

ISSN 1806-9142
Qualis "B" na tabela CAPES

Sadern eminal

 **Dialogarts**
PUBLICAÇÕES

1994 - 2010
16 anos de produção

Caderno Seminal Digital – Vol. 14 – Nº 14 – (Jul/Dez-2010). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010.

ISSN 1806-9142

Semestral

1. Lingüística Aplicada – Periódicos. 2. Linguagem – Periódicos. 3. Literatura -

Periódicos. I. Título: Caderno Seminal Digital. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

CONSELHO CONSULTIVO

André Valente (UERJ / FACHA)

Aira Suzana Ribeiro Martins (CPIL)

Claudio Cezar Henriques (UERJ / UNESA)

Darcilia Marindir Pinto Simões (UERJ / PUC-SP)

Edwiges Guiomar Santos Zaccur (UFF)

Eliane Meneses de Melo (UBC-SP)

Flavio Garcia (UERJ / UNISUAM)

Jayme Célio Furtado dos Santos (SEE-RJ / SME-Macaé)

José Lemos Monteiro (UFC / UECE / UNIFOR)

José Luís Jobim (UERJ / UFF)

Magnólia B. B. do Nascimento (UFF)

Maria Geralda de Miranda (UNISUAM / UNESA)

Maria Suzatt Biembengut Santad (UMinho-PT / FMPFM E FIMI -SP / UERJ)

Maria Teresa G. Pereira (UERJ)

Nícia Ribas d'Ávila (Paris VIII)

Regina Michelli (UERJ / UNISUAM)

Sílvia Santana Júnior (UNESP)

Vilson José Leffa (UCPel-RS)

EDITORA

Darcilia Simões

CO-EDITOR

Flavio Garcia

ASSESSOR EXECUTIVO

Cláudio Cezar Henriques

DIAGRAMAÇÃO

Carlos Henrique de Souza Pereira (Bolsista de Extensão)

Elisabete de Jesus Estumano Freire (Bolsista Proatec)

Thales Ferreira (Bolsista de Extensão)

PROJETO DE CAPA

Carlos Henrique de Souza Pereira (Bolsista de Extensão)

LOGOTIPO

Gisela Abad

Contato:

caderno.seminal@gmail.com

publicações.dialogarts@gmail.com

Publicações Dialogarts é um Projeto Editorial de Extensão Universitária da UERJ do qual participam o Instituto de Letras (*Campus Maracanã*) e a Faculdade de Formação de Professores (*Campus São Gonçalo*). O Objetivo deste projeto é promover a circulação da produção acadêmica de qualidade, com vistas a facilitar o relacionamento entre a Universidade e o contexto sociocultural em que está inserida.

O projeto teve início em 1994 com publicações impressas pela DIGRAF/UERJ. Em 2004, impulsionado pelas dificuldades encontradas no momento, surgiram, com recursos e investimentos próprios dos coordenadores do Projeto, as produções digitais com vista a recuperar o ritmo de suas publicações e ampliar a divulgação.

Visite nossa página: <http://www.dialogarts.uerj.br>

Apresentação (especial deste número)

Este Caderno Seminal nº 14, por sua singularidade, carece de uma apresentação própria e exclusiva. Ele reúne treze diferentes artigos que deveriam ter sido publicados, ao longo dos dois últimos anos (2009-2010), no CaSePEL – Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ (ISSN 1980-0045, disponível em <http://www.dialogarts.uerj.br/casepel.htm>), veículo de divulgação e promoção de ações do Grupo de Pesquisa, Diretório CNPq, Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos.

O Grupo de Pesquisa, por razões de ordem vária, tem se limitado, quase que exclusivamente, às atividades que se relacionam às pesquisas em torno do insólito ficcional, suas correlações e vertentes, promovendo, duas vezes por ano, os Painéis Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional, que já se encontram na 10ª edição, e, alternadamente, entre o primeiro e o segundo semestreP de cada ano, os Encontros Nacionais e Regionais O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional, ambos na 3ª edição. Os resumos de apresentações e os textos completos produzidos para esses eventos vêm sendo regularmente publicados como títulos avulsos pelo Publicações Dialogarts (disponíveis em http://www.dialogarts.uerj.br/titulos_avulsos.htm), projeto parceiro do SePEL.UERJ, com o que, em geral, nada resta para a manutenção regular do periódico, em atraso desde 2008.

Os treze artigos que integram este volume deveriam, originariamente, compor um número dedicado à obra do escritor galego Xosé Luís Méndez Ferrín, autor estudado no universo da literatura fantástica, feérica, insólita, mas, como contava com apenas, quatro artigos, nunca chegou à publicação; um outro volume seria dedicado especificamente a reflexões teóricas sobre insólito ficcional, contudo, com somente quatro textos, também nunca chegou a ser completado; um terceiro número viria a ser produto de parceria com docentes da UNEB – Universidade do Estado da Bahia, mas, como não ultrapassou cinco textos recolhidos, ficou igualmente na espera indefinida.

Considerando-se os atuais rumos do Grupo de Pesquisa – pesquisadores envolvidos e seus projetos individuais – e do SePEL.UERJ – previsão de cursos livres, eventos e publicações a serem promovidos –, entende-se, neste momento, por bem

suspender, ainda que temporariamente, a publicação do CaSePEL, preservando-se, todavia, a memória dos números já lançados.

Os treze artigos aqui reunidos já haviam sido aprovados pelos pareceristas daquele periódico quando de sua submissão. A fim de torná-los públicos, trazê-los à luz, submeteu-se à coordenação do Publicações Dialogarts a ideia de que o Caderno Seminal, em edição em caráter excepcional exclusiva, publicasse esses artigos. A coordenação do projeto editorial aprovou a proposta e encaminhou-a à editoria do Caderno Seminal, que, conseqüentemente, acolheu a iniciativa, submetendo os artigos ao seu Conselho Editorial. Após reanálise dos textos, o Conselho aprovou-os, aquiescendo com a publicação deste número singular, que ora vem a público.

Com essa atitude tomada, espera-se, efetivamente, que o trabalho dos pesquisadores que produziram e submeteram seus textos à publicação seja respeitado e que, *queira Deus!*, o recesso do CaSePEL seja breve. Mas, diante do quadro que se configurou, na condição de projeto extensionsita, o Caderno Seminal, produto do Publicações Dialogarts, está cumprindo sua função e, de braços abertos às iniciativas de seus parceiros, assume e honra seus compromissos, publicando, nesta edição que, singularmente, como já se apontou, fica restrita às questões da linguagem literária, esses treze artigos oriundos do CaSePEL.

SUMÁRIO

“AMOR DE ARTUR”, DE MÉNDEZ FERRÍN: UMA RELEITURA DO MITO SOB A PERSPECTIVA GALEGA.....	5
ALINE DE ALMEIDA MOURA WENCESLAU TEODORO CORAL	
LORELAI: UMA PRINCESA ENTRE O MARAVILHOSO E A MODERNIDADE	18
LUCIANA MORAIS DA SILVA LUANA CASTRO DOS SANTOS BRAZ	
A FIGURA FEMININA E O INSÓLITO NO CONTO SIBILA, DE MÉNDEZ FERRÍN	32
JOANA D’ARC SANTOS DE OLIVEIRA DO CARMO	
UMA GALIZA, DOIS OLHARES: FRÍA HORTÊNSIA COMO CONTÍNUO EXERCÍCIO DA MEMÓRIA E DE RESSIGNIFICAÇÃO DO PASSADO MÍTICO GALEGO	44
ANGÉLICA MARIA SANTANA BATISTA VIVIAN LACERDA MARREIRO	
CRIADOR E CRIATURA EM A MENINA MORTA E FRANKENSTEIN.....	57
JOSALBA FABIANA DOS SANTOS	
FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DA LITERATURA DE HORROR: A INFLUÊNCIA DE EDMUND BURKE EM H. P. LOVECRAFT	73
JÚLIO FRANÇA *	
O FANTÁSTICO, A ALEGORIA E A OBRA DE JOSÉ SARAMAGO	90
ODIL JOSÉ DE OLIVEIRA FILHO	
RELAÇÕES ENTRE O INSÓLITO E OS LEITORES EMPÍRICO E VIRTUAL.....	102
SHIRLEY DE SOUZA GOMES CARREIRA	
MARIA MOURA: A FORTALEZA DO SEXO “FRÁGIL”	116
BAKTALAIA DE LIS ANDRADE LEAL	
UM BREVE OLHAR SOBRE A OBRA VINTE E ZINCO DE MIA COUTO.....	124
HELOIZA HELENA VIEIRA DOS ANJOS SANTOS	
PARAÍÇOS: INFERNOS BRASILEIROS.....	133
JOSÉ MANUEL T. CASTRILLON	
IDENTIDADE OU ESTEREÓTIPO: A LEITURA HILSTIANA DO QUE É O BRASIL	142
LEANDRO SOARES DA SILVA	
MARIA FIRMINA DOS REIS – “À AUTORA DOS SEUS DIAS” - !	152
MARIA ANGÉLICA ROCHA FERNANDES	

**“AMOR DE ARTUR”, DE MÉNDÉZ FERRÍN:
UMA RELEITURA DO MITO SOB A PERSPECTIVA GALEGA**

Aline de Almeida Moura
Wenceslau Teodoro Coral

A História é o mais perigoso produto da química de intelecto. Suas propriedades são bem conhecidas. Produz sonhos, intoxica povos inteiros, lhes oferece falsas memórias, estimula seus reflexos, mantém suas feridas abertas, os atormenta das horas de tranqüilidade, os conduz a desilusões de grandeza ou perseguição, e torna as nações amargas, arrogantes, insuportáveis e vãs. (Paul Valéry)

Introdução

Mnemósine (Memória) gera nove Musas, tidas com virgens ligadas à poesia e à música, além de inspiradoras dos poetas na tradição grega. É através do canto das Musas que o homem pode transcender suas fronteiras geográficas e temporais e observar fatos, figuras e superar bloqueios impostos pela realidade empírica. Assim, a Memória, ao fazer surgir as inspiradoras das artes, concede grande poder ao homem: impor-se através do tempo e do espaço, fazer-se presente. Dessa forma, a memória tem grande relevância na construção e na união da identidade de uma sociedade na medida em que une os indivíduos em torno de uma visão de mundo e de história.

O presente artigo pretende abordar como a apropriação do mito arturiano feito por Mendéz Ferrín contribui para o fortalecimento da memória coletiva galega como nação, em um primeiro momento, utilizando noções como identidade e memória. Num segundo momento, levando em conta que “o passado é apreendido no presente e responde, portanto aos seus interesses, o que não é só inevitável, como legítimo” (LE GOFF: 1996, p.51), procurar-se-á entender a forma como esse mito foi apropriado por Ferrín, principalmente em relação à busca que há na construção narrativa. Para tal estudo, analisar-se-á o conto “Amor de Artur”, texto presente em livro homônimo lançado pela primeira vez em 1982. Escolheu-se esse texto como base para o estudo a que se propõe à medida que, como afirma Flavio García, nesse texto o autor “reconstrói o mito para que a ação do tempo não corra sua memória. Isso vem ratificar o jogo de releituras presente na narrativa ferriniana” (GARCÍA: 2004, p. 66), lembrando, a

partir desse texto contemporâneo, o passado de glória desse povo. Desta forma, Galícia, uma das dezessete comunidades espanholas que enfrentou inúmeras dificuldades na construção de sua autonomia, consegue se manter unida, tendo como grande auxílio para essa manutenção a Arte e seus mitos, aspectos muito relevantes durante vários períodos da história galega.

Para conseguir alcançar o objetivo do texto, primeiramente será apresentado a narrativa analisada e sua ligação com o mito arturiano. Em seguida, serão tratadas as questões do mito e da memória, percebendo como esses aspectos tem relevância para o entendimento da narrativa. Também será feita uma breve análise sobre a questão do Maravilhoso, enquanto gênero importante para a narrativa. Finalizar-se-á com a análise da narrativa propriamente dita, já com a base anteriormente construída pelos apontamentos teóricos realizados.

“Amor de Artur”: uma releitura

O conto narra a história do rei Artur, que descobre “pola boca mesturadora de Galván, que Guenebra lle era infidel con Lanzarote” (MÉNDEZ FERRÍN: 1993, s/p). Em um só momento, ele é traído pelos dois seres que mais amava: a sua esposa e o seu fiel cavaleiro. A partir disso, parte em direção em Genebra, no intuito de restabelecer a sua relação com ela, perdendo-a por acreditar que ela estaria arrependida da traição cometida. Contudo, ela se recusa a retornar para junto de Artur, o que o deixa transtornado e humilhado: “Nas mentes de Guenebra componse un non rúnico, unha negativa pétrea, un rexeito granado en seixos rotos e ferintes” (MÉNDEZ FERRÍN: 1993, s/p). Nesse momento, ele parte em busca de respostas para entender porque sua amada não quis retornar aos seus braços, acreditando que só Merlin conforta-lo.

Nessa busca pelo mago, rei Artur se cansa e, ao tentar descansar, tem um sono inquieto, no qual sonha com Francastel e se encontra com Merlin que o aconselha a procurar o encantador Roebek, de Tagen Ata. Durante a viagem para o encontro com Roebek:

Rei Artur viu voar un bando de ciños sobre o Lago Espadanedo, e considerouno unha indicación de que as sombras desexaban que detivese alí mesmo a súa viaxe. Mandou fincar as tendas e separouse da súa xente. Camiñou senlleiro polas carpazas, suspirando a miude. (MÉNDEZ FERRÍN: 1993, s/p)

Ao parar, outro evento insólito acontece: rei Artur sente a presença de inumeráveis pessoas e empunha sua espada Excalibur. Contudo, reconhece Dagda, “irlandés dos profundos da terra: o poderoso deus perdido, o grande campeón do comer e do amar” (MÉNDEZ FERRÍN: 1993, s/p). Ele lhe dá três avisos: “que se vele de Galván, protexido de Lug, e que non escoite os seus ditos pois el móvese só por envexas de Lanzarote. A dúas: que siga ao pé da letra os consellos de Roebek de Tagen Ata. A tres: que as aves tornan sempre ao puño do seu amo”. (MÉNDEZ FERRÍN: 1993, s/p)

Enquanto aguarda pelo sinal de Roebek, em Tagen Ata, refugiado em uma pousada, rei Artur se deparará com um fato inusitado: um cavaleiro ao receber seu prato, chora compulsivamente e foge. Ao encontrar com Roebek, Autur relata a situação do cavaleiro e o sábio conta a história:

O cabaleiro que viches na pousada vivía moi feliz na súa terra. Con el tiña un seu fillo pequeno, a quem amaba sobre todas as cousas. O cabaleiro disfoitaba moito coa cetrería e tiña unha aguia ensinada que era a máis veloz e valente ave de presa que puidera ser no mundo. Un día, a aguia arrebatoulle ao cabaleiro e seu fillo e saíu voando, con el nas poutas, cara as montañas. O cabaleiro chorou moito a perda do ser que máis quería e, un día, paseando ao azar cun seu besteiro, viu como a que fora súa aguia daba caza a un coello. Desexoso de se vingar de quen lle roubara o fillo, ordenou ao basteiro que matase ao coello a fin de deixar a aguia sen a súa presa. Así o fíxo o besteiro e a aguia fuxiu velozmente ás alturas. Colleu o cabaleiro o coello e dirixiuse á festa dde Conarán. Foi aí cando te viches como entregaba o coello ao pousadeiro e como lle pedía que o adoviasse. Cando este llo apresentou cociñado, o cabaleiro ollou pra el e viu que o coello tiña os ollos do seu fillo, o roubado pola aguia. Daquela chorou amargamente. (MÉNDEZ FERRÍN: 1993, s/p)

Roebek então diz que a história é na verdade um enigma e que deverá procurar Liliana, esposa secreta de Lancelote, para resolver seu problema, deitando-se com ela. Ao se encontrar com ela, o rei fica inebriado pela paixão:

Cando abre os ollos, os ollos de Liliana descóbrenlle un puzo de amor inmenso no que bebe Artur augas mestas de sabedoría. Porque os ollos de Liliana falan todo. Os ollos de Liliana son os ollos de Guenebra e Liliana era coma Guenebra porque ambas amaban a Lanzarote e Lanzarote amaba a ambas e a través de Lanzarote circulaban linfas de identidade escura e rutilante. Todos amaban a Artur no seu deliquio. E Rei Artur choraba, como o cabaleiro da pousada ao ollar no coello os ollos do seu

fillo perdido. Porque o coello era Liliana; o fillo roubado, Guenebra; a aguia ladra, Lanzarote; e Rei Artur, o cabaleiro do enigma de Roebek de Tegen Ata. Daquela aloumiñou en veludos a orella do Rei a voz de Liliana, que molemente cantaba sen abrir a boca. A penas coa ollada, ía pondo verbas de dozura incompleta, como rosáceas nubes de cotón nos crepúsculos de Cornoalla. Sen deixar de enguedellar os dedos na barba de Artur, prorrumpía en tropos, estrofes, estramonios amargues nos que o gancho do refrán que volta sempre pon unha longura infinita no retornar eterno da cantiga secreta. (MÉNDEZ FERRÍN: 1993, s/p)

Rei Artur, enfim, alcança seu Graal interior e entende o significado do enigma do homem. Percebe-se que o conto de Mendez Ferrin retoma a clássica história do círculo arturiano, em que o rei Artur é traído pela mulher e pelo melhor amigo ao mesmo tempo. É interessante ressaltar que a releitura ferriniana não substitui as outras leituras, além de não estabelecer significados definitivos para o texto. De fato, coexiste e argumenta com as outras leituras ao propor uma nova visão dos “fatos”.

Ferrin convida o leitor a ter um outro olhar sobre o mito arturiano, mas trazendo uma perspectiva contemporânea. Uma releitura que traz aspectos que iluminam as buscas de seu tempo. De acordo com Guedes,

A ficção pós-moderna também investiga a construção e a representação da identidade, da subjetividade e da sexualidade; reconhece a diferença e incorpora em seus textos a diversidade multicultural e étnica do mundo ocidental; elimina a antiga distinção entre a cultura erudita e popular em suas diversas manifestações; examina a relação entre história e ficção, enfatizando sua natureza de discursos; chama a atenção do leitor para a natureza de discursos (...); apropria-se das e reescreve as chamadas “grande narrativas” ou “narrativas-mestras” da literatura ocidental, expondo seus viéses e estereótipos, e desafiando as ideologias e relações de poder inseridas nestas narrativas. (GUEDES: 2001, p. 136-137)

Assim, afirma-se que a escolha pela retomada da história de Artur não é gratuita, principalmente por se tratar de um autor galego, mesmo sendo esse mito tão recorrente em diversas formas na literatura ocidental. Além disso, a forma pela qual a história é narrada por Ferrín demonstra e sua forma de encarar os preconceitos e estruturas existentes na história. Ao dar uma nova roupagem, fica evidente que ele tenta aproximar esse mito de uma visão mais contemporânea.

A questão da memória

A memória coletiva corresponde à parte “mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado” (LE GOFF: 1996, p. 29). O mito resgatado através da narrativa tem como objetivo retornar à memória de um tempo de sabedoria e de glória. Como afirma García, mesmo que alguns autores tentem negar:

Galiza é ‘o país da brétema’, envolto num nevoeiro que evoca Ávalon. A viagem no tempo pela cultura celta é, na verdade, uma viagem pelas origens mítico-históricas da Galiza. (...) Trata-se, na verdade, de uma viagem pela memória em direção às bases calaicas, à configuração étnica do bravo povo ibérico que enfrentou os romanos e não se deixou escravizar. (GARCÍA: s/d, p. 2)

No caso de “Amor de Artur”, a função do mito “consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas” (ELIADE: 1963, p. 13), assim como a sabedoria que é buscada por Artur, a fim de entender sua condição.

Segundo Pollak, “a referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos” (POLLAK: 1989, p. 9), incentivando a defesa de um povo, de um território. O passado se torna o lugar onde se procura raiz e identidade (Cf.: LE GOFF: 1996, p. 224). No conto, Artur também relembra o passado de amor e regozijo com Genebra e, por isso, pretende restabelecer a sua vida com ela tal como era anteriormente:

Ela fora a benamada, a única, a gavota do mencer chuvento, a pel cegadora de neve ardorosa, a seguranza pétrea dos estados, o azafrán dos xantares de cerimonia, cendal de Persia na fronte queimada dos estíos, noites de brama dos veados beira do pabillón de caza a amatar os outros brados de amor de bronce señorial entre doseis e peles de londra, e o corpo nu dela a renovar-se no leito co movemento incesante e diverso das fervenzas (...) Rei Artur só anceia, derrubado na tarde de chumbo, recuperar, recuperar a pel de Guenebra, voltala a si, descubrir de novo o quentor de horas pasadas e líquidos grumentos de desexos obtidos ensoños acoplados nos seráns da gloria e dos floridos banquetes, que Guenebra, garza, grou, galana, volte, e que Lanzarote endexamais torne de Armórica se non é pra recibir o deshonor de mans de Rei Artur. (MÉNDEZ FERRÍN: 1993, s/p)

A questão da identidade também é de extrema relevância. Segundo Stuart Hall:

As culturas nacionais, ao produzir sentido sobre a “nação”, sentido com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre as nações, memória que conectam seu presente com seu passado e imagem que dela são construídas. (HALL: 2003, p. 51)

Ou seja, embora na contemporaneidade haja um afrouxamento das culturas nacionais e locais (Cf.: HALL, 2003), para o povo galego essa busca permanece à medida que sofreram diversos ataques a sua identidade enquanto nação ao longo de sua história.

Etimologicamente, identidade deriva da raiz *idem*, que implica igualdade e continuidade, ou seja, as pessoas constroem a sua identidade pessoal a partir da cultura e o nacionalismo exige que o grupo político e o grupo étnico sejam congruentes, impondo de certa forma uma união entre o Estado nacional e a cultura nacional. Segundo Antonio Candido, “a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação” (Cf.: CANDIDO: 1997, p. 12), fazendo com que a escolha do tema seja fundamental para a constituição dessa identidade.

É com a releitura da matéria da Bretanha que Ferrín reafirma a identidade de seu povo. Mesmo na construção de seu texto, ressalta-se que *Tagen Ata* é o termo utilizado para designar a própria Galícia nas obras de Méndez Ferrín e é lá que Artur vai achar a resposta para a traição que de Genebra e Lancelote.

O mito em “Amor de Artur”

O mito – matéria-prima dessa narrativa – constitui uma estrutura permanente que se relaciona, simultaneamente, com o passado, o presente e o futuro, sendo que a Galícia, por se sentir originada pelos celtas, incorpora os seus mitos para relembrar um tempo no qual o galego não passava por nenhuma fase de repressão, conectando o presente com esse passado de prestígio:

Valendo-se do mito celta – a tradição vê os galegos como descendentes diretos da civilização celta na Península, herdeiros da Deusa-Nai – Méndez Ferrín tematiza a problemática interna da Galícia. (...) Isso está na memória histórica. Com esse recurso, Méndez Ferrín iluminou traços despercebidos da identidade galega, procurando explicar sua existência atual. (GARCÍA, s/d, tendências da narrativa curta)

Assim, Ferrín reconstrói o mito e une ao universo diegético elementos do mundo Maravilhoso como recurso de reconstrução da memória galega em relação ao passado celta. Assim, em “Amor de Artur”, há uma re-visitação da lenda arturiana, tomando como personagens principais Artur, Lancelote, Genebra, Merlim, entre outros. Ele incorpora aspectos novos como uma visão platônica do mito andrógino ao fazer “com que Lancelote e Artur representem o andrógino masculino; Genebra e Liliana, o andrógino feminino e os casais Liliana e Lancelote, Artur e Genebra, o andrógino dual”, como apresenta a leitura feita por Sieczkowski (2004, p. 75). Ressalta-se que o mito andrógino se refere, de acordo com a explicação mitológica, há um tempo em que não havia homens e mulheres, mas seres superiores aos humanos, os andróginos, dotados de quatro braços, quatro pernas, uma cabeça com duas faces opostas e dois sexos. Providos de força e agilidade sobre-humanas, tornaram-se orgulhosos e, inconseqüentes, empreenderam uma escalada até o céu. Zeus não gostou da ousadia e, zangado, dividiu cada andrógino em dois. Desde então, a humanidade ficou dividida em duas partes que se procuram para voltar ao original.

O paganismo bárbaro, no caso, o celta, também chamado de “matéria da Bretanha”, se mostra como fonte inestimável para a construção do imaginário galego, se tornando “um grande reservatório de maravilhoso que irriga os grandes ciclos romanescos e legendários” (LE GOFF: 2002, p. 110), e como os galegos são tidos de origem celta, era esperado que se retomasse este universo. Além disso, no período medieval, mais especificamente no século XII, a língua galega se torna a língua lírica por excelência, eram muitos os poetas de fora de Galícia que adotavam o galego como língua poética, tornando-a referência nesse período histórico, o que possibilita um retorno a esse momento.

Ao retomar estes mitos de origem medieval, é inevitável a incorporação de eventos insólitos na narrativa, caracterizado “pela raridade e pelo espanto que suscita, em geral admirativo. Ele afeta primariamente o olhar e implica qualquer coisa de visual” (LE GOFF: 2002, p. 106-107). Pois é através de um evento insólito que Artur é colocado diante do enigma que resolverá sua inquietação. A narrativa de caráter oral transmitida pelo caçador que teve o filho levado pela águia é o que introduz Artur no caminho da sabedoria, ou seja, pela experiência do outro é que se tem contato com esta sabedoria, a experiência passada por um homem que sente uma dor como a de Artur.

Aqui é resgatado um valor que Walter Benjamin alerta estar desaparecendo: "a faculdade de intercambiar experiências" (BENJAMIN: 1994, p. 198), dentro o qual se resgata também o intercâmbio das experiências contidas nas narrativas sobre e acerca dos mitos presentes no conto.

O maravilhoso medieval na contemporaneidade

O maravilhoso é um objeto cultural e psicológico que possuiu diversas fases ao decorrer da Idade Média. Durante a Alta Idade Média, período que corresponde aos séculos V-X, percebe-se uma luta contra o paganismo e as superstições populares, havendo uma incorporação do milagre cristão, pelos santos e novos heróis. Numa segunda fase que incorpora o século XI, mas principalmente o XI e XII, há “um vivo reflorescimento do maravilhoso, em razão de certo relaxamento exercido pelo controle da Igreja, que se consagra essencialmente à luta contra os hereges” (LE GOFF: 2002, p. 107). Entretanto, na passagem do século XII ao XIII inicia-se a crise do sistema medieval extraordinário, “discernindo entre o miraculoso de origem divina e o mágico de natureza diabólica” (LE GOFF: 2002, p. 107). Finalmente no século XIV e XV, há uma estetização do maravilhoso ao torná-lo mais literário que religioso.

Este universo, objeto de estudo dos historiadores medievalistas, é incorporado nos estudos literários através do gênero Maravilhoso ao estruturar suas narrativas em eventos insólitos de forma natural, rompendo com a atual perspectiva do que é plausível ocorrer. Esse gênero participa da categoria do insólito, sendo Méndez Ferrín um importante veículo de conhecimento desse universo insólito já que o re-elabora e o re-significa.

O maravilhoso joga com as fronteiras entre o natural e o sobrenatural, mostrando a relação do deífico com o homem. O maravilhoso medieval se caracteriza pela raridade, pelo espanto, pela admiração.

Em “Amor de Arthur” há uma forte ligação com a tradição galega resultante de um desejo de que a identidade galega venha de valores eternos, em que não há espaço nem para o contemporâneo. Assim, a literatura devia se basear na tradição anterior.

A retomada dessa tradição, além de fazer parte de uma reconstrução da memória coletiva, é característica dos textos pós-modernos, fase do modernismo no qual se percebe um questionamento dos paradigmas burgueses (Cf.: HUTCHEON: 1991). Um dos aspectos desse período na literatura é o pastiche, que se refere a uma obra que é

derivada de trabalhos pré-existentes. Evidencia a manipulação da linguagem, contrapondo estilos, tratamento da temática, foco, etc. Torna-se relevante a medida que se liga à procura pela identidade pela apropriação deliberada dos textos canônicos. Além disso, permite visualizar o mundo e a cultura como variados fragmentos permanentemente reutilizáveis. Aspecto bastante claro no texto comentado – “Amor de Artur”, já que se retoma o passado galego por intermédio da memória coletiva, sem preocupação em analisar fontes entre outros. Esta é uma leitura sob um viés da contemporaneidade, onde os temas clássicos são escritos com outra perspectiva, na qual todas as coisas se ligam. Dessa forma, vê-se em “Amor de Artur”, a busca pelo sentido de sua vida com Genebra, nessa busca, se perde e se encontra, ele se esvazia de seu sentido e o acha nos braços de outra mulher, vivendo em lugar que não tem referência na realidade referencial, Avalon.

Além disso, o maravilhoso possui função compensatória, ao criar um universo de permissividade e abundância num mundo empírico de penúria, repressão e violência. Ou seja, amplia-se a realidade a fim de consolar as frustrações e abrir janelas para uma nova perspectiva menos maniqueísta, em que há realização e não evasão.

A busca na narrativa

Além disso, outra característica relevante em relação ao interesse por esse passado mítico é a própria trama de “Amor de Artur”, já que Artur também se lança em uma busca pela restauração de uma ordem:

Xosé Luís Méndez Ferrín recorre à mitologia celta para tentar explicar o ser galego de hoje, para dar conta dos processos internos de construção da galeguidade, seus desejos, suas lutas, seus processos internos de constituição nacional. Dialogando diferentes textos, em sentido lato, diferentes momentos, Méndez Ferrín dá voz a uma nova e outra história da Galiza, que lê o presente sem abrir do passado, que valoriza a tradição oral, perpetuada ao longo dos tempos no calor do fogar das cozinhas. (GARCÍA: s/d, p. 2)

A busca que observamos em “Amor de Artur”, de Méndez Ferrín, é semelhante a busca do Graal. Ora, Artur, o grande rei, é traído pela rainha, Genebra, que se recusa a vê-lo novamente e a retornar ao seu lar junto de Artur. Logo, ele sai em busca de uma resposta para o que aconteceu, Artur não sabe por onde começar, pois o amor é como o Graal, ele é efêmero, é difícil defini-lo. Embora todos saibam o que é, quando a

pergunta é feita a resposta se esvai em brumas como os caminhos para Avalon. O caminho para o Graal e para as angústias de Artur serão apenas conseguidas se ele alcançar a sabedoria necessária, sendo essa uma das razões da viagem do rei.

Com esse tema o conto “Amor de Artur”, através do resgate da memória de um passado mitológico da cultura celta faz de Artur, aquele que busca respostas para si, o sujeito que só se redime diante da identificação com outra história de perda e sofrimento, como é visto mais adiante no conto com a narração da história do caçador que perde o filho para a águia.

Então, Artur conta para Roebek: "- Hai uns instantes - dixo Artur como falando pra si mesmo - vin na praza un fidalgo que choraba á vista dun coello. Non sei por que non se me vai das mentes. Estou a pensar que ese episodio ten algo que ver coa razón causa das miñas desditas" (FERRÍN, 1991:28). E o mago conta para o rei sobre o porque de tal cena, dizendo: "- Non te enganas - respondeu Roebek de Tagen Ata como se falase na boca dunha tinalla -, pois a historia do cabaleiro é a cifra da túa propia" (FERRÍN: 1993, p. 28). Então começa a narrar a desventura do caçador.

Assim, “Amor de Artur” seria uma releitura do mito arturiano adaptado a visão do momento galego, pois em território galego existe uma luta e um esforço atualmente para representar e reafirmar a memória e as raízes desse povo. O desespero de Artur, na narrativa ferriniana, pela busca de um sentido, sentido esse paralelo ao graal, seria a mesma busca do povo galego pela sua identidade, por algo com o qual se identifique.

Voltando ao início do conto, diz o narrador: "Pasea Artur a tenda de alto a baixo. Pensa que só Merlín poderá confortar o seu cor asoballado cunha sentencia carregada de senso e de consolo" (FERRÍN, 1993:17). Dessa forma vemos a busca, repetidas vezes, pela solução do mago, guardião da sabedoria, aquele que têm a resposta para a angústia que se tornou a vida do rei. Mas o druida, Merlin, indica Roebek:

Antes de o Rei falar, Merlín explícalle que destruíra Francastel no pasado pra non se ver obrigado a recibir nel a Artur e non ter que responder, en virtude das leis da hospitalidade bretona, ás preguntas do Rei sobre o por que amores de Guenebra e Lanzarote do Lago.

- Preferín - di Merlín - non dicirche a verdade.

Atristurado, Rei Artur pídelle ao meigo, polo menos, un consello.

- Dareiche máis ca un consello - dille este -. Direiche que quen te pode guiar non é outro que o encantador Roebek, de Tagen Ata. (FERRÍN: 1993, s/p)

Roebek lle mostra um enigma descrito na narrativa sobre o caçador, e que esse enigma se resolverá nos braços de Liliana, esposa secreta de Lancelot, do lago. Quando Artur identifica em Liliana, a própria Guenebra:

Mentras lembra, a súa man percorre o lombo de Liliana cuberto de finísimo veludo de ouro, como o de Guenebra. Como o de Guenebra, pensa Artur, e aparta o cabelo escuro, como o de Guenebra, e bica a fronte de Liliana, os labres inchados e quentes de Liliana, como mesmo os de Guenebra após do amor que eles dous soían. (FERRÍN: 1993, s/p)

Ao se encontrar finalmente com Liliana, ele resolve o enigma do caçador que perdera o filho para a águia, ele finalmente entende que a essência dele se encontra diluída dentro das relações entre Lancelot/Liliana, Lancelot/Artur, Lancelot/Guinevere, Artur/Liliana, Artur/Guinevere:

E Artur daquela que chegou á fin da súa pelerinaxe en procura de qué cousa e qué razón: perda nas perdas que ningún rei namorado endexamais tivera. O sorriso terríbel de Merlín colle a face de Roebek no fonal dos ollos pechos. Cando abre os ollos, os ollos de Liliana descóbrenlle un puzo de amor inmenso no que bebe Artur augas mestas de sabedoría. Porque os ollos de Liliana falan todo. Os ollos de Liliana son os ollos de Guenebra e Liliana era coma Guenebra porque ambas amaban a Lanzarote e Lanzarote amaba a ambas e a través de Lanzarote circulaban linfas de identidade escura e rutilante. Todos amaban a Artur no seu deliquio. (FERRÍN, Mendez: 1993, s/p.)

Ele, Artur, finalmente encontrou a sua resposta ao se entregar e deixar se perder nos braços de Liliana.

Considerações finais

Assim, levando em conta que os indivíduos são formados pela memória individual – construída através das experiências passadas – e da memória coletiva – história e mito –, percebe-se que através da narrativa “Amor de Artur”, há um resgate da memória coletiva (representada pelo mito arturiano) em uma leitura contemporânea. Segundo Eco, “esse emaranhado de memória individual e memória coletiva prolonga nossa vida, fazendo-a recuar no tempo, e nos parece uma promessa de imortalidade”

(ECO: 1994, p. 137). A retomada desse mito tem, portanto, uma função ideológica na qual a apropriação do mito de Artur tem por objetivo reafirmar a identidade galega em sua origem celta, fortalecendo um grupo fragmentado por eventos históricos. E mesma, a trama, em que Artur busca incansavelmente por respostas ao abandono de Genebra retrata a realidade galega atualmente, em que há uma busca pela retomada do passado glorioso e da união do povo.

O trecho final da narrativa parece ser direcionado ao povo galego: "Liliana a fada que gardará o seu soño milenario até que os días da ledicia cheguen de novo ás terras do occidente do mundo nas que as pedras e os silencios atribulan os nosos corazóns escravos, os nosos corazóns escravos" (FERRÍN: 1993, p. 35-36). Embora a intenção não seja de forma alguma fazer uma leitura puramente ideológica do conto, obtêm-se durante a sua análise todos os pontos que apontam para uma construção consciente no sentido de representar de forma literária o resgate da memória e da formação de uma identidade galega, na qual os "corazóns escravos" são o povo galego aguardando pelo retorno dos dias de um passado de importância na história.

Em suma, pode-se ver em Méndez Ferrín a utilização de mitos que evocam a memória coletiva galega, retomando aspectos de sua sociedade e unindo o passado ao presente. A própria releitura do mito de Arthur aponta para essa busca por uma afirmação do mundo galego, pela retomada de um passado. Assim, percebe-se a utilização desses mitos como fonte para promover, através da memória de um povo, a construção de sua identidade.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 2 volume. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- GUEDES, Peonia Viana. Gêneros literários e estratégias narrativas pós-modernas na ficção feminista contemporânea inglesa e norte-americana. In: **Revista Palavra 7**. Rio de Janeiro: PUCRJ, 2001, p. 136-147
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís. **Amor de Artur**. 2 ed. Vigo: Xerais, 1993.

LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (dirs). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: EDUSC, 2002. 2 vols.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-moderno**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís. **Amor de Artur**. 2 ed. Vigo: Xerais, 1993.

POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, 1989.

GARCÍA, Flavio. “Philoctetes”. In: GARCÍA, Flavio (org.). **Ler Ferrín; ler Galiza: estudos literários**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004, p. 64-70.

_____. “Galiza, terra celta: identidade, contos de vella, literatura”. In: **Sentidos dos lugares**. Rio de Janeiro: ABRALIC. Edição em CD Rom. 2005.

SIECZKOWSKI, Luís Flávio. “Amor de Artur”. In: GARCÍA, Flavio (org.). **Ler Ferrín; ler Galiza: estudos literários**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004, p. 64-70.

LORELAI: UMA PRINCESA ENTRE O MARAVILHOSO E A MODERNIDADE

Luciana Moraes da Silva
Luana Castro dos Santos Braz

O conto “Lorelai”, escrito pelo galego Xosé Luís Méndez Ferrín, inicia-se com a chegada de uma jornalista em um povoado com a finalidade de saber um pouco sobre aquela população e seu reinado, sendo recebida por Aba Upseig, ama da princesa Lorelai, que lhe contou um pouco sobre o reino e a triste história da princesa, que sumira exatamente há três anos.

A menina desde pequena era diferente das princesas dos contos maravilhosos que são descritas com uma beleza única e esplendorosa. A jovem era muito feia e possuía o corpo deformado como de uma baleia: “(...) Lorelai era feia, horribilmente feia (...). O corpo da princesa era terrivelmente grosso e deforme.” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 56-57). Porém como era pequena não percebera a diferença, até porque sempre estava sozinha: “xogaba sempre soa e non miraba nenas da súa idade pra facer comparanza da deformidade.” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 57). Encontrando-se, então, fora dos padrões de beleza ditados por seu local de origem, sua vila, a jovem acaba vítima de um ideal de beleza, ou seja, a princesa tornou-se uma prisioneira de sua feiúra, já que ela mesma não gostava de sua aparência: “ficoulle o sentimento en carne viva, decatouse plenamente da súa fealdade e sofreu, sofreu...” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 57). Trecho em que se nota a angústia da personagem devido a repulsa por si mesma, ou seja, seu sofrimento pela ausência de formas físicas harmônicas.

Fazendo-se uma comparação com os contos maravilhosos tem-se uma princesa solitária que em meio às suas tristezas não encontra uma mão amiga nem de animais ou seres mágicos para auxiliá-la, mas apenas o auxílio de seu príncipe, marcando uma dessemelhança entre Lorelai e a magia dos contos maravilhosos, pois a jovem além de feia não demonstra o menor envolvimento com os acontecimentos insólitos e mágicos tão caros aos contos. Nesta narrativa, de Méndez Ferrín, a princesa apresenta-se feia e horrenda sem sofrer nenhuma maldição, ela sofre por seus problemas, tendo como um elemento mágico apenas seu sorriso, porém sua terra está permeada de traços das narrativas paradigmáticas do gênero Maravilhoso. De acordo com Luís Flávio Siczkowski,

Méndez Ferrín traz para a narrativa contemporânea o cenário galego, que se destaca não só por ter sido, desde suas origens, uma região destacadamente agrária - donde a passagem da viajante pelos trigais -, mas também por ter sido envolvido num clima de magia e de mistério, temas germinados pelas inesgotáveis peregrinações a Santiago de Compostela. (2004: 78)

Em Lorelai há, então, a exaltação da cultura galega rememorando a origem e constituição do povo, indicando um desejo do autor de dar à narrativa contemporânea a beleza do cenário galego.

Quando Lorelai faz dezessete anos percebe sua deformidade porque nenhum rapaz se interessava por ela e resolve construir uma torre para viver e defender-se de sua “feiúra”, até que aparecesse um homem que a amaria do jeito que ela era e viesse salvá-la daquela situação: “Vella Aba, agora xa teño onde ocultar a miña vergoña”. (...) ‘Miña raíña, ¿e cando sairedes do cilindro?’. Contestoume: ‘Só cando un home mo pida, pra me levar coil’. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 57) Assim, Lorelai permaneceu naquela torre, até o dia que um forasteiro chegou ao povoado levando-a embora da vila sem deixar nenhuma notícia. Há, portanto, uma releitura dos grandiosos salvamentos típicos dos contos maravilhosos, já que um jovem a resgata de seu infortúnio, liberando-a de sua “maldição”.

Depois de três anos “sumida”, para seu povo, Lorelai retorna e após ouvir toda sua história revela quem é, e relata que o homem que a levou embora da vila fora um médico, o qual a tratou transformando-a numa bela mulher, com quem posteriormente casou-se. E para provar que era verdadeiramente a princesa Lorelai, a bela jovem dá o sorriso que encantava a todos da vila. As pessoas da vila reconheciam a princesa não por sua aparência, mas pelo seu sorriso encantado: “Todos no pobo coñecemos o sorriso de Lorelai...” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 59).

Na narrativa encontram-se alguns eventos insólitos e, numa classificação bem ampla, insólito expressa tudo o que é desusado, incomum, não freqüente, sobrenatural, incerto, raro, extraordinário, excepcional, inusitado, extravagante, excêntrico, não-habitual, esdrúxulo etc., por fim, o que rompe ou frustra as expectativas do senso comum vigente.

O insólito tem como conceito na narrativa tudo o que estremece o previsível ou indiscutível, a partir de um olhar comprometido com a realidade cotidiana ou mesmo da ordenação social. Tais eventos incomuns rompem com o humano ou o natural, não

pertencendo ao habitual e com o extraordinário apresentando-se para além da ordem. O insólito representa-se por um conjunto de fatores da narrativa que marcam os textos devido a sua presença, enquanto desempenha uma compreensão diversa do sólito, formando assim, um universo em que as verdades do mundo familiar, previsíveis dos leitores reais, seres do cotidiano, estariam modificadas.

A presença de eventos insólitos pode ser percebida, de modo sobrenatural, no sorriso de Lorelai, com uma beleza que está para além do comum, do natural, tanto que todos da vila ficam maravilhados ao vislumbrar seu sorriso: “O pobo da vila íamola visitar pola súa festa, e ela amostraba pola xaneliña o seu sorrir, e a lus dil abríase sóbor de nós, que ollabamos abraiados e de xoennlos, o milagre...” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 57). Para Sieczkowsk o escritor, Méndez Ferrín, anuncia e desenvolve uma personagem cuja força maior advém de um sorriso arrebatador. (Cf. 2004: 77). Seu sorriso que iluminava toda a vila e maravilhava todos ao seu redor, a princípio, demonstra-se como um simples sorrir, porém no decorrer da narrativa nota-se uma magia envolta no sorriso da jovem Lorelai, o qual tinha o poder de dar luz a tudo que estava à sua volta, causando não só espanto em seus súditos como também admiração.

O conto revisita, portanto, o gênero da tradição, Maravilhoso, contendo marcas significativas deste, caracterizando-se pela incorporação de eventos típicos do gênero, como: a dinastia de Lorelai, ou seja, sua descendência; seu reino e o ambiente telúrico que a cercava; a torre de marfim construída ao seu redor; a espera do cavaleiro salvador, bem como, a chegada de Fael envolta em mistério. Para Le Goff (1983), “As manifestações do maravilhoso parecem muitas vezes sem ligação com a realidade cotidiana, mas revelam-se dentro dela” (LE GOFF, 1983: 25). O mistério em torno de Fael, bem como a torre, a princesa aprisionada, com um sorriso “máis belo que o mencer” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 56) são elementos típicos do gênero Maravilhoso que para aquele mesmo autor, é “um contrapeso à banalidade e à regularidade do quotidiano” (LE GOFF, 1983: 24).

A narrativa Lorelai enquadra-se ainda na estrutura básica dos contos maravilhosos. Podem-se destacar cinco principais: aspiração (ou designo); viagem; obstáculos (ou desafios); mediação auxiliar e conquista do objetivo.

O designo pode ser considerado que “Toda efabulação tem, como motivo nuclear, uma *aspiração* ou *designo*, que levam o herói (ou heroína) à ação.” (COELHO, 2000: 100). Ou seja, quando são mostradas as dificuldades do herói ou heroína

vinculado à realidade, como estados de carência, penúria, conflitos, etc., que desequilibram a tranquilidade inicial. No conto, Lorelai projeta todo seu conflito em sua aparência, passando por todo processo de angustia e carência que viveu em toda a sua fase de amadurecimento.

A viagem é outro aspecto presente, pois “A condição primeira para a realização desse desígnio é *sair de casa*, o herói empreende uma *viagem* ou se desloca para um ambiente estranho, não-familiar.” (COELHO, 2000: 100). Essa ruptura ocorre quando Lorelai desliga-se de sua vida concreta, sai da proteção e mergulha no completo desconhecido, inicialmente quando ela tranca-se na torre e conclui-se no momento que o cavaleiro aparece e a leva embora: “Aquela noite. Fael preguntoulle á princesa: ‘¿Queredes deixar de ser un monstro?’. E ela contestou que si. ‘Pois logo - pediulle il - entrade no coche e vindevos comigo’. Fóronse os dous a Orvia.” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 58). Essa viagem é o principal passo para sua felicidade.

Já no desafio ocorre “À realização pretendida: ou surgem obstáculos aparentemente insuperáveis que se opõem à ação do herói (heroína).” (COELHO, 2000: 100). Lorelai não tinha mais esperança de encontrar um pretendente, pois muitos príncipes foram à busca da princesa para pedir-lhe em casamento, mas “En fin, unha chea de iles, pro cando sabían, digo, o do corpo da princesa..., fuxían coma cervos.” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 58), e deixando Lorelai completamente sem perspectiva.

O quarto aspecto é quando “Surge sempre um *mediador* entre o herói (heroína) e o objetivo que está difícil de ser alcançado; isto é, surge um *auxiliar mágico*, natural ou sobrenatural, que afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói a vencer.” (COELHO, 2000:100). O objetivo de Lorelai era ser formosa ou pelo menos normal como qualquer moça e seu maior mediador foi o cavaleiro, que trouxe para a moça a possibilidade de ser bonita, por ser um cirurgião, “Pois sei que aquel cabaleiro era o Dr. Nesjklou Fael, que ouviu falar do caso de Lorelai e quixo curala...” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 58).

Por último tem-se a conquista onde “Finalmente o herói conquista o almejado objetivo.” (COELHO, 2000: 100). Finalmente Lorelai retorna a vila, linda e casada com o Doutor que a “curou”, tornando-se a rainha e seu marido rei daquele local.

A jovem dama vivia em uma gigantesca torre de marfim próxima a um rio e cercado por um bosque, local em que chegavam cavaleiros pretendentes à mão da jovem que habitava a torre, elemento próprio dos contos de fadas, porém a rejeitavam, dialogando com uma prática pouco comum, ou extraordinária para o pacto que se

estabelece com o “leitor-modelo” (ECO, 1994: 14) de contos maravilhosos. Afinal, o conto Lorelai devido a sua estruturação e ambiente próprio dos contos maravilhosos deveria apresentar cavaleiros determinados a salvar a jovem buscando manter sua integridade física, bem como, moral, entretanto viram-lhe as costas, deixando-a só, destinada ao sofrimento. Talvez a feiúra da jovem compare-se aos espinhos que envolvem o castelo da “Bela adormecida” (versão Disney), porém o motivo para a desistência dos jovens e a persistência do pré-destinado de Lorelai indica uma falha dos primeiros cavaleiros, visto que não havia barreira física e sim moral, pois o homem que se tornasse esposo de Lorelai deveria vê-la por sua beleza interior, transformando-a posteriormente por fora.

Adriana Silva em seu artigo “O Maravilhoso na Composição da História Memorial do Convento” conta toda a trajetória do gênero maravilhoso e esclarece que

O maravilhoso esteve presente em vários períodos e culturas e sempre fez parte da literatura do sobrenatural. Confundido com milagre (*miraculosus*) e magia (*magicus*), na Idade Média, e, depois, com fantástico, nos séculos XIX e XX, foram necessários alguns séculos de desenvolvimento do maravilhoso para que a crítica o definisse, considerando-o como um gênero literário. Assim, ao acompanhar diferentes períodos históricos, o maravilhoso passa por uma variedade de transformações conceituais no decorrer de seu desenvolvimento, responsáveis por sua singularidade enquanto componente narrativo. (SILVA, 2006: 2)

Ela ainda descreve em seu artigo o momento em que Todorov discorre que o maravilhoso como gênero na segunda metade do século XX é definido a partir das relações de contiguidade que mantém com seus gêneros vizinhos, o fantástico e o estranho.

Para Todorov (1992) o fantástico guia leitor e personagens a experimentar uma hesitação proveniente de um acontecimento aparentemente sobrenatural que rompe com as leis naturais. Deste modo, ele coloca a hesitação do leitor como categoria do fantástico, pois tanto a fé absoluta, marca do Maravilhoso, como a incredulidade total, traço do estranho, distancia-se do mundo fantástico. Nesse sentido, o autor não faz menção a um leitor particular, mas a uma função de leitor, que é encontrada implícita no texto, no qual a hesitação pode ser ou não representada por alguma personagem no interior da obra.

Todorov situa o estranho e o maravilhoso como gêneros vizinhos do fantástico limitando este gênero e dividindo-o em três subgêneros: o fantástico puro, o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso. O primeiro seria “aquele que separa o fantástico-estranho do fantástico maravilhoso; corresponde perfeitamente à natureza do fantástico, fronteira entre os dois vizinhos.” (TODOROV, 1992: 51), o fantástico-estranho equivale aos “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional.” (TODOROV, 1992: 51) e o fantástico maravilhoso se caracteriza “pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens.” (TODOROV, 1992: 53). Sendo assim, observa-se que no fantástico estranho, o sobrenatural é esclarecido racionalmente ou é considerado como resultado da imaginação, enquanto que, no fantástico maravilhoso, acontece uma aprovação do sobrenatural, que passa a ser justificado no conto.

Em seu livro Todorov ainda explica que a manifestação do estranho se dá quando os fatos descritos podem ser explicados pelas leis da razão, mas que são “de uma maneira ou de outra, incríveis extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitas e que por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornam familiar.” (TODOROV, 1982: 53). No maravilhoso puro, os eventos não são explicados, não ocorrendo qualquer reação das personagens ou do leitor diante dos elementos insólitos, os eventos inesperados são parte do cotidiano, sendo até mesmo buscados. Ele ainda delimita o maravilhoso puro, distinguindo-o de outros tipos de maravilhoso por meio da análise de narrativas em que o sobrenatural recebe um esclarecimento e proporciona as variedades do gênero, não correspondentes ao maravilhoso puro: o hiperbólico, o exótico, o instrumental e o científico.

No maravilhoso hiperbólico “Os fenômenos não são aqui sobrenaturais a não ser por suas dimensões, superiores às que nos são familiares.” (TODOROV, 1982: 60), ou seja, os fatos não se caracterizam como sobrenaturais, no sentido de serem provocados pelos deuses, somente suas dimensões apresentam-se como excessivas. O maravilhoso exótico é semelhante ao maravilhoso hiperbólico,

Narram-se aqui acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais; supõe-se que o narrador implícito desses contos não conheça as regiões onde se desenrolam os acontecimentos; por conseguinte, não tem motivos para colocá-los em dúvida. (TODOROV, 1982: 61).

Nota-se então que os eventos insólitos encontrados no maravilhoso exótico são apresentados como naturais pelo narrador.

O maravilhoso instrumental caracteriza-se pela ocorrência de “aperfeiçoamentos técnicos, irrealizáveis na época descrita, mas no final das contas perfeitamente possíveis.” (TODOROV, 1892: 62). O maravilhoso instrumental situa-se próximo do maravilhoso científico que surgira no século XIX (que depois passou a nomear-se ficção científica). Neste maravilhoso, “O sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece.” (TODOROV, 1892: 63).

Para Filipe Furtado, em “A construção do Fantástico na narrativa” (1980), o Maravilhoso estabelece um universo em que as categorias do empírico (baseada na experiência) foram alteradas ou eliminadas não aceitando, por imediato, uma explicação lógica que possibilita a restauração do real. Assim sendo, pode-se concluir que há um texto “honesto”, cujo receptor aceita a manifestação do insólito como uma constante de verdade:

No Maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar. Estabelece-se, deste modo, com o que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenômenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre sua natureza e causas. Em contrapartida, a narrativa não procurará levá-lo dolosamente a considerar possível o sobrenatural desregrado que lhe propõe, mostrando-lhe desde cedo que a fenomenologia nela representada não tem nem pretende ter nada de comum com o mundo empírico. (1980: 35).

Observa-se nas atitudes de Lorelai uma mistura entre a princesa a ser resgatada, composto historicamente, e os conflitos de uma jovem contemporânea. No entanto, o fascínio frente a uma nova (situação) não remete nenhum questionamento acerca do que fazer, mediante ao futuro que lhe espera, pois ela era alguém que temia, sofria, chorava, ou seja, alguém que estava além de sua época e mesmo sendo princesa, não pode fazer nada para mudar sua condição física e ao chegar alguém de fora muda completamente a sua vida.

Le Goff em seu estudo sobre o maravilhoso na Idade Média mostra-o como originário do termo latino *mirabilia*, cujo radical *mir* comporta algo de visivo,

caracterizando-se como um olhar. Chiampi também procura etimologicamente a significação de maravilhoso, fundamentando-se numa ausência de contradição com o natural. Segundo a autora, *mirabilia* significa maravilha, em oposição às *naturalia*, sendo da mesma origem do verbo *mirare* (mirar), que significa o ato de olhar com intensidade, assinalando um grau excessivo e insólito do humano, uma dimensão de beleza ou de perfeição que pode ser almejada pelos homens. É o maravilhoso hiperbólico, proposto por Todorov, que conserva o humano em sua essência, distinguindo-se dele apenas no nível quantitativo.

Por outro lado, Chiampi afirma que o verbo *mirare* pode sugerir também miragem, engano dos sentidos, ou milagre, de sentido contrário à ordem natural, compondo, neste caso, o maravilhoso sobrenatural, que difere do humano na sua própria essência. Este maravilhoso resulta da intervenção dos seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, anjos, demônios, gênios e fadas) e corresponde ao "*miraculosus*" apresentado por Le Goff. Há nos textos pertencentes a este gênero uma sensação de fascínio frente às irrupções insólitas, cotidianas aos personagens.

Selma Calasans através do Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa, mostra que:

O termo maravilhoso é derivado de maravilha, que vem do latim *marabilia*, um nominativo neutro, plural de *mirabilis*. Refere-se a ato, pessoa ou coisa admirável, ou a prodígio. Na teoria literária, porém, é um termo historicizado. Chamamos de maravilhoso a interferência de deuses ou de seres sobrenaturais na poesia ou na prosa (fadas, anjos, etc.). (RODRIGUES: 1988: 54).

A principal característica do Maravilhoso é a existência e a procura de fatos sobrenaturais, independente da reação dos personagens em frente a esse fato. O episódio em que Lorelai sorri e ilumina toda vila torna-se algo sobrenatural: “e Lorelai sorriu por primeira vez na tarde, enchéndose toda a venta de lus”. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 59)

Nesse sentido, percebe-se que a principal marca do Maravilhoso é a naturalização do *insólito*, ou seja, a ocorrência dos eventos *sobrenaturais*, não provocarem nenhuma reação nas personagens ou no narrador, que não precisa ser necessariamente autodiegético ou homodiegético, e, por conseguinte, nem no leitor, pois os elementos *insólitos* estariam inseridos em um universo em que “tudo” é

possível. O sorriso de Lorelai e a luz que é irradiada dele podem ser interpretados como um milagre pelo fato de serem a coisa mais linda presente na princesa.

O conto abordado apesar de ter um toque de modernidade, pelo fato de uma princesa dirigir um carro e ter uma profissão, além de fugir completamente dos padrões de beleza de uma legítima princesa, rememora os contos de fadas. Esses são:

de natureza espiritual/ético/existencial. Originou-se entre os celtas, com heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao mistério do além-vida e visavam à realização interior do ser humano. Daí a presença da fada, cujo nome vem do termo latino “*fatum*”, que significa destino. (COELHO, 2000:173).

Todorov relaciona o maravilhoso aos contos de fadas, sendo “uma variedade do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem no sono de cem anos, nem no lobo que fala, nem nos dons mágicos das fadas.” (TODOROV, 1982: 60).

No conto de fadas Rapunzel (versão dos irmãos Grimm), por exemplo, a protagonista da história era prisioneira em uma torre com a diferença de ser contra sua vontade, afinal a bruxa a enclausurou quando ainda era pequena, enquanto Lorelai aprisionou-se para esconder sua “feiúra”. Ocorre ainda uma associação entre os príncipes, uma vez que o forasteiro resgatou Lorelai da torre e a libertou de toda tristeza e em Rapunzel, ela só consegue se livrar da maldade da bruxa depois que conhece o príncipe.

As semelhanças entre Lorelai e Rapunzel, tornam-se mais fortes devido à presença do evento insólito nos contos, pois a primeira possui um sorriso que iluminava todo o povo: “O seu sorriso..., se ela sorri todos a reconheceremos..., ninguém pode sorrir coma Lorelai.” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 59). Já em Rapunzel, ocorre quando ela é levada para o deserto vivendo uma vida miserável e infeliz, suas lágrimas tornam-se milagrosas, pois o príncipe ao ficar cego por cair da torre quando fora visitar sua amada, e, encontrar a bruxa que lhe lança uma maldição, e, ainda cair em cima de uma sarça é curado pelas lágrimas de Rapunzel. Narra-se então o encontro: “Enlaçou-o com os braços, e chorou. Duas dessas lágrimas caíram nos olhos do príncipe, e de repente ele passou a ver como antes, claramente.” (TATAR, 2004: 117)

Na narrativa, de Méndez Ferrín, nota-se que não há marcas que comprovem ou que desmereçam a existência de um cavaleiro armado e generoso em seu coração, dando

ao homem que demanda salvar Lorelai um caráter contemporâneo, mas permeado pela benevolência e força dos cavaleiros, como em Rapunzel. O bom jovem, salvador de Lorelai, não se constitui propriamente como um cavaleiro valoroso e enamorado pela dama, porém sua chegada é envolta em mistério, até mesmo com certa magia, a qual povoa o imaginário medieval presente nas narrativas canônicas do Maravilhoso, faltando-lhe apenas o brandir de espadas e o glorioso animal, seu companheiro de batalhas. Entretanto, há a descrição de um “coche”, um carro, imponente e grandioso, o qual dá a chegada de Fael uma nova roupagem, porém com as mesmas características da chegada dos príncipes em seus cavalos.

O homem chega à terra de Lorelai em um carro repleto de efeitos e retira a princesa de sua “prisão”. Apesar de não chegar montado em um cavalo, o homem mascarado enfrenta o empecilho e a salva, dialogando com as características dos cavaleiros medievais, corajosos e virtuosos. No conto se observa a presença desse homem como um herói, rememorando as narrativas que apresentam a temática da Demanda do Santo Graal, o herói, determinado, busca a aventura, uma vez que não teme por sua vida, como um ser imune às investidas maléficas ou demoníacas e o cavaleiro surge para salvar a princesa de todo sofrimento, trazendo alegria a sua vida e não foge como os outros príncipes.

Sendo assim, nota-se que o herói é movido por sua confiança em uma força superior que o guia, uma vez que “O destino do homem está traçado por Deus, a do herói também. Só existe um modo de vida possível, aquela originária estabelecida pela vontade divina.” (PALMA, 2004: 23). Não se observa a presença divina no conto, porém percebe-se a busca pela aventura para conquistar seus objetivos principalmente quando o cavaleiro aparece para levar Lorelai, salvando-a daquele destino cruel, assim como acontece nas narrativas medievais em que o herói faz de tudo para proteger sua amada sendo sempre guiado pelo destino.

Como pôde ser observada a atitude de Lorelai em enclausurar-se e depois ir embora por três anos com Fael indicam uma princesa preocupada consigo e não com o bem comum do povo, determinada a salvar-se, corroborando com a assertiva de Berman

Homens e mulheres modernos podem muito bem ser levados ao nada, carentes de qualquer sentimento de respeito que os detenha; livres de medos e temores estão livres para atropelar qualquer um em seu caminho, se os interesses imediatos assim o determinarem. (BERMAN, 1987: 112).

Lorelai não pensou em seu povo ao deixar a vila com seu cavaleiro, queria somente livrar-se daquele sofrimento que a cercava e encontrou naquele forasteiro um escape para resolver o problema que a assolava, não pensando duas vezes em partir com uma pessoa estranha e não percebendo que deixaria sua vila sem um líder indo embora para solucionar seus problemas. Berman ainda afirma que “A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades.” (BERMAN, 1981: 21).

Na narrativa a princesa sentia-se totalmente humilhada por ser desprezada por vários príncipes, mas em meio ao inesperado surge-lhe uma abundância de possibilidades, pois ela via a probabilidade de mudar a sua vida por completo, não temendo e nem pensando em voltar atrás em sua decisão. A jovem devido a sua angústia viu-se disposta a enfrentar o incógnito de ser “resgatada” de sua torre por um homem encapuzado e desconhecido, mas que lhe proporcionasse segurança ao garantir-lhe um futuro, deixando de ser “um monstro”: “Fael preguntoulle á princesa: ‘¿Queredes deixar de ser un monstro?’ E ela contestou que si.” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 58).

Assim como Lorelai é apresentada fora dos padrões de beleza, em geral, encontrados na descrição das princesas dos contos de fadas, já exemplificado, a sociedade também se mostra bem contrária a muitas formas de beleza, pois para uma jovem ser considerada bela precisa enquadrar-se nos padrões estabelecidos pela sociedade em que se insere, o que acaba tornando-a, assim como, os membros de uma sociedade em prisioneiros da beleza que não os corresponde, fazendo com que as pessoas enclausurem-se em suas torres de marfim a espera de alguém que as salve ou que os paradigmas se modifiquem.

Berman afirma que “Não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas barras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal – quase podíamos dizer: sem ser.” (BERMAN, 1987: 27). Vê-se assim, que a sociedade é um cárcere, bem como, os paradigmas estabelecidos pelos membros dessa coletividade, os grupos pertencentes a uma determinada comunidade, acabam por estabelecer modelos a serem seguidos, os quais nem sempre correspondem à realidade da maioria, indicando uma característica a qual se almeja chegar, que, porém pode ser uma realidade distante ou impossível, a qual causa na princesa Lorelai dor e sofrimento, já que esta se fecha em “seu mundo”,

buscando resguardar-se dos olhares que a condenavam, esperando, enfim, a magia do amor que a retiraria da clausura para posteriormente inseri-la em um mundo onde ela pudesse ser desvinculada de sua feiúra anterior.

É evidente na narrativa ferriniana algo mágico que envolve os cenários e até mesmo as personagens, apesar da constante aparição e reelaboração de elementos próprios à contemporaneidade. Consoante Sieczkowski, Lorelai é uma mulher da terra, que vive o papel da mulher moderna perfeitamente adaptada à era da velocidade. (Cf. 2004: 78). “Pasaba o automóbel de ela bruando coma un rinoceronte desbocado.” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993. 55). A protagonista entra em sua vila em um carro, dirigindo-o, sendo este um traço da modernidade, visto que uma mulher chegar a um lugar em um carro é algo próprio da sociedade contemporânea. O carro sendo dirigido por uma jornalista é uma clara representação da “evolução em marcha” (CHEVALIER Apud SIECZKOWSKI, 2004: 78). A entrada de um carro no ambiente telúrico da vila de Lorelai causa um contraste entre o mundo agrário e a estrada para o automóvel. “Assim, o cenário apresenta um contraste entre o aspecto rudimentar dos trigais e o brilhantismo da máquina. Passado e presente têm encontro marcado na narrativa.” (SIECZKOWSKI, 2004: 78-79)

Além disso, a jovem Lorelai não é salva por um feitiço ou por uma magia própria das narrativas canônicas do Maravilhoso, mas sim por uma “cura” proporcionada por um tratamento encontrado por meio da medicina, isto é, através de uma “mágica” moderna. Nota-se, desta forma, que a narrativa de Ferrín apresenta uma jovem que cresceu confrontando-se com sua feiúra, que, porém superou sua deformidade física por meio de uma cirurgia propiciada pelo advento da modernidade.

O conto passa-se em uma vila cercada por um ambiente maravilhoso, no qual vive a jovem Lorelai, esta descendente da classe de reis e rainhas, traços próprios do Maravilhoso, dotados de pureza de coração e crença no destino dos retos, em que a jovem encastela-se, crente em seu fado, afinal apenas um homem bom, ou seja, um cavaleiro poderia ou seria capaz de salvá-la.

Percebe-se, assim, a força do destino presente na narrativa, pois Lorelai não poderia ser considerada um ícone de beleza e para sua felicidade o “príncipe” que a resgata da torre é tão logo, um cirurgião plástico, que para ela seria a pessoa ideal ou mais indicada para resolver seu problema. Segundo Sieczkowski,

O médico traz o remédio para o seu malefício, proporcionando-lhe a grande chance de se tornar um ser normal. Lorelai agora está completa. Seu sorriso único, símbolo de sua beleza interior, destituído de qualquer poder diabólico, resplandesce ao lado de sua normalidade interior. (SIECZKOWSKI, 2004: 81-82)

A jovem que decidiu resignar-se em sua torre de marfim até que um homem a pedisse para ir com ele consegue a concretização de seu desejo quando é salva por um cirurgião, sendo então, “resgatada” não apenas pelo homem almejado, mas pelo fado que contribuiu para que seu “príncipe” fosse alguém capaz de curá-la de sua aparência.

Destino, determinismo, fado... são presenças constantes nas histórias maravilhosas, onde tudo parece determinado a acontecer, como uma fatalidade a que ninguém pode escapar. Muitos são os aspectos que essa fatalidade pode assumir: o de uma bruxa, de estrelas, de “voz não identificada”, anjo do céu, feiticeiras (...) (COELHO, 2000: 178).

No conto Lorelai o fado determina seu crescimento deforme, sua feiúra, a qual a faz enclausurar-se em uma torre, porém combatida ainda por uma força pré-destinada, o príncipe de Lorelai, Fael, seu anjo salvador, cirurgião e marido, o homem que demanda e a salva, fazendo mágica por meio da medicina, tornando-a uma bela jovem, não mais deforme, e sim uma mulher irreconhecível, bela e apaixonada, retornando ao lar para encontrar seu povo que a adorava.

Em suma, observa-se que a narrativa Lorelai possui características semelhantes aos dos contos de fadas e por consequência, do gênero maravilhoso mesclando-se com fatos do cotidiano e ainda possuindo o famoso “e foram felizes para sempre” embutido no conto, afinal Lorelai casou-se com um belo rapaz e tornou-se rainha daquela vila. Há também marcas da modernidade, principalmente, na forma de chegada e partida das personagens e na maneira de resolução dos problemas por parte da protagonista, haja vista, a mudança de aparência da jovem que só pôde ser reconhecida por meio de seu sorriso.

Referências bibliográficas:

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: Teoria, Análise e Didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GERONIMI, Clyde (dir.). **A Bela Adormecida**. Estados Unidos: Walt Disney, 1959.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Trad. José António Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1985. p 19-37.

MÉNDEZ FERRÍN, X. L. “Lorelai”. In: **Percival e outras historias**. Vigo: Xerais, 1993.

PALMA, Glória Maria (org.). **Literatura e Cinema: a demanda do Santo Graal & Matrix/ Eurico, o presbítero & A máscara do Zorro**. Coleção Humus. São Paulo: Edusc, 2004.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, Adriana Camponogara Aires da. Aluna de Mestrado em Letras da UFSM. **O maravilhoso na composição da história: Memorial do convento**. Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2007. Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/CMS/cms0402.htm>, visitado em: 08/08/2008 às 16h58min.

SIECZKOWSKI, L. F. “Lorelai”. In: GARCÍA, F. (org.). **Ler Ferrín; ler Galiza: estudos literários**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004. p. 77- 83. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/ler_ferrin.pdf.

TATAR, Maria. **Contos de Fadas: “Rapunzel”**. Edição comentada e Ilustrada/ Edição, Introdução e Notas; Tradução: Maria luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

A FIGURA FEMININA E O INSÓLITO NO CONTO SIBILA, DE MÉNDEZ FERRÍN

Joana D'arc Santos de Oliveira do CARMO

Pode-se supor que este conto permite a Xosé Luiz Méndez Ferrín apresentar determinada carga simbólica e cultural que envolve a figura feminina ao longo dos tempos; observando-se que à mulher sempre foi atribuído o poder sobre os homens, cabendo a ela decidir acerca do destino das pessoas. Assim, para realizar seu objetivo o autor estabelece uma interação entre textos, ou seja, existe “um diálogo intertextual com um texto oculto que intermedeia entre o significado histórico e o significado atual”, (Portugal, 2004: 7).

O mundo dos fatos históricos e o mundo da ficção, se a princípio são antagônicos, eles podem conviver harmonicamente, pois as impressões formuladas pelo historiador proporcionam lacunas que, por sua vez, precisam ser preenchidas e, desta forma, introduzida a escrita literária, pois:

A literatura envolve uma **dimensão sociocultural**, directamente decorrente da importância que, ao longo dos tempos, ela tem tido nas sociedades que a reconheciam (e reconhecem) como prática ilustrativa de uma certa **consciência colectiva**, dessas sociedades;

Na literatura é possível surpreender também uma dimensão histórica, que leva acentuar a sua capacidade para testemunhar o devir da História e do Homem e os incidentes de percurso que balizam esse devir (Reis, 2001: 24).

Essa narrativa de Ferrín se enquadra no gênero denominado conto, visto ser um texto de pequena extensão, contendo poucos personagens:

não há dúvida de que esta limitação de extensão arrastou outras limitações que tendem a ser observadas: um reduzido elenco de personagens, um esquema temporal restrito, uma ação simples ou pelo menos apenas poucas acções separadas, e uma unidade de técnica e de tom (...) que o romance é muito menos capaz de manter (Bonheim, apud Reis, 2001: 79).

O personagem narrador, no início do conto, sabe que será visitado por Sibila e sofrerá os mesmos reveses de Domingos Areal. Ele relembra a figura desse seu amigo em uma noite fria de 1925, quando encontrou o anel brilhando muito na Rua dos

Loureiros, em frente a casa número 5, aquela do triângulo. A seguir, Domingos Areal o colocou no dedo mindinho de sua mão esquerda. O objeto era ornamentado por símbolo igual a elipse, fato propiciador de atmosfera misteriosa. Cabe dizer que, as lembranças do narrador ocorrem por força de recurso literário designado por analepse. Tal expressão é compreendida como sendo “o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da acção e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início” (Lopes e Reis, 2000: 29).

Antes de dar continuidade às lembranças, o narrador apresenta a convicção de que o terror e a violência, quando são habilmente manipulados, provocam danos irreparáveis no ser humano, conforme pôde constatar nos olhos do amigo que “representanseme os ollos escuros do difícil e duro poeta e debuxante Domingos Areal. Perdidos xa pra sempre e testemuña das raigañas da vileza” (Ferrín, 1980: 13). Na sequência dos pensamentos a personagem repassa todos os momentos junto ao companheiro, acentuando a presença do anel e sua influência maléfica:

En cada caso a sortealla, coa elipse, locía no seu dedo e, progresivamente, a palidez ia asombrando as fazulas de Domingos Areal, a violeta situárase no basamento dos seus ollos (acibeche estremecido), o peso dunha cousa abominábel pandeáballe as costas con esmero ruín, um terremoto intermitente trabucáballe verbas, e dentes doidos comportábanse en jazz-band mentres o cuspe seu era proxectado na miña sofrida face del fidel amigo (Ferrín, 1980: 14).

Atente-se para o fato do narrador ser homodiegético, participante e relator da narrativa, ou seja: “é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato” (Lopes e Reis, 2000: 265). Dessa maneira, para ele, o narrador, o citado adorno está intimamente associado à imagem de uma mulher sem precedentes, cuja aparição nos sonhos de Domingos, no início era desejada, porque ela:

Atraguíao ao seu seo e o delírio sobrevinã nunha cópula doce [...]. Non cabía na linguaxe de Domingos acumulación tal de pracer e fermosura, sonido e discusión de cores e mensaxes de luz e perda progresiva da entidade propia: parola na Quinta Angustia. Domingos chegara ao ponto de cáseque non comer nin fumar na noite en que Sibila, esplendente, chegara

empunhando unha parabellum, cunha fita cruel em vez de labres (Ferrín, 1980: 16).

Todavia, com o passar do tempo tal situação se modifica, pois Sibila, se torna ameaçadora, aterrorizante para o rapaz:

Devecía; perdía peso; alonxábase do café e do paseo; procurábame a min pra confidencia. Como avanzaba na dirección da morte! Como padeceu até o derradeiro estertor (que eu adiviño horrendo desatarse) com displicência digna dun herói estóico (Ferrín, 1980: 14).

Ele ansiava demonstrar para todas as pessoas aquela imagem que o rondava, e, estava tão envolvido pela visão que consegue desenhá-la com perfeição, de forma bastante nítida:

Da cuadrícula do papel emanaba unha face de muller pesada, lenemente forte (coma os cilindros de Santa Clara, en contraluz, certos crepúsculos), absolutamente tépeda, ollos asustados e doces coma prados ou cristal dos regueiros que percorren as devesas de faias sen que endexamais o sol os fira, labres grosos que amosaban algún medo infantil e de veludo, xesto de universal perplexidade. “É a Sibila Déléfica!” Exclamei no intre (Ferrín, 1980: 15).

Assim, torna-se possível constatar que tal traço remonta à imagem da Sibila Déléfica, a qual seria eternizada por Miguel Ângelo na capela Sistina.

Esses acontecimentos se sucedem até a desencarnação do rapaz atormentado. Ressalta-se, entretanto, que esses fatos tornam-se cíclicos, repetitivos, porque o próprio narrador será, em breve, mais uma vítima daquela criatura. Verifica-se nessa narrativa o convívio de tensões por conta de situações contraditórias; Sibila é, ao mesmo tempo, uma personagem detentora do prazer e da morte. Domingos Areal, em suas próprias palavras, reconhece este poder que emana da mulher quando confessa “estou desexando que veña a noite pra sofrer e pra somar” (Ferrín, 1980: 17). Portanto, faz-se adequado a apresentação a respeito desse ser constituído de atributos característicos.

Na história da mitologia grega, Sibila é jovem, mulher responsável por fazer adivinhações. Segundo Junito Brandão, “Sibila é, pois, o nome de uma sacerdotisa encarregada de transmitir os oráculos de Febo Apolo [...] Sibila adquiriu tal reputação como mântica, que todas as demais profetisas adotaram-lhe o nome” (1991: 380-1).

Dessa forma, sua capacidade superior remonta a posição ocupada pela mulher no passado.

Pode-se dizer que o mundo conheceu diferentes Sibilas. Na verdade, havia “muitas variantes do mito”². Reza a lenda que a primeira delas era filha de Dárdano e de Neso, e, possuidora do dom de profetizar. Alguns estudiosos, porém, consideram como Sibila mais velha a filha de Zeus e de Lamia. Depois dessa surgiu Herófila, nascida em Tróade, fruto da união de uma ninfa e com um mortal.

Como ela viveu antes da guerra de Tróia, previu a ruína dessa mesma cidade por conta de uma representação feminina, - Helena-. Ela demonstrava ter uma relação bastante estreita com o deus Apolo: “Em Delos, havia um hino que ela compusera em honra de Apolo e no qual se dizia a ‘mulher legítima’ do deus e também a sua ‘filha’” (Grimal, 2000: 416).

Essa Sibila viveu grande parte de sua vida em Samos, mas esteve, por períodos pequenos, em Claro, Delos e Delfos. Trazia sempre consigo uma pedra, na qual subia para exercer seu ofício e veio falecer em sua terra natal.

Todavia, a mais notável de todas elas é a Sibila de Éritras, da Líbia, filha também de ninfa e de mortal, - Teodoro -. Conta-se que, logo depois de ter nascido, ela começou a crescer, atingindo a altura de uma pessoa adulta; em seguida passou a vaticinar. Seus pais a consagraram ao templo de Apolo e viveu por muitos e muitos anos: “Diz-se que viveu nove vidas humanas, cada uma com cento e dez anos” (Grimal, 2000: 416).

Apolo concedera-lhe que vivesse tantos anos quantos os grãos de areia que sua mão pudesse conter, mas com a condição de que não mais voltasse a Éritras. Por esta razão, instalara-se em Cumas. Mas, tendo os Eritreus mandado, por descuido, uma carta cujo sela era em terra do seu país morreu. Contava-se também que, tendo pedido uma longa vida a Apolo, que a amava e prometera satisfazer-lhe o primeiro desejo que formulasse, se esquecera de pedir também a juventude. O deus ofereceu-lha em troca da sua virgindade, mas ela recusou. Assim, à medida que envelhecia, tornava-se cada vez mais pequena e ressequida, de tal modo que, por fim parecia uma

² BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

cigarra e penduraram-na numa gaiola, como um pássaro, no templo de Apolo (Grimal, 2000: 416).

Sendo assim, da mesma maneira que Sibila ocupava uma posição de destaque em seu meio social, é possível verificar com base em estudos realizados por alguns antropólogos, que a figura feminina detinha um espaço privilegiado na sociedade celta, onde a era função masculina a caça de animais de pequeno porte e a procura de recursos naturais para sua alimentação e sobrevivência. Neste tipo de comunidade, a mulher era considerada um ser sagrado, por ser ela capaz de gerar vida. Por conseguinte, acreditava-se que ela poderia influenciar positivamente na qualidade do solo e na procriação de espécimes. Neste período não existia diferenças significativas entre sexos. A mulher ficava em casa cuidando dos filhos e tinha o poder de cura. Para Rose Marie Muraro, “nesses grupos, o princípio masculino e o feminino governam o mundo juntos. Havia divisão de trabalho entre os sexos, mas não havia desigualdade. A vida corria mansa e paradisíaca” (1997: 5).

Com o passar do tempo, surgiram grupos sociais que praticavam caçadas aos bichos maiores, nas quais era empregada a força física. Assim, principiava a superioridade do homem. A mulher, entretanto, ainda se mantinha um ser sagrado por conta de sua condição. Para a sociedade celta, a figura feminina tinha poderes, era representação da Soberania, a Grande Deusa. Logo, pode-se associar esta mulher a Sibila, pois de ambas emana uma energia, um poder sobre o homem. Era essa figura que absorvia paulatinamente a energia vital de Domingos Areal, conforme se observa na seguinte passagem do texto:

Porque o caso é que – fixádevos ben no párrafo a seguir – a partimos do intre en que Domingos Areal se apoderou da sortella coa a elipse, fronte á casa do triângulo dos Loureiros, *cada noite revélaselle en soños unha fascinante persoa*. Unha muller impar (Ferrín, 1980: 14).

Depois de certo período apareceram as fadas, representantes de um perfil moderno da Grande Deusa, mantendo, porém, as mesmas características da origem. Elas detinham o controle sobre o bem e o mal, portadoras de rara beleza, capaz de atrair os homens para as tramas amorosas. Dentre as principais personagens designadas por fada pode-se citar Morgana, proveniente do Círculo Arturiano. A ela cabe decidir sobre o futuro dos homens:

A imagem maléfica de Morgana foi se acentuando. Ela passou de curadora e benéfica a destruidora e mortal. Ela assumiu verdadeiramente a função da mãe-amante, daquela que dá a vida e morte, da que destrói e regenera, transformando-se em figura perigosa, inquietante, mas sedutora.[...]

Morgana era aquela que amava, mas podia odiar a qualquer momento, com a mesma intensidade com que amava, e seu ódio se traduzia em vingança. A atitude de Morgana, que julgava e punia os cavaleiros que se desviavam de seu poder, não era muito diferente das damas que presidiam os Tribunais do Amor da ética cortês. Elas também absolviam ou condenavam aqueles que se desviavam do poder de sua dama (Barros, 2001: 281-2).

Por conta desse poder, conferido à mulher, de decisão sobre a vida e a morte dos homens com os quais ela se relacionava, surgiu o mito da feiticeira, pois:

os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo (Eliade, 1972: 11).

Dessa forma, Sibila possui traços muito próximos de Morgana, personagem criada por Ferrín em seu conto, uma vez que é permitido a constatação de serem ambas as mulheres que transitam entre o alfa, - princípio – e o ômega, - fim -. Além disso, tal personagem ferriniana tem a função de atrair para o centro da narrativa, marcas de elementos fantásticos, sobrenaturais, maravilhosos, insólitos. Isso posto, faz-se oportuno tecer alguns comentários sobre o gênero Fantástico e suas variáveis.

Pode-se dizer que o Fantástico necessita da existência de situação angustiante, do assombro. Segundo Todorov, no citado gênero é estabelecida uma indecisão mediante o fato sobrenatural. Não é possível afirmar se este ocorreu realmente; pois existe uma hesitação, efeito que deixa o leitor sem saber qual a posição a ser tomada:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural (Todorov, 2007: 30-31).

Tal gênero, por conseguinte, se subdivide em Estranho e Maravilhoso.

Entende-se por Fantástico Estranho quando há ocorrências extraordinárias, as quais são racionalmente explicadas. Acerca disso, Todorov afirma: “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional” (2007: 51). O Estranho Puro solicita por uma explicação racional. Corresponde a episódios impossíveis da narrativa, mas que podem ser esclarecidos pelas leis da razão: “Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes” (Todorov, 2007: 53).

Já no Fantástico Maravilhoso os fatos narrados permanecem como improváveis ou inexplicáveis até o final da narrativa, quando, então, são explicados por leis do sobrenatural. Sobre isso Todorov salienta:

Estamos no fantástico-maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural (2007: 58).

O Maravilhoso Puro acontece ao se constatar uma série de fatos na diegese que são considerados imprevisíveis e explicados desde o início do texto, por intermédio das leis do extraordinário, do mágico. Supõe-se a existência de outro mundo, conforme Todorov: “No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito.” (2007: 60).

Percebe-se, entretanto, com o passar dos tempos, o surgimento de mais outro gênero relativo a esta mesma estética, que recebeu a denominação de Realismo Maravilhoso. Tal viés literário apresenta nova forma de olhar a realidade, de por em prática recentes recursos narrativos que permitem a criação de imagem possuidora de vários sentidos acerca da realidade. Esse gênero possui como característica a ausência do medo, do horror, sendo manifestado no texto o encantamento, a magia. Apesar disso Irlemar Chiampi comenta:

O realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como em efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o

desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n) a realidade (1980: 59).

Em estudos recentes foi cunhada uma categoria acerca do Fantástico, que tem por incumbência abranger todas as demais classificações. Para o professor doutor Flávio Garcia³, pautado em pesquisas realizadas em torno do Fantástico e suas vertentes, é oportuno o emprego da expressão “Insólito” com o objetivo de representar todos aqueles gêneros já mencionados, sem se vincular a nenhum. A propósito Garcia pondera:

Os eventos insólitos seriam aqueles que não são freqüentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiencição da realidade.

É lícito opor o insólito ao natural e ao ordinário, termos comuns na teoria dos gêneros literários quando se quer falar de Maravilhoso, Fantástico, Estranho, Sobrenatural, Realismo Maravilhoso (2008: 19).

O pesquisador admite, ainda, a existência de ficções “que têm em comum a presença de eventos insólitos, e esses eventos sejam não ocasionais e funcionem como seu móvel, constitua um gênero” (2008: 18).

Por sua vez, as histórias julgadas fantásticas, sobrenaturais, enfim insólitas, permeiam um universo real, porém para se concretizarem é necessário a ocorrência do espanto, do extraordinário, da ansiedade, como se verifica na obra ficcional Sibila, já que “nem toda ficção, nem todo sentido literal está ligado ao fantástico; mas todo fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal. Estas são pois condições necessárias para a existência do fantástico” (Todorov, 2007: 84).

Ferrín inicia o conto com o narrador relembrando episódios desagradáveis e estranhos vivenciados por ele e por seu amigo, de acordo com o seguinte fragmento do texto: “Rememoro a figura esguia daquel inesquecível Domingos Areal, avantando do

³ Flávio Garcia é membro do corpo docente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, coordenador do SePEL – Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ e organizador dos Painéis “Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional”.

esquenzo. E todo comenzara ao sairmos do cine (viramos Metrópolis) e reunírmono a cear na do Asesino, nunha fría, xeante noite do ano 1925” (Ferrín, 1980: 11). Logo, pode-se dizer que esta é uma narrativa em primeira pessoa, fato que colabora para a instauração de elementos desencadeadores de insegurança e característicos do fantástico, do insólito. A esse respeito Todorov assegura: “O narrador representado convém ao fantástico pois facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso deste narrador possui um estatuto ambíguo” (2007: 94).

O personagem narrador, ao redigir suas reminiscências, intui que algo ruim irá acontecer novamente. Ele se encontra em um estado de grande atribulação ao lembrar que, estando junto de seu companheiro, caminhando pela Rua dos Loureiros, onde os dois acharam o anel. Cabe ressaltar o fato de esse objeto ser anunciador da aparição de Sibila, e, a partir desse momento Domingos Areal se tornou mais uma vítima de tal criatura, assim como no passado, outros homens sucumbiram ao poder de Morgana:

Estou – mentres escribo seguido sem cáseque erguer a pluma do papel – ateigado de anguria e de presaxio, dominado póla emoción dos tempos idos: altiva insurxencia que nos ollos levabamos. Todo podía ocorrer naquela noite [...]

Estabamos na Rua dos Loureiros, ollabamos unha fermosa casa (número 5) cuxa cima conformábase nun frontón triangular de pedra que reclamaba a miña atención cubista e a curiosidade teosófica de Domingos Areal. Un lóstrego – ou presenza inefábel – obrigounos, simultaneamente, a pór a vista no chan. *E estaba ali a sortella*, brillando coma un luceiro. Precipitámonos os dous a apañala. Colleuna Domingos de primeiro e, nun xesto veloz, púxo a no dedo minguíño da man esquerda: lémbroo ben. Estendeu a man longa e dura e ollámo-la sortella á luz dun lampión. Ostentaba un signo semellante a unha elipse: ambos sentímonos na presenza do mistério (Ferrín, 1980: 12).

A posição de agonia assumida pelo narrador propicia a hesitação, pois não é possível determinar com clareza se a situação é real ou fruto de suas impressões, o tem como consequência um fenômeno fora do comum: “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (Todorov, 2007: 31).

O espaço descrito na obra é bastante conhecido pela personagem que relata os acontecimentos. Ele descreve com riqueza de detalhes todo o percurso feito naquela noite:

Camiñamos sen rumbo decidido, ambos embrulldos nos gabáns, os chapéus afundidos, as paipas fumegantes con orgullo: Rua do Medio, encastelada de podentes chaminés; Bonaval, coma un tránsito á cinsa e á miséria mesta que cada porta ou xanela bafexaban; os agros de Belvís recibindo xeadas e silencio carregado de saudades, opaco; os Lagartos, canella tímida se as hai. Algún can latia nos confíns da Compostela maldita mentres voltabamos de cara ao alivio da cidade con armas de pedra e chan lousado (Ferrín, 1980: 12).

Exatamente por isso, este ambiente pertence à rotina desse homem, cumprindo, uma das solicitações para a ocorrência do insólito, como Filipe Furtado assegura: “Assim, uma primeira característica do gênero vem à superfície: nele se encena o surgimento do sobrenatural, mas este é sempre delimitado, num ambiente quotidiano e familiar” (1980: 19).

Porém, no decorrer do mencionado conto, é possível admitir que o Fantástico propriamente não se sustenta. Tal condição permite que se investigue marcas do gênero Maravilhoso porque: “O fantástico leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e estranho, do que ser um gênero autônomo” (Todorov, 2007: 48).

Já foi dito que no Maravilhoso o incomum se mantém sem receber ou necessitar de uma explicação. Este gênero se manifesta na aparição de Sibila no decorrer dos sonhos de Domingos Areal:

Porque cada noite Sibila viña, viñalle. [...] viña carregada de roupaxes pesadas, inmóbil e dinámica, e de cada retallo triangular da súa túnica surtia unha elipse musical e tenra que enchía todo o soño de Domingos cun arume estremecido de anduriña ou calquera cousa de fino e aletexante. (Ferrín, 1980: 16).

O mencionado gênero também se revela quando ela desaparece repentinamente, no momento que o rapaz desperta de seu sono: “Sentára-se Sibila e contemplara con ollos de aceiro e toda a maldade do mundo ao meu amigo, até que a alba e as campas viñeron rescatalo pra vixilia e pra luz, se é que aínda era rescatábel ” (Ferrín, 1980: 16).

Sibila submetia Domingos Areal aos mais cruéis e humilhantes ritos, enquanto instrumentos musicais ecoavam no devaneio. Dos lábios da mulher jorravam uma substância purulenta e ela se mantinha despida e sentada no trono de bambu. Nos sofrimentos impostos ao jovem se registra, ainda, a presença do Maravilhoso:

Cando a noite caía sóbor de Compostela, eu pensaba no meu amigo e compadecino de vez. Na soedade estricta da súa bufardia, tan pronto adormecía, entráballe Sibila pólo soño. E como eu coñecía a progresión das xeiras de tormento, sofria pelo meu camarata sofridor. Sibila impúñalle tratamentos nefandos: introducción de estiletes en partes inconfesábeis, masticación de cousas vermiculares, prácticas com excremento próprio e alleo: “Todo culmina sempre num êxtase perfecto” (Ferrín, 1980: 17).

A aflição vai se tornando cada vez mais intensa, tendo como consequência a morte daquele que era visitado pela estranha figura feminina.

Por ser sabedor de todos esses episódios, o narrador tem a certeza de que será o próximo a sofrer sob a tirania de Sibila, pois ele mesmo se depara com o enigmático anel:

E agora (reparade ben), dezaioito anos despois, neste 1943, que abriga no seu ventre todo o visgoso horror do mundo, escrebo esta memória, sen separar case a pluma do papel, pra deixa-la constancia conforme de que veño de atopar, fronte á casa número cinco da Rua dos Loureiros, fronte á casa do triángulo, a sortella coa elipse e que, a medida en que o meu escrito avanza na dirección do ponto final, vaise aproximando o intre decisivo en que entrarei no soño, serei ali visitado por Sibila, violêcia e fermosura iran dando conta deste narrador que olla con saudade as estrelas estáticas a través dun vidro embazado, a cidade máxica á que non culpo (Ferrín, 1980: 17).

Assim, consoante Flávio Garcia, a categoria Insólito está perfeitamente apropriada para abarcar o Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso, já que evoca o sobrenatural sem estar enlaçado a nenhum dos gêneros em particular.

Pode-se concluir que a literatura permite o conhecimento das transformações ocorridas na história de uma sociedade. Verifica-se que a figura feminina, nos primórdios dos tempos, era respeitada e venerada por ser propagadora da vida. Com o passar dos tempos, nota-se Morgana como a grande representante desse poder. Na época atual, Ferrín apresenta Sibila como aquela que confirma e sustenta a soberania feminina.

Para realizar sua intenção o escritor galego emprega elementos sobrenaturais, extraordinários em sua narrativa, criando uma atmosfera de suspense e de intensa magia.

Referências bibliográficas:

- BARROS, Maria Nazareth Alvim de. **As deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso – forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FERRÍN, X. L. Méndez. Sibila. In: **Crónica de nós**. Santa Maria da Feira: Xerais de Galícia, 1980.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GARCIA, Flávio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCIA, Flávio (org). **A banalização do insólito: questões de gênero literário: Mecanismos de construção narrativa – comunicações do I Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.
- LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. **Dicionário de narratologia**. 7 ed. Lisboa: Almedina, 2007.
- MURARO, Rose Marie. Introdução histórica. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. 12 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- PIERRE, Grimal. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.
- PORTUGAL, Francisco Salinas. Ler Ferrín desde o Brasil. In: GARCIA, Flávio (org). **Ler Ferrín; ler Galiza: estudos literários**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004.
- REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura – introdução aos estudos literários**. 2ª ed. Porto: Almedina, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

**UMA GALIZA, DOIS OLHARES: FRÍA HORTÊNSIA COMO CONTÍNUO
EXERCÍCIO DA MEMÓRIA E DE RESSIGNIFICAÇÃO
DO PASSADO MÍTICO GALEGO**

Angélica Maria SANTANA BATISTA³
Vivian LACERDA MARREIRO⁴

A narrativa “Fría Hortênsia” se estrutura de forma que haja duas histórias encaixadas como dois narradores de características diferentes. O primeiro narrador é um adolescente imerso na contemporaneidade, apaixonado por sua prima Maribel e completamente devotado aos seus encontros e desencontros amorosos. Já a segunda narradora é Fría Hortênsia, uma velha campesina cuja notoriedade era a de conhecer várias lendas e mitos autóctones e os transmitia perto de seu caldeirão em sua cozinha dia após dia. O primeiro narrador relata a sua vivência em suas férias de verão no campo e dá voz a Fría quando esta conta uma das cinco invasões de Nosa Terra. Para Flavio García:

O eu da história-moldura, narrador autodiegético, permuta sua função com Fría Hortensia, narrador heterodiegético da história-emoldurada. Nos momentos em que Fría assume a narração, aquele primeiro narrador, ao lado da prima e dos amigos, assume a função de narratário intratextual. Assim, o movimento eu → Fría → eu é cíclico e circular na narrativa, constituindo um diálogo entre os dois planos do narrado. Méndez Ferrín faz de sua narrativa primeira – “Fría Hortênsia” – um texto-moldura para uma segunda narrativa – o texto da tradição mítico-celta. O diálogo entre os dois planos da ação, entre as duas enunciações – uma do narrador autodiegético e outra de Fría – promove o surgimento de um terceiro texto, produto do diálogo entre as duas narrações: o texto de uma nova visão histórica. (García: 2004, p. 34)

Ambas as narrativas desenvolvem-se descontinuamente, com retrospectivas, cortes e rupturas do tempo e do espaço, isso se dá com as constantes digressões do primeiro narrador e das contínuas histórias narradas por Fría. O tempo narrado se coloca

*Mestranda UERJ

**¹Graduanda UERJ, PIBIC UERJ vinculada ao projeto A presença do insólito na narrativa de ficção: uma questão de gênero, sob orientação do Prof. Dr. Flávio Garcia de Almeida

em um local do passado, o tempo da narração é composto pelas lembranças do adulto que rememora e transmite ao leitor o verão que passara, ainda na adolescência, em Vila Nova dos Infantes, quando mantinha uma paixão platônica pela prima Maribel. O fato de ser autodiegético e altamente comprometido com seus sentimentos do tempo narrado faz com que seja ainda menos confiável que o segundo, Fría Hortensia, que conta a história de um tempo mítico, quando se travaram batalhas entre as imaginárias Nosa Terra e Tagen Ata e, como tal, narra uma história “verdadeira”, posto que relembra a origem da terra. Esta mulher é a expressão do narrador que sabe tudo sobre as personagens e tem amplo conhecimento sobre a trama, demonstrando considerável autoridade em relação ao narrado.

O contínuo exercício de memória se desdobra em algumas instâncias interessantes para se evidenciar não só pelas diferentes faces dos narradores, representantes do tempo profano e do plano mítico, da contemporaneidade e da tradição, do literário e da oralidade. Esses desdobramentos são importantes para se pensar na Galiza contemporânea em dois tons: a manifestação de um presente que se coloca como tensão entre a cidade e o campo e o da afirmação da identidade da terra com o resgate dos mitos.

Dois narradores em uma gangorra

Pensando no conceito de narrador, sabe-se que em uma visão mais superficial, amparada pelo senso comum, enxerga-se o narrador como “que ou aquele que narra, conta, relata” (HOUAISS: 2001). Essa definição simples já aponta para a função do narrador: relatar os fatos que aconteceram ou não com ele.

Em seu famoso artigo “O narrador”, Walter Benjamin considera o verdadeiro narrador, o que se assemelha aos sábios, extinto. Para ele, o narrador se coloca como aquele que se entrega a “faculdade de intercambiar experiências (...) a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN: 1994, p. 88) e esse tipo de fenômeno não mais existe, pois a nova narrativa estaria comprometida com a informação, não com seu sentido utilitário, que seria dar conselhos.

O narrador que dá conselhos a partir de sua experiência seria o marinheiro comerciante, que vem de longe para contar suas histórias, ou o camponês sedentário que conhece as histórias e tradições da terra. Ambos se alimentam da tradição oral. Para o

autor, “a arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está definhando” (BENJAMIN: 1994, p.201).

O que interessa no ensaio é que para ele, a narrativa

não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão de oleiro na argila do vaso (BENJAMIN: 1994, p. 201).

Nesse sentido,

A narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito (BENJAMIN: 1994, p. 22).

A própria visão do narrador imprime sua marca na história e é esse olhar que atua no ato narrativo. Desse modo, a narração é moldada pelo narrador como o oleiro da metáfora de Benjamin não pela experiência, mas pelo próprio ato de narrar que trabalha com a rememoração dos fatos narrados, posto que tudo aconteceu no passado e é urdido no presente.

Esse tipo de relação existe em *Fria Hortênsia*, assim descrita: “era alta e fumaba tabaco de picadura. Gastaba relxo de peto e tocábase cun pano da montaña, que tiraba e recompoñia sobre a testa como os homes fan coas puchas” (FERRÍN: 1982, p. 1) que além de ser a mais velha e, conseqüentemente, mais sábia, conta suas histórias em sua cozinha e o cheiro desta acompanha o narrador de origem mesmo quando a história da invasão cessa e os adolescentes voltam para suas casas na cidade de Ouréns.

É necessário nesse momento pensar na própria estruturação do processo narrativo:

As dominantes que caracterizam o processo narrativo são fundamentalmente três: o processo narrativo funda-se numa atitude de variável distanciamento assumido por um narrador em relação àquilo que narra, assim se instituindo uma alteridade mais ou menos radical entre o sujeito que narra e o objeto do relato, o que favorece a propensão cognitiva difusamente perseguida pela narrativa; o processo narrativo revela uma tendência para a exteriorização, responsável não só pela caracterização e descrição de um universo autônomo

(personagens, espaços, eventos etc.), mas também pela tentativa não raro assumida pelo narrador de adotar uma atitude neutra perante esse universo; finalmente, o processo narrativo instaura uma dinâmica temporal, imposta desde logo pelo devir cronológico em princípio inerente à história relatada, e em segunda instância perfilhada também pelo discurso, uma vez que o próprio ato de contar não só tenta representar essa temporalidade, como se inscreve, ele próprio, no tempo (LOPES & REIS: 1988, p.67).

Pensando no processo narrativo, pode-se então dizer que a narrativa se constrói como uma realidade outra em que o narrador se coloca como um demiurgo. A narrativa se autentica pela atuação do narrador consciente de seu poder a ponto de estabelecer diálogo com o narratário – lembrando que o narratário é “uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro ‘ser de papel’ (...), o narrador que lhe dirige de forma expressa ou tácita” (LOPES & REIS: 1988, p.63) e não deve se confundir com o leitor empírico, real.

O fato de Fría Hortênsia conhecer as histórias de Nosa Terra faz com que o seu ato de contar seja uma volta às origens, fazendo com que sua narração se configure em um tempo mítico, atemporal. Essa atemporalidade não se confunde com uma leitura aistórica das lendas, pois para a narradora e seus ouvintes os acontecimentos do passado são reflexo do presente e, quem sabe, do futuro de Nosa Terra, pois a sua história não finalizara.

Fría preserva sua cultura, compreendendo-se esta como a troca de significados e a conservação de símbolos. Segundo Anthony Giddens,

nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (apud HALL: 1999, p. 14)

Nessa perspectiva:

Cantar ou contar histórias à beira do lume, junto aos caldeirões da cozinha, enquanto se catavam os grãos, se amassava o pão, se guardava a comida aprontar (...), é uma tradição galega (...) foi graças a esse costume que a língua e cultura autóctones se preservaram, já que permaneceram séculos alijadas dos espaços oficiais (GARCÍA: 2004, p. 34)

Pode-se notar, ao longo da narrativa, o quanto se delineiam marcas de uma busca e preservação identitária. Nesse contexto, faz-se primordial pensar o porquê da escolha dessa personagem – mulher simples, de moderada idade – como a detentora da sabedoria popular, transmitida essencialmente através da oralidade:

Seica visitades moito a Fría Hortensia, dixo un día meu pai acendendo o cachimbo lentamente ao tempo que ollaba cara a fiestra como se puidera ver ao través das cortinas. Sorriu como pra si mesmo. Eu tamén ía á súa cociña cando era rapaz, dixo antes de se erguer pra subir moi a modo as esqueiras en procura da sesta con mamai, dos libros, do silencio, do Daiquiri de final de tarde. Nós non dixemos nada, pro realmente Maribel e mais eu pensabamos se el sería certo que Fría Hortensia era tan vella (FERRÍN: 1982, p.95).

A personagem se coloca como contadora de histórias e de transmissora da tradição. O fato de o pai do narrador ter também visitado a idosa demonstra um movimento circular não só nas narrativas como na própria família do adolescente. Outro fator de circularidade são as diferentes histórias que funcionam como anexo da história principal – a invasão de Nosa Terra –, explicando cada pormenor, como o ocorrido na história do Pote de Granel, em que Fría Hortência fica irritada com a interrupção de Maribel:

Maribel, moi impresionada, interrompera entón a Fría Hortensia pra lle preguntar detalles do pote maravilloso. Non sei se queredes saber o que foi de Isebelt na Nosa Terra ou preferides que vos conte o conto dese estúpido caldeiro, dixerá Fría pousando as mans, as súas enormes mans, enriba da artesa. Logo limpou os narices con dous dedos, fungando moito, e chimpou a mocada no fregadeiro de pedra. O Lolo, Maribel, o Carrollas e eu ollámonos en silencio e, de contado, seguimos a debullar nos feixóns. Maribel propuxo saber o máis elemental sobre o Pote de Gradel, e, de seguida, que Fría Hortensia nos contase o resto da historia de Isebelt. Deste xeito – protestei eu – cando Fría continúe a historia verdadeira, estaremos coa imaxinación aínda no pote de Gradel e non prestaremos a debida atención. ¡O Pote nunca ensombrece nada! ¡O Pote de Gradel dá luz!, berrara entón Maribel nun súpeto que me meteu medo (FERRÍN: 1982, p. 93).

A presença desse narrador apegado às tradições é um contraste com o primeiro narrador que está presente na modernidade e focado em seus sentimentos por sua prima, não se preocupando, assim, com o destino de Nosa Terra. O encaixe dos dois tempos –

mítico e profano, como se verá mais adiante – é a fusão de uma terceira história que se funde a partir de dois olhares que, a princípio, poderiam ser antagônicos, mas são a soma de uma possibilidade de se ler a própria Galiza, visto que mesmo que se conte uma das cinco invasões de Nosa Terra, o que se coloca é a redenção desta, “unha historia ainda non escomenzada” (FERRÍN: 1982, p. 96)

No início de seu artigo “O narrador pós-moderno”, em uma clara discussão com Benjamin, Silviano Santiago discute o ato de narrar como duas experiências: o narrador transmite uma vivência ou passa uma informação sobre outra pessoa: “No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado” (SANTIAGO: 1989, p. 38). De qualquer forma, “o que está em questão é a noção de autenticidade” (SANTIAGO: 1989, p. 38).

Nesse sentido, a escolha da voz narrativa antes de tudo se presta à autenticidade da trama. Para Silviano Santiago, o narrador pós-moderno olha para informar e não para compor sua experiência, pois

ele é puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter respaldo de vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (SANTIAGO: 1989, p. 40).

O narrador e o narrado se mesclam, pois os fatos se colocam *a partir* do narrador, mesmo que este não participe efetivamente do narrado. O que se exalta é o *olhar*, não a ação. A ação acaba por ser filtrada pelo olhar:

Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa (SANTIAGO: 1989, p. 51).

O primeiro narrador é consciente de que o que se dá é a ficção. O tempo dele no campo e o passado da terra contado por Fría não são parte de sua vivência: são histórias inacabadas, como se percebe no fim do conto:

Pro todo isto é materia doutros relatos, acaídos pra seren contados noutro tempo que non é este tempo. Agora ide indo, porque me sinto moi cansa e xa vos relatei a historia. Foi a historia dunha das cinco invasións que sofreu a Nosa Terra.

Unha historia que, coma todas, é incompleta (FERRÍN: 1982, p. 118)

Mesmo que as palabras venham do segundo narrador, é o narrador de orixe que administra a historia e, como tal, fai con que todo se coloque a partir da súa memoria, das impresións, do seu olhar. Percebe-se que o adolescente non se coloca no mesmo nivel de Fría Hortência tamén polo feito de ser da cidade e non falar o dialecto, como Carrolas e Xela, cuxo coñecemento sobre as historias de Fría era maior, xa que ouviram outras historias no inverno anterior. A diferenciación entre os adolescentes da cidade e do campo – o narrador e Maribel de un lado e Carrolas e Xela de outro – é desdobramento da diferenciación entre as historias.

Fría – inquiriu Xela –, ¿e logo a historia do neno que vai nacer será a do rendedor da Nosa Terra, a historia que tantas veces nos anunciaches o inverno pasado? Ollei pra Maribel desconcertado. Durante o inverno pasado nin ela nin eu escoitamos a Fría Hortensia, nin ela nin eu estiveramos en Vilanova. Maribel sorría cos ollos baixos e abaneaba a testa cun aceno de pacífica negativa. Xela, por favor – dixo Fría Hortensia cun ton no que se mesturaba a reconvención coa paciencia –, cada conto ten a súa malicia (FERRÍN: 1982, p. 96, grifo noso).

Outro punto a ser salientado é a solidão do narrador da historia-moldura e da imposibilidade deste en alcanzar Maribel, cuxo relacionamento próximo de Fría Hortência, excluindo-o das historias e da sabedoría, fai con que mais unha vez as historias poidan ser vistas como complementares, porén diversas. O adolescente vê as historias como simples ficción, cousa velha:

Pensei agrememente en Maribel, e a lúa toda posuíume por dentro. Pro, entón, ollei dúas formas inmóbeis ao pé mesmo da torre. Unha delas, sentada nun mazadoiro, tiña a cabeza iridiscente, batuxada de tímidas estrelas. Ollaba cara arriba, cara a figura esguía de Fría Hortensia que debuxaba un signo con ambos brazos despregados. Maribel ollaba unha estatua lourida que era Fría Hortensia e que, baixo o poder do plenilunio, algunha cousa impensábel lle dicía sen verbas. ¡Horribel presenza de Maribel lonxe de min, a recibir de Fría Hortensia sabe o díaño que estrépitos de cousa morta e de sabedoría rota! Os tellados de Vilanova, vistos desde o patín do castelo, eran agora azulados e vaporosos. Senteime no chan, agachado nas sombras da porta, e chorei porque me sentía só e aloumiñado polas mans aluaradas da Nosa Terra. Maribel non quixera pasear comigo en tándem

naquela noite que endexamais esquecerei (FERRÍN: 1982, p. 98).

A partir desse episódio, é possível ver o olhar comprometido desse narrador: seus sentimentos estão tão confusos no tempo narrado que a narração dos fatos se faz ora em tom revoltoso ora com nostalgia. Essa revolta se inicia no adolescente e permanece no adulto. Contudo, a sensação de liberdade e o contato com a natureza fizeram com que a alegria fosse constante, mesmo que por vezes nublada por causa de sua indefinível prima. Ele mesmo admite que o verão distante que passara com sua prima foi uma espécie de vértice, onde diferentes mundos se confundiram: o seu com o de Maribel, os da cidade com os do campo. Esse verão foi, no entanto, “irrepetível: já tan distante, tan distante” (FERRÍN: 1982, p. 95)

O Maravilhoso como possibilidade de leitura

O que salta aos olhos no conto é a retomada de mitos de formação galega e da consciência de que a partir da cozinha de Fría Hortência é possível a presença de um mundo maravilhoso, cujas regras estão além das diferenças relacionadas anteriormente. Essa retomada da tradição mítica acaba por ser uma ressignificação do Maravilhoso, pois:

No Maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar. Estabelece-se, deste modo, como que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenômenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre sua natureza e causas. Em contrapartida, a narrativa não procurará levá-lo dolosamente a considerar possível o sobrenatural desregrado que lhe propõe, mostrando-lhe desde cedo que a fenomenologia nela representada não tem nem pretende ter nada de comum com o mundo empírico (FURTADO: 1980, p. 35).

Para Jacques Le Goff:

Uma das características do maravilhoso é o ser produzido, certamente, por forças ou por seres sobrenaturais, que são, precisamente, inumeráveis. E uma marca de tal facto pode ser encontrada, creio eu, no plural mirabilia da Idade Média. A realidade é que não apenas temos um mundo de objectos, um

mundo de ações diversas, mas que por detrás deles há uma multiplicidade de forças (LE GOFF: 1983, p. 23).

De acordo com Nelly Novaes Coelho, os contos maravilhosos possuem constantes que muitas vezes relembram os ritos iniciáticos como: metamorfose dos heróis por meio do encantamento, o uso de talismãs ou objetos mágicos, a força do destino, o desafio do mistério ou do interdito, a reiteração dos números (principalmente três e sete), intervenção mágica para a resolução dos problemas e fortes valores ético-ideológicos (COELHO: 2000). Algumas dessas se encontram na narrativa de Méndez Ferrín.

Tais conceitos podem ser perfeitamente averiguados na análise de “Fría Horténsia”, na qual nota-se, no texto, a materialização por meio da linguagem desse universo insólito próprio do Maravilhoso. Um bom exemplo é dado quando, inicialmente, a narradora apresenta o rei de Tagen Ata, Enmek Tofen, demonstrando em sua descrição um ser dotado de características e/ou poderes sobrenaturais capaz de colocá-lo num patamar de superioridade em relação aos demais personagens, estabelecendo-se, pois uma hierarquização para além de sua autoridade monárquica, transformando-o em um Ente Sobrenatural: “Era máis alto, máis forte e máis fermoso que calquera outro home (...) a voz do rei era tan potente que foi oída, tanto polos seus, como polos estranxeiros que quedar quedarían maravillados ao tempo que botaban as áncoras e arriaban as velas” (FERRÍN: 1982, p. 89-90).

A ambientação em um espaço maravilhoso se dá não só pela construção de uma realidade calcada na sobrenaturalidade como pelo respeito das personagens da história-moldura pela narração de Fría, a ponto de todas as interferências destas não saírem espaço maravilhoso:

¿Como Isebelt podía falar co estorniño?, preguntou o Lolo nun súpeto. Todos nós, daquela, chantamos a nosa ollada en Fría Hortensia, coma quen respalda a interrupción e fai súa a perplexidade do Lolo. Fría deixou de remexer no pote do caldo, que ficou oscilando, pendurado da gramalleira. Púxose de pé, pegoulle un toque imperceitíbel ao pano da cabeza, apoiou ambos puños nas cadeiras, imprimiulle ao seu corpo un balance case circular. ¿A vós que vos parece?, preguntou con ese ar distante, estúpido e suficiente que , por veces, adoptan os escolantes. Isebelt sabería a linguaxe dos paxaros, aventurou Xela. Ou non – dixo Maribel –, ao mellor aquela fonte era do Outro Mundo e ao seu carón as persoas podían entenderse cos animais. Tamén pode ser que se tratase dun ser humano que, por

algunha fada, se vira obrigado a levar a apariencia dun estorniño – comentou, sen demasiada convicción, o Carrollas (FERRÍN:1982, p. 99-100).

Todas as explicacións dos jovens están calcadas na sobrenaturalidade: non é possível dentro do universo de Fría Hortência sair dessa realidade os primeiros narratários sabem disso. A gargalhada de Fría diante dessas diferentes versões para o fato sugere o prazer desta diante da confusão de seus ouvintes. O Maravilhoso é naturalizado no decorrer da narrativa, produzindo outro sentido, resultante do contato entre o natural e o sobrenatural. Irlemar Chimpi afirma: “o efeito de encantamento do leitor é provocado pela percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal, pela revelação de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja” (2008, p. 61). Essa causalidade onipresente sentida pelos adolescentes é que dá às versões respaldo, visto que dentro do universo representado elas possuem lógica. A verdade, porém, é que “comprendía e falaba as linguaxes de todos os seres, incluíndo as prantas e tamén as pedras, os tarreos, os edificios e os ventos. Só non podía falar as linguaxes dos seres humanos” (FERRÍN: 1982, p. 100)

Dando vez a história narrada por Fría Hortência, após a apresentação de Enmek Tofen, rei de Tagen Ata, apresenta-se o outro rei, Dindadigoe, vindo de Nosa Terra com a pretensão de se casar com Isebelt, irmã de Enmek Tofen, Malabron, Lodr e Kodraf, representantes da realeza de Tagen Ata. Este casamento seria a possibilidade de estabelecerem-se vínculos de amizade entre os dois reinos. A narradora põe em foco Kodraf como o possível anti-herói, diz que ele fora o único a não se encantar com o casamento: “Hai homes que odian ás bolboretas e que só son felices cando ven a discórdia. Son os homes máis malvados.(...) Non te esquezas de que en todas as historias hai un home que ten que facer o mal, todo o mal do mundo” (FERRÍN: 1982, p. 91).

O casamento é estremecido pela atuação de Kodraf, que castra os cavalos dos de Nosa Terra e os mata. Enmek Tofen faz o seguinte acordo com Dindadigoe em troca da paz: “Se ti accedes a esquencer a ofensa recibida, dareiche en compensación dous cabalos por cada un dos que perdeches e mais a miña espada Derbfolll, forxada polos deuses de antanto, que é capaz de cortar o mármore e a pedra” (FERRÍN: 1982, p. 92). Na festa de casamento, o rei de Tagen Ata pede perdão total e diz: “Dareiche un pote de ouro, chamado Pote de Gradel, no que, se metes a cocer un home morto, sairá del vivo, aínda que mudo e cos ollos louleados” (FERRÍN: 1982, p. 93).

O casamento se faz, e nasce Em Dovel, que deveria ser aquele que governaria as duas nações. Contudo, o povo de Nosa Terra não esquecera as ofensas de kodraf e Isebelt sofre o castigo pelos atos do irmão, sendo obrigada a

ir vivir a unha chouza situada na porta do pazo do rei; que a súa ocupación habería de ser a de arrincar as víceras dos animais destinados a seren comidos cada día; que, ao acabar a xornada, recibiría unha pancada do carnicero maior como premio ao seu labor. Finalmente, Isebelt apousaría na porta do pazo, cando non tivera traballo, e transportaría sobre o seu lombo ante Dindadigoe a tódolos visitantes e estranxeiros que aló se achegasen (FERRÍN: 1982, p. 99).

A condição de Isebelt em ter sua condição de rainha amputada se assemelha a contos maravilhosos em que as personagens tinham seus direitos extirpados e sofriam também fisicamente alguma provação e recebiam o escárnio das demais personagens. O fato do estorninho se colocar como elemento mágico auxiliador também é outra marca recorrente no gênero maravilhoso, assim como o fato de a mensagem da irmã sofredora não chegar de forma simples a Enmek Tofen, sendo necessária a atuação do Lobo Vela e da água Cirus.

Quando, mais uma vez, os dois reinos tentam se esquivar de outra batalha, estabelecendo a paz através de En Dovel – filho de Dindadigoe e Isebelt e esperança da unificação entre as duas terras, bem como da manutenção do equilíbrio – Kodraf realiza mais um ato de crueldade:

Kodraf pegaba un chouto de pantera, como collía ao meniño polo pescozo e como ele abría o peito dunha coitelada (...) choutaba até o alto do sitial de En Dovel, agarraba a este e tiráballe o corazón pra fora (...) cun berro animal, collía xa a Em Dovel polas perniñas e chimpábao na fogueira (...) como o cazador colle á lebre (FERRÍN: 1982, p. 110).

Deve-se destacar, ainda, que na história de Fría Hortensia não há vencedores. Inicialmente, a tropa de Dindadigoe – rei de Nosa Terra – é favorecida pelo “Pote de Gradel”, entretanto, após Isebelt destruí-lo, as condições de batalha se igualam. Por fim, Isebelt morre, Dindadigoe e Enmek Tofen matam-se um ao outro e Lodr mata o irmão Kodraf – causador de toda a discórdia.

A narrativa de Fría Hortensia termina dizendo que Lodr retorna para Tagen Ata com o coração de Enmek Tofen em suas mãos, desejando com todas as suas forças que

o irmão viva novamente, então, atira seu coração nas águas onde caíra a Espada de Derbfoll:

De xeonllos sobor da ponte do navío, Lodr sostiña o corazón de Enmek Tofen nunha copa de prata. Unha luz cegadora surtía do corazón e ventos estraños gobernaban de seu as velas e o leme. Cantaba o mar unha múltiple cantiga de tristura no courel e na quilla. Cun xesto estricto, Lodr deixa caer o corazón de Enmek Tofen no mar que separa a Nosa Terra de Tagen Ata. O corazón entra nas augas ao tempo que un lóstrego vivísimo cega os ollos de Lodr. O día escurece, prodúcense tronos espantosos, todo mundo é cuberto por un manto de frío (FERRÍN: 1982, p. 118)

Na sequência, um peixe come o coração do rei de Tagen Ata, esse peixe é comprado por uma mulher chamada María e eis que Enmek Tofen renasce pela boca desta mulher. Fría Hortensia conclui sua exposição afirmando que o rei se tornará novamente o poderoso herói de Tagen Ata, ameaçando assim Nosa Terra: “Pro todo isto é materia doutros relatos, acaídos pra seren contados noutro tempo que non é este tempo” (FERRÍN: 1982, p. 118).

Portanto, conclui-se que as duas realidades – a do tempo profano e a do tempo mítico se alternam e, juntas, compõem um todo, semelhantemente aos diferentes planos narrativos. O Real e o Maravilhoso convivem, sem que um negue o outro. Esta complementariedade também pode ser reforçada pela simbologia do número cinco, recorrente nas obras ferrinianas. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o número cinco é símbolo de união, expressa também harmonia e o equilíbrio e ainda é representante da ordem e da perfeição (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT: 1998, p. 241- 242).

Assim, depreende-se que por meio da estratégia de utilizar diferentes planos narrativos em distintos tempos, encaixando suas histórias, rompem-se as dicotomias tempo profano/tempo mítico, contemporaneidade/ tradição, literário/ oralidade, campo/ cidade, e com isso exaltam-se diferentes olhares que compõem uma mesma Galiza. A ambivalência dos narradores e suas díspares realidades se completam, permeadas pela rememoração, seja do narrador original, seja do narrador originário, e inserem a Galiza em um processo de autoconhecimento, de busca de uma identidade própria, completa e perfeita, por muito tempo negada e desvalorizada no cenário europeu.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)** / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault et al.; coordenação Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva et al.- 12.ed. – R. J.: José Olympio, 1998, p. 241-2.

CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**- 2.ed. S. P.: Perspectiva, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

FERRÍN, X. L. Méndez. “Fría Hortensia” . In: _____. **Amor de Artur** 1982.

FURTADO, Filipe. **A Construção do Fantástico na Narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

GARCÍA, Flavio. “Galiza, terra celta: identidade, contos de vella, literatura”. In: **Sentidos dos lugares**. Rio de Janeiro: ABRALIC. Edição em CD Rom. 2005.

_____. Tensões entre questões e conceitos na proposição de um outro e novo gênero literário: o Insólito Banalizado. In: **XIV Congresso da ASSEL-III Enletrarte**, 2007, Campos. **Anais do XIV Congresso da ASSEL-Rio e III ENLETRARTE**. Campos: ASSEL-Rio CEFET Campos, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro- 3.ed. – R. J.: DP&A, 1999, p.14-5.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa**, 2001.

LE GOFF, Jacques. **O Maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. Trad. Antônio José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1983, p. 9-35.

LOPES, Ana Cristina M. & REIS, Carlos. **Dicionário da teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

Josalba Fabiana dos Santos
UFS

O clima geral em *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna (1896-1958), é de mistério, não só por aquilo que se conta, a narrativa propriamente dita, mas pelo como se conta, a narração, que revela encobrindo, que afirma sem dizer, que deixa ao leitor o papel de decifrador de enigmas, se não quiser ser devorado pela dúvida. Diferentemente dos romances anteriores do autor – *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1948) –, *A menina morta* é o único que não se passa numa cidade. Localizada numa fazenda produtora de café no Segundo Império, a casa dos Albernaz se mantém isolada, além de suas dimensões gigantescas e do aspecto arruinado que assinala o final da narrativa: ambiente propício para se ver passar fantasmas em pleno dia, como afirma uma das personagens. Tais características levaram alguns críticos a aproximar a obra corneliana do romance gótico. Para Luiz Costa Lima é difícil entender que *A menina morta* seja de 1954, pois não tem contato com a produção contemporânea, o que leva o crítico a pensar num vínculo com o romance gótico (LIMA, 1976: p.56). Marília Rothier Cardoso menciona traços da tradição fantástica e do gótico (CARDOSO, 2001). E Léo Schlafman, ao tratar de Itabira, a cidade mineira onde se desenvolve a narrativa de *Fronteira*, afirma que Cornélio Penna encontra ali “as premissas do gótico” (SCHLAFMAN, 2001: p.14).

Longe de se pensar na obra corneliana como gótica, trata-se de tentar compreender o “clima fantasmal” (LIMA, 2005: p.11) e o “mundo monstruoso” (LIMA, 2005: p.15) que a circula. Nessa medida, os traços do gótico são mais importantes do que a estética em si. É visível que, especialmente em *A menina morta*, o gótico não é um fim, mas apenas um instrumento que encobre a violência do patriarcalismo escravocrata no Brasil do século 19. O Grotão, nome da propriedade onde se desenvolve a narrativa, detém mais de uma centena de cativos que são regidos pelas mãos firmes do Comendador, o *pater familias*. Haveria uma aparente harmonia entre os moradores, que se esfacela com a morte da filha mais nova. Mais tarde o leitor perceberá que nem mesmo a menina quando viva fora realmente capaz de pacificar os ânimos, inclusive porque seria absurdo esperar que uma criança resolvesse um problema que não se limitava às fronteiras da fazenda.

A morte da filha mais nova da família, não se sabe em quais circunstâncias, é o primeiro aspecto lúgubre a se destacar e é anunciado logo nas primeiras linhas da narrativa. Dona Virgínia, uma parenta agregada, acusa Dona Mariana, a mãe, de negligência:

Não sei como se pôde abandonar uma criança assim, meu Deus! – e as palavras ciciavam um pouco, pareciam sair dos cantos da boca, pois a prendia ao meio com o dente – não sei... o coração de monstro não conseguiu guardar este tesouro! Ainda se vê ser menina destinada a tornar-se mulher robusta, capaz de ter muitos filhos e fundar outra fazenda maior que esta! Não há justiça neste mundo... não... (PENNA, 1997: p.22 – grifo meu)

Apenas uma mãe pouco consciente da sua função permitiria que sua filha morresse. Monstro é sinônimo de deformação, logo “coração de monstro” indica uma deformidade, uma anomalia assustadora. Dona Mariana teria assim um coração, órgão simbolicamente associado à expressão dos sentimentos, fora do normal. “Normal” seria uma mãe afetuosa e sobretudo que preservasse a vida de seus filhos. Segundo Dona Virgínia, não foi isso o que a Senhora fez. E essa passagem revela mais: anuncia um projeto de continuidade do patriarcalismo. A menina deveria crescer para se tornar uma proprietária, para ter uma fazenda ainda maior do que a dos seus pais, com mais escravos e, portanto, mais exploração. Sua morte, da qual a mãe é aqui acusada, interrompe o projeto. Portanto, para Dona Virgínia, aliada do Comendador, o pai da criança, houve mais do que negligência: Dona Mariana teria destruído a possibilidade de o sistema se perpetuar. A menina cresceria e se tornaria uma fazendeira reprodutora de filhos, logo reprodutora do patriarcalismo, o que sua mãe não fora. Não porque Dona Mariana não tivesse filhos, mas porque não compactuava com as idéias do marido, o Comendador.

Num certo sentido, *A menina morta* guarda semelhanças com o mito do criador e da criatura estabelecido em *Frankenstein* (1818) – mito que superou o romance, considerado gótico, de Mary Shelley (1797-1851), que o gerou: criatura/criação que superou a criadora. Essa superação é evidente não só na narrativa, que é suplantada por inúmeros filmes, mas inclusive na história propriamente dita, quando o nome do criador é transposto para a criatura. Transposição que não é feita nem pela autora nem pelo genitor ficcional, que, incapaz de apreender sua obra, jamais a nomeia. A identidade de Frankenstein é transferida para sua criação por aqueles que conhecem muito mais o

mito do que o romance de Shelley. Embaralhamento de identidades que faz sentido, pois, afinal, quem é o monstro e quem é a vítima em *Frankenstein*? A monstrosidade da criatura é bastante evidente na aparência física, no horror que causa e nas atitudes, por meio dos assassinatos que acumula. Já o cientista tem aparência comum e não é um assassino, no entanto é ele quem pensa e formula o mal: a criação monstruosa.

Dona Mariana e Frankenstein se assemelham: são monstros porque geram monstrosidades. A Senhora do Grotão teve duas filhas que, como a mãe, também são monstruosas. O corpo morto da filha mais nova causa horror à já mencionada Dona Virgínia e a Celestina, outra agregada e prima de Dona Mariana:

Surgiria diante delas um rosto inchado, deformado pelo calor e pela podridão que decerto já se procedia ali dentro, no afã de transformar o anjo que elas tinham vestido e perfumado com água de alfazema em um monstro repelente? (PENNA, 1997: p.52 – grifo meu)

A metamorfose – no caso, de anjo em monstro repelente – é também uma monstrosidade (NAZÁRIO, 1998: p.40). Transformando-se com frequência, o monstro se torna de difícil compreensão e de difícil apreensão. Isso tudo só multiplica o seu poder de destruição. E “o monstro na ficção de horror não só é letal como também – e isso é da maior importância – repugnante” (CARROLL, 1999: p.39), ainda que não se possa dizer que o romance cornelianiano se configure como ficção de horror, como também não se disse que era um legítimo exemplo de gótico. Viva, a criança era um anjo, mas, morta, torna-se um repulsivo monstro. A morte é abjeta porque expele líquidos e odores desagradáveis. Além disso, transforma e decompõe os corpos. Não se pode reconhecer um ser amado num corpo morto depois de algum tempo. A forma como é comumente tratada, um oxímoro, – menina morta – coloca a criança numa zona intersticial, porque *menina* remete à vida, mas *morta* é o seu contrário. Está no território das impurezas que fazem com que se torne de repente asquerosa. Afirma-se quando da morte da criança que “soara a última hora do Grotão”. O monstro funciona como uma advertência (COHEN, 2000: p.27), a de que um limite foi ultrapassado (COHEN, 2000: p.42-43). Transformar homens livres em escravos é o principal índice desse limite rompido. A menina dá um aviso e a irmã, Carlota, complementa a tarefa monstruosa: destrói, arruína (NAZÁRIO, 1999: p.16). Destruir é a tarefa básica de qualquer monstro. Ao contrário da criança, Carlota não chega a ser nomeada diretamente como monstro, mas a sua transformação radical e as suas atitudes causam temor naqueles que a cercam.

De filha resignada a um casamento arranjado pelo pai, passa a revoltada com o patriarcalismo escravocrata. Recusa-se ao matrimônio imposto e liberta a todos os escravos da fazenda. Portanto, ela é monstruosa para o sistema porque o destrói. As mudanças são tão radicais que chegam a assustar a própria Carlota:

Não podia sequer mover os pés que lhe pareciam agora monstruosos e era com medo que sentia qualquer coisa extraordinária e brutal violar-lhe o coração. Com esforço conseguiu andar e seus vestidos varreram o caminho, como um grande manto que se arrastasse pelo chão, despedaçando-se nas pontas das pedras e nos espinhos das moitas, e deixavam atrás de si farrapos negros, salpicados de pequeninas frutas selvagens e rubras semelhantes a gotas de sangue... Entretanto, ergueu a cabeça, e todo o seu corpo vibrou com surda e irreprimível alegria e a convicção inescrutável de que espalhava a morte e a ruína em torno dela, a encheu de sinistro orgulho. (PENNA, 1997: p.463)

Se, por um lado, se insiste nas semelhanças existentes entre Dona Mariana e Frankenstein, por outro, é impossível não perceber uma identificação entre esse momento de júbilo destrutivo de Carlota e a criatura afirmando que “desejava pôr abaixo as árvores, espalhar devastação e destruição (...), para então contemplar satisfeito as ruínas” (SHELLEY, 2006: p.152). E, principalmente, após matar o irmão mais novo do seu criador, quando se sente ainda mais terrível: “Contemplei a vítima, e meu coração encheu-se de júbilo com o triunfo infernal (...)” (SHELLEY, 2006: p.159). Para Carlota, os pés monstruosos são os agentes da destruição que espalha com “sinistro orgulho”. O que ela deixa atrás de si são os vestígios da própria família. A alforria dada aos cativos do Grotão e o cancelamento do matrimônio impossibilitam a continuidade do sistema patriarcal escravocrata: a riqueza se esgotara. Como a criatura de Frankenstein, Carlota se volta contra o seu criador, o Comendador, mas não contra a sua criadora.

A menina e Carlota são tão ou mais monstruosas do que a mulher que as gerou. Dona Mariana é uma figura ambígua que cria (as filhas) e ao mesmo tempo destrói. Ou melhor, contribui para a destruição através das criaturas aniquiladoras que gerou. Ao contrário de Frankenstein, que tenta destruir a própria criação, a Senhora tem como alvo o patriarcalismo escravocrata que aprisiona a ela e a sua prole. Como a narrativa em Cornélio Penna não é direta, mas labiríntica, seus verdadeiros objetivos não ficam claros num primeiro momento nem para o leitor, nem para suas crias. Na verdade, ela jamais

verbaliza seus pensamentos. A imagem impressa na memória da filha mais velha só depõe contra a Senhora do Grotão:

diante (...) (de Carlota) surgiu a cadeira de balanço, com dragões esculpidos e veio logo à sua lembrança a figura mutilada de rainha distante, desdenhosa, de quem não era possível aproximar-se sem provocar irritação e gestos de defesa. Era sempre a mesma sensação de sacrilégio que fazia seus dedos se encolherem, suas mãos estendidas para um carinho caírem desanimadas, e sua boca sequiosa de um contato quente fechar-se, apertados os lábios até ficarem lívidos. (PENNA, 1997: p.290)

Dona Mariana surge outra vez como indiferente aos estereótipos da maternidade abnegada. Quando comparada a uma “rainha distante” e “desdenhosa”, sua descrição se agrava, porque, pior do que uma mãe má, é como se não fosse uma mãe, pois está psicológica e hierarquicamente distante. As iniciativas de contato são da filha, que, no entanto, não as realiza, pois se sente insegura e percebe que não haverá correspondência. Sentada numa cadeira “com dragões esculpidos” – seres monstruosos que são representados como se fossem guardiões –, a Senhora está ainda mais protegida dos importunos – e os filhos estariam entre os importunos. Além disso, a cadeira é de balanço, fato que dificulta qualquer aproximação. Dona Mariana é inapreensível porque oscilante – e oscilante porque inapreensível. Sua imagem é metonímica, “figura mutilada”. Carlota não tem dela uma idéia de totalidade, apenas os vestígios da memória permanecem. Com a menina morta, como é sempre tratada a criança, as coisas não foram melhores:

Todos se preocupavam com a criança, robusta e alegre, e assim ninguém notou a mudança que se operava rapidamente na vida dos senhores. Dona Mariana, cada vez mais silenciosa, como ausente, sem escutar nunca o que lhe diziam, retirando-se do governo da casa, e até mesmo, e Libânia (uma mucama) estremeceu ao recordá-lo, até mesmo a mostrar-se indiferente para com a menina... (PENNA, 1997: p.381)

A transformação que a escrava percebe em Dona Mariana para com a criança já havia sido constatada pela filha mais velha há anos. A menina morta e Carlota, e os dois filhos homens, deviam representar para a Senhora a continuidade do patriarcalismo escravocrata, daí o distanciamento. Todos eram educados – não pela mãe – para perpetuar o sistema, como se viu na fala de Dona Virgínia, referente à filha mais nova:

“Ainda se vê ser menina destinada a tornar-se mulher robusta, capaz de ter muitos filhos e fundar outra fazenda maior que esta!” (PENNA, 1997: 22). Dona Mariana não via nos seus filhos uma possibilidade de resistência ao marido. Mas, surpreendentemente, as filhas mulheres resistem. A menina menos, é mais titubeante entre o pai e a mãe, o que se explica facilmente pela sua pouca idade.

A resistência da própria Senhora pode não parecer assim tão evidente. Joviana, uma mucama, recorda-se dela na infância e tem uma imagem reveladora e oposta às anteriormente assinaladas: “Era a menina imperiosa, altiva, sequiosa de verdade e justiça (...)” (PENNA, 1997: p.343). Essa breve afirmativa, feita pela voz sempre desautorizada das escravas, desautorizada pelo Comendador, é reveladora de uma outra faceta de Dona Mariana. O desejo de justiça, demonstrado desde a infância, denota que sua altivez, tantas vezes mencionada na narrativa, nada mais era do que indignação, especialmente se for lembrado que não se permitia circular pelo eito – local do trabalho exaustivo dos escravos e domínio do Senhor.

Deviam andar pelos campos sem cultura para evitar sempre, com todo o cuidado, os eitos, porque a Sinhá não gostava de ver os negros no trabalho, e dava ordens ríspidas quando viam ao longe o grupo de homens, seguidos pelo capataz, ou ouviam trazido pelos ventos o canto lamentoso dos que cavavam. (PENNA, 1997: p.18-19)

Posta logo no início da narrativa e somada a outras passagens desabonadoras, essa citação pode dar uma idéia bastante negativa de Dona Mariana. Mas relida à luz das palavras de Joviana, nas quais o desejo de verdade e de justiça se sobrepõe, observa-se que a distância exigida dos trabalhadores nada tem a ver com afetação. Longe dos negros e mulatos nos momentos em que são explorados, a Senhora se aproxima ao manter uma capela de aspecto primitivo numa clareira da mata que também é cultuada por eles. O trabalho árduo é associado ao Comendador, enquanto o lado não cultivado da fazenda, onde a floresta domina, é associado à Senhora.

Além de mover guerra ao patriarcalismo e à escravidão, sintetizados na figura do Comendador, Dona Mariana também repele aqueles que lhe são próximos, pois inspira medo. A loucura que a acomete ao final da narrativa torna-a ainda mais monstruosa, mais assustadora. Retirando-se definitivamente do território das “pessoas normais”, sela qualquer possibilidade de contato humano, à exceção de Carlota, pois é na loucura que ambas se encontram. Alforriando os escravos do Grotão e se recusando a um casamento

arranjado pelo Comendador, Carlota terá atitudes que podem ser consideradas loucas pelo viés patriarcalista ou, como mencionado, monstruosas, pois destroem o sistema no Grotão, tornando-o improdutivo.

No retorno de Dona Mariana à fazenda, após ter sido expulsa pelo marido, invertem-se os papéis e é a filha quem passa a cuidar da mãe doente. Na verdade, essa inversão já vinha ocorrendo de forma gradual. À medida que Carlota se distancia do pai e da sua ordem patriarcal e escravocrata, faz um movimento de transformação em direção à mãe e passa a protegê-la, a cuidar de sua memória. Pouco a pouco se torna afetuosa com a Senhora e destruidora em relação ao pai, porque vai de encontro àquilo que ele preservava. Deformada e silenciada pelo discurso do Comendador, inicialmente Dona Mariana parece distante às suas filhas. No entanto, Carlota rompe com o “círculo mágico” que lhe turvava a visão, aproxima-se da mãe e se torna ela também destruidora do patriarcalismo. A filha é criatura de sua criadora e recria a mãe nas próprias atitudes: o monstro se reproduz (NAZÁRIO, 1999: p.39). A capacidade de se expandir, de se multiplicar é outra característica monstruosa. Procriando, o monstro indica que se perpetuará, que não será detido.

O Dr. Viktor Frankenstein, como Dona Mariana, também se afasta da sua criação, mas por motivos muito diversos. Imediatamente após “dar à luz”, o jovem cientista é acometido de uma crise de horror e repulsa, por aquele ser que tanto o atraira. O desejo de eternizar o ser humano e, por extensão, de se eternizar na sua obra – como muitos pais desejam permanecer através dos filhos – cai por terra ao se deparar com a criatura:

Eu tinha trabalhado duramente por quase dois anos, com o único objetivo de infundir vida a um corpo inanimado. Privei-me de descanso e de cuidar da saúde. Era algo que eu desejava com um ardor que excedia em muito qualquer moderação; mas agora que tinha terminado, a beleza do sonho se desvanecera, e horror e desgosto sufocantes enchiam meu coração. Sem poder suportar o aspecto do ser que eu criara, saí correndo da sala e fiquei andando de um lado para outro em meu quarto, incapaz de acalmar minha mente para dormir. (SHELLEY, 2006: p.65)

Resistente ao calor e ao frio, descomunalmente forte e agigantada, a criatura se sobrepõe inclusive ao seu criador. Frankenstein é um Prometeu moderno, não por acaso o subtítulo do romance. Gerando um novo homem, ele tenta ser um deus, tenta imitar a atitude divina. Mas não passa de um simulacro, que seria, segundo Deleuze, “o acto

pelo qual a própria ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, destruída” (DELEUZE, 2000: p.140). Mary Shelley declara na Introdução da Autora: “Horrendo, é só o que ele pode ser, pois supremamente horrendo seria o efeito de qualquer esforço humano de caricaturar os estupendos desígnios do Criador” (SHELLEY, 2006: p.15). A rigor, Frankenstein cria um mundo sem Deus, pois num mundo em que qualquer um pode criar, não há mais Deus – o modelo foi irremediavelmente perdido. O novo homem não é um ser perfeito, não é um Adão.

Apesar de seu caráter remeter a um princípio de integridade, a criatura é feita a partir de restos de diversos cadáveres. Além de conferirem um aspecto assustador e deformado, esses restos igualmente remetem a uma constituição metonímica – como Dona Mariana, a criatura é regida por uma ideia de fragmentação e, portanto, inapreensível. Nem a resistência, nem a força, nem o tamanho são de fato qualidades, pois ela foge ao domínio do seu criador. Frankenstein não possui qualquer ascensão sobre sua criatura e isso se dá porque no momento em que ela veio à luz ele a negou. Como o Prometeu grego, o cientista é castigado pelos deuses por ter ultrapassado a *hybris* – o monstro é novamente um aviso de que uma fronteira foi rompida. Numa conversa com Walton, um protetor, Frankenstein reconhece a desmedida do seu ato: “Você busca conhecimento e sabedoria, como eu também busquei; e eu ardentemente espero que a realização de seus desejos não venha a ser uma serpente a envenená-lo, como foi no meu caso” (SHELLEY, 2006: p.34). Até um certo ponto, até um certo limite, o conhecimento e a sabedoria podem ser benéficos, mas, quando o território divino é invadido, surge o monstro e a imagem bíblica da serpente envenenadora só reforça esse aspecto.

Outro vínculo entre D. Mariana e Frankenstein é o tema da sexualidade. Costa Lima afirma que o erótico está ausente em *A menina morta* e que, em seu lugar, está a culpa. Segundo o crítico, trata-se da ocupação de um lugar ilegítimo, advinda do duplo ou da duplicidade, que propicia a culpa (LIMA, 1976: p.186). Não se discutirá imediatamente, e sim adiante, se o sentimento de culpa provém ou não do duplo e da conseqüente ilegitimidade de lugares ocupados. Mas não se pode concordar com a ideia de ausência do erótico. O Comendador é flagrado em passeios clandestinos a altas horas da noite em direção à parte feminina da senzala. Ele próprio é objeto do desejo da filha, num momento incestuoso singular na obra de Cornélio Penna, Carlota

Viu então com ansiosa surpresa que ele era ainda o mesmo homem belo e ágil sempre visto em seus sonhos, quando meditava lá no Colégio (...). Prestou melhor atenção, enquanto ele estava ainda de costas e detalhou então a sua nuca muito lisa e vigorosa, as suas orelhas vermelhas, a sua pele de tom quente e moreno. Lembrou-se de ter dito às suas amiguinhas, na recreação, ser seu pai o homem mais bonito do mundo, e sentiu de repente inquieta vergonha, que fez vir aos seus olhos lágrimas ardentes e rápidas, e tolhida pela confusão, não pôde sequer ocultá-las. (PENNA, 1997: p.248)

E a sexualidade pode ir além, pois Dona Mariana tem um envolvimento com Florêncio, um escravo, que parece ultrapassar os limites da indignação diante de injustiças. Florêncio tenta assassinar o Comendador. Frustrado o crime, o rapaz é capturado a mando do Senhor, quando se forja um suicídio grosseiro. Dona Mariana, visivelmente transtornada, solicita diante de todos os moradores da fazenda que o padre da vila próxima encomende o corpo do escravo morto. O padre afirma já tê-lo feito. Todavia, sabe-se que suicidas jamais teriam seus corpos encomendados. A atitude de Dona Mariana e do padre revela publicamente que Florêncio não se suicidara, mas fora assassinado por vingança do Comendador. A rebelião não ficará impune, a Senhora será imediatamente afastada do Grotão e só retornará louca ao final da narrativa, como já mencionado.

Uma leitura atenta revela um elo ainda maior entre Dona Mariana e Florêncio – distante dos outros escravos, visto saltando janelas da casa-grande à noite e negado em casamento pela Senhora a Libânia, “mucama de dentro” (PENNA, 1997: p.215-216). De que natureza é esse elo é difícil concluir, mas não conjecturar: ou Florêncio estava a serviço de Dona Mariana para eliminar seu marido ou ambos teriam uma relação mais pessoal – o que parece mais plausível e justifica melhor o silêncio dela diante do pedido de casamento da mulata. Claro que a relação sexual entre uma branca rica e um escravo mulato é socialmente interdita, o que não significa que ela não se realize enquanto transgressão – portanto mais fronteiras sendo ultrapassadas e monstrosidades sendo geradas.

Com o Dr. Viktor Frankenstein, o caso é um pouco outro. Em primeiro lugar, o cientista “dá à luz” sendo homem, e não mulher; segundo, a criatura é gerada sem sexo – fatos que indicam nova fronteira transposta. E, terceiro, não gerando uma segunda criatura, uma fêmea, como o macho desejava, Frankenstein interdita a sexualidade da criatura, ainda que outros problemas estejam em jogo.

(A fêmea) poderia vir a ser dez mil vezes mais malévola que seu companheiro, deleitando-se em matar e destruir só pelo prazer de fazê-lo. Ele jurara deixar para sempre as proximidades da humanidade e se esconder nas regiões ermas, mas ela não; e ela, que com toda probabilidade seria um animal pensante, capaz de raciocinar, poderia se recusar a cumprir um juramento feito antes de sua criação. Eles poderiam até mesmo odiar um ao outro; a criatura que já vivia odiava sua própria deformidade; não seria ele capaz de desenvolver um ódio ainda maior de sua feiúra quando a visse a sua frente na forma de uma fêmea? Ela também poderia rejeitá-lo, em face da superior beleza dos homens; ela poderia abandoná-lo, e ele ficaria de novo sozinho e exasperado por mais essa provocação, a rejeição de alguém de sua mesma espécie.

Mesmo se eles realmente deixassem a Europa e fossem morar nas paragens desertas do Novo Mundo, um dos primeiros resultados desses sentimentos pelos quais o demônio ansiava seria ter filhos, e uma raça de diabos se propagaria pela Terra, podendo transformar numa condição precária e cheia de terror a própria existência da espécie humana. (SHELLEY, 2006: p.183-184)

Conseqüentemente, o monstro não desfrutará dos prazeres do corpo e não poderá procriar. Frankenstein teme o poder aniquilador da multiplicação, teme a potencial sexualidade do ser gerado. Por sua vez, a criatura faz o mesmo, matando a noiva do criador na noite de núpcias. Surge daí uma relação ambígua entre criador e criatura: novamente, quem é a vítima e quem é o monstro? É como se um vivesse em função do outro, ou melhor, é como se um morresse em função do outro, visto que se destroem reciprocamente. A ambigüidade entre eles é mais uma vez ressaltada, se destroem porque se perseguem, mas se intercalam na posição de caçador e caça: ora é a criatura quem busca o cientista e ora é este quem busca de maneira frenética a criação.

Portanto, o criador e a criatura se configuram enquanto duplos, um reproduz o outro e Frankenstein tem consciência disso, pois afirma sobre o monstro que ele é o “meu próprio vampiro, meu próprio espírito libertado da tumba e forçado a destruir tudo o que me era caro” (SHELLEY, 2006: p.86) Em última instância, foi o próprio cientista quem o forçou a isso. Após aprender a falar por seus próprios meios, a criatura se expressa numa linguagem culta semelhante à do seu criador. Ambos são monstros, pois ambos destroem. E, sobretudo, ambos se fundem, pois são tratados por um mesmo nome: Frankenstein.

Segundo Otto Rank (2001), o duplo é um aviso de morte. Já se viu que o monstro também é uma advertência de que um limite foi ultrapassado. Portanto, o duplo

é um tipo de monstro que atormenta aquele que duplica, como ocorre entre Frankenstein e a criatura. Pode-se dizer ainda que o duplo, como o simulacro, apaga ou turva a idéia de origem. Quando se analisa a monstruosidade que o duplo propõe, torna-se impossível estabelecer qual o original e qual a cópia. É óbvio afirmar que a criatura foi gerada a partir de Frankenstein, mas também se pode dizer que este se torna fruto daquela na medida em que passa a agir em função da sua existência. O ser do cientista passa a ser definido e moldado pelo ser que ele gerou. Não é apenas a criatura que vive em torno do criador, mas este também vive em torno do ser engendrado. Por isso Frankenstein só pode ser um simulacro de Deus, ele não é e não pode ser a essência a partir da qual tudo se fez. Frankenstein apenas tenta repetir aquilo que outros já haviam tentado antes dele: criar. Mas criar a beleza seria uma prerrogativa da divindade e não de um mortal, reconhece a criatura: “Deus, piedoso, fez o homem belo e fascinante, à sua própria imagem; mas a minha forma é uma contrafação repulsiva da sua” (SHELLEY, 2006: p.146).

A duplicidade igualmente se dá entre Dona Mariana e suas filhas, mas, nesse caso, serve para aumentar a potência destrutiva, porque a oposição que há entre elas fica circunscrita ao nível das aparências. Todas as três embaralham papéis: são vítimas e monstros, caças e caçadoras do patriarcalismo. O aviso de morte que dão não é de uma para as outras, mas para o sistema que as gerou. Todas se repetem umas nas outras na forma como são denominadas: menina mORTA, CarlOTA e SenhORA. Refletem-se e se espelham, são semelhantes mas não são idênticas. A rima, segundo Deleuze, é marca de repetição e diferença (DELEUZE, 2000: p.71). Senhora, menina morta e Carlota são palavras que se sobrepõem, portanto se repetem, mas não integralmente, porque então seriam as mesmas. A rima só é possível quando algo permanece e algo se modifica. O monstro se revitaliza no seu poder de transformação. É na modificação que ele se torna não reconhecível e inapreensível, portanto não se deixa capturar.

A duplicidade entre Dona Mariana e suas filhas termina por gerar identidade entre elas, mas nenhuma identidade se firma no absolutamente igual, daí serem denominadas de maneira semelhante mas não idêntica – sempre repetição e diferença. O local do encontro da identidade é o local da semelhança, é o momento fugaz em que um se vê no outro. É no espelho da memória que uma personagem se vê refletida na outra, pois na narrativa elas nunca se encontram: quando Carlota chega ao Grotão de volta de anos de estudo na Corte, a menina já está morta e Dona Mariana se fora. Há algo de

reconfortante e ao mesmo tempo de aterrorizante no olhar capaz de se perceber repentinamente na memória do gesto de um outro. Novamente a idéia de origem e cópia ou de criador e criatura se vêem embaralhadas, como no anagrama que pode ser visto no vocativo MeNInA moRtA, onde se lê de forma fragmentada, descontínua e desconstruída: MARIANA. Mais do que a herança genética ou moral, a criança falecida traz em si o nome da mãe. A “figura mutilada” (PENNA, 1997: p.290), já mencionada anteriormente, que Carlota guarda na memória da infância reaparece na irmã morta, na forma como ela é denominada. As filhas repetem o ato destruidor da Senhora, mas esta também repete as filhas, antecipa seus futuros pouco promissores. Dona Mariana, oprimida pelo marido, sente-se indignada diante da escravidão, é o retrato daquilo que aguardavam a menina morta, se não morresse tão jovem, e Carlota, se houvesse se casado.

O potencial destrutivo que Dona Mariana e suas filhas engendram é antagônico à aparente busca de civilização e progresso empreendida pelo Comendador e atestada nas armas da família: *Spes et labor* (PENNA, 1997: p.116). De esperança, num futuro melhor, e de trabalho seria feita essa empresa. Claro está que a labuta exaustiva e rígida do dia-a-dia ficaria nas mãos calejadas dos escravos, ao Senhor caberia o comando. Paradoxalmente, aqueles que são considerados bárbaros, os negros e mulatos, serão os responsáveis pelo enriquecimento do Grotão – e do Brasil. São eles que possibilitarão o acúmulo, senhor do ócio, que por sua vez dá espaço ao progresso, à civilização e ao requinte que espocava pouco a pouco no século 19.

Porém, forças contrárias não cessam de atuar. Dona Mariana e suas filhas só por serem mulheres já estão indissociavelmente ligadas à Natureza. A narrativa aponta essa indissociabilidade em vários momentos e é a clareira que sintetiza melhor essa ligação. Se a memória é o tempo no qual as três se encontram, a clareira é o espaço que as reúne. O lugar é extremamente privilegiado: fora nela que a família de Dona Mariana, ainda criança, parara por acaso para descansar durante uma viagem. É ali que seu destino se cruza com o do Comendador. É para a clareira que recorre sempre que deseja se isolar dos demais e, como dito anteriormente, é lá que se mantém uma capela de aspecto primitivo, cultuada por ela – e pelos escravos. Lugar preferido das brincadeiras da menina morta, é na clareira que Carlota pressente a presença da mãe. Portanto, é na clareira, um espaço de luz, no meio da mata, longe da casa-grande e do eito – espaços dominados pelo Comendador – que as três, finalmente, “se encontram”. É importante

destacar que, relacionadas à natureza tal qual é retratada no romance, Dona Mariana e suas filhas assumem contornos ainda mais devastadores, pois constantemente a paisagem é descrita como hostil. É como se a natureza estivesse sempre a postos, pronta a tomar de volta os campos que lhe foram roubados pelo plantio do café.

“O mundo apodreceu, envenenou-se de civilização”, afirma Cornélio Penna (1958: xlv). Para o autor de *A menina morta*, o conhecimento e o progresso são negativos. Esse romance foi publicado em 1954, numa década em que os apelos desenvolvimentistas tornavam-se cada vez mais fortes e que culminaria na construção de Brasília – símbolo metonímico do momento pelo qual o país passava. Cornélio Penna se posiciona claramente contrário a esses apelos. Escrevendo uma obra situada no século 19, quando a nação lançava suas primeiras bases, ele não se recusa a discutir o presente, mas opta por uma linguagem indireta, de certa forma, enigmática. Na verdade, para o escritor, a história se repete, busca-se o novo e o moderno e não se medem os danos causados nessa busca. Walter Benjamin já dissera que o progresso é “considerado como uma norma histórica” (BENJAMIN, 1994: p.226), um fim do qual não se poderia escapar, ou seja, uma visão teleológica dos fatos que, via de regra, se encaminhariam todos numa única direção. Mas, segundo Benjamin, para quem essa é uma idéia restritiva, outras coisas devem ser observadas:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994: p.226)

O grande monstro para Benjamin, e para Cornélio Penna, é o progresso, é o futuro, ou simplesmente o presente, que é incapaz de se reconhecer na imagem distorcida que o passado compõe. O sistema do século 19 – já esgotado, é bem verdade – é o patriarcalismo escravocrata. Em *A menina morta* observa-se que esse sistema, que

em tese gerava as riquezas da recente nação formada, deformava-a, pois também gerava monstruosidades como a violência e a exploração indiscriminada de negros e mulatos.

Nesse caso não serão Dona Mariana e suas filhas os monstros. Sempre mencionada com desdém por Dona Virgínia – como já se viu, uma das suas principais inimigas – a família da Senhora e ela própria são estranhas ao universo dos Albernaz. A propósito, o estranhamento é também uma das características do monstro, que é sempre o que veio de fora, o que não foi assimilado, o outro. Portanto, estranha aos Albernaz, a Senhora – e suas filhas, consideradas mais pertencentes a ela do que ao marido – tornava-se alheia ao vampiresco, metáfora da exploração à qual os cativos eram sujeitados. Nesse aspecto o Comendador se transforma no verdadeiro monstro, mas ele não destrói suas vítimas, ele as parasita, pois necessita mantê-las vivas para sobreviver como morto-vivo que é. Numa narrativa que subverte a possibilidade de fundação de uma identidade nacional harmônica, isso não parece casual.

No romance de Shelley a oposição entre civilização e barbárie é igualmente nítida. O cientista busca de forma alucinada o conhecimento. Ele é quase um Fausto, que vende a alma em troca de juventude e ciência, ambas sintetizadas na configuração ambígua do monstro, visto que tanto poderia viver eternamente quanto simbolizaria o poder do conhecimento adquirido. O objetivo de Frankenstein parece bom, no entanto sua realização se revela um desastre, porque a criatura que simbolizaria o conhecimento e, por extensão, o progresso é facilmente identificada com a barbárie. Feito de restos de cadáveres, o monstro não aponta para o futuro, mas para o passado. O cientista ressuscita aquilo que já não é mais. A criatura vem à luz sem saber falar, sem qualquer domínio sobre o mundo. É um ser primitivo. Fisicamente horrendo e com atitudes assassinas, o recém-nascido é um monstro e um monstro é aquele que não se conhece ou não se quer conhecer – ou não se quer reconhecer. A barbárie que engendra é a barbárie contida em todo o ser humano, é tudo aquilo que o “gentleman” Frankenstein forceja por não ser – ou por não reconhecer que é. É quando o estranho se torna familiar (FREUD, 1976). A narrativa apresenta de forma depreciativa a busca pelo conhecimento e pelo progresso – o que também se percebe em *A menina morta*. O cientista passou da medida, ultrapassou a *hybris*, como para os antigos gregos, e será punido de forma exemplar. Ele próprio se penitencia pela sua vaidade excessiva caçando um monstro que com certeza o destruirá. E na hora da morte aconselha Walton, seu protetor, para que “Procure sua felicidade na paz, e evite a ambição, mesmo se for

aquela aparentemente inocente de se distinguir em ciência por suas descobertas. Mas por que digo isso? Eu mesmo vi minhas esperanças arruinadas, *mas um outro bem pode ter sucesso*” (SHELLEY, 2006: p.241 – grifo meu). Essa declaração abre uma porta ao final da narrativa quase inusitada. Pela primeira e única vez a “mensagem” geral da ciência como negativa aparece com o sinal invertido. No entanto, é um moribundo praticamente ensandecido que fala da sua criação como um fracasso e da possibilidade de que outro lograsse êxito. De maneira que a frase é desautorizada pelo contexto. Além disso, a morte de Frankenstein e a promessa da criatura de suicídio assinalam de forma inegável a punição e reforçam a idéia de que somente as criações divinas podem frutificar – as humanas são monstruosidades.

Fronteiras entre civilização e barbárie são rompidas pelo monstro. Ele surge como novo aviso de que houve transgressão a uma regra, a uma lei. Em *Frankenstein* essa lei é muito clara: o cientista penetrou num território que não lhe dizia respeito, pretendendo um ato da mais elaborada civilização, criou um ser bárbaro. *A menina morta* não é muito diferente. O Comendador – e todos os proprietários de escravos – pretende ser um homem culto e refinado, que vive rodeado de luxo. Todavia, o que sustenta essa aparência é o trabalho árduo de pessoas consideradas bárbaras. Dona Mariana e suas filhas surgem então como monstros, como advertências de que o Senhor ultrapassou todos os limites. Como quem passou da medida foi ele e não elas, é o Comendador o verdadeiro monstro. Assim como é Frankenstein o monstro e não sua criatura, é o cientista que desejou atingir um patamar que lhe estava previamente negado pelas forças da natureza. O romance de Shelley fala do mal-estar da humanidade diante do avanço da ciência e do progresso tecnológico (JEHA, 2007: p.7). A sua maneira, *A menina morta* faz o mesmo.

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense: 1994. p. 222-232.

CARDOSO, Marília Rothier. In: PENNA, Cornélio. **Fronteira**. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Além do princípio do prazer**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 18.

JEHA, Julio. Apresentação: Monstros: a face do mal. In: JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 7-8.

LIMA, Luiz Costa. **A perversão do trapezista: O romance em Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LIMA, Luiz Costa. **O romance em Cornélio Penna**. 2. ed. rev. e modificada. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

PENNA, Cornélio. **A menina morta**. Rio de Janeiro: Artium, 1997.

RANK, Otto. **Don Juan et le double**. Trad. S. Lautman. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2001.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. **Fronteiras da nação em Cornélio Penna**. Belo Horizonte, 2004. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Monstros e duplos em A menina morta. In: JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 125-145.

SCHLAFMAN, Léo. O outro lado da fronteira. In: PENNA, Cornélio. **Fronteira**. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Trad. Marcos Maffei. São Paulo: Ática, 2006.

FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DA LITERATURA DE HORROR: A INFLUÊNCIA DE EDMUND BURKE EM H. P. LOVECRAFT

Júlio FRANÇA*

RESUMO: Este artigo pretende demonstrar (i) a influência exercida pela obra *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, de Edmund Burke, sobre o ensaio de H. P. Lovecraft, *Supernatural horror in literature* e, conseqüentemente, (ii) a importância da teoria burkeana do sublime como fundamento da reflexão crítica contemporânea sobre a narrativa ficcional de horror.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de Horror; H.P.Lovecraft; Teoria do Sublime; Edmund Burke.

A reflexão crítica sobre a narrativa ficcional de horror tem, de modo mais ou menos consciente, assumido uma orientação aristotélica. Autores como Horace Walpole, Edgar Allan Poe e Stephen King, consagrados pela tradição, estão entre aqueles que pensam a criação literária por uma perspectiva que privilegia os efeitos de recepção e que concebem a obra literária de horror como um artefato produtor de uma emoção específica: o medo e suas variações. Tal descrição, contudo, é de caráter puramente formal; aponta os objetivos do escritor de horror, mas não os justifica, isto é, não legitima, esteticamente, a produção do medo.

Howard Phillips Lovecraft – reconhecido por um significativo número de autores contemporâneos como o mais influente escritor do gênero no século XX – encontrou um caminho para essa legitimação, ao propor que a mais antiga e intensa emoção experimentada pelo ser humano é o medo, e sua forma mais antiga e intensa é a do medo do desconhecido. Tal asserção é fundada em seu entendimento de que o ser humano recordar-se-ia mais facilmente da dor e da ameaça da morte do que do prazer e que, conseqüentemente, o medo, por sua intensidade emocional, seria uma sensação legítima a ser produzida por obras de arte.

As idéias lovecraftianas são referência constante nos estudos sobre a narrativa ficcional de horror, mas não são exatamente originais: o presente artigo pretende demonstrar justamente a influência exercida pela obra de Edmund Burke – *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* – sobre o

* Doutor em Literatura Comparada (UFF), e Professor Adjunto de Teoria da Literatura (UERJ).

pensamento de H. P. Lovecraft e, deste modo, apresentar aquele que é provavelmente o mais importante fundamento da reflexão contemporânea sobre a narrativa de horror.

A potência do medo

É de Howard Phillips Lovecraft uma das mais extensas reflexões acerca da literatura de horror já produzida por um ficcionista. O ensaio *Supernatural Horror in Literature* começou a ser escrito em 1924, foi finalizado três anos depois e sofreu revisões constantes até que, em 1939, dois anos após a morte do autor, foi publicado em sua versão definitiva. No livro, Lovecraft escreve uma história do gênero, ao mesmo tempo em que defende uma estética da ficção do horror profundamente assentada em premissas burkeanas – muito embora não faça nenhuma menção explícita a Edmund Burke ao longo do texto.

O ensaio inicia-se com uma enunciação já célebre na tradição crítica da narrativa de horror:

A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos e sua reconhecida verdade deve estabelecer, pra todos os tempos, a autenticidade e dignidade da ficção fantástica de horror como forma literária. (LOVECRAFT, 2007, p.13)⁵

Lovecraft apóia-se no que parece ser um truísmo, ao dizer que o mais antigo e intenso sentimento experimentado pelo ser humano é o medo, e sua forma mais antiga e intensa é a do medo do desconhecido. Na realidade, porém, está se apoiando, como veremos mais adiante, em teses desenvolvidas por Edmund Burke. Essas primeiras linhas já revelam que o ensaio, ao propor uma fundamentação estética, parte de um desejo de conferir genuinidade e dignidade à narrativa de horror, ciente da necessidade de justificar um gênero que estava – e ainda está – longe de desfrutar de uma aceitação unânime como legítima forma literária.

Na atitude combativa que marca já o primeiro parágrafo do ensaio, pode-se ver que Lovecraft identifica adversários da legitimidade da narrativa de horror tanto em “materialistas” quanto em “idealistas”:

⁵ Neste ensaio, utilizarei nas citações a recente tradução de Celso M. Paciornik de *O horror sobrenatural na literatura*.

Contra ela [a autenticidade e dignidade da ficção fantástica de horror como forma literária] são desfechadas todas as setas de uma sofisticação materialista que se aferra aos acontecimentos externos e emoções corriqueiras, e de um idealismo ingênuo que despreza a motivação estética e pede uma literatura didática para ‘elear’ o leitor a um nível adequado de pretensioso otimismo. (ibidem, p.13)

Malgrado tanto o desprezo “materialista” pelo caráter fantástico das histórias quanto a desaprovação “idealista” do horror como um tema estético – em favor de uma literatura didática mais “elevada” espiritualmente – a narrativa de horror, para Lovecraft, não apenas sobrevivia, mas vinha se aperfeiçoando, justamente por estar associada a mecanismos profundos e fundamentais do ser humano: o sentimento do medo, tomado como a mais potente emoção passível de ser experimentada pelo homem.

Embora o medo fosse um sentimento universal, sua produção através da narrativa ficcional de horror estaria condicionada a uma recepção com a necessária sensibilidade de experimentá-lo, isto é, a eficiência da ficção de horror estaria sujeita à predisposição do leitor:

O apelo do macabro espectral é geralmente restrito porque exige do leitor um certo grau de imaginação e uma capacidade de distanciamento da vida cotidiana. São relativamente poucos os que se libertam o suficiente do feitiço da rotina diária para responder aos apelos de fora. (ibidem)

O poder de atração da literatura de horror dependeria, pois, de um certo grau de imaginação de seu leitor, bem como de uma capacidade dele para se afastar das demandas da vida cotidiana. Ainda que admitisse serem poucos os que possuiriam tais qualidades, uma vez que os temas corriqueiros do dia-a-dia dominavam a maior parte da experiência humana, Lovecraft acreditava que mesmo nos indivíduos mais racionais residiria uma herança biológica capaz de ser ativada pelas narrativas que inspiram medo. Em outras palavras, todos teríamos, em potencial, uma predisposição para tais emoções:

(...) a sensibilidade está sempre em nós e, às vezes, um curioso rasgo de fantasia invade algum canto obscuro da mais dura das cabeças, de tal modo que soma nenhuma de racionalização, reforma ou análise freudiana pode anular por inteiro o frêmito do sussurro do canto da lareira ou do bosque deserto. Está presente nisso um padrão ou tradição psicológica tão real e tão profundamente enraizado na experiência mental quanto qualquer

outro padrão ou tradição da humanidade; (...) uma parte integrada demais em nossa herança biológica mais profunda para perder sua contundência (...). (ibidem, p.14)

Lovecraft acredita que a predisposição ao horror seria um fator biológico no ser humano e remontaria a nossos primitivos antepassados, cujos instintos e emoções consistiam basicamente em respostas ao ambiente, condicionadas por estímulos de prazer ou de dor. Para o homem primitivo, o universo seria uma fonte inesgotável de experiências com o desconhecido. A imprevisibilidade da vida teria tornado os nossos antepassados reféns de uma natureza terrível e onipotente, tanto capaz de gerar graças quanto calamidades. Eram premiados ou punidos por razões que lhes eram misteriosas, pois pertenciam a esferas da existência sobre as quais nada sabiam.

Acredita Lovecraft que a experiência humana do sonho contribuiu ainda mais para solidificar a idéia da existência de outro mundo não material. As próprias condições de vida do homem primitivo eram ideais para fomentar a sensação de haver um outro plano, sobrenatural, e teriam tornado o ser humano hereditariamente suscetível a todo tipo de superstições. Por mais que a ciência moderna viesse conseguindo restringir a “zona do desconhecido” (ibidem, p.15) no campo da experiência humana, nosso inconsciente e nossos instintos estariam “fisiologicamente” (ibidem) ligados a essas crenças, a despeito do quanto possa se afastar a mente consciente das fontes do maravilhoso.

O pensamento lovecraftiano a respeito das origens primitivas de nossa predisposição ao horror aproxima-se bastante das reflexões de Sigmund Freud sobre o medo no campo da estética. A análise de experiências com o “estranho”⁶ levou o fundador da psicanálise a traçar paralelos entre o comportamento humano em relação ao medo e as antigas concepções animistas do universo:

É como se cada um de nós houvesse atravessado uma fase de desenvolvimento individual correspondente a esse estágio animista dos homens primitivos, como se ninguém houvesse passado por essa fase sem preservar certos resíduos e traços

⁶ O principal artigo freudiano sobre o tema do medo relacionado à estética é “*Das Unheimliche*”, de 1919. Nele, Freud aborda o que considera um tema estético pouco abordado: o “estranho”, ou “sinistro”, uma experiência que, embora tenda a coincidir com outras capazes de despertar o medo, possuiria a peculiaridade de ser provocada por algo que é, de algum modo, **familiar**. O artigo foi traduzido para o inglês em 1924 e não é impossível que Lovecraft, que tinha conhecimento de alguns trabalhos de Freud, o tivesse lido.

dela, que são ainda capazes de se manifestar, e que tudo aquilo que agora nos surpreende como “estranho” satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhes expressão. (FREUD: 1996, p.257-8)

Para Freud, em nosso desenvolvimento como indivíduos vivenciariamos uma fase, especificamente na infância, em que nossas atividades mentais se aproximariam das do homem primitivo: idéias de que o mundo é povoado por espíritos, crenças nas mais diversas técnicas mágicas, o assombro contínuo diante de um mundo repleto de proibições e ameaças. Através de um processo racional de educação, tais resquícios ancestrais foram sendo gradativamente reprimidos, mas permaneceriam, latentes, suscetíveis a serem ativados nas circunstâncias ideais:

Todas as pessoas supostamente educadas cessaram oficialmente de acreditar que os mortos podem tornar-se visíveis como espíritos, e tornaram tais aparições dependentes de condições improváveis e remotas. (ibidem, p.259-60)

Freud estava ciente de que uma das principais fontes do medo eram as experiências de algum modo relacionadas à morte – cadáveres, suposto retorno dos mortos, espíritos, fantasmas etc. Isso se deveria à limitada evolução do nosso conhecimento sobre tais assuntos: “Difícilmente”, diz ele, “existe outra questão (...) em que as nossas idéias e sentimentos tenham mudado tão pouco desde os primórdios dos tempos (...) como a nossa relação com a morte” (ibidem, p.258). Para o ensaísta, a combinação entre “a força da nossa reação emocional original à morte e a insuficiência do nosso conhecimento científico a respeito dela” (ibidem) era a principal responsável pela intensidade peculiar das experiências que envolviam o sentimento do medo⁷:

A biologia não conseguiu ainda responder se a morte é o destino inevitável de todo ser vivo ou se é apenas um evento regular, mas ainda assim talvez evitável, da vida. É verdade que a afirmação “Todos os homens são mortais” é mostrada nos manuais de lógica como exemplo de uma proposição geral; mas nenhum ser humano realmente a compreende, e o nosso inconsciente tem tão pouco uso hoje, como sempre teve, para a idéia da sua própria mortalidade. (...) Uma vez que quase todos

⁷ O entendimento de Freud de que o mistério da morte é o principal combustível do sentimento de horror parece ter também influenciado diretamente a reflexão de Stephen King sobre a narrativa de horror ficcional (Cf. FRANÇA, 2008b).

nós ainda pensamos como selvagens acerca desse tópico, não é motivo para surpresa o fato de que o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação. (ibidem, p.259)

Se, para Freud, as idéias relacionadas à morte seriam o gatilho perfeito para ativar nossas crenças primitivas reprimidas, para Lovecraft, as barreiras em nossa mente racional poderiam ser superadas por um conjunto um pouco mais amplo de elementos, com os quais o ficcionista de horror precisaria lidar. Para demonstrar quais seriam esses recursos, o escritor norte-americano precisará lançar mão de outros pressupostos burkeanos.

O medo cósmico

Na seqüência de sua argumentação, Lovecraft aprofunda as relações entre a ficção de horror e as origens primitivas de nossas crenças em realidades sobrenaturais. Como os elementos relacionados aos aspectos positivos do desconhecido teriam sido, desde muito cedo na história do homem, capitalizados e formalizados pelos rituais religiosos convencionais, o lado mais sombrio e maligno dos mistérios cósmicos acabara sendo encampado pelas narrativas populares e folclóricas. O ensaísta aponta que especialmente na Idade Média, período de baixa difusão do conhecimento e assolada por pestes cujas causas eram desconhecidas, criou-se o ambiente adequado para fomentar “tanto entre letrados como entre pessoas incultas a mais inquebrantável fé em cada forma do sobrenatural, das doutrinas mais benévolas da Cristandade às aberrações mais monstruosas da bruxaria e da magia negra” (LOVECRAFT: 2007, p.21). Esse fértil campo da imaginação forneceu um vasto material aos narradores. Diante da pujança das narrativas sobrenaturais populares, Lovecraft surpreende-se com o tardio reconhecimento acadêmico do gênero, que só se dará com a ascensão do romance gótico, em fins do século XVIII.

Incerteza e perigo seriam os catalisadores das narrativas sobrenaturais populares. O desconhecido representaria uma fonte constante de possibilidades perigosas e malévolas. A combinação entre a sensação do perigo, a intuição do mal, o inevitável encanto do maravilhoso e a curiosidade possuiria uma vitalidade inerente à própria raça humana. O ensaísta entende que o fascínio das narrativas sobrenaturais, sobretudo aquelas cuja temática envolve elementos malignos, explica-se pela razão de a dor e ameaça da morte serem sensações mais intensas para o ser humano do que o prazer. É

fundado nessa premissa – burkeana, como veremos mais adiante – que Lovecraft pode afirmar que a literatura capaz de provocar o que chama de “medo cósmico” (ibidem, p.16) sempre existiu e sempre existirá. A efetividade desse tema poderia mesmo ser medida, pensa ele, ao se observar como autores que não se dedicam à literatura de horror produzem narrativas plenamente integradas ao gênero – um exemplo expressivo seria *The turn of the screw* [1898], de Henry James.

Note-se que Lovecraft dá ênfase a um certo tipo de narrativa de horror – a “literatura de medo cósmico”, cuja característica principal é estar relacionada com os resquícios de nossa consciência primitiva, sempre suscetível a crenças em realidades obscuras, desconhecidas e à margem daquilo que entendemos por natural. Esse tipo específico de narrativa produtora do medo não deveria ser confundido “com um outro superficialmente parecido, mas muito diferente no âmbito psicológico: a literatura do simples medo físico e do horrível vulgar” (ibidem, p.16), tampouco com o chamado “*conte cruel*”, denominação criada por Villiers de l’Isle-Adam para suas próprias narrativas, em que as emoções são alcançadas, na visão de Lovecraft, não pelo medo do sobrenatural, mas por “provações dramáticas, frustrações e horrores físicos pavorosos” (ibidem, p.59):

A história fantástica genuína⁸ tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensangüentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis. (ibidem, p.17) [Grifo meu, cf. nota 4]

Lovecraft avalia como esteticamente superiores as narrativas de horror que tomam como tema o desconhecido ou eventos que estejam para além das leis naturais e

⁸ No original “*The true weird tale*”. Lovecraft – ao contrário da injusta acusação que lhe foi feita por Tzvetan TODOROV (2007, p.41) – não está falando de “literatura fantástica”, mas de um tipo específico de “literatura sobrenatural”. As principais acepções de “*weird*” são “1. (frightening because it is) unnatural, uncanny or strange; 2. unconventional, unusual or bizarre” (*Oxford Advanced Learners Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1989, p. 1448), isto é, a tradução por “fantástico” dada a carga conceitual que a palavra possui nos Estudos Literários, não parece ser adequada, pois conduz a um desentendimento quanto à especificidade das teses lovecraftianas.

que privilegiam os efeitos do medo “cósmico” no leitor, em detrimento dos efeitos do medo “físico”. O critério final de autenticidade de uma obra de horror não seria nem o enredo, nem mesmo a “qualidade” da narrativa, mas o tipo de sensação que ela é capaz de produzir (ibidem, p.16). Ele é categórico em defender que se deve julgar o conto sobrenatural não tanto em relação às intenções do autor ou aos mecanismos da intriga, mas sim em função da intensidade emocional que provoca.

(...) devemos julgar uma história fantástica⁹, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge (...). O único teste do realmente fantástico¹⁰ é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas. (ibidem, p.17-8) [Grifos meus, conforme nota 4]

Lovecraft afirma que, por vezes, apenas certos fragmentos de uma obra são capazes de produzir os efeitos do medo cósmico, o que pode ocorrer mesmo à revelia das intenções de seu autor: “(...) boa parte da obra fantástica mais seleta é inconsciente, aparecendo em fragmentos memoráveis espalhados por material cujo efeito geral pode ser de molde muito diferente” (ibidem, p.16). Configura-se, deste modo, uma compreensão da literatura de horror centrada quase que exclusivamente na recepção. Os aspectos do processo literário relacionados aos propósitos do autor e aos traços formais da narrativa são colocados em segundo plano, diante do que Lovecraft considera ser o teste definitivo da narrativa de horror cósmico: saber se ela provoca ou não, no leitor, uma sensação profunda de pavor diante do contato com aquilo que é desconhecido.

Lovecraft e a tradição crítica dos ficcionistas de horror

O entendimento de Lovecraft corrobora os de Horace Walpole e de Edgar Allan Poe, no sentido de que os três pensam a narrativa como modos de produção de efeitos – algo que tenho chamado de “tradição crítica dos ficcionistas de horror” (FRANÇA, 2008b). Em relação a esses seus antecessores, Lovecraft reconhece o “muito jovial e mundano” Horace Walpole como aquele que deu o impulso necessário para que a narrativa de horror se consolidasse como gênero fixo, embora não poupe adjetivos para

⁹ No original “*Weird tale*”, conforme nota 4.

¹⁰ No original “*Weird*”, conforme nota 4.

depreciar *The Castle of Otranto*, que considera uma história sobrenatural “absolutamente inconvincente e medíocre”:

A história – tediosa, artificial e melodramática – é ainda mais prejudicada por um estilo prosaico e ríspido, cuja jovialidade banal não permite, em nenhum momento, a criação de uma verdadeira atmosfera fantástica¹¹. (LOVECRAFT: 2007, p.26)
[Grifo meu, conforme nota 4]

Se não demonstra simpatia pela “simplória, afetada e absolutamente carente do verdadeiro horror cósmico” (ibidem, p.27) narrativa de Walpole, Lovecraft parece acreditar que *The Castle of Otranto* foi ao encontro de uma demanda reprimida, numa época em que as representações “realistas” pareciam haver superado as “imaginativas” no gosto literário. Ele simpatiza com o fato de que Walpole parece ter tido a consciência de que o maravilhoso encontrava receptividade em seu leitor não por seu absoluto caráter fictício, mas exatamente por causar dúvidas quanto à sua veracidade. Não apenas os leitores comuns, mas a própria crítica da época foi “enganada” pelo primeiro prefácio¹² de Walpole, e recebeu o romance, favoravelmente, como obra de um tradutor habilidoso. Quando, na segunda edição da obra [1765], Walpole confessa, em um novo prefácio, o caráter ficcional de *The Castle of Otranto*, os críticos atacaram então exatamente o caráter “romântico” (isto é, fantasioso) e absurdo do romance.

Na perspectiva lovecraftiana, a contribuição de Horace Walpole foi, sobretudo, a de ser um fundador, o que conseguiu ao

(...) criar um tipo inovador de cenários, personagens típicos e incidentes que, manipulados para melhor vantagem dos escritores mais naturalmente adaptados à criação fantástica¹³, estimularam o crescimento de uma escola imitativa do gótico que, por sua vez, inspirou os verdadeiros criadores de um terror cósmico – a linhagem de verdadeiros artistas que começa com Poe. (ibidem, p.27-8) [grifo meu, conforme nota 4]

¹¹ No original “Weird”, conforme nota 4.

¹² No prefácio à primeira edição da obra, Walpole utiliza o recurso ficcional do “antigo manuscrito”: afirma que o romance seria, na verdade, a tradução de um original italiano, do século XVI, escrito em letras góticas, de autoria desconhecida.

¹³ No original “Weird”, conforme nota 4.

Edgar Allan Poe – “a ele devemos a moderna história de horror em seu estado final e aprimorado” (ibidem, p.62) – pavimentou, segundo Lovecraft, o caminho aberto por Walpole. Único autor a ter um capítulo exclusivo no “*Supernatural horror in literature*”, o escritor norte-americano é reconhecido por ter encontrado a forma ideal da narrativa de horror:

É verdade (...) que escritores que o sucederam podem ter apresentado contos isolados melhores que os seus, mas (...) precisamos compreender que foi somente ele que os ensinou, com exemplos e preceitos, a arte que eles, tendo o caminho aplainado à sua frente e com um guia explícito, foram capazes de levar a extensões maiores. (ibidem, p.61)

Para Lovecraft, Allan Poe teria conduzido a narrativa sobrenatural um passo adiante, pois compreendera “a base psicológica da atração do horror” (ibidem, p.62) – ou, em outras palavras, entendera que a eficiência da ficção de horror estava na capacidade de produzir, no leitor, o medo. Era também mérito de Poe ter superado convenções literárias que consistiam em um entrave ao gênero, como a do final feliz, a da virtude recompensada, o didatismo moral vazio e o hábito dos autores de “imiscuir suas próprias emoções na história e se alinhar com os partidários das ideias artificiais da maioria” (ibidem).

Lovecraft admirava em Allan Poe “a impessoalidade essencial do verdadeiro artífice” (ibidem), isto é, a concepção poeana da criação literária como um artefato produtor de efeitos de recepção. O distanciamento com que abordava os temas de seus contos – fossem eles atrativos ou repulsivos, estimulantes ou deprimentes – e sua recusa em atuar como “um professor, simpatizante ou formulador de opinião” (ibidem) teria permitido a Poe perceber com clareza “que todas as fases da vida e do pensamento são temas igualmente propícios para o escritor” (ibidem).

As narrativas poeanas recobrem vários sub-gêneros não identificados com o medo cósmico, desde os contos de lógica e raciocínio, passando pelas *grotesqueries* e extravagâncias de influência hoffmanniana, até o terror psicológico não-sobrenatural. Allan Poe era para Lovecraft não apenas um modelo de escritor de temas sobrenaturais, mas de escritor *tout court*. Se em alguns contos Poe alcançou a essência da literatura de horror sobrenatural, teria sido devido a seu peculiar temperamento, que o inclinou a ser

(...) o intérprete daqueles poderosos sentimentos e frequentes ocorrências que acompanham a dor e não o prazer, a decadência

e não o progresso, o terror e não a tranquilidade, e que são, no fundo, adversos ou indiferentes aos gostos e aos sentimentos superficiais ordinários da humanidade. (ibidem, p.62)

Se Allan Poe é explicitamente a principal influência literária de H. P. Lovecraft, Edmund Burke representa a influência filosófica implícita de sua reflexão crítica. É o que pretendo demonstrar a partir de uma exposição concisa da teoria burkeana do sublime.

A teoria do sublime de Edmund Burke

A história da teoria do sublime nos Estudos Literários começa com *Peri Hypsous*, de Longino, um tratado do século III sobre um dos estilos da retórica clássica. O texto foi redescoberto pela tradição ocidental em 1674, mas não causou maiores impressões, até ser recuperado por alguns seguidores de Boileau, quando provavelmente os dilemas e a ansiedade da modernidade nascente encontraram eco na obra de Longino.

A natureza do estilo sublime para Longino é a de conduzir ao êxtase e não à persuasão. O sublime é uma experiência de choque que provoca uma sensação de *adynasía* (impotência, indigência, impossibilidade) no leitor/ouvinte, diante das situações limites provocadas pelo impacto das paixões, das idéias ou das imagens apresentadas. Longino não duvida de que a arte da palavra seja a que mais se presta a alcançar o sublime, exatamente por poder superar os limites da própria arte enquanto mera técnica de representação da natureza. Nas artes plásticas, como a escultura por exemplo, o limite é o homem; mas o discurso – a literatura, como hoje entenderíamos – deveria visar o sobre-humano.

Mas é somente na obra de Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), que as relações entre o conceito de sublime e a literatura de horror podem ser aprofundadas. Para tanto, é necessário inicialmente compreendermos a peculiaridade de suas noções de prazer e de dor.

Para Burke, a dor não seria simplesmente a eliminação do prazer, tampouco o prazer seria o simples extinguir da dor. Tanto uma quanto o outro seriam sensações independentes. A cessação do prazer não conduziria imediatamente à dor, mas poderia afetar o espírito de três outros modos: (i) conduzindo-o à **indiferença**, no caso de o prazer cessar naturalmente, após ter-se prolongado por um certo período; (ii)

conduzindo-o a uma sensação de inquietude que Burke chama de **decepção**, no caso de o prazer ser subitamente interrompido e; (iii) conduzindo-o ao **pesar**, no caso de o objeto do prazer estar irremediavelmente perdido, de modo a não haver mais como desfrutá-lo. Para Burke, nenhum desses sentimentos seria mais intenso do que a dor propriamente dita. Mesmo o mais agudo deles, o pesar, não se aproximaria da intensidade da verdadeira dor: “A pessoa pesarosa deixa-se dominar por sua paixão, abandona-se a ela, nela se compraz; mas isso nunca ocorre no caso da dor real, que ninguém jamais suportou voluntariamente durante muito tempo” (BURKE: 1993, p.46). Mesmo não sendo exatamente prazeroso, o pesar é uma sensação que mantém os aspectos mais agradáveis do objeto do prazer no pensamento: “no pesar, o prazer continua a predominar, e a angústia que sentimos não se assemelha à dor pura, que nunca deixa de ser detestável e da qual procuramos nos livrar tão logo quanto possível” (ibidem).

Da mesma forma, a diminuição da dor não conduziria ao prazer, mas a um sentimento de alívio que, embora agradável, não se confundiria com o prazer positivo. Burke chama de **deleite**¹⁴ essa sensação. Prazer, dor e indiferença seriam, portanto, sensações autônomas e possuiriam, portanto, suas próprias causas e conseqüências. Todas as nossas paixões¹⁵ seriam por elas orientadas. Das três, a dor seria a emoção mais poderosa – eis aqui a tese lovecraftiana – e a ela estariam associadas as paixões relacionadas aos nossos instintos de autopreservação:

As idéias de dor, de doença e de morte enchem o espírito de intensos sentimentos de pavor; mas vida e saúde, não obstante nos proporcionem a sensação de prazer, não produzem tal impressão mediante o mero contentamento. Portanto, as paixões que estão relacionadas à preservação do indivíduo derivam principalmente da dor e do perigo e são as mais intensas de todas. (ibidem, p.47)

A preponderância das paixões relacionadas aos nossos instintos de autopreservação deve-se ao fato óbvio de que, para o desempenho de qualquer uma de nossas atividades, é fundamental estarmos vivos e saudáveis. Qualquer coisa que ponha em risco nossa vida ou nossa saúde nos afeta, portanto, de modo intenso. Por essa razão,

¹⁴ No original, “Delight”.

¹⁵ Por “paixão” entenda-se aqui qualquer sentimento suficientemente intenso a ponto de ofuscar a razão.

ainda que a dor seja entendida por Burke como a mais intensa de nossas sensações, a idéia da morte seria ainda mais poderosa. Uma vez que o risco da interrupção da vida é a ameaça derradeira aos nossos instintos de autopreservação, Burke supunha que o terrível poder da dor sobre nós adviesse de sua condição de “emissária” da “rainha dos terrores” (ibidem, p.48).

Dada a intensidade das sensações relacionadas à morte, a percepção da dor ou do perigo, quando o indivíduo não estivesse realmente em uma situação de perigo ou de dor, consistiria na matriz ideal para a experiência do sublime:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. (ibidem, p.48)

As paixões relativas à autopreservação são meramente dolorosas quando estamos expostos às suas causas, porém, quando experimentamos sensações de dor e de perigo sem que estejamos realmente sujeitos aos riscos¹⁶, as paixões decorrentes do seu alívio tornam-se “deliciosas”¹⁷, isto é, produzem o prazer específico do **deleite**, conforme anteriormente conceituado – uma sensação prazerosa que não se confunde com prazer positivo, uma vez que é gerado a partir da dor.

Como seria possível, entretanto, experimentar uma sensação de dor ou de perigo não se estando, efetivamente, submetido às situações reais de risco? Para Burke, a resposta está relacionada a outros tipos de paixão, não àquelas ligadas aos instintos de autopreservação, mas às que estão associadas à necessidade humana da vida em sociedade – sobretudo o sentimento da **simpatia**:

(...) a simpatia deve ser considerada uma espécie de substituição, mediante a qual colocamo-nos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles; de

¹⁶ Burke é categórico nesse ponto “(...) é indiscutivelmente necessário que minha vida esteja a salvo de qualquer desastre iminente para que eu afaça deleite dos sofrimentos, reais ou imaginários, dos meus semelhantes, ou, enfim, de qualquer coisa advinda de outra causa” (BURKE: 1993, p.55).

¹⁷ No original “*Delightful*”.

modo que essa paixão pode (...) partilhar da natureza daquelas relacionadas à autopreservação e, derivando-se da dor, ser uma fonte do sublime. (ibidem, p.52)

Seria através do princípio da simpatia que as artes representativas em geral conseguiriam produzir as paixões. Desgosto, infelicidade, a própria morte, todos motivos que causam aversão no plano da realidade, no plano da ficção seriam capazes de gerar, graças ao sentimento da simpatia, um intenso deleite.

Burke vê nessa atração humana pelo que é terrível – ele se refere à nossa curiosidade mórbida – um comportamento pré-racional, instintivo:

(...) não há espetáculo que busquemos com tanta avidez quanto o de alguma desgraça incomum e atroz; portanto, quer a desdita ocorra diante de nossos olhos, quer ela se passe na história, sempre nos provoca deleite. Ele não é puro, mas mesclado com um razoável mal-estar. O deleite que auferimos dessas cenas de grande sofrimento impede-nos de evitá-las, e a dor sentida induz-nos a consolar-nos a nós próprios ao fazê-lo àqueles que sofrem; esses impulsos ocorrem anteriormente a qualquer raciocínio, por um instinto que age sobre nós, segundo seus próprios desígnios, sem o concurso de nossa vontade. (ibidem, p.54)

Sublimidade e horror

Se a beleza é por Burke definida como uma qualidade social positiva, percebida por nossos sentidos e que inspiraria amor e afeição para tudo que fosse percebido como belo, o sublime é de ordem bem mais complexa. Enquanto uma é fundada no prazer, o outro relaciona-se com a dor e o deleite. Além disso, a sublimidade e o sentimento do horror estariam intimamente relacionados. O assombro produzido pela contemplação de manifestações naturais do sublime – o poder e a vastidão da Natureza, a infinitude do cosmos, a magnificência da idéia de Deus – viria sempre acompanhado de um certo grau de horror. Parte da força do efeito sublime está justamente no fato de que seu arrebatamento antecede o emprego da razão. Isso porque o medo, entre todas as paixões, é aquela que despoja o homem de suas capacidades de ação e de raciocínio. Sendo uma espécie de arauto da dor ou mesmo da morte, o medo pode ter um efeito de estupor, semelhante ao de uma dor aguda.

Dor e terror seriam equivalentes, mas com uma diferença importante: as causas da dor agem sobre o espírito através de uma intervenção no corpo, enquanto que as

causas do terror afetam o corpo através de uma ação direta sobre o espírito. Burke procura demonstrar que o terror é “o princípio primordial do sublime” (ibidem, p.66). Um de seus argumentos é demonstrar como diversas línguas atestam a afinidade existente entre essas idéias e empregam a mesma palavra para se referir aos sentimentos de assombro ou admiração e os de terror:

Thámbos é, em grego, ou medo ou admiração; Deinós é terrível ou venerável; Hedéo, reverenciar ou temer. Vereor, em latim, significa o mesmo que Hedéo em grego. Os romanos usavam o verbo stupeo, um termo que designa enfaticamente o estado de um espírito tomado de espanto, para exprimir o efeito tanto de um simples medo, quanto de assombro; a palavra attonitus (atingido pelo raio) expressa também a afinidade entre essas idéias; e não apontam o francês étonnement e o inglês astonishment e amazement, de modo igualmente claro as emoções afins que acompanham o medo e a admiração? (ibidem)

Se o sublime está de fato relacionado ao terror e, portanto, por extensão, à dor, restaria saber qual o valor da experiência do sublime para o ser humano. A resposta de Burke é de cunho fisiológico. O exercício físico é a proteção do corpo humano contra os transtornos e as inconveniências dos estados prolongados de repouso e de inação. O esforço muscular associado à atividade corporal não deixa de vir acompanhado de um certo grau de dor, mas sem esse tipo de estímulo o ser humano ficaria debilitado e enfermo. De modo semelhante, se “a dor e o terror estão moderados a ponto de não serem realmente nocivos, se a dor não é levada a uma intensidade muito grande e se o terror não está relacionado à destruição iminente da pessoa” (ibidem, p.41), o exercício de nossas sensações e paixões é benéfico, além de possuir faculdade de produzir o prazer peculiar do “horror deleitoso” (ibidem).

Lovecraft e o sublime

Lovecraft não admite em sua doutrina da narrativa sobrenatural sua filiação às teorias do sublime. Todavia, parece explícita a dependência do seu pensamento a premissas burkenas, tais como a influência das sensações de prazer e dor na recepção das obras; o caráter pré-racional de nossas paixões; a potência do sentimento do medo; e, sobretudo, as semelhanças entre “horror cósmico” e “horror sublime”.

Outras relações poderiam ser encontradas nas fontes do Sublime elencadas por Burke. Entre elas, algumas estão intimamente relacionadas com as temáticas e os

enredos da narrativa de horror: a obscuridade; o pavor de algo desconhecido; a ameaça física da dor, do ferimento ou da aniquilação; a privação; a solidão; o silêncio ou a vacuidade; a percepção da imensidão ou da infinitude, entre outras. Em comum, todas essas percepções seriam capazes de produzir dor, medo ou terror e, conseqüentemente, o deleite.

Sobretudo a **obscuridade** merece ser aqui comentada, por sua proximidade com as noções lovecraftianas de **desconhecido**. A complexa idéia de obscuridade – que pode se referir a objetos que são ausentes de luz, de clareza ou mesmo de inteligibilidade – é indispensável na produção ideal do medo ou do horror. O conhecimento do perigo em toda a sua extensão faria desaparecer parte da apreensão por ele provocada:

Qualquer pessoa poderá perceber isso, se refletir o quão intensamente a noite contribui para o nosso temor em todos os casos de perigo e o quanto as crenças em fantasmas e duendes, dos quais ninguém pode formar idéias precisas, afetam os espíritos que dão crédito aos contos populares sobre tais espécies de seres. (ibidem, p.66-7)

Em relação às artes da representação, Burke entendia que a sugestão era capaz de produzir efeitos de horror muito mais eficazes do que a explicitação¹⁸. Tal pensamento, claramente endossado por Lovecraft, influenciou muito mais do que sua reflexão crítica sobre a narrativa sobrenatural, tendo se convertido na diretriz essencial da prosa de ficção lovecraftiana – um excelente tema para um próximo ensaio.

Referências Bibliográficas:

BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful**. New York: Oxford University Press, 1990.

¹⁸ Burke exemplifica com uma passagem bíblica do Livro de Jó em que a sublimidade se deveria, fundamentalmente, à indefinição da aparição é descrita: “No horror duma visão noturna, quando o sono costuma ocupar os sentidos dos homens, assaltou-me o medo, e o tremor, e todos os meus ossos estremeeceram. E ao passar diante de mim um espírito, os cabelos da minha carne se arrepiaram. Parou diante um, cujo rosto eu não conhecia, um vulto diante dos meus olhos, e ouvi uma voz como de branda viração” (Jô, IV, 13-16). Comenta Burke: “Desde o início, somos preparados com a máxima solenidade para a visão, somos primeiramente aterrorizados, antes mesmo que saibamos a causa obscura de nossa emoção; mas, quando essa causa grandiosa se mostra, o que é ela? Não é, envolta nas sombras de sua própria escuridão incompreensível, mais apavorante, mais impressionante, mais terrível do que a descrição mais vívida, do que a pintura mais exata poderiam talvez representar? Quando os pintores tentaram nos apresentar figuras bem definidas dessas idéias extremamente fantasiosas e terríveis, na minha opinião foram, na maioria das vezes, mal-sucedidos; tanto que nunca pude me decidir, com relação a todos os quadros que vi sobre o inferno, se o pintor tinha ou não um objetivo jocoso” (ibidem, p.70).

FRANÇA, Julio. O horror na ficção literária; reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética. In: _____. **Anais do XI Congresso Internacional da Abralic**. São Paulo, 2008a [no prelo].

_____. Terror, Horror e Repulsa: Stephen King e o cálculo da recepção. In: _____. **Anais do IV Painel “Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional”; tensões entre o sólito e o insólito**. Rio de Janeiro, 2008b [no prelo].

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**; edição *standard* brasileira. V. XVII. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.233-269.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. Apresentação de Oscar Cesarotto. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. **Supernatural Horror in Literature**. New York: Dover, 1973.

LONGINO. **Do sublime**. Introdução e notas de J. Pigeaud. Tradução Filomena Hirata. São Paulo : Martins Fontes, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

O FANTÁSTICO, A ALEGORIA E A OBRA DE JOSÉ SARAMAGO

Odil José de OLIVEIRA FILHO*

RESUMO: Contrapondo o duplo sentido da alegoria à constituição formalmente provocadora do fantástico, hesitante entre o sentido e o não-sentido, o artigo busca acompanhar alguns traços da tensão entre a alegoria e o fantástico na obra do escritor português José Saramago.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico; Alegoria; José Saramago; Romance.

O “âmago” do fantástico

Na interpretação, hoje já clássica, de Tzvetan Todorov (1975), o elemento distintivo dos textos literários do gênero fantástico estaria na “hesitação”, experimentada, em primeiro lugar, pelo personagem envolvido no relato, indeciso em considerar as situações que enfrenta como simples ilusão dos sentidos ou como manifestação inexplicável de fatos cujas leis lhes são desconhecidas e estranhas. Tomando-a como traço característico do fantástico, Todorov serve-se da idéia da hesitação para distingui-lo dos outros gêneros correlatos, como o maravilhoso e o estranho, nos quais a incerteza seria rompida, seja pela assunção declarada dos aspectos alucinatórios (o estranho) ou pela entrada num universo francamente sobrenatural (o maravilhoso).

Inscrito, assim, na vivência psicológica do personagem, o efeito da incerteza do fantástico visaria, afinal, a jogar com o leitor, procurando discursivamente colocá-lo na mesma posição hesitante entre o mundo conhecido, regido pelas leis naturais, e o desconhecido, tomado pelas esferas do sobrenatural. Para Todorov, a hesitação estaria prevista no texto para atingir o leitor, cabendo, portanto, a este a tarefa final de manter ou não a incerteza peculiar ao gênero, na atividade interpretativa que vier a proceder. Diz:

Quando o leitor sai do mundo dos personagens e volta à sua prática própria (a de um leitor), um novo perigo ameaça o

* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e Professor de Literatura Portuguesa dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP/Campus de Assis-SP.

fantástico. Perigo que se situa ao nível da interpretação do texto. (TODOROV: 1975, p.37)

Dessa forma, o fantástico implicaria não só a ocorrência de um acontecimento estranho, que provocaria um efeito de hesitação no personagem e no leitor, mas também uma certa maneira de ler, que, para Todorov, não poderia ser nem uma leitura “poética” – já que a poesia instaura uma dimensão *outra* da palavra e o fantástico implica necessariamente a ficção –, nem uma leitura “alegórica” (TODOROV: 1975, p.38).

Ora, o “perigo” representado pela interpretação alegórica de um texto fantástico estaria, para Todorov, na possibilidade de desvanecimento da hesitação própria do gênero, uma vez que pressuporia a consideração de um “alhures”, fora do próprio texto, afastando o leitor do efeito de estranhamento previsto na esfera da produção artística.

Tal posição implica, de alguma forma, um encaramento mais ou menos desconfiado da alegoria, muito próximo, aliás, do pensamento romântico sobre a arte e que pode ser notado em outro livro de Todorov, *Teorias do símbolo* (de 1977). Como se sabe (e diz o próprio autor), tal estudo é organizado em função de acompanhar as teorias construídas sobre o símbolo, com interesse central no período de uma crise da concepção clássica, ocorrida em fins do século XVIII, e o surgimento de uma nova concepção, a romântica, que, no ver de Todorov, seria “triunfante até hoje” (TODOROV: 1996, p.10). Ali, sintetizando o pensamento dos principais mentores do Romantismo alemão, Todorov procura apontar as sobrevivências desse pensamento na Modernidade, principalmente aquelas relacionadas com as idéias dos românticos sobre a intransitividade e a autonomia da arte em relação à realidade, com o intuito, como diz Novalis, de combater a tirania do princípio de imitação.

Filiando-se declaradamente a essa tradição, não é estranho, pois, que Todorov veja na figura da alegoria uma ameaça ao fantástico ou, mais especificamente, na interpretação alegórica, a destruição da ambigüidade artística constitutiva do texto – de todo texto, principalmente do texto fantástico.

É preciso ressaltar, no entanto, que Todorov não deixa de relacionar o pensamento artístico dos primeiros intelectuais burgueses ao clima de otimismo e euforia que os dominava àquela altura quanto às possibilidades da “literatura futura”, que, segundo almejavam, abandonaria os valores absolutos e hierárquicos da imitação, para instaurar a autonomia das palavras, numa junção verdadeiramente republicana

entre o poético e o político. Cita, nesse sentido, um trecho dos fragmentos de Novalis que vale a pena transcrever:

Como será belo quando se ler somente belas composições, obras de arte literária. Todos os outros livros são apenas meio esquecidos assim que deixam de ser úteis, o que os livros não continuam a ser por muito tempo. (Apud TODOROV: 1996, p.225)

Pode-se notar, no trecho, a indisfarçada oposição de Novalis entre obra de arte e utilidade, que, no fundo, parece remeter à célebre oposição veiculada pelos românticos entre símbolo e alegoria, e que, durando pelos tempos afora, criou uma espécie de preconceito crítico contra a alegoria, encarada como responsável pela caducidade dos textos que nela se sustentam, enquanto os simbólicos ou metafóricos atingiram a perenidade artística pela sua autonomia em relação ao tempo que os viu nascer.

Voltando à teorização todoroviana sobre o fantástico, é verdade que ela não opõe o texto fantástico ao alegórico – que encontra seu campo de ação, em sua teoria, na esfera do maravilhoso utilizado como recurso pelas intenções moralizantes da fábula. No entanto, a oposição que institui entre o gênero e a leitura alegórica acaba por ressoar como se houvesse, de fato, uma contradição inconciliável entre fantástico e alegoria – o que poderia levar à idéia de que esses modos de compor seriam, por natureza, excludentes.

Centrado numa posição imanentista, pós-romântica, Todorov não se preocupa em cogitar se, na esfera da produção, poderia haver uma “intenção alegórica”, um projeto de representação do mundo, problematizado formal e esteticamente por meio de um texto que assume a hesitação fantástica como fulcro de sua composição artística.

O temor do não-sentido

É justamente essa visão problematizadora do mundo pelo Romantismo que pode ser encontrada na obra de Michael Löwy e Robert Sayre, *Romantismo e Política* (1993). Apontam os autores, dentro do movimento, a ocorrência (na esteira de Lukács) de tendências anti-capitalistas, no início do século XIX, representadas por obras “deliberadamente não-realistas, fantásticas”, dominadas por uma espécie de “irrealismo crítico”, como forma de contestação ao prosaísmo burguês (1993, p.15). Para os autores, o sentimento que anima os escritores dessas tendências é o da nostalgia (Novalis e E.T.A.Hoffmann são citados como exemplos), em que “a alma, sede do humano, vive

aqui e agora longe do seu verdadeiro lar ou de sua verdadeira pátria (*Heimat*) e de que o isolamento tornou-se a experiência fundamental” (1993, p.22).

No mesmo sentido, num nível mais antropológico do que político, Roger Caillois também faz coincidir o surgimento da literatura fantástica européia com a ascensão do Romantismo, como reação – própria de todo fantástico – insubmissa ante concepções racionalistas dos fenômenos, eclodindo, pois, em fins do século XVIII, como compensação de um excesso de racionalismo e contestação “à imagem de um mundo sem milagre, submetido a uma causalidade rigorosa” (CAILLOIS: 1966, p.14).

Mais recentemente, Irleamar Chiampi, ao aproximar as formas do romance hispano-americano à tradição do fantástico ocidental, procede justamente a uma reavaliação da teoria de Todorov, retomando idéias que se afinam em certos pontos com as de Caillois e mesmo de Löwy e Sayre. Para Chiampi, a hesitação, a inquietação provocada no leitor pelo texto fantástico representa, na verdade, o “temor do não-sentido: o leitor representado é a figuração da perplexidade diante de uma significação ausente” (CHIAMPI: 1980, p.55). E mais à frente:

[...] o medo (elemento emotivo) do não-sentido (elemento intelectual) só pode ser uma provação para o leitor, desde que seja motivado pelo seu próprio desejo de preservar a norma de seus quadros sócio-cognitivos. Por isso o sentimento de *Umheimlich* (estranheza inquietante) [...] aplica-se com justeza ao efeito de fantasticidade. O leitor teme o ‘não-familiar’; o novo, enquanto signo da outridade que ameaça a sua ordem de valores estabelecidos. (1980, p.68)

Assim, no contexto da ficção hispano-americana, Chiampi entende que o realismo maravilhoso estaria a propor um reconhecimento inquietante do mundo, “trazendo de volta o *Heimlich*, o familiar coletivo (mitologia, magia, tradições populares), oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade” (1980, p.69).

Analisado por um prisma mais sociológico, pode-se entender, afinal, que a hesitação estrutural do fantástico é, de algum modo, índice de sua problematização do mundo e manifestação formal de uma atitude insubmissa aos sentidos dominantes, instituindo pela contradição, por uma postura de irrealismo crítico, a sua dimensão ideológica (ou contra-ideológica) – e, portanto, alegórica.

Alegoria e melancolia

Do ponto de vista estético, não há como não considerar a alegoria como uma séria ameaça à compleição artística de uma obra. Dominando a intenção alegórica, a forma liquêfaz-se em pura transparência, o conteúdo sobreleva-se, imiscível, e, com o tempo, evaporada a forma, petrifica-se num impuro não-sentido. No entanto, no melhor dos casos, ou seja, quando não milita disfarçadamente em favor de uma causa ideológica, a alegoria tem servido como recurso extremo de manifestação expressiva, principalmente no interior de um mundo visto ou vivido como agônico, desesperançado e sem futuro, e que, por isso, sente o tempo presente como perda irremediável.

Nesses contextos problemáticos para a vida da cultura e, portanto, para a manifestação das expressões artísticas, o recurso à alegoria responderia a uma necessidade urgente de tentativa de apreensão da realidade contemporânea ao artista, o que geralmente ocorre em momentos históricos repressivos ou sentidos como decadentes e transitórios.

Talvez por isso, pela observação desses aspectos, é que o estudo de Walter Benjamin sobre o drama barroco alemão seja fundamental para quaisquer considerações sobre a alegoria. E isso porque o seu desvelamento da atitude espiritual do alegorista barroco como uma postura profundamente melancólica, acediosa, pode, na verdade, ser aplicada a todo aquele que, pressionado pelos problemas do presente, entrega-se à tarefa, quase sempre inútil e ilusória, de apreendê-los e fixá-los por meio de imagens que possam causar estupefação e que, por isso mesmo, envelhecem. Dessa forma, para resistir a essa sua tendência à auto-absorção, é que a alegoria precisaria desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes – em contraste radical com o “símbolo”, que, como perceberam os mitologistas românticos, permanece tenazmente igual a si mesmo. Diz Benjamin:

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. (BENJAMIN: 1984, p.205-6)

Ora, no interesse das idéias desenvolvidas neste estudo, não parece despropositado apontar uma forte semelhança nas atitudes do escritor alegórico e do fantástico diante do mundo a representar, já que ambos parecem imbuídos de um projeto

de problematização dos sentidos reinantes num contexto de significações flutuantes e indecisas, percebidas como danosas e insuficientes. Porém, o que mais parece irmaná-los é uma espécie de temor de cair no “não-sentido” na tentativa de contrapor-se ao senso comum; seja, no caso do primeiro, para converter a significação na chave de um saber oculto, num emblema; seja, no caso do segundo, para introduzir a visão de um mundo dominado pela hesitação e pela ambigüidade intranquilizadora.

Um escritor entre o alegórico e o fantástico: José Saramago

Um outro ponto a aproximar o alegórico e o fantástico está na constatação mais ou menos evidente de que o primeiro invariavelmente serve-se de vários elementos do segundo para constituir-se como tal e que (como vimos anteriormente) o que este último busca, ao fim, é assumir a ressonância significativa histórica que o outro ambiciona atingir mais urgentemente.

Ainda que, de fato, todo texto artístico possa ser visto como estruturado em função dessa tensão fundamental entre o alegórico e o fantástico, os termos que aqui estão sendo considerados visam ao reconhecimento de ambos como gêneros específicos do discurso literário, sobretudo o último, que já compõe, hoje, um domínio particular na tradição literária.

Por isso, em função dos interesses desta discussão de raiz genológica, tomar-se-á, daqui em diante, como base da reflexão, a obra de um escritor contemporâneo em que a tensão entre alegoria e fantástico parece atravessar toda a já significativa produção concebida até agora. Trata-se do escritor português José Saramago, que, além de vir escrevendo livros com significativas repercussões entre o público atual, apresenta textos em que as tendências fantásticas e alegóricas estão postuladas, ora de forma equilibrada, ora de forma desequilibrada, gerando, num caso, parece o melhor de sua lavra e, no outro, o menos significativo do que tem produzido.

Com efeito, sem querer forçar a hipótese interpretativa aqui utilizada, não parece exagero afirmar-se que a tensão entre as tendências alegóricas e fantásticas tem sido o desafio que Saramago vem enfrentando desde o início de sua trajetória artística. Formado no interior da ambiência cultural do Neo-Realismo, em que a necessidade de resistência à opressão fascista obrigava o artista quase que inevitavelmente a posicionar-se ante o presente e, portanto, a assumir a arma alegórica da denúncia urgente da situação, mas, ao mesmo tempo, dominado interiormente por um certo gosto pelo

nonsense e pelo inusitado (certo fundo “barroquista”, que muitos apontam em sua obra), pode-se perceber uma espécie de embate dessas duas tendências em seu chamado “período formativo”.

Considerando o elenco dos livros desse período, pode-se notar isso mais claramente. Dessa forma, após a estréia, em 1947, com um obra de juventude, de inevitáveis influências do Realismo-Naturalismo e, porventura, de Eça de Queirós, os textos de Saramago parecem realmente oscilar entre um projeto de apreender e representar alegoricamente o mundo e o desejo de extravasar a criatividade escritural que anima a sua vocação estética. Tal fato pode ser observado já nos seus livros de crônicas, *Deste mundo e do outro* (1971) e *A bagagem do viajante* (1973), que buscam interpenetrar a “vida ao rés-do-chão” (CANDIDO: 1982) própria do gênero cronístico, ao “outro mundo”, o da imaginação, do fantástico, da ficção – e daí, para ficar nos exemplos mais evidentes, textos como *A aparição*, *Os olhos de pedra* e *Alice e as maravilhas*, de *Deste mundo e do outro*, e *Moby Dick em Lisboa* e *O lagarto*, de *A bagagem do viajante*.

No mesmo sentido, podem ser vistos os contos do livro *Objecto Quase* (1978). São seis contos em que fantástico e alegoria convivem: ora harmoniosamente, como em *Desforra* e *Cadeira*; ora propendendo, mais ou menos francamente, para o alegórico, como em *Embargo*, *Refluxo*, *Coisas* e *Centauro*.

Os casos mais decisivos, no entanto, para o que aqui interessa, são os desse estranho livro que é *O ano de 1993* e do romance *Manual de pintura e caligrafia* (ambos de 1976). O primeiro tem causado alguma dor de cabeça aos leitores críticos de Saramago, que o tem tentado enquadrar genologicamente numa espécie de solução híbrida entre a prosa e a poesia, como um poema narrativo ou como uma narrativa poética. De certa maneira, *O ano de 1993* vem a cumprir curiosamente um desígnio de Novalis, quando projetava os modos de ser de uma “Literatura futura”- como se viu anteriormente -, e cujo fragmento Todorov transcreve em seu *Teorias do símbolo*:

Narrativas desconexas, incoerentes, todavia com associações, tal como os sonhos. Poemas perfeitamente harmoniosos e belos em suas palavras perfeitas, mas também sem coerência, nem sentido algum, com no máximo duas ou três estrofes inteligíveis – que devem ser puros fragmentos das coisas mais diversas. A poesia, a genuína, pode quando muito ter grosso modo um sentido alegórico, como a música etc., um efeito indireto. (Apud TODOROV: 1996, p.225-6)

Não há como não reconhecer na antevisão de Novalis aquilo que viria a tornar-se o cerne do Surrealismo, tendência em que justamente *O ano de 1993* tem sido enquadrado (V. MARTINHO: 1999,p.21-33) e cuja aproximação deveria responder à tentativa de Saramago de conciliar a necessidade da denúncia social aos traços peculiares de seu estilo artístico.

Tal questão é, aliás, o elemento fundamental de *Manual de pintura e caligrafia*, consubstanciada nas reflexões autobiográficas do pintor em crise criativa a respeito da natureza e das funções da Arte. Em seu drama, dividido entre o seu trabalho como pintor figurativo e as solicitações interiores para dar vazão a uma expressão mais verdadeira da sua visão artística do mundo (ao que tudo indica, de raiz surrealista), encena-se também a luta de Saramago para encontrar a saída, a síntese procurada para a estruturação de sua própria obra. Veja-se, nesse sentido, uma das reflexões de H. a respeito das relações entre a expressão artística e o sonho:

Devo dizer, porém, para que alguma claridade fique, que as últimas páginas foram escritas estando eu muito e bem acordado, que o que nelas de sonho se descreve não é um sonho só nem uma só noite, mas pedaços soltos de sonhos repetidos, alguns invariavelmente repetidos, e para o efeito e a conveniência de agora organizados numa incoerência coerente. Sei de pintura o bastante, e agora o suficiente de caligrafia, para perceber e tentar praticar que poucas coisas exigem tanta organização como a expressão da incoerência. Falo da expressão, não do simples manifestar-se. (SARAMAGO: 1976, p.226)

No entanto, a trajetória do narrador-personagem, da crise expressiva à auto-revelação artística, sustentar-se-á, em grande parte, no papel cumprido por M., a mulher que virá para desvendar-lhe o amor e o mundo – o que revestiria a personagem de um claro matiz alegórico, já que, como diz Horácio Costa, “ao induzir H. à História[...] M. adquiriria um cariz antes alegórico que romanesco”, denunciando “uma dificuldade do autor no seu primeiro romance ‘adulto’ para construir um enredo tão completo, em termos da economia do relato, como os urdirá na sua obra romanesca mais recente” (COSTA: 1997, p.315-7).

De fato, tendo-se em conta os romances escritos por Saramago durante a década de 80, que compõe a fase mais conhecida e reconhecida do Autor, pode-se perceber ter sua escritura encaminhado-se para solucionar os dois impulsos básicos que, no interior dela, vinham se contraditando. Assim, sabendo-se que tal fase de sua produção

romanesca é dominada por um trabalho de aproximação entre a ficção e a História, pode-se entender que essa junção acabou por canalizar, para um mesmo curso expressivo, as tendências fantásticas que atraíam o Autor e suas preocupações com a representação do mundo.

Inaugurada com o romance *Levantado do chão* (1980), essa etapa apresenta momentos luminosos de síntese equilibrada entre o fantástico e a alegoria, em que o compósito formado entre esses dois vetores fundem-se indissolúvelmente, como são os casos de *Memorial do convento* (1982) e de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Dessa época é também, no entanto, o romance *A Jangada de Pedra* (1986), em que a urgência da discussão sobre a entrada de Portugal no Mercado Comum Europeu faz com que Saramago valha-se claramente das armas combativas da alegoria para posicionar-se ante a situação. No mesmo aspecto e encerrando essa fase de sua produção, aparece, em 1991, o romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, em que Saramago lança mão de uma verdadeira “alegoria dos teólogos” (V.HANSEN:1986) para engendrar uma alegoria de cunho interpretativo das escrituras sagradas do Cristianismo.

A partir daí, abandonando o projeto de provocação à visão histórica oficial, Saramago volta-se para encarar a realidade contemporânea, dando início a uma seqüência de textos de caráter predominantemente alegórico, inaugurada com o hoje célebre (já que transformado em filme famoso) *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e continuado por textos como *O conto da ilha desconhecida* (1998), *A caverna* (2000), *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *As intermitências da morte* (2005). Trata-se do período em que sua obra conhece um alcance verdadeiramente internacional (confirmado e corroborado, em 1998, pela atribuição do Prêmio Nobel de Literatura), o que possivelmente tenha levado o escritor a empreender uma espécie de balanço de sua trajetória, por meio das notações diarísticas dos *Cadernos de Lanzarote* (1994 a 1998) e de *As pequenas memórias* (2006).

Não se podendo ainda avaliar adequadamente as conseqüências causadas pela dominância alegórica nessas obras para a sua sobrevivência futura, o mais provável, porém, é que outras duas obras, ainda não mencionadas aqui, possam consegui-lo, justamente por atingirem aquele equilíbrio entre a alegoria e o fantástico de que se vem tratando: são elas os romances *Todos os nomes* (1997) e *O homem duplicado* (2002). Mesmo que tal tipo de especulação possa soar como despropositada, há razões para

acreditar que possa vir a concretizar-se, pelo menos nas cogitações de um leitor futuro que vier a tomar o conjunto todo da obra de Saramago. E isto porque as duas obras referidas compõem uma tendência no interior da produção saramaguiana, que pode ser percebida mais explicitamente no tratamento que dão a um mesmo tema: o da solidão. Nesse âmbito, *Todos os nomes* e *O homem duplicado* perfilam-se a outros textos anteriores, a saber, *História do cerco de Lisboa*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Manual de pintura e caligrafia*, estruturando um conjunto de romances em que a figura de um “herói problemático” confronta-se com um mundo a que não se sente mais integrado.

Centrado, pois, nessa tópica fundamental da forma romanesca, esses textos fogem um pouco ao pendor dominante, ainda de raiz neo-realista, de Saramago para a construção de seus “personagens-grupo”, nos quais, talvez justamente por isso, a propensão alegórica, à abstração, mesmo a certo esquematismo – no pior dos casos –, pode ser percebida.

O curioso é que, tomando-se apenas o subconjunto composto por esses romances, pode-se notar o mesmo amadurecimento da escritura saramaguiana que tem sido costumeiramente apontado para o conjunto da obra, visto que é formado por textos do período formativo, da fase histórica e da etapa mais recente de sua produção artística. No entanto, se no conjunto dominante (que tem conhecido muito maior repercussão entre o público e mesmo entre a crítica contemporânea) as relações de congruência estabelecem-se pela reiteração de um mesmo projeto estético de base radicalmente humanista, no subgrupo indicado, o exame da condição humana parte do desajustamento do herói, isolado e tomado por uma crise melancólica que o move a empreendimentos inconseqüentes, irracionais, fantásticos e, em alguns casos, sem possibilidade de redenção.

Nesses últimos casos é que podem ser enquadrados *Todos os nomes* e, principalmente, *O homem duplicado*, no qual, aliás, logo no início do texto, explicitam-se as suas ligações com as obras anteriores. Diz o narrador-autor sobre a tipologia psicológica desse seu personagem de estranho nome, chamado Tertuliano Máximo Afonso, que vai viver a alucinada aventura de descobrir, e a todo custo tentar encontrar, um homem que é o seu duplo:

O que por aí mais se vê, a ponto de já não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos,

ainda que não especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegamos a conhecer mais que a inicial do nome, aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registro civil que fazia desaparecer certidões de óbito, todos eles, por casualidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano, e isso terá decerto representado para eles uma impagável vantagem no que toca às relações com o próximo. (SARAMAGO: 2002,p.10)

As remetências às obras, além de jogarem com as questões da autoria, inserem algumas nuances importantes para o que aqui interessa fazer notar. Assim, sabendo-se que o “pintor de retratos” é o personagem H. do *Manual de pintura e caligrafia*, o “médico de clínica geral que voltou do exílio” é o Ricardo Reis de *O ano da morte de Ricardo Reis*, o “revisor” é o Raimundo Silva da *História do cerco de Lisboa* e, finalmente, que o “funcionário subalterno do registro civil” é o Senhor José de *Todos os nomes*, constata-se que o próprio Autor (suposto, no caso) burilou-lhes trajetórias distintas, visto que dois dos casos são culminados por um “afortunado desenlace”. Já se ressaltou acima como isso se dá no *Manual*, onde a motivação encontrada no amor por uma mulher redime o pintor H. de sua crise melancólica e de seu cultivar do “miudinho escrutínio da solidão” – o que também sucede ao revisor Raimundo Silva e seu amor por Sara, em *História do cerco de Lisboa*, ainda que, no último texto, a redenção amorosa não assuma o acentuado peso alegórico que recebera no primeiro.

Restam-nos os casos do Senhor José e de Ricardo Reis, excluídos, pelo próprio Autor, da possibilidade de concluírem suas histórias por um “afortunado desenlace”. Quanto ao primeiro, já velho, talvez, de fato, não lhe caísse bem um final feliz romântico, apesar de sua procura obsessiva e apaixonada pela identidade da mulher desconhecida. Em todo o caso, é essa sua desesperada busca para superar os limites entre a vida e a morte que dá grandiosidade à sua utopia e à sua solidária solidão. Como percebe Adriano Schwartz, ele também, como a maioria dos protagonistas de Saramago, cumpre um “trajeto rumo à positividade”, do qual estaria excluído apenas Ricardo Reis (SCHWARTZ: 2004, p.164-5).

Quanto a este último, diz Schwartz que é o único que recebe, por parte do narrador saramaguiano, um tratamento de irônico desdém: “O narrador não gosta muito dele e não faz grande esforço para esconder isso” (2004,p.43). Tal notação também

poderia ser aplicada ao caso do relacionamento entre o narrador e o personagem Tertuliano Máximo Afonso de *O homem duplicado*.

Ora, nos termos aqui discutidos, pode-se entender que as narrativas protagonizadas tanto por Reis, quanto por Tertuliano e mesmo pelo Senhor José, resistindo à “positividade”, estão, em verdade, superando e equilibrando o pendor alegórico básico da escritura de Saramago, atingindo, assim, um tom de inquietude e negatividade – como vê Schwartz – próprio do romance da Modernidade. Resta apenas acrescentar que isso é conseguido em função, enfim, de uma liberação do elemento fantástico da tutela alegórica, o que, ainda que impeça o leitor de compartilhar os eflúvios reconfortadores e esperançosos de um “afortunado desenlace”, pode proporcionar-lhe, por outro lado, o “reconhecimento inquietante” de uma vida, que, no final das contas, é alegoricamente (mesmo que melancolicamente) também a sua.

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAILLOIS, Roger. De la féerie à la science-fiction. In: _____. **Anthologie du fantastique**. Paris: Gallimard, 1966. p.7-24.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: ANDRADE, Carlos Drummond de et al. **Para gostar de ler**. São Paulo: Ática, 1982. p. 5-13.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COSTA, Horácio. **José Saramago – O período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: Construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. **Romantismo e política**. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MARTINHO, Fernando J.B. Para um enquadramento periodológico da poesia de José Saramago. In: **COLÓQUIO/LETRAS nº 151/152**, janeiro-junho, 1999, p.21-33.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia: Ensaio de romance**. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

_____. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHWARTZ, Adriano. **O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Globo, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Teorias do símbolo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.

RELAÇÕES ENTRE O INSÓLITO E OS LEITORES EMPÍRICO E VIRTUAL

Shirley de Souza Gomes CARREIRA¹⁹

Introdução

Discorrer sobre o insólito na literatura exige uma reflexão prévia sobre três conceitos abordados por Tzvetan Todorov: o estranho, o maravilhoso e o fantástico.

Segundo Todorov, o gênero maravilhoso constitui o sobrenatural aceito:

os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV: 1975, p.60)

O gênero estranho caracteriza-se como o sobrenatural explicado, isto é, refere-se a “acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela produzida pelos textos fantásticos (TODOROV:1975, p.53).

Cabe ao fantástico a característica de se localizar no limite dos dois outros gêneros, ocorrendo em circunstâncias permeadas de incertezas: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV: 1975, p.31).

Ainda segundo Todorov, o fantástico exige uma integração do leitor no mundo das personagens, uma vez que se define pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos narrados (TODOROV: 1975, p.37). No entanto, o leitor mencionado por Todorov não é o leitor empírico, mas uma “função” de leitor implícita no texto. Esse leitor implícito detém as características de um leitor potencial, idealizado, materializando um conjunto de orientações que há de guiar o possível leitor empírico no sentido de uma interpretação adequada da obra, segundo a ótica de seu autor. A hesitação, a ambigüidade suscitada pelo fantástico só é possível mediante a existência desse leitor implícito.

¹⁹ Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ.

Se em dado momento a literatura fantástica surgiu de forma a dar uma roupagem nova à abordagem de determinados assuntos que até então constituíam tabu para a sociedade, o advento da psicanálise tratou de desvelar os temas ocultos, dando um golpe mortal no fantástico em sua concepção tradicional, dando origem a uma concepção moderna.

O Realismo Maravilhoso, surgido no século XX, é um gênero que se preocupa com a gênese de uma nova visão da realidade expressa por um experimentalismo narrativo que enseja a construção de uma imagem plurissignificante do real.

O termo “insólito” corresponde ao que é anormal, incomum, extraordinário. Vai além dos conceitos de realidade, verdade e até mesmo de gênero literário, pois sua presença na narrativa envolve efeitos diferentes, dependendo da época. No mundo contemporâneo, em que a verdade absoluta já foi contestada e as fronteiras entre o real e o irreal apresentam-se diluídas nas narrativas, há que repensar o papel do insólito nos textos ficcionais, bem como rever a sua relação com os leitores empíricos e virtuais.

A teoria em busca do perfil do leitor

Quando, em sua aula inaugural na Universidade de Constança, em 1967, Hans Jauss deixou explícita a necessidade de distinguir dois processos diferentes de recepção de uma obra literária, ou seja, o significado para o leitor contemporâneo e o processo histórico pelo qual o texto é recebido e interpretado pelos leitores diversos, ele lançou as bases do que se convencionou chamar de “Estética da recepção”.

A tentativa de delimitar o campo de ação do leitor empírico deu origem a diversas teorias da recepção, bem como fez que com que surgissem vários tipos de nomenclaturas com foco no receptor:

Nas últimas décadas impôs-se uma mudança de paradigma em relação às discussões críticas precedentes. Se em clima estruturalista privilegiava-se a análise do texto como objeto dotado de caracteres estruturais próprios, passíveis de serem descritos através de um formalismo mais ou menos rigoroso, em seguida a discussão passou a ser orientada para uma pragmática da leitura. Do início dos anos sessenta em diante, multiplicaram-se, assim, as teorias sobre o par Leitor-Autor, e hoje temos, [...] leitores virtuais, leitores ideais, leitores-modelo, superleitores, leitores projetados, leitores informados, arquileitores, leitores implícitos, metaleitores e assim por diante. (ECO: 1999, p. 1)

Em síntese, independentemente da nomenclatura usada, a leitura constrói um espaço entre o real e o imaginário cujo sentido cabe ao leitor preencher.

Em sua aula, Jauss chamou atenção para a relação dialógica entre leitores e obra, afirmando que as atualizações são regidas pelo horizonte de expectativas, tanto da obra quanto dos leitores. Para ele, a reconstrução desse horizonte de expectativas social era o elemento mais complicado no exame analítico das obras literárias, uma vez que o horizonte de expectativas internas à obra era derivável do próprio texto e, portanto, menos problemático.

A experiência estética por ele descrita se caracterizaria pela fruição da obra em três planos distintos, porém simultâneos e complementares: o da consciência como atividade produtora (*poiesis*), o da consciência como atividade receptora (*aisthesis*) e o plano da reflexão que se identifica com a ação (*katharsis*).

As reflexões de Jauss encontravam eco na teoria do efeito estético proposta por Wolfgang Iser, que tinha como base fundamental a noção de leitor-implícito, que já indicava as marcas que o texto carregava, supondo informações, repertório e valores comuns.

Para Iser, o leitor constrói o significado a partir de indeterminações, experimentando no ato interpretativo um efeito estético, em decorrência de sua interação com a obra, transformando o significado (o enunciado da estrutura) em significação (o que o leitor constrói).

A partir dos anos 60, intensificando-se nos anos 70 do século XX, as correntes voltadas para o estudo da literatura começaram a assumir denominações que aludiam ao leitor.

Em *Opera Aperta* (1962), Umberto Eco afirma que a cultura é um sistema de signos, que merece ser interpretada por um arquétipo de leitor, capaz de conhecer de modo ideal os princípios da semiose ilimitada.

Mais tarde, em *Lector infabula* (1979), *The role of the reader* (1979), *Os limites da interpretação* (1995), *Interpretação e superinterpretação* (1997) e em *Seis passeios pelos bosques da recepção* (1994), o próprio Eco desconstrói o princípio da obra aberta, afirmando que a obra literária exige um equilíbrio entre a infinidade de interpretações que pode gerar e uma hermenêutica normativa, em que os papéis do autor e do receptor são fundamentais. Ele tenta comprovar a existência de uma *intentio operis*, interpretada como uma estratégia semiótica, decorrente da leitura. Para Eco, a interpretação feita

pelo receptor está implícita no próprio texto, uma vez que a “intenção do texto” é a de produzir um leitor – modelo capaz de fazer conjecturas sobre ele. A iniciativa do leitor consiste em imaginar um autor-modelo, que não corresponde ao autor empírico, que, no fim, coincide com a intenção do texto. A *intentio operis*, ao contrário do que se pode supor, não restringe totalmente o leque de interpretações possíveis, mas, por outro lado, impede que se veja a interpretação de uma obra como algo infinito.

O papel do leitor como “decodificador” do texto tem uma relação intrínseca com a interpretação do insólito no universo ficcional.

Em *Otras Inquisiciones*, Jorge Luis Borges reporta-se à criação do poema “Kublai Khan”, de Samuel Coleridge, para teorizar sobre uma zona de confluência entre o real e o imaginário, entre a ficção e a realidade e entre os gêneros.

Quando Coleridge e Wordsworth delimitaram o campo de seu fazer poético na produção de *Lyrical Ballads*, primeira obra romântica em língua inglesa, a Coleridge coube a tarefa de transformar o sobrenatural, o insólito, em algo crível. Para tanto, o leitor deveria ler seus poemas a partir da “suspensão voluntária da descrença”, uma espécie de pacto a ser estabelecido entre o leitor e o texto.

A aceitação do pacto, ou *quid pro quo*, dar-se-ia a partir da identificação do leitor empírico com o leitor potencial da obra, aquele que fora idealizado pelo autor quando da sua escrita, em suma: o leitor capaz de compreendê-la em sua amplitude e em seus mais profundos e ocultos significados. A suspensão da descrença estaria, pois, associada à aceitação natural do que em outras circunstâncias poderia ser interpretado como algo sobrenatural, causador de estranhamento, ou seja, à naturalização do insólito.

Essa reflexão prévia sobre os perfis de leitores encontrará exemplificação em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, que analisaremos tendo como contraponto outras obras da literatura dos séculos XX e XXI.

As faces do insólito em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto

A questão do que pode ser ou não considerado insólito tem ocupado os investigadores da área, principalmente, quando essas manifestações se apresentam em obras que têm como *background* culturas não-ocidentais, como é o caso da África e do Oriente Médio.

Ao examinarmos o insólito na obra de Mia Couto incorremos no risco de ouvir que no contexto em que sua obra se insere o insólito não existe, uma vez que o sobrenatural e o maravilhoso já fazem parte da cultura africana.

Uma afirmação como essa soa bem mais restrita quanto à possibilidade de interpretação do que o conceito de *intentio operis* de Eco, uma vez que pressupõe um leitor-modelo africano, ou versado na cultura africana, que veja o texto apenas com um reflexo da cultura que o produziu.

Por mais que um texto postule seu leitor-modelo, ele é lido por leitores empíricos, independentemente de localização geográfica ou etnia e, além disso, a obra de Mia Couto tem um escopo “extramuros”, que ultrapassa os limites do continente africano.

Em *O outro pé da sereia*, Mia Couto arquiteta o texto com a estrutura de uma metaficção historiográfica, com duas narrativas temporalmente distanciadas, porém narradas alternadamente, de modo a iluminarem-se mutuamente.

Em ambas as narrativas o insólito se faz presente, ora naturalizado no universo ficcional ora produzindo estranheza até mesmo nas personagens.

O romance dialoga com outras obras, notadamente com *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez, do qual toma por empréstimo a atmosfera onírica que permeia o discurso e o traço de algumas personagens, como Melquíades, o cigano. No entanto, pode-se observar que, ao contrário do romance de Garcia Márquez, em que o insólito surge de uma forma banalizada, aceita incondicionalmente por todas as personagens, a obra de Mia Couto explora o insólito em suas múltiplas faces.

Ao inserir dados históricos em seu texto, incontestavelmente, cria um leitor-modelo, capaz de recuperar o intertexto traçando analogias com a história do presente que também está a contar.

Segundo Silva Rego (1971, 296-297), a história missionária moçambicana principia com a expedição dos Padres Gonçalo da Silveira e André Fernandes e do Irmão André da Costa, que fora enviada em 1560 pelo Vice-Rei da Índia, D. Constantino de Bragança, com a finalidade de conversão do Monomotapa. Em 1563, Pio IV cria a Administração Eclesiástica de Moçambique e Sofala.

A atuação missionária da Igreja Católica nas terras em que os Portugueses chegaram com a sua cultura esteve sempre relacionada com as atividades políticas,

econômicas, sociais e religiosas da Metrópole. Estas acabavam por ter o seu reflexo nos territórios e povos que a Santa Sé confiara a Portugal para evangelizar.

Moçambique pertencia ao Bispado de Goa, desmembrado do Bispado do Funchal em 1534, quando Paulo III, através da Bula *Aequum Reputamus*, cria aquela nova Diocese. Este novo Bispado compreendia toda a extensão territorial desde o Cabo da Boa Esperança até ao Japão.

Com base nesse contexto histórico, Mia Couto tece uma narrativa histórica, que conta como a referida imagem de Nossa Senhora chegou a Moçambique, trazida pelo jesuíta D. Gonçalo da Silveira em uma nau portuguesa em 1560. A imagem, benzida pelo papa, era destinada ao imperador do mítico reino de Monomotapa, a fim de catequizar a região.

O relato da viagem é uma das duas histórias paralelas que o romance narra, que contém o elo que se estabelece com a narrativa do presente.

Em um primeiro momento pode-se dizer que do leitor-modelo desse romance exigir-se-á o discernimento para, a partir do que o romance narra em seus dois níveis distintos, passado e presente, recuperar aspectos contextuais que levem à compreensão da obra como um todo.

Além do evidente diálogo com a historiografia, o romance apresenta elementos do Realismo Mágico latino-americano.

No nível da narrativa histórica, o insólito está associado à crise de identidade e ao choque entre culturas, que as formas diferenciadas de devoção à imagem da Virgem emblematizam.

Ao ver a imagem da santa tombar no lodo, durante o carregamento da nau, o escravo Nimi Nsundi se atira às águas, evitando que fosse tragada. Mais tarde, ao ver D. Gonçalo da Silveira limpando os pés da santa, diz que ela não havia escorregado; que ela queria ficar ali, no pântano. A devoção do escravo à Santa comove o missionário, incapaz de compreender a quem Nsundi realmente cultuava.

Em quimbundo, as sereias são chamadas de “ianda”, no singular “kianda”. As águas têm significado especial nas manifestações culturais africanas por remeterem aos mitos de fundação que regem as múltiplas formas de vida.

No romance, o escravo Nsundi envia entrega a Dia Kumari uma carta, na qual relata que, quando se ajoelha diante da Virgem, ele presta culto a Kianda:

Critica-me porque aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chamam isso de baptismo. Eu chamo de outra maneira. Eu digo que estou entrando em casa de Kianda. A sereia, deusa das águas. É essa deusa que me escuta quando me ajoelho perante o altar da Virgem. (...) Acontecia-me a mim o inverso do que lhe sucedeu a si, Dia Kumari. As minhas mãos se juntavam e pegavam fogo. Em lugar de dedos me ardiam dez pequenas labaredas. Era então que outras mãos, feitas de água, se aconchegavam nas minhas e aplacavam aquela fogueira. Essas mãos eram da Santa. E ela me segredava: – Este é o tempo da água. Era a voz da Santa que me percorria por dentro. A voz tomava posse de mim. E agora que lhe escrevi a carta, vejo que esta letra não me pertence, é letra de mulher. Meus pulsos delgados se recolhem ao peso de um cansaço de séculos. Meus dedos não têm gesto, meus dedos são o próprio gesto. Eu sou a Santa. (COUTO, 2006, p.114)

O insólito não surge apenas como manifestação da crença, mas também pela dissolução da fé mediante o reconhecimento da disparidade entre os princípios disseminados pelos religiosos e a sua prática.

Assim como o escravo, Padre Antunes, que acompanha D. Gonçalo em sua missão, experimenta um contato com a santa que é inconcebível segundo a visão cristã. Sonha com uma mulher despedindo-se dele na berna do rio Mandovi. Ela começa a desvencilhar-se de suas roupas, dizendo-lhe que é deste modo que ele há de lembrar-se dela. Angustiado, o padre acorda e, ao dormir novamente, torna a sonhar com a mulher, que lhe diz para tocá-la, pois ela o fará renascer. No sonho, ele afunda, para ser devolvido à tona pela estranha mulher, que, finalmente, se apresenta como Kianda, embora ainda personificando Nossa Senhora. O sonho é o início de uma crise religiosa e identitária

Padre Antunes decidira ser padre por conta de um amor proibido e abdica da batina por perceber-se um homem diferente, após o contato com os africanos e a paixão súbita pela indiana Dia, também passageira da nau Nossa Senhora da Ajuda. Os indícios dessa mudança espalham-se pelo romance antes de sua enunciação final, como comprova esta passagem: “Foi então que reparou que estava com as mãos sujas de tinta. Com as mãos negras, ele reentrou no camarote. E com as mãos negras ele se abandonou no rio do sonho” (COUTO, 2006, p.62). Assim é que Padre Antunes, desiludido com as obviedades de um cristianismo parcial, começa a sofrer uma mutação de raça:

Até 4 de janeiro, data do embarque em Goa, ele era branco, filho e neto de portugueses. No dia 5 de janeiro, começara a ficar

negro. Depois de apagar um pequeno incêndio em seu camarote, contemplou as suas mãos obscurecendo. Mas agora era a pele inteira que lhe escurecia, os seus cabelos se encrespavam. Não lhe restava dúvida: ele se convertia num negro.

– Estou transitando de raça, D. Gonçalo. E o pior é que estou gostando mais dessa travessia do que de toda a restante viagem. (COUTO, 2006, p.164)

Essas duas passagens do romance evocam experiências idênticas de personagens que se encontram no plano da narrativa no presente.

Desde o primeiro capítulo, a relação entre Mwadia e Zero delineia-se atípica aos olhos do leitor. Ela vive com um homem cuja fala se tornara tão episódica “como se ele estivesse existindo por conta de um outro que já vivera”(p.14). Num certo dia, Zero encontra algo que ele descreve como uma estrela que havia caído do céu e, inclusive, queimara-lhe as mãos ao enterrá-la em seu quintal. A suposta estrela nada mais é que uma aeronave em missão de reconhecimento e espionagem que, aos olhos do pastor de animais, assumira a forma daquilo que mais se assemelhava à bola de fogo em que se tornara.

Após uma conversa com a mulher, ambos decidem desenterrar a estrela e levá-la para ser enterrada junto ao rio, no lugar do bosque sagrado. Mwadia sabe aquilo não é uma estrela, mas os restos do que ela chama de “desembarcação”. No entanto, não deseja desmentir o marido. Naquela noite, Zero sonha que suas mãos se juntavam como duas chamas numa única fogueira, que, em lugar dos dedos, lhe doíam dez pequenas labaredas, até que mãos feitas de água se aproximaram das dele, aplacando a sua dor. Como sonâmbulo, ele repete as palavras da mulher que lhe aparece no sonho.

O insólito da situação se institui, portanto, a partir da duplicação, no plano do mundo contemporâneo, de algo acontecido no plano da ficção histórica.

Após enterrar “a estrela”, Zero descobre a estátua da Virgem, bem como os pertences de Gonçalo da Silveira, que com ela estavam enterrados, e reconhece nela a mulher do sonho. Decidem levar o achado até o adivinho Lázaro Vivo e decidir o que fazer com ele. O adivinho afirma que Zero despertara a alma do morto, pois uma pessoa assassinada não descansa como os mortos naturais; vira um *gnozi*. Para que não haja consequências sérias, a estátua deve ser levada para Vila Longe. Dada a impossibilidade, até então não explicada, de Zero voltar ao local, fica decidido que Mwadia há de fazê-lo.

Depois de pedir ao curandeiro que cuide de Zero, ela parte e Lázaro Vivo se pergunta:
 (...) saberia a filha de Constança o que a esperava em Vila Longe? Ou recorria à mesma ilusão que produz com os panos pendurados à porta de sua casa: inventaria vidas para preencher o vazio do seu coração natal? (p.47)

Assim como Melquíades, em *Cem anos de solidão*, o adivinho Lázaro Vivo tem, no universo ficcional, o estatuto do detentor do conhecimento, evocando o seu parentesco com os velhos xamãs, os sacerdotes conhecedores dos mitos, detentores de poderes ocultos e capazes de comunicar-se com os espíritos.

Ao mesmo tempo em que corrobora a aura mágica em torno da personagem, Mia Couto a desconstrói, ao relatar a surpresa de Mwadía ante a “nova versão” do *nyanga*, que já não portava mais as longas tranças de antes, nem as costumeiras roupas pretas. Ao invés do traje previsível, ele se apresenta, de cabelo curto e penteado de risca, usando uma blusa esportiva, e portando um celular. Lázaro vinha de Vila Longe, onde fora buscar uma tabuleta para pôr na porta de seu “estabelecimento”.

O modo com que o autor configura a personagem é uma visão irônica da prontidão em que a África se atira em direção à idéia de globalização, pois o adivinho anuncia logo aos recém-chegados: “– *Eu já estou no futuro. Quando chegar aqui a rede, já posso ser contactado para serviços internacionais. Entendem, meus amigos?*” (COUTO, 2006, p.24).

O leitor é, portanto, desafiado a uma leitura subliminar do insólito, construída sobre aspectos paradoxais.

Em uma entrevista concedida a Celina Martins (2002), Mia Couto expôs a sua visão sobre o choque de culturas em África:

Esse encontro de culturas é sempre, em princípio, traumático, porque não se trata de um encontro, é uma incursão abusiva. O que chega a estas culturas africanas não são as culturas européias. São emanções, representações simbólicas por via da tecnologia. Mantemos ainda a imagem dos primeiros encontros dos descobridores europeus que trocavam umas bugigangas que reluziam diante dos olhos dos africanos. Estamos mais ou menos repetindo esse modelo de relação. Não existe globalização, o que existe é exportação e imposição de sinais, nem sequer são modelos, o modelo fica junto do produtor, os africanos consomem passivamente aqueles sinais mais brilhantes e apelativos.

Nesse sentido, Lázaro personifica, no mundo contemporâneo, e no âmbito do consumo, a repetição de uma relação de dominação que se oculta sob a égide da globalização. É um homem dividido entre as suas crenças e os possíveis benefícios da tecnologia e da modernidade. O texto deixa entrever, no entanto, que seus poderes são reais. É através de Lázaro que o romance introduz pela primeira vez os rumores acerca da morte de Zero.

A presença de Zero no romance é cercada de incógnitas que se espalham por toda a narrativa, como a convocar o leitor a montar o quebra-cabeça. Ele é um personagem silencioso, descrito como um homem que está “a esquecer-se” (p.14):

Comovia-a, sim, o simples fato de Zero Madzero falar. Desde há anos que a sua voz se tornara tão episódica como se ele estivesse existindo por conta de um outro que já vivera. O homem calava cobras e lagartos. No silêncio, Zero se embalava feito um pêndulo, pontual para lá e para cá.
– Estou a esquecer-me. (p.14)

Ao ler o primeiro capítulo, o leitor estranhará, com certeza, o fato de que Zero, ao ser banhado pela mulher, impregna a água de sangue, mas não se dá conta de imediato que o silêncio dele é o silêncio dos mortos, apesar dos muitos indícios que autor espalha ao longo texto, a começar pela epígrafe do primeiro capítulo:

Em todo mundo é assim:
morrem as pessoas, fica a História
Aqui, é o inverso: morre apenas
a História, os mortos não se vão
O Barbeiro de Vila Longe

Depois de consultarem o curandeiro, por exemplo, Mwadia caminha atrás do marido e do burro Mbongolo, como em um cortejo fúnebre, e se assusta, pois lhe parece que o marido não deixa pegadas atrás de si. Chama-o, para ouvir a sua voz, para ter certeza de sua existência. Essa é uma das instâncias de hesitação da personagem.

Em Vila Longe, as demandas do mundo moderno se misturam ao maravilhoso. Os acontecimentos que se seguem à chegada dos americanos se reportam à preocupação do autor com algumas questões que lhe parecem cruciais, como, por exemplo, um desfraldar de bandeiras apoiado na questão da negritude, na busca de uma África mítica, que, de certa forma, ignora a realidade da Moçambique contemporânea, fruto de uma

intensa miscigenação. Por outro lado, há uma atmosfera onírica que permeia a narrativa, bem marcada pela presença do insólito.

Assim como em Macondo, o insólito é incorporado ao cotidiano das personagens. A citação de João Guimarães Rosa, que serve de epígrafe ao livro, remete à atmosfera onírica que circunda as personagens: “Desde que em alguma outra parte é que vivemos e aqui é só uma nossa experiência de sonho”.

Os mortos de Vila Longe faleciam “como era devido naquele lugar: sem nunca chegar a morrer” (COUTO, 2006, p.77). “Almas acesas, brilhando entre sombras, suspiros e silêncios”, eles pairavam entre os vivos, dando-se o luxo de envelhecer nas fotografias.

À Mwadia cabe a tarefa de pendurar a última fotografia da tia que falecera na “parede dos ausentes”; no corredor, onde todos os defuntos da família estavam reunidos, em um tipo de memorial mórbido. Estranhamente, na casa de uma família “que nunca chora”, um balde é posto junto à parede, para recolher as lágrimas dos mortos (COUTO, 2006, p.74).

A outra epígrafe ao romance, retirada do poema “Ancestralidade”, do poeta senegalês Birago Diop, também antecipa a atmosfera criada pelo insólito: “Os mortos/ não morreram. /Eles escutam/ os vivos e as coisas/ Eles escutam as vozes da água” (p.5).

O entrelaçamento entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos faz parte da cultura africana, sem dúvida, mas também está na base de muitas crenças do mundo ocidental, não configurando, portanto, um traço diacrítico.

No romance, o insólito também se apresenta sob a forma de transformações físicas sofridas pelas personagens. Assim como na narrativa do passado cabe a Padre Antunes passar pela mutação de raça, convertendo-se de branco em negro (COUTO, 2006, p.164), no presente, os olhos de Jesustino, goês, padraсто de Mwadia, começam a clarear e, ante o espanto da enteada, ele afirma estar mudando de raça (COUTO, 2006, p.95).

Transformação semelhante ocorrera com Constança após a morte do primeiro marido, pois quando decidiu ficar instantaneamente velha, com a força de seu desejo, começaram a surgir-lhe rugas e cabelos brancos (COUTO, 2006, p.101).

Tais mutações exigem do leitor o pacto da verossimilhança, ou seja, uma aceitação incondicional dos fatos como verdade. No plano da narrativa, Mwadia parece

aceitar a presença do sobrenatural, do mesmo modo que sua mãe e os demais membros da família. No entanto, e contraditoriamente, há indícios no texto cuja finalidade parece ser de causar estranhamento no leitor, ou, no mínimo, despertar-lhe a atenção para o fato de que nem tudo é o que parece ser no universo ficcional.

Ai visitar as ruínas da igreja com Mestre Arcanjo, Mwadia “estranha” o fato de que não vê o reflexo do homem no espelho, mas apenas o seu: “E pensou que talvez fosse por causa das teias de aranha que cobriam quase tudo” (COUTO, 2006, p.124). Segundo Todorov, essa passagem constituiria uma instância do gênero estranho, uma vez que a personagem tenta encontrar uma explicação física para o que presencia.

O romance é construído de forma a despertar no leitor uma sensação de indefinição e incapacidade de separar o real do irreal, como, por exemplo, na passagem em que Mwadia vai à alfaiataria com o padrasto, que se recusa a entrar, dizendo que havia jurado, há muitos anos, que jamais entraria no estabelecimento novamente, “nem vivo”, pois fora ali que, um dia, ele morrera (p.125). Assim como o pirotécnico Zacarias, de Murilo Rubião, Jesustino sabe-se morto.

A narrativa alimenta a incerteza sobre aquilo que encerra. A convivência entre o insólito e o cotidiano é ancorada pela passividade do narrador e da maioria das personagens, que não se questionam sobre o caráter incomum dos acontecimentos por eles vivenciados. A exceção fica por conta da vaga percepção de Mwadia, que oscila entre a aceitação e o estranhamento ante as manifestações do insólito, e da fala de Mestre Arcanjo, o barbeiro, o único que explicitamente afirma que há algo de anormal ali.

Quando Mwadia, finalmente, é confrontada com a morte do marido e descobre que fora o padrasto quem o assassinara, ela retorna a Anticamente, levando o retrato de Zero que a mãe lhe dera para que o pendurasse na parede dos ausentes.

A viagem de regresso equivale ao retorno aos labirintos da alma, pois, conforme lembra o narrador, “a viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar” (p 329).

É o marido morto quem a recebe e, dentro de si, ela carrega a certeza de que Vila Longe, assim como seus habitantes, não mais existem:

Como aceitar que Vila Longe já não tinha gente, que a maioria morreu e os restantes se foram? Como aceitar que a guerra, a doença, a fome tudo se havia cravado com garras de abutre sobre a pequena povoação? Vila Longe cansara-se de ser mapa.

Restavam-lhe as linhas ténues da memória, com demasiadas
campas e nenhuns viventes. (p. 330)

É dele também que, à guisa de consolo, ela ouve as seguintes palavras: “—
Custa-lhe aceitar, eu sei Mwadía. Com o tempo você vai aceitar” (p. 330). Nada mais
insólito do que um morto pregando a necessidade de aceitação da morte.

A aceitação é simbolicamente representada pela parede de ausentes que ela vê
no céu à noite; parede que não está no horizonte, mas em sua própria alma. É nela que
pendura a foto do último ausente: Zero Madzero. Antes de dirigir-se ao rio, ela o beija
“como se ele fosse apenas uma ausência adormecida” (p. 331).

Se ao longo da narrativa as manifestações do insólito parecem, por vezes, estar
banalizadas, aceitas pelas personagens e exigindo do leitor a sua parte no pacto de
verossimilhança, o fim do romance produz um duplo despertar: em Mwadía e no leitor.

A existência de Zero como duplo de si mesmo torna-se evidente, bem como o
caráter fantasmagórico de uma Vila Longe que não mais existe, despovoada de seus
habitantes, que, na mente de Mwadía, resistem ao esquecimento advindo da morte. Essa
resistência se concretiza nos retratos, cujas imagens continuam a envelhecer.

A autognose de Mwadía corresponde ao fim do pacto entre texto e leitor, pois
este chega ao fim do romance em busca de um significado para tudo o que leu. E é a
narrativa da chegada dos americanos, com todas as suas implicações acerca da
identidade, do panafricanismo e da globalização, que contém a chave de leitura do texto.

Até mesmo a crença no sobrenatural, tão cara à cultura africana, é posta em
xeque. A questão da feitiçaria é tematizada em sua relação com as transformações
sociais, uma vez que, graças a questões econômicas, perde a sua característica religiosa
e passa a fazer parte de uma pantomima comercial. Mwadia é convocada a encenar
trances, visitas de espíritos, para impressionar os americanos. Para torná-los
convincentes, de dia lê os velhos documentos de D. Gonçalo, encontrados com a santa;
à noite vai ao quarto dos americanos e lê os papéis do casal, além de visitar a biblioteca
que o padrao havia herdado. O efeito da encenação é imediato: “Como Casuarino
previra, os americanos ficaram fascinados com a sessão de transe (...) *Eis África
autêntica*, repetiam, deleitados” (p.236).

Assim, instaurando e subvertendo o insólito, o autor revisita suas raízes, e a
intentio operis parece ser provar que a palavra é o *locus* de construção da identidade e

da preservação da memória. Mia Couto opta por mostrar que compete ao homem decidir o que deve ou não ser lembrado.

Mia Couto não escreve um romance sobre africanos e para africanos, mas um texto em que a existência do insólito desafia não apenas a atmosfera mágica da cultura africana em suas raízes, como também o olhar pragmático e padronizador do mundo contemporâneo.

Se *O outro pé da sereia* cria para si um leitor-modelo, se traz em si a *intentio operis* defendida por Umberto Eco, decerto não descarta níveis de inteligibilidade que refletem diferentes percepções do insólito na literatura africana: a do olhar europeu sobre a África e a do olhar africano sobre a sua própria cultura.

Afinal, temos olhos, mas “o que vemos não é o que olhamos, mas o que nosso olhar semeia no mais denso escuro” (p.316).

Referências Bibliográficas:

- COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. (8.ed.) São Paulo, SP: Perspectiva, 1991.
- _____. **Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos**, trad. de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**, trad. de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. **The role of the reader: explorations in the semiotics of texts: Explorations in the Semiotics of Texts**. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- _____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Os Limites da Interpretação**. Lisboa: Difel, 1992.
- _____. **Seis passeios pelos bosques da recepção**. São Paulo, Cia das Letras, 1994.
- HORTA, José da Silva. "Entre história europeia e história africana, um objecto de charneira: as representações". **Actas do Colóquio Construção e Ensino da História da África**. Lisboa: Linopazes, 1995.
- JUNOD, Henrique. **Usos e costumes dos Bantus**. Maputo: Imprensa Nacional de Moçambique, 1974, 1975, 2v.
- MARTINS, Celina. **O estorinhador Mia Couto**. A poética da diversidade. Disponível em: <http://www.rbleditora.com/revista/artigos/celina3.html>
- REGO, António da Silva. Lições de Missionologia. Lisboa: **Estudos de Ciências Políticas e Sociais no. 56, Centro de Estudos Políticos e Sociais da Junta de Investigações do Ultramar**, Ministério do Ultramar: 1961, pp. 296-297.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MARIA MOURA: A FORTALEZA DO SEXO “FRÁGIL”Baktalaia de Lis Andrade Leal²⁰

Eu também posso comandar o vento, senhor!
Eu tenho um furacão em mim que varrerá a
Espanha se me desafiar.

(Elizabeth I, rainha da Inglaterra, em resposta
ao embaixador espanhol)²¹

Memorial de Maria Moura tem estilo gracioso! Com essa obra, Rachel de Queiroz marca firmes passos na discussão sobre o papel da mulher nos novos tempos (velhos). Papel nem seria o termo adequado, talvez presença... sim! Esse termo é preferível por ser mais imponente. É certo que Queiroz, no Memorial de Maria Moura (doravante MMM), não levanta a bandeira de apenas um tipo de injustiçado, mas o estandarte feminino é erguido brilhoso.

Como é típico nos textos dos “escritores da realidade”, existe complexidade em classificar as personagens em blocos ou segmentar os tipos psicológicos, cada indivíduo equivale a um universo. No entanto, cabe considerar, não regularidades, mas propriedades singulares da protagonista Moura.

Rachel desenha personagens reais ao ponto. Poderia tê-las separado em dois grandes grupos: homens e mulheres (embora faça isso em parte), mas de tão estranhamente reais que são os papéis, é curioso perceber como cada figura tem preferências distintas.

Para apenas um ensaio, seria trabalhoso analisar os perfis de diversos seres da narrativa, nem é esta a proposta desse texto. Apenas Moura basta, o que já é um trabalho bem extenso. Maria Moura pode ser vista com muitas nuances, mas aqui se achou pertinente vê-la como: **identidade, manifesto e arte.**

²⁰ Professor da Universidade do Estado da Bahia e Mestrando em Estudos da Linguagem – UNEB.

²¹ Trecho do filme *Elizabeth: A era de ouro*, França/Inglaterra: Universal Pictures, 2007. Dir: Shekar Khapur, 114 min.

Identidade

A diferença entre os homens e Maria Moura, é que os homens são de graça. A protagonista emerge num valor invejável. O valor da liderança, do respeito, da conquista, e justaposto a isso, o valor da identidade de ser mulher. A esperança que os varões asseguram da gratuidade feminina é perdida em Maria Moura, no MMM a gratuidade é afirmada no homem e... o que é gratuito não tem preço (evidentemente).

Moura nunca é a mesma a cada evento passado, a evolução da personagem transtorna o universo masculino elevando o “preço” da mulher à liderança. Essa evolução da protagonista é uma clara analogia ao progresso que envolve a “presença” feminina na história humana, uma afirmação que não lhe foi gratuita, mas conquistada. Não há gratuidade no que as mulheres conquistaram, nem no romance, tampouco na vida real. Nessa diferença entre Moura e os homens do romance, permanece a palavra que fará divisa os dois gêneros: preço.

É nessa dialética entre *preço* e *gratuidade* (visto que não tem preço o que é de graça, e o contrário semelhantemente) que Moura “lança-se” em conquista de sua **identidade**.

Por que se pode afirmar que *os homens são de graça*? Usando o mesmo pensamento dialético de preço x gratuidade, afirma-se da condição do homem (macho) no romance: o que não foi conquistado, não tem valoração. A postura coronelista do homem (macho) é um reflexo histórico, doado, uma herança secular, uma posição marcada histórica e socialmente e, portanto, sem valor justo.

Não é redundante lembrar que a Moura do início do livro é o retrato de muitas mulheres sem o direito da “presença”, mas a Moura, no seu mais alto grau de evolução mostrado, é um escândalo aos machistas gratuitos. Nisso Maria é identidade, nisso ela afirma uma presença ofuscada pela injustiça masculina sob o instrumento da força e nada mais. Sem argumentos os “machos” se afirmaram, e, na busca dessa justiça, Moura deu identidade a mulher.

Nunca se viu mulher resistindo à força contra soldado. Mulher, pra homem (...) só serve pra dar faniquito. Pois, comigo eles vão ver. E, se eu sinto que perco a parada, vou-me embora com os meus homens, mas me retiro atirando. E deixo um estrago feio atrás de mim. (...) Pra ninguém mais querer botar o pé no meu pescoço; ou me enforcar num armador de rede. Quem pensou nisso já morreu (MMM, p.40)

Como já foi antecipada, essa identidade não é global (ou seja, não é de todo o gênero feminino no Romance), mas é emergente. A autora poderia apelar para uma demonstração do “Reino das Amazonas”, já que prefere afirmar a presença feminina num cenário tipicamente patriarcal. Mas visa uma forma de resistência ao imaginário masculino e no decorrer da narrativa, mostra que papéis, comumente reconhecidos por seres masculinos, são brilhantemente assumidos pela mulher. Mas nem todas as mulheres são assim. Rachel mostra um ambiente onde mulheres ainda permanecem na submissão, na dependência tradicional e violenta. O memorial veste-se cada vez mais da realidade quando não se omite a isso.

Pode-se questionar: Rachel volta a se aproximar dos devaneios da ficção quando, no desenvolver da narrativa, essa liderança feminina é aceita por um bando de homens do Século XIX?

João Rufo que, no dizer de Zé Soldado, parecia um sargento um campanha, me perguntou:

- A gente ataca, Chefe? (Estava começando a me chamar de ‘chefe’ para dar exemplo aos outros. Dantes só me chamava de Sinhazinha). (MMM, p.75)

Não se quer entrar no mérito das teorias ficção/realidade, nem se classificar o tão transtornado cenário teórico da literatura moderna. Mas cabe refletir que o livro não é uma revolução feminista, mas versões de identidades que são, eram, serão ou deveriam ser.

Então se pode responder a questão: Rachel desprende-se tanto da linha da realidade para a ficção quando homens aceitam a liderança feminina? Resposta é *não*. Um exemplo muito real dessa *aceitação* foi justamente a figura feminina que inspirou a escritora a produzir esse clássico Memorial: Elizabeth I.

A dedicatória de Queiroz nos faz achar a já citada irmã gêmea de Moura:

A S.M. ELISABETH I, Rainha da Inglaterra (1533 – 1603), pela inspiração.

Conhecida como a Rainha Virgem, estabeleceu um reinado brilhante, em tempos de machismo ardiloso. Elizabeth I tornou-se a Monarca mais poderosa de sua época com manipulações políticas e bélicas admiráveis. Vê-se que Rachel é realismo no sentido literal do termo.

Em vida real, não é típico (mesmo a partir da modernidade) dos homens aceitarem a liderança feminina, sobretudo no sertão nordestino de século XIX. Mas considerando o direito de mostrar a identidade que a mulher viria conquistar, MMM continua impecável em seu realismo.

Sua honra perdida foi reafirmada na condição de líder e estrategista, numa identidade exigente do respeito:

Eu gostei do “respeitada”. Nem que seja por causa dos meus bacamartes. O diabo é que Maria Moura, apesar de nova não vai dar facilidade. Ela tem um jeito de encarar a gente que parece um homem, olho duro e nariz pra cima, igual mesmo a um cabra macho. (MMM, p.18)

O estigma do termo *mulher macho*, deve ser facilmente entendida por “Manifesto por igualdade de gênero”. Ser macho (sobretudo no sertão) é sinônimo de soberania, eis a mulher em evidência. Rachel apresenta ao leitor *O Coronel Feminino*, em seu mais alto grau de evolução, Maria Moura retoma completamente a figura do líder de bando e jagunço chefe – sinhá.

A autora desenha um protagonista que emana segurança e medo, que desliza, mas decide. O tipo da mulher que quer encontrar a largura do seu espaço por força, tropeços, medos, gana, astúcia. Rachel sabe dosar com precisão o teor da liderança feminina, entretanto não consegue (por não querer) esconder suas sensibilidade.

Manifesto

Há uma característica peculiar nessa literatura que espelha o real: a violência. Como se poderiam omitir os traços violentos do sertão do século XIX? A mais notável descrição de violência é justamente contra o “sexo frágil”. Tem-se uma frase dos personagens Irineu e Tonho sobre Maria Moura:

- Na mão de um marido macho mesmo, ela se aquieta, nem que seja a poder de relho.

Agora de novo quem não gostava era eu:

- Eu nunca bati em mulher.

E ele:

- Ora mano! E a surra de peia que você deu naquela Sabina Roxa? A pobre ficou uma semana em folhas de bananeira, pra sarar o couro.

- Quando eu digo mulher, é outra coisa. Aquilo era só uma quenga. Moleca muito sem vergonha.

- Pode ser. Mas você quase matou a rapariga. (MMM, p. 8)

O tema parece não se desgastar nunca, esse retrato da violência de gênero não perde a força por tanto que se fale ou se publique; a primeira mulher que se tornou membro da Academia Brasileira de Letras sabia disso. Nesse recorte, entre tantos mostrados no livro, Rachel quer estampar a vergonha nos rostos dos leitores másculos, mas poucos a sentem. O teor da violência mostrada contra a mulher não é a parte do Romance que se pretende (ainda que possível) expressar arte. Eis nesse ponto, Maria Moura: o **Manifesto**.

Não é possível esquecer a injustiça histórica de gênero com o tempo.

Falam que o tempo apaga tudo – é mais um modo de dizer.
(MMM, p.466)

Cada vez que a violência (de qualquer tipo) é retratada no texto de Rachel, este se torna um manifesto, um repúdio, uma denúncia. Pretendendo limpar os olhos da sociedade para que enxergue a infâmia da violência de gênero. Esses dois vieses: identidade e manifesto, no romance, se parecem, mas são distintos. Evidentemente onde um manifesto é publicado, uma identidade é afirmada.

A percepção de **identidade, manifesto e arte**, é embaçada, pois esses pontos são, muitas vezes, confundidos em si mesmos.

Arte

Moura é **arte**! A impressão que se tem é que Rachel faz as outras personagens penetrarem pouco no mundo de Maria. E mais: naturalmente, o leitor sabe notar muito mais da protagonista que as personagens, mas nem tudo. A sinhá é artisticamente construída para ser misteriosa. Parte desse mistério é revelada as outras personagens, parte aos leitores, e grande parte a ninguém. O escritor, que tem arte para criar uma protagonista transtornada, dá-se o luxo de mostrá-la obscura em parte.

Pode-se questionar o que é moral ou não em Maria? Pode-se perguntar o que ético ou correto em suas ações? Poder até que se pode. Mas esse é o perfil de uma personagem bem construída. Os padrões de moralidade no mundo real não maculam a arte na construção da personagem, pois ela não se submete aos conceitos de moralidade.

A arte faz o leitor preferir o delinquente, o ladrão, o terrorista, mesmo que seus próprios conceitos na vida real condenem essas práticas. Notadamente, arte de Rachel faz o leitor torcer pelas estratégias, por vezes injustas, de Maria Moura.

A arte é amoral. Já afirmava Oscar Wilde (WILDE in DAMIÃO 2003)

Maria é artisticamente manipuladora. Talvez esta seja a expressão de arte mais bela entre as *Marias* (mulheres). Mas a Maria que é Moura, em tempos que não dispunha de um “exército” de jagunços, usou seu encanto feminino, seduziu Jardimino para matar o padrasto. Em seguida instigou João Rufo para alvejar o crioulo, mesmo sem força no braço ou imposição de voz.

Moura usa também a arte da sensibilidade para a manipulação.

Já em tempos de liderança bélica, era rígida como uma rainha. Linguagem de Coronel:

-Vai-te embora rapaz. Daqui a pouco a gente conversa. (MMM, 451)

Hilariamente Moura sabia “convidar para janta, despejando a visita”.

- Compadre, se você quiser ficar pra jantar, ótimo. Mas já estou vendo a Marialva apontando no caminho da sua casa. (MMM, p. 460)

A arte de manipular é, em Moura, sua espetacular ferramenta de liderança. Estratégica em tempos de anonimato. Firme estadista em tempos de evidência.

Ela ainda é arte em reconstrução de vida. Sua honra perdida foi reafirmada na condição de líder. Sua terra tomada foi restabelecida por todas as conquistas pelo sertão, e finalmente pela terra próxima à *Lagoa do Socorro*. Sua família perdida retorna na condição de homens e mulheres que se aninham sob a sua chefia, além da paixão.

A arte de sobreviver desvendada na protagonista é a cópia de tantas mulheres brasileiras e, em especial, das nordestinas.

Maria é uma mulher como todas. Rachel é que evidenciou alguns pontos na heroína. Moura se destaca não só pelo que faz, mas pelo que desobedece.

Entre as responsabilidades exigidas pela sociedade machista para a mulher, está a boa imagem de prendada e bem falada.

- Mas é mal falada, Falaram dela até com o Liberato. (MMM, p. 5)

O estereótipo de Mulher “mal falada” é uma forte ferramenta na manutenção do poder masculino.

A expressão “mal falada” evidentemente refere-se à sexualidade, à virgindade. A balança desigual dos costumes imuniza o homem de ser bem ou mal falado. Para o sexo masculino, isso pouco importa. Por melhor dizer, importa ao homem ser “mal falado”. Importa ao homem ser livre em sua sexualidade e ser rigoroso quando exige uma abstinência da mulher. Esse emblema imposto historicamente é um discurso com infinitos precedentes, os sujeitos que empunham essa bandeira já não são apenas homens. As mulheres, por força da construção social, exigem de si o que os homens não fazem questão para eles. Nessa sociedade farisaica, onde os soberanos exigem algo que não fazem, Rachel decide desobedece às exigências tradicionais edificando uma heroína que mesmo sendo “mal falada” é animosamente cortejada.

Moura é a mulher que os homens gostariam de “ter” para si? Bem, assim como os seres reais têm preferências pessoais, os personagens dessa narrativa escolhem diferentes caminhos, pois são seres distintos. Portanto a questão é bem relativa. Entretanto personagens masculinos apaixonam-se por Maria Moura e pela sua capacidade autoritária.

O que ele quer em mim é a Moura, a calça de homem, o chicote, a força! Ele é atrevido mas é fraco, acho que gosta de mim – a seu modo – mas só vai continuar gostando enquanto eu for o que sou. Aquela Moura capaz de enfrentar outros homens, sem medo. Até pelo contrário, dando medo a eles... Se eu largar os meus modos, se eu perder a minha fama e o meu comando, ele logo se abusa de mim e sai atrás de outra. (MMM. P. 450)

Rachel dá a protagonista o direito ao conflito pessoal, a refletir se é vantajoso ser uma mulher aos modelos tradicionais ou se prefere as novas conquistas. Se escolhe ser cortejada como *mulher sinhazinha* ou como mulher *mal falada*.

Uma liderança feminina em meio aos jagunços, essa revolução psicológica gerada no sertão *fictício* de MMM, vai paulatinamente sendo reconhecida como ideal tanto pelas outras personagens quanto pelo leitor. O *Flash-Back* prepara os leitores para uma mudança que a personagem vai sofrer, impõe-lhe essa revolução inacreditável.

Maria mal falada! Maria Macho! Uma *moura* de verdade incendiando os pobres machos sertanejos. Se muitos questionam as inconstâncias femininas, quem pode entender as preferências masculinas? Esses reveses, que os homens escolhem não comentar, são escancarados por Queiroz. Talvez seja uma alternativa da escritora não apenas revelar uma Maria contundente e intensa, mas mostrar que os homens não são tão decididos e suficientes quanto parecem.

Referências:

DAMIÃO, Carla Milani, Filosofia e narrativas autobiográficas a partir de um projeto de Walter Benjamin. 2003.. Disponível em <http://libdigi.unicamp.br>. Acesso em 10/06/2010.

QUEIROZ, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*. 13. Ed. São Paulo: Siciliano, 2001.

UM BREVE OLHAR SOBRE A OBRA *VINTE E ZINCO* DE MIA COUTO

Heloiza Helena Vieira dos Anjos Santos ¹

O presente artigo mostra uma análise da obra “Vinte e Zinco” (1999), do autor moçambicano Mia Couto, dando ênfase aos “fantasmas” produzidos pelo colonialismo, onde é colocado em cena medos, culpas, preconceitos, ódios, superstições, crenças e ressentimentos introjetados tanto no imaginário dos colonizados, como no dos colonizadores.

A obra foi escrita a pedido da editora portuguesa “*Caminho*”, interessada em um quadro de histórias que fizesse recordar o 25º aniversário de 25 de abril, data em que Portugal comemora a queda da ditadura salazarista, cujo líder António de Oliveira Salazar, dirigiu os destinos do País durante quatro décadas, restringindo e violentando de forma agonizante e ignóbil as liberdades e direitos fundamentais dos portugueses e dos diferentes povos das “antigas colônias” de Portugal, inclusive Moçambique, e sendo responsável por algumas das mais longas guerras de libertação em África, permitindo massacres sobre civis durante as guerras, onde morreram e ficaram feridos milhares de seres humanos.

É importante ressaltar que em oposição ao fascismo, em 1959-1960, surgiram três movimentos formais de resistência à dominação portuguesa de Moçambique: UDENAMO - União Democrática Nacional de Moçambique; MANU - Mozambique African National Union (à maneira da KANU do Quênia); e UNAMI - União Nacional Africana para Moçambique Independente. Esses três movimentos tinham sede em países diferentes e uma base social e étnica também diferentes mas, em 1962, sob os auspícios de Julius Nyerere, primeiro presidente da Tanzânia, esses movimentos uniram-se para darem origem à FRELIMO - Frente de Libertação de Moçambique – oficialmente fundada em 25 de Junho de 1962. O primeiro presidente da FRELIMO foi o Dr. Eduardo Chivambo Mondlane, um antropólogo que trabalhava na ONU e que já tinha tido contatos com um governante português, Adriano Moreira. Nesta altura, ainda se pensava que seria possível conseguir a independência das colônias portuguesas sem recorrer à luta armada. No entanto, os contatos diplomáticos estabelecidos não resultaram e a FRELIMO decidiu entrar pela via da guerra de guerrilha para tentar forçar o governo português a aceitar a independência das suas colônias. A Luta Armada de Libertação Nacional foi lançada oficialmente em 25 de Setembro de 1964, com um

ataque ao posto administrativo de Chai no então distrito e, mais tarde, província de Cabo Delgado. A guerra de libertação, uma luta de guerrilha, expandiu-se para as províncias de Niassa e Tete e durou cerca de 10 anos. Durante esse período, foram organizadas várias áreas onde a administração colonial já não tinha controle - as Zonas Libertadas - e onde a FRELIMO instituiu um sistema de governo baseado na sua necessidade em ter bases seguras, abastecimento em víveres e vias de comunicação com as suas bases recuadas na Tanzânia e com as frentes de combate. Finalmente, a guerra terminou com os Acordos de Lusaka, assinados a 7 de Setembro de 1974 entre o governo português e a FRELIMO, na sequência da Revolução dos Cravos. Ao abrigo desse acordo, foi formado um Governo de Transição, chefiado por Joaquim Chissano, que incluía ministros nomeados pelo governo português e outros nomeados pela FRELIMO. A soberania portuguesa era representada por um Alto Comissário, que foi Víctor Crespo. Na história de Moçambique, é mister destacar, que estabeleceram-se, complicadas relações de poder entre colonizado e colonizador, em todos os níveis e de todas as formas, gerando uma série de problemas sociais na dicotomia dominador/dominado

Portanto, foi essa condição que tornou-se o mote principal com que o escritor articulou seu painel literário, “*Vinte e Cinco = Vinte e Zinco*”: 25 anos de 25 de Abril português - que não chegou a acontecer na colônia Moçambique, pois 1974 não foi um ano de liberdade para Moçambique que é um dos 20 países mais pobres do mundo, de portuguesa colonização, e que somente se fez independente em 1975 com uma história marcada por muito sangue derramado em lutas libertárias.

“*Vinte e Zinco*”, portanto, conta uma história que se passou entre 19 a 30 de abril de 1974, composta de 12 capítulos, narra acontecimentos dos dias que precederam e sucederam à revolução dos cravos (queda da ditadura salazarista). A narrativa de Mia Couto entrelaça história e ficção, remete a tradição e, ao mesmo tempo, na sua expressão absolutamente única, originalíssima, escreve e descreve as raízes do homem com a pátria, explorando a natureza humana na sua relação umbilical com a terra, com o poder e com suas crenças, onde o interior dos *personagens* é focalizado, o que lhes confere profundidade *psicológica*.

O elegante título – trocando propositalmente a consoante c pela consoante z – lembra as casas com teto de zinco, as habitações dos “negros pobres que vivem na madeira e zinco” (Couto, 2004: s.p.4), onde para estes moçambicanos – os negros, os

marginalizados, os guerrilheiros – haviam de viver. Ademais, devemos, inicialmente, entender que uma nação que ainda carrega na memória as marcas indeléveis do etnocídio sobre a sua cultura não tem muito a comemorar. O próprio Mia Couto ratifica essa idéia, em entrevista ao Jornal de Letras de Lisboa:

O 25 de Abril não é uma data nossa, de Moçambique. Só indiretamente. O nosso 25 é outro, o de Junho (de 27), a data da independência. (...) O nosso 25 ainda está por vir, por isto este é os vinte e zinco, porque eu ainda continuo a morar numa casa de madeira e zinco. O título tem a ver com isto e com o modo como o 25 de abril foi vivido em Moçambique. Não como uma data de ruptura, como aqui, porque lá a ruptura só se dá um ano e pouco depois. (Jornal de Letras de Lisboa, em 1999)

Assim, ao longo de uma curta história carregada de memórias Mia Couto traz o passado ao presente e busca catapultá-lo no futuro - a identidade moçambicana a imergir da necessidade de esquecer a guerra e os maus momentos do colonialismo, desta maneira, parece ser o Tempo, o tema central de “Vinte e Zinco”; o Tempo como matéria de afirmação de uma vida que se quer diferente, procurando interrogá-la nas suas formas sinuosas de ser, tentando desvendá-la e com ela a história em que se insere, onde percebe-se que o passado só tem sentido se for reinterpretado, ou atualizado, à luz das contingências temporais e receptivas, permanecendo aberto a contínuas interpretações.

Em Mia Couto, encontramos uma nova forma de contar o arrivismo português nas colônias negras - uma forma de contar que mostra claramente pontos importantes sobre a história de Moçambique e que para entendê-los implica referir o seu passado e herança colonial, e implica, de certa forma, procurar entender as convulsões que atravessaram todo a sua história de contrastes e contradições, a dicotomia entre dois mundos diferentes, Portugal e África, unidos pelo colonialismo.

A paisagem ocupa lugar de destaque nesta narrativa. Dentre algumas das possíveis definições de geografia cultural está a caracterização por componentes materiais, sociais, intelectuais e simbólicos que formam sistemas de justaposição coerente que nos fornecem meios de análise da cultura e de suas relações com o meio. Como a literatura é uma possibilidade de leitura da paisagem e, conseqüentemente, de um grupo social, “*Vinte e zinco*”, tem na paisagem um dos seus pontos principais.

Em “Vinte e Zinco” a dupla abordagem da realidade política e social de Moçambique, processa-se tanto pelo lado histórico como pelo lado mitológico, porque,

em cada página está a cultura africana, em cada personagem que se afaste da realidade portuguesa, das imagens que carregam as palavras grandes deste grande escritor:

A sua linguagem extremamente rica e muito fértil em novas acepções de palavras já existentes na língua confere-lhe um atributo de singular percepção e interpretação da beleza interna das coisas. Cada palavra escrita como que adivinha a secreta natureza daquilo a que se refere, e entendemo-la como se nenhuma outra pudesse ter sido utilizada em seu lugar, em sua narrativa a cultura africana respira submersa, mas ofegante, contagiando o leitor, pela forma como a história, a ficção e a memória se entrelaçam poeticamente. As imagens de Mia Couto evocam necessariamente em nós a intuição de outros mundos e em certa medida um pouco surrealistas, subjacentes ao mundo em que vivemos, que nos remete ao mundo vivo das histórias. É certo dizer, creio, que em *“Vinte e Zinco”* Mia Couto se sobressai como excelente contador de histórias, e através desta história, o mesmo consegue manter-nos em contato com um pulsar interno que coincide com a própria respiração da terra e ao mesmo tempo, lança a África, e a Moçambique, em particular, um olhar contemporâneo quando opta por abrir mão de um discurso abertamente centrado em uma abordagem política em prol de uma retórica sutil, onde a hibridização age como uma força de interação criativa recuperando o aspecto histórico e político da cultura, infiltrando-se nos interstícios espaciais e temporais normalmente bloqueados pelas divisões e categorizações canônicas, permeada dos recursos estilísticos e intertextos que não se priva, também, dos questionamentos acerca dos estereótipos que envolvem a África. Em sua obra, o autor vai além de questões político-sociais, quando apresenta as tradições, os cultos, as crenças africanas. Percebe-se que o autor focaliza o diálogo entre a história e a ficção, mostrando ao leitor às principais questões do colonialismo, como o sentido de pertencimento, a identidade e o choque entre culturas. Enfim, o narrador deixa implícita a necessidade de reconstrução da linha espiritual perdida pela nação. O homem da terra moçambicana tem a memória afetada pelos sentimentos atrozados relativos aos conflitos. Assim, literatura e história, ficção e memória se entrelaçam ao longo da narrativa, tornando a literatura um espaço de representação entre a Metonímia e a Metáfora.

As personagens de *Vinte e Zinco*, embora o autor enfatize em seu romance o momento da quebra do regime colonial português com o 25 de Abril, também experimentam com o fim da dominação portuguesa a incerteza diante do futuro. A incerteza diante do que viria a ocorrer após o 25 de abril é uma das tônicas do desfecho

de Vinte e Zinco e é expressa não só pelas personagens portuguesas, que repentinamente se vêem privadas de um poder que se concentrou em suas mãos durante séculos, mas também pelos próprios moçambicanos que não possuem garantias quanto ao futuro de sua terra, ainda não constituída como nação.

A incerteza diante da realização ou não das transformações na estrutura social do país faz com que o 25 de Abril, que determina o fim do salazarismo em Portugal e início do esfacelamento do colonialismo português em África, não seja visto como o dia da transformação de Moçambique em uma nação independente e socialmente justa. A retirada dos portugueses de África não garante aos moçambicanos, ou a qualquer dos povos africanos que experimentou a colonização, liberdade nem justiça social, o que, segundo reflexões da vidente Jessumina, personagem de Vinte e Zinco, só seria possível com “outros vinte e cinco” (COUTO, 1999, p.108), expressão recorrente no livro, que pode ser lida como alusão irônica do autor à data da independência oficial de Moçambique, 25 de novembro de 1975.

Enfim, a tessitura romanesca de “Vinte e Zinco” ,trata-se não somente de um profundo drama sobre a (des)assimilação de uma cultura, mas, sobretudo de um drama sobre o poder (e do im-poder político) do homem e dos seus limites, de um anti-Hamlet cujo protagonista não é um solitário príncipe, mas sim, um membro do PIDE (um dos órgãos de repressão do governo de António Salazar em Moçambique) , um criminoso e um ser aberrante mergulhado na solidão e no desespero, o “torturador torturado”, que vive obcecado pelo “feitiço” dos negros nativos e perturbado pela morte do seu pai, Joaquim Castro. Como representante de Portugal naquele lugar, cabe a ele reprimir qualquer ameaça à soberania da antiga metrópole e evidenciar os desníveis culturais e sociais existentes entre brancos e negros. O limite entre estes está justamente no espaço geográfico: apesar da dominação, poucos são os brancos que pisaram o território negro, o "mato africano": o padre Ramos, o médico Peixoto, o administrador Marques e o agente Diamantino. Apesar do poder imposto, o Pide exerce sua liderança na antiga sede fundada por seu pai, de paredes imaculadamente brancas e chão polidamente vermelho. Lourenço, de acordo com a voz enunciativa, foi levado pelo pai a uma de suas inúmeras missões de extermínio de negros revoltosos. O Pide pai, fardado, os punha em um helicóptero de onde os jogava no mar, cumprindo, assim, o que supunha ser sua missão em África. Na tentativa de amadurecer o filho e livrá-lo dos malefícios que os mimos de Margarida, a mãe, poderia trazer-lhes, Joaquim levou o menino para

assistir a um destes espetáculos para torná-lo forte, porque, segundo ele, "*os fracos não gozam a história*". No entanto, na ocasião, uma teia de pernas que os negros, cientes do seu destino, fizeram crescer em volta do Pide ocasionou também que este fosse jogado do helicóptero nas águas do Índico.

Deste modo, a apresentação de Lourenço é marcada pela imobilidade: seus atos espontâneos são apenas aqueles que se referem aos mandos que seu cargo lhe permitia de modo que as demais ações passaram a ser pautadas sempre pela iniciativa da mãe. Apesar do poder que o cargo lhe conferia, Lourenço evoca a epígrafe da obra, uma vez que receia os males do lado colonizado da paisagem: a maldição dos negros que lhe chega todas as noites pelo som do batuque aterrorizante que vem das matas e o ruído do ventilador que lhe traz à memória o episódio da morte de seu pai. Em casa, longe do poder outorgado pela representação da cidade, Lourenço torna-se "infanciado", dependente da mãe que lhe fala frases repletas de palavras terminadas pelo sufixo-inho, marca do despojamento do poder e da dependência da personagem. O sentimento de rejeição aos negros se concentra, sobretudo, na figura de Tchuisco, um jovem cego que, segundo a voz enunciativa, é o maior receptáculo das críticas, temores e maldições do Pide. Esta personagem metaforiza todo o ódio racional de Lourenço que, sem saber, este sentimento é também herança do pai. A marca de transigência dos valores adotados pelo Pide pai é quebrada no sentido dito "moral" do homossexualismo em relação aos negros que ele, preconceituosamente, sempre discriminou. A característica homossexual de Joaquim Castro era, pois, escamoteada em técnicas de tortura, mesclando, desta forma, a aversão e o prazer com relação aos negros daquela vila moçambicana. A estrutura psicológica tanto do pai, quanto do filho é assinalada por uma exacerbação do gozo. Sua repressão leva à histerização não no sentido de histeria de uma estrutura clínica, mas, sim, ao fato de que o Pide, através de gestos e palavras, começa a falar o sistema. Nessa personagem, o sentido deste gozo é sádico e se veicula pela tortura, pois ela se dá no campo de uma sexualidade pervertida. Através, pois, da anulação do negro como homem surge à satisfação do torturador pelo rebaixamento do ponto de vista humano. Os presos de cor eram transformados em objeto de um prazer doentio do colonizador que impõe a ele e a sua cultura. A queda do regime colonialista de Salazar ocasionou muito mais que uma mudança política. Representou, acima de tudo, a visão real de uma situação político-social que se revela na paisagem e nos é informada na enunciação de que "*este chão já não tinha limpeza possível*."

Na estrutura do romance percebemos, em “*Vinte e Zinco*”, uma clara divisão entre suas personagens: os Pide pai e filho ocupam posição antagônica aos negros e mestiços representados por Tchuvisco, Jessumina, Marcelino, Tio Custódio, Dona Graça. Irene, irmã de Margarida e tia de Lourenço é elemento de transição e causadora de conflitos domésticos, já que, portuguesa e branca, optou por romper os liames que a separavam dos negros. Seu amor por Marcelino e a preservação desse sentimento, mesmo após o assassinato dele, fê-la decidir por cruzar de vez esta fronteira. Embora sua pele fosse coberta pelas mesmas tatuagens que enfeitavam os ventres das negras e ela buscasse os ensinamentos míticos de Jessumina, a adivinhadora que teve seu aprendizado com as divindades residentes no fundo de um lago, é no “matope”, ou seja, na lama que está o ponto de interseção entre estes dois espaços. Coube-se ao português a conquista e o domínio da terra, foi na água que o negro guardou grande parte do repositório de suas tradições e ancestralidade. “*Ao vagar pelas margens, pântanos e pressentir as garças como panos brancos*”, Irene buscou o seu caminho e cobriu-se de lama, resultado final da mistura da terra e da água e metáfora de sua posição intermediária na estrutura ficcional. No entanto, ao longo da narrativa, percebe-se que há um deslocamento contínuo das personagens em direção ao espaço dos negros. No fim do romance, após o caos do dia vinte e cinco de abril, nada mais restou aos brancos senão deixarem a terra. Com a revolução dos prisioneiros e sua fuga da cadeia, instaurou-se o descontrole e a inevitável morte de Lourenço Castro. Ao tornar-se agente deste ato, Irene, sua tia, deu o passo final em direção à sua trajetória mítica. Como Jessumina, ela também escolheu o caminho da descida às águas do lago, em busca de um espaço alternativo onde pudesse também adquirir o conhecimento de novas “verdades”. É, pois, no cruzamento dos espaços da cidade e da mata, do mítico com o histórico que se encontra a vertente atual das literaturas produzidas nas muitas Áfricas, uma vez que aí reside a possibilidade do resgate completo da paisagem. Isto fará com que, para os negros, vinte e cinco passe a representar concretamente o início de uma nova era e não remeta o leitor apenas para a segunda epígrafe do romance, que aponta, pela fala de Jessumina, que vinte e cinco foi importante apenas para aqueles que vivem na cidade, enquanto que para os negros a data lhes faça tão somente recordar as folhas de zinco que cobrem suas casas.

Enfim, ao longo do romance, percebe-se claramente a imbricação entre o real e o imaginário, entre o fantástico e a realidade, que, segundo o próprio autor, é algo

completamente presente na realidade moçambicana, que é regida segundo uma outra ordem de racionalidade.

No final da narração duvidamos se este não será mais um texto sobre o vinte e zinco do que sobre o vinte e cinco de Abril, um tempo de libertação, não apenas social mas, acima de tudo, interior.

A panela da miséria continuaria no mesmo lume, só a tampa mudaria”, ouve-se contar no texto. Essa é a dicotomia da existência humana. Vivemos entre o “sim e o não”, entre o “poder ser e não ser”, nessa “líquida fronteira que separa o possível do impossível”.

Ou, em outras palavras, se os africanos da descolonização julgaram necessário re-imaginar uma África despojada do seu passado imperial, Mia Couto é um dos escritores que conclui pela imutabilidade do passado e da presença do outro, e é esse pensamento que lhe permite um olhar crítico tanto para brancos quanto para negros e que reafirma, em *Vinte e Zinco*, sua confiança no futuro, num outro Vinte e Cinco, num homem e numa pátria a serem reinventados.

Por esta razão, *Vinte e zinco* não tem final fechado, logo, muitas leituras são cabíveis e em todas elas está a abertura que sugere uma integração espacial que resultará na reconstrução de cada um dos países devastados pela colonização

Referências:

COUTO, Mia. *Vinte e Zinco*. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *O Último Voo do Flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O Outro Pé da Sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

SALAZAR, António de Oliveira. *Discursos e notas políticas*. Coimbra: [s.n.], 1960.

SAIBA mais sobre Mia Couto. Disponível em: <<http://groups.msn.com/Beira/miacouto.msnw>>. Acesso em: 30 maio. 2010.

HISTÓRIA de Moçambique. Disponível em: <<http://www.mol.co.mz/historia/index.html>>. Acesso em: 30 maio 2010.

MOÇAMBIQUE: história de Moçambique. Disponível em: <<http://www.lusotopia.no.sapo.pt/indexMCHistoria.html>>. Acesso em: 01 junho 2010.

MAIS LEITURAS. As Portas que Abril Abriu / [Sugestão do mês de Abril](http://lermais-cnoescb.blogspot.com/2010_04_01_archive.html). Disponível em : <http://lermais-cnoescb.blogspot.com/2010_04_01_archive.html> Acesso em: 03.junho 2010.

SAIBA mais sobre Mia Couto. Disponível em: <<http://groups.msn.com/Beira/miacouto.msnw>>. Acesso em: 03 junho. 2010.

PORTAL São Francisco: Mia Couto (Biografia, vida). Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/mia-couto/mia-couto.php>>. Acesso em: 05 junho. 2010.

PORTAL Literário: Mia Couto- Período Literário/ Literatura Contemporânea. Séc. XXI. Disponível em: < <http://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=392>>. Acesso em: 05 junho. 2010.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre: Mia Couto. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mia_Couto>. Acesso em: 08 junho. 2010

YOUTUBE videos: "Vinte e Zinco" a peça de Mia Couto. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UrlQZUa3evE>>. Acesso em: 08 e 09 junho. 2010.

TEATRO Nacional Dona Maria II. A Ficção em Mia Couto: “Vinte e Zinco”. Disponível em: < <http://www.teatro-dmaria.pt/Temporada/detalhe.aspx?idc=1025>> Acesso em: 10 junho. 2010.

João Antônio

Analisando os contos reunidos no volume *Malagueta, Perus e Bacanaço*, Antonio Candido ali identifica uma tentativa de caráter iniciatório, como se o narrador, uma espécie de cicerone, oferecesse ao leitor um mundo novo, o mundo dos excluídos e da malandragem (Candido, 1999.p. 87). Também há, por sua vez, embora só emergja raras vezes no texto, a representação de um paraíso social, que é o mundo dos *jet setters*, do champanhe, da água de coco para cachorro, do triplex. Com esses dois universos a conviverem em um espaço apertado, por conta de o bairro estar entre as montanhas e o mar, esses mundos tendem a relacionar-se.

Nos contos deste livro (...) ele é um verdadeiro descobridor, ao desvendar o drama dos deserdados que fervilham no submundo; dos que vivem das lambujens da vida e ele traz com a força de sua arte ao nível da nossa consciência, isto é, a consciência dos que estão do lado favorável, o lado dos que excluem. (CANDIDO, 1999. p. 87)

Aqui configura-se uma zona de confluência, objeto da presente análise, entre o paraíso social, que se apropriou do paraíso físico americano, e os infernos sociais e urbanos. O confronto e as interações entre o mundo dos privilegiados e o dos descamisados na obra do autor também é enfatizada por Fábio Lucas. São suas essas expressões: “combinação perfeita do popular com o refinamento”; “pacto da malandragem como forma de confronto com a ordem estabelecida”; “choque das personagens com o mundo convencional”. (LUCAS, 1999. p. 91-92) E, da mesma forma, em uma asserção mais precisa:

O que pontua a ficção de João Antônio é a autenticidade da linguagem com que lidam as personagens. Elas estão, quase sempre, transitando do centro para a periferia, ou vice-versa. Oscilam entre o mundo real e o utópico. Tudo para conduzir o

²² Texto apresentado no Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo, 2008.

²³ Professor doutor, em regime de dedicação exclusiva, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

leitor ao choque de ambientes, aos contrastes de visões de mundo. (LUCAS, 1999. p. 94)

João Antônio registra liricamente como o mundo dos marginais e malandros, ancorado em uma cultura arcaica, resiste às mudanças determinadas por um novo avanço capitalista. Isso pode relacionar-se à mudança antropológica que ocorria em nível mundial no Ocidente. Os valores da classe média passaram a identificar-se com uma ideologia hedonista, associada ao consumo e que se faz passar por libertária, tolerante e inclusiva. Este modelo seria proveniente dos Estados Unidos. Os fenômenos a ela associados são a produção em larga escala de bens supérfluos, o consumismo compulsivo, a tirania da moda e o alcance universal da informação, cujo veículo principal era a televisão. Aos poucos que eventualmente tentassem resistir sobrecairia o peso da vergonha de ser diferente. (Pasolini, 1990, p.64) A consequência disso na literatura de João Antônio seria “a morte dos botequins e a vitória das lanchonetes, o abandono das sinucas ante a invasão dos video games”. (Lucas, op.cit., p. 97)

Ô Copacabana!

João Antônio realiza uma reportagem literária sobre o bairro. Ao início, reproduz ironicamente o discurso da Zona Sul do Rio de Janeiro como paraíso. Morar nela seria um privilégio. Orla atlântica das mais bonitas do mundo e os condomínios necessariamente os mais caros. O Rio vocacionado para ser o grande centro de lazer e turismo brasileiro, sede natural dos grandes eventos do cinema, da música e da cultura em geral. Mas, há muito, Copacabana deixou de ser um paraíso. A planificação urbana, ou sua falta, permitiu a proliferação dos conjugados e agora os pingentes não são exclusividade do subúrbio. Os cortiços estão por toda a parte e seu símbolo maior é o famigerado “200” da Barata Ribeiro. Os camelôs completam essa figuração na rua. Geograficamente, quase desprovida de verde, o bairro abriga várias favelas.

Quanto ao aspecto cultural, Copacabana é marcada pela miscigenação e pelo cosmopolitismo. Assim como aceita, conhece e adere à cultura estrangeira, também é capaz de fazer-se presente culturalmente em outros países. A isso se refere ironicamente João Antônio ao relatar o caso do Pipi-Dog, grande invenção higiênica, cujo inteligente exemplo teria sido imitado por outros países.

Alguns acontecimentos do bairro dependem exatamente da mistura da população proveniente do subúrbio com a da Zona Sul. Assim, a falta de dinheiro dos adeptos da

umbanda pode vir a prejudicar sensivelmente o brilho do *réveillon* nas areias de Copacabana. De modo semelhante, os encontros dos pobres de origem nordestina acontecem em uma das poucas praças do bairro, a Praça Serzedelo Correia, a “Praça dos Paraíbas”. Para o autor, que subverte o discurso oficial da Cidade Maravilhosa, nesses eventos é que residiria a força efetiva do Rio como Capital cultural. O grande prodígio que Copacabana realizaria seria a liberdade do livre encontro de pessoas de todas as origens e de todas as classes sociais.

Essa característica de hibridismo também é importante no plano estético. Uma das passagens mais belas de **Ô Copacabana!** É um instantâneo registrado em uma área de confluência entre o asfalto e a favela:

Uma da manhã. Ou mais. No comecinho da Ladeira dos Tabajaras, para quem vem do morro e peça a Rua Siqueira Campos, um crioulo na madrugada carregando ao ombro uma bandeira enrolada do Flamengo ia que ia quieto, cabeça pendida, canseira nas pernas, mariolando.

O seu Mengo havia batido o Fluminense. À tarde e à noite, estes lados da cidade estiveram em festa, movimento e tropel. À uma da manhã, o crioulo de cabeça a arriada e bandeira ao ombro, ia bem cansado. Mas feito um guerreiro.

A iluminação fraca da rua o pegava mal e mal, tudo deserto e ele ia muito sozinho lá com o seu sonho. O queixo no peito. De repente, deve ter suspirado fundo antes, e rasgou. Ele largou para ninguém um grito arrastado, vindo de dentro e que demorou, meio tristeza e desespero. Rindo, forrando, doendo, para ninguém:

— Mengo! (ANTÔNIO, 1978. p.35)

Ao caracterizar o bairro, João Antônio mostra-se bastante sensível à capacidade de proporcionar confluências. Em diversas passagens, porém, nota-se que ele não é um narrador impessoal. Coloca-se como simpatizante dos excluídos da Zona Sul e da classe média. Os pingentes, prostitutas e a arraia-miúda contam com uma dimensão de heroísmo e de lirismo, enquanto que os boas-vidas são sempre vistos de forma negativa. Para ele, contador de histórias, o burguês tem um quê de artificialismo, uma atenção aos bons costumes nefasta. Por isso ironiza e desautoriza o discurso por ele proferido: (...) “de que adianta os cronistas sofisticados da cidade, sabidos e badalados, escreverem que o remédio para o verão carioca é champanha francesa gelada (sic.) ao meio dia?” (Antônio, 1978. p. 40)

O narrador, de maneira clara, toma partido. A Zona Sul agiria sobre os que a ela aportam de modo prejudicial, abalando principalmente suas convicções e marcas

culturais. Os nordestinos e suburbanos vulnerabilizam-se ante seu charme cosmopolita, moderno e liberalizante. Copacabana lhes dita regras. Aqui, assim eles o crêem, as pessoas saberiam de fato vestir-se, comer, beber e divertir-se. Em pouco tempo esquecem-se e renegam a cultura originária. Retornar para o subúrbio seria o pior. A vida antiga que ali levavam é considerada agora como uma sensaboria.

O subúrbio é longínquo, ele não quer mais nada com a Zona Norte, que não tem mar, nem camisetas coloridas, colares ou jipes abertos, sensação de liberdade. (Antônio, 1978. p. 44)

A atenção do narrador está voltada para a Copacabana que poucos querem ver. Do balneário paradisíaco há pouco. A ênfase recai sobre as histórias superficiais de porteiros, homossexuais, travestis da Galeria Alaska, paraíbas e prostitutas. Apesar de tudo, e o autor reconhece isso, Copacabana mantém algo de sua antiga aura. Mas não é tempo nem lugar de ilusões. A desconstrução da utopia do paraíso deve ser completa.

Forçoso reconhecer que, em poluição, ninguém nos negará um alto nível de imaginação diversificador. Com os nossos esgotos, poluímos a água do mar. Nossas máquinas da SURSAN e um genial plano de aterro modificaram a versão original de nossa praia. Não mais se pode ver, do calçadão, o beijo do mar na areia. Também, não estamos vivendo em nenhuma época de poesia inútil. (Antônio, 1978. p. 51)

A narrativa de **Ô Copacabana** objetiva dar uma visão genérica do bairro, por isso não há grande destaque para as personagens. A maior parte permanece anônima e serve ao projeto de descrever a paisagem urbana. Há exceções. Uma delas dá corpo e alguma identidade à prostituta Mariazinha Tiro a Esmo:

Direitinha, como diriam os últimos rapazes família da Zona Sul. Ela tem picardia e está na dela, como dizem os tipos amalandrados dos becos e das favelas. Dissimulada em seu trabalho, matreira trabalhando na boca do mocó, indo e vindo na baba do quiabo, enganando otários e pacatos, ela sobrevive. Só ou acompanhada na marginalidade, vai beirando o crime na cidade que castiga — para mais de quatro milhões de habitantes — mais de um milhão de favelados.

O sol bate e rebate nos cabelos da criança. Plantada na esquina da Travessa Agrensense, às onze da manhã, ela trabalha. Fica justinha na calça comprida e é uma figura esguia, enrustida e sonsa, nenhuma gordura na barriga lisa, umbigo a miniblusa mostra. É, para os leigos, apenas atraente e bronzada, principalmente para os que não lhe viram os dentes. Para os

distraídos e pacatos, para fariseus ou não iniciados em malandragem dos morros e dos becos do Rio, mais uma garota bonita em Copacabana. Veste na onda e está a fim de ser paquerada. É o que pensam os rapazes passando de carro ou mesmo a pé na calçada da Avenida Nossa Senhora de Copacabana, Posto Cinco e Meio. (Antônio, 1978. p. 55)

A seguir o narrador esboça uma entrevista com a habitante das ruas de Copacabana. O resultado é uma biografia sumária. Aos treze era sambista de bloco. Aprendeu as poucas letras com um padre lendo a Bíblia. Desde os sete anos, convive com o crime. Aos onze, uma prostituta lhe ensina a fumar, a comer com garfo e a usar sutiã. Aos doze, o pai a seduz e ela foge de casa. Enturma-se com “bandidetes” da Zona Sul e faz ponto em diversos lugares. Ao final, há uma declaração sua:

— Sou piranha, e daí? Eu tenho culpa? Acho que não gostaria de ser. Seria bom ter um homem só com um carro só. Parece que seria legal. Mas está aí uma coisa que eu acho que os homens não querem. (Antônio, 1978. p. 58)

Por que essa personagem merece destaque? Haverá algo nela que seja especialmente significativo para a caracterização de Copacabana? Trata-se de uma jovem bonita que, pelas vicissitudes da vida, corrompe-se, margeia a criminalidade, vende seu corpo e sobrevive. Sua manifestação existencial oferece-se tanto à contemplação dos que são de seu meio quanto à dos que pertencem à classe média. Há algo nela de intratável, duro. Seu estar no mundo afirma-se vigorosamente. O narrador, cuja carta de intenções ficou patenteada, aprecia essa demonstração de força. A Zona Sul vê-se obrigada a se acostumar com esta presença indesejável.

Mariazinha Tiro a Esmo faz lembrar a Bebel de *Paraíso Tropical*, telenovela da Globo sob responsabilidade de Gilberto Braga.

Paraíso Tropical

Este folhetim televisivo, ambientado principalmente em Copacabana, tem seu enredo definido pela tentativa dos vilões de conseguir poder, prestígio e dinheiro, obviamente de maneira antiética, livrando-se dos que a eles se opuserem. São eles Olavo e Taís. Os heróis, que lhes oferecem resistência, é Paula, irmã gêmea de Taís e Daniel, que trabalha na mesma empresa em que trabalha Olavo. A empresa pertence à família de Olavo.

Depois de algumas recentes telenovelas ambientadas no Leblon, parece ser significativo o fato de a atenção voltar-se para Copacabana. O Leblon, até pouco tempo, era um dos raros bairros do Rio que permanecia livre da violência em grande escala. Assim, além do alto padrão dos imóveis e do cuidado paisagístico, o cenário oferecido por ele pode ser classificado como higiênico e exageradamente *clean*. Ao preferir Copacabana, o autor pode ter tido a intenção de procurar um enquadramento caracterizado por influências mais díspares. Um Rio de Janeiro que se aproximasse mais da Babilônia do que de Nice. Além disso, apesar dos sérios problemas urbanos de Copacabana, é ela a praia mais famosa do Rio de Janeiro e sua avenida litorânea, a Avenida Atlântica, tem construções de alta qualidade arquitetônica, além do hotel Copacabana Palace, que hospedou astros de Hollywood e durante algum tempo representou o charme, a elegância e um estilo de vida glamoroso da elite carioca e, até certo ponto, brasileira. Embora possa ser apenas uma coincidência, a escolha de Guilhermina Guinle para o papel de Alice, namorada de Olavo, deu mais densidade, consistência e ênfase no que diz respeito à recuperação desse passado glorioso de Copacabana. Durante algum tempo esta família representou prestígio, elegância e poder. Por exemplo, o pioneiro Otávio Guinle foi o responsável pela construção do Copacabana Palace.

Conformando-se a seu cenário principal, o enredo está marcado pela heterogeneidade e pela variedade de classe social a que pertencem as personagens. Há também certa porosidade entre as classes sociais e o dinamismo da fabulação está estreitamente vinculado à possibilidade de ascensão (ou decadência) social. A organizadora de eventos sociais Marion, pertencente à pequena burguesia, já participou do mundo dos ricos. Tenta agora, por meios diversos, manter-se a ele vinculada. O herói, Daniel Bastos, de origem pobre, é o exemplo folhetinesco do jovem desfavorecido pela sorte que triunfa por méritos próprios. Belisário, pai do empresário Antenor Cavalcanti, é um arruinado financeiramente. Taís, a vilã, foi criada pelo avô Isidoro, antigo funcionário de um hotel do Grupo Cavalcanti. Todos os seus movimentos estão condicionados a seu interesse em participar do mundo dos ricos. Bebel, prostituta bem-sucedida do calçadão, ambiciona abandonar a vida dura que leva e também sonha fazer parte do mundo dos chiques e endinheirados.

O nome da telenovela tem algo de irônico. O **Paraíso tropical**, genialmente mostrado na apresentação em um *travelling* vertiginoso que se inicia na viridente mata

atlântica entre o Morro do Urubu e o Morro do Leme e segue em direção ao posto seis, nada tem da imutabilidade e placidez que se espera de um paraíso. Há o cenário natural, espetacular e paradisíaco, mas ele é para poucos. A música de abertura, gravada originalmente por Dorival Caymmi em 1955, período glorioso de Copacabana, reforça a idéia de recuperar algo da aura destes bons tempos. Mas, assim como acontece com o título **Paraíso Tropical**, a canção tocada em 2006 soa ironicamente. Embora nela se cante o paraíso copacabanense, há já também o inferno historicamente ali consolidado. O paraíso ainda existe e resiste, mas de forma precária e sempre sob ameaça:

Depois de trabalhar toda a semana
 Meu sábado não vou desperdiçar
 Já fiz o meu programa para esta noite
 E sei por onde começar

Um bom lugar para encontrar: Copacabana
 Pra passear à beira-mar: Copacabana
 Depois num bar à meia-luz: Copacabana
 Eu esperei por essa noite uma semana. (Caymmi; Guinle, 1955)

É importante notar que João Antônio já fizera isso, só que recuperara a linda canção de Braguinha: “Existem praias tão lindas cheias de luz...” (Antônio, 1978. p. 9)

Bebel e Mariazinha Tito a Esmo

Um aspecto importante da telenovela, tanto no que diz respeito ao encadeamento dos fatos da trama quanto à recepção por parte dos telespectadores, foi a personagem Bebel, representada pela atriz Camila Pitanga. No início do enredo ela é apenas uma prostituta comum, como tantas que fazem o *trottoir* na Avenida Atlântica. Jáder, seu gigolô ameaçador, atento e experiente, adivinha o potencial da mercadoria que tem em mãos e começa a utilizá-la na prestação de serviços para os clientes mais importantes. Dessa forma ela conhece e se apaixona por Olavo. O convívio com Olavo permite que Bebel possa conhecer o mundo da classe alta, que até então ignorara. As novas experiências a encantam e ela passa a desejar incluir-se na elite social. Para isso, trata de fazer seguidos esforços para vestir-se e comportar-se como as senhoras de alto coturno. Seu esforço é inútil. Ela não consegue livrar-se de alguns comportamentos e sua falta de domínio do português padrão também a prejudica. Dolorosamente compreende que jamais poderá pertencer completamente ao mundo dos privilegiados. Ao final do enredo, torna-se amante de um político.

Mariazinha Tiro a Esmo de **Ô Copacabana**, representa um enclave triunfante do mundo dos marginalizados inserido em ponto estratégico da Zona Sul. O narrador, simpatizante dos excluídos e inimigo da classe média, vê nesta afirmação da presença da jovem prostituta uma promessa algo alvissareira. A Zona Sul não poderá mais isolar-se. Mariazinha está a indicar que outras como ela virão. Embora ela permaneça à margem e não seja de modo algum acolhida pelos mais ricos, a narrativa deixa transparecer que a ocupação do território nobre da Zona Sul por pessoas como ela significa uma conquista. Ela é uma sobrevivente, brava, excluída e vitoriosa. Vitoriosa por ter conquistado um espaço num bairro da Zona Sul.

Com Bebel ocorre algo um pouco diferente. Quase trinta anos separam as duas obras, já que **Ô Copacabana** foi publicado em 1978 e **Paraíso Tropical** foi ao ar entre os meses de março e setembro de 2007. Agora as Mariazinhas e Bebéis já dominaram certos setores de Copacabana e do Leme, não há qualquer novidade neste fato. Bebel, assim como Mariazinha, também não pode ser acolhida pelo *high society*. Mas agora há uma diferença. O divisor de águas entre esquerda e direita já não é tão definitivo e importante como no contexto político da ditadura extremamente ativa de 1978. Embora a população de baixa renda continue praticamente com os mesmos problemas de então, a interpretação deste problema e as possibilidades de solução parecem transitar por outras rotas. Houve também uma mudança no aspecto moral da sociedade. Em 2007 o uso da pílula não causa mais escândalo e em 2008 há um projeto no Ministério da Educação para a distribuição de preservativos nas escolas. De modo semelhante, a expressão **prostituta** foi substituída por outra de conotação bem mais branda: **garota de programa**. Estes fatores talvez tenham contribuído para o sucesso da personagem. Bebel foi vista com simpatia pelos telespectadores. Seu modo de se vestir, como uma nova Chiquita Banana, brega e provocante chegou a fazer sucesso. Sua indumentária e seu estilo foram imitados.

Embora não seja aqui possível identificar qualitativamente essa mudança de modo seguro e saber se hoje em dia as prostitutas de Copacabana são de fato menos discriminadas que as da década de setenta, pode-se dizer que, ao menos no plano ficcional, houve uma mudança. O rancor, a dureza e certo ar sinistro de Mariazinha desapareceram para dar lugar ao charme, doçura e à ignorância simpática e sedutora de Bebel. Se, para João Antônio, Mariazinha é uma espécie de heroína dos excluídos e uma fustigadora da classe média, para Gilberto Braga, Bebel é apenas uma garota pobre que

busca com garra e alguma ternura seu lugar ao sol. A julgar pelo sucesso da personagem, certamente ela não é vista como potencial inimiga da classe média.

Referências:

CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. *Remate de males*, Campinas, SP, n.19, p.83-88, 1999.

LUCAS, Fábio. Reflexões sobre a prosa de João Antônio. *Remate de males*, Campinas, SP, n.19, p.89-103, 1999.

PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes*: antologia de ensaios corsários. São Paulo: Brasiliense, 1990. Estudo sobre a revolução antropológica na Itália

ANTÔNIO, João. *Ô Copacabana!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Disponível em http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Discograf%C3%ADa_de_Dorival_Caymmi> Acesso em 10 maio. 2008.

IDENTIDADE OU ESTEREÓTIPO: A LEITURA HILSTIANA DO QUE É O BRASIL

Leandro Soares da Silva²⁴

A prosa da “trilogia pornográfica” escrita por Hilda Hilst no início da década de 90 é, em parte, responsável pela sua fama de autora “erótica”: fama esta apoiada por afirmações dela própria, que diversas vezes disse ter escrito tais livros com o único intuito de ganhar leitores. Durante muito tempo, os livros *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Cartas de um sedutor* e *Contos d’escárnio*. Textos grotescos foram alvo das principais análises da obra de Hilst, em detrimento do resto de sua longa obra, algo que ela mesma já havia notado: “Esses estudos, essas teses, isso eu gosto quando fazem. Mas estão tratando principalmente das coisas eróticas. O meu teatro, por exemplo, ninguém faz”²⁵.

Sobre o caráter “pornográfico” da prosa de Hilda Hilst muito já se escreveu, mas ainda não existe um consenso dos estudiosos sobre o assunto. Ao mesmo tempo em que não se pode negar a existência nesses livros de um conteúdo expresso de autêntica pornografia, não se pode deixar negar o tratamento de alto nível estético dado a ela, aliás, do mesmo tipo que se encontra nos demais trabalhos da autora. Não se pode confiar em sua assertiva de que os escreveu para poder alcançar o grande público (pois seus livros “sérios” exigem um leitor acostumado a procedimentos de vanguarda), uma vez que eles apresentam uma estrutura complexa que só um leitor experiente pode perceber, diferentemente do costumeiro apreciador de livrinhos eróticos vendidos nas bancas de jornal. Em resumo, a única diferença entre essa trilogia e os outros livros de Hilst é o conteúdo sexual expandido sem pudor de qualquer tipo, um afloramento de uma imaginação pornográfica ilimitada.

Uma das primeiras dissertações escritas sobre a “trilogia pornográfica”, por exemplo, conclui que “as pretensões – sinceras ou não – da autora de fazer pornografia, rompendo com sua reconhecida produção anterior, de uma maneira ou de outra

²⁴ Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Professor Auxiliar de Literatura da Universidade do Estado da Bahia – Campus XX – Brumado.

²⁵ *CADERNOS de Literatura do Instituto Moreira Salles Hilda Hilst*, n. 8, out. 1999, p. 33.

falharam”²⁶. Este tipo de posicionamento leva em consideração uma classificação da literatura pornográfica como inferior ou funcionalmente orientada (para estímulo sexual e psicológico, por exemplo); considerando que o resultado final desses livros de Hilst, de fato, nem sempre apresenta características que poderiam ser imaginadas como pornográficas, muitos estudiosos têm preferido sustentar que não se trata de pornografia, mas de uma forma satírica adotada pela autora – que se serve do vulgar e do obsceno – e que raramente provoca no leitor excitação sexual.

Ainda há muito que se discutir sobre esses livros hilstianos. A nosso ver, contudo, trata-se de uma questão bizantina. Não é de muita importância classificar a escrita hilstiana de “pornográfica” ou “erótica”, pois isso invariavelmente recai numa redução de um trabalho notável graças à sua complexidade. Por isso, neste ensaio não se propõe a busca de uma explicação para a presença dessas narrativas no corpus literário hilstiano, pois entendemos que elas representam uma etapa natural e até coerente na produção em prosa da autora. O que se propõe demonstrar é o uso que Hilst faz da pornografia, do erótico e do cômico para acusar uma identidade nacional estereotipada e mesmo nociva. Veremos que a escrita desses livros pode ser, na verdade, uma crítica radical a valores considerados típicos do brasileiro e, mais que isso, eles seriam um gesto de repúdio à canalhice e ignorância que imperariam no país.

Além dos livros já citados, também será incluído nesta análise o volume de crônicas reunidas, publicado no jornal *Correio popular*, de Campinas, entre julho de 1992 e julho de 1995, e posteriormente editadas sob o título *Cascos & carícias*. A inclusão dessas crônicas se dá pelo fato de possuírem o mesmo espírito das narrativas da “trilogia pornográfica”.

Em *O caderno rosa* de Lori Lamby, primeira das obras a ser publicada, lemos no diário homônimo de uma menina de oito anos suas aventuras sexuais, como prostituta, com homens mais velhos. Ao mesmo tempo, tomamos conhecimento dos problemas enfrentados por seu pai escritor quanto à criação e o mercado editorial. O livro se desdobra como um interessante jogo ficcional em que narradores e narrativas díspares apresentam-se e às vezes fundem-se. Na verdade, todos esses livros, com exceção das crônicas, foram escritos com a liberdade (e complexidade) típica do que se

²⁶ AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume/ Edufes, 2002, p. 92.

convencionou chamar de prosa pós-moderna. Daí a irrupção repentina, dentro da narração, de trechos de cartas, referências e auto-referências, peças de teatro, contos e outros textos, num caleidoscópio de recursos que, aparentemente, têm pouca ligação entre si, mas que possuem uma função específica dentro de cada livro. Por este motivo, a descrição deles só pode oferecer uma visão geral e míope.

Algumas das características do romance pós-moderno mais presentes nesses livros é a anarquia de gêneros, que se realiza através da imitação de gêneros tradicionais, como, por exemplo, do romance libertino do século XVIII, do romance epistolar, da literatura destinada às crianças e da combinação inusitada no interior da narrativa com outras formas de escrita. Assim, por exemplo, em Lori Lamby, tendo por base um diário de menina, somam-se cartas, contos, fábulas, poemas eruditos, debates sobre literatura etc. como outras linhas narrativas

Outra característica da prosa pós-moderna que pode ser encontrada na “trilogia” (sobretudo no *Caderno rosa de Lori Lamby*) é a indefinição do narrador, que se divide em várias máscaras. Embora seja assumido, desde o início, o ponto de vista de um narrador, que é denominado seja pelo título (no caso de Lori), seja na própria narrativa, as vozes se misturam e não se torna tarefa fácil afirmar quem e de onde se narra. O caso de Lori Lamby é exemplar e curioso, pois explicá-lo significa destituir do leitor o sabor da surpresa que se anuncia ao final do livro.

Voltando às questões principais deste ensaio, o tempo todo, em Lori Lamby, Hilst metaforiza situações para usar em suas críticas. É assim, por exemplo, que se identifica o Brasil, por metonímia, com “bananeira”, que, por sua vez, se transforma em “bandalheira”:

O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei.
 “Isto sim é que é uma doce e terna e perversa bandalheira!”
 (desculpe, papi, bananeira. Eu sempre me atrapalho com essa palavra)²⁷.

A bananeira, representando um ícone de brasilidade (será necessário lembrar os cachos de banana no turbante de Carmem Miranda ou apelar para epítetos como

²⁷ HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lambi*. São Paulo: Globo, 2005, p. 19 e 94, respectivamente.

“República das Bananas”?) é aproximada por paronomásia a “bandalheira”, como se a nação estivesse conspurcada dentro de um elemento que lhe serve de referência. Além disso, neste livro, encontram-se alusões à sexualização precoce de meninas causada pela mídia (Lori sonha em adquirir produtos de “Xoxa”, uma apresentadora infantil), ao mercado editorial brasileiro e às dificuldades (que a própria Hilst enfrentava) de ser lido e publicado neste país: “papi vai morar em Londres LONDRES! E aprender vinte anos o inglês e só escrever em inglês porque a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA [...]”²⁸.

Nos *Contos d’escárnio*, além das experiências libidinosas de Crasso, o personagem-narrador, existe também uma crítica ao mercado editorial na figura da personagem que funciona como *alter ego* de Hilst, um escritor suicida que não apenas escreve no estilo hilstiano mais metafísico, como possui suas iniciais: Hans Haeckel. Ao longo do livro, abundam referências a um Brasil atrasado e arcaico, figurado em descrições de uma vida interiorana cercada de luxúria.

Destaca-se a paródia de *Lisístrata*, clássico do teatro cômico grego, que irrompe a narrativa. Hilst coloca em cena, sob o título de *Teatrinho nota 0*, uma galeria de personagens femininas que, ao contrário do que acontece no texto parodiado, querem acabar com a guerra para fazer sexo. A realização estilística mostra o esmero da autora: toda escrita em versos, alternando entre palavras raras e eruditas com outras de baixíssimo calão, cheia de referências literárias que vão do teatro antigo à psicanálise de Freud, passando por Shakespeare e pelos *hippies*, sem soar esnobe ou hermético. É um texto no qual o obsceno convida ao riso e ao prazer. Em determinado momento, uma das personagens tem uma visão, enviada pelos deuses, de um país do futuro que “só vai ter picas bolas cachaças e cricas”, onde irão “escorraçar os letrados e o monstro das letras”²⁹. Não conformados, os deuses resolvem dar um retrato falado desse futuro país. A rubrica que lhe segue diz o seguinte:

Começa a descer do alto do palco uma grande roda de carroça igual a uma bandeja. Ao redor da roda, cacetas como luminárias. No centro da roda, garrafas de cachaça. E lindas mulatas. Sambando, naturalmente. [...] As mulatas descem da bandeja, invadem o palco aos gritos de “Viva o Brasil!” várias vezes. O

²⁸ Id., p. 85.

²⁹ HILST, H. *Contos d’escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002, p. 66.

palco está em festa. Seleção de futebol, samba, música muito frenética³⁰.

Nessa aparição inusitada, que é um emblema bastante claro do projeto contestador da autora, pode-se perceber melhor a crítica que Hilst faz ao atraso cultural e educativo do país, simbolizado pela roda de carroça, à sexualidade desenfreada e aos símbolos nacionais como a cachaça, a mulata, o futebol e o samba. Ao atribuir a signos classicamente reconhecidos como brasileiros uma carga negativa, Hilst, além de fazer sua crítica, revela o estereótipo por trás deles. Também se deve notar a alusão ao “país do futuro”, metonímia para o Brasil há muito tempo, desde que Stephen Zweig escreveu seu livro. A peça termina com uma canção final entoada por todos: “Temos tudo nas mãos/ Bolas cricas gingas e tretas!/ Temos a pica mais dura do planeta!/ Viva o Brasil!”³¹.

Há aqui um abuso dos estereótipos nacionais concernentes a alguns de seus ícones, como a mulata, a cachaça ou o samba. O recado, de tão altissonante, pode soar ao leitor como preconceituoso: mas conotação negativa que Hilst atribui a esses “índices de brasilidade” faz parte de uma crítica ao que se considera, ao longo do livro, como atrasado, arcaico, subdesenvolvido – isto é, a valorização do sensual e do pitoresco, em detrimento de valores mais “cerebrais”, como a introspecção da leitura, por exemplo.

Nas crônicas, Hilst fica mais livre para fazer suas críticas e explorar os estereótipos brasileiros. Mostra sua indignação com o momento político, em plena crise de escândalos de corrupção e *impeachment*. Usando o riso como forma de desarticulação para fornecer suas opiniões, Hilst, vez ou outra, rompe com os padrões usuais do modelo de crônica para criar efeitos, a nosso ver, muitos mais diretos.

No trecho a seguir, o homem brasileiro, no seu estereótipo de “macho” é ridicularizado e invertido: “seo Macho Silva, hôhô hôhô, enquanto fornicas bundeiramente as tuas mulheres cantando, chutando a bola, que pepinão, seo Silva, na tua rodela [...] grande pobre macho saqueado, de bruços, de joelhos, há quanto tempo cedendo e disfarçando, vítima verde-amarela [...]”³². Em outro momento, ao falar do caso do presidente Itamar Franco, visto no sambódromo ao lado de uma mulher sem

³⁰ Id., p. 67-8.

³¹ Id., p. 68.

³² HILST, H. *Cascos & carícias*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998, p. 24.

calcinha, Hilst comenta: “Eu adoro o Brasil! É tão frondoso, barroco, imprevisível, louco, tão cafô, tão nada sério que todo mundo se sente esquizo [esquizofrênico], mas sem culpa, em ser brasileiro”³³. Hilst usa esse episódio para lembrar como a recepção aos seus livros obscenos foi tão conservadora e cheia de pudicícia, sendo que, como ela nos lembra, este é um país que tem entre seus estandartes nacionais a mulata seminua e voluptuosa. Numa outra crônica, sobre a feira do livro em Frankfurt, Hilst sugere como seria o pavilhão dedicado ao Brasil:

Mandar índios empalhados, múmias de escritores, por exemplo, eu mesma [...]. Por que não mandam os dedinhos do PC Farias, aquilo roxo do Collor, a calcinha da outra, o topete do presidente, o orgasmo epilético da Daniela Mercury tal como uma enguia estertorando nas redes e entupida de Antártica? E os entulhos de Angra dos Reis, por que não? [...] Ô terra fofa a nossa! Ô país porreta o nosso! E livrinhos em tupi-guarani? E uma paisagem tranqüila de Quirinquinquá? “E porr que non aquelas cabecinhas de jagunças ton perrfeitamente rreduzidas? Lampion e Marria Bonito? Ton bonitinhos brrasileirinhos, coitadas!”

E por que não pelo menos uma fotografia dos únicos escritores do mundo, os brasileiros, que em vida são definitivamente considerados mortos?³⁴

Pode-se perceber, pelos exemplos, e na leitura das inúmeras crônicas, que o projeto de Hilst neste livro é ironizar o Brasil através de suas próprias contradições e dos símbolos identificados com o caráter nacional. A autora se utiliza de formas e signos comuns a todos (como as mulheres, a música, os índios, as belezas naturais etc.) para mostrar que, no Brasil, escrever obscenidades ou pornografia é coisa mais que banal. “Em terra de pornógrafos, para Hilda Hilst, o que cabe ao escritor *sério* é a revelação da pornocracia, isto é, da violência hegemônica da identidade bandalha” afirma Alcir Pécora na introdução a *Contos d’escárnio*. Antes, ele já havia escrito:

Outra relação [...] é a que existe entre seu relato obsceno e as circunstâncias do Brasil, que trata como país bandalho por antonomásia: terra desolada onde o poder injusto e ilegítimo pactua com a venalidade mais mesquinha por meio da celebração da malandragem e do triunfalismo carnavalizante. Na costumeira louvação da esperteza do jeitinho nacional, Hilda

³³ Id., p. 115.

³⁴ Id., p. 129.

reconhece perfeitamente o selo da cumplicidade geral da bandidagem contra a esperança do conhecimento, de que a liberdade da literatura poderia ser a principal caução³⁵.

A “trilogia pornográfica” se configura, deste modo, não como um truque para conseguir leitores ou criar polêmica, mas como uma atitude crítica radical contra os valores reconhecidos como brasileiros que, em certo sentido, oprimem o florescimento do conhecimento e das artes. Hilst acusa as identidades nacionais como aquilo que elas de fato são, “coisas com as quais nós nascemos, mas [que] são formadas e transformadas no interior da *representação*”³⁶.

Por outro lado, os estereótipos acusados por Hilst, através de uma linguagem insolente e uma atitude agressiva, foram e são amplamente vendidos pelo governo, e se encontram, já há algum tempo, incorporados ao inconsciente coletivo brasileiro. Futebol, carnaval, cachaça e mulatas sensuais, só para ficar nesses exemplos, são mitos onipresentes no imaginário nacional, reiterados sempre que possível, seja na publicidade, na cultura popular ou no comportamento das pessoas.

Roberto DaMatta, no livro *O que faz o brasil, Brasil?*, se dedica justamente a uma investigação dessas características que todos atribuímos como tipicamente nacionais e constituintes de nosso caráter: culinária, carnaval, mulatas, malandragem e “jeitinho”, entre outras. Suas observações são muito interessantes e válidas, mas neste livro não se encontra uma avaliação crítica que pese os fatores negativos dessa identidade. Hilda Hilst, pelo contrário, tenta denunciar exatamente esse tipo de celebração que, para ela, constitui um atestado de atraso. É como se a indignação da autora – lembremos: perpassada pela ironia e pelo deboche – se voltasse contra este tipo de estereótipo “positivo” que só ajuda a contribuir com o subdesenvolvimento, a corrupção e a ignorância do país: afinal, qual não tem sido a justificativa para frases sempre ouvidas como a de que “a corrupção brasileira é uma coisa cultural”, e similares?

A título de exemplo, compare-se o que DaMatta tem a de dizer sobre malandragem e “jeitinho” com o que Pécora havia afirmado na citação da página anterior:

³⁵ Id., Ibid.

³⁶ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p.48.

A malandragem não é simplesmente uma singularidade inconseqüente de todos nós, brasileiros. Ou uma revelação de cinismo e gosto pelo grosseiro e pelo desonesto. É muito mais que isso. De fato, trata-se mesmo de um modo – jeito ou estilo – profundamente original e brasileiro de viver, e às vezes sobreviver [...]. Num mundo tão profundamente dividido, a malandragem e o “jeitinho” promovem uma esperança de tudo juntar numa totalidade harmoniosa e concreta. Essa é a sua importância, esse é o seu aceno. Aí está a sua razão de existir como valor social³⁷.

As palavras de Edward Said resumem bastante bem o que se tentou dizer até aqui: “a preocupação ideológica com a identidade está compreensivelmente entrelaçada com os interesses e programas de vários grupos – nem todas minorias oprimidas – que desejam estabelecer prioridades que reflitam tais interesses”³⁸.

Seria importante buscar quais grupos teriam interesses – e por que – no caso brasileiro. A construção de uma identidade que se afirma através de estereótipos baseados em signos que denotam felicidade ou sociabilidade (carnaval, malandragem, futebol etc.) é difundida pelos meios de comunicação em massa e apoiada pelos órgãos oficiais do governo (e não somente as secretarias de turismo). Não existe, nessa celebração dos estereótipos nacionais, uma crítica dialética que leve em consideração os aspectos positivos (como o faz DaMatta), sem esquecer o reverso da moeda (como faz os textos hilstianos). Pois o estereótipo que tem nos servido para uma auto-celebração tem também sido usado como explicação para o estado geral das coisas – afinal, “isso é coisa de brasileiro” – e tal atitude se mostra de grande serventia para as classes dominantes que permanecem hegemônicas.

Renato Ortiz, por sua vez, afirma:

É através de uma relação política que se constitui assim a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo. Na verdade a invariância da identidade coincide com a univocidade do discurso nacional. Isto equivale a dizer que a procura de uma “identidade brasileira” ou de uma “memória brasileira” que seja

³⁷ DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986, 2ª ed., p. 104-5.

³⁸ SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.27.

em sua essência verdadeira é na realidade um falso problema. A questão que se coloca não é de se saber se a identidade ou a memória nacional apreendem ou não os “verdadeiros” valores brasileiros. A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória nacionais? [...] A idéia de construção nos remete a uma outra noção, a de mediação. [...] São os intelectuais que desempenham essa função de mediadores simbólicos. [...] A construção da identidade nacional necessita portanto desses mediadores que são os intelectuais³⁹.

Sem dúvida, a crítica hilstiana também se dirige aos intelectuais, visto que muitos reprovaram seus textos “pornográficos”, chegando ao ponto de, inclusive, desfazer laços de amizade que mantinham com ela. Isto também se torna patente quando se percebe, em todos esses textos, referências pejorativas ao que se convencionou chamar de “elite intelectual”.

Mas, em suma, poderíamos dizer que o grande estereótipo brasileiro acusado nos livros é o da alegria. A literatura de Hilda Hilst, por outro lado, é “séria”, inercial, toca em assuntos introspectivos demais e exigem uma reflexão interior; por isso, sua crítica a tais estereótipos da identidade brasileira significa a reação de alguém que não se sente contemplada esse estereótipo, mesmo porque sua literatura nunca deixou de representar, também, certa identidade nacional.

O cômico da trilogia pornográfica, expresso através da descrição vulgar e de um linguajar obsceno, serve como disfarce crítico ao que ele mesmo denuncia: fazendo-nos rir de nossas próprias construções discursivas acerca da nossa identidade, das “certezas” que nos anunciam como brasileiros e, ao mesmo tempo, nos limitam. Esses livros de Hilst, sob o signo da derrisão, são a outra face dos seus outros livros, consumidos por uma metafísica lúgubre, ainda que apaixonada.

De certa forma, o que seus textos propõem é uma atitude crítica em relação a esse “caráter brasileiro” que se identifica no jeitinho, no carnaval, no futebol e no samba. Ao mesmo tempo, revela que não somos tão liberados quanto esse “caráter” diz que somos, pois seus livros, usando o próprio discurso nacional da nossa identidade, são repudiados e criticados do modo mais conservador. O que nos lembra que este é um país das contradições. Se a mulata sambando seminua para o príncipe inglês é motivo de

³⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 139-40.

orgulho para os brasileiros, uma velhinha denunciando a obscenidade da nação não pode ser.

Referências:

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufônico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume/ Edufes, 2002.

CADERNOS de Literatura do Instituto Moreira Salles Hilda Hilst, n. 8, out. 1999.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lambi*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Cascos & carícias*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.

_____. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, H. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARIA FIRMINA DOS REIS – “À AUTORA DOS SEUS DIAS” - !Maria Angélica Rocha Fernandes⁴⁰

Diante da problemática do preconceito racial contra a mulher negra, e as atribuições de estereótipos femininos no imaginário brasileiro, pretende-se dissertar sobre pontos importantes no que diz respeito à condição dessas representantes na literatura brasileira, em especial de Maria Firmina dos Reis que nasceu em São Luiz do maranhão, em 11 de outubro de 1825. Mulata e fruto de uma relação fora do casamento, a autora vivia em um contexto de marginalização social e racial, aos cinco anos passa a morar com sua tia materna, na vila de São José de Guimarães, que tinha melhor condição financeira, fato que contribuiu decisivamente para a sua formação. Primeira poetisa maranhense escreveu e publicou por muito tempo, crônicas, poesias, ficção e charadas. Mulher, negra, pobre, bastarda, nordestina, inteligente e culta teve participação relevante no cenário cultural e nacional, atuando também como folclorista e compositora, tendo sido responsável pelo hino da Abolição da Escravatura. Professora de Instrução Primária na vila de Guimarães. Doze anos após o seu ingresso nesse concurso (1859), utilizando o pseudônimo “Uma Maranhense”, demonstra coragem em se identificar como uma mulher, mas é estrategista em não revelar a identidade negra. Não que ela recuse a auto-identificação da negritude, mas pela razão de o momento ser opressor o suficiente para silenciar sua voz, publica então *Úrsula*, considerado o primeiro romance feminino, abolicionista e afro-descendente do Brasil (mesmo à revelia de alguns estudiosos, que teimam em considerar a paulista Tereza Margarida da Silva Orta, como pioneira no romance feminino, que tinha como temática a mitologia grega e foi escrito em 1752 e publicado em Portugal). Aos 55 anos funda, audaciosamente, uma escola gratuita e mista, mostrando-se muito à frente do seu tempo. Embora conste na historiografia a sua grande contribuição para sociedade brasileira, infelizmente esta escritora e educadora foi desconsiderada por mais de um século, sendo suas obras resgatadas em 1975, encontradas ao acaso quando pesquisava textos de maranhenses sobre a “missa do galo”, pelo pesquisador José Nascimento Moraes Filho, que publica a edição fac-similar de *Úrsula* com prefácio de Horácio de Almeida. No corrente ano o

⁴⁰ Professora Auxiliar de Literatura Brasileira da Universidade do Estado da Bahia- DCHT, Campus XX.

pesquisador publica também *Maria Firmina – fragmentos de uma vida*, contendo um acervo de várias das suas obras. Maria Firmina dos Reis em sua trajetória na educação e na literatura brasileira foi o exemplo de uma mulher compromissada em reverter a mentalidade social ultrapassada e preconceituosa da época, trabalhando incansavelmente em busca da valorização feminina e afro-descendente, ao passo que lutava pelo fim da marginalização e dos preconceitos diversos - sexistas, étnicos, financeiros, sociais... aspectos denunciados em sua obra. No início do livro *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis, declara que devido a pouca instrução que possui e sua humilde história de vida, publica seu romance tendo como objetivo o amparo da personagem *Úrsula*, pois essa proteção servirá não só de alento **“à autora dos seus dias”**, mas de *paradigma para outras mulheres* (grifo meu). É possível afirmar que a literatura é um instrumento de que o artista dispõe para recriar o mundo, ressignificar valores, costumes e fatos. É através da criação artística que podemos perceber e compreender as condições sociais, os costumes/hábitos, as crenças e estereótipos de uma sociedade. Por este motivo, estudar estereótipos atribuídos a um determinado segmento social é complexo, mas fundamental para a compreensão e intervenção em dada realidade. Maria Firmina faz um contraponto aos padrões da literatura e da sociedade vigentes, que apregoavam o ditado popular *“negra é para trabalhar, mulata para fornicar e branca para casar”*, denunciando explorações e escapando de estereótipos tão freqüentes na nossa literatura tais como: o da mulata sensual (Rita Baiana, Fulô, D.Flor,Tieta, Gabriela, Clara dos Anjos , “globelezas”, etc.) o do negro animalizado e/ou força de trabalho (Bertoleza e Nastácia), o do negro infantilizado (saci), o do negro demônio e pervertido (os marginais de telenovelas e produções cinematográficas no Brasil e no mundo). Buscou, verdadeiramente, fugir de um padrão de escrita que o negro escritor se comportava como um “branco nativo” ou omitia minuciosamente a condição do afro-descendente procurando defender a perspectiva dominante do explorador, ao contrário, protestou, mesmo com ressalvas que o contexto não permitia denunciar, contra a opressão sofrida por seu povo. Por essa razão, *o estereótipo pode ser definido como sendo a causa e o efeito de um prejulgamento de um indivíduo em relação a outro devido à categoria étnica e racial a que ele/a pertence* (BROOKSHAW, p. 13). Desta forma a escritora nos chama a atenção da história de vida e características encontradas em *Úrsula* e próximas as suas, tendo como observação o tratamento que é dado às classes menos favorecidas, utiliza a doutrina recorrente ao período histórico que estava inserida, que

era predominantemente romântico, demonstrada na história de amor entre Úrsula e Tancredo, que termina num final trágico (poderemos lembrar de Eugênio e Margarida no romance *O Seminarista*; *Lucíola*, *Inocência*, *Iracema* - nos livros homônimos, dentre outros da nossa literatura canônica) o que marca de forma contundente esse movimento literário, mesmo em contra-senso com José de Alencar que escusa a presença do negro na construção da nação brasileira, elevando o índio em virtudes e qualidades. Faz ênfase ao negro e as questões a eles pertinentes na sociedade daquela época, propondo uma situação de igualdade entre as etnias. Durante o enredo, Úrsula expõe o contexto social, econômico e cultural da época em que se espelhou para escrever seu romance, denunciando as injustiças praticadas contra os menos favorecidos e estigmatizados. As denúncias ao destrato dessas classes parece ser o principal objetivo da sua obra, em que ela enquanto mulher, afro-descendente, humilde e bastarda, sentiu, sofreu e lutou. A autora assume os dilemas do negro, sua história e se coloca também como protagonista dela. O livro apresenta técnicas do romantismo afluindo sentimentos e emoções, opressão e conflitos amorosos explícitos, cujo traço é característico do romance gótico, que tem como objetivo a aproximação e empatia com o público; possui uma linguagem simples com construções inovadoras em que dá espaço aos personagens de contar sua história quebrando assim uma tradição que não oportunizara a expressão de algumas classes de menos prestígio social, tanto que em sua obra consignava apenas o pseudônimo “Uma Maranhense”... *“Desta forma, a ausência do nome, aliada à indicação da autoria feminina e, ainda, a procedência da distante província nordestina, juntam-se, conforme veremos, ao tratamento absolutamente inovador dado ao tema da escravidão no contexto do patriarcado brasileiro”*.⁴¹ Nessa obra é possível observar ainda, o contexto sócio-cultural em que a autora se encontra, e chega a conclusões generalizadas, o enredo é mesclado com condições que eram separadamente atribuídas entre o homem e a mulher, o rico e o pobre, o negro e o branco, denunciando através da analogia entre as classes descritas as injustiças como: o conflito, o preconceito e a marginalização. Cronologicamente a autora está inserida num contexto sócio-cultural fortemente marcado pelo patriarcalismo, e a segregação racial e social, que se torna o conteúdo de sua obra, recorrendo sempre à doutrina romântica. Nota-se que Úrsula é um

⁴¹ (<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/mariafirmina/mariafirminacritica01.pdf>).

romance que penetra na estrutura sócio-cultural, econômica e racial brasileira, denunciando a moral e preconceitos existentes no período em que foi produzido, bem como o momento histórico do país e de uma nova maneira de fazer literatura que estava naquele instante sendo desbravada. Segundo Assis Duarte, em seu posfácio de Maria Firmina dos Reis e os Primórdios da Ficção Afro-brasileira, a autora faz algumas inovações em seu romance, como por exemplo, dá voz a personagem Suzana, que é (também) uma mulher negra e pobre, transgredindo assim a uma tradição que privilegiava o discurso das classes de prestígios, com isso, no momento em que Suzana passa a narrar sua trajetória de vida desde o momento em que foi arrancada das suas raízes, denunciando a diáspora negra e até o momento atual que se encontra na narrativa, a autora passa a dar igualdade de valor a todos os personagens da trama independente da sua condição social.

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. (REIS, 2004, 109).

É com a verbalização da negra Suzana que a escritora consegue expor o seu sentimento de exclusão, e quando ironiza a alforria de Túlio, explicando o sentido da verdadeira liberdade que nunca acontecerá realmente num país racista a um alforriado, ela quer na verdade lembrar que o negro sempre estará preso a uma mentalidade escravista e será eternamente vítima desse regime.

- Tu! tu livre? Ah não me iludas! – exclamou a velha africana abrindo uns grandes olhos. (...) Liberdade... eu gozei em minha mocidade! – continuou Suzana com amargura. Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. (REIS, 2004: 114-5)

O olhar sobre o negro no pensamento de Suzana é a todo o momento carregado do preconceito devido a sua origem escravocrata em nosso país, e que outros autores carregam em suas obras, sendo acusados de racistas e reacionários. Apesar de todo esse preconceito está vivo ainda em nossa sociedade, a autora, porém, consegue desconstruir por intermédio das personagens de Tancredo e Túlio a visão que o negro e o branco têm

um do outro. Geralmente ocorre uma visão errônea, tanto em relação ao negro, como em relação ao branco. Túlio foge a regra do escravo rancoroso e rebelde, apresentado naquela época, sendo descrito como um homem de boa índole, cheio de virtudes que não se embruteceu com a sua condição de escravo, Tancredo também é generoso, desinteressado e de sentimentos puros, o que não era colocado aos brancos, senhores escravocratas. Na verdade o que ocorre com as descrições do caráter dessas personagens é a intenção de corrigir a imagem que fazemos um do outro e delegar os erros a uma raça em específico. Maria Firmina dos Reis consegue assim, através dessas analogias comprovar que o caráter do ser humano é próprio do indivíduo, é inerente a ele não podendo ser em hipótese alguma estigmatizado a sua cor, classe social e sexo, e são através desses erros de interpretações tendenciosas que surgem os estereótipos. Logo no início da obra, em seu primeiro capítulo, percebe-se a apresentação do cenário nos remetendo à “cor local” descrita nos livros românticos, a natureza é apresentada com a ufania pertinente a essa época (século XIX) a obra está recheada de explanações da terra nacional, dos campos que são vastos e belos, amenos e doces e neste ambiente desce o crepúsculo. Firmina, detalhista e preocupada com a linguagem, descreve de maneira perspicaz o ambiente onde os fatos ocorrem e demonstra um vasto conhecimento dos personagens, destaca-se a humanidade condoída do indivíduo afro. Além de reforçar a própria condição afro-descendente do texto, a entrada em cena da velha africana confere maior densidade ao sentido político do mesmo. Mais uma vez, o território de origem é mencionado sem rodeios, ao contrário do que se vê em outros escritos dos novecentos, inclusive assinados por afro-brasileiros. Sobressai, então, a condição diaspórica vivida pelos personagens arrancados de suas terras e famílias para cumprir no exílio a prisão representada pelo trabalho forçado, *“é Mãe Susana quem vai explicar a Túlio (...) o sentido da verdadeira liberdade, que não seria nunca a de um alforriado num país racista.”*. A reflexão sobre o patriarcalismo permeia sobre a opressão feminina que não estava restrita apenas aos seus lares, pois as profissões de prestígio estavam direcionadas aos homens, e as mulheres não tinham qualquer lugar de destaque. A educação, por exemplo, só passou a existir para a mulher quando foi entendida como função de educadora dos filhos, ou seja, continuava ainda com um caráter doméstico. Na sociedade do século XIX em que se encontrava a autora, essa opressão masculina era ativa podendo ser comprovada na publicação do seu romance onde a maioria das mulheres deste século possuía uma educação moldada na tradição patriarcal católica,

cujo currículo era voltado para a formação de donas-de-casa, composto das seguintes disciplinas: leitura, escrita, quatro operações, gramática, moral cristã, doutrina católica e prendas domésticas. Sendo assim, Maria Firmina dos Reis torna-se a primeira escritora de uma obra literária afro-brasileira, e a faz com inovações ao dar espaço e voz às personagens negras, ao criticar os destratos a esses, e ao discorrer acerca do caráter do ser humano de maneira neutra sem estereotipar e nem direcioná-los a uma raça ou condição social em específico, com isso nos revela uma nova forma de fazer literatura, inaugurando a primeira obra abolicionista e autenticamente negra. A autora é um exemplo de contribuição da mulher na educação e na formação da nossa sociedade. Ela faz compreender as questões étnicas raciais, valoriza as contribuições da cultura negra para a formação da cultura brasileira, discutindo a sobrevivência da cultura e literatura afro em meio a preconceitos. As posições aqui colocadas podem fomentar discussões sobre o difícil quadro em que se fazem políticas negras e se produz cultura, as tensões sobre identidades e considerações críticas da etnicidade dominante. Ela – “essa autora dos seus dias”, convida-nos, modesta e humildemente, a refletir de forma muito imparcial sobre a formação da cultura brasileira.

Referências:

BROOKHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 40ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BERNAD, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*. Editora brasiliense: São Paulo, 1988.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Maria Firmina dos Reis e os Primórdios da Ficção Afro-brasileira*. Disponível em
<<http://www.editoramulheres.com.br/ursulaposfacio.htm>>.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP e A, 2006.

LIEBIG, Sueli Meira. Dossiê Black e Branco: Literatura Racismo e Educação nos Estados Unidos e no Brasil. João Pessoa: ed. ideia, 2003.

MANOEL, Ivan A. *Igreja e educação feminina (1859-1919): uma face do conservadorismo*. São Paulo: UNESP, 1996.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004. 288p

SOUZA, Carla Cristina Silva. *Conferência Internacional Educação, Globalização e Cidadania: Novas perspectivas da sociologia da educação. Estereótipos Raciais no Imaginário do Brasil; a imagem do negro/ e as atuais políticas para a promoção das relações étnicas raciais dentro da escola- reflexões históricas*. UFMA: Maranhão.

<<http://www.editoramulheres.com.br/ursulaposfacio.htm>>. Acessado em 09/06/2010. 20h30.

<<http://maranharte.blogspot.com/2009/08/maria-firmina-entre-versos-e-prosa.html>>. Acessado em 09/06/2010.20h50.

<mhtml:file://F:\LITERATURA E CULTURA AFRO\A Trajetória do Negro na Literatura Brasileira Domicio Proença Filho — Kedere Consultoria Educacional.mht!http://www.kedere.com.br/textos-e-artigos/tradicao-oral-e-literatura/a-trajetoria-do-negro-na-literatura-brasileira>. Acessado em 10/06/2010.07h.

<<http://projetomonstros3.blogspot.com/2008/02/maria-firmina-dos-reis.html>> Acessado em 10/06/2010.11h30.