas, cabendo-lhe caminhos lógicos para analisar determinado período e objeto. O primeiro compõe símbolos de forma livre e arbitrária, seja na música ou na profissão do escritor, e o segundo não deixa de produzir imagens que, mesmo envoltas de sua subjetividade, estão respaldadas em documentos, em métodos de investigação e em referenciais teóricos pré-estabelecidos. É certo que o artista, a exemplo do literato, também pode utilizar-se da pesquisa documental e de procedimentos distantes de sua arte. Todavia, quando disposto a tomar esse caminho, não tem a necessidade de preocupar-se com a rigidez enfrentada no ofício do historiador.

Desse ponto de vista, os historiadores, ao se aproximarem dos artistas, especificamente do escritor de obras literárias, utilizando uma narrativa que se apoia em elementos comuns, como metáforas, metonímias e uma gramática não tão distinta, revelam-nos, também, a presença de um narrador e de personagens que figuram dentro de sua análise. Contudo, cada um, na presença do mesmo objeto, ou seja, o homem, apresenta diferentes maneiras de descrevê-lo ou de abordá-lo. A literatura, sem mais nem menos, reflete o espectador e a história busca refletir a vida.

A partir dos anos de 1980, a disciplina histórica passou a incorporar abordagens originadas de um novo movimento conhecido como Nova História, estreitando, então, o estudo dos movimentos sociais e as reflexões oriundas da História Cultural. Além disso, as grandes estruturas econômicas, amplamente analisadas anteriormente, deram lugar a um resgate do indivíduo comum e de seus costumes. Houve, destarte, uma afirmação do homem como sujeito da história e o registro biográfico passou a ser uma fonte de pesquisa essencial ao historiador. Além disso, representou uma nova forma de contar sobre a vida dos outros e de si mesmo. Acima da história, colocou-se a importância da lembrança de pessoas simples e dos esquecimentos que lhes eram destinados. Sob o esquecimento e a lembrança, o historiador descobriu a possibilidade da própria vida. Nesse sentido,

[...] escrever a vida é um horizonte inacessível, que, no entanto, sempre estimula o desejo de narrar e compreender. Todas as gerações aceitaram a aposta biográfica. Cada qual mobilizou o conjunto de instrumentos que tinha à

disposição. Todavia, escrevem-se sem cessar as mesmas vidas, realçam-se as mesmas figuras, pois lacunas documentais, novas perguntas e esclarecimentos novos surgem a todo instante. (DOSSE, 2009, p.11).

Assim como pontuou o pensador Walter Benjamin (1984), o historiador passou a ser aquele que promove, antes de tudo, uma reinvenção da continuidade ou da temporalidade dada às dissímeis épocas, distinguindo através da vida do indivíduo momentos que são capazes de lançar luz sobre todo um período. Realçar as mesmas figuras, ao longo dos anos, é na verdade recuperar o presente e dar nova existência ao passado, para que esse tome novos contornos e ganhe outras possibilidades àquelas já pontuadas. Jacques Le Goff (2001), sob essa perspectiva e numa acurada crítica a escrita da vida dos santos, escreve a obra *São Francisco de Assis*.

“Meio religioso, meio leigo, nas cidades em pleno desenvolvimento, nas estradas e no retiro solitário, no florescimento da civilização urbana combinado com uma nova prática de pobreza, da humildade e da palavra, à margem da Igreja” (LE GOFF, 2001, p.9), São Francisco de Assis, que viveu no “coração da virada” decisiva do século XII para o XIII, cativou Jacques Le Goff não só por ser uma personagem histórica a quem foi destinada muitas biografias, mas por ser também o criador de uma ideia de humanidade, presente na religião, na literatura e na arte de forma geral. Do jovem Assis, um ímpio que se deleitava com os prazeres carnais da vida, ao fervoroso seguidor de Cristo, chegamos a uma figura que nos leva a entender que muitos aspectos concernentes à nascente modernidade misturavam-se com características do homem medieval. Entre o sagrado e o profano, o herético e o santificado, o medieval e moderno, deparamo-nos com abordagens que, respaldadas na escrita dos santos, a hagiografia, visou legitimar maniqueísmos e dicotomias que amparam todo o discurso de fidelidade aos ensinamentos e princípios da Igreja Católica.

Antes de tudo, Le Goff aborda, através das principais biografias de Assis, como o seguidor de Cristo tornou-se, no imaginário popular, o seu maior representante; uma das figuras mais significativas de seu tempo, ele foi o primeiro homem, segundo a Igreja, a receber os estigmas de Jesus e, ao mesmo tempo, a propor ideias reacionárias que iam de encontro com a própria instituição católica, a exemplo a sua mendicância. Para tal, o historiador francês, ao revisar outras hagiografias e os escritos de São Francisco, conhecidos como regras da formação da ordem franciscana, questiona-se sobre a grafia fantasista e tendenciosa que foram determinadas para compor a imagem da humildade e da caridade de Assis. Nesse sentido,

notamos que, assim como na antiguidade, as biografias, durante o período medieval, não deixaram de eleger seus heróis, dando aos santos um novo gênero, o hagiográfico. Na verdade:

O que recuperamos da vida dos heróis antigos no discurso hagiográfico é o discurso das virtudes, mas em sua versão maravilhosa, miraculosa, que depende de uma lógica alheia a este mundo. A hagiografia pressupõe o desaparecimento do santo e uma construção singular dos testemunhos de sua vida, com a ideia de mostrar que a própria lógica de sua existência sempre foi orientada pela intenção de sacrificar-se pelos semelhantes. O caráter exemplar que prevalece tem por efeito congelar o tempo num retrato: “A vida se dilui em proveito da figura”. (DOSSE, 2009, p.139).

Da mesma forma, Le Goff, por meio de sua obra, demonstra-nos como São Francisco de Assis, a partir de hagiografias de religiosos como Tomás de Celano e São Boa Ventura, escritas ainda no século XIII, tem seus seguidores como testemunhos de uma vida de doação e de igualdade, anulando, muitas vezes, traços de sua existência em prol do sacrifício ao outro. Nesse sentido, a partir de muitas hagiografias sobre o criador da ordem franciscana, notamos que “São Francisco inspirou desde cedo uma literatura na qual lenda e história, realidade e ficção, poesia e verdade estão intimamente ligadas.” (LE GOFF, 2001, p.58).

Tanto na biografia como na hagiografia, notamos que autor, narrador e personagem são explorados de forma intensa, não apresentando graus de importância diferenciados. Isso leva-nos a um questionamento sobre o próprio papel do historiador, que mesmo tendo na sua disciplina a vida dos outros como ponto central, carrega em si um fazer que lhe é próprio e dependente da ficção. Assim como o gênero biográfico, os escritos sobre os santos ficcionalizam aspectos do humano, que se tornam inalcançáveis, mesmo diante do efeito do vivido imposto aos homens, quando tratados no óculo do historiador. Dessa forma, história e ficção, biografia e hagiografia, constroem-se sob a égide de um mesmo legado: a linguagem. Sabemos, contudo, que:

A linguagem nunca pode dizer o mundo, pois ao dizê-lo está criando um outro mundo, um mundo em segundo grau, regido por leis próprias, que são as da própria linguagem [...] A linguagem literária nunca aponta o mundo, aponta a si própria [...] O escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve com o meio, e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta. (BARTHES, 1970, p.28).

A disciplina histórica, assim como a literatura, encontra, seja no campo teórico ou mesmo no metodológico, a mesma decepção infinita que enfrenta o escritor. O historiador, ao escrever sobre tempos e pessoas diferentes, reencontra, à luz do seu presente, novos mundos, que são estranhos quando analisados sob o viés de autores precedentes. Se durante o século XIX, sob os auspícios dos positivistas, os estudos históricos buscavam respostas definitivas para o meio social que pretendiam exteriorizar, hoje representam mais perguntas do que certezas ou verdades já delimitadas. Assim, como salientou Roger Chartier, ao comentar a relação entre a história e a literatura, pautando-se dos estudos do pensador francês Paul Ricoeur,

[...] estamos obrigados a considerar que a história é escrita e que, portanto, ao ser escrita, utiliza os mesmos procedimentos e as mesmas figuras que a ficção. [...] Devemos, pois, considerar, ao mesmo tempo, a história como escrita, compartilhando com a ficção seus procedimentos narrativos, e como a representação de um passado que já não é, mas que foi. E a partir disto, surge a necessidade de uma nova definição da objetividade, de uma definição que segundo Paul Ricoeur se dá como um realismo crítico do conhecimento histórico. (CHARTIER, 2001, p.165).

Além de compartilhar dos mesmos procedimentos narrativos, o biógrafo, assim como o historiador, utiliza-se da imaginação para preencher insuficiências documentais, que deixam lacunas descritivas da vida de determinado sujeito. Le Goff, quando se refere a esse problema biográfico, especificamente em relação à documentação sobre São Francisco, demonstra-nos que esse anseio de tornar transparentes todos os contornos do sujeito, definindo-o com total clareza, fez com que muitas obras, anteriores a sua, tornassem a figura de Assis inacessível; o homem foi concebido apenas pelos viés da santificação, tornando-se completo pelo enunciado do sagrado e esvaindo-se de todo seu caráter de humanidade, por exemplo sua juventude que fugia às regras do âmbito religioso. Dessa maneira, as abordagens de sua vida por vezes quedaram por fontes que consideraram sua trajetória e a formação da ordem sob o rigor do catolicismo e por algumas vezes os meios franciscanos foram tratados de forma mais moderada. Desde o seu nascimento até sua morte temos versões que tangem essa duas posturas.

No nascimento de São Francisco, sua mãe batizou-lhe com o nome do santo do deserto, João Batista. No entanto, a troca do prenome veio pela paixão que o menino tinha pela língua francesa e pela insistência do pai que, retornando da França, demonstrou maior apreço pelo nome Francisco. O sobrenome *Assis* foi acrescentado pelos seus seguidores, anos mais tarde, em



referência a sua cidade natal, localizada no flanco ocidental do Monte Subásio, na região da Umbria, província de Perugia, na Itália.

Na adolescência gozou “do divertimento do seu tempo, nada mais: nos jogos, no ócio, nos bate-papos, nas canções, e em matéria de roupas andava sempre na moda. Talvez tentasse eclipsar seus companheiros tentando ser o cabeça do que se chamou com grande exagero de *jeunesse dorée de Assis*”. (LE GOFF, 2001, p.59). O gosto pela poesia lhe revelava uma alegria quase profana e o seu ardor pelo militarismo, pela vida “cavaleirosa”, quando em combate aos alemães, em 1200, que pretendiam tomar as cercanias da cidade, trar-lhe-ia a capacidade para resistir, mais tarde, a quaisquer provações. Após o conflito, ao ajudar na reconstrução da cidade, encontra uma de suas mais conhecidas artes, ou seja, a sua profissão de pedreiro, quando ajuda na reconstrução da capela de San Damiano.

Poucos dias após o combate, numa algazarra que fazia com seus companheiros, teria sentido a presença divina e, dessa maneira, segundo seus primeiros hagiógrafos, desinteressou-se pelos seus hábitos que deturpavam a finalidade religiosa; a preocupação pelos necessitados acossou seus antigos modos, demonstrando-lhe que a crença na vida cristã estava alicerçada na caridade. Ao invés de preparar-se para o matrimônio, como acontecia com a maioria dos jovens, refugiou-se, como demonstra um dos seus principais hagiógrafos, Tomás de Celano, em uma caverna com o objetivo de meditar. Seu maior intento era alcançar a sabedoria religiosa e poder divulgá-la aos mais leigos e carentes. O conhecimento e o apreço pela erudição, observados em seus escritos, perseguiram toda sua vida, marcando uma ambiguidade essencial, segundo Le Goff:

[...] qual a relação entre a pobreza e o saber? O saber não é uma riqueza, uma fonte de dominação e de desigualdade? Os livros não são um desses bens temporais que devem ser recusados? Diante do avanço intelectual, do movimento universitário que logo conquistará os *leaders* franciscanos, Francisco hesita. Mas, de um modo geral, pode-se perguntar se, quando morre, Francisco pensa ter fundado a última comunidade monástica ou a primeira fraternidade moderna. (LE GOFF, 2001, p.39).

Os livros, pelos quais tinha ampla adoração, foram na verdade os instrumentos que lhe possibilitaram escrever as regras que solidificariam a ordem franciscana. Quiçá, tenha sido a diversidade das leituras que levou a comunidade de Assis a ser não só um movimento fechado, monástico, mas sim uma consociação capaz de revelar aspectos e traços que tangem o homem

moderno, seja na pregação, na doação, ou mesmo na reflexão cristã. A mendicância e o trabalho caminhavam juntos, pois a primeira levava à pobreza sofrida enquanto o segundo referia-se ao ato de trabalhar com as palavras, orientando e levando os ensinamentos de Cristo.

Muitas vezes, Assis, com a palavra sagrada em mãos, aparecia no centro da cidade e nos seus enlevos religiosos pregava com tamanho ímpeto, que era ridicularizado tanto pelos seus antigos amigos como pela sociedade em geral. Ainda sob a pena daquele que consagrou sua história de vida, Tomás de Celano, temos registros do contato de Assis com os proscritos da sociedade, os leprosos da época. Sem hesitar, em um dia que passeava pelos campos e ao adentrar em um lugar obscuro, perfilado por um pequeno feixe de luz, ouviu a aproximação dos leprosos, marcada pelo tilintar dos sinos que tinha por obrigação usarem. De repente, se viu diante de um deles. Notando o frio que aquele homem doente sentia, forneceu-lhe as suas vestes e beijou sua tez. As lágrimas, ao ver a gratidão do enfermo, percorreram-lhe o rosto e, a partir daquele dia, assumiu a ajuda ao outro como um dos pontos centrais de sua filosofia.

Mesmo ao biógrafo versado em letras ou ao biógrafo historiador, cabe, como visto acima, muitas vezes, à sua narrativa, esse tom de admiração ou de cumplicidade com as passagens da vida do santo. O historiador questiona-se sobre a verossimilhança dos acontecimentos, mas antes de tudo ele observa a importância que a imagem criada a partir dos atos e da própria vida de São Francisco tem no imaginário dos homens, seja como um instrumento religioso para a legitimidade dos santos católicos, seja por fazer parte do dia-a-dia de pessoas comuns, influenciando-as.

Apesar do caráter de humildade e do culto à pobreza presentes na vida de Assis, é importante lembrar que ele fazia parte de uma família abastada e que, na maior parte das vezes, a construção da imagem de um santo, efetuada a partir de elementos semânticos, como o beijo destinado aos leprosos, o canto dos pássaros que lhe seguiam, o despir de suas roupas que representou a abnegação dos bens materiais, efetua-se, primeiramente, a partir de uma posição social privilegiada, que coadune as sugestões hierárquicas da própria igreja. Em outras palavras,

[...] para indicar no herói a fonte divina de sua ação e da heroicidade de suas virtudes, a vida de santo, frequentemente, lhe dá uma origem nobre. O sangue é a metáfora da graça. Daí a necessidade das genealogias. A santificação dos príncipes e o enobrecimento dos santos estão em simetria, de texto para texto: estas operações recíprocas instauram em hierarquia social uma exemplaridade

religiosa, e sacralizam uma ordem estabelecida [...] (CERTEAU, 2006, p. 272-273).

Parece-me por demais fecundo assinalar que a canonização de São Francisco de Assis e a de muitos outros santos estão em simetria com um grau de nobreza considerável. Mesmo que o patrono dos animais e do meio ambiente tenha pregado por meio da pobreza e da simplicidade, seu reconhecimento também foi possível, aos olhos da igreja, por ser ele alguém que não tangia as margens da miséria. Não obstante, negar os bens que o pai possuía representou uma forma de provação e juntamente com a pregação em lugares longínquos, quase inóspitos, uma mudança decisiva em suas atitudes anteriores.

Contudo, o grande episódio da vida de São Francisco, ou seja, sua real conversão, acontece após o beijo dado nos leprosos, da caridade para aqueles que mais sofrem. “Mas e depois? É em San Damiano que ele faz perguntas a Deus. E, um dia, Deus lhe responde. O crucifixo – essa pintura em que se encarna uma nova devoção ao Cristo sofredor e que está conservada hoje em Santa Chiara – fala a ele”. (LE GOFF, 2001, p. 67-68) A voz chamou a sua atenção para a decadência daquela Igreja, instando-o para que a reformasse. Prontamente, retornou até sua casa, na qual tomou os tecidos mais caros de seu pai, vendeu-os por preço mais baixo e doou todo o dinheiro ao pároco de San Damiano.

O pai, quando sentiu falta de seus tecidos, enfureceu-se contra o jovem e saiu a sua procura. Por esse motivo, Assis escondeu-se em um celeiro por longos dias. Quando acusado de preguiçoso e desocupado, pois ali se mantinha com a ajuda de um amigo que lhe levava comida, decide apresentar-se a todos como servo do senhor. Em polvorosa, a multidão apedrejou-o e divertiu-se, dizendo ser ele um louco. O pai, ao saber do acontecido, trouxe-o novamente para casa, prendendo-o no porão. Liberto, por compaixão da mãe, Francisco busca amparo e alento junto ao bispo daquela paróquia. Diante do reverendo e de seu pai, que o seguira até a catedral, despe-se e deposita suas roupas mais finas sobre os pés de seu progenitor, negando, assim, toda sua herança e renunciando ao conforto que lhe era dado. O bispo enxergou naquele ato nobreza e dedicação aos ensinamentos de Cristo, abençoando-o para que partisse e pregasse a palavra.

Tanto na obra de Le Goff como nas passagens descritas acima, notamos a distinção clara que existe entre o ato de viver e a maneira pela qual narramos a vida de alguém. Mesmo que esses termos – narrar e viver – não obedeçam a uma precisão clara quanto aos seus significados mais usuais, sabemos que o ato de narrar, como fazer linguístico, não foge à

experimentação humana. Mesmo que não seja fidedigna, a narrativa não deixa, dessa forma, de ser um reflexo das experiências e dos costumes humanos. É nesse ponto que a disciplina histórica aproxima-se da literatura, pois ambas

[...] são narrativas que tem o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão, ou ainda para ultrapassá-lo. Como narrativas, são representações que se referem à vida e que a explicam. Mas, dito isso, que parece aproximar os discursos, onde está a diferença? [...] A literatura é, no caso, um discurso privilegiado de acesso ao imaginário das diferentes épocas. No enunciado célebre de Aristóteles, em sua “Poética”, ela é o discurso sobre o que poderia ter acontecido, ficando a história como a narrativa dos fatos verídicos. Mas o que vemos hoje, nesta nossa contemporaneidade, são historiadores que trabalham com o imaginário e que discutem não só o uso da literatura como acesso privilegiado ao passado – logo, tomando o não-acontecido para recuperar o que aconteceu! – como colocam em pauta a discussão do próprio caráter da história como uma forma de literatura, ou seja, como narrativa portadora de ficção. (PESAVENTO, 2006, p. 3-4).

A partir das hagiografias de São Francisco de Assis e da biografia realizada por Jacques Le Goff, notamos a importância dada ao imaginário na tarefa de um historiador. Na verdade, ele funciona como um atributo próprio das experiências humanas, originado a partir de ideias e imagens que nos permitem apreender a nossa realidade: “a racional e conceitual, que forma o conhecimento científico, e a das sensibilidades e emoções, que correspondem ao conhecimento sensível”. (PESAVENTO, 2006. P.2) Ainda mais, a vida de São Francisco, a partir da obra de Le Goff, permite-nos questionar, a partir do imaginário da época e do nosso, a diferença entre a biografia do historiador e a biografia de um literato ou mesmo de um jornalista, bem comum em nossos dias.

Caso notemos a importância imputada às fontes e aos documentos pesquisados por Le Goff, bem como a maneira que ele os questiona e os analisa, chegaremos à conclusão de que o historiador não tem o poder total de criação como os artistas. Ele, na verdade, não inventa personagens nem mesmo os fatos que envolvem determinado sujeito. Sem mais nem menos, ele os descobre, tira-os de sua “invisibilidade”, imprimindo aos acontecimentos o seu ofício, que é interpretá-los segundo um método e verbalizá-los numa escrita que é própria da sua disciplina e do seu tempo. Dessa forma, diante da conversão de São Francisco, a exemplo, importa a Le Goff o tema e os episódios que marcaram sua vida, pois eles são capazes de fornecer importância histórica àquela época e ao indivíduo em si. Mas e os milagres e o ideário espiritual? Esses

ganham, por outro lado, importância na análise do imaginário da época, mas não levam à narrativa histórica um caráter de veracidade. São reflexos da distância que há entre algo que foi possivelmente vivido e algo narrado ou interpretado pelo historiador.

Dito de outro modo, a interpretação histórica é compreendida como uma mediação entre o viver e o dizer. Mesmo diante da história em curso, aqueles que se debruçam para descrevê-la encontram em seu texto um distanciamento entre o que pensam que foi experimentado e o que é narrado. Daí decorre, de forma natural, que toda análise historiográfica ou toda biografia sobre determinado indivíduo, dificilmente marca o que realmente aconteceu, sendo apenas uma forma de enxergar o ser no mundo revelado por aspectos linguísticos. Para tal, deve haver uma unidade de sentido que dê validade semântica ao que é narrado, transmitindo aos leitores, que se deparam com obras de historiadores, uma sensação de verossimilhança e não de veracidade. Dessa forma, assume-se que diferentes pontos de vista podem ser relatados e que a aproximação com o real é o maior objeto de busca de um historiador.

Há então um deslocamento do plano lógico, racional e objetivo, para o plano perceptivo, plausível de muitas significações. Isso pode ser claramente notado na obra de Jacques Le Goff, quando ele nos apresenta, como afere Certeau, distintas figurações semânticas da vida de Assis. Possibilidades interpretativas que estendem os significados da obra. Primeiro, observamos a “doença” nos olhos e a afecção no sistema digestivo que lhe acompanharam por toda sua trajetória, agravando ainda mais as dificuldades enfrentadas. O “corpo” figura como um dos elementos mais constante, “sendo a fonte e o instrumento do pecado. Portanto, a esse respeito é o próprio inimigo do homem [...] é em definitivo, como todas as criaturas, “irmão corpo”, e “nossas irmãs”, as doenças são ocasiões indispensáveis para a salvação”. (LE GOFF, 2001: 63) Outro elemento significativo recai sobre a “sabedoria”, que leva São Francisco ao encontro de sua “esposa”, ou seja, a vida religiosa. Já os “estigmas”, os sinais sagrados recebidos de Deus, são materializações simbólicas que solidificam ainda mais a narrativa do santo. Poderíamos citar distintos exemplos, como a sua relação com o meio ambiente, a sua relação de amizade com Santa Clara, por quem guarda imenso apreço, destinando-lhe ensinamentos e uma amizade que marcaria a vida de ambos.

Pensar nessa simbologia, que nos é apresentada ao longo do livro numa espécie de fragmentos (a cidade, a casa, a igreja, os escritos, as provações, os martírios), é também uma forma de quebrar a noção de universalidade que, durante muito tempo, obsedou os caminhos

historiográficos, dando às narrativas aspectos lineares e reduzindo, então, as múltiplas vivências de um ser a um único sentido, a exemplo São Francisco visto apenas pelos viés da canonização.

A partir de todos esses elementos e apontamentos, Le Goff demonstra-nos como o patrono do meio ambiente tornou-se a figura que mais se aproxima da imagem de Jesus Cristo. Como nos demonstra Le Goff:

Francisco alcança os últimos gestos da imitação de Cristo dos quais, antecipadamente, recebeu, através dos estigmas, a marca final. A 2 de outubro, reproduz a ceia. Benze e parte o pão e o distribui a seus irmãos. No dia seguinte, 3 de outubro de 1226, recita o Cântico do Irmão Sol, lê a Paixão no Evangelho de João e pede que o depositem na terra sobre um cilício coberto de cinzas. Nesse momento um dos irmãos vê de repente sua alma, como uma estrela, subir direto ao céu. Tinha quarenta e cinco ou quarenta e seis anos. (LE GOFF, 2001, p. 91).

Ainda mais, ressalta como a criação da ordem franciscana, a partir de seus escritos, e de suas reivindicações junto ao papado, ressaltaram a modernidade de São Francisco, visto por muitos historiadores, do fim do século XIX e até do século XX, como um dos primeiros a iniciar o movimento do Renascimento e, então, do mundo moderno. Para muitos, Assis foi o redentor do descaso enfrentado pela Itália e pelo Cristianismo. A piedade, a serenidade alegre, a sua familiaridade dissiparam, pelos seus exemplos, a importância do Cristianismo e assinalaram ainda mais o aspecto de humanidade que deveria estar presente em todos os meios sociais.

Através da narrativa de Le Goff, podemos notar que as estratégias de argumentação da narrativa do historiador, com o intuito de resgatar uma temporalidade que excede a experiência do vivido, por ter métodos próprios, estão sempre vinculadas as suas fontes, a sua bibliografia, as citações e notas de rodapé, ao lugar do qual se escreve e ao tempo que lhe imprime maneiras de descrição diferenciadas. Dessa maneira, como já ressaltado, enquanto o literato reflete o espectador e um mundo criado para incluí-lo e despertá-lo para o gosto da narrativa, para a sua engenhosidade, o historiador tende a refletir sobre os efeitos do vivido, o que poderia ter sido, ou seja, o verossímil. A literatura está para a história, então, como fonte privilegiada e como um modelo de escrita, mas acima dela – da arte literária – está a preocupação com a proximidade com o real, um real reescrito quer seja numa espécie de “ficção controlada”, quer seja na possibilidade do futuro do pretérito ou do pretérito imperfeito.

Não obstante, quando ao final de nossos trabalhos e narrativas, nossos trabalhos ganham um aspecto coeso e aproximam-se do romance é:

[...] porque escondemos as costuras, os chuleados, os nós e as laçadas que precisamos realizar e, como numa linda blusa de tricô, precisamos esconder e disfarçar no seu avesso. Tecer, como narrar, é relacionar, pôr em contato, entrelaçar linhas de diferentes cores, eventos de diferentes características, para que se tenha um desenho bem ordenado no final. Este trabalho de tecitura é, no entanto, obra da mão de quem tece, da imaginação e habilidade de quem narra. Não podemos pensar que a História escreve a si mesma, que os fatos se impõem ao historiador, que se impõem como evidência. Pensar assim seria pensar a possibilidade de o bordado fazer-se a si mesmo. Todavia, também não podemos achar que se pode tecer sem linha ou agulha, que somente a concepção da blusa que estava ideada pela cabeça brilhante da bordadeira realiza a própria blusa. Não podemos escrever a história sem documentos, nem sem as ferramentas que a cultura historiográfica nos proporciona, inclusive os conceitos. Tecer, costurar, bordar, escrever como qualquer evento humano, por mais comezinho que seja, põe em relação a matéria e a ideia, a concepção ideal e o trabalho, a mão e a cabeça, o projeto e a ação. (ALBUQUERQUE, 2007, p.34).

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE Jr. D. M. **História : A Arte de Inventar o Passado**. Ensaios de Teoria da História. São Paulo: EDUSC, 2007.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história** Cadernos, São Paulo: Braziliense, 2011.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- CHARTIER, Roger. **Cultura Escrita, Literatura e História**. São Paulo: Artmed, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A história hoje: dúvidas, desafios, propostas**. Estudos históricos. Rio de Janeiro: vol.7 (13), 1994.
- DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- DUBOIS, J. et al. (1978) **Dicionário de Linguística**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- FURET, François. **A Oficina da História**. Lisboa: Guadiva, 1985.



GAY, Peter. **O estilo na história:** Gibbon, Ranke, Macaulau, Burckhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis.** Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy, História & literatura: uma *velha-nova* história, **Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 2006.** [En línea]. Puesto en línea el 28 enero 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/1560>. Consultado el 15 diciembre 2011.

**SOBRE A AUTOBIOGRAFIA NA LITERATURA DE EXÍLIO: UM CONTO DE ANNA SEGHERS**

***ABOUT THE AUTOBIOGRAPHY IN THE EXILLITERATUR: A SHORT STORY FROM ANNA SEGHERS***

Patrícia Helena Baialuna de ANDRADE<sup>1</sup>

**RESUMO:** Durante o período em que o Nacional-Socialismo esteve no poder na Alemanha, grande parte dos escritores e intelectuais do país passaram a viver no exílio e produziram aquela que ficou conhecida como Literatura de Exílio. Em meio à grande diversidade de vertentes, estilos e temas que compõem o controverso movimento, foi prática recorrente dos autores desterrados relatar as experiências de perseguição, fuga e exílio em seus textos. Neste artigo procuramos apontar para a presença do elemento autobiográfico no conto “O passeio das meninas mortas”, de Anna Seghers, e refletir sobre os possíveis desdobramentos ideológicos da presença desses elementos no texto da autora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autobiografia, Exílio, Anna Seghers.

**ABSTRACT:** During the period of the Third Reich in Germany, many of the writers and intellectuals of the country were living in exile and produced the so called Exilliteratur. Among the great diversity of aspects, styles and themes that make the controversial literary movement, it was a common practice of exiled authors to report the experiences of persecution, escape and exile in their texts. In this article, we point to the presence of an autobiographical element in the short story The excursion of the dead girls, from Anna Seghers, and reflect about the possible ideological implications of the presence of these autobiographical elements in writer’s text.

**KEYWORDS:** Autobiography, Exile, Anna Seghers.

Em meio ao expressivo crescimento nas últimas décadas de manifestações literárias que de algum modo tangenciam o que poderíamos chamar *de escrita de si*, como as autobiografias de personalidades famosas, memórias de pessoas que vivenciaram situações extremas como a *Shoah* ou ainda romances autobiográficos ficcionais que agradam bastante o público do mercado editorial, voltamos nossos olhos a uma época em que a narração das próprias experiências não era uma tendência de mercado, mas quase uma necessidade que se multiplicou nas vozes de escritores exilados. Impedidos de viver e publicar na Alemanha durante o período de 1933 a 1945,

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNESP, *campus* Araraquara. Bolsista CNPq. Email: [patriciabaialuna@gmail.com](mailto:patriciabaialuna@gmail.com)

os muitos autores que passaram a viver em terras estrangeiras devido à perseguição e ameaça da censura nazista produziram um conjunto de obras que até hoje são lidas sob o tênue e controverso laço da Literatura de Exílio, já à época questionada em seu *status* de movimento literário pela diversidade de autores exilados e, portanto, de vertentes, estilos e temas que abarca.

Apesar dessa fragmentação e da dificuldade para apontar traços gerais pertencentes à *Exilliteratur*, facilmente se identifica em meio à rica produção literária do período uma recorrente voz de manifesto a favor da liberdade que faz com que o conjunto seja equivocadamente considerado como simplesmente “literatura engajada na luta contra o fascismo”. De fato existe tal literatura dentre as publicações de autores alemães nas décadas de 1930 e 1940, mas de modo algum as mesmas se restringem a isso. Outra recorrência sistemática das obras produzidas em exílio é a narração das situações vivenciadas pelos autores, os quais tiveram que enfrentar inúmeras dificuldades desde a fuga até a sobrevivência em solo estrangeiro; estas dificuldades ficaram registradas em numerosos textos de caráter autobiográfico e em outros que, embora ficcionais, poderiam por certo confundir-se com a vida de qualquer cidadão alemão sob a luz de dados históricos que conferem a esses relatos grande verossimilhança.

Em meio aos prestigiados intelectuais que abandonaram sua terra natal germânica, o nome de Anna Seghers sempre se destacou como uma das mais atuantes escritoras exiladas. Dedicada a promover a união e o diálogo dos escritores desterrados, sua produção literária é emblemática do engajamento acima mencionado e, mais que isso, de reconhecido valor pelo retrato que compõe da sociedade alemã sob a égide do nazismo e da destruição causada pela guerra. Neste texto apresentamos a leitura de um de seus contos, *O passeio das meninas mortas*. Propositadamente o escolhemos, dentre a vasta bibliografia de Seghers (que publicou durante aproximadamente cinquenta anos), por ter sido escrito na década de 1940, o auge dos graves acontecimentos que marcaram o século XX. Pelos nítidos elementos autobiográficos que contém, escolhemos o conto para analisar o relato de experiências peculiares à época segundo a voz de Seghers, uma vez que

embora os dados históricos sobre esta fase tenham sido documentados e interpretados mais exaustivamente do que sobre qualquer outro

acontecimento, é somente a memória individual que pode revelar a dimensão da experiência do sujeito que participou do evento. (GALLE, 2006, p.82).

*O passeio das meninas mortas*, escrito em 1944 enquanto Seghers vivia no México e publicado pela primeira vez em 1946, é uma narrativa em primeira pessoa que se inicia em terras mexicanas com a resposta a uma personagem que supostamente lhe teria perguntado de onde viera, ao que a narradora responde ser da Europa. A descrição do espaço que se segue é a de alguém que não pertence àquele cenário, destacando os cactos e a aridez de uma “paisagem lunar” (Seghers, 1969, p.29). As explicações que seguem, sobre uma “enfermidade que durara meses e que me alcançara ali, depois de ter saído incólume dos múltiplos perigos da guerra” (p.30) e o calor e o cansaço que sentia vêm fragilizar o pacto autobiográfico tal como proposto por Lejeune: ao invés de declarar de forma incontestada que os acontecimentos relatados seriam reais e teriam sido vivenciados pela própria Seghers, os dados que apontaremos, notadamente convergentes com a biografia da autora, são postos em dúvida pela atmosfera criada logo no início do conto: a convalescente protagonista, diante de um ensolarado caminho, deseja ir até um muro branco e uma construção na direção do deserto que teriam despertado sua curiosidade ainda da janela da hospedaria:

Apesar da fraqueza e da fadiga que já ali me obrigaram a descansar, eu precisava descobrir o que havia com aquela casa [...]. Como as próprias montanhas, o rancho jazia envolto numa bruma cintilante, a qual não sabia se era poeira no sol ou cansaço, fazendo com que os objetos mais próximos se afastassem e a distância se aclarasse. [...] Ergui-me, pois a fadiga já me aborrecia, e a névoa diante dos olhos dissipara-se um pouco. (SEGHERS, 1969, p.30).

Sob essa aura de incerteza criada pela visão pouco nítida, pelo cansaço da narradora e o mistério da casa sobre a qual ninguém quisera informa-la, abrir-se-á uma visão do passado que a todo momento será confrontada com a realidade do presente. Para Philippe Lejeune (1991, p.48), o pacto autobiográfico se dá quando há a correspondência entre autor, narrador e personagem. O teórico francês também estabelece alguns elementos que seriam necessários para se considerar uma obra como autobiográfica: a mesma deve se tratar de uma narrativa em prosa, o tema tratado deve ser a história de uma personalidade, a identidade do autor coincide com a do narrador e do protagonista, e a narrativa deve ter uma perspectiva retrospectiva.

Quando a protagonista chega ao rancho e passa pelo muro, a paisagem se torna mais verde pelo viçoso jardim no qual havia uma gangorra e uma voz a chamá-la: “Netty!” (esclareça-se neste ponto que Anna Seghers é o pseudônimo de Netty Radvanyi, nascida Reiling), nome pelo qual não a chamavam “desde os tempos do colégio”. O nome verdadeiro da autora, a origem europeia, a estadia forçosa no México por enquanto parecem reforçar a tese de uma base autobiográfica do conto. A criação da mencionada atmosfera de dúvida, da visão envolta em brumas e da fragilidade da personagem, atingida por forte cansaço e recém curada de uma enfermidade, suspendem a certeza da autobiografia devido à própria incerteza do que seria narrado em seguida como fato, sonho ou delírio.

A mudança da paisagem árida para o verde frescor de um jardim marca o contraste que perpassa todo o conto: a visão do passado, a época escolar da personagem, a alegria despreocupada das meninas, a amizade entre elas e sua admiração pelas professoras serão contrastadas a todo tempo com o plano temporal da experiência atual de Netty no México, e de tudo o que ela sabe ter acontecido com aquelas pessoas nos anos seguintes a esta tarde feliz. Neste instante do encontro do jardim a névoa acaba de dissipar-se e Netty vê uma menina na gangorra, sua amiga da escola, Leni. Ao mesmo tempo em que um novo plano temporal se constrói com o reviver daquela tarde enquanto era apenas uma mocinha, Netty se mantém como narradora consciente do presente, de guerras e cisão entre a população alemã, conhecendo os destinos de cada uma das personagens que serão reencontradas na visão. À visão do viço juvenil de Leni, declara:

admirei-me de que o rosto de Leni não deixasse transparecer nada daqueles acontecimentos terríveis que lhe haviam arruinado a vida. Seu rosto estava liso e brilhante como uma maçã, e nele não havia nenhum indício, nem a mínima cicatriz dos golpes que os homens da Gestapo lhe haviam aplicado durante a detenção, quando ela se negara a fazer declarações sobre o marido. Sua trança grossa [...] destacava-se nitidamente da nuca durante o balanço. (SEGHERS, 1969, p.32).

Leni é a primeira personagem – de várias que se seguirão ao longo do conto – a ter sua vida colocada sob a contrastante visão diacrônica que compara a promissora juventude de um grupo de amigas com o futuro de inimizade, sofrimento e morte que lhes estava reservado. Estava com Leni na gangorra a bela Marianne, que ao sair abraça

a amiga e gentilmente tira-lhe do cabelo algumas hastes de capim, ao que a narradora declara: “Pareceu-me impossível tudo o que me haviam contado e escrito sobre as duas” (p.33), e em seguida esclarece que no futuro Marianne, casada com um alto oficial alemão, recusara-se a ajudar as vizinhas que queriam salvar a filhinha de Leni quando esta fora presa e enviada a um campo de concentração.

À medida que Netty introduz novas colegas, professoras ou os rapazes (que logo se juntariam ao grupo) ao relato do passeio às margens do Reno, o destino de cada um é logo revelado à luz da onisciência da narradora: a pequena Nora se tornaria líder da Associação Feminina Nacional-Socialista, a querida professora Srta. Sichel seria escorraçada pelas próprias alunas como uma “judia porca” e enviada a um campo de concentração; a namoradeira Lore suicidaria-se diante da ameaça que significou terem descoberto seu amante judeu; Ida, que perderia o noivo em uma batalha da Primeira Guerra, tornar-se-ia enfermeira e seria morta em um bombardeio que atingiu seu hospital; a gorducha Elsa, tão apolítica quanto o marido, não resistiria a um ataque aéreo inglês que destruiria toda a casa e a oficina da família. Várias outras personagens participam do passeio, e são descritas sua juventude, seus posicionamento futuro mediante o nazismo e seu destino. Ressalte-se que todas as personagens, independentemente de serem militantes antifascistas, nazistas convictas ou indiferentes, têm um final trágico – a morte em um bombardeio, em um campo de concentração, em batalha no caso dos rapazes ou o suicídio. Essa percepção é apontada pela narradora ao falar de Leni:

Então como agora, era muito tôla para compreender que os destinos do povo, e que por isso mais cedo ou mais tarde o sofrimento ou a felicidade da sua colega haveria de ensombrar ou ensolarar o seu próprio destino. (*idem*, p.41).

Esta reflexão de Netty expressa a visão segundo a qual não importava o que cada uma fizesse, suas escolhas ou posicionamento político, o destino do país era algo maior, que acabaria por atingi-las de qualquer maneira. A posição política da narradora é bem marcada e será comentada adiante.

No regresso para casa, ao término do passeio, ganham lugar no conto também as transformações do espaço, que é igualmente colocado sob o contraste dos dois planos temporais. São descritas a ponte do rio Reno, as casas à sua margem, e as ruas próximas

pelas quais Netty seguiria para casa. A detalhada descrição do espaço soma mais um elemento autobiográfico ao conto da autora nascida em Mainz, às margens do Reno, cidade que possui as ruas descritas por Netty próximas à margem do rio, tornando o caminho descrito do barco à casa da narradora bastante verossímil. A visão da cidade intacta contrasta, na lembrança de Netty, com as fotografias que veria no futuro de sua cidade destruída pela guerra:

Quando enveredamos para o centro da cidade, senti um peso no coração, como se algo absurdo, algo mau me esperasse, talvez uma notícia terrível ou uma desgraça, que eu esquecera levianamente durante o nosso alegre passeio. Mas depois compreendi que a Igreja de São Cristóvão não poderia ter sido destruída num bombardeio noturno, uma vez que podíamos ouvir o badalar de seus sinos. (*idem*, p.48).

O futuro que teria sua cidade sob os bombardeios da Segunda Guerra também é relatado ao passar pelas ruas – cuidadosamente nomeadas -, pelas lojas que revê e pessoas que viriam a morrer em breve, inclusive de sua própria família. Notamos que, se o pacto autobiográfico não é plenamente estabelecido no texto, diversos elementos apontam para os fatos que conhecemos da biografia de Seghers. A infância de Netty Reiling em Mainz e sua vida escolar são relatadas na biografia que Christiane Zehl-Romero (2000, p.63-92) escreveu da autora, e em muitos pontos convergem com a narrativa do conto. Ao mesmo tempo em que o conto apresenta os elementos exigidos por Lejeune em sua teoria para a autobiografia, poderíamos por certo ler a narrativa como texto puramente ficcional. Se há elementos comprovadamente pertencentes à biografia de Seghers, também os há em abundância que não podem ser verificados, e estes se mostram em especial na descrição das personagens, as *meninas mortas*, cuja existência real dificilmente alguém se proporia averiguar. Preferimos considerar, portanto, o conto de Seghers como pertencente a um gênero limítrofe, narrativa sobre bases autobiográficas mas com considerável margem de fabulação. De acordo com Figueiredo,

A autoficção, tal como concebida por Doubrovsky, seria “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória”. (FIGUEIREDO, 2007, p.3).

Ao citar Serge Doubrovsky (apud Vilain, 2005), Figueiredo (2007, p.3) aponta para uma definição do moderno conceito de *autoficção*, que pode ser aproximada da leitura híbrida que fizemos até aqui de *O passeio das meninas mortas*: embora Doubrovsky se refira a manifestações pós-modernas da escrita do “eu”, do mesmo modo não podemos afirmar que o texto de Seghers traga uma “verdade literal” ou uma “referência indubitável”. O anacronismo entre a teoria e o objeto apenas lança sobre este último a luz de uma nova possibilidade de leitura; o mesmo anacronismo se desfaz se aproximarmos a relativização da verdade do texto proposta por Doubrovsky das considerações de Bakhtin, ao percebermos na autobiografia um ato estetizado pela projeção do autor e seu Eu em um plano artístico (apud MARTINS, 2008, p.100). Assim, limitamos a autobiografia no conto de Seghers, em nossa leitura, à composição da base sobre a qual o conto será elaborado, espaço de seleção, omissão e transformação das experiências pessoais de Seghers em uma narrativa ficcional, mas de grande verossimilhança pelo contexto histórico no qual se insere.

A onisciência da narradora é um dos principais fatores que nos fazem afastar o conto do gênero autobiográfico. Vejamos, por exemplo, a narração da morte de uma das colegas:

[...] seu cabelo encaracolado, atado com uma fita de veludo. Num certo dia do inverno russo de 1943, quando o seu hospital é inesperadamente bombardeado, ela se lembrará daquela fita de veludo e daquela casa branca e ensolarada às margens do Reno, dos rapazes que chegavam e das meninas que partiam. (SEGHERS, 1969 p.43).

Nesta e em várias outras passagens do texto a narradora revela ou se questiona sobre pensamentos e sentimentos das personagens, como a colega que se suicida por vergonha da bandeira suástica desfraldada em frente a sua casa pelo marido, ou o sentimento de superioridade de Marianne e seu marido, convictos defensores do nacional-socialismo que teriam desprezado antigos amigos nessa nova configuração político-social. Certamente que essas colocações da narradora acabam por afastar o texto da credibilidade enquanto autobiografia, constituindo um elemento definitivamente ficcionalizante do conto.



Ainda com relação à onisciência da narradora, não podemos deixar de mencionar que está estreitamente ligada ao seu posicionamento político e ideológico. A crítica ao sentimento de superioridade dos nazistas acima mencionado é uma das bases desse posicionamento, que se constrói ao longo do texto através de trechos como o que segue:

[...] Marianne contrairia nova união com um tal Gustav Liebig, que passara incólume pela Primeira Guerra mundial e que mais tarde se tornaria comandante de um batalhão de assalto da SS da nossa cidade. Isto é o que Otto Fresenius, ainda que tivesse voltado são e salvo da guerra, nunca teria se tornado, nem isso, nem homem de confiança do chefe do distrito. O traço de justiça e retidão que já se marcava nitidamente no seu rosto de rapaz tornava-o inteiramente imprestável para uma tal carreira e uma tal profissão [...]. (*idem*, p.40)

Ao desqualificar o jovem Otto para a carreira na SS devido à sua “justiça e retidão”, a narradora coloca em pontos opostos as virtudes do rapaz daquilo que era esperado de tais oficiais. Outra passagem, também relacionada a Marianne e o novo marido – neste ponto definitivamente colocados como figurações da parcela nazista da sociedade no retrato que Seghers dela faz – critica o posicionamento dos seguidores do *Führer*:

Como podia então mais tarde entrar-lhe no pensamento aquele logro, aquela loucura, que ela e seu marido sozinhos eram donos do amor à pátria e por isso tinham o direito de desprezar e denunciar a menina à qual agora se apoiava! (*idem*, p.46).

Neste ponto, a crítica ao futuro pensamento – revelado pela onisciência da narradora – da colega se desdobra em crítica a todo um movimento social promovido pelo nacional-socialismo: o patriotismo exacerbado que cegou tantos cidadãos alemães é aqui referido como um “logro”, uma “loucura”. A ideia de engano também se apresenta um pouco adiante, quando Netty caminha por sua cidade (que sabia ter sido destruída anos depois) e se pergunta se o cenário intacto que via não seria resultado de uma ordem de Goebbels para rapidamente construir uma cidade fictícia, iludindo a população e a audiência internacional a respeito das consequências de algum ataque. Sobre esse procedimento supostamente comum pelo governo do *Reich*, a Netty adulta diz: “estávamos todos habituados a esse tipo de mistificação e enganos, não apenas a

respeito de bombardeios, mas também com referência a outros assuntos, mais difíceis de descobrir” (p.48).

A mescla de dados autobiográficos e ficção com que Seghers compõe seu conto nos coloca a questão do papel da autobiografia na Literatura de Exílio, quando tantos autores quiseram relatar suas sofridas experiências. De acordo com Lejeune (1991, p.60), “a autobiografia [...] é um modo de leitura tanto como um tipo de escritura, é um efeito contratual que varia historicamente”. Qual seria, desse modo, o “efeito contratual” desse resgate de memórias e da incrustação de tantos dados reais na ficção de Seghers? Para Maciel (2004, p.83), “as memórias [...] são uma busca de recordações por parte do eu-narrador com o intuito de evocar pessoas e acontecimentos que sejam representativos para um momento posterior, do qual este eu-narrador escreve”. Ao resgatar as lembranças do passeio feito décadas antes e das antigas colegas e professoras, Seghers constrói todo seu conto sobre uma estrutura de oscilações entre os planos temporais que implicam no contraste entre esses dois planos; ao destacar a inocência, a esperança no futuro, as promessas de felicidade da juventude em oposição à destruição – das amizades, das vidas, da cidade -, o positivo do passado em contraste com o negativo do presente, estabelece-se a denúncia contra o nazismo e, mais que isso, abre-se o questionamento sobre o papel das pessoas comuns nos terríveis acontecimentos das décadas de 1930 e 1940 na Alemanha. Seghers evoca todas essas “pessoas e acontecimentos que sejam representativos para um momento posterior”, como colocou Maciel, buscando compreender os acontecimentos posteriores através da compreensão das pessoas.

A motivação da escrita do texto, segundo a narradora, seria uma incumbência dada pela professora de escrever um relato da excursão que fizeram. Assim termina o conto, com a reafirmação de Netty de que iria agora, anos depois e conhecendo tudo o que aconteceria mais tarde, cumprir a tarefa e escrever o relato, remetendo o leitor de volta ao início do relato. A estrutura oscilante quanto ao tempo termina de forma a fechar-se em circularidade, com a proposta da escrita do relato que a professora pedira.

### **Considerações finais**

No conto de Seghers – que poderíamos considerar amostra representativa de uma parte considerável da Literatura de Exílio -, o uso de uma base autobiográfica sobre a qual se constrói o fictício não basta para rotularmos o texto como autobiográfico, mas ao conferir maior verossimilhança ao relato aumenta também o impacto que causa no leitor a narração de acontecimentos tão terríveis. E o escritor no exílio não procura poupar seu leitor de verdades indesejáveis. Para Alberti,

se alguém se põe a escrever uma autobiografia, é porque tem em mente fixar um sentido em sua vida e dela operar uma síntese. Síntese que envolve omissões seleção de acontecimentos a serem relatados e desequilíbrio entre os relatos [...], operações que o autor só é capaz de fazer na medida em que se orienta pela busca de uma significação [...] (ALBERTI, 1991, p.77).

Consideramos o conto como pertencente a um gênero limítrofe entre a autobiografia e a ficção, e procuramos justificar tal consideração apontando para os fatos verificáveis que compõem a base autobiográfica do texto – acontecimentos na vida de Seghers, sua infância, seu nome, a construção e desconstrução do espaço e os fatos históricos -, e também para os elementos que fazem do texto ficção, como a onisciência da narradora e o grande número de detalhes (impossíveis de serem verificados) sobre as demais personagens e seus destinos.

A alternância espaço-temporal tem importante função na delimitação do posicionamento da narradora – aqui confundida com a autora -, pois a dureza do *contraste* estabelecido é eficaz ao convencer-nos da indiscutível tragédia que foi o nacional-socialismo para a sociedade alemã, dividindo-a e destruindo as vidas de tantas pessoas, representadas pelas meninas mortas. A significação buscada por Seghers ao mesclar sua autobiografia com elementos ficcionais (porém verossímeis) é a exposição a seus leitores – que se espalhavam por várias partes do mundo – do que significava o nazismo para a Alemanha e o mundo: um presente sombrio, feito de medo e morte, destruindo o viço de mais de uma geração, suas esperanças e promessas de um futuro feliz.

A margem de fabulação do conto é o espaço em que os acontecimentos são revisitados, em que as pessoas comuns têm seus papéis apontados na sociedade, em que a história tem seus recortes selecionados e com grande verossimilhança e artifício são

remodelados à estrutura do texto de Seghers, a composição ficcional carregada com o peso do histórico e da experiência. A memória individual, perpetuada pela escrita da redação pedida pela professora, é acrescida da ficção e da soma de outras memórias e relatos, compondo um belo e triste panorama da sociedade. Se o texto escolar teria como leitora a professora, no tempo em que é escrito passa a se dirigir aos muitos leitores de Seghers em todo o mundo.

## Referências

- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos Historicos** (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 4, n.7, p. 66-81, 1991.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção. **Interfaces Brasil / Canadá**. Rio Grande: n.7, 2007.
- GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. **Matraga** (Rio de Janeiro), v. 18, p. 64-91, 2006.
- LEJEUNE, Phillipe. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.). **La autobiografia y sus problemas teóricos**. Barcelona: Antropos, 1991. P.47-61.
- MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. In: BELON, Antonio Rodrigues; MACIEL, Sheila Dias. (Org.). **Em Diálogo - Estudos Literários e Lingüísticos**. Campo Grande: UFMS, 2004, v.1, p. 75-91.
- MARTINS, Anna Faedrich. Resenha: El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.). **La autobiografia y sus problemas teóricos**. Barcelona: Antropos, 1991. (p. 47-61). **Letras de Hoje** (Online), Porto Alegre, PUCRS, v. 43, p. 99 - 112, 30 out. 2008.
- SEGHERS, Anna. O passeio das meninas mortas. In: LANGENBUCHER, Wolfgang (org.) **Antologia do moderno conto alemão**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- VILAIN, Philippe. **Défense de Narcisse**. Paris: Grasset, 2005.
- ZEHL-ROMERO, Christiane. “Ich glaube, es war eine sehr günstige Jugend“. In: \_\_\_\_\_. **Anna Seghers: eine Biographie 1900-1947**. Berlin: Aufbau-Verlag, 2000. P.63-92.

***O OUTRO PÉ DA SEREIA: DA HISTÓRIA PARA A FICÇÃO***  
***O OUTRO PÉ DA SEREIA: FROM HISTORY TO FICTION***

Morganna Sousa ROCHA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Trata-se de discutir o processo de ficcionalização da história, a partir das narrativas de memória e arquivos esquecidos que contribuem para a composição e verossimilhança de uma narrativa ficcional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficcionalização, história, Ricoeur.

**ABSTRACT:** Discuss the process of fictionalization of history from the narratives of memory and forgotten archives that contribute for the composition and likelihood of a fictional narrative.

**KEYWORDS:** Fiction, history, Ricoeur.

“Não há pior cegueira que a de não ver o tempo. E nós já não temos lembrança. Senão daquilo que os outros nos fazem recordar. Quem hoje passeia a nossa memória pela mão são exatamente aqueles que, ontem, nos conduziram à cegueira. O barbeiro de vila longe.” (COUTO, 2006, p. 82).

É deste jeito meio conselho, meio reflexão, meio experiência que o escritor Mia Couto narra um pequeno trecho da história de Mwadia e sua comunidade no interior de Moçambique. O romance em questão é *O outro pé da sereia* (Couto, 2006). Nomeado como romance histórico, a narrativa oscila entre o ano de 2002 do século XXI e o ano de 1560 do século XVI. Antes de fazermos um pequeno resumo sobre o romance gostaríamos de conceituar o que seja romance histórico. Trata-se de texto literário direta e claramente vinculado ao passado e fruto de intensa pesquisa por parte de seu autor, o romance histórico é aquele que se apropria dos registros históricos do passado ficcionalizando-os.

Quase sempre o romancista cria um universo ficcional para abarcar a realidade historiográfica. Nesses romances é comum vermos personagens reais, lugares reais, acontecimentos reais que são, ou indicados ou organizados, de modo a dar sentido à parte imaginada da narrativa. Linda Hutcheon (1991) afirma que esta apropriação por parte do romancista vem para legitimar o discurso ficcional, como se os dados

---

<sup>1</sup> Mestranda - Faculdade de Letras/TEL/UnB. Email: morgannasrocha@hotmail.com

historiográficos verídicos dessem status de realidade à parte ficcional. Importa lembrar também quanto às distinções entre historiador e romancista. O primeiro faz um levantamento de dados e verifica seu grau de verdade, o outro se apropria também daquilo que não é verdade. O primeiro lida com o acontecimento com a distância de um cientista, o outro finge a experiência. Em *O outro pé da sereia*, o ano de 1560 é a parte real da narrativa, aquilo que por meio de nomes, datas e outros registros podemos verificar como sendo reais.

A narrativa se inicia com o pastor Zero Madzero que descobre uma estrela que caiu do céu. Ele e sua esposa Mwadia, moradores de antigamente, decidem ir ao encontro do curandeiro Lázaro, que os orienta a seguir para uma montanha, na qual encontram perto do rio, uma santa sem um pé, um esqueleto e um baú de escritos contendo também um diário datado de 1560. Por tocar na santa, Madzero fica com a pele ferida e o curandeiro aconselha que só achando um descanso para a santa será curado. Ela segue então para vila longe, seu lugar natal, levando consigo os achados. A vila tem poucos habitantes que são apresentados pelo narrador logo que Mwadia chega, mas que só conheceremos melhor no decorrer do texto. É só em Vila longe que sua jornada começa. Seu reconhecimento e busca involuntária da origem. A personagem protagonista, desde as primeiras linhas se apresenta como alguém que reflete sobre seu passado, origem e futuro, no entanto é só o retorno a Vila Longe que fará com que entenda o seu lugar no mundo. Esta narrativa principal é interrompida para dar lugar à outra que se passa no ano da graça de 1560, onde um navio com escravos, dois religiosos, uma dama e sua escrava fazem o traslado da imagem de nossa senhora. Durante a viagem um escravo serra o pé da santa por acreditar que seja kiandra, senhora das águas. E é esta santa com o pé cerrado que Mwadia e Madzero encontrarão na montanha no ano de 2002. Assim, Mia Couto conecta e completa o presente incompleto com os pedaços de passado. Embora a narrativa principal seja a datada de 2002, Mia Couto deixa claro que a realidade não podia acontecer sem que aquele passado tivesse existido.

O texto literário de *O outro pé da sereia* é marcado pela linguagem oral dos personagens e do narrador onisciente mesmo nos trechos que se dão no século XVI. Mia Couto consegue diferenciar a linguagem livresca dos padres e personagens nobres, das falas dos personagens escravos e mestiços. A oralidade narrativa nos afeta de maneira familiar, entre outros motivos porque Mia Couto e sua geração de escritores de língua portuguesa foram influenciados pelo trabalho de Guimarães Rosa que se apropriou da

língua portuguesa de maneira a criar um português dele, reconhecível em qualquer lugar.

Nosso objetivo com esta preliminar apresentação é introduzir o leitor nos três aspectos do romance que discutiremos neste artigo: A linguagem, a ficcionalização do discurso histórico e o encontro entre modernidade e tradição. Quando nos aventuramos na tentativa de conceituar nação, a linguagem sempre nos aparece como uma possibilidade de entender ou de chegar a um conceito. Talvez seja esta uma das razões que nos traga uma efetiva familiaridade com o texto do moçambicano Mia Couto. Compartilhamos a nossa língua e nossa experiência de colonizado, vivemos uma busca do passado com o objetivo de entender nosso presente. A língua como uma das marcas da identidade é onde o indivíduo cresce, é onde a priori ele vive. Tudo que ele entende, vive e faz é mediado pela linguagem e compartilhar este aspecto com os indivíduos à sua volta cria entre outras coisas uma comunidade linguística, que partilha na língua e por meio dela, experiências.

É neste trabalho da “língua” como texto que se desvelam as tradições traídas, e reformuladas, e se recuperam os traços genéticos de variadas “formas” ou “gêneros” orais, e outros gêneros provenientes da literatura. As literaturas africanas de língua portuguesa encenaram, deste modo, desde muito cedo, a criação de novos campos literários fazendo coexistir na maleabilidade da língua, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir. (LEITE, 2003 p.21).

Entre as variedades linguísticas da região, Mia Couto usa somente o português entre outras razões, para ratificar a força colonizadora através do tempo. Em trechos narrativos pertinentes ao século XVI o romancista levanta o tema da opressão linguística nas palavras de Nimi Nsundi e Dia Kumari.

- É árvore que se diz. Você vai ter que aprender português.  
- E é você quem vai me ensinar?  
- a minha língua é o português e nunca mais terei outra.  
A indiana riu-se. Espreitou o rosto do negro para se garantir que de que este não estaria ironizando.  
- Falo sério.  
[...] – pois eu não sei se faria uma traição dessa. Você sabe para que é que vai ser usada essa língua?(...) – E eu lhe pergunto, esteve todos esses anos em Goa, aprendeu alguma palavra na nossa língua?  
- Qual língua? Vocês têm língua? (COUTO, 2006. p. 61).

Este diálogo entre a indiana escravizada Dia e o escravo Nimi nsundi coloca os dois personagens em oposição, embora compartilhem do mesmo estado de escravizados. Nsundi já é cativo há tempos, perdeu muito de sua identidade original.

Enquanto Dia ainda carrega a raiva dos cativos, daqueles que perderam a sua liberdade, mas não sua identidade. A escravidão de Dia e Nsundi é diferente em sua origem; a primeira foi banida por ter sobrevivido a um sacrifício e o exílio a levou a ser capturada pelos colonizadores da região de Goa, enquanto o segundo tem na sua cor a condição de escravo. Nsundi já está conformado com as agruras da vida e se afastou quase que por completo de sua cultura, enquanto Dia, embora cativa, se recusa a esquecer sua identidade cultural, marcada entre outras coisas na língua. Importa destacar que Nsundi não abandona por completo a lembrança de sua identidade ou cultura original. Ainda que reconheça a língua do branco como única e correta, ele vê na imagem da santa a deusa pagã kiandra, e tenta algumas vezes libertá-la da madeira e jogá-la nas águas. O colonizador, embora se empenhe na anulação do outro, não pode apagar a experiência anterior do colonizado.

Ainda no que diz respeito à linguagem, é importante ressaltar a força desta sobre o colonizado. O colonizador simula na sua escrita de vencedor uma espécie de nova história sobre o colonizado, mui especialmente no caso das culturas ágrafas, como se antes da chegada do colonizador não existisse história. A língua foi oprimida junto com a história da nação. Importante lembrar que pensando no aspecto historiográfico, o registro de culturas ágrafas é muito vago, pois o registro da oralidade está firmado na memória e este trabalho não pode ser eficiente quando trata-se de quantidades e particularidades. Importante lembrar que embora este registro de memória oral seja uma característica das culturas ágrafas, foi e é usado ao longo da história, independente da cultura.

Linguagem e ficcionalização do discurso histórico são aspectos que caminham juntos. N' *O outro pé da sereia* (2006), o passado narrado necessita ser linguisticamente conectado ao presente da narrativa. Não queremos retornar aqui à discussão conhecida e reconhecida de que tudo, absolutamente tudo, é linguisticamente mediado, mas gostaríamos de lembrar que nosso único contato com o passado é a memória e que esta, ainda que registrada em documentos ou imagens, não pode ser acessada por completo, ou seja, o caráter verídico da realidade passada e narrada está tão sujeita à inverdade, à imaginação, quanto o discurso ficcional. A aproximação do passado lembrado e do presente narrado se dá através do narrador, seja ele Mia Couto ou Jacques Le Goff, ambos assumem a desconfortável posição de contadores de histórias.

Nesta discussão sobre a ficcionalização historiográfica, tomamos parte com Linda Hutcheon (1991) texto intitulado “Metaficção historiográfica: ‘o passatempo do



tempo passado””. A autora defende a tese de que tudo é texto e tudo é transformado pela linguagem, o que significa dizer que um mesmo acontecimento pode ser modificado pelo texto, tudo dependendo de como a linguagem dirá este acontecimento. Não entraremos a fundo nesta discussão sobre a escritura do historiador por nos ser ainda pouco entendida e por nos levar para rumos outros do que pretendemos seguir. No entanto, podemos afirmar, como dissemos acima, que esta posição de contador de histórias é para o historiador muito desconfortável. Se depois da história nova o acontecimento chega a nossas mãos narrado, ou seja, o acontecimento antes descrito chega agora alinhavado com uma estrutura narrativa, ele está mais sujeito a ser transformado pelo narrador que é um sujeito.

Seguindo com nossa discussão, um dos primeiros pontos para a construção narrativa da história e do romance histórico é a escolha do acontecimento que se manifesta de maneira diferente para um e para outro. Na narrativa historiográfica o narrador tem o compromisso com a verdade e imparcialidade, embora ele possa escolher que acontecimento irá narrar, ele não pode omitir ou negar outro acontecimento qualquer, mas pode linguisticamente manipular este acontecimento em função daquele a que destina maior atenção. Embora o romancista histórico também o possa fazer, o historiador tem um comprometimento com a verdade que não interessa ao romancista assumir.

Quando pensamos em um historiador depois da nova história, pensamos em alguém que não tem interesse em narrar o vencedor ou o vencido tendenciosamente, mas sim naquele que se afastou do fato e passou a olhá-lo como um objeto científico. Algo que, se tocado da maneira incorreta, pode perder sua utilidade. As discussões sobre a narrativização da história trouxeram à cena o acontecimento e sua explicação na busca por um entendimento completo, e este entendimento só pode acontecer se o narrado estiver o mais próximo possível daquilo que fora real.

Retornamos à discussão da escolha do narrado. Acreditamos que esta escolha para historiador e romancista somente diferem no objetivo. O primeiro sai à caça da verdade e o outro à procura de muitas outras coisas, ou parafraseando Aristóteles, a verdade que podia ter sido. Ainda na escolha do acontecimento, historiador e romancista assumem posição investigativa. O primeiro olha o objeto e procura dizer dele o máximo possível, procura extrair dali respostas, ou mesmo perguntas; a palavra de ordem é extrair. O romancista olha o objeto e ouve. Espera que o objeto diga mais, diga aquilo que ninguém mais pôde ver. As grandes pesquisas nas quais se envolve um romancista

histórico se tornam anotações que serão lidas e relidas à exaustão, e uma dessas leituras falará aquilo que foi e ninguém sabe, ou aquilo que poderia ter sido ou o que não faz muito sentido. E isto não porque o historiador não está disposto a ouvir, mas sim porque o romancista está disposto a se envolver e deixar seduzir pelas possibilidades, e estas se desenvolvem alinhavadas ao objeto real e concreto. Em *O outro pé da sereia* (2006) o real e o ficcional estão alinhavados na mesma tessitura narrativa, sem que verificabilidade e imaginação destoem. A verificabilidade da figura de Don Gonçalo, nos registros de viagens, cartas e n'Os *Lusíadas* não torna Mwadia e Madzero menos reais, pelo contrário, a verossimilhança na criação destes personagens, associada àqueles que sabemos reais, colocam todos em uma realidade que transcende o texto literário.

Na tessitura do historiador, a possibilidade é sempre restrita à realidade do acontecimento narrado como possivelmente fora, ou seja, quando o passado era presente. O historiador fica atento à temporalidade do narrado, enquanto o romancista transita faceiro pelo presente, passado e futuro. Voltamos à narrativa como exemplo. São Mwadia e Madzero, que encontram os documentos e o diário de Manuel Antunes; em certo aspecto a personagem tem algum pertencimento sobre aquele registro de tempo. A protagonista transita entre dois presentes: o primeiro que é a realidade de antigamente e o segundo que é o presente de Vila Longe, que parece acontecer num futuro próximo ao presente de antigamente, relembremos. Mwadia, depois do banho, conversa com a mãe que lhe dá notícia do falecimento de Madzero há dois anos; ao retornar para antigamente a protagonista menciona a ausência do marido, maneira com a qual se referem aos mortos. Em Vila Longe, ela passa a ler os documentos do baú e também da biblioteca do padrao Jesustino, e se atenta àqueles relativos ao ano de 1560, como leitora ela é a ponte que conecta o ano de 2002 ao ano de 1560. As leituras do dia tornam-se atuação noturna, a ponto de romperem-se os limites entre atuação e possessão. Mia Couto não tem pudor em transitar ou entre o passado e o presente, fazendo de Mwadia um elo narrativo.

A aventura da linguagem para estes dois contadores de histórias se dá também de maneiras muito semelhantes. O historiador trabalha com palavras que foram historicamente transformadas em termos ou conceitos. Sua escolha vocabular está limitada a uma gama semântica que deve levar qualquer leitor, experiente ou não, ao mesmo lugar. As palavras não devem gerar confusão ou ambiguidade porque isso afetaria o caráter de verdade. O que entendemos como verdade deve ser entendido da

mesma maneira pelo outro. Esta limitação conceitual dá ao leitor a sensação de cansaço durante a leitura porque o fluxo de leitura é interrompido pelo caráter explicativo do texto, como se a tessitura fosse continuamente interrompida. Mas o sujeito narrador é o senhor do texto, (senhor do narrar, não do narrado), e o historiador nesta posição pode dar ao texto uma configuração literária, coloquial ou objetiva matemática, mas sempre limitado pelo caráter conceitual dos termos, ao contrário do romancista que possui toda autoridade sobre o texto.

Criador de um universo, e dono do instrumento da criação: a linguagem, o romancista pode associar ou dissociar qualquer palavra a qualquer campo semântico porque naquele universo é plausível qualquer estranhamento. Se Mia Couto coloca na realidade estática da fotografia o ausente, mortos, em eterno movimento, o leitor segue na leitura sem que este estranhamento descredibilize o dito. O que acontece primeiro pelo caráter metafórico do texto literário, do qual a historiografia nem sempre se pode aproveitar, e em segundo porque o compromisso de verdade assumido pelo historiador o impede de criar. A este compromisso Ricoeur chama pacto, quando abrimos um livro de história esperamos fatos, acontecimentos, datas que digam do passado o verossímil. Quando abrimos um romance, não temos compromisso; somos levados pelo narrador a crer que os mortos dependurados em fotos na parede continuam ativos na sua ausência; levados a crer que no navio de Dom Gonçalo a caminho de Benomotapa uma escrava era feita de chamus, de tal maneira que ela não podia tocar ou ser tocada. As realidades historiográficas e ficcionais só podem existir em harmonia se criadas pelas mãos do romancista.

Embora sejam história e ficção matérias permeáveis e ligadas pela linguagem e método, os objetivos as separam mortalmente. Ainda na esteira de Linda Hutcheon (1991), destacamos outros aspectos que nos ajudam a compreender a aventura do romancista na ficcionalização historiográfica. O primeiro que citamos e talvez o mais curioso é que os personagens históricos ficaram relegados a papéis secundários na trama. Mwadia Malunga é uma moçambicana que vive no meio do nada com suas lembranças e que não teve nenhuma experiência venturosa ou empolgante, mas é ela a protagonista de uma narrativa que guarda entre seus personagens uma figura importante para a colonização e expansão da igreja católica. A transformação do romance, histórico ou não, permitiu que figuras comuns, experiências individuais e temas de protesto passassem a dominar a cena literária. A modernidade, a nova história, deu voz aos vencidos, aos colonizados e este poder escriturário deu às nações periféricas a arma da

troça e o deslavado escárnio para com as nações que compunham o velho mundo. Romance exemplo das experiências que a modernidade provocou é *As Naus* (1991), de Lobo Antunes, no qual o objetivo é antes o escárnio e o destronamento do passado que uma narrativa de acontecimento, já Mia Couto faz na sua narrativa comportada uma crítica desinteressada na ofensa e interessada no presente como continuidade de um passado ainda muito doloroso e obscuro.

O segundo aspecto que destacamos como último na discussão da ficcionalização é o método. Acima contamos sobre a posição observadora e investigativa diante do objeto que compartilham os dois narradores. É desta observação que parte a escolha do narrado. O historiador, antes de se lançar na escrita, faz um levantamento do tema e faz já aí a escolha do que será pesquisado. Escolhe a partir do seu conceito de registro confiável. Se é a verdade o objetivo final, esta só pode ser alcançada se verdadeira for sua fonte e registro. Talvez seja esta uma das razões que desvaloriza o relato da experiência baseado na memória, porque esta é incerta e muito sujeita ao inconsciente e à imaginação. Este descarte de fontes é para o romancista algo impensável, pois está disposto a recorrer a tudo que lhe dê matéria, ideias e possibilidades.

Portanto, a metaficção historiográfica parece disposta a recorrer a quaisquer práticas de significado que possa julgar como atuantes numa sociedade. Ela quer desafiar esses discursos e mesmo utilizá-los, e até aproveitar deles tudo que vale a pena. (HUTCHEON, 1991 p.173).

Para nos ajudar a entender o método contamos com a ajuda de Jörn Rüsen (2010), renomado professor e pesquisador da teoria da história. Segundo Rüsen ele, o método se faz antes mesmo de que a pesquisa se inicie; a credibilidade da pesquisa e da narrativa do acontecimento depende de convencer seus destinatários de que o que ocorreu no passado aconteceu da forma como a enunciam e para isto a história remete à instância de autenticação, o registro. Esta autenticação funda-se nos registros do passado que subsistem no presente.

Como ciência, a história baseia-se no fato de que a operação basilar do testemunho pela experiência é metodizada. Uma vez metodizada de maneira especificamente científica, essa operação basilar assume a forma da *pesquisa histórica*. O pensamento histórico faz-se científico ao se submeter, por princípio, à regra de tornar o conteúdo empírico das histórias controlável, ampliável e *garantível* pela experiência. (RÜSEN, 2010. p. 101).

A principal premissa do método historiográfico é admitir como experiência, registro apenas as constatações que puderem ser controladas, intersubjetivamente, quanto a sua credibilidade como testemunhos do passado. Este controle e verificabilidade do real é dado em observação aos fatos levantados, até que ponto os fatos obtidos se articulam a outros fatos para formar um processo temporal conhecido e possível na sua vinculação com o presente. A reflexão sobre o referencial é sempre única sobre cada objeto e acontecimento; é daí que parte a escolha e descarte de registros, histórias caracterizadas pela objetividade do consenso. Rüsen (1991) explica ainda que consenso no pensamento histórico é um princípio regulador que submete à subjetividade partidária do historiador à obrigação do reconhecimento de verdade.

O último aspecto que discutiremos é modernidade *versus* tradição em o *Outro pé da sereia* (2006). Entendemos como tradição a memória que se perpetua, aquela que segue contínua no tempo como um modelo de identificação, como aquilo que conecta os indivíduos de uma continuidade. Trata-se de um encontro muito sutil, que convive harmoniosamente, como se o tempo passado fosse convidado pelo presente a retornar. As tradições, as crendices, a história da colonização e escravidão, se juntam à realidade do telefone móvel, do avião e do automóvel. O encontro de modernidade e tradição dá-se de modo mais sutil e principalmente nas conversas de Mwadia com os habitantes de Vila Longe. Embora a modernidade esteja mais comumente associada ao desenvolvimento tecnológico, este aparece mais para caracterizar a realidade perdida de Vila Longe, mas não totalmente porque embora não tenha bom sinal, ali o curandeiro tem celular. A modernidade concentra-se na figura da protagonista que assume a posição de dona de sua própria história antes que a tradição a domine sem possibilidade de fuga.

De maneira geral, a tradição tende a dominar muito as narrativas nomeadas como romance histórico. O caráter historiográfico do passado narrado traz consigo a tradição que pode se manifestar em conflito com a modernidade, ou como neste romance, conviver mais pacificamente. Assim que Mwadia retorna a Vila Longe, sabemos mais sobre sua partida. A protagonista partiu por não se sentir parte daquele lugar, por se incomodar com os olhares nada fraternais do padrasto, por sentir-se sufocada com as orientações e reclamações da mãe, a invenção da gravidez e o casamento era somente a saída mais rápida. No romance histórico *As Naus* (2011), de Lobo Antunes, este tema fica mais visível, porque o romancista traz literalmente para o presente os personagens importantes para a história portuguesa. Para nossa surpresa, os

personagens são os mesmos, como se não tivessem morrido, ou seja, a sociedade de hoje não lhes traz estranhamento, embora lhes traga saudosismo. Vasco da Gama é um grande desbravador do passado, que depois de passar um tempo como sapateiro, é convidado pelo rei a assumir uma expedição, a bordo de um submarino, para estudar no Pólo Norte a reprodução dos pinguins.

Mwadia representa a transgressão da tradição. No entanto, a transgressão não tem aqui a intenção violenta da ruptura e do desejo de transformação, esta transgressão é antes uma negação dos costumes que seguem eternamente seu caminho sem que façam sentido. É antes a negação daquilo que Mwadia não reconhece como seu. O passado está sempre em construção e esta construção não tem argamassa ou qualquer material certo. A história Moçambicana não começou com a colonização, mas a presença portuguesa alterou o curso da história. De 1530 a 1975 Moçambique foi um território com donos. Talvez nossa experiência de colonizados tão antigamente já nem seja capaz de entender a juventude e este amontoado de passado que não tem lugar no presente.

A história, a memória e a tradição precisam ser acomodadas no presente, no entanto o presente não para e imediatamente torna-se passado, o conflito da protagonista do romance é que ela não se encontra neste amontoado de passado e memórias que não são suas. A tradição só recebe significação por meio da experiência, e esta última é individual, é somente depois da experiência das leituras e memórias da Moçambique do século XVI que Mwadia começa a entender seu lugar, começa a reconhecer seu espaço. Embora a experiência das possessões não possa ser aceita como completamente verdade, foi somente através da experiência, inventada ou real, que Mwadia assumiu seu lugar na tradição moçambicana.

## REFERÊNCIAS:

- ANTUNES, Antônio Lobo. **As naus**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.
- COUTO, Mia. **O outro pé e da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Maputo: Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 2003.
- LUKÁCS, Georg. **La novela histórica**. México: Era, 1966.

RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica**. Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: UNB. 2010.

**AS RELAÇÕES NADA NATURAIS ENTRE O AMOR E A NOBREZA NO TEATRO DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU****THE UNNATURAL RELATIONS BETWEEN LOVE AND NOBILITY IN THEATER OF ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, THE JEW**Eduardo Neves da SILVA<sup>1</sup>

RESUMO: Este trabalho propôs-se a analisar dois motivos sério-cômicos, a saber, o amor e a nobreza, presentes nas seguintes peças tragicômicas: *Esopaida ou vida de Esopo* (1734) e *Guerras do alecrim e manjerona* (1737), ambas de autoria do luso-brasileiro Antônio José da Silva (1705-1739), de alcunha O Judeu. O objetivo foi relacionar os motivos acima listados ao contexto sócio-cultural em que as referidas obras foram encenadas, isto é, o Portugal setecentista, então sob o reinado absolutista de D. João V. Em nossa investigação pudemos constatar que os protagonistas de tais peças, sejam os da chave séria, os **discretos**, sejam os da chave cômica, os **graciosos**, são movidos pelos impulsos de um amor artificializado graças aos excessos da linguagem e ao convencionalismo da galantaria palaciana. Acreditamos que seja possível atrair em determinados pontos das obras analisadas um tratamento pouco elevado acerca da temática amorosa e da questão dos valores de nobreza. Sendo assim, buscamos, por meio de subsídios teórico-críticos acerca do cômico, especialmente de autores como Vladímir Propp (1992) e Mikhail Bakhtin (1988), descobrir se e como se subentende na zombaria levada a cabo pelas personagens graciosas, e no desvio de caráter das personagens nobres, uma transformação de ordem sócio-histórica na Lisboa do Setecentos.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio José da Silva, O Judeu; nobreza; comicidade; barroco

ABSTRACT: This study aimed to analyze two reasons serio-comic, to know, love and nobility present in the following parts tragicomic: *Esopaida or life of Aesop* (1734) and *Wars of rosemary and marjoram* (1737), both written by the Portuguese -Brazilian Antônio José da Silva (1705-1739), nicknamed the Jew. The aim was to relate the reasons listed above the socio-cultural context in which these works were staged, ie, the eighteenth-century Portugal, then under the absolutist reign of D. John V. In our research we found that the protagonists of these parts, are the key serious, the **discrete**, are the key comic, the **graceful**, are driven by the impulses of a love artificializado the excesses of language and the conventionality of courtly gallantry. We believe it is possible to reveal at certain points of the analyzed works a treat little high on the theme of love and the question of the values of nobility. Therefore, we sought, through subsidies theoretical and critical about the comic, especially from authors such as Vladimir Propp (1992) and Mikhail Bakhtin (1988), find out if and how we can regard the derision carried out by the graceful characters, and the deviation character of noble characters, as a transformation of the socio-historical Lisbon in the eighteenth century.

KEYWORDS: Antônio José da Silva, the Jew; nobility; comic; Baroque

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-Fclar/FAPESP). Cep: 14800-901 Araraquara-SP-Brasil. Email: edu\_nsp@hotmail.com



### **Da tragicomédia da vida para as efabulações joco-sérias do palco: onde o criado e o fidalgo embriagam-se com os vapores do amor...**

Segunda obra de Antônio José da Silva, conhecido como O Judeu, a ser interpretada por bonecos no palco do Teatro do Bairro Alto, em abril de 1734, a peça *Esopaida ou vida de Esopo*, como o próprio nome revela, diz respeito a alguns aspectos da vida e da obra do fabulista Esopo, cuja nacionalidade não se sabe ao certo. Na peça, Esopo, ao ser perguntado insistentemente sobre seu local de nascimento, sai-se com respostas absurdas do tipo “Do ventre da minha mãe” (SILVA, 1957, p. 129); ou então “... não me disse minha mãe se em lugar alto ou baixo; mas cuido que foi aí a algures, ao pé de alguma coisa” (1957, p. 129); e ainda ao insistirem em saber sua naturalidade, ouvem dele “Sou legítimo, não sou natural” (1957, p. 129). E quando finalmente perguntam, já com impaciência, qual é a sua pátria, ele responde “...sou de onde me vai bem, que é aí a minha terra” (1957, p. 130).

Este texto d’O Judeu, entretanto, não se constitui propriamente uma biografia do célebre fabulista, o que há são apenas, como dissemos, referências aqui e acolá a respeito de sua vida e também de sua obra<sup>2</sup> como, por exemplo, o “episódio das línguas”, quando Esopo é desafiado a trazer ao banquete na casa de seu amo, o filósofo ateniense Xanto, a melhor e a pior coisa do mundo. A solução de Esopo, como se pode presumir, é trazer à mesa, tanto na primeira como na segunda situação, um prato repleto de línguas, pois a “boa língua” é a melhor coisa do mundo; e a “má língua”, a pior.

Sob a pena d’O Judeu, Esopo é, sem dúvida, o protagonista da peça em questão e assume a função de **gracioso**, ou **figura de donaire** (termo usado por Lope de Vega) personagem que, na tradição dramática hispânica, da qual Antônio José da Silva recebera importantes influências (BARATA, 1985), é o responsável pelos efeitos de comicidade. O gracioso, peça-chave no desenrolar da ação dramática, pertence geralmente à criadagem, ou seja, não assumem essa função membros da nobreza ou da realeza: provocar o riso na plateia cabia, como regra, aos elementos de baixa extração social. No entanto, tais funções cômicas nas peças do Judeu em questão não ficam

---

<sup>2</sup> Segundo José Oliveira Barata, para compor *Esopaida*, Antônio José teria como principais fontes, a edição espanhola de um *Isopete*, do século XVII, e *Vida e fábulas do insigne fabulador grego Esopo*, publicada por Manuel Mendes da Vidigueyra, com reimpressões de 1603 até 1800 (Cf. PEREIRA, 2007, p. 152). Antes também de Antônio José, o francês Edmé Boursault (1638-1701) escrevera duas comédias sobre a vida do autor de fábulas: *Les fables d’Ésope* ou *Ésope à la ville* e *Ésope à la cour*, peças que, segundo ainda Barata, não chegaram a influenciar o comediógrafo luso-brasileiro.

restritas apenas aos graciosos ou às graciosas; por vezes, as personagens ditas sérias, os chamados **discretos**, também acabam por resvalar no risível. Se não, vejamos.

De acordo com José Oliveira Barata (1985), na obra teatral d'O Judeu o amor se manifesta como “**força globalizante** que acaba por, um tanto rigidamente, determinar a conduta do homem, quer a nível individual, quer a nível social” (BARATA, 1985, p.548, grifo do autor). Afirma ainda o estudioso português, à mesma página, que, o amor, tomado idealmente como perfeição, apresentava-se como forma alimentar o desiderato do homem barroco por “um traço unificador perante a variedade do mundo”. Algumas páginas adiante, Barata declara que “A aceitação do amor como paixão digna dos nobres pressupõe, tácita ou explicitamente, a noção de que tal sentimento, enquanto nobre, só é digno de objetos nobres” e que tudo que escapa a essa regra é um “mero acidente de que a comédia necessita” (BARATA, 1985, p. 559).

De fato, enquanto os discretos em *Esopaida* embebedam-se com os vinhos deliciosos de um sentimento amoroso que enaltece as almas apaixonadas; os graciosos fazem do amor um licor barato, rebaixando-o através de uma linguagem mais chã, quando não desbocada e chula.

Acreditamos, porém, que é possível trair, em determinados pontos da peça, que o tratamento dado pelo Judeu à temática amorosa e à questão dos valores de nobreza não se apresenta tão “elevado” como conviria às classes superiores representadas nas peças dramáticas de Antônio José. “Acidentais” ou não, esses desvios subentendem aspectos cruciais. Muitos estudiosos da obra do Judeu têm infelizmente subestimado tal constatação e, por isso, dentre outros motivos, julgamos ser relevante abordá-la aqui.

Antes, no entanto, façamos uma observação sobre a obra teatral d'O Judeu. As suas oito “óperas<sup>3</sup> joco-sérias” - como foram designadas na época de sua publicação, embora tenham como paradigmas a mitologia greco-romana e a tradição literária – a exceção fica por conta de *Guerras do alecrim e manjerona*, cuja temática baseia-se na contemporaneidade do autor -, dialogam de modo explícito ou implícito com a época em que foram concebidas.

Isto ocorre ou de modo implícito, porque toda obra literária, ainda que refratária à realidade, não consegue eximir-se totalmente das influências de seu contexto sócio-

---

<sup>3</sup> No decorrer do texto, o termo *ópera* aparecerá em itálico porque guarda a acepção corrente da época de drama entremeado de canções, e não drama totalmente cantado, como se entende tal gênero hoje em dia.

histórico – é especialmente nestes aspectos, aliás, que deteremos nossa atenção; ou de modo explícito, porque O Judeu, conscientemente atualizando a linguagem e a visão de mundo de suas personagens, logrou aproximar sua obra ao público e ao contexto desta, isto é, a Portugal dos anos 1730. Assim, por exemplo, conquanto a ação de *Esopaida* se passe na Atenas da Antiguidade, em muitas referências espaço-temporais lançadas no texto, podemos lobrigar pontos ou características da cidade de Lisboa. Citemos, por motivo de economia textual, apenas uma: no início da peça Zeno vende seus escravos, entre eles Esopo, na feira do Rossio, região pertencente à capital portuguesa. Há, desta feita, uma evidente miscelânea referencial de notável eficácia cômico-dramática.

Voltemos, então, ao assunto da temática amorosa nas obras estudadas.

As agruras dos casais Filena/Periandro e Xanto/Geringonça compõem o centro do conflito amoroso de *Esopaida*, fornecendo o rol de peripécias que usualmente os amantes têm de contornar até a consagração do *happy end* – no caso desta peça, isso é válido apenas para Filena/Periandro, já que Xanto, apesar dos serviços de alcovitaria de Esopo, não obtém sucesso na tentativa de concubinação com a criada Geringonça (na obra teatral de Antônio José, as personagens cômicas têm nomes curiosos e igualmente cômicos).

Em se tratando do primeiro casal, já no início da peça, parece ficar claro a Filena a discrepância entre a linguagem demasiadamente rebuscada na declaração de amor de Periandro e a eficácia de sua sinceridade amorosa para com a jovem: “Periandro, as tuas finezas, por encarecidas, me parecem mais lisonjas que realidades; e assim, apelo para o tempo, que só este será o fiador da tua constância [...]” (SILVA, 1957, p. 138). De fato, a lealdade amorosa por ora “inconstante” de Periandro virá à tona no quiproquó em que este, após galantear uma moça embuçada, que na verdade se revela a própria Filena, fica presa de uma situação embaraçosa e humilhante, diríamos mesmo *cômica*. Temos aqui, um precioso momento em que uma situação de comicidade é levada a cabo não pelas personagens graciosas, mas sim pelas personagens ditas “discretas”! E este, como veremos adiante, não é caso isolado em *Esopaida*.

Segundo Vladímir Propp (1992), em sua obra *Comicidade e riso*, o “malogro da vontade”, como forma de expressão do cômico, ocorre quando um fato desagradável e imprevisto desvia bruscamente o rumo dos acontecimentos. Tal fato, entretanto, não é o suficiente para deflagrar o riso, uma vez que apenas “Será cômico um revés nas coisas

miúdas do dia-a-dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais” (PROPP, 1992, p. 94). Assim, por exemplo, o fracasso de empresas heroicas e grandiosas, de acordo com Propp, não será cômico, e sim trágico.

Periandro acaba sendo vítima, por uma falha imprevista e a qual debalde tenta remediar, de uma vontade frustrada de sua galantaria, algo luxuriosa, que acaba por ter como resultado as ofensas e o desaforo de sua pretendente:

*Filena.* Queres agora dizer que sabias que era eu, falso, ingrato, inconstante?! Esses são os teus extremos? Essas as tuas finezas? Tão depressa te mudaste?

*Periandro.* Filena, não tens razão; eu bem sabia que eras tu; mas, como estavas galanteando comigo, eu também quis fingir que não te conhecia, sòmente para te ouvir; [...]. (SILVA, 1957, p. 162).

A recorrência de circunstâncias banais que malogram as vontades mesquinhas das personagens e os reveses e a exposição mais “realista” da vida privada de uma nobreza mantenedora de valores superficiais e parasitária de seus criados também compõem matéria de ridículo<sup>4</sup> em *Esopaida* e expressam, ora sutilmente ora escancaradamente, a decadência histórica de uma classe social arraigada a valores feudais ultrapassados.

O caso da personagem Xanto faz parte das constatações sublinhadas acima e pode exemplificar ainda mais claramente o que aqui pretendemos defender. Embora pertença à classe dos nobres e a dos filósofos, ou seja, trata-se de um aristocrata e de uma autoridade intelectual, não lhe são poupadas em *Esopaida* situações que rebaixam sua condição de nobreza e hombridade, como se esperaria de um membro de seu grupo social. Seu amor adúltero pela criada Geringonça, a dependência frente a Esopo não só pelos préstimos de alcovitaria mas também pela mediação dos conflitos com a esposa Eurípedes, e o arrefecimento da galhardia frente ao ódio e as ameaças de violência desta última, compõem um convincente rol de defeitos morais que desabonam a Xanto e acabam por lançá-lo em situações risíveis.

Eurípedes compõe a personagem-tipo “esposa furiosa que vive em guerra com o marido”, personagem e situação tipicamente cômicos. Depois de uma cena cheia de quiproquós, em que tem frustrado um encontro com Geringonça, Xanto começa a litigar com a mulher, que lhe dispara vários xingamentos do tipo “magano” ou “velhaco”, e

---

<sup>4</sup> Neste trabalho, tomamos o termo **ridículo** como sinônimo de cômico e risível.

então, num acesso de “desespero”, corre para o fora de cena, ameaçando se matar. Logo após, sua filha entra em cena gritando por socorro porque seu pai quer enforcar-se na grade da cama por não suportar as “guerras” com a mulher. Rir ou chorar? A cena é de rir, certamente!

Tendo em vista tais apontamentos por nós expostos, e outros que ainda se possa fazer, é possível vislumbrar em *Esopaida* um tratamento algo ambivalente em relação ao amor, sendo que, num dos polos dessa ambivalência, podem-se surpreender situações menos idealizadas das relações amorosas, sendo que tal “des-idealização” não vem restrita, como já frisamos, apenas às personagens propriamente cômicas.

A personagem Esopo, possivelmente o mais complexo **gracioso** da comediografia do Judeu, é extremamente rica e diversificada em sua função social e dramática, flutuando entre os papéis de servo e de comandante de guerra, de bobo, ou suposto bobo, a doutor em filosofia; de espancado a espancador etc. Na cena III da parte II, é justamente de Esopo uma fala extensa, retoricamente engenhosa, e quiçá filosófica, a respeito do amor, a qual muito pode revelar uma perspectiva mais crítica acerca deste sentimento. No intervalo da guerra entre Atenas e o exército do rei da Lídia, dá-se ensejo para uma “conferenciazinha” entre Xanto, seus discípulos e Esopo, afinal “Não é razão pelo exercício das armas se suspenda o das letras” (SILVA, 1957, p. 178).

Como diversos estudiosos têm afirmado, entre eles Paulo Roberto Pereira, fica patente nesta cena a crítica ao academicismo vazio e convencionalista representado especialmente pelo pensamento escolástico, que então dominava as instituições de ensino da época. Esopo, a quem se pede a definição do amor, senta na cadeira de mestre, suspende suas explicações absurdas e seu latim macarrônico e desenvolve uma fala (bastante extensa em relação às do restante da peça) em que narra o surgimento de Cupido da barriga de Vênus e a explicação de três mulheres velhas a respeito do amor. A conclusão é a de que o amor é “fera, raio e pedra; fera nos estragos, raio nos incêndios e pedra na dureza.” (SILVA, 1957, p. 187). Nesta cena, não há espaço para a exaltação do amor; a argumentação de Esopo põe em relevo apenas o caráter avassalador do sentimento amoroso, sentimento esse do qual a nenhum ser humano pode escapar, inclusive os bonecos de “arame e cortiça” d’O Judeu...

A notável habilidade retórica de Esopo e a resposta à pergunta “Por que chamam aos corcovados poetas?” (SILVA, 1994, p. 191) acabam por contribuir para que ele

galgue o título de “doutor” por Xanto, no que aquele responde: “Ora eu cuidava que para ser doutor era necessário andar um homem em Salamanca sete anos, e no cabo só uma palavra basta para ressuscitar a um néscio do sepulcro da ignorância!” (SILVA, 1957, p. 188). Acreditamos, portanto, na hipótese de que o trecho em questão represente uma espécie de **adendo** satírico d’O Judeu, uma vez que tal episódio, destacado do desenvolvimento da ação dramática, constitui-se uma **caricatura** dos debates filosóficos da época. Caricatura enquanto recurso da sátira, uma vez que esta cena, em sua característica “indireta” - isto é, o modo agradável, esteticamente falando, como o satirista produz seu “ataque agressivo”<sup>5</sup>, segundo os preceitos de Juergen Brummack - deixa entrever não propriamente um debate filosófico, mas um simulacro caricatural do mesmo, que neste caso especificamente envolve discussões a respeito da definição e das consequências do sentimento amoroso, visto por Esopo como mau agouro.

Tais fatos, assim como outros em seu repertório teatral que não cabe citar aqui, parecem comprovar que a comediografia de Antônio José da Silva, ambigualmente aferrada de um lado pela crítica “progressista” oriunda da ascendente visão burguesa personificada nos graciosos; e de outro lado pelo ranço de certos valores passadistas da sociedade lisboeta setecentista, não tinha como finalidade única deleitar e provocar risadas “gratuitas” nas bocas do público do Bairro Alto.

### **Os apaixonados de *Guerras do alecrim e manjerona*: o palanfrório do amor como meio de ascensão social**

A ópera joco-séria *Guerras do alecrim e manjerona*, levada a cena no Teatro do Bairro Alto no carnaval de 1737, é a única peça de Antônio José da Silva que não possui temática mitológica ou literária, sendo o contexto da obra a própria realidade da Lisboa setecentista, em que a rivalidade dos ranchos carnavalescos do *alecrim* e da *manjerona* compõe o tom de “disputa amorosa” entre as personagens. Em linhas gerais, o mote da peça é o que segue: D. Gilvaz e D. Fuas, dois nobres falidos e “famintos”, planejam um golpe do baú nas moças casadouras D. Clóris e D. Nise, sobrinhas do ranzinza e super-protetor D. Lancerote, cuja casa é descrita como uma verdadeira fortaleza. Pelo mote pode-se supor que a intriga da peça é cosida basicamente pelas

<sup>5</sup> Cf. Carlos Erivany Fantinati, “Contribuições à teoria e ao ensino da sátira”, anais, vol. II, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1994, p. 205-210.

tentativas de aproximação e conquista das moças por parte dos rapazes, o que de fato acontece graças às “indústrias” (artimanhas) do gracioso, chamado Semicúpio.

Tentamos defender desde o início que a presença do amor, assim como de outras categorias associadas à nobreza, embora nas peças d’O Judeu se desenvolva sob o signo de uma ambiguidade valorativa, ou de um “bifrontismo de Jano” (SILVEIRA, 1992), pois ao final as personagens são como que redimidas pelo sentimento, não deixamos de vislumbrar, porém, que, em pontos específicos das peças, tal sentimento, juntamente com determinados códigos de conduta da nobreza séria e discreta, é rebaixado criticamente à vulgaridade e à decadência, quando não à mais pura empulhação. Tal ambiguidade das peças silvianas em relação à temática amorosa pode ser colocada em paralelo com a própria condição do homem Barroco, marcada pela luta de impulsos antagônicos que não acabam por se anular, mas que, pelo contrário, geram dubiedade aos corações e mentes, quando não uma inquietude tumultuada, a qual define justamente o valor de sua particularidade estética: “A grandeza do barroco [...] reside exatamente na unificadora força de dramaticidade e na simultânea tensão de agonicidade que nêlo impulsionam, sustentam e tipificam a concepção tanto do seu artista, quanto de seu escritor” (ÁVILA, 1971, p. 12).

Em *Guerras*, não raro a linguagem amorosa é marcada pelo rebuscamento, devido aos excessos cultistas, além de vazia de sentido, sendo levada a efeito mais por obediência ao convencionalismo cortês que pela sinceridade amorosa. Essa galantaria pouco convincente é o que provoca a desconfiança de D. Clóris em relação a D. Gilvaz, tal como a de Filena em relação a Periandro, em *Esopaida*: “Senhor D. Gil, as suas finezas, por encarecidas, perdem a estimação das verdadeiras; quem tem a língua tão solta para encarecimentos terá presa a vontade para os extremos” (SILVA, 1958, p.200). Já no início da peça fica patente a vacuidade do palanfrório cortesão quando Sevadilha, personagem graciosa, define a galantaria satírica de Semicúpio e por extensão dos “nobres” rapazes: “Isto é empurração” (1958, p.165). Ao que Semicúpio, responde: “[...] Isto é bichanrear [namorar, flertar], pouco mais ou menos” (p.1958, p.165). Quando vão embora as moças, que estão com os rostos escondidos, vem à tona a intenção por trás da galantaria às cegas dos espertalhões:

*D. Fuas.* Quem serão, amigo D. Gilvaz, essas duas mulheres?



*D. Gilvaz.* Essa pergunta não tem resposta, pois bem vistes o cuidado com que vendaram o rosto, para ferir os corações como Cupido; mas, pelo bom tratamento e asseio, indicam ser gente abastada.

*D. Fuas.* Oxalá que assim fora, porque, em tal caso, admitindo os meus carinhos, poderei com a fortuna de esposo ser meeiro no cabedal. (SILVA, 1980, p. 43).

D. Gilvaz e D. Fuas assumem o papel da aristocracia socialmente decadente, de cujo sinal de nobreza só restaram os títulos de dom e a linguagem cortesã preñe de clichês e de artificialidade: “Já que do mais somos famintos, ao menos sejamos fartos de palavras” (SILVA, 1980, p. 43), diz D. Gilvaz ao colega de golpe D. Fuas. Veremos adiante que não são apenas estas duas personagens de *Guerras* a fazer um papel pouco digno da nobreza...

O que sobressai nesta peça não é propriamente o valor atribuído ao sentimento amoroso, que, mesmo assim, acaba por redimir os rapazes “golpistas” - ainda que de modo um tanto artificial, diga-se. Terminar em casamento é o *lieto fine* mais que useiro e vezeiro nas comédias e tragicomédias. Assim rezam as convenções, o público já o sabe e acha que assim o deve ser, tanto é que, perguntado por Sevadilha sobre como terminaria toda aquela “barafunda” dos amantes, a própria personagem Semicúpio o revela, metalinguisticamente: “Em algum casamento. Isso já se sabe” (SILVA, 1980, p. 107). O que de fato se destaca nesta peça são as peripécias, as artimanhas, os quiprocós, os tombos e pancadas envolvidos na conquista amorosa dos rapazes para com as moças, graças às artimanhas do astuto e “pragmático” Semicúpio, cujo lema pode ser uma de suas falas: “Mais obras, e menos palavras” (1980, p. 83).

As aventuras amorosas no ambiente marialva do barroco mostram-se oportunamente como verdadeiro jogo do amor, uma convenção garantidora de sucesso junto a um grande público. Porém ao lado do uso das intrigas amorosas como clichê, em *Guerras* teremos ensejos a críticas e a zombarias a respeito de quem se submete ao amor. É o que constatamos no momento em que Semicúpio, disfarçado de mãe de D. Gilvaz e D. Fuas, por sua vez disfarçados de filhas, intervém a fim de evitar que D. Tibúrcio, fidalgo e sobrinho de D. Lancerote, escolha uma das moças para com ela se casar. Ao entrar em cena, D. Gilvaz comenta num aparte que “Quem serve a Cupido, não é muito que se afemine” (SILVA, 1980, p. 111). D. Fuas, também num aparte, na mesma cena e página, revela: “Até nisto mostra o amor que é cobarde!”. Algumas cenas adiante, D. Gilvaz, tendo de se esconder, por força das circunstâncias, num poleiro de



galináceos, dispara mais uma: “Quem serve a Cupido, às vezes é leão, às vezes galinha” (1980, p. 143).

Outro recurso que reforça o lado artificial e menos elevado desses enredos amorosos é a metateatralidade. Semicúpio, ao dizer que o desfecho das peripécias dar-se-á em casamento, zombando assim do convencionalismo dos *happy ends*, provoca no público uma quebra de ilusão teatral, pois que deixa trair no diálogo das personagens um dos aspectos estruturais do enredo da própria peça de que fazem parte. Um dos trechos mais significativos em que se manifesta a metalinguagem dramática em *Guerras* é quando D. Gilvaz sai repentinamente de uma caixa, na qual estava escondido, e faz uma declaração de amor a D. Clóris. Nesta cena, as personagens estão numa sala sem iluminação e tomam o devido cuidado para que o barulho das conversas não chame a atenção de D. Lancerote. A declaração de D. Gilvaz é tão ruidosa, que este é ironizado por Fagundes, a ama da casa: “[...] quem às escuras é tão discreto, que fará às claras?” (SILVA, 1980, p. 94). A fala de D. Gilvaz põe em evidência não só uma linguagem amorosa vazia de sentido, muita mais um exercício lírico preciosista que uma declaração de amor verdadeira, mas também, uma vez mais a metateatralidade ferindo a ilusão catártica ao identificar o amor como tragicomédia, referindo-se diretamente ao próprio espetáculo que o público tem diante de si:

*D. Gilvaz.* Ó tu, nocturna deidade, que no caliginoso bosque destas sombras brilhas, carbúnculo da formosura, aqui tens segunda vez no *teatro* de tua beleza representante a minha constância na *tragicomédia* de meu amor. (SILVA, 1980, p. 94, grifo nosso).

O comediógrafo quer deixar bem explicitado aos que se entregaram ao ilusionismo catártico de uma peça de teatro interpretada por bonecos de cortiça movidos por arames: trata-se de uma tragicomédia, uma “tragicomédia de amor”, isto é, o amor pode ser trágico, mas também pode ser cômico, motivo de piada leve ou mesmo de zombaria, em virtude de sua inconstância, de sua puerilidade, de seus arroubos e em especial de seu caráter muitas vezes automático, arraigado em hábitos vazios e insinceros. E o amor, quando visto como convenção de obras literárias, pode também ser apenas uma receita, como tantas outras, de que se serve uma peça de ficção.

A situação de D. Gilvaz, por causa da surpresa da tal aparição ruidosa, assemelhando-se mesmo ao brinquedo conhecido como **diabo de mola**, e do

automatismo do discurso de D. Gilvaz, é potencialmente deflagradora do riso. Cabe mais uma vez aqui recorrer a Propp (1992) a respeito da manifestação da comicidade. De acordo com o filósofo russo, quando um homem (no caso desta peça, um simulacro de homem, pois trata-se de uma marionete) assemelha-se a uma coisa não há necessariamente comicidade, “mas somente quando a coisa é intrinsecamente comparável à pessoa e expressa algum defeito seu” (PROPP, 1992, p. 75). Em D. Gilvaz, tal defeito compreende mais do que a psicologia de uma personagem em particular, uma vez que não há complexidade psicológica nas óperas joco-sérias d’O Judeu: trata-se do aspecto mecanicidade e da artificialidade, que pode ser estendida aos hábitos e inclinações de um tipo social, no caso, a classe dos fidalgos lisboetas coeva à época do autor. Flagramos, portanto, mais uma situação risível na qual não estão envolvidas personagens graciosas mas sim oriundas da nobreza.

Na cena V de *Guerras*, haverá ainda espaço para a paródia da tradição literária portuguesa, ao se falar a respeito da definição e das consequências do sentimento amoroso sobre os corações das jovens D. Clóris e D. Nise. Semicúpio está disfarçado de médico e, satirizando a profissão, faz concomitantemente galhofa com o “mal cupidista” que se abateu sobre as moçoilas:

*D. Nise.* Ora, Senhores Doutores, já que vossas mercês aqui se acham, bem é que os informemos, eu e minha irmã, de várias queixas que padecemos.

*Semicúpio.* Inda mais essa? Ora digam.

*D. Clóris.* Senhor, o nosso achaque é tão semelhante, que com uma só receita se podem curar ambos os males.

*D. Nise.* Não há dúvida que o meu achaque é o mesmo em carne que o de minha irmã.

*Semicúpio.* Achaque em carne pertence à cirurgia.

*D. Clóris.* Que, como dormimos ambas, se nos comunicou o mesmo achaque; e assim, Senhor, padecemos umas ânsias no coração, umas melancolias nalma, uma inquietação nos sentidos, uma travessura nas potências; e finalmente, Senhor Doutor, é tal este mal, que se sente sem se sentir; que dói sem doer; que abrasa sem queimar; que alegra entristecendo, e entristece alegrando.

*Semicúpio.* Basta; já sei: isso é mal cupidista.

*D. Lancarote.* O que é mal cupidista, que nunca tal ouvi?

*Semicúpio.* É um mal da moda. (SILVA, 1980, p. 125-126).

A fala de D. Clóris e, por extensão a fala de Semicúpio, evidentemente referem-se ao famoso soneto camoniano de início *Amor he hum fogo qu’arde sem se ver*. Trata-

se, além de uma reformulação tragicômica, de um desvio paródico da visão lírica do célebre poeta português, o qual acaba por tirar o peso de seriedade do tratamento sobre o amor, que no teatro d'O Judeu pode ser definido, comicamente, como um “mal cupidista”.

**Um mundo *quase* às avessas: a permanência e a mudança denunciadas pelas atitudes derrisórias em *Esopaida ou vida de Esopo* e *Guerras do alecrim e manjerona***

Usualmente diz-se que as intrigas das peças *Esopaida* e *Guerras*, como de resto de todas as oito peças que compõem a comediografia de Antônio José da Silva, baseiam-se duplamente nas ações das personagens discretas e das graciosas. Essa regra, no entanto, não é definida rigorosamente pois não há propriamente uma linha demarcatória entre as ações entre as personagens do **soco** (comédia) e as do **coturno** (tragédia). As ações sérias e as cômicas tendem a se entrelaçar e mesmo o triângulo amoroso (deveríamos dizer **hexágono** amoroso) no caso de *Esopaida*, compõem-se tanto de personagens discretas como de graciosas, se não vejamos: Eurípedes/Xanto/Geringonça/Esopo/ Filena/Periandro/Filena. Esse tipo de quadrilha amorosa produz uma diversidade de nós que complexificam a intriga, tornando-a “labiríntica” e contribuindo para a eficácia tragicômica da peça. É certo que as cenas amorosas levadas a efeito pelos graciosos tendem a ser uma autoparódia do discurso dos seus amos, fazendo que tenhamos uma navalha dramática de dois gumes: se por um lado, por parte dos discretos, há um discurso lírico gongóricamente exacerbado, como práxis da poesia barroca e portuguesa; por outro lado, “Com a autoparódia, Antônio José sublinha o ridículo a que chegara uma norma poético-estilística dessorada pela inépcia, pela ignorância e pela falta de talento” (CORRADIN, 2008, p. 124).

Segundo Mikhail Bakhtin (1988), o discurso paródico das personagens bufas, no qual poderíamos enquadrar o gracioso de Antônio José, manifesta-se na forma de denúncia ao convencionalismo e à falsidade que dominavam as relações humanas no mundo feudal. Presume-se desta feita o caráter algo demolidor do discurso zombeteiro do gracioso num Portugal ainda atrelado a reminiscências ideológicas do feudalismo, tal como se dava entre a nobreza portuguesa na primeira metade do século XVIII.

A importância do gracioso, entretanto, não se resume a ser uma espécie de caricatura de seus amos. Para demonstrar sua riqueza e sua complexidade, há que se

voltar às suas habilidades discursivas zombeteiras e à sua “inteligência prática”. A partir daí então podem vir à tona certas hipóteses acerca das relações entre servo e amo, que acabam por revelar, ainda que sutilmente, modificações de ordem moral e social na Portugal do primeiro decênio do século XVIII.

A fidelidade e a eficiência da prestação de serviços ao seu amo é marca registrada das personagens graciosas na tradição dramática luso-espanhola. Porém, ante tal “subserviência”<sup>6</sup> em termos de favores ou empreitadas, o gracioso Esopo, como de resto todos os outros graciosos oriundos da pena d’O Judeu, tem no uso do discurso o exercício de sua liberdade frente ao domínio de seus superiores, geralmente tolerantes: “Como te tenho por bobo, tens licença pra tudo” (SILVA, 1957, p. 128); ou admiradores de suas “prendas”: “Esopo merece todas as honras de sábio” (1957, p. 187); ou ainda por dependência às artimanhas do gracioso (Vide o papel de Esopo tanto na guerra contra o rei da Lídia quanto na “guerra conjugal” entre Xanto e sua esposa). Tal liberdade discursiva é o que permite a Esopo zombar de seus patrões, quando por exemplo finge estar com medo de Eurípedes e a chama de “tarasca” (mulher feia); ou mesmo repreender Xanto por gostar da criada Geringonça: “Ora tenha vergonha: um filósofo namorado de uma trapalhona e mondongueira!” (1957, p. 141). Seu desrespeito a algumas normas de conduta vai ao ponto de o poltrão Esopo “fazer de bobo”, como define Propp (1992), o bravo guerreiro Temístocles – eis mais uma situação risível envolvendo personagens discretas! - e lhe ferir a cabeça com uma espadada. Na guerra, a esperteza e a “malandragem” podem às vezes ser mais úteis do que o cumprimento fiel às regras do duelo.

Em *Guerras do alecrim e manjerona*, Semicúpio, em virtude de sua “inteligência prática” assume, tanto como Esopo, a função de “peão que resolve o jogo” na feliz expressão de Oliveira Barata (1985, p. 568), reafirmando o aspecto lúdico da produção dramática d’O Judeu. A ação da peça basicamente está concentrada nas soluções arquitetadas e levadas a cabo por Semicúpio, sendo que as suas habilidades são de fato reconhecidas e fartamente elogiadas por seu amo D. Gilvaz: “Ainda não sei cabalmente aplaudir a tua indústria, ó insigne Semicúpio” (SILVA, 1980, p. 48) e ainda, à mesma página, “As tuas ideias são tão impossíveis de aplaudir, como de agradecer;

<sup>6</sup> Esta fidelidade dos graciosos em relação aos seus amos não seria resultado antes da perspectiva de ganhos futuros do que propriamente de pura e simples subserviência? Esopo almeja tanto a alforria frente a Xanto quanto o amor de Filena. D. Gilvaz promete a Semicúpio *status* e ascensão social.

pois todo o prémio é diminuto e todo o louvor limitado” (1980, p. 48). A empreitada de Semicúpio em benefício de D. Gilvaz leva a que aquele tenha uma certa liberdade de ação, liberdade evidentemente de “peão de xadrez”, mas, que ainda sim, lhe vale certo domínio da situação frente às demais personagens, especialmente nas cenas em que está disfarçado: seja de mulher, de médico ou de juiz, no final da peça. Semicúpio acaba por ser responsável por colocar em ridículo as personagens discretas através de pancadas, como quando derruba este e D. Tibúrcio ao sair da caixa, na qual que estavam sentados (cena II da parte II), e na cena VI, em que ao descer de uma corda, cai sobre D. Lancerote; ou pelos quiproquós na cena II, parte II, onde na sala escura Semicúpio, que está escondido numa caixa, esmurra D. Lancerote e D. Tibúrcio e cada um dos acha que é o outro que o está espancando.

O universo das duas peças d’O Judeu analisadas, se não chega a configurar a representação de um verdadeiro “mundo às avessas”, ao menos, em ocasiões específicas, acaba por rebaixar o papel de algumas personagens sérias. Tal inversão chega ao ponto de ficarmos em dúvida sobre a classificação de certas personagens, como é o caso de D. Tibúrcio em *Guerras do alecrim e manjerona*: gracioso ou discreto?

Embora seja sobrinho de D. Lancerote, portanto pertencente à cepa da nobreza, D. Tibúrcio não poderia ser simplesmente incluindo entre as personagens discretas. Até a criada Geringonça, rejeitando sua galantaria, chama-o numa ária de “tonto jarreta” e “néscio pateta” (SILVA, 1980, p. 54). O “abóbora” D. Tibúrcio termina por ser zombado em quase todas as cenas em que está presente, cena , quando Semicúpio, D. Gilvaz e D. Fuas estão travestidos de mulher, ou quando Semicúpio, disfarçado de médico, faz-lhe um diagnóstico totalmente macarrônico e incompreensível. As qualidades de parvo e de covarde, como na cena da sala escura, fazem deste nobre tão ignóbil uma verdadeira personagem ridícula.

O rebaixamento da nobreza nas óperas joco-sérias de Antônio José da Silva, episódicos porém reveladores, permitem que lobriguemos sutis transformações de ordem moral e social no contexto setecentista português. As peças silvianas não chegam a alcançar o estatuto de “mundo às avessas” pelo fato de que, por exemplo, o poder real nunca chega a ser questionado ou a ser seriamente alvo de derrisão - nas obras d’O

Judeu o rei nunca vira bobo, embora ocasionalmente o bobo vire rei<sup>7</sup>. A criticidade presente em tais peças refletiam mudanças históricas como a decadência da nobreza tradicional, dando margem à emergência de valores de uma nova nobreza, mais esclarecida, e de uma burguesia mais “prática” que, naquele contexto português, ainda muito heterogênea e sem uma ideologia classista que conscientemente a singularizasse.

A “inocente” autoparódia presente nas falas dos graciosos e as personagens nobres em situações ridículas ou pouco dignas de nobreza acabam, como já vínhamos dizendo, por revelar furtiva ou escancaradamente um certo decaimento de valores sócio-culturais, como a galantaria palaciana e seu convencionalismo *démodé*. E é neste ponto de mudança que, acreditamos, reside muito da força crítica da obra d’O Judeu que, se por um lado tomou como estratégia um suposto “riso fácil” de sua plateia, por outro não se furtou a valer-se de um riso “desmascarador” da vacuidade de convenções ultrapassadas. Logo, façamos nossas as palavras de Propp (1992, p. 175), ao dizer que “A arte ou o talento do cômico, do humorista e do satírico estão justamente em mostrar o objeto do riso em seu aspecto externo, de modo a revelar sua insuficiência interior ou sua inconsistência”.

O tempo acenava com mudanças. Dali a alguns anos, a consciência e ação burguesas, alicerçadas no pensamento iluminista, tentariam tragar, de uma vez por todas, os resquícios feudais levados a cabo pela nobreza tradicional. O Absolutismo português, como de resto outros reinos absolutistas europeus, para não deixar-se ir pelo mesmo fim, viu-se forçado a adaptar-se; sem perder gravemente seus privilégios, é claro. Assim surgiria o *despotismo esclarecido*, que em Portugal, fora representado nas pessoas de D. José I e de seu primeiro-ministro “esclarecido”, o Marques de Pombal.

### Considerações finais

O Judeu, ao mesmo tempo em que cultivava os preciosismos da poesia sua coetânea, torna-a alvo da derrisão através do discurso paródico dos graciosos; e, embora mantenha certos valores honoríficos de fidalguia, põe alguns de seus personagens nobres em situações ridículas. Afinal, qual é a saída para este entrave?

---

<sup>7</sup> Vide o episódio da Ilha dos Lagartos, em *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*.

O gênero tragicômico parece ter-se enquadrado perfeitamente na problemática barroca por espelhar a ambivalência em que se dividia a mundivisão dos artistas de sua época. Antônio José da Silva não foge por completo a essa regra. Cabe destacar ainda que, no século XVIII, algumas ideias começam associar ao riso um fundo algo “benevolente” e não apenas como medida de superioridade ou de ofensa em relação a quem ou ao quê é alvo do riso<sup>8</sup>. Neste sentido, o gracioso, enquanto personagem cômica, poderia angariar tanto a “empatia” ou “benevolência” ou mesmo admiração dos que possivelmente se identificassem com ele, como poderia ser meramente alvo de um riso de zombaria rebaixadora. A composição heterogênea da plateia do bairro por certo fazia vibrar diferentes “tipos” de riso. O fato é que as obras d’O Judeu, estando como que numa espécie de fronteira - não custa lembrar que àquela altura o barroco já dava seus últimos suspiros em Portugal – entre épocas e estilos tão diferenciados, Antônio José da Silva não deixou de sofrer a condição antagônica de seu momento histórico, vendo-se ora sob o influxo do tradicionalismo estético exercido pela poesia barroca e cortesã, ora da crítica aos excessos e defeitos desse mesmo tradicionalismo. As portas para a transformações sociais estavam por se abrir e Antônio José, encontra-se numa encruzilhada, inclusive dramática: enquanto “rebaixou” temas trágicos por via da tragicomédia, o que agradava à ideologia contrarreformista; ao mesmo tempo, consoante às modificações nas preceptivas dramáticas, sinalizou para o surgimento do gênero conhecido atualmente como drama burguês<sup>9</sup>.

Afora o cariz dúplice que aferra sua obra, vemos sua própria vida dividir-se entre a **aparência** (cristão- novo e frequentador do *establishment* lisboeta) e a **essência** (criptojudeu), sendo que, em virtude da fidelidade e do respeito à sua origem rático-religiosa, ocultou enquanto pôde seu judaísmo, vindo depois a cair fatalmente nas garras da Inquisição.

Não pretendemos aqui fazer uma análise de antropologia cultural mais aprofundada a respeito, apenas gostaríamos de destacar a abordagem crítica e/ou zombeteira em relação aos códigos da nobreza e do galanteio presentes nas óperas joco-

<sup>8</sup> Cf. Verena Alberti, “Riso e ‘natureza’ nos séculos XVII e XVIII”. In: \_\_\_\_\_. *O riso e o risível na história do pensamento*, Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1999, p. 119-157.

<sup>9</sup> Cf. Ana Portich, “A questão dos gêneros e a sua representação” In: Junqueira, Renata Soares; Mazzi, Maria Gloria Cusumano (Org.), *O teatro no século XVIII. Presença de Antônio José da Silva, o Judeu*, São Paulo, Perspectiva, 2008, estudos, 256, p. 33-42.



sérias, abordagem essa que não pode ser desprezada, ainda que as críticas das peças d'O Judeu não cheguem a pôr em discussão a estrutura sócio-política do Portugal joanino. Aliás, nem o poderiam se quisessem: as tesouras assanhadas da censura inquisitorial não as deixariam passar incólumes.

Mesmo assim, Antônio José da Silva parece ter-nos deixado o seu recado: quando o corpo é de cortiça e a alma é de arame, não há fidalgo que engane...

## Referências

- ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance. In: \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. vários tradutores, São Paulo: Hucitec, Fundunesp, 1988, p. 275-281.
- BARATA, José Oliveira. **Antônio José da Silva: criação e realidade**. vol. I, Coimbra: Edição do Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- CORRADIN, Flávia Maria. Antônio José e seu diálogo intertextual. In: JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Gloria Cusumano (Orgs.). **O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu**. São Paulo: Perspectiva, 2008, estudos, 256, p.124.
- PEREIRA, Paulo Roberto. Introdução. In: SILVA, Antônio José da. **As comédias de Antônio José, o Judeu**. Organização, introdução e notas por Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Editora, 2007.
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- SILVA, Antônio José da. **Guerras do alecrim e mangerona**. Apresentação crítica, notas, glossário e sugestões para análise literária de Maria de Lourdes A. Ferraz. Lisboa: Seara Nova, 1980.
- \_\_\_\_\_. Esopaida ou vida de Esopo. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957. p. 120-223.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. **Concerto barroco às óperas do Judeu**. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1992.



**TENSÕES, INTERCESSÕES E DISSOLUÇÕES: A DESESTABILIZAÇÃO DO  
CONCEITO DE NAÇÃO NA LITERATURA BRASILEIRA  
CONTEMPORÂNEA**

**TENSIONS, INTERCESSIONS AND DISSOLUTIONS: THE  
DESESTABILIZATIONS OF THE CONCEPT OF NATION IN  
CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE**

Laura ASSIS<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo discutir a desestabilização do conceito de nação na literatura brasileira contemporânea, analisando de que maneira essa questão, que já foi central em nossa literatura, tem sido tratada na literatura do presente. Para tanto, serão analisadas algumas produções literárias brasileiras contemporâneas que, de alguma maneira, estão ligadas à nação, mas que se destacam pela heterogeneidade com que tratam o tema, trabalhando justamente com as fronteiras, tensões e intercessões inerentes à heterogeneidade da nação, características essas que serão observadas e analisadas em três obras distintas da literatura brasileira contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Identidade nacional; Nação; Narração; Contemporaneidade.

**ABSTRACT:** This article aims to discuss the destabilization of the concept *nation* in the contemporary Brazilian literature, by analyzing how this matter, once central in our literature, has been approached in the present literature. For this some contemporary Brazilian productions will be analyzed, for they are somehow linked with nation but also outstanding considering the heterogeneous ways they deal with this matter, working exactly in the boundaries, tensions and intersections inherent to the heterogeneity of nation. The article will observe and analyze these characteristics in three different works of the contemporary Brazilian literature.

**KEYWORDS:** National identity; Nation; Narration; Contemporaneity.

Diretamente influenciado pelos movimentos de libertação nacional ocorridos na América Latina e ligado à na época recente Independência do Brasil, o Romantismo brasileiro teve como questão capital a identidade nacional e como objetivo primordial a construção de uma genealogia, preocupado com o que Antonio Candido chama de

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). CEP: 22453-900. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Email: laura.assis2@gmail.com

“processo histórico de elaboração nacional” (CANDIDO, p. 20, 2006). Entre os muitos autores que demonstravam explicitamente essa preocupação, pode-se apontar José de Alencar, que em “Benção paterna”, prefácio de *Sonhos d’ouro* (1872), pergunta: “A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria?” (ALENCAR, p.9, s.d). Machado de Assis também observa o traço fundamental da procura pela “cor local” na literatura brasileira em “Instinto de nacionalidade”, ensaio de 1873: “Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país” (ASSIS, 1873).

No Modernismo, a ideia de nação ainda é muito presente, apesar da queda da noção idílica. Ainda existe, no entanto, a afirmação da necessidade de criação de uma arte baseada nas características do povo brasileiro e a ideia de uma atualização da chamada “consciência nacional”. Publicado em 1924, o *Manifesto Pau-Brasil* pregava a confluência do moderno e do arcaico, almejando uma arte nacional que tivesse como base as raízes brasileiras mais primitivas. Com *Macunaíma* (1928), Mário de Andrade realiza o projeto de construção de uma narrativa que representasse a origem do povo brasileiro. E, atento para essa questão da relação entre identidade nacional e literatura, observa em carta a Paulo Duarte, datada de 1942: “Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de abrasileirar o Brasil [...]. E o problema ainda é atual porque damos um destino interessado à nossa arte e nos livramos da arte pela arte” (In: DUARTE, 1971, p. 301).

O nacionalismo, em suas várias vertentes, baseava-se justamente na ideia da unidade nacional. Stuart Hall denomina essa série de narrativas que procuram agregar imagens, símbolos e histórias nacionais e representar o país de “narrativa da nação” (HALL, 1999, p. 56). Mas até onde perdurou o projeto de nação de José de Alencar, também assumido por Mário de Andrade e pelos modernistas? A ideia de nação ainda aparece de alguma maneira na literatura brasileira? Ainda é possível falar de uma ideia de nação na literatura brasileira contemporânea? São para essas perguntas que o presente trabalho tentará esboçar uma resposta, observando algumas produções literárias brasileiras contemporâneas que, de alguma maneira, estão ligadas à nação, mas que se destacam pela heterogeneidade com que tratam o tema.

## 1. A ideia de nação e a heterogeneidade

Talvez o último grande texto que tenha se proposto a representar o Brasil tenha sido *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, romance que tem como tema central a construção da imagem de um povo. Mas, na literatura contemporânea ou do presente, a nação não parece mais ser uma questão, pois ela não está mais no centro do sistema de significação, e o que se pode notar na produção literária de hoje é uma retração desse tema, antes tão presente na literatura brasileira.

De acordo com Stuart Hall, o efeito geral dos processos sociais da contemporaneidade tem sido justamente enfraquecer as formas nacionais da identidade cultural. O deslocamento das ideologias estabelecidas para uma postura múltipla, multifacetada e dos grandes projetos para os projetos particulares, contribui para o que Hall chama de descentramento de identidades. Ele afirma ainda que “Existem evidências de um afrouxamento de fortes identificações com a cultura nacional e um reforço de outros laços e lealdades culturais acima e abaixo do estado nação.” (HALL, 1999, p.73). O que ocorre, portanto, é o que se pode chamar de uma desestabilização do conceito de nação.

O teórico pós-colonial Homi Bhabha define, dentro dessa questão da nação, duas tendências: o pedagógico e o performático. De acordo com Bhabha, o pedagógico funda sua autoridade narrativa em uma tradição de povo, enquanto o performático questiona esse caráter hegemônico e heterogêneo. Para Bhabha, na contemporaneidade a nação “torna-se um espaço liminar de significações que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural” (BHABHA, 1998, p. 209-2010). A esse respeito Bhabha afirma ainda:

No lugar da polaridade de uma nação prefigurativa autogeradora “em si mesma” e de outras nações extrínsecas, o performativo introduz a temporalidade do entre-lugar. A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a “individualidade” da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação

divida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. (BHABHA, 1998, p.209).

Um traço que é possível de ser percebido, portanto, é a particularização dos projetos. Não existe mais, como antes, um grande projeto coletivo e homogêneo de nação que procure abarcar e representar o povo como um todo, e sim uma multiplicidade de projetos que trabalham justamente com as fronteiras, tensões e intercessões inerentes à heterogeneidade da nação. E são justamente essas características que serão observadas e analisadas em três obras distintas da literatura brasileira contemporânea nas próximas seções do presente trabalho.

## 2. A tensão em *Galiléia*

A obra de Ronaldo Correia de Britto, autor de *Faca* (2003), *O livro dos homens* (2005) e *Galiléia* (2008), esse último vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura de 2009, é por muitas vezes classificada como regionalista, mas uma análise mais apurada mostra que o autor tem como matéria ficcional não exatamente a caracterização do sertão e sim as mediações, ou seja, não o local, nem o universal e sim a tensão entre as duas instâncias.

*Galiléia* narra a história de três primos que fizeram o possível para cortar seus laços com o sertão cearense, onde viveram na infância. No entanto, quando, já adultos, precisam visitar o avô, o patriarca da família que está à beira da morte, empreendem uma travessia pela região, para chegar à fazenda do avô, a Galiléia do título do romance, reencontrando-se nesse caminho com parte do seu passado, que está invariavelmente ligado ao sertão e às tradições. Entretanto, os personagens não são sertanejos, não são homens que representam o interior profundo do país, como nos romances tradicionais regionalistas. Eles estão em um movimento de trânsito, são pessoas de uma geração que lida com a multiplicidade de referenciais. Ao mesmo tempo em que têm uma ligação com o sertão no passado, que remete à infância dos três na fazenda Galiléia, Davi, Ismael e Adonias, os três primos, não têm uma identidade definida por aquele espaço. Adonias é um médico que foi estudar no Recife e não voltou mais para o interior, Davi um músico que fixou residência em São Paulo e viaja o mundo e Ismael um aventureiro recém-chegado da Noruega. E é o confronto entre passado e presente, local e universal que dará o tom do romance e da obra de Britto em geral, ou, como definido pelo próprio

autor em entrevista, o “embate com outras culturas”, “a decadência, a dissolução.” (BRITTO, 2005). Uma passagem que exemplifica bem esses movimentos de tensão e dissolução aparece logo no início da viagem dos três personagens:

Ismael começou a gritar os versos do Radiohead, imitando a vozinha fina de Thom Yorke. Cumprindo o que eu imaginara, assumiu a regência da orquestra, pondo para tocar um CD da banda inglesa no volume mais alto (...).

- É preciso muito tempo pra se gostar de um lugar. Eu nunca me acostumei à Noruega. Dizem que ela é melhor do que isso aqui. Eu não acho. O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura.

A maconha chegava ao ponto ótimo. As portas da percepção se abriam e o primo voltava a falar como um tio velho, dizendo frases intencionalmente profundas (...).

*Quando eu for rei, você será o primeiro a ser colocado contra a parede, com suas opiniões totalmente inconseqüentes,* cantava Thom Yorke. (BRITTO, 2008, p.19-20).

É sob o efeito de uma droga alucinógena que Ismael resolve dissertar sobre o sertão: “O sertão a gente traz nos olhos, no sangue (...) É uma doença sem cura”, diz o personagem, em frases que podem ser relacionadas aos aforismos de Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*. Mas o narrador Adonias define as considerações do primo como “falar como um tio velho”. Tudo isso em uma picape que cruza o interior cearense a toda a velocidade, ao som da banda inglesa Radiohead.

“Não quero me ligar nesse mundinho sertanejo. No começo da viagem, olhei nossas figuras. Três vaqueiros desagarrados, cowboys voltando das planícies lunares.” (BRITTO, 2008, p.135). “Desgarrados” talvez seja mesmo a melhor definição para esses personagens. Já desligados das origens sertanejas, mas não completamente. Conectados ao mundo, mas não totalmente desconectados da origem. E é essa intercessão, essa mediação que marca a literatura de Ronaldo Correia de Brito.

### 3. A dissolução em *O mundo inimigo*

Outro escritor cuja obra pode se constituir como importante objeto de análise da questão aqui tratada é Luiz Ruffato. Com a série *Inferno provisório*, Ruffato empreendeu uma tentativa de recriação e representação da saga do proletariado

brasileiro, a partir da segunda metade do século XX. Em entrevista ao jornal *Rascunho*, Ruffato afirmou:

E eu queria dar um depoimento de quem viveu no andar de baixo da sociedade brasileira, filho de proletários que sou. Então, organizei uma "saga" de cinco volumes, que tenta dar conta da história da industrialização do Brasil, não a partir do olhar do patrão, mas do operário. É curioso que a figura do trabalhador urbano esteja praticamente ausente da literatura brasileira. (RUFFATO, 2005).

De fato, o escritor constrói sua literatura centrada nessa figura do trabalhador. Em *Mamma, son tanto felice* (2005), por exemplo, trata dos dramas de imigrantes italianos que se fixaram na metade do século XX em uma comunidade do interior de Minas Gerais. A série tem prosseguimento com *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006) e *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011).

Em *O mundo inimigo*, a idéia do trânsito e dos movimentos de migração também é bastante acentuada. Assim como Ronaldo Correia de Brito, Ruffato tem como objetivo a representação da tensão. Qual a perspectiva do trabalhador que sai de Cataguases para ganhar em vida em São Paulo? Como lidar com as diferenças e a dissolução dessas fronteiras? Já no primeiro fragmento de *O mundo inimigo*, esse confronto fica bastante explícito, no encontro de Gilson e Luzimar, amigos de infância que não se vêem há muitos anos. Enquanto o primeiro foi morar e trabalhar em São Paulo, o segundo continuou em Cataguases:

- Está vendo? Depois do Bairro-Jardim você não vê mais nada. Mas o mundo está é lá atrás. O mundo, cara! Essa cidade é uma merda. Bem fez o Gilmar. Quando foi embora, prometeu que não volta aqui nem pra ser enterrado!

- Ô Gildo, mas também não é assim não, né? Foi aqui que a gente nasceu... cresceu... fez amigos...

[...]

- Amigos? Não conheço mais ninguém aqui, Luzimar... Ninguém! Cheguei de manhã, cansado, fui dar umas voltas, ver se encontrava alguém pra conversar, trocar umas idéias... Mas... que nada... Eu reconheço as casas, o calçamento, as árvores, tudo é mais ou menos igual... Mas é como se fosse um outro mundo... As pessoas são outras, Luzimar, e a cidade é deles, não é a minha mais, entende?, não é mais a minha... (RUFFATO, 2005, p. 24).

A perda da referência da origem é uma temática recorrente na obra de Luiz Ruffato e o eixo de *Inferno provisório* é justamente a discussão sobre a falência de um projeto nacional de modernização. De acordo com o próprio Ruffato, a série coloca em questão:

a formação e evolução da sociedade brasileira a partir da década de 1950, quanto tem início a profunda mudança do nosso perfil socioeconômico, de um modelo agrário, conservador e semifeudal para uma urbanização desenfreada, desarticulada e pós-industrial, e suas conseqüências na desagregação do indivíduo. (RUFFATO, 2008, p.322).

Em *O mundo inimigo*, o desejo individual, particular é explícito e muito maior que uma possível idéia de pertencimento a uma coletividade. Os personagens, habitantes de uma cidade pequena, enxergam como única possibilidade não a transformação da realidade social, mas a saída da cidade posta à margem. Daí os movimentos de migração e a conseqüente perda da referencialidade e da identidade em função do deslocamento espacial. A questão central da obra parece ser justamente a dissolução dos espaços como referência primordial das identidades.

#### 4. A intercessão em *Contos negreiros*

Marcelino Freire já foi definido como o autor que “renova o desespero”, extrapolando os limites da literatura engajada, expondo as diferenças socioeconômicas e as questões raciais por um viés cruel e impiedoso, já marcado na escolha da posição dos narradores, sempre em primeira pessoa. Em *Contos negreiros* (2005), seu terceiro livro, Freire aposta não no distanciamento e na descrição de espaços marginalizados, como é bastante recorrente na literatura dita marginal, e sim na “aproximação de espaços e sujeitos antagônicos” (PATROCÍNIO, 2007, p. 194). Os conflitos sociais são colocados diretamente em cena, como no conto “Solar dos príncipes”, trama que gira em torno de um grupo de jovens cineastas amadores do Morro do Pavão que planeja produzir um documentário mostrando o cotidiano dos moradores de um prédio de apartamentos de classe alta, fazendo referência aos vários filmes e documentários que mostram o dia a dia das comunidades marginalizadas:

A graça era ninguém ser avisado. Perde-se a espontaneidade do depoimento. O condômino falar como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado. Dinheiro e sucesso. Festival de Brasília. Festival de Gramado. (FREIRE, 2005, p. 27).

No entanto, essa inversão de papéis deixa em pânico no porteiro do edifício, que além de proibir veementemente a entrada dos jovens, comunica o incidente aos moradores e chama a polícia, o que causa revolta no grupo que pretendia fazer a filmagem:

O morro ta lá, aberto 24 horas. A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta. A gente rebola. A gente oferece nossa coca-cola. (FREIRE, 2005, p. 27).

O conflito também é explícito em “Curso superior”, narrativa na qual um jovem expõe à mãe seu temor de entrar na faculdade pelo sistema de cotas – “que o governo já fez o que pôde já pôde o que fez já deu sua cota de participação” (FREIRE, 2005, p. 98) – e não conseguir corresponder às expectativas:

O meu medo é o preconceito e o professor ficar me perguntando o tempo inteiro por que eu não passei porque eu não passei por que eu não passei por que fiquei olhando aquela loira gostosa o que é que eu faço se ela me der bola hein mãe não sei (FREIRE, 2005, p. 97).

A perspectiva de Marcelino Freire, no entanto, é bastante distinta da de autores como Ferréz ou Sérgio Vaz, pois ele não pertence a nenhum dos grupos ditos marginais ou periféricos. Talvez daí a diferença da literatura de Freire, que se configura como uma narrativa dos espaços de intercessão, onde o conflito entre classes sociais é explícito – nas palavras de Bhabha, os “locais tensos de diferença cultural” (BHABHA, 1998, p.210). Assim como Ronaldo Correia de Britto e Luiz Ruffato, Marcelino Freire também não narra a nação como conceito estável e sim como local de movimento, embate e conflito.

### **Considerações finais**



Vários outros autores poderiam ainda ser incluídos na análise dessa questão. São muitas as obras literárias que de alguma maneira estão relacionadas à falência de um projeto uno de nação e que evidenciam a multiplicidade de discursos que caracteriza a contemporaneidade. Chico Buarque, por exemplo, que em 2009 publicou *Leite derramado*, tratando, em uma narrativa lacunar e sem linearidade, da decadência da elite carioca, enquanto Silviano Santiago, com estratégias narrativas similares, contou a história da ascensão da burguesa mineira em *Heranças* (2008). Também Milton Hatoum, tanto em *Relato de um certo oriente* (1989) quanto em *Dois irmãos* (2000), tem como ponto de partida uma realidade híbrida, uma vez que o autor se define como “membro de uma cultura ocidental-árabe-amazônica”, traço que marca também a maioria de seus personagens. Suas narrativas também problematizam o trânsito cultural e uma condição mesclada, contando a história da imigração árabe no Amazonas. Pode-se lembrar ainda do projeto dos escritores de regiões periféricas, que denominam seu trabalho de literatura marginal por se considerar à margem de um centro e almejam dar voz aos grupos excluídos da sociedade.

Analisar as obras e identificar o que elas se propõem a representar é um ponto de partida para pensar as operações de formação da identidade nacional do passado, suas transformações e, atualmente, suas permanentes reformulações. Parece não ser mais possível pensar a literatura como formadora de uma identidade nacional, aliás, ainda é possível pensar em uma identidade nacional? De acordo com os teóricos cujas ideias foram expostas anteriormente, é justamente o deslocamento e a particularização que marcam a transcendência da nação como uma unidade, o que também pode ser visto nas obras analisadas. Respondendo então a uma das perguntas propostas anteriormente, (“ainda é possível falar de uma ideia de nação na literatura brasileira contemporânea?”): Sim e não, pois o que a literatura contemporânea brasileira vem acompanhando e tentando representar parece ser o desenrolar histórico do que um dia foi a ideia de nação.

### Referências:

- ALENCAR, José. **Sonhos d'ouro**. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- ASSIS, Machado de. “Instinto de nacionalidade” (1873). Disponível em: <http://ennan.multiservers.com/paulopes.geo/instinto.htm>

Acesso em: 14 de agosto de 2012.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Galiléia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750 – 1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: EDART, 1971.

FREIRE, Marcelino. **Contos negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. “Contos negreiros: a escrita como forma de aproximação do outro”. In: CHIARELLI, Stefania & DEALTRY, Giovanna & LEMOS, Masé (org). **Alguma prosa - ensaios sobre literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

RUFFATO, Luiz. **O mundo inimigo**. São Paulo: Record, 2005

\_\_\_\_\_. “Até aqui, tudo bem! (como e por que sou romancista – versão século 21)”. In. **Espécies de espaço – Territorialidades, literatura, mídia**. Org. MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. “Instalações literárias” entrevista concedida ao **Jornal Rascunho** em 2005.

Disponível em:

<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=5&lista=0&subsecao=0&ordem=2058&semlimite=todos> Acesso em: 14 de agosto de 2012.

***A DESCOBERTA DO FRIO: UMA ESCRITA AFRO-BRASILEIRA***  
***THE DISCOVERY OF THE COLD: WRITING AN AFRO-BRAZILIAN***

Auliam da SILVA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Nas últimas décadas, mais precisamente desde os anos 80 do século XX, aumentou o número de estudiosos que discutem a existência de uma vertente “negra” na Literatura Brasileira. Pesquisadores como Zilá Bernd, Cuti [Luiz Silva], Luíza Lobo, Eduardo Duarte, Florentina Souza, Maria Nazareth Fonseca, entre outros, vêm discutindo conceitos como “Literatura Negro-Brasileira”, “Literatura Afrodescendente”, “Literatura Negra”, ou “Literatura Afro-Brasileira”. Para o estudioso Duarte (2008), há um conjunto de “constantes discursivas” – “temática”, “autoria”, “ponto de vista”, “linguagem” e “público leitor” – que nos possibilitam pensar nessa vertente literária, a qual ele denomina de “Literatura Afro-Brasileira”. Seguindo essa linha de pensamento, buscamos compreender a novela *A descoberta do frio* (2011), do escritor afrodescendente Oswaldo de Camargo, como uma obra pertencente à “Literatura Afro-Brasileira”, por meio das “constantes discursivas” propostas por Duarte (2008). Como arcabouço teórico, utilizamos as ideias de Duarte (2005; 2008), Bernd (1988) e Souza (2006).

**PALAVRAS-CHAVE:** Oswaldo de Camargo. Literatura Afro-Brasileira. Constantes Discursivas

**ABSTRACT:** In recent decades, more precisely since the 80s of the twentieth century, increased the number of scholars argue that the existence of a strand "black" in Brazilian Literature. Researchers like Bernd Zillah, Cuti [Luiz Silva], Luiza Lobo, Eduardo Duarte, Florentina Souza, Maria Nazareth Soares Fonseca, among others, have been discussing concepts like "Black-Brazilian Literature," "Literature Afrodescendant", "Black Literature", or "Afro-Brazilian Literature." To the scholars Duarte (2008), there is a set of "constant discursive" - "thematic", "authorship", "viewpoint", "language" and "readership" - that allow us to think of this strand of

---

<sup>1</sup>Discente de Letras (Língua Portuguesa) da Universidade Federal do Pará, *campus* de Castanhal. Trabalho elaborado sob orientação do Dr. Sérgio Afonso Gonçalves Alves, docente de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Pará, *campus* de Castanhal. E-mail: auliam.literatura@gmail.com.

literature, the which he calls "Afro-Brazilian Literature." Following this strand of thought, we understand the novel *The discovery of cold* (2011), from Oswaldo de Camargo Afrodescendant writer, as a work belonging to the "Afro-Brazilian Literature," by means of "constant discursive" proposed by Duarte (2008). As a theoretical framework, we use the ideas of Duarte (2005, 2008), Bernd (1988) and Souza (2006).

**KEYWORDS:** Oswaldo de Camargo. Afro-Brazilian Literature. Constants Discursive

### Considerações iniciais

“No alvorecer do século XXI, a literatura afro-brasileira passa por um momento extremamente rico em realizações e descobertas, que propiciam a ampliação de seu *corpus*, tanto na prosa quanto na poesia, paralelamente ao debate em prol de sua consolidação acadêmica enquanto campo específico de produção literária – distinto, porém em permanente diálogo com a literatura brasileira *tout court*”.

Eduardo Duarte, *Literatura afro-brasileira: um conceito em construção*

Muitos críticos e estudiosos questionam a existência da Literatura Afro-Brasileira como uma vertente da Literatura Brasileira. Para Duarte (2008), essa literatura existe desde a Era Colonial, isto é, está presente desde o início das nossas letras nacionais. Entretanto, essa escrita afro-brasileira constitui-se de elementos que a diferenciam do conjunto de obras nacionais. E é exatamente essa questão que Eduardo Duarte se propõe no ensaio *Literatura afro-brasileira: um conceito em construção* (2008). Para esse professor, há algumas “constantes discursivas” que têm servido como pressupostos para a configuração dessa vertente literária, a saber: “temática”, “autoria”, “ponto de vista”, “linguagem” e “público leitor”.

Essas “constantes discursivas”, elencados por Duarte (2008), são os elementos que nos possibilitam compreender determinada obra como pertencente à Literatura Afro-Brasileira. Contudo, esse estudioso ressalta ainda que “nenhum desses elementos isolados propicia o pertencimento à Literatura Afro-Brasileira, mas sim a sua interação. Isoladamente, tanto o tema, como a linguagem e, mesmo, a autoria, o ponto de vista, e até o direcionamento recepcional são insuficientes” (*ibidem*, p. 12). Portanto, ao analisarmos a novela *A descoberta do frio* (2011), levamos em consideração a

“temática”, “autoria”, o “ponto de vista”, a “linguagem” e o “público leitor” para, a partir da conjuntura desses aspectos, entendê-la como Literatura Afro-Brasileira.

### A “temática”

Com relação ao primeiro fator, a “temática”, Duarte (2008) assinala que ela pode estar relacionada à reconstituição histórica do povo negro na diáspora brasileira, à delação do escravismo e suas consequências até a exaltação de heróis como Zumbi dos Palmares e Ganga Zumba. Ao citar as obras *Úrsula* (1859), de Maria Firmino dos Reis, *Canto dos palmares* (1961), de Solano Trindade, e *Dionísio esfacelado* (1984), de Domício Proença Filho, esse estudioso nos informa que essas obras são oportunas para repensarmos a Literatura Brasileira, pois “[...] tais textos polemizam com o discurso colonial que, conforme Fanon (1983), trabalha pelo apagamento da história, cultura e civilização existentes para alguém ou além dos limites da sociedade branca dominante” (2008, p. 13).

Tanto *Úrsula*, ao denunciar a escravidão em meados do século XIX, quanto *Canto dos palmares* e *Dionísio esfacelado*, ao reconstruir as lutas dos quilombolas por uma sociedade mais justa e desigual, nos possibilitam repensarmos nosso cânone literário e questionarmos o “discurso colonial”.

A “temática” não se circunscreve apenas a questões históricas ou políticas sobre os afrodescendentes, mas também discute as raízes culturais e religiosas da África que foram transladadas para o Brasil, “[...] destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito muitas vezes à oralidade” (*ibidem*, p. 13). Com relação à reconstrução da multifacetada memória ancestral, Duarte (2008), destaca as narrativas de *Caroço de dendê*, *Histórias que minha avó contava* e *Contos crioulos da Bahia*, respectivamente dos autores Mãe Beata de Yemonjá e Mestre Didi, além dos poemas de Abdias Nascimento e Hermógenes de Almeida.

Achamos oportuno acrescentar que em várias obras da Literatura Brasileira há a presença de personagens afrodescendentes, contudo é importante salientar que a imagem criada, geralmente, é estereotipada – o homem negro propenso à criminalidade ou à ociosidade e a mulher negra libidinosa, compreendida muitas vezes como objeto sexual. Cuti (2010) nos informa sobre a existência de obras da Literatura Brasileira que

são influenciadas por teorias racistas. De acordo com esse estudioso, podemos perceber um velado código de princípios que “eliminam” as personagens negras. Ou elas morrem<sup>2</sup> ou essas personagens sofrem um processo de “branqueamento”<sup>3</sup>.

Duarte (2008) assinala ainda que o fator da temática negra não é único e obrigatório aos escritores afrodescendentes, pois caso isso ocorresse, “amarrados” em uma “camisa de força”, eles produziram obras visivelmente empobrecidas. Portanto nada impede os escritores brancos de utilizarem a matéria ou o assunto “negro” em suas produções. Como enfatiza desde o início do ensaio, esse estudioso alerta que a temática “afro” não pode ser considerada isoladamente, mas sim com outros fatores (principalmente com a “autoria” e o “ponto de vista”).

A temática em *A descoberta do frio* diz respeito à existência do racismo na sociedade brasileira contemporânea. A narrativa busca evidenciar a presença desse estigma que, mesmo depois da “abolição da escravatura”, ainda mantém-se diligente e operante em pleno final de século XX. Contudo, é interessante destacar que essa novela não trata o racismo de forma “panfletária”. Oswald de Camargo tem a acuidade de reelaborar, esteticamente, esse estigma através de uma metáfora, o “frio”; um mal que assola apenas a população afrodescendente. Com relação a esse “frio”, no fragmento a seguir, podemos perceber a presença dessa “doença” e os males que ela traz para os afrodescendentes:

[...] o negro vem encarando há muito tempo um mal que, em milhões de casos o tem levado à dor e ao desaparecimento. E ele, concreto, sopesável, já percorre alguns recantos dessa cidade. Quantos já – interrogou-se Zé Antunes – não andarão sumidos, após o ataque do frio e seus vergonhosos sintomas? (CAMARGO, 2011, p. 66).

Acreditamos que uma das propostas da obra de Oswald de Camargo é evidenciar a presença do racismo na sociedade brasileira, utilizando-se para isso de uma metáfora muito oportuna, o “frio”. “Doença” essa que atinge somente os(as) negros(as), fazendo-os desaparecer sem alguma explicação lógica. Portanto, pelo fato de trazer para

---

<sup>2</sup> Como, por exemplo, em *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha e *Negro Leo*, de Chico Anísio (CUTI, 2010).

<sup>3</sup> Como, por exemplo, em *Os tambores de São Luís*, de Josué Montelho; *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro; além de *O Presidente Negro*, de Monteiro Lobato, no qual toda a população negra – nos Estados Unidos – é esterilizada (*ibidem*).

o palco das discussões a questão do racismo, acreditamos que a temática de *A descoberta do frio* pode ser compreendida como afro-brasileira.

### A “autoria”

O segundo fator para a configuração da Literatura Afro-Brasileira é a “autoria”. Contudo, entendemos esse elemento como uma questão complexa, pois sabemos da existência de escritores que negam ser rotulados como “afrodescendentes”, “indígenas”, “feministas”, “homossexuais” etc. Preocupados com a recepção de seus textos, esses artistas entendem que os “rótulos” limitam a dimensão de suas obras e, possivelmente, seu público leitor.

Todavia, se há escritores que renegam “rótulos”, há aqueles que reivindicam para si e para sua produção literária tais denominações. Assim também ocorre com vários escritores afrodescendentes que buscam denominar suas obras como “literatura negra” ou “afro-brasileira”. Diversas coletâneas nos evidenciam isso, como *Antologia contemporânea de poesia negra brasileira* (1982), organizada por Paulo Colina; *Quilombo das palavras: a poesia dos afrodescendentes* (2000), organizada por Jônatas Conceição e Lidinalva Barbosa; *A razão da chama: antologia de poetas negros contemporâneos* (1986), organizado e selecionado por Oswaldo de Camargo; *Cadernos negros*, que desde 1978 têm produzido anualmente um volume de contos e outro de poemas, sob a organização, desde 1980, do grupo *Quilombhoje*.

Duarte (2008) entende a “autoria” como um fator importante para a configuração da Literatura Afro-Brasileira. Entretanto, esse estudioso nos alerta que “[...] a autoria há que estar conjugada intimamente ao ponto de vista. Literatura é discursividade e a cor da pele será importante enquanto tradução *textual* de uma história coletiva e/ou individual” (*ibidem*, p. 15). Portanto, somente a cor da pele não pode ser o elemento decisivo, visto que há escritores negros que não assumem(iram) um “ponto de vista” afrodescendente. É por meio dessa ideia que não podemos compreender a obra do Castro Alves como pertencente à Literatura Afro-Brasileira, pois mesmo ele sendo afrodescendente e abordando uma temática sobre os negros, faltou-lhe o “ponto de vista”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> O terceiro fator, discutido por Duarte (2008), para a configuração da Literatura Afro-Brasileira.

O fato de Castro Alves abordar os negros escravizados apenas como um segmento da população que sofria com os maus tratos e péssimas condições (sobretudo quando eram transportados nos navios negreiros), sem possibilidade de terem voz e muito menos de reagirem ao jugo opressor do branco, evidencia-nos a falta do “ponto de vista” afrodescendente nesse autor. Não estamos questionando a contribuição de Castro Alves para a Literatura Brasileira, sobretudo de um poeta canonizado pela crítica e requerido em várias “leituras obrigatórias” das universidades de todo país. A questão centraliza-se no fato de a cor da pele não ser, isoladamente, determinante para a configuração da Literatura Afro-Brasileira. Duarte (2008) entende que não podemos caracterizar as obras somente por meio da cor da pele e/ou da condição social do escritor, pois cairíamos assim em um reducionismo sociológico das obras.

Eduardo Duarte (2008) entende que a “autoria” é um elemento importante, mas traz consigo algumas dificuldades. De um lado há a problemática de se definir “o que é ser negro no Brasil”, país sobretudo miscigenado. De outro, há o posicionamento de estudiosos que defendem a ideia de uma “literatura negra de autoria branca”, como a professora Benedita Gouveia Damasceno (1988). Com relação ao posicionamento dessa professora, Duarte nos alerta sobre os perigos desse prisma, pois “[...] corre-se o risco de redução da Literatura Afro-Brasileira ao *negrismo*, entendido enquanto mera utilização da temática, como no caso dos *Poemas negros*, de Jorge de Lima” (*ibidem*, p. 14).

A par da problemática de definir a Literatura Afro-Brasileira a partir da “autoria”, isto é, questões biográficas e fenotípicas, Duarte (2008) afirma que esse elemento deve estar intimamente relacionado com as outras “constantes discursivas”, principalmente com o “ponto de vista”.

Sobre a questão da autoria de *A descoberta do frio*, informamos que Oswaldo de Camargo é afrodescendente e um intelectual a par das vicissitudes enfrentadas pelos(as) negros(as) na sociedade brasileira. Por conta disso, esse autor busca transpor para o plano literário (atento também com relação à construção estética de suas obras) o drama de sua camada étnico-racial. Para frisar isso, acreditamos ser conveniente citar alguns comentários<sup>5</sup> feitos por Clóvis Moura no prefácio de *A descoberta do frio*:

<sup>5</sup> Estes comentários correspondem à primeira edição de *A descoberta do frio*, publicada em 1979 pelas Edições Populares. Mesmo com o falecimento de Clóvis Moura em 2003, Oswaldo de Camargo manteve o prefácio na segunda edição, a qual é a analisada nesta monografia.



[...] ele [Oswaldo de Camargo] é um escritor negro não apenas de cor, mas, fundamentalmente, pela posição em que se coloca diante dos problemas do Homem e do Mundo. (...) Oswaldo de Camargo, como negro, captou a realidade conflitante que existe (e o atinge) e, a partir daí, começou a decantar a sua criação literária. Vindo da poesia – é um ótimo poeta –, passando pelo conto, o autor entra na novela, procurando, desta forma, encontrar novas maneiras de expressão para a sua mensagem. (MOURA, 2011, p. 12).

Para Clóvis Moura, o escritor Oswaldo de Camargo é um intelectual negro preocupado em discutir os problemas vividos por sua camada étnico-racial. Isso nos evidencia que além de uma “temática”, a novela *A descoberta do frio* possui uma “autoria” afro-brasileira. Entretanto, como bem nos informa Eduardo Duarte (2008), para compreendermos essa narrativa como pertencente à Literatura Afro-Brasileira faz-se necessário que aquelas duas estejam relacionadas com as outras três “constantes discursivas”, principalmente com o “ponto de vista”. E este é exatamente o próximo aspecto que iremos discutir.

### O “ponto de vista”

O “ponto de vista” é o terceiro elemento discutido por Duarte (2008). Para esse estudioso, o “ponto de vista” está estreitamente relacionado com a visão de mundo do autor e também com um “universo axiológico”, isto é, um conjunto de valores morais e ideológicos presentes no texto. Esse professor ressalta ainda que o “ponto de vista” afro-brasileiro diz respeito a

[...] uma visão de mundo própria e distinta do branco, sobretudo do branco racista, como superação de modelos europeus e de toda a assimilação cultural imposta como única via de expressão. Ao superar o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, tal perspectiva configura-se enquanto *discurso de diferença* e atua como elo importante dessa cadeia discursiva que irá configurar a afrodescendência na literatura brasileira. (*ibidem*, p. 18).

Podemos compreender esse “discurso da diferença” como um posicionamento contrário ao de um grupo hegemônico. O “ponto de vista” afro-brasileiro consiste em ir de encontro ao conjunto de valores ideológicos que depreciam, menosprezam e

estigmatizam a imagem dos afrodescendentes, além de denunciar e questionar problemas socioeconômicos, políticos e culturais enfrentados por essa camada étnico/racial.

Como exemplo de obras com esse “ponto de vista”, Duarte (2008) tece alguns comentários sobre as *Trovas burlescas* (1859) de Luís Gama. Para esse estudioso, os poemas da coletânea acima citada nos evidenciam explicitamente a afrodescendência, na medida em que o eu-lírico, autoproclamado “Orfeu de Carapinha”, apela à “Musa da Guiné” e à “Musa de Azeviche”, para logo em seguida empreender uma carnavalização das elites do período. Em meio a essa análise do professor Duarte, notamos ainda que Luís Gama publica sua obra em um período de pleno auge do Romantismo Brasileiro, apropriando-se desse estilo histórico, mas transfigurando-o de acordo com seu “ponto de vista” afro-brasileiro. Acreditamos nisso, pois o eu-lírico traz como musas mulheres negras, o que não era comumente feito naquele estilo histórico, visto que as musas eram predominantemente mulheres brancas. Além dessa proposta subversiva de Luís Gama, temos um eu-lírico que se identifica como Orfeu, mas com traços fenotípicos da afrodescendência, ou seja, com um cabelo crespo.

Esse “ponto de vista”, discutido por Eduardo Duarte (2008) se aproxima da ideia de “sujeito-enunciação”, proposta por Bernd em *Introdução à literatura negra* (1988). Essa estudiosa afirma que o tema do negro sempre esteve presente na Literatura Brasileira, seja nos poemas de Gregório de Matos, na poética abolicionista de Castro Alves e até nas obras de Jorge Amado. Contudo, há um “divisor de águas”, isto é, um demarcador de fronteiras que nos possibilita conjecturar a ideia de Literatura Negra<sup>6</sup>. As obras dos escritores acima referidos (e tantos outros) não podem ser compreendidas como Literatura Negra, pois falta-lhes o aspecto central: um “sujeito-enunciação” que se identifica como negro. Esse é o “demarcador de fronteiras”, o que nos possibilita pensar nessa “vertente” da Literatura Brasileira. Para Bernd esse “sujeito-enunciação” é um

[...] *eu* lírico em busca de uma identidade negra [o qual] instaura um novo discurso – uma *semântica do protesto* – ao inverter um esquema onde ele era o Outro: aquele de quem se condoíam ou a quem criticavam. Passando de *outro* a *eu*, o negro assume na poesia sua

<sup>6</sup> Ao contrário de Eduardo Duarte (2005; 2008), o qual utiliza o termo “Literatura Afro-Brasileira”, Zilá Bernd (1988) prefere a ideia de “Literatura Negra”. Neste trabalho não nos detemos a discutir qual termo seja mais adequado; propomo-nos a discutir a concepção de “Literatura Afro-Brasileira”, de Eduardo de Assis Duarte, por ser aquela mais conveniente para a elaboração desta pesquisa.

própria fala e conta a história de seu ponto de vista. Em outras palavras: esse *eu* representa uma tentativa de dar voz ao marginal, de contrapor-se aos estereótipos (negativos e positivos) de uma literatura brasileira legitimada pelas instâncias de consagração (BERND, 1988, p. 50).

Para a obra (seja em prosa ou em verso) ser compreendida como Literatura Negra é necessário que haja esse “sujeito-enunciação” negro do qual nos evidencia Bernd. Para tornar mais claro essa questão, essa estudiosa nos traz algumas considerações sobre Luís Gama (1830-1882), poeta afrodescendente que somente nas últimas décadas teve seu devido reconhecimento:

[...] na poesia de Luís Gama o poeta assume-se como outro, como aquele que é mantido pelo grupo majoritário branco numa situação de estranheza. E é este assumir-se outro – que vai determinar uma mudança de ótica na literatura brasileira – que se constitui no *novo* e que irá funcionar como *divisor de águas* para a conceituação de uma literatura negra (BERND, 1988, p. 56).

Podemos compreender a poesia de Luís Gama como Literatura Negra, pois, enquanto Castro Alves pertence a uma poética que escolheu como temática o negro e sua desafortunada condição na América, a qual criticava as “regras do jogo” que permitiam a escravidão, Luís Gama ultrapassa esse posicionamento ao ponto de questionar o “falso humanitarismo” do período, visto que a abolição foi realizada, principalmente, porque a escravidão tinha deixado de ser vantajosa economicamente para aqueles que estavam no poder (BERND, 1988).

Portanto, o assumir-se (seja o narrador ou o eu-lírico) enquanto um afro-brasileiro que se posiciona criticamente com relação ao “mundo criado pelos brancos e para os brancos”, possibilita-nos perceber uma “constante discursiva” muito importante para concebermos, juntamente com outras, a ideia de Literatura Afro-Brasileira.

Focalizando o “ponto de vista” em *A descoberta do frio* (2011), acreditamos que a afrodescendência dessa “constante discursiva” está representada, principalmente, na figura de Zé Antunes, o protagonista da narrativa. Essa personagem, “[...] [um] negro magro, alto, pixaim embaraçado por onde nunca andava pente.” (CAMARGO, 2001, p. 23), sabia da existência do “frio” e já havia tentado difundir a ameaça que pairava sobre os afrodescendentes. Contudo, seus interlocutores não atentaram para seu aviso, como podemos perceber no seguinte trecho da narrativa:

[...] quando Zé Antunes apareceu na cidade, afirmando que no País soprava um frio que só os negros sentiam e que, tinha certeza, tal frialdade, com seu gélido sopro, já fizera desaparecer um incalculável número deles, quase todos os que souberam de tal descoberta riram muito com a notícia e do seu divulgador.

Zé Antunes, porém, não recuou, mas respondeu, num desafio:

– Provo a quem quiser a existência do frio! (*ibidem*, p. 23).

Mesmo com o descrédito que muitos lhe davam, Zé Antunes permaneceu firme com o seguinte pensamento: o “frio” existe e é preciso provar sua existência para a comunidade. E este pensamento se fortaleceu ainda mais quando se soube que um caso de “frio” tinha aparecido. Era Josué Estevão, um garoto morador de rua. Após essa aparição, Zé Antunes inicia uma jornada em busca de evidências que provassem a existência dessa “doença” que afligi os(as) negros(as).

Portanto, acreditamos que há um “ponto de vista” afrodescendente em *A descoberta do frio*, visto que Zé Antunes – ciente dos padecimentos que os(as) negros(as) sofrem por causa do “frio” – busca meios para provar a existência do “frio” e, por conseguinte, conscientizar a comunidade em que vive.

### A “linguagem”

O quarto fator determinante para a configuração da Literatura Afro-Brasileira é a “linguagem”. Duarte (2008) a compreende como uma discursividade específica que contempla: a reelaboração ideológica de signos linguísticos estereotipados pelo “discurso do colonizador”, a valorização de vocábulos oriundos do continente africano, e uma expressividade rítmica – exposta através de aliterações e assonâncias.

Como exemplo dessa linguagem marcada pelo “afro”, Duarte (2008) comenta dois poemas, um de Henrique Cunha Júnior (1978) e o outro de Bélsiva (1978), ambos inseridos na primeira publicação de poemas dos *Cadernos negros*. O primeiro empreende uma reversão de valores na medida em que traz em sua obra um elogio aos cabelos crespos, brincando com as palavras “enroladinhos”, “caracóis pequeninos”, “cabelos que a natureza se deu ao luxo de trabalhá-los”. O cabelo crespo visto com um olhar de inferioridade é visualizado de forma positiva a ponto de a natureza ter tido o cuidado de enrolá-los assim como faz com os caracóis. Bélsiva por sua vez, através do

ritmo e da entonação, faz de seu poema um instrumento musical africano: “Irmão, bate os atabaques / bate, bate, bate forte / bate que a arte é nossa”. A partir de um jogo de aliteração com o fonema /b/ o poeta nos traz um ritual coletivo tendo em vista a libertação dos afrodescendentes. Tendo em vista essas propostas da “linguagem”, Eduardo Duarte entende que

[...] a afro-brasilidade tornar-se-á visível já a partir de uma discursividade que ressalta ritmos, entonação, opções vocabulares e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de resignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua. Isto porque, bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia. Termos como negro, negra, crioulo ou mulata, para ficarmos nos exemplos mais evidentes, circulam no Brasil carregados de sentidos pejorativos e tornam-se verdadeiros tabus linguísticos no âmbito da “cordialidade” que caracteriza o racismo à brasileira (*ibidem*, p. 18).

Acreditamos que a “linguagem” é um elemento importante para a Literatura Afro-Brasileira. Entretanto, faz-se necessário que tudo isso seja construído e elaborado artisticamente, pois no intuito de combater o preconceito racial e o eurocentrismo, muitos escritores podem, inconscientemente, deixar de produzir literatura em detrimento de outro tipo de texto: o panfleto, de cunho social e político.

No que diz respeito à linguagem em *A descoberta do frio*, notamos uma preocupação com a construção estética da narrativa, visto que o autor transveste o racismo a partir de uma metáfora bem elaborada, o “frio”. Com relação aos étimos de origem africana, eles estão presentes na novela. Contudo, pela dificuldade de encontrar registros que nos respaldassem sobre a etimologia dos vocábulos, destacamos apenas cinco termos, a saber: malungo<sup>7</sup>, banzo<sup>8</sup>, zabumba<sup>9</sup>, ainhum<sup>10</sup> e subiá<sup>11</sup>. Ressaltamos

<sup>7</sup> “[De quimbundo *ma ‘luga*, ‘camarada, companheiro’ ou do quicongo *ma lungu*, ‘no mesmo navio’]. 1. Camarada, companheiro; 2. Título que os escravos africanos davam àqueles que tinham vindo da África no mesmo navio; 3. *Bras.* Irmão colação ou irmão de criação” (FERREIRA, 2009, p. 1258).

<sup>8</sup> “(Derivação de banzar – do quimbundo *kubanza*): Nostalgia mortal que atacava os negros trazidos escravizados da África” (*ibidem*, p. 264).

<sup>9</sup> “S.m.: Bombo. Etim.: *termo africano cujo radical parece ser o conguês bumba, bater. G. Viana aproxima do espanhol zambomba (Apost., I, p. 157). É termo popular e muito usado na roça onde o Carnaval se caracteriza pelo zabumba*” (MENDONÇA, 2012, p. 172-173).

<sup>10</sup> “[Do iorubá = ‘serrar’]. *Bras. Med.* Doença originária da África, muito frequente nos antigos escravos, caracterizada pelo espessamento progressivo da pele e conseqüentemente formação, à volta da base de um ou mais dedos do pé, dum anel fibroso, que termina decepando-os” (FERREIRA, 2009, p. 78).

<sup>11</sup> Segundo o médico Octávio Freitas (1935), o subiá era a forma como os negros, especificamente aqueles situados em Minas Gerais, denominavam a dracunculose, conhecida popularmente no Brasil como “Bicho das Costas”. Segundo esse estudioso, “tão flagrantes, tão concisos, tão exatos são os

esses dois últimos vocábulos pelo fato de serem algumas das doenças que o narrador relaciona com o “frio”:

A suifa, o **ainhum**, o **subiá**, o dracúnculo deceparam dedos de escravo, roeram-lhe os lábios, derrotaram, em muitos, a pretidão da pele, tornada esbranquiçada e morta pela molestação. Agora, é o frio, grudento no corpo e na alma de um garoto, sob tutela do silêncio e da inteira obscuridade (CAMARGO, 2011, p. 49, grifo nosso).

Para o narrador, assim como a suifa, o ainhum, o subiá e o dracúnculo<sup>12</sup> tinham fustigado os afrodescendentes escravizados, desta vez era o “frio” que estava a flagelar essa camada étnico/racial. É interessante como a narrativa se apropria daquelas doenças – um aspecto real – transformando-as em um adendo para a sua construção ficcional. Portanto, acreditamos que *A descoberta do frio*, ao inserir no tecido da narrativa étimos de origem africana e ao discutir o racismo por meio do “frio”, apresenta uma “linguagem” afro-brasileira.

### O “público leitor”

O último elemento discutido em *Literatura Afro-Brasileira: um conceito em construção* é o “público leitor”. Com relação a esse elemento, Duarte (2008) afirma que aos afrodescendentes:

[...] duas tarefas se impõe: primeiro, a de levar ao público a literatura afro-brasileira, fazendo com que o leitor, tome contato não apenas com a diversidade dessa produção, mas também com novos modelos identitários propostos para a população afrodescendente; e, segundo, o desafio de dialogar com o horizonte de expectativas do leitor, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação sem cair no simplismo muitas vezes maniqueísta do panfleto. (*ibidem*, p. 21).

Duarte (2008) afirma que a formação de um público afrodescendente, com vistas a uma afirmação identitária, já se faz presente no Teatro Experimental do Negro (TEN) de Abdias Nascimento, nos textos de Solano Trindade, Oswaldo de Camargo e de tantos

---

documentos que exibem aqueles que têm tomado o Bicho da Costa para o estudo que não pode haver controvérsia de espécie alguma sobre este ponto: – A dracunculose é doença genuinamente africana” (FREITAS, 1935, p. 116).

<sup>12</sup> Para o narrador subiá e dracúnculo são doenças diferentes.

outros escritores afro-brasileiros. Essa proposta baseia-se no fato de que o artista constrói seu texto não apenas para atingir um grupo específico da população, mas também porque ele, enquanto escritor, se identifica como “porta voz” de um determinado segmento da sociedade. Por conta disso, os escritores afro-brasileiros se lançam a reverter valores e combater estereótipos na medida em que eles compreendem o papel social da literatura na “[...] construção da autoestima dos afrodescendentes” (*ibidem*, p. 20).

Com relação à obra de Oswaldo de Camargo, *A descoberta do frio*, acreditamos que a narrativa se apresenta para um público em geral, mas também para um público leitor específico – os afrodescendentes. Acreditamos nisso, pois a narrativa busca conscientizar o leitor sobre a existência de um “racismo velado” presente na sociedade brasileira contemporânea.

Além de discutir as discriminações e os preconceitos, caracterizados como um “frio”, a obra de Camargo alerta também sobre o pensamento que nega a existência dessa “ameaça glacial”. A narrativa nos evidencia que essa “concepção ingênua” é compartilhada não apenas pela “população branca”, mas também pela “população negra”. Podemos perceber isso na fala de vários personagens afrodescendentes. Citamos uma delas, José Leopoldino:

– Excelência Reverendíssima! Não existe o frio! Não existem os casos de frio! Zé Antunes impressionou alguns, falou aos jornais, abriu os braços nas praças, nas ruas, empurrando a voz até os ouvidos da cidade. Apareceu, então, o primeiro caso de frio (*ibidem*, p. 100).

Os integrantes do Movimento Participação Negra<sup>13</sup>, juntamente com Pe Jubileu e Dom Geraldo, marcaram uma reunião para discutir a presença do “frio” na cidade. Nesse encontro, José Leopoldino, integrante daquele grupo, prontificou-se a afirmar que não existia o “frio”. Para essa personagem essa ameaça só existia no discurso de Zé Antunes. Por conseguinte, ao apresentar personagens afrodescendentes que desconhecem a existência do “frio” ou que negam essa situação na sociedade em que vivem, acreditamos ser *A descoberta do frio* uma obra endereçada a um público em geral, a “população branca”, mas também a um público específico, a “população negra”.

---

<sup>13</sup> Esse grupo era conhecido na cidade por ser composto por afrodescendentes, na maioria com idade acima dos sessenta anos.



## Considerações finais

A possibilidade de existir a literatura afro-brasileira não é bem acolhida por vários estudiosos, entretanto, como foi exposta no início deste artigo, essa literatura está presente desde a formação de nossas letras nacionais. Por conta disso, acreditamos ser oportuno trazer para o palco das discussões acadêmicas essa vertente da literatura brasileira.

Ao analisarmos a novela *A descoberta do frio*, por meio das “constantes discursivas” propostas por Duarte (2008) – “temática”, “autoria”, “ponto de vista”, “linguagem” e “público leitor” –, percebemos não somente a presença desses aspectos na narrativa, mas também uma interação entre eles, o que nos possibilita afirmar que a narrativa está inserida na literatura afro-brasileira.

## Referências

- BERND, Zilá. **Introdução à Literatura Negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CUTI [Luiz Silva]. **Literatura Negro-Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e Afrodescendência. In: \_\_\_\_\_. **Literatura, política, identidades**. Belo Horizonte: FALE-UFMG: 2005, p. 113-131. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/>>. Acesso em 13 de nov. de 2012.
- \_\_\_\_\_. Literatura Afro-Brasileira: um conceito em construção. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, p. 11-23.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4 ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.
- FREITAS, Octavio. **Doenças Africanas no Brasil**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1935. Disponível em <<http://www.brasiliana.com.br/obras/doencas-africanas-no-brasil>>. Acesso em 12 de fev. de 2013.
- MENDONÇA, Renato. **A influência africana no português do Brasil**. Brasília: FUNAG, 2012. Disponível em <[http://www.funag.gov.br/biblioteca/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_download&gid=592&Itemid=41](http://www.funag.gov.br/biblioteca/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=592&Itemid=41)>. Acesso em 24 de fev. de 2013.



MOURA, Clóvis. Prefácio. In: CAMARGO, Oswaldo. **A descoberta do frio**. São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2011, p. 11-17.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afrodescendência em *Cadernos Negros* e *Jornal do MNU***. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

## LINGUÍSTICA DA INTERNET

Flávia Danielle Sordi Silva MIRANDA<sup>1</sup>

As até pouco tempo denominadas “novas tecnologias” ainda não podem ser qualificadas como “velhas tecnologias”, contudo, já perderam a adjetivação relativa à novidade, passando a integrar o cotidiano da vida social dos indivíduos em todo o mundo. Se, a princípio, elas causaram grande impacto, dividindo a recepção que tiveram entre “entusiastas e oponentes” (BUCKINGHAM, 2010, p. 42), hoje, anos depois de seu surgimento e proliferação nas esferas de atividades humanas (em especial, pensando no contexto brasileiro, onde adentraram desde o final do século XX), as tecnologias digitais parecem ter adquirido um *locus* próprio, embora ainda em desenvolvimento e expansão, diante de tantos modos de comunicação e ambientes digitais emergentes.

Tal lugar de importância levou à constituição, inclusive, de áreas de pesquisas nos estudos linguísticos cujos objetos são as tecnologias de informação e comunicação – TDIC –, antigamente intituladas de TIC, e à formação até de programas de pós-graduação em Linguagens e Tecnologias em diversas universidades do país.

Em meio a esse contexto e diante da necessidade de pesquisas em Linguística que apontem para métodos mais específicos e sistemáticos, estudiosos vêm se dedicando ao entendimento e configuração dessa área. Dentro desses trabalhos, localiza-se a recente publicação de 2013, *Linguística da Internet*, organizada por Tânia Shepherd e Tânia Saliés, reunindo artigos de pesquisadores voltados à investigação dos efeitos de sentido das linguagens mediadas pelas TDIC e/ou seus reflexos em contextos sociais, sobretudo, permeados pela internet. Como afirmam as próprias organizadoras, na introdução da obra, “A Linguística não poderia ignorar esse espaço” (SHEPHERD; SALIÉS, 2013).

O livro, desse modo, propõe-se a ir além de uma mera descrição, tencionando promover “não uma Linguística atuando na internet, mas uma internet com uma Linguística própria que dê conta da crescente produção discursiva digital em língua portuguesa” (SHEPHERD; SALIÉS, 2013). Proposta pertinente e interessante à medida que oferece uma espécie de teoria linguística que parte da prática social da linguagem

<sup>1</sup> Doutoranda em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas. Docente de Linguística na AFARP-UNIESP. [flaviasordi@gmail.com](mailto:flaviasordi@gmail.com)

veiculada ou constituída na internet, valendo-se de diversos campos de estudos da grande área da Linguística, tais como Pragmática e Sociolinguística, entre outros. Todos em prol da compreensão do fenômeno linguístico face à hibridização de linguagens oportunizadas pelo meio digital.

Com tais ambições, o livro é dividido em introdução (“Introdução: por uma linguística da internet”) e conclusão (“Conclusão: de volta para o futuro”), elaboradas pelas próprias organizadoras, bem como por três partes com artigos variados, a saber, “Desvelando a linguística da internet”, “As vozes da internet” e “E-educação”, além de um esclarecedor glossário de termos relativos ao digital e a conceitos da Linguística.

Na primeira parte do livro, o foco é a linguagem na internet, ou seja, o internetês, iniciada por entrevista a David Crystal, pioneiro nos estudos linguísticos relacionados ao digital. Compõe-se também de outros três artigos: “Como o internetês desafia a Linguística”, de Kanavillil Rajagopalan; “Variação entre registros da Internet”, de Tony Berber Sardinha e “A linguagem no Facebook”, de Nelly Carvalho e Rita Kramer, respectivamente.

Na segunda parte, como o próprio nome indica, abordam-se diversas “vozes” que circulam na internet, como na Comunicação Mediada por Computadores (CMC), em mensagens instantâneas (MIs), em blogs e em anúncios eletrônicos. Embora com olhares particulares, os autores desta seção de quatro artigos, além da identificação e descrição dessas vozes, procuram situá-las sócio e linguisticamente. São eles “Piso conversacional e gênero da CMC”, de Susan Herring, “Enunciados segmentados em MIs”, de Naomi Baron, “Interações na blogosfera”, de Márcia Regina de Oliveira e, enfim, “Anúncios pessoais eletrônicos”, de Daniel Augustinis da Silva.

Já na terceira e última parte, Vera Menezes, Antônio Carlos S. Martins e Juliana Braga em “Design de atividades acadêmicas on-line”; Maristela Riviera Tavares em “Exemplos da prática pedagógica em EAD” e Júlio Araújo e Messias Dieb em “A web no letramento de crianças em língua materna” são os que se unem para abordar a tão complexa questão da educação frente às mídias e ambientes digitais, principalmente no que tange ao ensino à distância ou *e-educação*. O objetivo é comum, porém, os vieses distintos: o ensino de língua estrangeira em ambientes acadêmicos *on-line* e a formação de professores para/nesses contextos, a produção de textos em língua materna no ensino

à distância de um curso de Letras e o uso da *web* como apoio para práticas de leitura e escrita em língua materna por crianças em fase de alfabetização.

Em suma, a obra trata de mescla entre livro de teoria e material descritivo, ao tentar estabelecer bases para o desenvolvimento e estruturação de uma Linguística da Internet; ao mesmo tempo, traz exemplos de contextos de investigação de pesquisadores estrangeiros e brasileiros, tematizando questão urgente de investigação que são os estudos linguísticos em face ao meio digital. Ademais, serve de base para pesquisadores que iniciam seus trabalhos na área ou que buscam novos e consistentes métodos de análise para suas pesquisas em Linguística, Linguística Aplicada, Educação e afins.

## REFERÊNCIAS

BUCKINGHAM, D. Cultura digital, educação midiática e o lugar da educação. **Educ. Real**. v. 35. n.º. 3, pp. 37-58, 2010.

SHEPHERD, Tânia G.; SALIÉS, Tânia G. (Orgs.). **Linguística da Internet**. São Paulo: Contexto, 2013.