

# ESTAÇÃO LITERÁRIA

v. 26

jul./dez - 2020

**CORPO E LITERATURA**

# SUMÁRIO

## 04. apresentação

CONHEÇA NOSSO VOLUME

### 12. dossiê #1

O CORPO INABITÁVEL: ABJEÇÃO E VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM O LUGAR SEM LIMITES, DE JOSÉ DONOSO | Ana Claudia Aymoré

Martins

### 30. dossiê #2

ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?: A PROSA DE CAIO FERNANDO ABREU NUMA LINHA TÊNUE ENTRE FICÇÃO E O "REAL" | Ana Paula Raposo

e Davidson Maurity Lima Araújo

### 46. dossiê #3

LEITURAS NO CORPO: NOVOS ESTÍMULOS ÀS PERCEPÇÕES NO OBJETO LIVRO NA OBRA DE KATSUMI KOMAGATA | Luiz Carlos Girão

### 60. dossiê #4

LIRISMO ERÓTICO DO CORPO-ÁGUA NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO | Juscilândia Oliveira Alves

Campos

### 74. dossiê #5

LEITURAS DO CORPO EM AUTOBIOGRAFIAS TRANS: NINA HERE NOT THERE, DE NICK KRIEGER E TRANS: A MEMOIR, DE JULIET JACQUES | Ruan Nunes Silva



### 90. dossiê #5

O ENVELHECIMENTO CORPORAL E O INVÓLUCRO DOS DISCURSOS SOCIAIS NAS CRÔNICAS DE RACHEL DE QUEIROZ E RUBEM ALVES | Mariana Guimarães Neves Lemes e

Priscilla Melo Ribeiro de Lima



### 108. dossiê #7

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS: O CORPO EM CARTA AO PAI E POR QUE EU SOU GORDA, MAMÃE? | Cláudia Carneiro Peixoto


e Antônio Carlos Mousquer

### 120. gare #1

A ESCRITA DE MARQUES REBELO NAS PÁGINAS DA CULTURA POLÍTICA: REVISTA MENSAL DE ESTUDOS BRASILEIROS | Patrícia Aparecida Gonçalves de Faria

### 132. gare #2

O PERFEITO COZINHEIRO DAS ALMAS DESTA MUNDO: LITERATURA E EXPERIMENTALISMO | Valdemar Valente Junior



228

**142. gare #3**

APLICAÇÃO DE ESTRUTURAS NARRATIVAS MITOLÓGICAS ALÉM DA FÓRMULA | Carolina Lisboa Maia e Rafael Marques de Albuquerque

**164. gare #4**

SEMINÁRIO DOS RATOS: UMA METÁFORA DOS EVENTOS CIENTÍFICOS DE COMUNICAÇÃO | João Anzanello Carrascoza

**176. expediente**

---

**ESTAÇÃO LITERÁRIA**

Editora-Gerente **NATASHA F. F. ROCHA**  
Editora-Adjunta **NATALIA G. B. GOMES GODOI**

Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Vol. 25.1 (jan. 2021) | Publicação semestral, *on-line*, desde mar. 2008. 000 f.  
ISSN: 1983-1048  
Revista Acadêmica de Estudos Literários e Culturais | CDU 82(05)

# APRESENTAÇÃO

## Fluidos, fluxos, imagens ou “até perder de vista o que não seja corpo”

Qualquer apresentação que comece pela poesia é um modo de elaborar as entradas-saídas de um sistema escritural de fluxos de leituras e afetações. Um poema que é sempre um jogo de repetição, uma guerra de formas e deformações que se bifurcam para encontrar novos sentidos, produzir e alimentar um corpo (“a poesia é para comer”, como grita a portuguesa Natália Correia). E pela indigestão também se faz corpo. Um poema da paulistana Lubi Prates, presente no livro *um corpo negro* (2018), potencializa o mal-estar:

arrancaram meus olhos  
e cada pelo do meu corpo,  
cortaram minha língua.  
arrancaram unha a unha,  
dos pés e das mãos.  
cortaram meus seios e o  
clitóris,  
cortaram minhas orelhas,  
quebraram meu nariz.  
encheram minha boca e os  
outros vácuos  
de monstros:  
eles devoraram tudo.  
só restou o oco.  
então, eles comeram este  
resto,  
limparam os beiços.

depois, vomitaram.

A obra de Prates, a partir de certos condicionamentos, ilustra a produção de um corpo (negro, feminino) intermediado pela vida e a morte, pela inteligibilidade e a exclusão. Faz falar sobre racismo e violência, destrona o silêncio, tematiza uma negritude inevitavelmente combativa, cujo poema-corpo-território reclama, se inscreve socialmente e mostra as entranhas (do Brasil).

Conjeturar o corpo como elemento é colocá-lo em trânsito, como em “More Than Organs”, de Kay Ulanday Barrett, poeta filipino-americano, portador de necessidades específicas e autoidentificado como *queer*: “O corpo é uma carta/ dobrada para trás, todos os ângulos estranhos e confissões/ sangrando pela superfície, sem sentido. Assim, eu/ pareço algo que sempre estará lá, mas/ consegue se perder de qualquer forma” (BARRETT, 2017, p. 7-8, tradução nossa)<sup>1</sup>. É imprevisível, oblíquo; um corpo em estado de impermanência, nomeado pela indefinição. Flexuoso e, também, erótico. Aqui, práticas corporais, escriturais e narrativas se (con)fundem, é “essa coisa de trabalhar a língua” em todos os seus sentidos e fluidos possíveis, como nos lembra Lori, personagem do inocentemente obsceno *O caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), de Hilda Hilst.

Há os corpos que encenam relações primordiais com o mundo, num jogo de presença/ausência, os corpos encarcerados e violentados

1 The body is a letter/ folded backwards, all strange angles and confessions/ bleeding through the surface, making no sense. Like this, I/ am something that feels like it'll always be there but/ manages to get lost somehow (BARRETT, 2017, p. 7-8).

pela força estatal, historicizados no silêncio ecoante de palavras insuficientes, como no poema “Canção para ‘Paulo’ (À Stuart Angel)”, de Alex Polari: “Eles queimaram nossa carne com os fios/ e ligaram nosso destino à mesma eletricidade./ Igualmente vimos nossos rostos invertidos/ e eu testemunhei quando levaram teu corpo/ envolto em um tapete.” (POLARI, 1979, p. 36); ou, até mesmo, no “cruzamento de teorias, moléculas e afetos” que questiona os próprios limites desse corpo como dado pré-discursivo e natural, evocado por Paul B. Preciado (PRECIADO, 2018, p. 144-145):

Escrevo sobre o que mais me importa em uma língua que não me pertence. Isso é o que Derrida chama de monolinguismo do outro; nenhuma das línguas que falo me pertence e, no entanto, não há outro modo de falar, não há outro modo de amar. Nenhum dos sexos que incorporo possui qualquer densidade ontológica e, no entanto, não há outro modo de ser corpo. Despossuídos desde o começo.

Os corpos nos textos de Prates, Barrett, Hilst, Polari e Preciado, todos eles linguagem e f(r)icção, são exemplos das ligações estabelecidas com a escritura, com as formas de figuração e sensibilidade capazes de provocar e excitar, de produzir imagens difusas sobre corpos carregados de especificidades de raça, imigração, desejo, saúde, doença, finitude, tecnologia e gênero – e, mais do que isso, de manobrar as rotas e curvas que (con)tornam um corpo.

Dessa forma, pensar o corpo como um elemento múltiplo e fugidio às significações

totalizantes torna-se inevitável: antes de qualquer afirmativa, o corpo é uma indagação. Em cada momento histórico, o corpo adquire diferentes caracteres e formatos, discursos e figurações. Em Breve história do corpo e de seus monstros (1999), Ieda Tucherman afirma-o como uma das categorias fundamentais na organização da nossa cultura, ansiosa por produzir “espelhos e imagens legisladoras de princípios de inclusão e exclusão, natureza e cultura, mesmo e outro” (TUCHERMAN, 1999, p. 15). Entranhada por processos econômicos, éticos, históricos, jurídicos, políticos, estéticos, religiosos, culturais e filosóficos, a “matéria corpórea” registra todo o debate e embate da constituição humana – ainda que essa operação esteja atravessada por processos de invenção, deslocamento e conformação –, da estruturação do que se chama “civilização ocidental” ou os próprios limites dos investimentos técnicos e científicos para a compreensão, regulação e definição do corpo e de simbolização do mundo.

Longe de ser definida a partir de noções globalizantes, a matéria teórica do corpo constitui-se por caminhos conflitantes nos discursos da biologia, da filosofia e de suas representações na literatura, no cinema, nas artes plásticas e na dança. A presença do corpo e sua representação, chamada por António Pinto Ribeiro (1997, p. 27) de “corporeidade”, articulam-se no conglomerado desses discursos conceituais. A arte expressa papel substancial ao longo do tempo, não somente por representar alegórica e metaforicamente, mas por buscar “traduzir o sensível do corpo” (RIBEIRO, 1997, p. 18), ainda que sua conceituação seja meramente impossível.

O Ocidente, com o pensamento estruturado nas culturas grega e judaico-cristã, tem sido uma máquina milenar de indagar e produzir

imagens de corpo ideal, legislado, ilegal, cristão e monstruoso – e, paralelamente, fazer circular discursos estratégicos de unicidade, consistência e inteligibilidade. Sabe-se, no entanto, que essa corporeidade não é una, nem integral e nem total. A noção de unidade corpórea é a engrenagem de um grande “moedor de carne”: quando se fala de integridade, de qual corpo se fala? Quais corpos estão/são produzidos na “totalidade” e quais avançam no campo da monstruosidade e da negatividade? Que operações discursivas estão em jogo na produção de sentido sobre os corpos?

Em seu livro, Ieda Tucherman atravessa períodos históricos para estabelecer as diferentes corporeidades criadas e mantidas pelos discursos e imagens circundantes, bem como observa o componente estrutural dessas produções. A arte grega, como explica a autora, expressava um corpo radicalmente idealizado, mas também constantemente treinado, construído com vistas ao aprimoramento. Para além de uma “natureza”, o corpo grego, como valor universal, era “idealizado, mobilizado e julgado por princípios externos a ele, transcendentais, antes pensados do que vividos” (TUCHERMAN, 1999, p. 25), e imprimia-se como um artifício indissociável do campo político: o treinamento corporal estava relacionado ao domínio (de si e do outro), à exposição, ao conhecimento e à identidade. Evocava-se a produção do “cidadão”, um desejo expresso voluntariamente pelos sujeitos a partir de uma moral não-normativa que intuía a “virtude”. O corpo, entre a pedagogia e o poder, era o componente mediador das relações que configuravam a política grega.

No Cristianismo, diferentemente, a imagem do Filho de Deus, crucificado na cruz como sacrifício para a salvação da humanidade,

potencializava o corpo a partir de uma perspectiva teológica que conjurava a dor enquanto relação espiritual e purificadora. Cristo, como “verdade”, “vida”, “santidade” e “sacrifício”, figurava uma moral simétrica em relação ao corpo: os desejos e prazeres passam a ter relação direta com a carne, representando o pecado e a contrariedade às ordenações divinas. Por outro lado, a “alma” deveria ser fortalecida e trabalhada, porque nela residia a “promessa da ressurreição” (TUCHERMAN, 1999, p. 29) e, desse modo, o corpo deveria ser levado ao seu limite: os jejuns, as autoflagelações e a punição de corpos símbolos do mal (quando a Inquisição queimava “bruxas”, queimava, sobretudo, corpos de mulheres) relacionavam-se ao processo de “penitência interior”, de “ruptura com o pecado” e de negação ao “maligno”.

Tucherman chama a atenção para o fato de que a Idade Média também produziu outras imagens díspares sobre o corpo (e, logo, outros corpos), destacando o debate estabelecido entre a medicina medieval e o trovadorismo em relação à paixão e ao desejo carnal. Tal aspecto apresenta, teoricamente, uma noção de que o corpo, bem como a sua temporalidade histórica, constitui-se a partir de especificidades que podem não estar traçadas no âmbito histórico geral. Em outras palavras, entre o pensamento medieval e a entrada da modernidade e do capitalismo, as imagens sobre o corpo pouco mudaram – o que não quer dizer que não existiram tentativas de reconfiguração e deslocamento dessas imagens.

Na modernidade, especialmente, o corpo adquire novo peso: nesse contexto, ele é o primeiro instrumento de comunicação e de sentido, é a matéria principal de análise e produção de “verdade” e “identidade”. As instituições tornaram-se máquinas de elaborar discursos e saberes.

Celebrada ou negada,<sup>2</sup> a arte moderna, principalmente com a literatura e a pintura, teve papel fundamental na construção e na manutenção de certos discursos sobre o corpo. Deslocado do espaço meramente carnal, o corpo, na modernidade, constitui-se como uma potência a ser disciplinada, em paralelo aos processos de organização dos espaços públicos e privados. Novas formas de controle e administração percorreram esse corpo, símbolo da própria sociedade: os investimentos científicos dividiram o corpo em pedaços, estabeleceram funções, catalogaram e definiram. A vida “biológica” passa a ser administrada como objeto político. Não é mais o “corpo pecador” o elemento de tensão, mas o corpo doente. A ideia de “corpo ideal” perpassa, então, por noções médicas de saúde, docilidade e produtividade, transformando-se em uma arena de ação do poder que se articula ao corpo coletivo e individual.

Tal operação não deixa de demarcar e reafirmar que a imagem do corpo moderno, totalizante e integrado, está em crise em nossos tempos: o que significa ser um corpo? O que é ter um corpo na contemporaneidade? A crise do corpo, explica Tucherman (1999, p. 16), se relaciona intrinsecamente às “crises do sujeito” e dos fundamentos da nossa cultura, especialmente pela virtualidade das redes, as afetações da ciência e a ingestão de tecnologias corporais (hormônios, cirurgias plásticas, implantes,

próteses) que tendem a desfigurar os limites do corpo, as noções de organicidade e não-organicidade, “humano” e “máquina”, produzindo novas posições, engenharias corporais e subjetividades que impactam a vida social.

Neste número 25 da Estação Literária, apresentamos um dossiê sobre corpo e literatura, dividido em dois volumes: este primeiro apresenta onze textos que versam sobre o tema proposto, além de outros quatro textos na seção “gare, de caráter livre.

A potência de um dossiê que discute as intersecções entre o corpo e a arte literária em suas diversas modalidades e gêneros reside, desse modo, na capacidade de olhar por lentes simbólicas de análise e construir um espaço de (des) contorno das intimidades, erotismos, espasmos, nervos, cortes, (de)composições. Nestes textos, pulula uma diversidade de corpos, cada qual marcado e atravessado por especificidades e demandas: corpo que transita entre espaços e desejos, corpo-memória, corpo-pensamento, corpo em deriva identitária, corpo abjeto, precário, violado, corpo recriado, corpo encantado, corpo envelhecido, corpo-presença, corpo-fragmento, corpo-linguagem.

<sup>2</sup> É importante citar, por exemplo, as ideias presentes no documentário *Udergângens arkitektur* [Arquitetura da destruição] (1989), de Peter Cohen, o qual narra a relação de Adolf Hitler com a arte, bem como a utilização dela na propaganda nazifascista a partir da negação da arte moderna (considerada vulgar) e a celebração dos modelos clássicos (considerados virtuosos). No centro desse discurso estava o corpo: o pensamento nazista, a partir de modelos da arte clássica, estruturou uma ideologia médica e estética de “corpo saudável” que tanto representaria o modelo de “raça ariana” quanto estabeleceria, automaticamente, a destruição de corpos “detratores” considerados inúteis, ou seja, pessoas com problemas físicos ou mentais, que seriam, entre 1939 e 1941, executadas com injeções letais ou em câmaras de gás.

o segundo texto deste volume. Nele, Fernando Borges Barcellos e Leonardo Francisco Soares investigam os processos de (re)criação das performances de dança *Édipo* e *Circuito Iago*, analisados enquanto traduções intersemióticas das tragédias *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Otelo*, de William Shakespeare, respectivamente.

Ao focalizar a poética da escritora Conceição Evaristo, Pedro Henrique Braz e Wilma dos Santos Coqueiro vislumbram, em “Negras Marias e filhas de Oxum: o corpo de vivências e religiosidade no poema “Meu Rosário” de Conceição Evaristo”, as relações do eu-lírico com o corpo feminino negro, de modo a destacar, por meio do lirismo presente, a configuração de uma identidade negro-brasileira valorizada em sentido amplo.

Os modos de construção de um “corpo-ruína” guiam as inquietações de Camila Carvalho em “Corpo-pensamento: a história como reminiscência sensível em *Jamais o fogo nunca*, de Diamela Eltit”. Neste texto, Carvalho investiga como Eltit estrutura, na voz corporal de sua personagem principal, uma releitura histórica da ditadura militar chilena, as tensões entre presente e passado, além da edificação de uma crítica à racionalidade hegemônica.

As metáforas criadas pela poeta Astrid Cabral são o ponto de partida do artigo “Uma viagem entre retratos e espelhos: metáforas do corpo que envelhece” de Carlos Antônio Magalhães Guedelha e Jozilena Farias dos Santos, cujas reflexões giram em torno do corpo feminino e da velhice, nas quais o retrato e o espelho expressam as angústias de um corpo que envelhece.

O corpo feminino, atravessado por abusos, também é matéria reflexiva de Thainara Cazalato Couto e Cilene Margarete Pereira.

Tomando como corpus de análise dois contos do escritor Wander Piroli, presentes no livro *É proibido comer grama* (2006), o artigo das autoras reflete sobre as relações entre violência e gênero, os modos de naturalização das relações de dominação, bem como analisa as assimetrias de gênero e classe social das personagens.

Com foco no expediente sobrenatural de três narrativas de Marina Colasanti, Kelio Junior Santana Borges observa o processo de resignificação do corpo feminino e a forma como, nos contos de Colasanti, a representação desses corpos encantados assume importante valor estético e político ao possibilitar a desconstrução de um discurso patriarcal que historicamente produz e mantém a lógica de passividade e subalternidade às mulheres.

Evandro Sant’Anna, a partir de uma leitura do romance *A fúria do corpo* (2008), de João Gilberto Noll, investiga as relações entre “precariedade”, “corpo” e “escrita”, destacando os modos pelos quais o escritor une forma e sentido narrativo como um recurso que confere aos seus textos uma corporeidade.

A longa série de diários do português Vergílio Ferreira, intitulada *Conta-Corrente*, é o cerne das discussões propostas por Constance von Krüger no texto “O diário do corpo em Vergílio Ferreira: anotações sobre velhice, morte e escrita”. A partir do conjunto de práticas do “corpo sem órgãos” (CsO), criado por Antonin Artaud, desenvolvido filosoficamente por Gilles Deleuze e Félix Guattari e apropriado por Jean-Luc Nancy, a autora apresenta o corpo de Vergílio Ferreira, velho e pronto para a morte, como uma potência na construção da escrita dos diários.

Já Patrícia Cristine Hoff visita o romance *Mulher no espelho* (1983), da autora Helena Parente Cunha para analisar a (im)possibilidade



de construção da representatividade da mulher, sem nome, que narra e protagoniza a obra. A partir dos conceitos “sujeito do feminismo”, de Teresa de Lauretis, e “performatividade”, de Judith Butler, Hoff sugere que o jogo de vozes espelhadas presente no romance instaura o conflito que impede a afirmação de uma identidade unificada e definida para a narradora-protagonista.

Finalizando a seção temática – num revelar e esconder de corpos –, Suzane Morais da Veiga Silveira debruça sobre a poesia de Gilka Machado para analisar a ressonância dos pressupostos da filosofia romântica presentes nas obras, investigando como a autora trabalha em seus poemas uma nova forma de razão poética que alia uma ética do desejo enquanto movimento criador incessante e uma estética da natureza como *locus* poético, a fim de construir um corpo-paisagem.

Abrindo a “gare”, seção livre de textos, José Bezerra de Souza e Charles Albuquerque Ponte discutem o comportamento do personagem Norman Bates, do filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. Apoiados na teoria freudiana do complexo de Édipo, os autores expandem a análise explicativa do comportamento de Norman Bates como resultado de um diálogo com sua infância e sugerem como a própria fixação materna do personagem serviu de combustível para sua psicose – com base nas técnicas utilizadas pelo diretor para evidenciar tal comportamento, bem como expor a presença de uma simplificação da psicanálise presente na maioria dos filmes.

Em “Descrever a cidade: a presença física e a escrita autobiográfica no *Projeto Lieux*, de Georges Perec”, Tatiana Barbosa Cavallari discute como a presença física no projeto autobiográfico

do escritor francês Georges Perec constitui fator decisivo para a observação e a descrição de diferentes lugares de Paris. Na tese da autora, cria-se uma “autobiografia oblíqua”, que parte da observação do outro e dos arredores. O corpo do escritor, assim, torna-se personagem: insere-se em uma série de fatos e acontecimentos motivadores, em certa medida, da reconstrução da memória, tanto pessoal quanto aquela pertencente a grande parte de sua geração.

Para fechar este volume, Ana Paula Lima Carneiro e Manoel Freire Rodrigues abordam *A estrela sobe* (1939), romance de Marques Rebelo. A partir da descrição e análise das ações da protagonista Leniza, centradas em concepções de base sociológica e na teoria feminista, o artigo destaca os aspectos relacionados à subversão feminina potencializada pela obra: a personagem é uma mulher avessa ao casamento e à maternidade, recusando seguir os valores tradicionais vigentes.

O que este dossiê faz, não obstante, é produzir corporeidades. Não é somente buscar representar algo complexo e fragmentado, mas farejar e olhar com atenção “o que fica como rasto no espaço e no tempo, o comportamental com pressupostos de comunicação e de expressão” (RIBEIRO, 1997, p. 23). Na literatura, pensar no/ sobre/o corpo é estar frente a frente com a fratura, o movimento, o incomensurável.

Entretanto, a nossa mais dura contemporaneidade é pandêmica, genocida e consternada. Na semana em que o Brasil bate a marca de 200 mil pessoas mortas por Covid-19 (doença causada pelo novo coronavírus), com hospitais e funerárias lotadas, caixões lacrados, escrevemos esta apresentação. Nos jornais, na TV e nos escritos diários, o corpo está no centro da discussão: o cuidado, o sadio, o doente, o corpo enlutado, os corpos e lugares estigmatizados, o vírus como

metáfora da paranoia, do enfraquecimento da democracia e da intensificação de desigualdades históricas, da destruição de certos corpos.

Mais do que demarcar um espaço de recusa ao silenciamento fustigado pela ineficiência e da negação completa do governo federal em manejar estratégias de sobrevivência, proteção e informação às pessoas, abrimos uma fresta às palavras, à comunicação. Que possamos, pelas palavras, lutar contra a positividade tóxica, a intransitividade, o aviltamento e a naturalização das mortes diárias – desses corpos que se amontoam nas costas de todos e todas que não conseguem ler nada além de números e “cordéis de caixões”.<sup>3</sup>

Que possamos resistir ao silêncio das palavras – num exercício contínuo de insistência na linguagem – e fazer delas um organismo de cuidado de si e do outro.

#### REFERÊNCIAS

BARRETT, Kay Ulanday. *More than organs*. The Deaf Poets Society, n. 3, 2017, p. 7-8. Disponível em: <https://www.deafpoetsociety.com/archives-1>. Acesso: 06 jan. 2021.

FOSTER, S. L. *Dancing Bodies*. In: DESMOND, J. C. *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham/ London: Duke University Press, 1997, p. 235-257.

---

<sup>3</sup> Convidamos todos e todas a visitarem o memorial *Inumeráveis* (<https://inumeraveis.com.br/>), um espaço online dedicado à história de cada uma das vítimas do coronavírus no Brasil. O projeto conta com uma rede voluntária de jornalistas, estudantes, escritores e contadores de história, de Norte a Sul do país, cujo objetivo é narrar as histórias de cada pessoa, de forma sensível e particular, a partir do compartilhamento dos familiares.

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 4. ed. São Paulo: Global Editora, 1979.

PRATES, Lubi. *Um corpo negro*. São Paulo: Nosotros Editorial, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo; n-1 edições, 2018.

RIBEIRO, António Pinto. *Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Editora Veja, 1999.

Luiz Henrique Moreira Soares, doutorando e mestre pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP/Ibilce, e Natasha Fernanda Ferreira Rocha, doutoranda e mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Londrina - UEL

março/2021



# O CORPO INABITÁVEL: ABJEÇÃO E VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM O LUGAR SEM LIMITES, DE JOSÉ DONOSO

ANA CLAUDIA AYMORÉ MARTINS (UFAL)\*

**RESUMO:** O presente estudo trata dos temas do corpo abjeto e da violência de gênero no romance de José Donoso intitulado *O lugar sem limites*, publicado originalmente em 1966. Nele, de forma pioneira na literatura latino-americana, Manuela, uma dançarina travesti, é a personagem protagonista que assinala, tanto através de suas memórias de rejeições, discriminações e abusos físicos e psicológicos, quanto através do seu percurso trágico, os dispositivos de poder e normatividade que comandam o que Judith Butler denomina como *corpos que importam*, relegando à marginalização e à violência de gênero, em contrapartida, as subjetividades *quocr*, portadoras de corpos “inabitáveis”. A categoria da abjeção, tal como definida por Julia Kristeva, também se constitui como aporte teórico-crítico preponderante para a análise do romance, na medida em que traça as associações entre o (não-)ser inabitável e o intolerável.

**PALAVRAS-CHAVE:** José Donoso; *O lugar sem limites*; abjeção; violência de gênero.

## THE UNINHABITABLE BODY: ABJECTION AND GENDER VIOLENCE IN JOSÉ DONOSO'S HELL HAS NO LIMITS

**ABSTRACT:** The presente study deals with the themes of abject body and gender violence in José Donoso's novel *Hell has no limits*, originally published in 1966. In it, in a pioneering way in Latin American literature, Manuela – a transvestite dancer – is the main character who points out, both through her memories of rejections, discrimination and physical abuse, and through her tragic journey, the dispositives of power and normativity that command what Judith Butler calls *bodies that matter*, relegating to marginalization and gender violence, on the other hand, queer subjectivities living in “uninhabitable” bodies. The category of abjection, as defined by Julia Kristeva, also constitutes a preponderant theoretical-critical contribution to the analysis of the novel, as it traces the associations between the uninhabitable (non-)being and the intolerable.

**KEYWORDS:** José Donoso; *Hell has no limits*; abjection; gender violence.

\* Professora associada do curso de História e do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL/Ufal). E-mail: ana\_aymore@hotmail.com.

O duradouro silêncio de grande parte da literatura sobre as/os que habitam corpos não normativos (especialmente, como veremos, travestis ou mulheres trans) – sendo a escrita literária também, frequentemente, um dispositivo, no sentido foucaultiano, que regula as adequações sociais às normatizações preestabelecidas de raça, classe, gênero e/ou sexualidade – é um dos elementos fundamentais na construção simbólica daquilo que Judith Butler denomina *bodies that matter*, termo cuja ambiguidade semântica é de difícil tradução<sup>1</sup>, pois remete, simultaneamente, aos *corpos que importam* e aos *corpos que, porque têm importância, garantem o direito à materialidade*<sup>2</sup>. Segundo Butler,

[...] os limites do construtivismo são expostos nesses limites da vida corpórea nos quais corpos abjetos ou deslegitimados deixam de ser considerados como “corpos”. Se a materialidade do sexo é demarcada no discurso, então, essa demarcação produzirá um domínio de “sexos” excluídos e deslegitimados. Por isso, é igualmente importante pensar sobre *como e até que ponto os corpos são construídos e sobre como e até que ponto os corpos não são construídos*, e, posteriormente, perguntar como os corpos que fracassam nessa materialização fornecem o “exterior” necessário, se não o apoio necessário, para os corpos que, na materialização da forma, se qualificam na categoria de corpos que importam [*matter*] (BUTLER, 2019, p. 40, grifos meus).

Portanto, seguindo a argumentação de Butler, esses limites socialmente impostos para a legitimidade de vidas corpóreas expressas num padrão binário, e que atenda perfeitamente às imposições de um dado sexo biológico, podem – e devem – ser, hoje, subvertidos e ressemantizados. Nesse sentido, a escrita literária contemporânea vem representando, de modo mais vez mais recorrente, transfigurados em personagens centrais de narrativas de ficção, aqueles sujeitos que historicamente foram (e ainda são, em inúmeros aspectos), por força de uma ordenação excludente da vida social, postos à sombra, que os borra e descorporifica, de modo a domesticar e padronizar a vida pública. Nesse sentido, uma ficção literária como o romance do escritor chileno José Donoso (1925-1996) *O lugar sem limites*, publicado originalmente em 1966, que tem uma personagem travesti como protagonista, pode ser considerada pela crítica contemporânea como obra precursora e singular em seu contexto de publicação, embora separada de nosso tempo presente por pouco mais de meio século, apenas.

Não podemos nos esquecer que a própria concepção de transexualidade, como a entendemos hoje, é relativamente recente. O termo só foi inventado em 1949, quando o sexólogo David Cauldwell, tomando como base um estudo de caso, cunhou o diagnóstico de *psycopathia transexualis*. A expressão “invertido” definia como um todo e intercambiava, até então, questões de gênero e sexualidade, que se expressaram na literatura da primeira metade do século XX

1 Enquanto, como vemos no fragmento citado a seguir, a mais recente tradução de *Bodies that matter*, feita por Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli para a publicação conjunta das editoras N-1 e Crocodilo, optou por traduzir o termo como “corpos que importam”, mantendo entre colchetes a palavra ou a expressão originais em todas as ocasiões em que estas se repetem no texto (de modo a indicar a plurissignificação que há na língua inglesa), Tomaz Tadeu da Silva, em sua tradução para a antologia *O corpo educado*, organizada por Guacira Lopes Louro, optou pela expressão “corpos que pesam”, justamente a fim de frisar a materialidade, enquanto a expressão também guarda, em nossa língua, o sentido de “ter importância”. (Cf. LOURO, 2018)

2 Cf. BUTLER, 2019, p. 63-64: “Não se trata de um jogo banal de palavras falar sobre *corpos que importam/corpos materiais* [*bodies that matter*] nesses contextos clássicos, pois ser material significa materializar, se compreendermos que o princípio dessa materialização é precisamente o que ‘importa’ [*matters*] sobre aquele corpo, sua inteligibilidade. Nesse sentido, saber o significado de alguma coisa é saber como e por que ela importa, sendo que ‘importar’ significa ao mesmo tempo ‘materializar’ e ‘significar.’”

em obras literárias célebres como *Orlando*, de Virginia Woolf, e *O poço da solidão*, de Radclyffe Hall. No limite da ex-centricidade, a anatomia de tais personagens, inspirada pelo monstro de Frankenstein, era formada por partes incongruentes e artificialmente conjugadas, como ocorre, por exemplo, com *Esfinge*, de Coelho Neto.

Mas, mesmo desabrochando sob um pano de fundo que ainda não identificava com clareza as diferenças entre sexo biológico, sexualidade e identidade de gênero, a cultura literária dos anos 1920/30 deu início a uma caracterização mais densa e menos episódica de corpos não-normativos. Em contrapartida, a onda moralista do pós-guerra cristalizou a família heteronormativa (consequentemente, os corpos “adequadamente” engendrados para a produção e reprodução desse modelo familiar) no ocidente, impondo uma mentalidade mais rigorosa a respeito de padrões de gênero e sexualidade – aquilo que, em 1978, a feminista Monique Wittig denominará de pensamento *straight*, cujo caráter opressor explicita-se na tendência à universalização e fixação das concepções de masculinidade e feminilidade, bem como da heterossexualidade como regra:

A consequência [...] é que o pensamento *straight* não consegue conceber uma cultura, uma sociedade em que a heterossexualidade não ordene não só todas as relações humanas, mas também sua própria produção de conceitos e todos os processos que escapam também à consciência. Além disso, esses processos inconscientes são historicamente cada vez mais imperativos naquilo que nos ensinam [...]. A retórica que os expressa [...] envolve-se em mitos, recorre a enigmas, prossegue acumulando metáforas; e sua função é poetizar o caráter obrigatório da sentença ‘você-será-*straight*-ou-não-será’ (WITTIG, 2017, p. 269).

Será apenas, portanto, no contexto da revolução sexual e da ascensão da segunda onda do feminismo, em fins dos anos 1960, que a literatura de ficção, sobretudo europeia e norte-americana, retoma, já numa perspectiva mais clara, a temática, através de personagens que representam as diversidades sexuais, de identidades e performatividades de gênero (embora, pelo menos até o final do século XX, esse não tenha sido um processo linear<sup>3</sup>), desde a mulher trans Myra Breckinridge, no romance de mesmo título de autoria de Gore Vidal (1968), até Pussy, a travesti prostituída na Londres dos anos 1970 em *Breakfast on Pluto*, de Patrick McCabe (1998), passando, também, pelos primeiros relatos autobiográficos de escritoras/trans, como em *Conundrum* (1974), de Jan Morris. Na literatura hispano-americana e brasileira, essa abordagem será ainda mais rara e descontínua, fazendo de Diadorim, de *Grande sertão: veredas*, e de Manuela, de *O lugar sem limites*, mesmo em não se considerando a altíssima e inegável qualidade estética dos romances de Guimarães Rosa e *Donoso*, criações literárias excepcionais dentro de seu contexto – em ambos os casos, é importante observar que os romances de Rosa e *Donoso*, publicados respectivamente em 1956 e de 1966, são anteriores aos movimentos

3 Na atualidade, a temática trans vem ganhando visibilidade progressiva na literatura, tanto no que se refere à presença de personagens travestis, transgêneros e não-binários, como na autoria trans. Abrangem, também, gêneros literários distintos e dirigem-se a públicos diversificados: da literatura jovem como em *Apenas uma garota*, de Meredith Russo (2017) ao romance histórico como em *Confessions of the fox*, de Jordy Rosenberg (2018); do desdobramento temporal em *Como ser as duas coisas*, de Ali Smith (2014) ao desdobramento psíquico em *Água doce*, de Akwaeke Emezi (2018); do realismo pungente de *Contos transantropológicos*, de Atena Beauvoir (2018) à sátira de ficção científica *Frankissstein*, de Jeanette Winterson (2019), ou, ainda, à “epistemologia do armário”, para usar a expressão de Eve Sedgwick, (2008) de que trata *Ponto cardeal*, de Léonor de Récondo (2017).

de liberação sexual e social do final de década de 1960 (anteriores aos movimentos estudantis de maio de 1968, anteriores às rebeliões de Stonewall e também anteriores à publicação da *História da sexualidade* de Foucault). Para compararmos com um outro exemplo bastante conhecido na literatura latino-americana, *O beijo da mulher-aranha*, de Manuel Puig, também considerado um livro basilar sobre a temática, veio a público somente uma década mais tarde que o romance de *Donoso* e vinte anos depois que a obra-mestra de Rosa, em 1976.

Não é casual que o romance em questão se intitule *O lugar sem limites*. Como é evidenciado desde a epígrafe, retirada do *Doutor Fausto*, de Marlowe, e já largamente explorada por sua fortuna crítica, a qual frequentemente analisa o romance como reescritura do motivo do pacto fáustico (cf. MORENO, 2019), esse lugar é o inferno:

FAUSTO

Primeiro perguntarei sobre o inferno:

Onde o lugar que chamamos Inferno?

MEFASTÓFILIS

Debaixo dos céus.

FAUSTO

Mas onde de fato?

MEFASTÓFILIS

Nas entranhas daqueles Elementos

Em que sob tortura eterna ficamos.

Não tem limites nem se circunscreve

A um lugar: o inferno é onde estamos,

E onde o inferno está sempre estaremos [...]

(MARLOWE, 2018, p. 101-102) <sup>4</sup>

O inferno, lugar sem limites da “tortura eterna”, é o espaço onde se move a variedade também ilimitada das experiências do humano. A propósito da *Divina Comédia*, Auerbach nos alertara para uma consciência da diversidade, e até uma simpatia a ela, mesmo em suas problemáticas oscilações entre virtudes e vícios, na cultura renascentista. Como podemos perceber sem dificuldades, é no Inferno que se encontra a maior pujança imagética do poema de Dante e, mesmo em meio aos castigos eternos, há, em cada personagem, uma dignidade única, pessoal e variada, que as conecta, ainda, às suas existências terrenas. Esses traços essencialmente humanos e seculares tendem, em contrapartida, a se esvaír progressivamente ao longo da trajetória ascendente de Dante rumo às esferas celestiais, na medida em que as almas passam a fundir-se ao plano divino, universal e impessoal: “Quanto mais alto Dante ascende, mais universais e impessoais são as almas que ele vê” (AUERBACH, 1997, p. 150). Entre Dante e Marlowe – este último já contemporâneo das bordas dessas manifestações culturais mais arejadas do Renascimento, do impacto moralizante das reformas religiosas e da contrarreforma, do aumento sistemático das perseguições a grupos marginalizados, judeus, mulheres e homossexuais (incluindo ele

---

4 O fragmento citado é ligeiramente diferente daquele que aparece na abertura do livro de *Donoso* na edição da Cosac Naify, que foi provavelmente traduzido por Heloisa Jahn a partir da epígrafe do romance original, em espanhol. Optei por usar, aqui, no lugar de uma tradução indireta, a primeira tradução feita diretamente do texto original de Marlowe (que é também a mais recente), a cargo de Luís Bueno, Caetano W. Galindo e Mario Luiz Frungillo para o Ateliê Editorial/Unicamp (Cf. MARLOWE, 2018).

próprio, Marlowe, de acordo com alguns de seus biógrafos<sup>5</sup>), que culminou na grande caça às bruxas do século XVII –, esse espaço que se desdobra continuamente entre os abismos satânicos e a materialidade cotidiana vai se tornando aquele da *exclusão ilimitada da diferença*, e penso que é sob esse diapasão, mais do que o da diversidade ilimitada que dá cor e substância ao inferno dantesco, que o próprio *Donoso* inscreve essa relação intertextual. Exclusão para onde, se esse inferno não tem limites? Será ele, ao fim e ao cabo, inescapável, tornando a exclusão um movimento em moto-contínuo, eternamente repetido?

El Olivo, a cidadezinha no interior do Chile imaginada por José *Donoso* como espaço onde transcorre seu romance, a qual “não passa de um amontoado de casas em ruínas cercadas pela geometria dos vinhedos que dão a impressão de que estão ao ponto de engolir o povoado” (*DonOSO*, 2013a, p. 52), é a configuração emblemática do caráter excludente, hierarquizante, paternalista e patriarcal característico da formação histórico-social da América Latina (e, evidentemente, o ser característico de uma formação mais ampla é um dos vieses de ampliação “ilimitada” de suas estreitas bordas na primeira das muitas camadas de leitura do romance): a contraposição entre o *amontoado* e as *ruínas* em que habita a maioria de sua população, de um lado, e a *geometria dos vinhedos* que simboliza a monocultura agrária da região dominada por *caciques*<sup>6</sup> como *don Alejo*, por outro, representa o primeiro dos recortes das várias formas de exclusão e marginalização social que permeiam a narrativa, o recorte classista. Em concordância com grande parte da literatura do *boom* e, também, da literatura brasileira do século XX, o romance de *Donoso* aborda de modo crítico esse regime de exploração, expropriação, favorecimento ilícito e incremento sistemático das desigualdades sociais que resiste, traço irrevogável como um dogma religioso, em nossa cultura política:

O povoado passou meses coberto de cartazes com o retrato de *don Alejandro Cruz*, alguns verdes, outros sépia, outros azuis. As crianças descalças corriam por toda parte espalhando panfletos ou entregando-os repetida e desnecessariamente a quem passasse, enquanto os menores, que não haviam sido encarregados de distribuir propaganda política, recolhiam-nos do chão para fazer barquinhos de papel ou queimá-los, ou então ficavam sentados nas esquinas contando-os para ver quem possuía mais. A Secretaria funcionava no galpão do correio, e noite após noite os cidadãos da Estação El Olivo reuniam-se ali para alimentar sua fé em *don Alejo* e organizar encontros e excursões pelos campos e povoados próximos para propagar aquela fé (*Donoso*, 2013a, p. 77).

Não por acaso, as eleições no povoado assemelham-se a espetáculos cristãos públicos, misto de festa religiosa, romaria, procissão e auto-de-fé. *Don Alejandro*, que tem assinalado em seu sobrenome o símbolo máximo da cristandade – a cruz – e em seu poder a propriedade das vinhas, erguendo-se acima das demais cabeças do lugar que evoca as oliveiras dos Evangelhos (cf. MORENO, 1996), é o Deus-pai-criador cuja onipresença é incorporada, na forma de cartazes

<sup>5</sup> Segundo Luís Bueno, no prefácio da edição brasileira de *Doutor Fausto*, algumas das acusações dirigidas a Marlowe por seus contemporâneos, heresia e traição, entre outras, eram adicionadas de rumores sobre sua suposta homossexualidade, como já foi observado por biógrafos como David Riggs. Esse conjunto de difamações (incluindo a de sodomia) teria, portanto, influenciado tanto suas condenações por diferentes crimes quanto o perdão que foi concedido ao homem que o assassinou, aos 29 anos, em 30 de maio de 1593 (Cf. BUENO in MARLOWE, 2018, p. 19).

<sup>6</sup> A expressão, na cultura política da América Latina, designa aquilo que, no Brasil, denominamos de “coronel”.



e panfletos (os “santinhos”, na cultura popular brasileira), ao cotidiano. E os alimentos da fé dessa população desvalida são, como se pode supor, as promessas nunca cumpridas do latifundiário eleito deputado: a modernização do lugar, o incremento das vias de transporte, a instalação da eletricidade (uma alusão irônica ao *fiat lux* da cosmogênese judaico-cristã). Foi confiando nessas promessas que, décadas antes do tempo em que transcorre a diegese, a cafetina Japonesa Grande instalara, ali, um bordel, que prometia lucrar com a transformação do vilarejo em uma via de passagem obrigatória na região, convidando, para uma homenagem a seu “benfeitor”, uma trupe de artistas de Talca, entre os/as quais uma pessoa que se tornaria sócia do estabelecimento:

Também desembarcaram duas mulheres mais jovens e um homem, se é que era um homem. Elas, as senhoras do povoado, observando a certa distância, *discutiam o que ele poderia ser*: magro feito um varapau, cabelo comprido e olhos quase tão maquiados quanto os das irmãs Farias [...].

– Deve ser o maricas do piano [...].

– É artista, olhe só a maleta dele.

– É maricas, isso sim (*DonOSO*, 2013a, p. 75-76, grifos meus).

*Se é que era um homem, discutiam o que ele poderia ser*: a ambiguidade, vista de forma problemática pela população local, da condição da pessoa recém-chegada, expressa-se, em primeiro lugar, na associação, também ambígua, entre a modalização da linguagem e o uso peremptório do pronome masculino, bem como dos adjetivos equivalentes. Ao longo do romance, enquanto a travesti Manuela refere-se a si própria no gênero feminino, é masculino o tratamento dispensado a ela pela quase totalidade das demais personagens (incluindo sua filha, a Japonesita, que a trata de “pai”) – sendo essa discrepância um dos recursos estilísticos mais sofisticados dentre os utilizados por *Donoso* para apontar essa ilegibilidade social da identidade de gênero:

– *Papai...*

Manuela não respondeu.

– O que a gente faz se ele vier? [...] Se Pancho aparecer, o *senhor* tem que me defender. Manuela jogou os grampos no chão. Já estava bom. Por que ela continuava se fazendo de boba? Então queria que *ela*, *Manuela*, enfrentasse um sujeito parrudo como o Pancho Vega? (*DonOSO*, 2013a, p. 56, grifos meus).

Essa ambiguidade linguística estende-se ao próprio discurso do narrador heterodiegético, sobretudo nos momentos de mergulho na interioridade da protagonista, expressando uma condição intermediária e oscilante, impossível de se estabilizar no registro da língua. Quando é abordada a forma como a menina foi gerada (em decorrência de uma aposta que obrigou Manuela a desempenhar o papel masculino numa relação sexual com a Japonesa Grande), por exemplo, são usados os pronomes masculinos, em consonância com as falas da Japonesita: “Não é culpa dele, ser o pai dela. Não foi ele que fez a famosa aposta, não queria se meter naquela história” (*DonOSO*, 2013a, p. 56). Em sua prolífica brevidade, o fragmento parece dialogar com o que Butler nos aponta a respeito da performatividade de gênero, em *Corpos que importam*: “a capacidade de agência condicionada pelos próprios regimes do discurso/poder não pode ser

confundida com voluntarismo ou individualismo, muito menos com consumismo, e *de modo algum supõe a existência de um sujeito que escolhe*” (BUTLER, 2019, p. 40, grifos meus). Assim como não foi sua a decisão da aposta (“não queria se meter naquela história”), Manuela não pôde escolher os papéis sociais de gênero que lhe foram atribuídos – e mais especificamente, como “a famosa aposta” envolvia ter relações sexuais com uma mulher, acaba por materializar precisamente as normas regulatórias de gênero como algo exterior ao sujeito.

O uso de pronomes masculinos ocorre, também, quando, por meio da mediação do narrador, Manuela rememora a infância, fase da vida em que o sujeito é mais intensamente asse-diado pelas decisões e ordens de outrem, representadas, aqui, por um regime de violência da autoridade paterna:

[...] de um estabelecimento para outro, sempre, desde que o expulsaram da escola quando o flagraram com outro menino e ele não teve coragem de voltar para casa porque o pai andava com um rebenque enorme com o qual chegava a tirar sangue dos cavalos quando os espancava, e então foi para a casa de uma senhora que lhe ensinou danças espanholas (*DonOSO*, 2013a, p. 100).

Em outras partes da narrativa, em discurso indireto livre, essa desestabilização do gênero na linguagem é levada a um patamar ainda mais complexo, o que traduziria (de modo crítico, evidentemente) a existência da protagonista como mascarada ou engodo:

Pancho Vega ou outro qualquer, isso ela sabia. Mas hoje Pancho. Fazia um ano que sonhava com ele. Sonhava que ele a fazia sofrer, que batia nela, que a violentava, mas naquela violência, debaixo dela ou dentro dela, encontrava alguma coisa com que enfrentar o frio do inverno [...]. Era um menino, a Manuela [...]. Um menino, um pássaro. Qualquer coisa, menos um homem. Ele próprio dizia que era muito mulher. Mas nem isso era verdade [...].

Manuela acabou de ajeitar o cabelo da Japonesita no formato de uma concha. Mulher. Era mulher. Ela ia ficar com Pancho. Ele era homem. E velho. Um veado pobre e velho. Uma bicha que adorava festas e vinho e roupas e homens. Era fácil esquecer essas coisas aqui, [...] Mas de repente a Japonesita lhe dizia aquela palavra [“papai”] e sua própria imagem ficava borrada como se uma gota de água tivesse caído em cima dela, dele, eu mesma não sei, e então se perdia de vista, ele não sabe nem vê Manuela e não ficava nada, aquela dor, aquela incapacidade, nada mais, aquele grande borrão de água em que se naufraga (*DonOSO*, 2013a, p. 58-59).

Esse último fragmento, um dos muitos belos e tristes monólogos interiores do romance de *Donoso*, fundamenta o *páthos* que mobiliza o/a leitor/a e faz de *O lugar sem limites* uma leitura especialmente pungente. Ele/ela, ela/ele: não se trata, aqui, de um par intercambiável que representaria, como diríamos hoje, uma fluidez de gênero, mas algo verdadeiramente doloroso e trágico: da fluidez, talvez a única aproximação seja a associação à ausência de rigidez e de fixação que caracteriza o elemento aquoso. Mas não é fluido, não o movimento em que o eu, em permanente fazer-se e desfazer-se, navega – é borrão. Um borrão que apaga continuamente a imagem desejada no espelho e, mais ainda, no qual o eu, à deriva, naufraga.

Aparentemente mais respeitoso e compassivo que o tratamento destinado à personagem pelos demais habitantes de Los Olivos, mas igualmente perverso e fomentador do naufrágio da identidade de Manuela, é o jogo comandado por *Don Alejo* para humilhá-la em sua condição travesti, inflamando e desfazendo continuamente suas esperanças, já tão tênues, em viver plenamente sua feminilidade:

*Don Alejo* se aproximou da mesa. Com seus olhos de louça azul-anil, de boneca, de bolinha de gude, de santo importante, olhou para Manuela, que estremeceu como se toda a sua vontade tivesse sido absorvida por aquele olhar que a rodeava, que a dissolvia. Como não sentir vergonha de continuar sustentando o olhar daqueles olhos portentosos com seus olhinhos pardacentos de poucas pestanas? Baixou-os.

– O que foi, filha?

Manuela olhou para ele de novo e sorriu.

– Vamos, Manuela?

Tão baixo que falou. Seria possível, então...?

– Quando quiser, *don Alejo*...

Seu calafrio se prolongava [...], enquanto aqueles olhos continuavam cravados nos seus... até que se dissolveram numa gargalhada [...].

– Não, mulher. Era só brincadeira. Não gosto...

E beberam juntos, Manuela e *don Alejo*, rindo. Manuela, ainda envolta numa barafunda de sensações, bebeu em golinhos curtos e, depois que tudo passou, sorriu de lado, suavemente. Não se lembrava de jamais ter amado tanto um homem quanto estava amando naquele momento o deputado *don Alejandro Cruz*. Tão cavalheiro, ele. Tão delicado quando queria. Até as brincadeiras que os outros faziam com rostos brutais e impropérios ele fazia de outra maneira, com uma simplicidade que não machucava (*DonOSO*, 2013a, p. 88).

No diálogo entre Manuela e *Don Alejo*, cria-se um proposital distanciamento entre as percepções da personagem – que acredita estar sendo tratada com extremada gentileza, ao comparar a atitude do líder político da cidadezinha com as dos brutais clientes costumeiros do bordel – e do/a leitor/a, a quem são salientadas, ainda que sutilmente, as rubricas de uma violência que rebaixa e ridiculariza a existência de pessoas como ela. Esse distanciamento, numa perspectiva analítica, é essencial para, saindo de uma leitura meramente impressionista, observarmos os violentos preconceitos de gênero como um traço estrutural das sociedades latino-americanas, aliando-se aos mais propalados (e também violentíssimos) preconceitos de raça e classe que as fundamentam historicamente.

Na economia do texto de *Donoso*, o entrecruzamento dessas diversas formas de violência estrutural é representado pelos quatro cães negros do *cacique* – batizados, não sem uma grande dose de ironia, de Moro, Sultán, Otelo e Negus, ou seja, com nomes que associam a cor de sua pelagem a emblemas histórico-literários de poder e violência de homens negros, contrapondo, ainda, a simbologia da religiosidade cristã presente na personagem de *Don Alejo* ao mundo muçulmano –, cuja bestialidade, a comando de seu *Dono*, apresentada recorrentemente ao longo de diversas passagens do romance, representa essa constante situação de ameaça que paira sobre as demais personagens (e que também antecipam o desfecho brutalíssimo do

arco narrativo principal, como veremos adiante). Já em um dos primeiros capítulos do romance, enquanto se diverte em ultrajar Pancho Vega a respeito de uma dívida extorsiva que este viera pagar-lhe, *Don Alejo* faz da alimentação dos cães um espetáculo admonitório da destrutividade que ameaça aqueles/as que ousam atravessar seu caminho:

– Jogue uma pelanca para eles, *don Céspedes*...

A pele mole e sanguinolenta voou e os cachorros pularam atrás dela e depois caíram os quatro juntos no chão feito um nó, disputando o pedaço de carne ainda quente, quase viva. Destroçaram-no, arrastando-o pelo chão e latindo uns para os outros, com os focinhos vermelhos cheios de baba e os palatos granulados, os olhos amarelos reluzindo nas caras estreitas. Os homens se encostaram nas paredes. Devorada a pelanca, os cachorros tornaram a dançar em torno de *don Alejo*, não de *don Céspedes*, que fora quem os alimentara, como se soubessem que o senhor de manta é o *dono* da carne que comem e das vinhas que guardam. Ele os acaricia – seus quatro cachorros pretos com a sombra dos lobos têm as presas sanguinárias, as pesadas patas ferozes da raça mais pura.

– Não. Só depois que você me pagar todas as prestações que ainda faltam. Não tenho a menor confiança em você [...].

– Mas, *don Alejo*, como o senhor quer que...

O chão era um lodaçal ensanguentado. Os cachorros farejavam-no, bufando em busca de algum resto que lamber. Pancho Vega cerrou os dentes. (*DonOSO*, 2013a, p. 43)

Os cães negros de *Don Alejo* são a condensação alegórica de um patriarcado que é, simultaneamente, coronelista, paternalista, usurário, reacionário e hipocritamente moralista, imagem que retorna nos igualmente negros e ferozes cães na obra-prima de *Donoso*, *O obsceno pássaro da noite* (1970)<sup>7</sup>. O pedaço de carne não é apenas metonímia do corpo dos desfavorecidos, como Pancho e Manuela, mas seu substituto direto: a mensagem ameaçadora do cacique é clara no sentido da total coisificação do outro (algo que, como veremos adiante, também é absorvido pelo dominado, pois será necessário que Pancho faça Manuela igualmente de objeto ou pedaço de carne inanimado para dar vazão a seus próprios impulsos destrutivos, reprimidos, nessa cena, no ato de cerrar os dentes). O caráter estrutural – ou, do ponto de vista histórico, de longa duração – dessa ordem político-social é representado pelo processo de substituição dos animais, sempre homônimos e idênticos em aparência e comportamento, ao longo do tempo: “[...] os cachorros, embora sejam outros, têm sempre o mesmo nome, Negus, Sultán, Moro, Otelo, sempre os mesmos desde que *Don Alejo* era pequenininho [...], sempre perfeitos,

<sup>7</sup> Nesse romance de 1970, a alegoria dos cães é ainda mais transparente. Em uma das passagens mais notórias do livro, eles, sob o comando de seu dono, atacam e esfaqueiam uma cadela vira-lata (ou seja, um ser que, se antropomorfizado, representaria gênero, raça e classe subordinadas): “Ao esticar o pescoço, [a cadela vira-lata] aponta com o focinho pontiagudo para o centro mesmo do céu ao concluir seu uivo [...]. Jerónimo aponta para a cachorra. Estala os dedos e seus cachorros disparam, um instante é suficiente, um rodado de baba e patas e sangue e terra, um minuto, não mais, em que meus quatro cachorros negros como a sombra dos lobos a matam para interromper seu diálogo com o astro cúmplice” (*DONOSO*, 2013b, p. 196-197).

Na realidade, como já bastante comentado por biógrafos e críticos do escritor chileno, *Donoso* teria escrito *O lugar sem limites* enquanto residiu na casa do mexicano Carlos Fuentes, e de modo a destravar um bloqueio criativo que o assomou durante a escrita de seu mais ambicioso *O obsceno pássaro da noite*, e também pagar a dívida pelo adiantamento pago pela editora Zig-Zag para a produção de um manuscrito inédito (Cf. *MAGNARELLI*, 2019). Assim, como o próprio autor assumiu mais tarde, em entrevista, o romance de 1966 originou-se desse “descolamento” da situação originalmente concebida para o romance posterior: “[...] *O lugar sem limites*, que é, em substância, uma página do *Pássaro*” (*DONOSO*, 1972 apud *MORENO*, 2019, n.p., tradução minha).

os quatro cães de *Don Alejandro*, ele gosta que sejam ferozes, do contrário, mata” (*DonOSO*, 2013a, p. 134)<sup>8</sup>.

Ainda, como podemos imaginar tendo como primeiro elemento de aproximação esse signo do cão feroz, em *O lugar sem limites*, a “exclusão ilimitada” de que falamos não se resume à violência verbal – que, segundo Butler, produz essa primeira oposição entre o inteligível e o ininteligível –, mas se realiza na violência dirigida concretamente ao corpo, já que, no âmbito das normatizações estreitas/estritas de uma sociedade patriarcal, sexista, classista, racista e altamente hierarquizada, um corpo como o de Manuela é (ou deveria ser) *inabitável* (Cf. BUTLER, 2019, p. 18). Estamos diante, aqui, daquilo que Julia Kristeva, em seu notório ensaio publicado originalmente em 1980, compreende como a *abjeção*, “uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável”<sup>9</sup> (KRISTEVA, 1982, p. 1). Para Kristeva, um dos efeitos mais expressivos do abjeto é o de “bumerangue inescapável”, que se alterna repetidamente entre os polos da atração e da repulsão absolutas, e precisa ser rejeitado, afastado ou destruído justamente porque nos assedia e fascina com sua familiar estranheza, à qual precisamos continuamente dessignificar/insignificar: “Não eu. Não isso” (KRISTEVA, 1982, p. 2).

Em *O lugar sem limites*, o corpo de Manuela, tornado abjeto, é arremessado (para usarmos a própria etimologia da palavra latina *abjectus*, “arremessado para longe/para baixo”) rumo à dolorosa *via crucis* de um destino particular e inevitável – pois, se nas transfigurações místicas do romance, *Don Alejo* assume frequentemente o papel do Deus-pai, Manuela também pode ser considerada como reelaboração da imagem de Cristo em sua Paixão – sendo seu nome, em ambas as variantes de gênero, derivado do nome profético de Jesus, Emanuel (cf. MAGNARELLI, 2019). Seu calvário se desdobra, na economia do texto, em três diferentes estações, que denomino de *corpo exposto*, *corpo violentado* e *corpo despedaçado*, cada um deles compreendendo, como na ascensão de Cristo ao Gólgota ou na descida de Dante e Virgílio aos círculos infernais,

8 A sequência de adjetivos empregada neste parágrafo para a qualificação do patriarcado latino-americano poderia ser considerada apenas um lugar-comum; no entanto, para além da usual conveniência de termos que cumprem, na linguagem corrente, a função de guarda-chuvas, denotam questionamentos que certamente não passavam despercebidos do escritor chileno, à época da composição do romance. Não podemos nos esquecer que o romance de Donoso, publicado em meados da década de 1960, foi contemporâneo da emergência das reflexões sobre o *machismo* como característica estruturante da cultura da masculinidade latino-americana, de início focalizadas no *macho* mexicano – pois depositárias, principalmente, do vigoroso ensaio de Octavio Paz *O labirinto da solidão*, publicado em 1959, e da difusão dos estereótipos de virilidade no cinema mexicano dos anos 1950/60. Nas décadas seguintes, essas considerações estenderam-se (ainda que considerando particularidades nacionais ou locais) para as representações da hombridade latino-americana de maneira mais ampla, compreendendo, grosso modo, duas vertentes: uma, do âmbito de uma psicologia histórica, que destaca a violência arbitrária, a vontade de domínio e as ambivalências frente à figura feminina como resultantes do trauma da conquista ibérica da América (nesse sentido, diretamente subsidiárias das considerações de Paz); outra, de caráter relacional, que observa, nessa formação, a emergência de uma dualidade entre *machismos hegemônicos* e *machismos subordinados*, ideia que “se constrói em oposição à de feminilidade e em contraste com distintas masculinidades elas mesmas inscritas em diferentes relações sociais (de classe, idade, raça, etnicidade, cor de pele e região)” (VIGOYA, 2018, p. 24). Ou seja, às hierarquizações de classe e raça que demarcaram a formação dessas sociedades latinas, entrelaçaram-se constantemente modos de dominação de gênero, “através do controle das mulheres e da subordinação dos homens racializados, para produzir um ordenamento sociopolítico no qual a genealogia continua ocupando um lugar preponderante” (VIGOYA, 2018, p. 25). Na tessitura de Donoso, *don Alejo Cruz* – considerando-se, ademais, que parte da crítica já observara que essa personagem pode ser uma “representação alternativa de Artemio Cruz” (MAGNARELLI, 2019, s.p., tradução minha), o protagonista do romance de Carlos Fuentes de 1962 – é, entre outras coisas, o tipo da masculinidade hegemônica latino-americana, cujo predomínio está inserido num sistema patrilineal de parentesco, urdido pela intersecção de classe, raça e gênero, apoiado na aquiescência do sistema jurídico e perpetuado pelas combinações entre poder político e concentração de bens.

9 Para este artigo, foi consultada a tradução em inglês do livro de Kristeva, publicada em 1982 pela Columbia University Press com o título *Powers of Horror. An essay on abjection*. A tradução para o português, neste e nos demais fragmentos a seguir, foi feita por Allan Davy Santos Sena. Disponível em: [https://www.academia.edu/18298036/Poderes\\_do\\_Horror\\_de\\_Julia\\_Kristeva\\_Cap%C3%ADtulo\\_1](https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1). Acesso em: 20 fev. 2020.

uma intensificação do martírio do corpo.

O primeiro e segundo movimentos desse calvário surgem em analepses na narrativa, e localizam-se cerca de duas décadas antes do tempo da diegese, pouco depois da chegada de Manuela a El Olivo. A primeira lembrança traumática da protagonista vem à tona quando, durante uma de suas performances como dançarina espanhola, é agredida por um cliente do bordel: num indefinido tempo passado, numa noite em que ela desempenhara o mesmo número que tanto apreciava – pois o vestido vermelho de dança flamenca a fazia sentir-se mais feminina do que em qualquer outra ocasião –, um grupo de homens, cada qual estimulado pelos atos cada vez mais agressivos dos demais, agarra-a e, fazendo do vestido uma camisa-de-força, joga-a no canal de águas gélidas. Ao subir de volta à terra, seminua e com as roupas molhadas, a travesti torna-se alvo de espanto e chacota do grupo:

Um dos homens resolveu mijar em cima de Manuela, que conseguiu se esquivar do jato de urina. *Don Alejo* deu-lhe um empurrão e o homem, praguejando, caiu na água, onde se uniu por um instante às danças de Manuela. Quando afinal lhes deram a mão para que ambos subissem para a margem, todos se assombraram com a anatomia de Manuela.

– Que jumento...!

– Material de primeira...

– Hmmm, esse aí não parece veado.

– Se as mulheres virem isso, vão cair de paixão.

Manuela, tiritando, respondeu com uma gargalhada.

– Esse instrumento só serve para fazer xixi. (*DonOSO*, 2013a, p. 93)

O corpo exposto de Manuela, tomado à força e enregelado como seria o corpo de um louco incurável, alvo do escrutínio e da ridicularização dos demais, “diminuído, revelando a verdade de sua estrutura mirrada, de seus ossos frágeis como os de uma ave que se depena para depois jogar na panela” (*DonOSO*, 2013a, p. 97), torna-se uma espécie de bem público, a ser usado ou humilhado ou descartado de acordo com a satisfação da vontade de todos aqueles que não sejam ela mesma – tema que será reelaborado, uma década mais tarde, na canção de Chico Buarque “Geni e o Zepelim”. E, além disso, a segunda etapa da série de sofrimentos da personagem segue-se no desenrolar desse acontecimento, o que leva ao episódio, já rapidamente comentado acima, que resulta, por sua vez, na concepção da Japonesita.

Porque, ao saber dos mexericos envolvendo a anatomia da genitália de Manuela, a Japonesa Grande, tomada por uma mistura de desejo e cobiça (pois, na construção da psicologia dessa personagem, o apego à materialidade do sexo e do dinheiro confunde-se, assim como a insensibilidade da sua filha Japonesita entremeia-se à avareza), aposta com *Don Alejo* que seria capaz de seduzir sua dançarina, atraindo-a para sua cama, com o próprio *cacique* e seus homens como testemunhas oculares do feito, ocultos na obscuridade e assistindo à cena pela janela entreaberta. Mas, visando garantir o sucesso de sua empreitada, a cafetina revela e combina com Manuela que essa situação da aposta seria apenas uma representação simulada, uma espécie de *tableau vivant*, e como recompensa a travesti se tornaria sócia dela no estabelecimento (já que a aposta envolvia a quitação da casa que funcionava como bordel). No entanto,

o que ocorre naquela noite – momento em que a narração desliza da terceira para a primeira pessoa, tornando-se a transcrição direta das memórias da protagonista – é, efetivamente, a violação do corpo de Manuela:

O corpo nu da Japonesa Grande, quente, [...] suas mãos no meu pescoço e eu olhando para aquelas coisas que cresciam no peito dela como se não soubesse que elas existiam, pesadas e com pontas vermelhas à luz da lamparina que não havíamos apagado para que eles nos vissem da janela. Pelo menos aquela comprovação eles exigiram. E a casa seria nossa. Minha. E eu no meio daquela carne, e a boca daquela mulher bêbada procurando a minha como um porco chafurda no meio do barro, embora o combinado fosse que não nos beijássemos porque me dava nojo [...] e eu achando que tudo isso é demais, é desnecessário, estão me traindo [...], o cheiro daquele corpo de canais e cavernas inimagináveis ininteligíveis [...] e aquele fervor tão diferente do meu, do meu corpo de boneca mentida, sem profundidade, o que era meu inteiro para fora, inútil, pendurado, enquanto ela acariciando-me com a boca e com as palmas úmidas [...], na mão dela que pede insistentemente que viva, que sim, você consegue [...]. E suas mãos macias me percorrem, e ela me diz que gosta, que quer aquilo [...] e ouço aquelas risadas na janela: *don Alejo* me olhando, olhando-nos, e nós a retorcer-nos enredados e suarentos para agradá-lo porque ele nos mandara fazer aquilo para diverti-lo e só assim ele nos daria aquela casa de adobe, de vigas mordidas pelas ratazanas, e eles, os que olham, *don Alejo* e os outros que riem de nós, não ouvem o que a Japonesa Grande me diz muito devagarinho ao ouvido, filhinho, é gostoso, não tenha medo, não vamos fazer nada, é puro teatro para que eles acreditem e não se preocupe filhinho [...] Não, filhinha, Manuela, como se fôssemos duas mulheres, olhe, assim, está vendo, as pernas trançadas, o sexo no sexo dois sexos iguais, não tenha medo do movimento das nádegas, dos quadris, a boca na boca [...] agora sim, Manuelita do meu coração, está vendo que você consegue... Eu sonhava meus peitos acariciados e algo acontecia enquanto ela dizia sim, filhinha, estou fazendo você gozar porque eu sou a macha e você a fêmea [...], e sinto o calor dela me engolindo, a mim, a um eu que não existe [...], até estremecer e ficar mutilado, perdendo meu sangue dentro dela enquanto ela grita e me aperta e depois cai, filhinho lindo, que coisa mais gostosa, fazia tanto tempo, tanto (*DonOSO*, 2013a, p. 120-124).

Entremeada por elementos da ordem do grotesco, que intensificam de forma hiperbólica a carga de horror e abjeção, essa passagem do romance nos revela o modo como a concepção da Japonesita se deu, de fato, como decorrência de um estupro, com doses maciças de abuso físico e psicológico<sup>10</sup>: além do estímulo genital, a Japonesa trata de confundir e manipular Manuela

10 Em artigo recentemente publicado na revista *Falo*, Filipe Chagas discute o tema bastante silenciado do estupro com homens como vítimas. Embora o artigo dê mais ênfase ao estupro de homens e meninos por outros homens, e em nenhum momento aborde travestis ou mulheres trans que não tenham feito cirurgia de redesignação sexual, há um fragmento que interessa bastante na fundamentação da definição da passagem descrita do romance de Donoso como um estupro cometido por uma mulher e que tem como vítima alguém que, não sendo necessariamente um homem cisgênero, tem um pênis, e é obrigado à penetração da mulher abusadora: “A masculinidade tóxica que assola nossa sociedade faz com que a palavra ‘estupro’ coloque automaticamente o agressor como um homem [...]. A ideia de um homem [ou qualquer outra pessoa dotada de um pênis] ser ‘forçado a penetrar’ ou ‘obrigado a fazer/receber sexo oral’ em uma mulher é inadmissível em uma sociedade machista, uma vez que, a partir do momento que o homem tem a ereção, supõe-se que está com desejo e, portanto, consentindo o ato sexual que se concluirá com o orgasmo [...]. É preciso entender que já foi comprovado que a ligeira estimulação genital ou mesmo o estresse podem resultar em ereção e clímax, de modo que não significam unicamente o consentimento à prática sexual, ou seja, homens podem ter ereções, mesmo em situações sexuais traumáticas ou dolorosas” (CHAGAS, 2020, p. 70-71).

com a alternância de tratamentos (*filhinho/filhinha*), com o logro (*o sexo no sexo dois sexos iguais*) e com a inversão de perspectiva (*eu sou a macha e você a fêmea*). Ao término do ato do estupro do qual é vítima, Manuela se transforma em *um eu que não existe*, devorado, mutilado, exangue<sup>11</sup>. O corpo frio, que se torna desde então uma característica da protagonista, é mais um estágio – ou mesmo a antecipação das desgraças futuras, pois a frieza é um traço ostensivo da morte – dessa perda progressiva que fará, na derradeira etapa da abjeção a ela dirigida, que o “corpo caia por inteiro para além do limite, cadere, cadáver” (KRISTEVA, 1982, p. 3).

Isso porque o último estágio da abjeção só pode ser a morte, o ser jogado, arremessado – abiecto – ao lugar ilimitado por excelência. No entanto o ser jogado pressupõe aquele que joga; e a questão assinalada por Kristeva é que a abjeção é sempre, em última análise, abjeção de si. A abjeção é aquilo que perturba as identidades e as regras a que o sujeito se impõe como modo de caber numa dada ordem, num dado sistema – ao fim e ao cabo, o terrível reconhecimento da forclusão (para usarmos a terminologia lacaniana tão cara a Kristeva), o repúdio fundamental que se torna, também, falta fundadora:

Se é verdade que o abjeto solicita e pulveriza simultaneamente o sujeito, compreende-se que ele experimenta sua força máxima quando, cansado de suas vãs tentativas de se reconhecer fora de si, o sujeito encontra o impossível nele mesmo: quando percebe que o impossível é o seu ser mesmo, que não é outro que o abjeto. A abjeção de si será a forma culminante dessa experiência do sujeito ao qual é revelado que todos os seus objetos repousam somente sobre a perda inaugural fundante de seu próprio ser. Nada melhor do que a abjeção de si para demonstrar que toda abjeção é de fato reconhecimento da falta fundadora de todo ser, sentido, linguagem, desejo (KRISTEVA, 1982, p. 5, grifos da autora).

Em *Corpos que importam*, Butler também observa essa relação entre o abjeto e o conceito de forclusão na psicanálise, e vai além:

A abjeção [...] pressupõe e produz um domínio de agência ou ação a partir do qual se estabelece a diferença. Aqui a ideia de rejeição evoca a noção psicanalítica de *Vewerfung*, que implica uma forclusão fundadora do sujeito e que, conseqüentemente, estabelece a fragilidade dessa fundação. Enquanto a noção psicanalítica de *Vewerfung*, traduzida como “forclusão”, produz a sociabilidade por meio do repúdio de um significante primário que produz o inconsciente ou, na teoria de Lacan, o registro do real, a noção de **abjeção** designa um estado degradado ou excluído dentro dos termos da sociabilidade. De fato, aquilo que é forcluído ou repudiado nos termos psicanalíticos é precisamente o que não pode retornar ao campo do social sem provocar a ameaça da psicose, isto é, a dissolução do próprio sujeito. Quero propor que certas zonas abjetas dentro da sociabilidade também oferecem essa ameaça, constituindo zonas inabitáveis que o sujeito, em sua fantasia, supõe serem uma ameaça

---

11 Nesse sentido, portanto, nossa análise se afasta diametralmente de outras, como a de José Carlos Barcellos, que entende existir, nessa passagem do romance, um encontro amoroso (!) e uma reversão do abjeto em sublime, ou de “uma cena de degradação para o olhar pornográfico de Dom Alejandro e de seus amigos, [...] [para] uma cena de amor, da qual nasce uma filha, e mediante a qual Manuela e a Japonesa logram a propriedade da casa em que está instalado o bordel” (BARCELLOS, 2007, p. 141). Concordamos, nesse aspecto, com Fernando Moreno, que afirma que “[n]este mundo [de *O lugar sem limites*] o amor não existe, não faz parte das relações humanas, pois este sentimento implicaria a superação da precariedade das existências; só há espaço para o desejo sexual, o acoplamento, as relações falseadas, os afetos atenuados ou desaparecidos” (MORENO, 2019, n.p., tradução minha).



à sua própria integridade com a perspectiva de uma dissolução psicótica (BUTLER, 2019, p. 18, grifos da autora).

Nutrindo por Manuela uma paixão reprimida, o caminhoneiro Pancho Vega oscila entre a atração e o repúdio pela travesti, e essa antítese de sentimentos e atitudes, nunca totalmente resolvida, sempre em ebulição, é o estopim para o desfecho trágico da protagonista, momento em que o “retorno da ameaça” à integridade do sujeito, construída para obedecer aos padrões da sociabilidade numa sociedade machista e conservadora, produz a dissolução psicótica. No retorno a El Olivo depois de um longo período, ocasião em que é humilhado por *Don Alejo* por conta de uma dívida atrasada (o que já é um primeiro ataque a seu orgulho viril, fazendo com que fantasie, em primeiro lugar, assassinar o latifundiário<sup>12</sup>), Pancho Vega vai ao bordel na companhia do cunhado Octavio. Lá, ambos se embebedam, e ele não consegue evitar o transbordamento de seu desejo, ao rever Manuela dançando com seu vestido vermelho de cigana espanhola<sup>13</sup>:

Pancho, de repente, ficou calado olhando para Manuela. Para aquilo que dança ali no centro, estragado, enlouquecido, com a respiração irregular, cheio de crateras, vácuos, sombras alquebradas, aquilo que vai morrer apesar das exclamações que profere, aquela coisa incrivelmente asquerosa e que incrivelmente é festa, aquilo está dançando para ele, ele sabe que deseja tocá-lo e acariciá-lo, deseja que aquelas contorções não se deem só naquele centro, mas de encontro a sua pele (*DonOSO*, 2013a, p. 143).

Se, ao longo do romance, como vimos, o tratamento dado a Manuela pelas demais personagens do romance oscila entre o masculino e o feminino, nesses capítulos finais, Pancho Vega, na mesma medida em que vai sucumbindo aos sentimentos que reconhece, culposamente, por abjetos (porque profundamente reprimidos sob a formação do estereótipo do macho caminhoneiro), também vai transformando o contorno de Manuela de *ab-jeto* em *ob-jeto*, coisificando-a, como forma de já se inocentar antecipadamente pela violência extremada dos atos que está prestes a cometer, que já se tornam previstos em suas confissões íntimas – *aquilo que vai morrer*. Como se pode supor, seu maior temor é o do julgamento social, representado pela presença testemunhal de Octavio:

Que ninguém perceba. Que não o vejam deixando-se tocar e golpear pelas contorções e as mãos histéricas de Manuela que não o tocam, deixando-se, sim, mas daqui da cadeira em que está sentado ninguém vê o que se passa debaixo da mesa, mas

---

12 Como já foi observado, em nota anterior, a relação entre as personagens de *don Alejo Cruz* e Pancho Vega se dá como parte de uma dinâmica entre as masculinidades hegemônicas e subordinadas que caracterizam a cultura machista latino-americana. Não por acaso, ao testemunhar um diálogo entre o cunhado Octavio e *don Alejo*, Pancho usa o verbo montar, que alude à contraposição entre o macho ativo e o macho passivo numa relação homossexual: “[...] ele sabe fazer isso melhor do que eu. Isso, deixar por conta dele, **porque ele não vai permitir que don Alejo monte nele como fez comigo**” (DONOSO, 2013a, p. 110, grifos meus).

13 O colorismo no romance de Donoso é outro elemento que não passou despercebido de seus estudiosos. Em especial, a cor vermelha aparece no romance como ligada de modo expressivo aos marcadores estereotipados de gênero – o vestido vermelho de Manuela como representação de sua feminilidade que precisa ser continuamente remendada (atividade a que a travesti se dedica durante um largo período do dia em que transcorre a diegese), a caminhonete vermelha de Pancho como representação de uma masculinidade que precisa ser ostensivamente alardeada para se tornar crível (sua chegada a Los Olivos é anunciada pelo ato de buzinar incessantemente) – mas, nos capítulos finais, constituem-se acentuadamente em elementos antecipadores do destino sangrento da travesti (cf. MAGNARELLI, 2019), cujo calvário, como dissemos acima, reelabora o de Cristo.

que não pode ser não pode ser [...] A dança de Manuela o golpeia e ele quisera agarrá-la assim, assim, até quebrá-la (*DonOSO*, 2013a, p. 144).

Miriam Pino já observara, em artigo sobre as interrelações entre patriarcado e cultura de latifúndio em *O lugar sem limites*, que as tensões que desembocam no violento desfecho do romance partem dos dispositivos que regulam as matrizes normativas de comportamento, associando-as a determinadas/determinantes concepções de família, gênero e sexualidade:

Manuela atenta contra o ideal de família nuclear de ambos [Pancho e Octavio], já que a alusão ao marido perfeito, representado por Octavio, bem como a casa que Ema, a esposa de Pancho, deseja ter, são *leitmotiv* que apontam para uma regulação monogâmica [e também heterossexual e cisgênero] de matrimônio. Em consequência, a interseção entre gênero e patriarcado evidenciado na violência exercida contra Manuela significa a preservação do masculino e do relato familiar hegemônicos (PINO, 2014, p. 5, tradução minha).

A ereção involuntária é, para Pancho, o golpe final desferido por Manuela em sua derrotado papel de *macho*. A confusão entre seus impulsos de agressão e libido é representada pelo uso, na urdidura dessa passagem, do verbo *agarrar* em resposta ao *golpe* (que é o impacto da visão da dança da protagonista sobre sua forcluída abjeção de si), termo que pode ser compreendido tanto no sentido da performance sexual viril quanto no sentido da violência física. Um pouco adiante, quando todos estão ainda mais alterados pelo efeito do álcool, e Manuela encontra-se numa posição mais vulnerável (pois ela acompanha os dois homens à rua, na madrugada escura), Pancho, ao ser confrontado por Octavio acerca da natureza de seus sentimentos pela travesti, começa a série de agressões que culminarão na terceira e última estação do calvário da personagem – a do corpo despedaçado. Ao receber os primeiros socos de Pancho, Manuela subitamente se dá conta do grau de repúdio e deslegitimação de sua identidade, que se projeta, por sua vez – levando-se em consideração, novamente, a discussão de Butler sobre os *bodies that matter* –, na imaterialidade (pela materialidade “incongruente”) e desimportância de seu corpo diante do poder regulatório de uma sociedade heterocisnormativa, que faz dele máscara ou espantalho de uma realidade biológica primordial e inescapável: “Manuela acordou. Não era mais Manuela. Era ele. Manuel González Astica. Ele. E como era ele iam machucá-lo e Manuel González Astica entrou em pânico” (*DonOSO*, 2013a, p. 148).

O último recurso, desesperado, da personagem, é de tentar fugir, refugiando-se na propriedade de *don Alejo*, a autoridade paternalista do povoado. Em seu delírio final, acredita que, a despeito da granja ser um local ainda mais ermo, guardada pelos quatro cães ferozes, lá ela estaria sob a segurança dos olhos azuis de seu protetor, a quem venera e de quem espera, portanto, um milagre. Esgotada, a poucos metros do casarão, cai na relva alta e acredita estar, finalmente, salva. Mas os dois perseguidores a encontram, e o que se segue é uma cena de violência análoga àquelas que descrevem a bestialidade faminta de sangue dos cães ferozes de *Don Alejo*:

Não consegui se mover antes que os homens surgidos da sarçamora se lançassem sobre ele como uns famintos. Octavio, ou talvez fosse Pancho o primeiro, golpeando-o

com os punhos [...] os corpos quentes contorcendo-se sobre Manuela que já não conseguia nem gritar [...], os três uma só massa viscosa contorcendo-se como um animal fantástico de três cabeças e múltiplas extremidades feridas e ferindo, unidos os três pelo vômito e pelo calor e pela dor ali na relva, procurando o culpado, castigando-o, castigando-a, castigando-se deleitados até no fundo da confusão dolorosa, o corpo frágil de Manuela que não resiste mais, quebra sob o peso, já não consegue nem uivar de dor, bocas quentes, mãos quentes, corpos babosos e duros ferindo o seu e que riem e que insultam e que procuram partir e quebrar e destroçar e reconhecer aquele monstro de três corpos contorcendo-se, até que não resta mais nada e Manuela mal vê, mal ouve, mal sente, vê, não, não vê, e eles escapam através dos arbustos e fica ela sozinha na beira do rio que a separa dos parreiras onde *don Alejo* espera benevolente (*DonOSO*, 2013a, p. 150).

A “confusão dolorosa” do martírio final da personagem evoca visualmente, não por acaso, a monstruosidade (um *leitmotiv* da literatura *Donosiana*, profusamente explorado em *O obscuro pássaro da noite*). Uma monstruosidade que não se encontrava, afinal, na existência de Manuela, mas que emerge em sua não-existência, que *contorce* (verbo que mais se repete ao longo do fragmento) e *despedaça* seu corpo frágil, enquanto em algum lugar na interioridade fraturada de cada um de seus algozes ainda se procura a imagem única e inegável do(s) culpado(s) – *castigando-o, castigando-a, castigando-se* –; o bumerangue inescapável de Kristeva, o qual revela o castigo que, projetado no outro, é produzido pela culpa. Remetendo às teorias freudianas sobre a homossexualidade reprimida, Butler (2019, p. 119, grifos da autora) nos lembra de que “o eu-ideal que governa o que Freud chama de ‘amor-próprio’ do eu requer a proibição da homossexualidade. Essa proibição contra a homossexualidade é o desejo homossexual voltado sobre si mesmo; a autocensura da consciência é o desvio reflexivo do desejo homossexual”. O desejo homossexual reprimido de Pancho Veja (pois, ao fim e ao cabo, ele não reconhece Manuela como sujeito, mas apenas como máscara de Manuel González Astica, um homem como ele) é essa abjeção de si, primordial e destrutiva, alçada ao limite por todas as camadas sedimentadas no processo de instituição da ordem social do patriarcado latino-americano – como já vimos, configurada no arranjo simbólico do texto de *Donoso* por *Don Alejo*, o *cacique* e Deus impassível às tragédias do mundo a seus pés, cuja imagem transcendente encerra essa cena terrível com a expressão de dolorosa ironia: *onde Don Alejo espera benevolente*.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. Dante, poeta do mundo secular. Tradução Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

BARCELLOS, José Carlos. Homoerotismo e abjeção em O lugar sem limites de José Donoso. *Literatura y lingüística*, Santiago, n. 18, p. 135-144, 2007. Disponível em: [https://scieloconicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-58112007000100007&lng=es&nrm=iso](https://scieloconicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112007000100007&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 25 maio 2020.

- BUTLER, Judith. *Corpos que importam. Os limites discursivos do "sexo"*. Tradução Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1/Crocodilo, 2019.
- CHAGAS, Filipe. Não é não! *Falo*, ano III, v. 11, mar. 2020. Disponível em: <https://issuu.com/falonart/docs/falo11> . Acesso em: 22 mar. 2020.
- Donoso, José. *O lugar sem limites*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.
- Donoso, José. *O obsceno pássaro da noite*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Benvirá, 2013b.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of horror. An essay on abjection*. Translation of Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- MAGNARELLI, Sharon. *El lugar sin límites: límites, centros y discursos*. In: DONOSO, José. *El lugar sin límites*. Edición crítica. Santiago: UAH, 2019. E-book
- MARLOWE, Christopher. *A trágica história do Doutor Fausto*. Tradução Luís Bueno, Caetano W. Galindo e Mario Luiz Frungillo. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/Unicamp, 2018.
- MORENO, Fernando. *La inversión como norma. A propósito de El lugar sin limites*. In: DonOSO, José. *El lugar sin límites*. Edición crítica. Santiago: UAH, 2019. E-book.
- PINO, Miriam. *Modernidad, cultura de latifundio y cultura minoritaria en El lugar sin límites (1966) de José Donoso*. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 28,2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/alhim/5149> . Acesso em: 1 mai. 2020.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- VIGOYA, Mara Viveiros. *As cores da masculinidade. Experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América*. Tradução de Allyson de Andrade Perez. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.
- WITTIG, Monique. *O pensamento straight*. Trad. Ana Cecília Acioli Lima. In: BRANDÃO, Izabel et al. *Traduções da cultura. Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EdUFSC, 2017.

RECEBIDO EM 30/05/2020 | APROVADO EM 26/11/2020

# ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?: A PROSA DE CAIO FERNANDO ABREU NUMA LINHA TÊNUE ENTRE FICÇÃO E O "REAL"

ANA PAULA RAPOSO (UFMG)\*

DAVIDSON MAURITY LIMA ARAÚJO (UFMG)\*\*

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo propor uma reflexão sobre questões de gênero e identidades, a partir da presença do narrador anônimo e também de outras personagens que compõem *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, de Caio Fernando Abreu, identificando, por meio de suas trajetórias, possíveis relações desses “corpos literários” com “corpos reais” que promovem um caos das subjetividades por meio de processos performativos, que quebram padrões hegemônicos de gêneros e sexualidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção; Real; Identidade; Literatura.

FICCIÓNALITY GESTURES THAT CREATE CRACKS IN THE REAL: A DISCUSSION ABOUT BODY, GENDER AND IDENTITY IN ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?: UM ROMANCE B.

ABSTRACT: This article proposes a reflection on gender and identity issues, based on the presence of the anonymous narrator and also other characters in *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, by Caio Fernando Abreu. We aim to identify, through their trajectories, possible relationships between these “literary” and “real” bodies – bodies that promote a chaos of subjectivities through performative processes, which break hegemonic gender and sexuality patterns.

KEYWORDS: Fiction; Real; Identity; Literature.

\*Ana Raposo é Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: raposoanap@gmail.com

\*\* Davidson Maurity é Mestre em Literaturas Modernas e Contemporâneas pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Ator e dramaturgo da Companhia de Teatro Toda Deseo (BH-MG). E-mail: davidsonmaurity@gmail.com

*Escrever tem desses mistérios. De repente, sem esperar, um dia você consegue despertar alguma coisa que está viva dentro de muita gente.*

*Caio Fernando Abreu*

## 1 LITERATURA PARA ABRIR OS OLHOS

Nickary, Cristal Lopes, Babi, Amara Moira, Vera Verão, Clóvis Bornay, Clodovil, Renata Carvalho, Sissy Kelly, Neon Cunha, Rafael Lucas, Dandara dos Santos, Ru Paul, Roberta Close, Rogéria, Jane di Castro, Isabelita dos Patins, Claudia Wonder, SilvettyMontilla, Márcia Panterra, Juhlia Santos, Gisberta, Ney Matogrosso, Lennie Dale, Liniker, Gia, Harvey Milk, Pepper La Beija, Thammy Gretchen, João W. Nery, Marielle Franco, Laerte, Titica, Leona, Malonna, Titi Rivotrill, Paul Preciado, Guacira Lopes Louro, esses nomes são parte de uma lista em constante preenchimento.

Somos fruto do contato com o Outro, reconhecendo em nós um pouco desse Outro, num compartilhamento diário de vivências, num indo e vindo, numa troca sem fim. Um bombardeamento cotidiano de história outras, de lutas outras, de captura de imagens, de análises de conjunturas, numa tentativa conjunta de construir “realidades” possíveis, espaços de convivência possíveis, sociedades possíveis.

Acreditamos na arte.

Teatro, cinema, artes plásticas, dança, *performance art* e literatura movimentam as pessoas e fazem vibrar a matéria do corpo. Pela percepção da realidade, do seu contexto, das pessoas no seu tempo. A arte e aqui, em específico, a Literatura, é política e carregada de subjetividades.

O gesto de ficcionalidade ligado à construção da narrativa e das personagens sugere um desenvolvimento que se dá por meio de características apreendidas, dos rastros, da observação do autor sobre figuras reais, numa possível escrita de si. De acordo com Diana Klinger,

a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (KLINGER, 2007, p. 57, grifo da autora)

Dessa forma, uma vez que o autor pode ser reconhecido como um sujeito político, em ação no mundo em que vive por meio de sua escrita, distante do paradigma romântico que o

coloca como um demiurgo ou gênio, sua obra tem a capacidade de refletir uma coletividade e a representação torna-se um modo de dar a ver o Outro.

Partindo dessa reflexão, podemos considerar que a ficção contemporânea brasileira se apresenta com doses cavalares de “realidade”. As narrativas de Caio Fernando Abreu e de tantas outras autoras e autores, como: João Gilberto Noll, Cassandra Rios, Silviano Santiago, Lúcio Cardoso, confirmam que não há como esse ofício da escrita ser descolado de um contexto sócio-político, da experiência, da vida de quem se propõe a essa atividade. As personagens não são apenas resultado do imaginário de quem as escreve, são também fruto da observação, do contato com o mundo externo. A Literatura seria “resultado da elaboração do indivíduo/sujeito, que consistirá na relação estética do homem com a realidade objetiva da qual ele faz parte, conforme sinaliza Maria Aparecida Baccega” (1995, p. 72) ao traçar um paralelo entre o discurso histórico e o discurso literário, lembrando-nos que todo indivíduo está atrelado a alguma formação ideológica / formação discursiva e que isso reverbera na produção artística.

“Literatura de ficção é alteridade.” (BLOOM, 2001, p.15) Em *Como e porquê ler*, Harold Bloom faz essa afirmação, pois considera que somente a leitura nos é capaz de aliviar a solidão e, só ela nos possibilitaria ter o contato com outras “realidades” que a vida “real” não nos proporcionaria. É possível, portanto, pensar a Literatura a partir de um viés social ou que façamos uma análise sociológica das obras, conforme propõe Luiz Costa Lima, submetendo o objeto de análise com a finalidade de compreensão de mecanismos que atuam na sociedade.

Segundo Lima, ao contrário de outras escolas ou correntes de pensamento e de crítica literária, como o formalismo russo, o *new criticism*, as estéticas da recepção, que se detêm sobre teorias ou métodos de análise do objeto literário em si, a análise sociológica

se volta para a área dos discursos e, dentro dela, aponta para a literatura, frequentemente com o propósito de ilustrar, exemplificar ou comprovar uma interpretação de caráter bem mais abrangente: a interpretação de certa sociedade. (LIMA, 2002, p.661)

A partir da obra selecionada, procuramos, junto ao narrador-personagem-anônimo em sua jornada e nos rastros deixados pela personagem Dulce Veiga, uma relação política entre esses “corpos do real” e os “corpos-literários”, entendendo como essas duas categorias são organizadas e configuradas por meio da linguagem. Entretanto, não pretendemos criar um documento de comprovação da existência desses corpos performativos trans ou *queers* na sociedade, dos quais falaremos aqui. Não é necessário fazê-lo. Esses corpos já são, já estão.

Propõe-se refletir, a partir da presença desses corpos no espaço da vida e no espaço da obra, a experiência da performatividade das identidades de gêneros considerados dissidentes, na tentativa de criar um movimento de visibilização e desmarginalização dessas figuras, entendendo que a interpretação de um texto está atrelada à uma percepção ou compreensão

de realidade condicionada socio-historicamente.

Por isso, é necessário apontar que a obra de arte é irredutível àquela realidade que traduz, mas, certamente, aponta para fenômenos decorrentes da mesma:

o texto sempre aponta para fora de si, seja no momento de sua produção, seja no de sua recepção, mas não é transparente a esta matéria externa, caso em que poderia ser a ela superposta, explicando-se por superposição. (LIMA, 2002, p. 663)

Em *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, escrita nos anos de 1990, obra contemporânea dentro do escopo da literatura brasileira, é possível dizer que a produção textual, nesse caso, é tomada pela dimensão social. Afetada por aquilo que ela mesmo descreve, pois é possível dimensionar o que lhe é referencial. Na obra em questão, encontraremos correspondências do narrador-anônimo e também de Dulce Veiga no mundo. Essas duas figuras, que não definem sexualmente seu desejo, nem suas orientações sexuais, tornam-se um índice de indeterminação na obra que faz orbitar as demais personagens de Caio Fernando Abreu que performam identidades de gêneros e sexualidades diferentes entre si.

*Onde Andará Dulce Veiga?* assimila ficcionalmente essas questões contemporâneas de gênero e identidade, caracterizando Caio Fernando Abreu como um contemporâneo dentro da acepção de que trata Giorgio Agamben (2009, p.62): “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.”. A simples presença dessas figuras dissidentes, marginalizadas, na obra mostra a direção do olhar do autor para aquilo que era um tabu – e ainda é – para a sociedade, entendendo o corpo como um laboratório de experiências, contrário àquele corpo aderido ao discurso colonizador, heteronormativo, que nega as sexualidades e identidades que fogem ao sistema binário.

Reconhecemos em *Onde Andará Dulce Veiga?* um desejo de captar o escuro, as trevas (de que fala Agamben) do presente, ao trazer personagens descredenciados de uma suposta normalidade. Trazendo-as à tona, Caio F. quebra uma lógica de repressão que ainda vigora na sociedade para esses corpos que performam identidades outras, que consiste numa afirmação de suas inexistências, em que não há espaço para que se diga, veja ou saiba sobre eles.

## 2 UM PRISMA IDENTITÁRIO

*Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*<sup>1</sup> é o percurso de uma semana na vida de um jornalista gaúcho, o narrador-anônimo, que vive na cidade de São Paulo, envolvido em buscas constantes: seja por alguma motivação de vida, emprego, por sua própria identidade ou pela

1 *Onde andará Dulce Veiga* foi adaptado para o cinema pelas mãos do diretor Guilherme de Almeida Prado. O filme foi lançado em 2008. Segundo José Geraldo Couto, no texto do prefácio da edição de 2014, intitulado “O cinema moderno de Caio F.”, Guilherme de Almeida Prado era amigo íntimo de Caio Fernando Abreu e, diante das afinidades, havia um desejo do autor do romance que essa travessia entre literatura e cinema fosse realizada.



própria Dulce Veiga. Quase como um filme policial, investigativo, a narrativa se desenrola na obsessão do jornalista e também narrador nessa trajetória para desvendar o mistério por trás do sumiço da cantora de grande sucesso que, no dia do seu grande show, desaparece sem deixar vestígios. Como em um filme *noir*, o “roteiro” de Caio F. Abreu nos apresenta, quadro a quadro, um suspense que, num jogo linguístico de luz e sombra, articula as ações, as tensões e as emoções das personagens.

Apesar de, aparentemente, a narrativa se construir numa escala de tons cinzas, sombria, o autor, ao apresentar-nos cada personagem que compõe a trama, oferece-nos um espectro de outras cores. Cada personagem aparece numa frequência que marca a diferença de cada um.

Numa narrativa construída com a cidade de São Paulo de pano de fundo, o autor faz com que a nossa percepção do “eu” do narrador-personagem-anônimo pareça estar pulverizada em meio a pluralidade de existências de figuras pouco ou nada convencionais, consideradas fora das normas como, travestis, bichas, lésbicas, mendigos, anões, doentes, que transitam pela metrópole, e onde confluem naturalmente culturas e histórias diversas. Mas é a partir dos encontros com essas figuras que o narrador anônimo se configura, relata seu cotidiano e reorganiza a memória para, enfim, encontrar a si. O livro é marcado por personagens muito diferentes, parte delas bastante estereotipadas, colocando em destaque a trajetória do jornalista pelo exercício da diferença, fator preponderante no seu percurso de autorreconhecimento.

Traçaremos pequenos “perfis” de algumas delas para auxiliar na compreensão desse processo de autoidentificação do qual pretendemos discorrer, começando por Dulce Veiga: personagem etérea do romance.

Dulce é o pano de fundo para uma narrativa que focaliza a vida do jornalista. “Onde Andará Dulce Veiga” é uma crônica escrita a pedido do seu editor-chefe quando o jornalista fala da sua admiração pela cantora e do seu contato com ela.

A cantora não é somente uma obsessão do jornalista. Ainda que ela ocupe um segundo plano dentro da narrativa, sendo um subterfúgio narrativo para falar da busca por sua identidade, ela pode ser considerada um ideal, uma utopia, um desejo ou uma vontade singular a ser alcançada.

[...] Dulce Veiga, a melhor de todas. A mais elegante, a mais dramática, a mais misteriosa e abençoada com aquela voz rouca que conseguia dar forma a qualquer sentimento, desde que fosse profundo. E doloroso, Dulce cantava a dor de estar vivo e não haver remédio nenhum para isso. E era linda, tão linda. (ABREU, 2007, p.71)

Numa conversa junto ao editor do jornal em que trabalha, o narrador-personagem recorda-se da cantora por conta do contato que teve com sua filha, Márcia Felácio, aguçando a curiosidade do seu chefe sobre essa figura, de quem se mostra grande admirador.

Dulce Veiga é uma figura importante no início de sua carreira enquanto jornalista, tendo sido a primeira a lhe conceder uma entrevista, como o mesmo relata numa das passagens do livro. Mas a cantora está na ordem do inatingível, aparece como aquela que irradia possibilidades, uma projeção. Nas palavras de Castilho, editor e chefe do narrador-personagem:

Como se colhesse uma rosa para depositar no altar de um deus, assim ela pegava o microfone para cantar. Como quem aceita um dom que implica outras desventuras, assim ela cantava. Não havia sexualidade explícita em Dulce Veiga, mas qualquer coisa como lamentação da existência dessa sexualidade. Tudo que cantava era como se pedisse perdão por ter sentimentos e desejos. Uma parte dela estava no centro disso, chafurdando no lodo da paixão. A outra era uma deusa fria, longe de toda essa lamentável lama do humano buscando prazeres. (ABREU, 2007, p.72)

*Sex appeal*, doçura, talento, fragilidade, mistério, força e Dulce Veiga vai sendo construída como uma figura mítica e fantasmagórica dentro da narrativa.

Outra personagem instigante do romance é Márcia Felácio, a “prima-dona-pós-punk-pré-apocalíptica” (ABREU, 2007, p.40), filha abandonada pela cantora e líder da banda de “sapatas, sexistas, adolescentes rebeldes, sem causa, nem consequência” (ABREU, 2007, p.25), como o narrador faz questão de ressaltar, a banda Vaginas Dentadas é composta por:

uma baterista negra, cabelos trançados com contas coloridas, uma tecladista gorda, cabeça quase raspada, e uma japonesa enorme. À frente delas, apoiada num poste falso de luz, outra garota de cabelos descoloridos, coberta de couro negro, com uma guitarra. [...] Um anjo do mal, sem asas nem harpa, um anjo caído. Essa era Márcia Felácio. (ABREU, 2007, p.39)

É a partir de uma entrevista com Márcia que o jornalista se lembra da cantora Dulce Veiga. E no desenrolar da narrativa, os encontros com essa personagem reavivam outras memórias do narrador-personagem fazendo com que ele tente, com vigor, achar os motivos que levaram o sumiço da cantora e entender situações nebulosas da sua vida.

Saindo do que consideramos um núcleo central da narrativa, composto por figuras ligadas diretamente à Dulce Veiga, e indo para uma espécie de “margem literária da história”, encontramos uma personagem nem tão relevante para a narrativa, mas de grande valor para essa análise segundo a experiência de gênero e sexualidade que exprime nas suas aparições. Jacyr, ou melhor, Jacyra, como a própria personagem ressalta, nos é apresentada de antemão na história por sua mãe, Jandira, vizinha de frente do nosso narrador-personagem, que procura por seu filho que não aparece em casa faz alguns dias. Jandira, filha de Xangô<sup>2</sup>, joga búzios e

<sup>2</sup> Segundo o mito, Xangô era forte e vigoroso, gostava de brincar de guerra e de brigar. Seu caráter valente e seu Oxé – um machado de duas lâminas, levava Xangô a grandes aventuras. Xangô era rei com alma, dignidade e realizava trabalhos úteis à comunidade. Xangô era vaidoso e cuidava muito da sua aparência, a ponto de trançar seus cabelos como os de uma mulher. Ele fizera furos nos lobos de suas orelhas, onde pendurava argolas. Usava saia, braceletes e colares de contas vermelhas e brancas. Xangô, o orixá do trovão, KawoKabiyeí-

apesar das preocupações de mãe, sabe que o “menino” é esperto, sabe se virar e está protegido por Oxumaré<sup>3</sup>.

Provavelmente guiada pelo orixá até em casa, Jacyr ou Jacyra aparece, e é vista pelo jornalista na porta de seu prédio:

Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr. [...] Quase na porta do edifício, Jacyr me chamou. Olhei para ele, para ela. Estava parado na curva da escada, uma das mãos na cintura, a outra segurando o cigarro na altura dos seios falsos. Parecia Jodie Foster em *Taxi Driver*, versão mulata. (ABREU, 2007, p.66-67)

Jacyr ou Jacyra é uma jovem de catorze anos, que tira algum dinheiro fazendo faxina para o narrador. Essa figura gera espanto e admiração no jornalista sempre que ele a confronta por sua simples existência. Jacyr ou Jacyra performa o feminino e reivindica-o para si, com autoridade, quando se defende de maneira voraz dos olhares preconceituosos de uma vizinha, garantindo para si o direito a esse deslocamento de Jacyr para Jacyra ou vice-versa. Em outra passagem do texto, essa personagem aparece para o jornalista diferente daquela outra aparição: “Jodie se fora, ficara uma espécie de Grace Jones mais baixa e clara, travestida de moleque.” (ABREU, 2007, p.108) Jacyr ou Jacyra credita seu “poder de transformação” ao orixá que lhe protege e dá sentido àquela demanda, quando o narrador destaca a sua mudança ou a sua estadia no masculino:

– Foi o arco-íris depois da chuva. Sempre acontece isso. A mãe diz que é Oxumaré, que eu trago comigo. Seis meses homem, seis meses mulher. Fico bem louca quando baixa, depois passa – de repente benzeu-se e saudou, erguendo a mão para o céu: **Aroboboi!** minha mãe. (ABREU, 2007, p.109)

Sem retirar a dose de “realidade” dessa personagem, Caio F. parece querer atribuir um valor divino ao travestimento de Jacyr ou Jacyra elevando a importância dessa figura, mesmo que ela ronde pelas margens dessa história, assim como parece estar colocada às margens da vida. Aqui nesta análise, mesmo que não esteja dentro do tema abordado, vale ressaltar a presença de outras personagens em *Onde Andará Dulce Veiga* que trazem consigo elementos

le! Livremente inspirada no mito de Xangô, presente no livro *Lenda africanas dos Orixás*, de Pierre Verger (1997), tradução de Maria Aparecida de Nóbrega e ilustrações de Carybé.

3 Oxumaré era, antigamente, um adivinho (babalaô) do rei Oní. Por lhe pagar muito, Oxumaré queria tornar-se rico e um dia ao voltar para a casa, recebeu a notícia de que a rainha Olokum, de um reino vizinho, deseja vê-lo em virtude da doença de seu filho. Oxumaré foi ao encontro da rainha, curou-lhe o filho e foi muito bem recompensado com uma roupa azul de um belo tecido, servidores e um cavalo. Ao retornar ao seu reino, o rei Oní estimulado pela rivalidade, deu a Oxumaré, uma roupa do mais belo vermelho e outros presentes. Oxumaré tornou-se rico e respeitado. Entretanto, Oxumaré não era amigo de Chuva. Quando Chuva reunia as nuvens, Oxumaré agitava sua faca de bronze e a apontava em direção ao céu, como se riscasse de um lado a outro. O arco-íris aparecia e Chuva fugia e todos gritavam: “Oxumaré apareceu!” Livremente inspirada no mito de Oxumaré, presente no livro *Lenda africanas dos Orixás*, de Pierre Verger (1997), tradução de Maria Aparecida de Nóbrega e ilustrações de Carybé.

das religiões de matriz africana, seja pela marcação no próprio nome ou pela utilização de saudações e palavras provenientes do Iorubá, como Jandira, a mãe, e Pai Tomás, trabalhador do jornal. Estas representações aproximam ainda mais a obra do autor ao status de marginal a que está relegada, já que, no Brasil, devido ao preconceito religioso e ignorância em relação aos rituais e a própria história das religiões de matriz africana – além da sua invisibilização e apagamento, decorrentes de racismo estrutural – são consideradas por muitas pessoas (inclusive alguns intelectuais dentro da própria academia) como subalternizadas e “inferiores”.

Outra figura que consideramos importante para esta análise é Saul. Grande amigo e também um dos amores de Dulce Veiga, a personagem era responsável por cuidar da cantora e também de sua filha. Inicialmente, Saul é apenas parte dos lampejos de memória do narrador-personagem quando ele rememora seu primeiro encontro com a cantora. Saul só aparece de fato em um encontro numa casa abandonada, antigo endereço de Dulce, sob os cuidados de Márcia Felácio. É a partir desse encontro, que os detalhes dessa relação vêm à tona, e o narrador-personagem relembra a presença de Saul: homem alto e forte, que estava no local da entrevista com Dulce, e do beijo que lhe fora roubado, fato que provocara certa confusão ao jornalista:

[...] e de repente curvou-se, me apertou contra ele, me beijou na boca. [...] Ele me empurrou para o corredor, bateu a porta. Apertei o botão do elevador, devo ter passado a mão na boca, não como se sentisse nojo, apenas tocando, investigando o que fora levado ou ficara nela, sem compreender nada daquilo, eu era muito jovem, eu não sabia de nada. (ABREU, 2007, p.223-224)

Na construção dessa memória, o narrador-personagem se debruça sobre esse sentimento, porém sem saber defini-lo. Mas esse fato é essencial no confronto que o mesmo tem em relação à figura de Saul, que ele só encontraria anos depois.

Apesar do vestido de seda azul, dos sapatos de saltos altos e finos, das unhas pintadas de vermelho vivo, do colar de pérolas e dos cabelos louros exatamente iguais aos que Dulce Veiga costumava usar – aquela figura sentada na poltrona verde não era ela. Entre pontos pretos de barba, por trás da camada de maquiagem realçando as maçãs do rosto e a linha orgulhosa, quase dura do maxilar, para tornar a face falsa ainda mais semelhante à dela, sem muita dificuldade reconheci aquela pele morena e os olhos de pânico de vinte anos atrás. As pupilas dilatadas estavam fixas em mim. Em voz baixa, chamei seu nome:  
– Saul. (ABREU, 2007, p.225)

A provável obsessão por Dulce Veiga e o seu desaparecimento fizeram com que Saul, aparentemente, para tentar suprir a sua falta ou sanar seu trauma, acabasse por se travestir da cantora para continuar vivendo.

Tanto Saul quanto Jacyr ou Jacyra merecem, particularmente, nossa atenção pela contribuição que dão a essa análise pelo movimento performativo das duas figuras. É possível depreender e qualificar essa performatividade de gênero presente nas personagens no momento em que as lemos na obra de Caio Fernando Abreu. A performatividade, conceito discutido por Butler, está relacionada aos atos de repetição e reiteração de uma estilização do corpo. São práticas discursivas que têm como intuito a afirmação, reafirmação e ressignificação de regimes corpóreos para além da norma heterossexual.

O gênero se comporta como linguagem, como uma estrutura linguística em constante construção, que varia de acordo com os valores sócio-históricos. Concordamos com Judith Butler, quando afirma que “gênero é estilo *corporal*, um ‘ato’, por assim dizer que tanto é intencional como *performativo*, onde *performativo* sugere uma construção dramática e contingente do sentido.” (BUTLER, 2003, p.240, grifos da autora)

Para além do trânsito identitário do narrador-anônimo-personagem do romance, temos em Saul, em Jacyr ou Jacyra, o mesmo movimento, mostrando que a identidade não é elemento estável e que, na obra em questão, ela é perceptível pelo tempo transcorrido. Caio F. ao trazer na escrita, uma reescrita do gênero das personagens, marcando-as pelo feminino, seja pelo nome ou pela presença de elementos considerados desse universo na composição das mesmas, podemos entender o processo que marca a concepção desse atributo (gênero) que é a repetição ou uma reiteração, entre elas, do que se entende por feminino. Ainda de acordo com Butler,

O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, consequentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu marcado pelo gênero. Essa formulação tira a concepção do gênero do solo de um modelo substancial da identidade, deslocando-a para um outro que requer concebê-lo como uma **temporalidade social** constituída. (BUTLER, 2003, p.200)

Corpo-identidade-gênero são categorias em processo de um constante devir, em que não se consegue dizer com certeza sobre a origem, nem sobre o seu fim. Partes de um todo sempre em ação ou sob a ação de algo.

Jacyr ou Jacyra e Saul podem ajudar a confirmar essa concepção de Butler pelas características que nos são oferecidas e pela compreensão do trânsito a que estão submetidas. Tanto uma quanto a outra são apresentadas num recorte de tempo, seja num período curto, como Jacyr ou Jacyra que aparece “transformada” da noite para o dia, ou por um longo período como Saul, que 20 anos depois após o sumiço de Dulce Veiga nos é apresentado “montado”<sup>4</sup> semelhante à cantora.

4 Estar montado/montada, ou a “montação”, são termos usados, majoritariamente, pela comunidade LGBTQIA+ e estão relacionados a uma ação ou uma prática do uso de elementos estéticos como maquiagem, roupas, sapatos, perucas (que podem ser considerados como ferramentas de gênero) que auxiliam na produção, questionamento ou ficcionalização de um gênero.

Mesmo que não haja por parte de Caio F. a necessidade de caracterizar as personagens enquanto travestis, podemos aferir que o autor cria situações simbólicas para compor a “vida” dessas personagens que se assemelham à vida dessa população T (travestis ou transexuais). Por meio da Literatura, Caio F. legitima a existência no “real”, por meio da ficção, de figuras como Saul ou Jacyr ou Jacyra. De acordo com Marcos Benedetti, em seu livro *Toda Feita: o corpo e o gênero das travestis*, de 2005, “o corpo das travestis é, sobretudo, uma linguagem; é no corpo e por meio dele que os significados do feminino e do masculino se concretizam e conferem à pessoa suas qualidades sociais. É no corpo que as travestis se produzem enquanto sujeitos.”. (BENEDETTI, 2005, p.55) Ao ficcionalizar esses corpos em *Onde Andará Dulce Veiga*, Caio F. produz a possibilidade da existência dessa população no mundo. Não é possível afirmar com exatidão se havia por parte do autor uma intenção política de falar dessas figuras. No entanto, é possível afirmar, por outros textos de sua autoria, o contato, a amizade e o respeito por elas. O distanciamento de Caio F. em relação às figuras marginalizadas é próximo. O autor as traz para os seus textos porque a sua literatura é fruto dos seus encontros pessoais. Existe ali uma substância íntima, biográfica.

É inevitável fazer esse tipo de apontamento quando nos deparamos com a obra do autor. Numa de suas crônicas escrita para o Estadão, na década de 80, Caio F. conta sobre seu encontro com a cantora, atriz e travesti, Cláudia Wonder (1955-2010)<sup>5</sup>, uma das artistas mais importantes da cena underground paulistana à época. O autor se mostra sensível e atento às questões de gênero, trazendo de maneira muito afetuosa a ambiguidade da existência da artista: Em *Meu amigo Cláudia*, o autor fala de seu encontro com Wonder:

[...] Bem, assim é meu amigo Cláudia. Eu não o/a conhecia pessoalmente. Ou melhor: conhecia do palco, onde Cláudia enlouquece cantando, falando e mostrando-se de uma maneira tão atrevidamente escancarada que fica linda, lindo. Só conversamos face a face, pela primeira vez, há três semanas. [...] Para aquele senhor, e para a maioria de todos os outros senhores do mundo, a presença de Cláudia deve representar a suprema transgressão, a mais perigosa das ameaças. Tanto que andam matando pessoas como Cláudia, na noite negra e luminosa de Sampa. É que meu amigo Cláudia incorporou, no cotidiano, a mais desafiadora das ambiguidades: ela (ou ele?) movimentava-se o tempo todo naquela fronteira sutilíssima entre o “macho” e a “fêmea”. Isso em uma sociedade em que principalmente o genital é que determina o papel que você vai assumir. Porque se você é homem, você tem de fazer isso e isso e isso – não aquilo. E se você é mulher, deve fazer aquilo e aquilo e aquilo – não isso. (ABREU, 2008, p.104-106)

Há, por parte de Caio, uma infinita sensibilidade para entender a sua existência e, mesmo não podendo, o escritor sabia da importância política de se falar de Cláudia para o mundo. Com sutileza, ele nos dá um panorama da travestilidade por meio de Cláudia e a potência de

---

5 Cláudia Wonder, devido a sua importância na cena artística e também como militante do movimento LGBTQIA+ no país, teve sua vida retratada do documentário dirigido por Dácio Pinheiro, em 2009, *Meu amigo Cláudia*, título homônimo ao da crônica de Caio Fernando Abreu publicada no 2º caderno do Estadão.

um corpo como esse, capaz de desestruturar a heteronormatividade uma vez que não consegue ser lido/compreendido “dentro das caixas” da normalidade e acabar por subverter a ordem biologizante determinada pela presença da genitália que diz o que é ser homem e o que é ser mulher.

*Onde Andará Dulce Veiga?* é uma obra icônica no conjunto de Caio Fernando Abreu porque realiza um movimento de decomposição e decupagem da subjetividade humana por meio dessas personagens descritas acima. Como um prisma (figura geométrica) que, na física, é usado com efeito de separar a luz branca em sete outras cores, Caio F. nos permite enxergar esses outros seres que vibram no mundo em outra frequência, num movimento de rearranjo da nossa própria paleta de cores da existência.

### 3 LITERATURA EM CONTEXTO E CONTESTAÇÃO.

É possível pensar os temas de identidades de gênero e sexualidade como objeto, assinalando-os na obra em questão e considerando, bem como fez o autor, Caio F., assuntos de relevância para a sociedade brasileira. Dessa forma, é possível também pensar nas relações da Literatura Brasileira Contemporânea e o Realismo, sobretudo aquele também produzido no país. Concordamos com Graciela Ravetti e Lilian Vaz na identificação de que

todo romance realista contém uma sondagem específica da sociedade, um maior ou menor interesse no que se entende por contexto sócio-histórico, a identificação de um espaço narrativo de simpatia e a forma que lhe seria conveniente. E que a eficácia em termos políticos que cada movimento realista consegue depende da sintonia que esses escritos possam estabelecer com os leitores. Assim sendo, o que chamamos de literatura realista como “simbiose de experiências que se realizam entre o romancista, considerado em um mundo de forças econômicas, políticas e culturais sociais, o crítico, e o leitor que se encontram na mesma situação” (RAVETTI; VAZ, 2016, p.48)

O romance realista se configura por meio da vivência e conhecimento de seus autores e autoras através de uma generalização dos fatos construindo verossimilhança, tornando o uso das palavras nos textos realistas como forma de uma ação política.

Tânia Pelegrinni, em seu artigo intitulado *Realismo: modos de usar*, atesta o caráter realista de grande parte da produção da literatura brasileira contemporânea. Com a chegada do Realismo ao Brasil por meio das páginas de Eça de Queiroz ao fim do século XIX, Pelegrinni fala da emergência dessa “escola” no Brasil perseguindo um desejo, ainda que romântico, de “fixar a paisagem, os tipos e os costumes do país desde os primeiros romances que se deram

a ler aos poucos letrados da colônia” (PELEGRINNI, 2018, p.11), relacionando aos aspectos históricos de constituição de uma nação e também de um sistema literário próprio que não apenas trabalha em prol da criação de recursos estilísticos para a representação, mas que intervém ética e politicamente na realidade. Essa proposição de intervenção que, aqui no Brasil tem em Machado de Assis seu maior expoente, começaria, segundo a Professora, pelo próprio ato de narrar, movimento que se mantém ativo e em destaque dentro das obras de Literatura brasileira contemporânea.

Partindo dessa proposição do Realismo no fim do século XIX, em consonância com o pensamento atual sobre essa corrente, e entendendo que a ação narrativa é o que denomina essa observação da experiência social trazida nas obras, cabe apontar para esse texto, afim de entender a dimensão das personagens de Caio F que, historicamente esses Realismos vão se pautar por paradigmas diferentes quanto à paisagem em que se desenvolvem as narrativas: a casa e a rua.

Mesmo que o espaço da casa seja um espaço primordial para um entendimento da narrativa, como nas obras de Eça de Queiroz, privado e íntimo, ele aparece na obra de Caio F. como um lugar da impossibilidade. A casa, para o nosso autor, configura-se como um lugar de passagem e não mais como um ambiente seguro e estruturado, como o modelo burguês proposto de moralidade e castidade. É no ambiente da casa que se configuram as relações familiares nas sociedades ocidentais e que vem estabelecendo a divisão masculino/ feminino e, por conseguinte, definindo e reproduzindo as concepções dos papéis atribuídos ao homem e à mulher. O território da casa, privado, opera para a manutenção de um status quo que contribui para ordem normativa e heterossexual das relações. Em *Onde andaré Dulce Veiga*, as experiências e os deslocamentos das personagens eclodem dessa representação burguesa da morada para publicizar as opressões em relação às suas identidades, seus corpos e seus afetos.

Na observação e compreensão do trânsito dessas personagens presentes na obra, conseguimos visualizar as categorias de espaço, tempo e sujeito que remetem, segundo Luis Alberto Brandão, em *Teorias do espaço literário*, a atributos que se associam à noção de corpo: mobilidade ou mutabilidade, circunscrição ou contextualização, unidade ou identidade. (BRANDÃO, 2013, p.208) Obras de cunho realista seriam caracterizadas “por uma duração, uma localização e uma voz; ou que o movimento narrativo se efetua quando os verbos: transcorrer, estar e ser são conjugados.” (BRANDÃO, 2013, p.208) Esses índices atuam sobre o texto e estruturam um movimento de “reconhecibilidade dos fundamentos da experiência do corpo no mundo empírico.”

Partindo dos pressupostos de Brandão, é no ato de narrar que se encontra a chave para compreensão da ligação entre os campos da ficção e do “real” pois, como assinala Pelegrinni, ele não se atém somente a criação de recursos estéticos, mas atua como mediador desses dois campos. A propósito, neste trabalho, a narrativa opera em primeira pessoa, numa ação consciente de auto-observação. É possível, portanto, identificar a ação dos verbos sinalizados por Brandão, o que nos dá dimensão da experiência individual do narrador-personagem na obra.



Essa configuração da literatura realista a partir de obras que traduzem, por meio de seus personagens, uma temática presente na sociedade e uma relação que se constrói através do Outro, seja na busca das personagens por si dentro da narrativa, seja pela legitimação das identidades contra-hegemônicas presentes nas obras, por meio daquele que as lê, fornecem traços da aproximação ou da ligação da Literatura com disciplinas como a Sociologia e a Antropologia. Além da presença de uma temática que entendemos como atual e urgente, estando essa narrativa de Caio Fernando Abreu dentro do *boom* das questões de gênero e avanço da epidemia de HIV/ Aids, a função de narrador presente em *Onde andaré Dulce Veiga*, se dá pela presença de um narrador-anônimo que pode ser reconhecida como testemunha de um momento cultural, e que convoca as leitoras/es para participar do que acontece na narrativa como se ali estivessem presentes e, por que não, as/os convida, diante desse anonimato, a tomar posse daquele corpo descrito, daquela história contada, participando de um exercício de ficção, que tem por objetivo estabelecer um movimento de reconhecimento daquilo que é narrado.

A utilização do recurso da narração pelo anonimato legitima o trânsito do narrador-anônimo-personagem e estabelece a qualidade errante ou nômade seja na identidade, seja na própria trajetória a que estão dispostos dentro da narrativa. “A provisoriedade do ser se traduz na qualidade insustentável do seu estado.” (BRANDÃO, 2013, p.7) A não fixidez da personagem é responsável pela sua desterritorialização, e isso

[...] institui a possibilidade e a necessidade do voltar-se sobre si próprio, abrindo possibilidades para a configuração da subjetividade. O não-lugar é o espaço da identificação, atrelada a descontinuidades e deslocamentos que marcam a experiência social dos sujeitos contemporâneos. (GOMES, 2017, p. 4)

A presença de um narrador, em primeira pessoa, anônimo, possibilita ao leitor a criação de subjetividades a partir do eu presente no texto literário. O trânsito a que a personagem está sujeita e essa não fixidez corroboram para um pensamento não-binário das identidades de gênero e sexualidades.

Essa desterritorialização, que podemos colocar como um abandono voluntário desse espaço binário e heteronormativo dos corpos, que as personagens são submetidas é a responsável para que repensemos o “molde” das identidades a que estamos relegados. A trajetória do narrador-personagem-anônimo é uma metáfora muito cara à Literatura e às pessoas que por ventura poderão ler essa obra, pois ela sugere uma metamorfose de si que se dá pelo encontro. Somos chamados por meio da leitura à criação de um novo mundo, ou de uma nova possibilidade de mundo.

*Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B* é uma obra que aponta para o que poderíamos chamar de uma experiência *queer* pautada pela multiplicidade. A narrativa criada por Caio F. vai de encontro ao “caos das subjetividades de gênero e sexualidade, assim como da própria

metrópole onde seus personagens se inserem, transitam, convivem” (MOURA, 2017, posição 2802. e-book). As personagens, como a própria Dulce Veiga, Jacyr ou Jacyra, Márcia Felácio e Saul, performam identidades de gênero e orientações sexuais contra-hegemônicas, bem como o próprio narrador-personagem-anônimo que, podendo ser considerado como personagem central da obra, acaba se configurando como ponto nevrálgico dessa indeterminação identitária, excedendo qualquer categoria de reconhecimento. Ao destacar o movimento de vida dessas personagens que renegam categorias ou classificações, Caio F. nos lembra que a literatura e a constituição de uma narrativa são territórios, e todo território é um espaço de disputa.

Entendemos a escrita como um produto do ser humano. É por meio de um autor ou de uma autora que temos a dimensão de um determinado mundo, analisado e organizado sob esse olhar que produz e hierarquiza sentidos. A construção da diegese da obra trazida para o artigo visa comunicar ao leitor uma verdade – e não “A” verdade – refratada da sociedade. Além disso, como nos lembra Antônio Cândido

[...]não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício [...]pois o sentimento da realidade na ficção pressupõe o dado real mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia. (CÂNDIDO, 1993, p.45)

Ao ler *Onde Andará Dulce Veiga* e outras obras que possuem personagens que performam identidades outras, nos deparamos com a existência de corpos que escapam a uma delimitação, que criam novas modalidades de existência pela linguagem e, a partir disso, conseguimos enxergá-los no mundo ou, pelo menos, enxergar essa qualidade efêmera de suas identidades, já que também vivemos neste mesmo processo, mesmo que não escapemos às configurações de corpo, identidade e gênero que já se encontram cristalizadas na sociedade.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Agir, 2007.

ABREU, Caio Fernando. Meu amigo Cláudia. In: WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS. 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad: Vinícius Nicastro Honnesko. Chapecó: Argos, 2009.

- BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso: literatura e história*. São Paulo: Ática, 1995.
- BENEDETTI, Marcos Renato. *Toda Feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BLOOM, Harold. *Como e porque ler*. Tradução: José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- GOMES, Ricardo Cordeiro. "O nômade e a geografia (Lugar e não-lugar na narrativa urbana contemporânea)". *Revista SEMEAR*, nº 10, p. 1-8, 2004. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/10Sem\\_12.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/10Sem_12.html) Acesso em: 14 de ago. 2017.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica. In: *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 659-687.
- MOURA, Mariana. *Sexualidades questionadas em Caio Fernando Abreu*. Brasília: Edições Caroli-na, 2017. E-book. ISBN: 978-85-922796-2-2.
- PELEGRINNI, Tânia. Realismo: modos de usar. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 11-18. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S231640182012000100001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S231640182012000100001&lng=en&nrm=iso). Acesso em 02 de mar. 2018.
- RAVETTI, Graciela; VAZ, Lilian. Novos realismos na literatura brasileira contemporânea. In: *Literaturas Modernas e Contemporâneas: reflexões críticas entre Belo Horizonte e La Plata*. RAVETTI, Graciela; MONTE ALTO, Rômulo (orgs.). Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016, p. 43-58.

RECEBIDO EM 17/05/2021 E APROVADO EM 29/06/2020.





# LEITURAS NO CORPO: NOVOS ESTÍMULOS ÀS PERCEPÇÕES NO OBJETO LIVRO NA OBRA DE KATSUMI KOMAGATA

LUIS CARLOS GIRÃO\*

**RESUMO:** O presente escrito visa refletir sobre a leitura háptica proposta no objeto livro, produzido enquanto Literatura Infantil, na obra do designer japonês Katsumi Komagata. Questionamos: o que seria a leitura *háptica* no literário contemporâneo? Como se arquiteta essa proposição artística à leitura perceptiva? Os pensamentos de Walter Benjamin (2018) e de Giorgio Agamben (2017), quanto aos usos potenciais e perceptivos da arte no corpo, e de Lucia Santaella (2004), no que tange o sistema háptico e as superfícies sensíveis do corpo, fundamentam nossas reflexões acerca deste lançar ao jovem leitor desafios outros à leitura crítico-estética do literário, que o convidam a tocar e ser tocado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Leitura háptica; Objeto livro; Katsumi Komagata; Literatura Infantil.

## BODY READINGS: NEW STIMULUS TO PERCEPTIONS IN THE OBJECT BOOK IN KATSUMI KOMAGATA'S WORK

**ABSTRACT:** This paper aims to reflect on the haptic reading proposed in the object book, produced as Children's Literature, in the Japanese designer Katsumi Komagata's work. We question: what would haptic reading be in contemporary literature? How is this artistic proposition to perceptual reading conceived? Our reflections on these challenges to the young reader when it comes to the critical-aesthetic reading of the literary are based on the thoughts of Walter Benjamin (2018) and Giorgio Agamben (2017), regarding potential and perceptual uses of the body via art, and Lucia Santaella (2004), regarding the haptic system and sensitive surfaces of the body, which invite this reader to touch and be touched.

**KEYWORDS:** Haptic reading; Object book; Katsumi Komagata; Children's literature.

\* Bolsista FAPESP (2018/105754). Doutorando pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Membro do grupo de pesquisa "A voz escrita infantil e juvenil: práticas discursivas" (CNPq/PUC-SP). E-mail: luis.changmin@gmail.com

em um livro da velha arte as palavras transmitem a intenção do autor. é por isso que ele as escolhe com cuidado.

em um livro da nova arte as palavras não transmitem nenhuma intenção; servem apenas para formar um texto que é um elemento do livro, e é este livro, em sua totalidade, que transmite a intenção do autor.

Ulises Carrión (2011, p. 52)

Em uma tradição experimental que remonta ao final do século XIX<sup>1</sup>, quando o poeta francês Stéphane Mallarmé subverte o uso dos espaços em branco na página do seu poema-livro *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897/1914); que registra a publicação desdobrável do manifesto-livro futurista *Les mots en liberté futuristes* (1919), do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti; que testemunha a aparição da série *Libri Ileggibili* (1949), do designer italiano Bruno Munari, em uma caixa-livro de verdadeiros manuais de “não escritura”; e que desemboca no movimento da arte conceitual, na virada dos anos 1960 para 1970, com as múltiplas publicações de livros-objeto, como o revelador *Poemóbiles* (1968/1974), do poeta brasileiro Augusto de Campos e do artista visual espanhol Julio Plaza; chegamos à produção recente do objeto livro por artistas do livro como Katsumi Komagata. Hoje, ficamos diante do resultado profícuo de um experimentalismo ilimitado daquilo que se faria em obras únicas – os livros de artista (DRUCKER, 1997) – e que ganha espaço no que era limitado enquanto espaço de criação de obras passíveis de ser seriadas – os livros infantis (BENJAMIN, 2002).

Diretamente influenciado por toda essa tradição, ora clássica, o designer gráfico japonês, criador da casa editorial One Stroke, vem produzindo, desde a década de 1980, obras de arte literária de grande sensibilidade direcionadas à infância. Além de ser um dos nomes de maior repercussão entre os autores que afirmam criar livros de arte para todas as idades, Komagata ainda chama a atenção por trazer para a Literatura Infantil<sup>2</sup> não apenas os sentidos da visão e da audição como mediações possíveis para a leitura de seus livros, como também convida o corpo do leitor, como um todo sensorial, para essa experiência de linguagem.

Quando propõe, por meio do objeto livro, uma construção fabulatória que incita os mais diversos sentidos perceptivos de seu leitor, o artista nipônico estrutura uma união espaço-temporal possível entre corpo e mente, tal como postula Merleau-Ponty (1999). Em uma multiplicidade de formas e registros, os livros de Komagata alicerçam leituras que reposicionam o leitor em um outro espaço-tempo, no qual, segundo Palo e Oliveira (1986, p. 11, grifo das autoras), “a linguagem informa, antes de tudo, a si mesma. Linguagem-coisa com *caradura concreta*, desvencilhando-se dos desígnios utilitários de mero instrumental.”

Esse lugar potencial e germinativo, onde a criança vive, é entendido por Agamben (2005) como a *in-fância* da linguagem, isto é, “a experiência enquanto limite transcendental da linguagem” (AGAMBEN, 2005, p. 62); onde o sujeito é, ele próprio, pura potência de ser/não ser na língua e, consequente-

1 Estudos focados na história do experimentalismo que coloca em diálogo as artes da literatura e do livro podem ser encontradas a partir da segunda metade do século XX, em especial, a partir das décadas de 1960, no exterior, e 1980, no Brasil. Para conferir mais sobre o tema, sugerimos a leitura da coletânea de ensaios *Entre ser um e ser mil: O objeto livro e suas poéticas* (2013), organizado pela artista Edith Derdyk.

2 Aqui compreendida pela perspectiva de Palo e Oliveira (1986), atualizada por Palo (2019).

mente, no discurso. Segundo Palo (2019, p. 195, grifo da autora): “Na *língua infantil*, acepção que damos à fábula, as palavras ficam em suspenso num sem fim. Sua voz faz ecos de alteridades ao desarticular-se da língua, para inscrever-se na linguagem nascente de um universo de negatividade fundamental e muda.” É nessa esfera de potencialidades e qualidades sensíveis que os livros que compõem a obra de Katsumi Komagata, enquanto propostas de leitura no e com o corpo, estão localizados.

Dentro dos estudos já consagrados em crítica literária acerca da produção direcionada à Literatura Infantil, é comum encontrarmos proposições que exploram as linguagens constituintes do que conhecemos por livro ilustrado – obras literárias estruturadas na relação entre palavras e imagens (NODELMAN, 2018) –, ou seja, reflexões profundas sobre as textualidades resultantes da trama entre o verbal e o visual. No entanto, a produção contemporânea de livros extremamente visuais e táteis traz ao centro de discussões as formas pelas quais esse objeto – o códex – de infância<sup>3</sup> tem metamorfoseado a experiência de linguagem que os leitores podem viver quando diante/dentro de uma obra como a de Komagata. A ação de ler tais livros demanda do sujeito leitor uma disponibilidade muito além dos olhos e da mente, mas um dispor seu corpo como um todo orgânico e sensível às possibilidades de exploração perceptual e cognitiva ali propostas.

Na esteira dessa reflexão, em suas pesquisas mais recentes, Nodelman (2018), ao aproximar as imagens da arte no museu e as imagens da arte nos livros infantis, afirma que a arte nos livros deve ser tocável. Nas palavras do crítico literário canadense: “Os livros, por sua vez, devem ser tocados. [...] Tocáveis, tanto por crianças quanto por adultos.” (NODELMAN, 2018, p. 9, tradução nossa).<sup>4</sup> Esse ser/estar disponível ao toque, em nossa perspectiva, parece apontar para uma experiência sensível que vai além do toque das mãos, ou seja, que dilata uma consciência de si pelo corpo enquanto linguagem, enquanto superfície sensível à comunicação inscrita no corpo do livro. E uma vez que essa experiência está posta, tanto para crianças quanto para adultos, conseguimos entendê-la naquilo que Agamben (2005, p. 62) define como “instância da infância”, isto é, ela se constitui “como lugar da verdade”, na simples diferença entre humano e linguístico.

Isto posto, pretendemos, no presente escrito, debruçarmo-nos sobre como os livros de Katsumi Komagata ativam energias profundas e próprias ao uso habitual do corpo e o tornam um corpo em obra – corpo-a-corpo entre leitor e livro, explorando a imaginação – tomando como base referencial os escritos de Benjamin (2018) sobre a percepção e de Agamben (2017) sobre o uso dos corpos. Nesse embate concreto, onde significante e significado se ressignificam em lampejos, o leitor do objeto livro de infância, qualquer que seja sua idade, é convidado a retornar para o espaço-tempo germinativo da linguagem, lugar onde a experiência se torna verdade. Segundo Agamben (2005, p. 62, grifo do autor): “Que o homem não seja sempre já falante, que tenha sido e seja ainda *in-fante*, isto é a experiência.” E como reforço para esta reflexão, lançando um olhar sobre as funções exploratória e manipuladora das extremidades corporais em sintonia aos demais sentidos do corpo, ou seja, às potencialidades de comunicação significante presentes no maior órgão do corpo humano, a pele, fundamentamo-nos no pensamento de Santaella (2004) sobre o sistema háptico. Como fagulhas que despertam nossos perceptos à leitura crítico-literária no corpo, partimos de cinco livros que compõem a grande obra de Komagata: *Blue to Blue* (1994); *Yellow to Red* (1994/2005); *A Cloud* (2007); *A Place Where Stars Rest* (2004); e *Little Treen* (2008).

3 Termo utilizado seguindo a significação proposta por Agamben (2005) e aprofundada por Palo (2019).

4 No original: “Books, though, are meant to be touched. [...] Touchable, furthermore by both children and adults.”



## SE PERCEPÇÃO É LEITURA...

Nas palavras de Brillenburg Wurth (2018, p. 247, tradução nossa), “uma virada sugere ou um movimento circular ou uma mudança que estabelece as coisas em uma direção distinta”<sup>5</sup>, e no caso da “virada material” nos estudos literários, que toma lugar nessas duas primeiras décadas do século XXI, trata-se mais de um retorno do que uma revolução, de um revisitar formas de explorar artisticamente o fazer literário do que inventar novas formas de produzir literatura – tudo contextualizado numa sociedade globalizada pós-década de 1990, testemunhando a entrada decisiva da internet e dos dispositivos eletrônicos na vida humana, como desafios pulsantes à arte, a qual, desde a década de 1960, vinha se adaptando e adentrando as novas linguagens e tecnologias. Em outros termos, esse retorno à materialidade e à materialização do literário é um movimento reativo e reagente da arte à hiperdigitalização, e conseqüente imaterialização e distanciamento corpóreo, dos textos em circulação – lembrando que nada disso seria possível sem o advento das intermédias e dos estudos *multi* e *transdisciplinares* a partir da segunda metade do século XX.

Essa “virada material”, ou “retorno ao corpo”, quando localizada na crítica literária específica da produção dirigida à infância, resulta ainda de estudos que exploram, em maiores detalhes, os seguintes aspectos:

a complexa relação entre os fenômenos perceptivos e suas representações na ficção infantil; entre o corpo físico e sua representação ficcional linguística, imaterial; entre os lugares físicos e ficcionais; entre a identidade humana e a identidade enigmática, não existente de personagens ficcionais criadas exclusivamente de palavras. (NIKOLAJEVA, 2016, p. 133, tradução nossa).<sup>6</sup>

Ou seja, há um incessante jogo de ir e vir, de embates definidores, entre aquilo que é corpo real, material, e o seu equivalente significante imaterial em um contexto cultural em constante mutação – que é mudado por esses corpos e, simultaneamente, os muda. Há, aqui, muito do que se discute nas teorias pós-humanistas, a saber: como as coisas, os objetos dialogam conosco, nos afetam, condicionam, moldam. Porém, não é por este caminho que iremos prosseguir<sup>7</sup>.

As reflexões, ora apresentadas, servem de introdução e embasam parte do que compreendemos, neste aqui-e- agora de estranhamentos, como a noção de que a arte literária, enquanto mediação

<sup>5</sup> No original: “A turn suggests either a circular movement or a shift that sets things in a different direction.”

<sup>6</sup> No original: “the complex relationship between perceptible phenomena and their representations in children’s fiction; between the physical body and its immaterial, linguistic fictional portrayal; between physical and fictional place; between human identity and the enigmatic, non-existing identity of fictional characters made exclusively of words.”

<sup>7</sup> Uma reflexão interessante sobre a abordagem crítica pós-humanista na Literatura Infantil contemporânea pode ser encontrada no capítulo “Posthumanism: Rethinking ‘The Human’ in Modern Children’s Literature”, de Victoria Flanagan, presente na coletânea *The Edinburgh Companion to Children’s Literature* (2017), organizada por Clémentine Beauvais e Maria Nikolajeva.

sensível e lugar/não-lugar de experiências de linguagem humana, no seu “virar material” de uma produção contemporânea, aproxima, atrita e afeta os corpos, do leitor e do objeto livro, no ato mesmo de uma leitura háptica. Mas o que seria a leitura háptica no literário contemporâneo? Como se arquiteta essa proposição artística à leitura perceptiva?

Quando artistas da visualidade, como Katsumi Komagata, exercitam chamar a atenção do leitor para a sonoridade de um folhear de páginas da materialidade tátil, concomitantemente à leitura oral da materialidade verbal, sem deixar de fora a composição dirigida ao olhar da materialidade visual, eles colocam em estado de despertar as percepções no corpo desse leitor, o qual, imerso e envolto por esse texto híbrido, vive uma experiência de linguagem que, aqui, estamos chamando leitura háptica.

Segundo Benjamin (2018, p. 29-30), “percepção é leitura” e “legível é apenas o que se manifesta na superfície”, superfície esta que “é configuração – relação pura”. Se aquilo que está apto à leitura, ou seja, à percepção, é aquilo que se manifesta numa superfície, ficar diante de um objeto livro, como os de Komagata, é estar atento, com os sentidos em alerta, às mensagens inscritas em toda a superfície material que compõe esse objeto. E uma vez que essa superfície é um espaço-tempo sensível de relação pura, a atenção, na leitura, faz-se necessária a todas as materialidades possíveis que este corpo-objeto manifesta enquanto superfície significativa – o que ecoa o pensamento de Plaza (1982) sobre o livro ser uma “forma-significante”.

Aqui, testemunhamos uma virada material diante não só dos olhos e ouvidos, entendidos por Santaella (2004, p. 43-47) como “órgãos que tradicionalmente são apontados como inteligíveis”, como também dos braços, juntas, mãos, dedos, compreendidos como “órgãos que compõem o sistema háptico” e que desempenham “não só funções sensoriais e exploratórias, como performativas.” O sistema háptico inclui o corpo inteiro do sujeito, e devemos lembrar que o maior órgão do corpo é a pele, essa imensa extensão cutânea composta por unidades receptoras, reagentes e reativas ao embate com o ambiente e com os objetos – e por que não dizer, essa imensa superfície de relação pura onde a sensibilidade tátil se concentra. Entendemos, com isso, que o corpo do leitor é um dos elementos na composição dessa experiência de linguagem: a leitura háptica. A dialética do tocar e ser tocado é chave fundamental para as percepções – diríamos ainda, para as leituras – no corpo do objeto livro em contato com o corpo do leitor. O acompanhar sinestésico dessa experimentação com inscrições em materialidades verbal (oral e auditivo), resignificadas tanto por recortes quanto pelas mutantes tonalidades das inscrições em materialidade visual, confluem para um convite íntimo e pessoal, corpo-a-corpo, do leitor com o objeto livro, em inscrições poéticas que se manifestam na materialidade tátil do papel (gramaturas e texturas). Tudo em constante transição entre os sentidos, como o próprio transitar do tempo no espaço de mostragem das páginas: durações de leitura, durações de percepção.

Perceber essas mensagens híbridas, no corpo do leitor e no corpo do objeto livro, acontece em um despertar às percepções diante da página aberta e do virar de páginas. São reações ao tocar que é ler, ao olhar que é ler, ao ouvir que é ler. Quando o corpo-objeto, assim, desperta os sentidos às potencialidades de ler e ser lido no corpo-leitor, ele encarna a compreensão de *ser-em-obra*, que, segundo Agamben (2017, p. 81-88, grifos nossos), diferencia-se do *ser-em-uso* por explorar a potência de ser e ser-não da arte, de ter lugar no não-lugar da linguagem, quando pensamos na figura da inoperosidade que, comumente, encarna o uso habitual do corpo – ou o *ser-em-hábito*.

Falamos, aqui, de um avançar e recuar, sentir e adaptar-se dos corpos em contato. Na ponta dos dedos, ao explorar, tocar as superfícies porosa ou lisa do papel, paralelamente à visão desse papel recortado emoldurando os espaços de mostragem para textos verbal e visual, as páginas, acompanhamos a transição do adensar e desvanecer das significações em movimento incessante. É por meio desse ritmar de movimentos, resultantes dos jogos do leitor com esse objeto “inanimado”, o livro, “que pela primeira vez nos tornamos senhores de nós mesmos.” (BENJAMIN, 2002, p. 101). Porém, nem por isso deixamos de seguir experimentando, como se tivéssemos alcançado o significado último proposto em tais jogos, pois, uma vez que a obra de um artista é uma proposição na qual as significações estão em processo de ressignificação, essa obra é também “aquilo em que a potência e o hábito ainda estão presentes, ainda em uso, ela é a casa do hábito, que não para de mostrar-se e quase de dançar nela, reabrindo-a incessantemente para um novo e possível uso.” (AGAMBEN, 2017, p. 85).

Ao propor um experimentar do ir e vir de atritos sensíveis, a leitura háptica cria um espaço-tempo não apenas para a maior presença consciente do corpo-leitor, como reforça a ideia de Drucker (1997) acerca do livro, enquanto corpo-objeto, ser “autoconsciente” de suas potencialidades significantes. Com isso, temos um regime corporal duplo, de superfícies aptas à leitura, à percepção uma da outra, no explorar de novas relações, configurações puras, reforçando a essência do brincar, que, segundo Benjamin (2002, p. 102), não é um “fazer como se”, mas um “fazer sempre de novo”, ou seja, um processo de “transformação da experiência mais comovente em hábito.” Dito de outra maneira: quando os artistas da visualidade manipulam as materialidades do livro como superfícies configuradas de modo a despertar novas percepções do leitor no corpo do objeto, eles estão, ética e esteticamente, dando oportunidades de autoconsciência de si no corpo do próprio leitor.

E tomando como horizonte o que Benjamin (2002, p. 69-80) postula sobre a criança ser tirada de seu próprio interior quando ela se debruça sobre o livro, arriscamo-nos complementar essa defesa ao dialetizar a ação em curso: ao ser tirado de seu corpo pelo livro, o leitor tira o livro de seu corpo-objeto. Trata-se de uma virada material de corpos que despertam para um estado de ingenuidade e curiosidade genuínas, tal como aponta Didi-Huberman (2017, p. 202, grifos do autor) sobre a posição da criança ao se expor diante de imagens, ao olhar “simplesmente como os corpos se mexem”, e que, ao mimetizar tais ações, quando estimulada pelas materialidades do e no livro, viverá uma experiência sensível nas superfícies significantes de um estar diante estando dentro.

### **...LER É, TAMBÉM, TOCAR E SER TOCADO PELO LIVRO**

À diferença do que se produz tradicionalmente na Literatura Infantil, além de não fazer usos gratuitos desses recursos, os livros que compõem a obra de Katsumi Komagata carregam em si breves narrativas que se constituem na sutileza das transições de uma palavra à outra, de uma imagem à sua posterior, de uma página à seguinte. Seja no entardecer caloroso e sonoro de *Yellow to Red* (1994/2005) à leve e efêmera dissipação dos ares em *A Cloud* (2007), as leituras multissensoriais propostas nesses livros incitam que o leitor não seja ele apenas decodificador do texto verbal, mas exigem que ele assuma também a posição de “olhante” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 160), isto é, o ser de linguagem que vive

o agora da dupla distância propiciada pela aura da obra de arte – experiência do espaçamento tramado entre a obra e aquele que a olha e é, simultaneamente, por ela olhado. E mais, tal como aponta Santaella (2004, p. 89-90), ao refletir sobre as mutações no estatuto do observador de arte, como resultado da exploração e experimentação interativa de materiais e mídias, de linguagens e tecnologias, no campo das artes em geral ao longo do século XX – em especial, da década de 1960 até hoje –, esse sujeito diante do objeto livro não é apenas leitor (que lê e é lido pela materialidade verbal), olhante (que olha e é olhado pela materialidade visual) e tocante (que toca e é tocado pela materialidade tátil): ele é um participante. O objeto livro produzido enquanto Literatura de Infância, para usarmos o termo cunhado por Palo (2019), que é marcado pela exploração e experimentação das materialidades verbal, visual, sonora e tátil da linguagem, em caráter de simultaneidade, interfaceia o corpo desse sujeito de tal modo que, nas pa-

lavras de Santaella (2004, p. 90), “sem a captura do corpo do participante dentro da trama da obra, esta não chegaria a acontecer.”



Figura 1 – Reprodução de páginas do livro *Yellow to Red*. Fonte: KOMAGATA, 2005.



Figura 2 – Reprodução de páginas do livro *A Cloud*. Fonte: KOMAGATA, 2007.

Em *Yellow to Red* (1994/2005), o entardecer e o anoitecer estão propostos não apenas na cartela de cores e tonalidades gradativas do amarelo ao vermelho, como incluem matizes de azul, tudo em folhas de papel texturizadas e de baixís-

sima densidade, ou seja, a mutação da natureza em parte do dia-a-dia está incorporada em uma sequência de páginas de despertam o tocar simultaneamente ao olhar, bem como direcionam um horizonte

parcialmente à mostra pela linearidade espacial da narrativa em prosa poética que dá voz às figuras aladas de pássaros distintos – todos comuns a determinados momentos do dia (Fig. 1). Temos, em mãos, os elementos da natureza, entre flora e fauna, que vivem seus movimentos pela leitura no corpo do leitor, despertado pelos múltiplos entardecer e anoitecer possíveis nas vozes narrativas à sua disposição.

Diante de uma espacialidade que ataca e desestabiliza planos sensoriais distintos, difícil seria ignorar as mutações materiais, em recortes, em folhas de papel gradientes, que acompanham a poesia efêmera de uma nuvem inscrita em *A Cloud* (2007). Aqui, o ganhar forma e desinformar na materialidade tátil, de modo semelhante àquela do objeto perseguido pelo *Eu-poético* na materialidade verbal, se antecipa e se projeta na materialidade visual pelo virar das páginas, pelo posicionar diferenciado do objeto em mãos, pela duração de um tocar a superfície do papel mais escuro que o seu antecessor: ir e vir de formas, ir e vir poético. As aglutinações que escurecem o céu do objeto criam diálogos íntimos com o lirismo das palavras e com o mostrar-se transitório do espaço visível (Fig. 2). Tudo acontecendo em um livro de encadernação diferenciada, em formato retangular horizontal (à priori), ampliando seu espaço-tempo de mostragem tanto na leveza do objeto em mãos quanto na suave metamorfose de tons e sombras de uma folha de papel à outra. Pura experimentação das potências da arte no objeto como meio de narrar por imagens no corpo: nuvem feita livro nas mãos do leitor.

Os livros infantis – ou melhor, de infância – precisam ser tocados. Logo, esse leitor/olhante/participante da obra de Komagata é convidado a experienciar, abrir-se a uma outra distância, em uma dimensão essencial do olhar enquanto corpo fenomênico.

A distância constitui obviamente o elemento essencial da visão, mas a própria tati-  
lidade não pode não ser pensada como uma experiência dialética da distância e da  
proximidade [...] Talvez não façamos outra coisa, quando **vemos** algo e de repente  
somos **tocados** por ele [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 160-161, grifos do autor).

Estar aberto às experiências sensoriais é característica fundamental das crianças. E no espaço-tempo da infância, elas (as crianças) não cessam de ter “aparições” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 158), isto é, de tornar agora de leitura sensível os instantes mais fugazes de percepção – estejam eles manifestos na linguagem que for. Nesse sentido, ao observarmos que tudo o que é inscriptível em uma superfície de papel se faz mensagem significativa na obra de Komagata, podemos constatar que aquilo que se explora no nível gráfico do objeto livro potencializa essa capacidade da distância de nos atingir, de nos tocar – uma capacidade da distância ótica de “produzir sua própria conversão háptica ou tátil” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 159). Falamos, então, de um objeto multissensorial que, de fato, não apenas trama distâncias em uma experiência de linguagem no nível do olhar e ser olhado, como também no campo do tocar e ser tocado.

Em títulos como o iluminado *A Place Where Stars Rest* (2004), as mensagens gráficas estão inscritas em palavras – imagens desenhadas em forma de letras (que compõem frases); em pictogramas – figuras ou símbolos que representam algo ou uma ideia (traço e cor); em sobreposições – composições possíveis, em especial, pela utilização de recortes (facas especiais) no papel; em extensões – pictogramas recortados, por vezes mesclando colagem; no papel – tanto na textura (lisa, fosca, áspera etc.)

quanto na gramatura (peso e densidade). Essa miscelânea de inscrições articula um constante ressignificar na transição noturna enunciada verbalmente, avistada visualmente, sentida descontinuamente. As sobreposições replicam sensações de uma noite estrelada e melodiosa, lugar dos sonhos, do onírico, onde o imaginário do leitor não teria como dar continuidade à narrativa sem viver os agora poéticos de cada página aberta, pelas cores prateadas que neblinam, pelos recortes arredondados que envolvem (Fig. 3). A todo momento, o tocar e ser tocado é incitado, um convite para tocar o livro é refeito.

Figura 3 – Reprodução de páginas do livro *A Place Where Stars Rest*.



Fonte: KOMAGATA, 2004.

Sobre essa construção de prazer na leitura, Bonanomi (2004, p. 58, tradução nossa) aponta: “Tocar é conhecer. Conhecer é representar. Representar é comunicar.”<sup>8</sup> No mimetizar as inscrições gravadas nas páginas do objeto livro, o leitor vive “a verdade da infância”, segundo Palo (2019). Trata-se da cognição no ato concreto da percepção de uma experiência de linguagem: conhecimento como salto impulsionado pelo sentir multifacetado.

Toda sensação comporta um germe de sonho ou de despersonalização, como nós o experimentamos por essa espécie de estupor em que ela nos coloca quando vivemos verdadeiramente em seu plano. Sem dúvida, o conhecimento me ensina que a sensação não aconteceria sem uma adaptação de meu corpo, por exemplo, que não haveria contato determinado sem um movimento de minha mão. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 290).

Essa adaptação do corpo, em seu uso habitual, não seria outra coisa se não por em ato a “potência do não”, nos termos de Agamben (2017, p. 82). Mas o que seria essa potência do não? Quando apontamos que o objeto livro de Katsumi Komagata é espaço-tempo criador de distâncias perceptivas, falamos de um objeto artístico cujas materialidades (sonora, visual, verbal, tátil) criam no leitor um estranhamento à ordem contínua e histórica de sua relação com outros livros. Mas como se daria esse estranhamento? No campo estético, isto é, no campo do sensível, onde o que corre, sensorialmente, pelo corpo do leitor é o não dito pelas palavras, o não mostrado pelas imagens, o que vai além do tocado

8 No original: “Toccare è conoscere. Conoscere è rappresentare. Rappresentare è comunicare.”

na superfície do papel – o poder ser da arte.

Ainda assim, falamos aqui de livros cujo formato segue uma tradicional encadernação do códex, com capa dura, miolo leve e lombada – no caso específico dos livros de Komagata, quase todos seguem um formato retangular, às vezes em sentido vertical, em outras horizontal. Diríamos ter um livro comum em mãos, não fosse a potência escondida desde a capa dessas breves narrativas poéticas, carregadas de um jogo de linguagem onde sentidos se entrelaçam no atravessar de recortes nas páginas, no transparecer de uma folha vegetal, no arrastar sonoro de uma página de gramatura mais alta em atrito com a seguinte mais fina. Ao se posicionar diante de um livro como *Blue to Blue* (1994), o leitor é convidado a pôr em ato sua potência, podendo “tanto pô-la quanto não pô-la em ato” (AGAMBEN, 2017, p. 82) a cada virar de página e novo desdobrar de uma semelhança perceptível aos tons de azul, do abissal marinho ao ciano que “ensilhueta” aves no céu (Fig. 4) e peixes no mar. Acompanhamos um mergulhar onde os corpos do ar e os corpos da água habitam o mesmo tempo-espaço do corpo-leitor no corpo-objeto livro.



Figura 4 – Reprodução de páginas do livro *Blue to Blue*. Fonte: KOMAGATA, 1994.

Lembramos, mais uma vez, que estamos aqui nos referindo a livros que precisam ser tocados, como convites à *in-fância* da linguagem (AGAMBEN, 2005), ao puro sentir que é tudo devir, ainda não discurso – mesmo que despertados pela combinatória sensível de textualidades que envolvem o corpo como um todo. São objetos tocáveis que se constituem no que Palo (2019, p. 193) postula como *língua de infância*, ou “morada infantil alocada entre língua e discurso.”

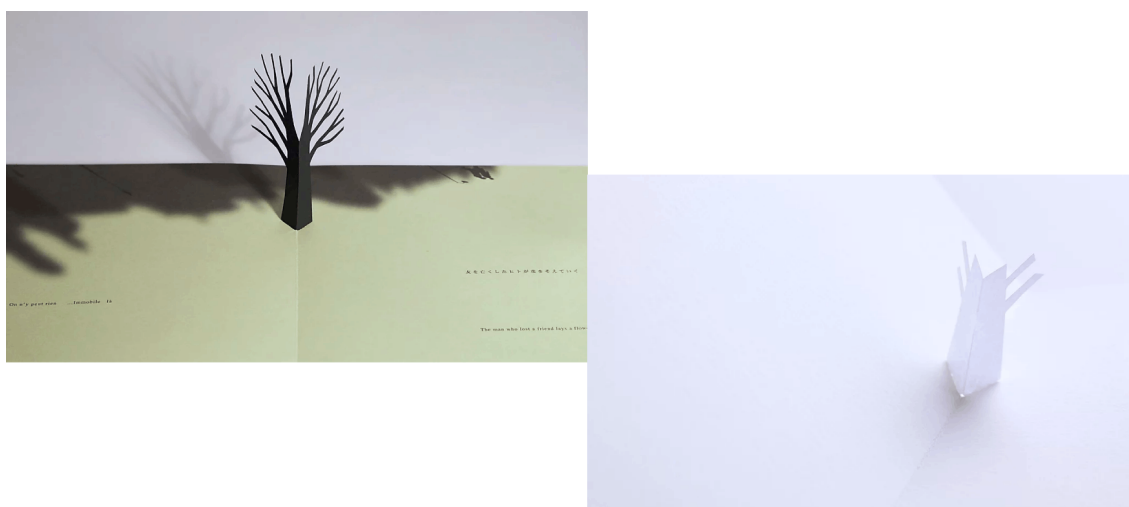
As imagens expostas nas paredes de museus são intocáveis por diversas razões, materiais e políticas – mesmo sociais –, o que afasta ainda mais o leitor/olhante/participante em seu momento de apreciação (comumente em busca de uma âncora verbal que o leve ao contexto daquela expressão artística visual). Nos livros de infância, por sua vez, a arte impressa em imagens verbais, visuais, táteis está à disposição desse sujeito que é, também, *ser-em-obra*. E, diferentemente das imagens penduradas nos museus, as imagens no objeto livro são arte passível e necessária ao toque do leitor.

[...] os livros ilustrados não parecem assustar seus leitores da mesma maneira. Eles

convidam, sem causar temor, mas envolvimento. Você pode tocá-los. Mais do que isso, o fato de você poder tocá-los sinaliza a sua disponibilidade, seu convite para que os leitores interajam com eles e se envolvam neles. (NODELMAN, 2018, p. 17-18, tradução nossa).<sup>9</sup>

O envolvimento se torna ainda mais inevitável quando ficamos diante de um livro como *Little Tree* (2008), composto em um sutil trabalho de *pop-up*, pelo qual o leitor acompanha todas as transições e mudanças de um broto no meio da página dupla, que vai crescendo e florescendo, projetando sombras inesperadas, à distância e à proximidade, de quem manuseia o códex. Essa “árvorezinha” se projeta na direção do corpo do leitor a cada virar de páginas, transmutando no agora da página aberta, em recortes de silhueta simples, ainda assim, extremamente táteis (Fig. 5). Ao participar desse movimentar e amadurecer mesmo de um elemento da fauna na natureza e suas transformações internas a partir de influências externas – como o é a própria decisão do leitor de virar a página para dar continuidade ao que se lê/olha/sente –, esse sujeito não deixa de estar entrando em contato direto, concreta e abstratamente, consigo mesmo, tomando consciência das mutações que ocorrem dentro de si ao manusear um livro.

Figura 5 – Reprodução de páginas do livro *Little Tree*.



Fonte: KOMAGATA, 2008.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reiteramos que, ao falarmos aqui da leitura com o uso do tato, não se trata apenas de um contato entre a ponta do dedo e o material pressionado. O leitor necessita explorar essa materialidade de forma ativa, sistêmica e intencional, colocando ou não em ato a sua potência, sendo esse movimento organizado da mão sobre as mensagens a serem reconhecidas – re-construídas, re-presentificadas, re-

<sup>9</sup> No original: “[...] picture books didn’t seem to scare off their readers in quite the same way. They invited, not awe, but involvement. You could touch them. More than that- the fact that you could touch them signalled their approachability, their invitation for readers to interact with them and involve themselves in them.”



-apresentadas – chamado de exploração háptica. Dito de outra forma, o termo *háptico* é utilizado para evidenciar o tocar ativo, no qual o tocar acompanha o movimento da mão, do pulso, dos braços, das costas, representando uma sensação tátil que é ressaltada na pele, na musculatura, nos tendões, conforme defende Polato (2010). Diríamos ainda: no corpo.

A leitura da obra de Komagata, em sua multiplicidade de propostas a experiências na *in-fância* da linguagem (AGAMBEN, 2005), é uma leitura no corpo – uma leitura háptica. Falamos de um posicionar-se diante do objeto livro à luz do uso habitual do corpo, que é pura potência do não, à possibilidade de se tornar ato. Segundo Benjamin (2002, p. 102): “O hábito entra na vida como brincadeira, e nele, mesmo em suas formas mais enrijecidas, sobrevive até o final um restinho da brincadeira.” Testemunho sensível das percepções despertas e incessantemente recarregadas para novos usos e releituras.

Em nosso breve exercício de reflexão, pontuamos alguns aspectos nos quais a obra de Katsumi Komagata reforça a importância do experimentalismo naquilo que estamos entendendo e defendendo enquanto a contemporânea Literatura de Infância (PALO, 2019) – onde cronologias são o de menos e instâncias da infância são primazia. Na poeticidade do imbricar de linguagens, o designer japonês nos oferece livros que, sutilmente, brincam com extremos de materialidades (verbal, visual, sonora, tátil), colocando em diálogo tramas perceptíveis que prolongam durações no agora de leitura que é multisensorial – própria da infância. Acerca dessa disponibilidade para explorar a potência das mais distintas materialidades, Benjamin (2002, p. 92) afirma que “nada é mais adequado à criança do que irmanar em suas construções os materiais mais heterogêneos – pedras, plastilina, madeira, papel. [...] ninguém é mais casto em relação aos materiais do que as crianças”. Mallarmé, Marinetti, Munari, Campos, Plaza, Komagata etc. – tantos são os nomes que vêm experimentando essas “irmandades” no espaço físico do objeto livro para transmitir sensações.

Palavras, imagens, recortes – tantas são as formas de se explorar artisticamente essas materialidades no objeto livro, em um inesgotável convite ao “fazer sempre de novo” (BENJAMIN, 2002, p. 102). No caminhar do ser-em-uso ao ser-em-ato, é o ser-em-obra aquele que vive a concretude da infância. Nesses objetos, os livros de infância, a “tatilidade é essencial ao tipo de arte que eles representam e do tipo de experiência que eles convidam e oferecem.” (NODELMAN, 2018, p. 23, tradução nossa).<sup>10</sup> Uma experiência de linguagem.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: Destrução da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura: Filosofia, teoria e crítica*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

<sup>10</sup> No original: “Their touchability is essential to what kind of art they are and what, kind of experience they invite and offer.”

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

BONANOMI, Paola. Costruire il piacere della lettura. In: QUATRARO, Antonio (Org.). *Immagini da toccare: Proposte metodologiche per la realizzazione e fruizione di illustrazioni tattili*. Monza: Biblioteca Italiana per i Ciechi, 2004. p. 57-74.

BRILLENBURG WURTH, Kiene. *The material turn in comparative literature: An introduction*. Comparative Literature, Durham, v. 70, n. 3, p. 247-263, 2018.

CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DRUCKER, Johanna. *The self-conscious codex: Artists' book and electronic media*. SubStance, Madison, v. 26, n. 1, p. 93-112, 1997.

KOMAGATA, Katsumi. *A Cloud*. Tokyo: One Stroke, 2007.

KOMAGATA, Katsumi. *A Place Where Stars Rest*. Tokyo: One Stroke, 2004.

KOMAGATA, Katsumi. *Blue to Blue*. Tokyo: One Stroke, 1994.

KOMAGATA, Katsumi. *Little Tree*. Tokyo: One Stroke, 2008.

KOMAGATA, Katsumi. *Yellow to Red*. Tokyo: One Stroke, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos A. R. de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NIKOLAJEVA, Maria. *Recent trends in children's literature research: Return to the body*. International Research in Children's Literature, Edinburgh, v. 9, n. 2, p. 132-145, 2016.

NODELMAN, Perry. *Touching Art: The Art Museum as a Picture Book, and the Picture Book as Art*. Journal of Literary Education, València, n. 1, p. 6-25, 2018.

PALO, Maria J. *Literatura de infância: A fábula infantil*. FronteiraZ, São Paulo, n. 23, p.189-204, dez. 2019.

PALO, Maria J.; OLIVEIRA, Maria R. *Literatura infantil: Voz de criança*. São Paulo: Ática, 1986.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte (I)*. Arte em São Paulo, São Paulo, n. 6, s.n., abr. 1982.

POLATO, Enrica. Per immaginare, la mente ha bisogno di immagini. L'importanza dei libri illustrati tattilmente come mediatori per l'alfabetizzazione e la relazione nei bambini in età prescolare. In: *Libri che prendono forma* Roma, mar. 2010. Disponível em: <<http://libritattili.prociechi.it/approfondimenti/polato-immaginare-la-mente-bisogno/>> Acesso em: 29 out. 2018.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: Sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

RECEBIDO EM: 30 de maio de 2020 | APROVADO EM: 16 de dez. 2020

# LIRISMO ERÓTICO DO CORPO-ÁGUA NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

JUSCILÂNDIA OLIVEIRA ALVES CAMPOS\*

**RESUMO:** O artigo tem como finalidade discutir o processo de investimento simbólico no jogo de erotização mulher/corpo/água, na poética de João Cabral de Melo Neto, lançando um olhar sobre os poemas “Rio e/ou poço”, “A Imitação da Água” e “Paisagem pelo telefone”, publicados no livro *Quaderna*, além de “Uma mulher e o Beberibe”, de *A educação pela pedra*. O estudo apoia-se não só na teoria de Merleau-Ponty, que compreende o corpo como *locus* de comunicação do ser com o mundo, mas também em estudos de críticos literários que tratam do tema, como Antônio Carlos Secchin, Helânia Cardoso, José Guilherme Merquior, Marta de Senna, Modesto Carone e Rubens Pereira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mulher; Corpo; Água; Erotismo.

## BODY-WATER EROTIC LIRISM IN THE POETIC OF JOÃO CABRAL DE MELO NETO

**ABSTRACT:** The article aims to discuss the process of symbolic investment in the game of eroticization woman /body /water, in the poetry of João Cabral de Melo Neto, looking mainly at the poems “Rio e/ou poço”, “A Imitação da Água” and “Paisagem pelo telefone”, published in the book *Quaderna*, besides “Uma mulher e o Beberibe”, of *A educação pela pedra*. The study is based not only on the Merleau-Ponty theory, which understands the body as a locus of communication of the being with the world, but also on studies by literary critics who deal with the theme, such as Antônio Carlos Secchin, Helânia Cardoso, José Guilherme Merquior, Marta de Senna and Modesto Carone. **KEYWORDS:** Woman; Body; Water; Eroticism.

\*Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), professora adjunta de Teoria da Literatura na Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: landacampos@yahoo.com.br

**J**oão Cabral de Melo Neto, apesar de ser conhecido como poeta da objetividade, da palavra cortante, do pensamento compacto, também acentua, em sua poesia, um lirismo erótico mediante um diálogo entre a figura da mulher e os elementos do mundo.

Esse veio erótico cabralino ocupa pouco espaço na fortuna crítica do autor. Conforme José Castelo (1996, p. 20), “críticos das mais distintas escolas, mesmo divergindo no traço das interpretações, sempre partem de um mesmo princípio: o de que sua poesia não se deixa tocar pela questão do imaterial”. A crítica e o senso comum consagraram a poesia cabralina como aquela sustentada na objetividade do poeta engenheiro, matemático e arquiteto, fato que pode ter suscitado um obscurecimento do olhar crítico em relação ao lirismo e ao erotismo significativamente presentes em sua obra.

Essa consagração de poeta antilírico é, em grande parte, formada pela influência das palavras do próprio Cabral em relação à sua poesia. Ele nega firmemente o lirismo em sua obra: “A poesia brasileira é uma poesia essencialmente lírica, e por isso eu me sinto na linha dos poetas marginais porque sou profundamente antilírico. Para mim, a poesia dirige-se à inteligência, através dos sentidos”.

Ainda que o poeta tenha se intitulado de antilírico<sup>2</sup>, há, em sua obra, um lirismo racional, marcado pelo uso de palavras concretas, e, muitas vezes, pela impessoalidade. Mesmo com esse *tonus* impessoal, a expressão poética de João Cabral não se mantém esvaziada de subjetividade. Marta Peixoto (1983, p. 13) afirma que essa subjetividade, na poética cabralina, “persiste como a parte submergida, menos evidente, do eixo eu-objeto”. Ainda que o poeta privilegie, em sua poesia, a incidência de imagens concretas, estas, no entanto, “alcançam planos abstratos, transcendentos” (PEREIRA, 1999, p. 131).

Marta Peixoto (1983, p. 13) observa o quanto os críticos da poesia de Cabral discordam no que diz respeito a classificá-la ou não de lírica: “Benedito Nunes se refere a uma ‘ruptura com o lirismo’, Luiz Costa Lima a uma ‘antilira’, João Alexandre Barbosa a um ‘lirismo de tensões’ e Alfredo Bosi a uma nova ‘dimensão do discurso lírico’”. A essa relação podemos acrescentar José Castelo, que, em um estudo realizado sobre esse poeta pernambucano, denomina-o de *O homem sem alma*.

Na poesia cabralina, observamos um lirismo racional, marcado por uma espécie de emotividade intelectual. Esse lirismo, muitas vezes, apresenta-se impregnado de imagens eróticas da mulher, disseminadas em corpos sensíveis (casa, gaiola, onda, rio, poço, seda, frutas, fogo, terra, égua, árvore, estátua, espiga de milho), fazendo com que haja uma fusão entre mulher/corpo/erotismo/mundo.

Rubens Alves Pereira (1999, p. 147) afirma que, “neste processo objetivado pela mar-

1 Entrevista a Alice Maria, *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 de jan. 1985. In: ATHAYDE, Félix de (1998). *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, p. 55

2 É importante ressaltar que Cabral se declara, conforme observa Rubens Alves Pereira, contra o lirismo sustentado na “emoção romântica, confessional, a eterna poesia de dor de corno” (1999, p. 148).

cação racional do verso e pela disposição estrutural das imagens, Cabral tende a negar o *pathos* dramático ou a emotividade confessional”. O erótico, na poética cabralina, portanto, não vem acompanhado de derramamento lírico.

João Cabral, ao expor o dinamismo do corpo-mulher-mundo, mostra os pontos de vibrações do desejo desse corpo, ora a partir da dança de gestos sensuais, ora a partir do aconchego do corpo-casa, ou pela fluidez do corpo-água, sugerindo o prazer a ser alcançado por essa figura feminina delineada pelo olhar sensitivo do poeta. O que desencadeia a construção do poema é a ânsia de ter essa mulher, é a ausência transfigurada pela imaginação em vontade.

Notamos o quanto o imaginário do autor é atuante no deslocamento do desejo erótico acerca da mulher, o qual se mostra tão intenso que chega a contagiar o mundo que envolve o poeta, fazendo com que o eu poético sinta as eróticas vibrações femininas em toda parte. Em Cabral, o erotismo está localizado na interseção entre o corpo da mulher e o cosmos, quer dizer, é o erotismo que propicia esse diálogo entre a figura feminina e as energias do mundo.

A relação corpo/mundo presente na poética cabralina lembra-nos o pensamento de Merleau-Ponty, na *Fenomenologia da percepção* (1945), pois, para o filósofo, o corpo constitui o modo de ser-no-mundo, ou ainda, o núcleo da existência, quer dizer, aquilo em torno do que tudo gravita (MERLEAU-PONTY, 1996). Nesse caso, trata-se de favorecer a experiência perceptiva (e não simplesmente intelectual) por meio do corpo. Segundo o filósofo, entre as coisas e nós, entre o mundo e nós, abriga-se o corpo (MERLEAU-PONTY, 1996). Merleau-Ponty (1996) ainda relata que nosso corpo é uma relação com o mundo e não uma coisa no mundo.

No pensamento merleau-pontyano, o corpo não é um objeto do mundo, mas meio de nossa comunicação com ele (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 136). O corpo é o espelho onde nos mostramos, consciente ou inconscientemente, a si e aos outros através de expressões de nossos gestos e movimentos que refletem emoções, sentimentos, imagens, desejos. Portanto, tomar consciência de nosso corpo é também tomar consciência de nossos desejos, os mais verdadeiros e os mais fundos.

Na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty discute a relação entre o sujeito e o corpo no mundo. Para o filósofo francês, o corpo não é apenas objeto orgânico, mas principalmente “veículo do ser no mundo” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 122). É o que o filósofo denomina de “corpo vivido”, aquele que experimenta, sente, age, cria significações, visto que temos consciência da realidade, por meio do corpo, pois este, engajado ao mundo, é fonte de sentido das coisas que o cercam. O corpo é

o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos. [...] O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 202-203).

Na filosofia merleau-pontyana, movimentos, gestos, posturas do corpo revelam a maneira do sujeito estar presente no mundo e deste último se presentificar. O corpo é sujeito da percepção, pois é o “meu ponto de vista sobre o mundo” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 510).

Assim se apresenta o corpo feminino para João Cabral, como meio de comunicação entre a mulher e tudo que a envolve. O corpo feminino é percebido pelo poeta através das convergências e divergências entre ele (o corpo da mulher) e os seres do mundo.

Vale ressaltar que, em várias obras de João Cabral de Melo Neto, há a presença do feminino, sendo o corpo da mulher objeto de desejo do eu poético, contudo é no livro *Quaderna* (1960) que ocorre, com maior incidência, o erotismo a partir da consubstanciação do universo feminino aos corpos do mundo, principalmente a água e outros elementos naturais e culturais.

Conforme Modesto Carone (1979, p. 43), a fortuna crítica tem considerado João Cabral “um poeta ‘enxuto’, ‘seco’, poeta da pedra, da cabra, [...] da faca-só-lâmina sem ferrugem, arquiteto e construtor à procura de coisas e medidas claras, traçadas sob aquele sol a pino que espanta sombras e evita umidade”. Mas o crítico afirma que a “água” também se distribui fartamente pela poesia cabralina (CARONE, 1979, p. 43).

Para mostrar a grande incidência do elemento água na poética de Cabral, Carone (1979) aponta, em *Pedra do sono* (1942), dois textos em que a água está evidenciada; em *Paisagens com figuras* (1956) cita mais um texto; três em *Quaderna*; um em *Serial* (1961); e só em *A educação pela pedra* (1966) mostra mais cinco.

O crítico ainda acrescenta que uma das coletâneas mais famosas de João Cabral “recebeu o título *Duas águas* e que dois dos seus treze livros lidam diretamente com ela [a água]: *O Rio* e *O Cão sem Plumas*” (CARONE, 1979, p. 44). Portanto, segundo Carone (1979, p. 44), “não deve surpreender se considerarmos a água uma das palavras-chave do poema de Cabral”.

Na poética cabralina também são frequentes as relações entre mulher e água, como, por exemplo, nos poemas “Rio e/ou poço” e “A imitação da água”, do livro *Quaderna*, e em “Uma mulher e o Beberibe”, de *A educação pela pedra*, além de outros textos.

Em “Rio e/ou poço”, os espaços deixam de ser a tônica constante, como em “A mulher e a casa” e “Paisagem pelo telefone”, sendo substituídos pelos movimentos decorrentes da relação mulher-corpo-linha-água. O corpo feminino é enfocado a partir da verticalidade e da horizontalidade desenhadas pela água do rio e/ou do poço:

Quanto tu, na vertical,  
te ergues, de pé em ti mesma,  
é possível descrever-te  
com a água da correnteza;  
tens a alegria infantil,  
popular, passarineira,  
de um riacho horizontal

(e embora de pé estejas). (SA, p. 235).<sup>3</sup>

O poeta desenha a mulher pela sensualidade dos movimentos das linhas vertical e horizontal que ela e a água compartilham. Estabelecendo uma relação lúdica com essas linhas, João Cabral brinca com os movimentos e as formas do corpo-água. Diante disso, um jogo de contrastes é formado pela natureza/forma da liquidez da figura feminina.

A respeito desse poema, Rubens Pereira (1999, p. 159) relata que, ao articular, “com precisão lógica, as linhas geométricas compassadas pela sensualidade do texto, Cabral sobre- põe a verticalidade da mulher de pé, com sua *alegria infantil*, à horizontalidade de um riacho, traves- so em sua simplicidade *popular, passarineira*”. Neste sentido, se vertical, sua natureza é horizontal; se horizontal, sua natureza é vertical:

Mas quando na horizontal,  
em certas horas, te deixas,  
que é quando, por fora, mais  
as águas correntes lembras,  
mas quando à tua extensão,  
como se rio, te entregas,  
quando te deitas em rio  
que se deita sobre a terra,  
então, se é da água corrente,  
por longa, tua aparência,  
somente a água de um poço  
expressa tua natureza;  
só uma água vertical  
pode, de alguma maneira,  
ser a imagem do que é  
quando horizontal e queda. (SA, p. 235-236).

Como podemos perceber, apenas a horizontalidade não é capaz de desvendar a sen- sualidade da mulher, pois “a aparência de água corrente propiciada por sua extensão, na ver- dade, não configura o traço intensificador do desejo: *somente a água de um poço / expressa tua natureza*” (PEREIRA, 1999, p. 159). Conforme o autor, são as linhas cruzadas que “agem como forças polarizadoras da sedução, ou condutoras das energias eróticas que definem a relação sujeito/objeto: poeta (ou poema) que contempla, e mulher (ou figura) contemplada” (PEREIRA, 1999, p. 159). Esses movimentos separadamente não são capazes de dizer a mulher-água, só a unidade opositora dos dois planos é que é capaz de determinar a sensualidade da figura fe- minina.

É importante observar também que a imagem “quando te deitas em rio / que se deita

---

<sup>3</sup> Esta e todas as outras citações dos poemas de João Cabral provieram das obras. Serial e antes e A educação pela pedra e depois sendo a primeira representada pela sigla SA, e a segunda pela sigla EPD, e se fazem acompanhar do número da página de que foram extraídas.



sobre a terra”, analogicamente pode ser comparada à figura de uma mulher que se deita sobre o lençol. Já em relação às duas últimas quadras, Rubens Pereira (1999, p. 160) afirma que

o texto ganha um ritmo acelerado, corrente (sobretudo por conta da repetição da palavra *água*), em contraposição à obsessiva idéia de mergulho na natureza feminina; *água vertical de poço, / água toda em profundidade, / água em si mesma, parada*. Introspecção auto-referencial que confunde *água-alma*.

A respeito dessas repetições, Marta de Senna (1980, p. 99) relata que elas nada têm de redundantes e que constituem um aprofundamento da imagem “água de um poço”, com o intuito de “esclarecer inequivocamente a intenção do poeta”: manter a “originalidade na escolha do atributo feminino a ser cantado, [...] sem ser contaminado pelo sentimentalismo”. Por sua vez, Pereira (1999, p.160) observa que “o poeta parece abismar-se ante a imponderável natureza feminina, com sua plasticidade corporal e sua natureza sedutora flutuando entre altura e profundidade, exterior e interior, corpo e alma”.

Diante das palavras do crítico, notamos que, nas duas últimas estrofes, o poeta, no intuito de captar a *femeza* da mulher, não a analisa apenas pelas aproximações com a verticalidade e a horizontalidade da água do rio e do poço; nesse instante, apropria-se também das pulsões vazio/cheio, dentro/fora, assim como em “A mulher e a casa”.

As expressões “água toda em profundidade” e “água em si mesma” aludem ao interior, à intimidade do ser-mulher. O mesmo ocorre nas imagens “água densa de água” e “alma densa de alma” que fazem referência à constituição da natureza da mulher tão cheia de si mesma: de feminilidade, fecundidade e sedução. Essa analogia água/alma remete a uma ideia de liquidez da figura feminina, não só em relação à densa profundidade de sua alma, mas ainda à umidade do seu sexo.

Em “Imitação da água” (poema também em oito quadras), o corpo da mulher “de flanco sobre o lençol” é comparado “a uma onda deitada”, mas, antes disso, ela é também associada ao mar (“paisagem já tão marinha”), estabelecendo uma relação corpo/mar/onda. A mulher pode alcançar a horizontalidade do mar ou a verticalidade da onda.

Sendo assim, como em “Rio e/ ou poço”, em “Imitação da água” temos a aproximação da mulher e da água através de um jogo de linhas e formas, visto que a horizontalidade da mulher sobre o lençol imita a verticalidade da onda sobre a superfície do mar. A verticalidade da mulher-onda reclinase à horizontalidade do lençol-praia.

Da segunda à quarta quadra é a tensão fixo/móvel que desenha o corpo-água. O signo onda carrega em sua natureza a ideia de mobilidade, no entanto, essa onda se interrompe, mantém-se por um período parada, sugerindo também a estaticidade do tempo. É como se ela e o tempo se tornassem imóveis frente às retinas do poeta:

Uma onda que parava  
ou melhor: que se continha;  
que contivesse um momento  
seu rumor de folhas líquidas.  
Uma onda que parava  
naquela hora precisa  
em que a pálpebra da onda  
cai sobre a própria pupila.  
Uma onda que parava  
ao dobrar-se, interrompida,  
que imóvel se interrompesse  
no alto de sua crista (SA, p. 245).

Mulher e onda são fotografadas. O poeta capta o momento em que “a onda, a mulher, estava silenciosa. Silenciosa, horizontal e estática, eis a tríplice condição em que se dá” (MERQUIOR, 1996, p. 125). O corpo-onda, com sua misteriosa quietude, influencia o ambiente que o cerca, pois, ao imobilizar-se, conseqüentemente, transmite a ideia de que o tempo também parou: “onda que parava”, “que se continha”, “naquela hora precisa”, “ao dobrar-se interrompida”.

Vale lembrar que o fato de o corpo da mulher consubstanciar-se ao ambiente em que se encontra é bastante comum em *Quaderna*. A mulher é um ser que exerce sobre o meio que a cerca uma irresistível e intensa atração, de modo a modificá-lo: ou pela dança que recobre o ambiente de sensualidade e ardência (“Estudos para uma bailadora andaluza”), ou pela luminosidade da voz feminina (“Paisagem pelo telefone”), ou através da atmosfera de sedução advinda dos recantos do corpo feminino (“A mulher e a casa”), ou retesando o ambiente com a sua pele-seda de substância felina (“A palavra seda”).

Ainda na segunda quadra de “Imitação da água”, como em “Estudos para uma bailadora andaluza”, ocorre o processo de decomposição da metáfora. Se, nesse poema, o fogo é decomposto em partes (“folhas de fogo”), em “Imitação da água”, a onda é também dividida por fibras (“folhas líquidas”). As expressões “folhas de fogo” e “folhas de água” são compostas pela junção do elemento vegetal (folhas) com o mineral (fogo e água).

Na quinta quadra, a mulher-onda agora se faz “montanha / (por horizontal e fixa)”, na sua quietude. Esse novo devir, todavia, mostra-se insuficiente, pois a natureza feminina, mesmo vestida de montanha, continua “água ainda”. A tensão fixo/móvel persiste nessa estrofe, só que por meio dos elementos montanha/água. Esse novo comparante ocasiona outras tensões: sólido/líquido e forma/informe.

O “sem fim” do mar, contraposto à limitação da praia-cama, reflete a infinitude do ser-mulher, os mistérios indecifráveis da alma feminina e os prazeres insondáveis propiciados pelo seu corpo. Com isso, o signo montanha afigura-se precário porque, mesmo imóvel e fixo como a rocha, o corpo-onda derrama toda a sua feminilidade:

e em sua imobilidade,  
que precária se advinha,  
o dom de se derramar  
que as águas faz femininas. (SA, p. 246).

A precariedade do símile montanha já é vista na sexta quadra quando o poeta relata que a mulher-onda guarda “na praia cama, finita, / a natureza sem fim / do mar de que participa” (SA, p. 246). Nessa estrofe, é desencadeada mais uma tensão: infinito/finito.

Na última quadra, as expressões “as águas fundas” e “intimidade sombria” ratificam a profundidade do ser-mulher, inalcançável, ensimesmada, voltada para dentro, assim como o seu sexo, comparado em “A mulher e a casa”, com *cavas* ou *corredores*, ou ainda, em “Rio e/ou poço”, que é similar à profundidade de um poço.

Conforme José Guilherme Merquior (1996, p. 129), a mulher-onda representa o “úmido modo de ser tão nitidamente feminino: [...] imitação da água no que a água tem de condição essencial à vida: eis onde a mulher”. De acordo com o crítico, Cabral, em “Imitação da água”, desenvolve um estudo sobre a fenomenologia da mulher, traçando uma parecença entre ela e a água (MERQUIOR, 1996, p. 126). O autor esclarece essa relação da natureza líquida da figura feminina ao dizer que “a mulher, não como o homem, se deita, transborda e dá. O que antes se deitava na doce posição da solidez, agora se ‘deita’, como os líquidos, no suave espraiamento de quem se entrega, umedece e envolve” (MERQUIOR, 1996, p. 127). Neste sentido, mulher e água aparecem no poema acompanhadas por um adensamento da natureza de ambas, sugerindo o ser-água da figura feminina.

Já Marta de Senna” (1980, p. 100) enfatiza a originalidade com que Cabral trata a analogia mulher-água. Segundo a autora, “ela [a mulher-água] não é misteriosa como o mar, volúvel como o mar, serena como o mar”. Senna” (1980, p. 100) diz que a mulher-onda é diferente de “todos conteúdos já explorados pela poética tradicional”, pois se apresenta “como certa manifestação finita do mar que lhe contém a infinitude, a mulher tem a propriedade de, imóvel, anunciar o ‘abraçar completo’ peculiar a sua natureza feminina” (SENNA, 1980, p. 100). A maneira como João Cabral mostra os atributos femininos por meio das peculiaridades líquidas de uma onda, mar, rio ou poço é, sem dúvida, surpreendente em relação a tudo que existiu até hoje na literatura brasileira, no que diz respeito à descrição do elemento feminino.

No poema “Uma mulher e o Beberibe”, observamos uma alternância mediante o elemento comparado e o comparante: se, na primeira estrofe, a mulher imita o *imovimento* do rio, na segunda, é o rio quem imita o *imovimento* da mulher:

Ela se move com o andamento da água  
(indecisa entre ser tempo ou espaço)  
daqueles rios do litoral do Nordeste

que os geógrafos chamam “rios fracos”.  
Lânguidos; que se deixam pelo mangue  
a um banco de areia do mar de chegada;  
vegetais; de água espaço e sem tempo  
(sem o cabo por que o tempo o arrasta).  
Ao rio Beberibe, quando rio adolescente  
(precipitadamente tempo, não espaço),  
nada lhe pára os pés; se rio maduro,  
ele assume um andamento mais andado.  
Adulto no mangue, imita o imovimento  
que há pouco imitara dele uma mulher:  
indolente, de água espaço e sem tempo  
(fora o do cio e da prenhez da maré). (EPD, p. 10).

A alternância entre o imitador e o imitado (entre a correnteza da água do rio e o andar feminino), Helânia Cardoso (2001) denomina de duplo processo de imitação e já o percebe em “Imitação da água”, pois, conforme a autora, nesse poema, “a imitação pode ser da água imitando a mulher, como da água sendo imitada pela mulher” (CARDOSO, 2001, p. 79). Cardoso ainda esclarece que, “no primeiro caso, a água é convertida em onda, por imitar da mulher sua imobilidade; no segundo caso, quando a mulher imita a água, aquela adquire ‘o dom de se derramar’, torna-se dinâmica” (CARDOSO, 2001, p. 79), ou seja, segundo a autora, “o primeiro movimento é o do fazer-se da onda, quando a água imita a mulher; o segundo, o desfazer-se da onda, quando a mulher imita a água (CARDOSO, 2001, p. 79).

Voltando o olhar para “Uma mulher e o Beberibe”, Marta de Senna (1980, p. 168) afirma que esse poema “é todo construído à base de antíteses e paradoxos, cujos pólos poderiam ser representados por *tempo* e *espaço*”. Se, no início da primeira estrofe, a mulher-rio está “indecisa entre ser tempo ou espaço”, no final, a água dos rios do litoral do Nordeste torna-se “água espaço”, pois não possui “o cabo por que o tempo a arrasta”. Já no início da segunda estrofe, o rio adolescente é tempo e, no final, já adulto, é novamente “água espaço e sem tempo / (fora o do cio e da prenhez da maré)”.

A expressão “prenhez da maré” lembra-nos o fato de que as metáforas uterinas, na poesia de João Cabral, também são apresentadas por meio de metáforas líquidas, como, por exemplo, no poema *O cão sem plumas* (1950), em que o crescimento do rio é comparado ao ventre de uma cadela fecunda.

Na obra *O rio* (1954), em um dos trechos que o Capibaribe percorre (da Ponte de Prata a Caxangá), mais uma vez, encontramos metáforas uterinas, pois “os rios vão sempre atulhando. / Com água densa de terra / onde muitas usinas urinaram, / água densa de terra / e de muitas ilhas engravidada” (SA, p. 108). Mais à frente, ainda nessa obra, no trecho de Caxangá a Apipucos, outras ilhas brotam do rio, “ilhas ainda não de todo paridas” (SA, p. 110). No livro *Agrestes* (1985), no poema “O nada que é”, o mar também é acompanhado por uma metáfora uterina ao ser comparado com o canavial:

Um canavial tem a extensão  
ante a qual todo metro é vão.  
[...]  
porque embora todo povoado  
povoa-o pleno anonimato  
que dá esse efeito singular:  
de um nada prenhe como o mar. (EPD, p. 207).

Em “Aventura sem caça ou pesca”, de *O crime na Calle Relator* (1987), notamos mais imagens uterinas, pois o rio Parnamirim apresenta-se distinto em dois momentos: não emprenhado pela maré, que é quando “Pelo leito sensual e morno, / no andar de andar em massapê, / quando o riacho é só de lama” (EPD, p. 290); e emprenhado pela maré, quando se encontra com o Capibaribe, na porta da Ponte.

Como podemos observar, a água é um elemento de forte incidência na poética de Cabral, principalmente no que diz respeito às imagens em que mulher e água compartilham uma mesma natureza, quer pelos movimentos de uma e de outra, quer pela plasticidade que caracteriza seus corpos. No poema “Paisagem pelo telefone”, também publicado no livro *Quaderna*, o corpo feminino é agenciado a imagens aquáticas, as quais se originam da luminosidade que não só o envolve, mas a todo o recinto que o cerca.

Segundo Antonio Carlos Secchin (1999, p. 139), o poema “Paisagem pelo telefone” é emoldurado, como o próprio título já revela, por uma sinestesia visual-auditiva – “a luz como tradução metafórica da emissão vocal” – que projeta, no poema, um ambiente de claridade líquida. Esse universo de luz é resultado da simbiose entre a sala (espaço da paisagem) e o corpo da interlocutora:

Sempre que no telefone  
me falavas, eu diria  
que falavas de uma sala  
toda de luz invadida,  
.....  
Pois, assim, no telefone  
tua voz me parecia  
como se de tal manhã  
estivesses envolvida,  
fresca e clara, como se  
telefonasses despida,  
ou se vestida, somente,  
de roupa de banho, mínima. (SA, p. 206-207).

A paisagem luminosa e marinha é imaginada pelo eu poético, que a supõe do outro

lado da linha do telefone, e, à proporção que ele veste a paisagem de luz e liquidez, a mulher ao telefone vai tendo o corpo desnudado pelo poeta.

Nesse ínterim, o poeta também desveste o seu pensamento e permite que nós acompanhemos as percepções sensoriais, tecidas por suas fantasias e imaginação. A mulher expõe a sua nudez ao estar do seu “banho vestida”. A água e o corpo feminino, na poética cabralina, endossam em sua natureza as mesmas propriedades: luz, transparência, sensualidade e, sobretudo, acolhimento:

que estavas de todo nua,  
só de teu banho vestida,  
que é quando tu estás mais clara  
pois a água nada embacia. (SA, p. 208).

Conforme Senna (1980, p. 95), o lirismo amoroso cabralino caracteriza-se pela sua “dicção sóbria e a perspectiva sempre inaugural de que aborda a figura da mulher”. Para a autora, em “Paisagem pelo telefone”, “a originalidade de enfoque se estabelece na própria escolha do traço feminino a ser cantado: não canta a mulher bela, tenra, esguia, mas *luminosa*” (SENNA, 1980, p. 96). Aqui percebemos, mais uma vez, a ruptura de Cabral com a poética tradicional, no que diz respeito às temáticas amorosa e feminina.

Sobre “Paisagem pelo telefone”, Secchin (1999, p. 140) afirma que o caráter de fechamento e de expansão do espaço oscila durante esse poema, pois, de início, a paisagem está estampada em uma sala, e logo se abre ao externo (à “praia nordestina” e ao “Nordeste de Pernambuco”) em forma de “duzentas janelas”; porém, em seguida, fecha-se “como muros caiados” e novamente se abre em corpo e/ou voz de mulher.

Corpo e voz misturam-se em meio ao texto: “tua voz me parecia / [...] fresca e clara, como se / telefonasses despida” (SA, p. 207). Nesse momento, o poeta sugere que a paisagem referida ao telefone não é propriamente a sala, e sim, o corpo da mulher que telefona. O poema pinta um corpo-paisagem banhado de luz, posto que essa mulher surge ao poeta seminua, “vestida, somente / de roupa de banho, mínima”,

e que por mínima, pouco  
de tua luz própria tira,  
e até mais, quando falavas,  
no telefone, eu diria  
que estavas de todo nua,  
só de teu banho vestida,  
que é quando tu estás mais clara  
pois a água nada embacia,  
sim, como o sol sobre a cal  
seis estrofes mais acima,

a água clara não te acende:  
libera a luz que já tinhas. (SA, p. 208).

A luz se intensifica na terceira quadra, quando se põe “no prumo do meio-dia, / meio-dia mineral / de uma praia nordestina” (SA, p. 207), mas ainda aí a luz invade um espaço externo, como no caso da sala. Só ocorrerá o contrário nas quadras 5, 6 e 7, quando a luz parte de elementos internos, o que podemos observar nas estrofes em que o poeta fala sobre a claridade do Pernambuco do Recife, de Piedade e de Olinda:

sempre povoado de velas,  
brancas, ao sol estendidas,  
de jangadas, que são velas  
mais brancas porque salinas,  
que, como muros caídos  
possuem luz intestina,  
pois não é o sol quem as veste  
e tampouco as ilumina,  
mais bem, somente as desveste  
de toda sombra ou neblina,  
deixando que livres brilham  
os cristais que dentro tinham. (SA, p. 207).

A mulher e os cristais possuem uma característica em comum: luz própria. Na poesia de Cabral são vários os momentos em que o feminino apresenta-se dotado de luz intestina, como, por exemplo, a bailadora andaluza, que se auto-incendeia, e a imagem de mulher referenciada na cidade Sevilha, que sabe “existir nos extremos / como levando dentro a brasa / que se reacende a qualquer tempo” (EPD, p. 339).

Conforme Secchin (1999, p. 141), o olhar sensitivo do eu poético constrói a paisagem-ambiente e a paisagem-mulher. E “a lição de desvelamento apreendida na paisagem natural transfere-se para a paisagem do corpo feminino (‘estavas de todo nua’), o que, para o crítico, “acarreta igualmente o desnudamento do próprio discurso enquanto materialidade gráfica: ‘sim, como o sol sobre a cal / seis estrofes mais acima” (SECCHIN, 1999, p. 141). Sendo assim, o ambiente, o corpo da mulher e o corpo do poema comungam, simultaneamente, do mesmo traço de luminosidade emanado da brancura da cal, da transparência e nudez da água.

O penúltimo verso da última quadra (“a água clara não te acende”) faz-nos lembrar do símile fogo associado à bailadora andaluza, capaz de autocombustão. Em “Paisagem pelo telefone”, mesmo a água contribuindo para cintilar a luminosidade interior da mulher, notamos a presença do fogo nas entranhas dessa mulher-paisagem, o qual se camufla na luz intestina do corpo feminino.

Diante do exposto, notamos que, na poética de Cabral, é evidente a materialização de imagens eróticas do feminino a partir de uma consubstanciação do elemento água com o corpo

da mulher, formando, assim, uma diversidade de devires, como o corpo-rio, o corpo-poço, o corpo-onda, todos constituídos por atributos de feminilidade e erotismo.

## REFERÊNCIAS

- CASTELO, José. João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. *Motivo feminino e construção poética em João Cabral de Melo Neto*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Minas Gerais, 2001.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PEREIRA, Rubens Alves. *João Cabral e Miró: imanência do traço, transcendência da pedra*. 1999. Tese (Doutorado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.





# LEITURAS DO CORPO EM AUTOBIOGRAFIAS TRANS: *NINA HERE NOR THERE* DE NICK KRIEGER E *TRANS: A MEMOIR*, DE JULIET JACQUES

RUAN NUNES SILVA\*

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo propor leituras de duas autobiografias de sujeitos trans, a saber *Nina Here Nor There* de Nick Krieger e *Trans: A Memoir* de Juliet Jacques, à luz das discussões propostas por Preciado (2017), Butler (2015), Woodward (2014) e Hall (2006). Os teóricos utilizados argumentam que as percepções das identidades como fixas e estáveis não mais se sustentam na pós-modernidade. As autobiografias aqui discutidas exemplificam a importância de que os debates abandonem certas perspectivas essencialistas, até mesmo da própria teoria *queer*, em prol de discussões que se centrem na celebração e não na marginalização da diferença como ponto de partida das políticas pós-identitárias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Comunicação; Eventos acadêmicos; Ciência.

READINGS OF THE BODY IN TRANS AUTOBIOGRAPHIES: *NINA HERE  
NOR THERE* BY NICK KRIEGER AND *TRANS: A MEMOIR* BY JULIET  
JACQUES

**ABSTRACT:** This paper aims to offer readings of two autobiographical materials by trans subjects, namely Nick Krieger's *Nina Here Nor There* and Juliet Jacques' *Trans: A Memoir*, considering the discussions proposed by Preciado (2017), Butler (2015), Woodward (2014) and Hall (2006). These authors argue that perceptions of identities as fixed and stable no longer hold in postmodernity. The autobiographies discussed here exemplify the importance of debates dropping certain essentialist perspectives, even from queer theory itself, in favor of discussions that focus on the celebration rather than the marginalisation of difference as the starting point of post-identitarian politics.

**KEYWORDS:** Difference; Contrassexuality; Identity; Trans Autobiographies.

\*Professor Assistente de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Estadual do Piauí. Doutorando em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Um recente *boom* no mercado editorial no século XXI que não pode passar despercebido é a presença de autobiografias de sujeitos trans. Dois exemplos são *Redefining Realness* de Janet Mock e *She's Not There* de Jennifer Finney que figuraram na lista dos *bestsellers* do New York Times. Não me parece relevante aqui pontuar se essas autobiografias são exemplos de uma nova estética ou se são mero produto de uma época marcada pelo escrutínio da vida cotidiana, afinal, não é a intenção marcar o que seria ou não literatura. Interesse-me, no entanto, pela própria possibilidade da presença de sujeitos previamente silenciados que finalmente têm encontrado meios políticos de expressarem as suas idiossincrasias. Indago, portanto, de que formas os corpos trans surgem nas autobiografias contemporâneas a partir de um olhar que não só desestabiliza a heteronormatividade, mas que também produz novos sentidos de existência.

Em artigo jornalístico intitulado “O que nos dizem as autobiografias trans?” publicado em 2018, a doutora em crítica literária Amara Moira explicita certas questões que surgem na leitura de autobiografias de sujeitos trans no Brasil. Para Moira (2018), as narrativas de si no passado buscavam desvelar a compreensão do sujeito como dono de si, porém ainda muito balizadas por leituras de um mundo cisgênero, herança de uma heteronormatividade naturalizada. Moira celebra o fato de que possamos encontrar nestas autobiografias contrapontos da nossa própria literatura canônica, porém é necessário sinalizar que é justamente a busca por uma desestabilização dos sentidos atribuídos ao gênero que fornece as ferramentas para que Moira critique, por exemplo, os prefácios das autobiografias. Moira parece sugerir ironicamente que essas obras só conseguem existir a partir da corroboração das narrativas nas mãos de prefacistas como Eduardo Suplicy e Rose Marie Muraro que acabam evidenciando as articulações do preconceito mesmo na melhor das intenções.

“O poder de nomear-se é”, nas palavras de Moira, “o poder de romper com a norma, em especial quando esse re-nome desdiz o gênero que, com base em seu genital de origem (...) lhe impuseram” (MOIRA, 2018). A possibilidade de nomear-se é fruto de um reconhecimento de si como o Outro de alguma relação que era creditada como estável, ecoando as discussões de Stuart Hall (2006) acerca das identidades na pós-modernidade. Para Hall (2006), as noções de identidades fixas, coerentes e estáveis estão lentamente se desfazendo, evidenciando o caráter provisório daquelas que nos permitem adentrar a discussão sobre identidade, diferença e políticas pós-identitárias.

Concordo com Denilson Lopes quando ele afirma que o ato de nomear-se é perigoso, porém “se não nos nomeamos, outros o farão.” (LOPES, 2002, p. 27). As palavras do professor da UFRJ indicam que o ato de re-nome é um ato político, não porque possivelmente criaria uma essência do que se é com objetivo de classificar – sou homem, cisgênero, branco, classe média – mas com a intenção de “explorar, problematizar.” (LOPES, 2002, p. 27). Distanciando-se de posições de “guetização epistemológica”, Lopes indica que precisamos enxergar que a aliança

com os estudos culturais oferece novas pontes teóricas e evita “um fechamento intelectual”. Desta forma, é importante sinalizar que a discussão sobre identidades não mais pode fugir dos debates sobre as diferenças como elementos não-dicotômicos, porém como parte integral de uma possibilidade de compreensão de sujeitos trans na pós-modernidade. Assim, será possível investigar as construções de corpos trans nas autobiografias aqui discutidas – *Trans: A memoir* de Juliet Jacques e *Nina Here Nor There* de Nick Krieger.

## DIFERENÇA COMO ELEMENTO-CHAVE

Falar sobre identidades parece alimentar o debate sobre a importância de ser uno e estável – a falácia já teorizada por Stuart Hall (2006) em *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Faz-se, então, essencial ressaltar que as identidades “teriam caráter provisório porque [estão] em constante devir” (FIGUEIREDO & NORONHA, 2012, p. 189) e que são “continuamente deslocadas em função de elementos nacionais, culturais, de gênero, de classe social, de posição política e religiosa, enfim, das várias identificações que formam o sujeito mosaico de nossa era.” (FIGUEIREDO & NORONHA, 2012, p. 191). Parece, no entanto, haver certo desacordo no debate entre identidades e teoria *queer*.

As identidades como essencialismos tornaram-se alvo de críticas por não oferecerem possibilidades de representação de todos os sujeitos que ali estariam contidos. Falar, por exemplo, em um estudo sobre homens gays é simplificar a necessidade de adicionar categorias que transformam esse mesmo sujeito em diferentes níveis. Questionar de que maneiras um homem gay cisgênero branco de classe média se diferencia de um homem trans negro oriundo de periferias é uma forma de estabelecer novas possibilidades de estudos identitários que, por sua vez, se alimentam mais da celebração da diferença como elemento-chave do que daquilo que seria comum ao grupo.

É justamente nessa lacuna que se forma na homogeneização de sujeitos que surge uma das críticas de Judith Butler sobre as identidades. Desenvolvendo uma crítica sobre o feminismo essencialista da segunda onda, Butler (2015) afirma que as ficções “fundacionistas” não fornecem mais o aparato para que nos compreendamos como sujeitos, afinal, nem todos os cidadãos do país têm acesso aos mesmos benefícios culturais e sociais. Além disso, Butler critica a suposição de que existe uma identidade comum no termo “mulher” quando, na realidade,

o termo [mulher] não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. (BUTLER, 2015, p. 21).

Para Butler, então, descrever uma mulher como uma categoria única conforme boa parte da crítica da segunda onda fazia era uma perpetuação da opressão que o movimento tanto criticava. É a partir desta crítica que uma política pós-identitária se constitui como ferramenta de crítica cultural e social, especialmente por investigar de que maneiras os sujeitos se constituem dentro de seus contextos, e também evidencia a necessidade de teorizar sobre as lacunas de representação (*misrepresentations*) de sujeitos que não se encaixam nas “armadilhas identitárias” anteriores.

Compreendo por “armadilhas identitárias” os essencialismos prévios que buscavam e ainda buscam em alguns espaços homogeneizar sujeitos com fins políticos. Não quero desqualificar tais lutas, afinal, a própria teoria *queer* nasceu de políticas que hoje consideramos essencialistas, porém é mister enxergar como tais atitudes podem ter corroborado práticas de exclusão. Uma política pós-identitária localiza como as leituras da teoria *queer* sobre um mundo regido por questões binárias abrem as portas para novos questionamentos dos sujeitos, em especial, aqueles que fazem uso da diferença como celebração de si e não mais marginalização. A diferença não pode ser compreendida apenas como a oposição de algo, mas no sentido de *diferir* de outras formas. Uma política identitária que se fecha em uma definição binária corre o risco de perpetuar as mesmas estruturas de opressão anteriores, repetindo o processo de exclusão baseado em binarismos que não mais se sustentam na contemporaneidade.

Conforme Butler afirma em *Problemas de Gênero*, a questão não é recusar a política representacional, mas “justamente formular (...) uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam.” (BUTLER, 2015, p. 24). Será a partir dessa percepção de crítica das representações que será possível pensar as autobiografias de sujeitos trans como parte de fortuna crítica da teoria *queer* que se recusa a manter a ordem de corpos regidos por “estruturas jurídicas da linguagem e da política [que] constituem o campo contemporâneo de poder.” (BUTLER, 2015, p. 23).

Se a diferença pode ser construída negativamente através de práticas de exclusão, marginalização e silenciamento (WOODWARD, 2014), é importante que também enxerguemos o valor subversivo da pós-modernidade ao transformá-la em uma leitura positiva através da celebração das diferenças como “fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo.” (WOODWARD, 2014, p. 50-51). A compreensão de identidade e diferença na dicotomia nós-eles, centro-periferia, dentro-fora parece estar se tornando ironicamente “erosível” pela sua própria preocupação em não homogeneizar: os dois lados dessas dicotomias não são iguais como se pode notar ao refletir sobre as posições de uma mulher branca que se identifica como feminista radical e que não acredita que mulheres trans sejam sujeitos do feminismo e uma mulher trans branca que se descreve feminista. A primeira poderia ser o “nós” para a segunda que seria o “eles” da dicotomia, porém a primeira se torna “eles” quando a relação se contrasta com um homem branco de classe média. Descrita de maneira simplificada, a situação explícita como as noções de identidade e diferença não apenas marcam deslocamentos do próprio sujeito, mas que também demandam uma melhor teorização para evitar a perpetuação de essencialismos que Butler e outros teóricos *queer* criticam.

É justamente pelos perigos nas construções de dicotomias que a teoria *queer* busca re-negociar esses valores binários através de posições como as da contrassexualidade do filósofo trans Paul B. Preciado. Para o estudioso espanhol, a teoria *queer* institucionalizada se apropriou demasiadamente de “releituras perversas da psicanálise” para falar sobre a sexualidade, resultando em termos populares como “falo feminino” e “inveja do pênis” (PRECIADO, 2014, p. 74), resultando em uma perpetuação de uma estrutura ainda marcada por uma perspectiva heterossexual. Cabe aqui, então, ressaltar a importância de repensar os sujeitos a partir das identidades e diferenças, porém, ao mesmo tempo, articulando uma nova forma de pensar os corpos: a contrassexualidade.

## A CONTRASSEXUALIDADE COMO CONTESTADORA DA TEORIA QUEER

Publicado em espanhol pela primeira vez em 2002, *Manifesto Contrassexual* deve ser lido com atenção para as maneiras como Preciado burla não apenas a noção de livros teóricos organizados a partir de outras teorias, mas também o senso de uma teoria *queer* que se encontra em ambientes populares da academia. Oscilando entre registros e tipos de linguagens, Preciado oferece a sua contribuição para *estranhar* ainda mais a teoria *queer* e apontar novos desafios desse campo teórico. A contrassexualidade assume, portanto, não apenas uma imagem de teoria, porém uma renegociação de valores a partir de um *discourse en retour* foucaultiano: será pelas lacunas do próprio *queer* que será possível revelar novas fraturas que evidenciam novas teorizações.

A contrassexualidade é descrita como “o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros.” (PRECIADO, 2014, p. 21). Por Natureza com N maiúsculo, Preciado compreende as verdades biológicas que são inscritas nos corpos e que dizem que um sujeito é homem ou mulher. Essa Natureza é um argumento utilizado por setores conservadores que desconfiam das existências de sujeitos que não estão de acordo com as suas expectativas, que são produtos “do contrato social heterocentrado.” (PRECIADO, 2014, p. 21). Ao negar o que se diz natural, o filósofo indica que os corpos no contrato contrassexual – importante detalhe a ser em breve criticado – deixam de se reconhecer como homens ou mulheres para admitirem novas formas como corpos falantes e, conseqüentemente, enxergando que as identidades previamente admitidas se tornam ficções passadas para a adoção de novas perspectivas.

Para a contrassexualidade, o corpo é uma tecnologia tanto quanto a sexualidade, sendo ambos dispositivos manipulados dentro de um sistema de sexo/gênero. Desse modo, ao se acreditar bissexual, homossexual ou heterossexual (entre as outras várias gamas de sexualidades existentes), formulamos uma incoerência que nos diz que nossa sexualidade é então regida pela presença de órgãos reprodutivos que possuímos ou que nos atraem, ignorando a “sexualização do corpo em sua totalidade.” (PRECIADO, 2014, p. 23). É nessa lacuna crítica que Preciado enfatiza como o desejo, a excitação erótica e o orgasmo são produtos de uma

tecnologia social que acredita que o sexo se reduz às zonas erógenas “fazendo coincidir certos afectos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas.” (PRECIADO, 2014, p. 25).

O que se acredita como Natureza é, na contrassexualidade, “um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade.” (PRECIADO, 2015, p. 25). Isso significa dizer que a equação citada enxerga que algumas partes do corpo seriam áreas de diferença sexual em uma perspectiva feminina ou masculina. Mesmo quando se fala de homossexualidades ou bissexualidades, a equação tem se revelado constante por ser reducionista na leitura de que apenas o pênis, por exemplo, em sua leitura fálica, seria o centro do corpo. Não por acaso a discussão de Preciado evidencia sua discordância de como mesmo na teoria *queer* existe em algumas vertentes a busca por uma explicação do prazer no sistema fálico, afinal, alguém ainda precisa exercer as funções consideradas masculina ou feminina no binarismo ativo-passivo para poder usufruir de reconhecimento de existências.

A contrassexualidade surge como um argumento para desvelar as próprias práticas essencialistas de teóricos *queer* que não concordam sobre sexo e gênero como categorias biológicas (e, portanto, essencialista em algum momento) ou sociais (logo construídas em relações). Vale ressaltar que a riqueza teórica da teoria *queer* é justamente a sua raiz no pós-moderno, no pós-estruturalismo e nas ambivalências teóricas de ambos, logo incapazes de encerrar as discussões baseadas em uma única e pura Verdade ontológica do sujeito.

Reconhecer os corpos que são desvios e derivações de um sistema heterocentrado (PRECIADO, 2014, p. 27) se torna uma prática contrassexual assim como compreender que os órgãos tidos como naturalmente sexuais são também os efeitos de uma tecnologia “que prescreve o contexto em que [eles] adquirem sua significação (relações sexuais) e de que se utilizam com propriedade, de acordo com sua ‘natureza’ (relações heterossexuais).” (PRECIADO, 2014, p. 31). A função dos órgãos genitais é, portanto, situada em contextos definidos e usos “próprios” para sua existência. Será justamente neste ponto que Preciado formula a contrassexualidade como um discurso que desconstrói o que ele chama de regime heterocentrado que não só limita e reduz os sujeitos a dois sexos e gêneros, mas também organiza a sexualidade em limitadas áreas e formas.

A contrassexualidade não busca uma substituição dos termos existentes por outros ou um desfazer das marcas já existentes da heterossexualidade, mas sim promover uma mudança nas posições de enunciação. No entanto, Preciado não explicita como essas posições se tornam emblemáticas de novos discursos, porém defendendo que é possível enxergar dentro das autobiografias trans não apenas o deslocamento dos sujeitos a partir da diferença, mas também a mudança nestas posições que Preciado considera importantes para uma reorganização social.

É possível notar que a contrassexualidade é uma força teórica que busca visibilizar sujeitos que não se encaixam em padrões heteronormativos, porém ao mesmo tempo indaga de que maneiras as discussões sobre a teoria *queer* deveriam se encarregar de não perpetuar

posições heterocêntricas nas suas construções de sujeitos, especialmente por herdarem alguns essencialismos dos estudos gays e lésbicos e do feminismo. Percebendo essa demanda pelo questionamento do falo como poder da herança lacaniana, Preciado desenvolve a contrassexualidade como um descarte das barreiras limitadoras de sexo e gênero conforme conhecemos para convidar ao questionamento da presença do pênis/falo como regulatório de nossas relações – seríamos ativos caso possuíssemos um pênis ou um vibrador, por exemplo, e seríamos passivos caso fôssemos penetrados por aquele. Entretanto, a pergunta que a leitura de Preciado suscita é: até que ponto então existia o consenso de mulheres que se identificam como homossexuais e que utilizam vibradores? Seriam elas então menos lésbicas por fazerem uso do falo como objeto de prazer sexual? Estaria então uma mulher trans que busca cirurgia de redesignação sexual abrindo mão de posições de poder ou mesmo um homem trans que não busca a redesignação menos “ativo” que um homem cisgênero?

São estes questionamentos que levam Preciado a discutir a existência do *dildo* – que ele compreende não como um mero vibrador ou uma extensão do pênis/falo – como uma forma de interromper e subverter os discursos heterocentrados a partir das indagações acima. Por privilegiar que corpos sejam falantes e não masculinos e femininos, Preciado, talvez utopicamente, explica que é justamente pela sua presença sem um uso definido que o *dildo* se torna central para a contrassexualidade. Podendo estar presente tanto na vagina, na boca, no ânus etc, o *dildo* não requer um uso específico e não desloca a noção de um pênis como teorias lésbicas separatistas afirmam. Em outras palavras, redefinir o *dildo*, que novamente vale dizer não ser um vibrador, como um significante das sexualidades permite “dinamitar o órgão sexual, aquele que se fez passar pela origem do desejo, por matéria-prima do sexo, aquele que se apresentou como centro privilegiado.” (PRECIADO, 2014, p. 80).

Talvez o *dildo* na teoria de Preciado ainda possa ser lido como um objeto fálico, especialmente porque o filósofo não explicita de que maneiras o *dildo* efetivamente interromperia a noção do falo das teorias feministas mais radicais. No entanto, é a contrassexualidade na sua tentativa de desmistificar o *dildo* como elemento de prazer que permite compreender que existem áreas erógenas que não aquelas já sexualizadas, justamente aquelas marcadas pelo binarismo sexo/gênero e que ainda organizam o pensamento ocidental acerca dos sujeitos que precisam ser homem ou mulher.

Se a linguagem utilizada e as ideias propostas por Preciado se revelam demasiadamente utópicas ou complexas às vezes, é mister que procuremos os desdobramentos da contrassexualidade como formas de expressão de sujeitos que vivem *na* e *a partir da* diferença. Iniciemos agora a discussão de duas autobiografias trans que se tornam o lócus investigativo para interrogar a heteronormatividade na discussão de sujeitos considerados *queer*.

## **AUTOBIOGRAFIAS TRANS: NARRATIVAS DE SI**

*Nina Here Nor There* inicia com a constatação de que Nina, o nome anteriormente utili-



zado pelo autor Nick Krieger antes da transição, acreditava pertencer ao grupo de suas amigas lésbicas de classe média e moradoras do bairro de Castro em São Francisco. Krieger salienta que todas eram bem-sucedidas e tinham boa aparência, porém há algo nas palavras descritivas da festa pós-jogo em um quintal que indicam que aquele sujeito que ali se encontrava, Nina, não parecia estar ciente de si. Publicado em 2011, *Nina Here Nor There* descreve a jornada de transição de gênero de Nina enquanto ilustra a vivência de sujeitos trans que burlam as fronteiras de gênero, sexo e sexualidade. Serão estes sujeitos que levarão Nina a se questionar enquanto indivíduo, especialmente sobre as suas convicções acerca do mundo ao seu redor.

É importante notar que a jornada que Nina descreve desconstrói a linearidade esperada, logo os capítulos não são organizados temporalmente e permitem que os leitores possam questionar as posições ideológicas assumidas por Nina. Um trecho que ilustra essa preocupação surge no primeiro capítulo, quando Nina é convencida por sua amiga Zippy a participar de uma festa de arrecadação de dinheiro para que Greg, homem trans, possa pagar pela mastectomia:

Lately, it seemed like these trans guys, as most people referred to them, were everywhere – bars, bookstores, parks, my house, my street – their very presence refuting what I'd always taken as fact, that those with an F on their birth certificates were automatically women. (KRIEGER, 2011, p. 11)<sup>1</sup>.

O discurso inicial de Krieger é justamente prova de que, mesmo sendo anteriormente uma minoria, no caso uma mulher lésbica, ela era afetada por um discurso ideológico de que um papel dizendo F (female) deveria marcar toda a sua existência, afinal, ela nascera mulher e assim deveria ser o rumo da civilização. Além disso, ao descrever a sua percepção inicial de homens trans, o interdito parece sugerir que a presença de todos esses sujeitos portadores da diferença perturbava a sua própria noção de si. A “perturbação” segue ao refletir sobre as pessoas na referida festa:

The style signposts had once held masculine or feminine connotations that helped me define a person, but here they failed to indicate whether a person was self-identified as man, woman, or something else entirely. I figured earrings and longish hair would be the first things someone like Greg would lose, small changes to prevent being perceived as a woman. But then again, plenty of dudes wore earrings and overgrown hair, too. (KRIEGER, 2011, p. 12)<sup>2</sup>.

---

1 Recentemente parecia que esses caras trans, como a maioria se referia a eles, estão em todos os lugares - bares, livrarias, parques, minha casa, minha rua - a própria presença deles refutando o que eu sempre tomara como fato, que aqueles com F na sua certidão de nascimento seriam automaticamente mulheres (minha tradução).

2 Os sinais de estilo possuíam outrora conotações masculinas ou femininas que me ajudavam a definir uma pessoa, mas aqui eles falhavam em indicar se uma pessoa se identificava como homem, mulher ou algo totalmente diferente. Eu pensei que os brincos e o cabelo mais ou menos longo seriam as primeiras coisas que alguém como Greg tiraria, pequenas mudanças para evitar ser reconhecido como uma mulher. Mas aí de novo, muitos caras também usavam brincos e tinham cabelos longos (minha tradução).

Nina reflete sobre a sua própria formação que lhe informava determinados aspectos que designavam o que seria pensar sobre quem seria homem ou mulher. Coisas pequenas como brincos e a extensão dos cabelos pareciam indicar que pertenceriam ao mundo feminino, porém Nina se indaga sobre como esses traços já haviam sido adaptados para o mundo masculino.

Nascida e criada em uma família de classe média em Nova York, Nina percebera que havia algo “diferente” em si e interpretara que seria um desejo por se tornar uma viajante. Entretanto, ao retornar de diversas viagens, Nina ainda não sentia que havia encontrado uma resposta para diversas indagações, o que a leva a se mudar para a costa oeste dos Estados Unidos e morar em Castro, famoso bairro LGBTQ+ da cidade de São Francisco, estado da Califórnia. A mudança provaria ser drástica ao confrontar o que Nina compreendia como conceitos já fechados até mesmo no grupo LGBTQ+. Para Nina, as noções do que era um homem gay ou uma mulher lésbica eram definidas e basicamente inquestionáveis. A sua formulação de gênero seguia os primórdios dos estudos gays e lésbicos que, por mais revolucionários que tenham sido, também fomentaram essencialismos de gays e lésbicas que precisavam ser correspondidos para que suas existências fossem reconhecidas. De certo modo, as atitudes de Nina ecoam as palavras de Judith Butler ao teorizar sobre como o sexo, na realidade, “talvez (...) sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula.” (BUTLER, 2015, p. 27).

Encontrando em Castro um mundo diferente daquele no qual fora criada, Nina passa a questionar até que ponto a sua própria identidade não era uma falsa percepção de solidez e fixidez. Ao encontrar outras pessoas trans como Bec, Nina reavalia a sua posição enquanto produtora de verdades sobre o Outro. Cito um momento em que Nina e Melissa, uma de suas *roommates*, conversam na cozinha da casa que dividem em Castro para ilustrar essa quebra inicial de paradigmas:

“Does Bec go by ‘he’ or ‘she’? I hear people use both.

“I just call Bec, Bec,” [Melissa] said. “But if you want to know, you should ask Bec.”

Disappointed, I’d wanted a definitive answer. Referring to Bec as “He” felt intuitively right, but there were so many rules that linked biology and language, birth sex and pronouns. If Bec intended to override these rules like Greg did, wouldn’t she at least adopt a man’s name? It felt too absurd for me to refer to a “Rebecca” as “he”. (KRIEGER, 2011, p. 22)<sup>3</sup>.

---

3 “Bec usa ‘ele’ ou ‘ela’? Eu ouvia as pessoas usarem ambos. ‘Eu apenas chamo Bec de Bec’ disse Melissa. ‘Mas se você quiser saber, você deveria perguntar Bec.’ Desapontado, eu queria uma resposta definitiva. Referir-me a Bec como ‘ele’ parecia intuitivamente certo, mas havia tantas regras que ligavam biologia e linguagem, sexo no nascimento e pronomes. Se Bec quisesse burlar essas regras como Greg fez, por que ela não adotou então um nome masculino? Parecia-me um absurdo me referir a ‘Rebecca’ como ‘ele.’” (minha tradução).

Talvez o que sobressaia no trecho é como Nina busca encaixar Bec na sua leitura de mundo, uma que perpetua uma percepção de padrões heterossexuais binários como a única possibilidade de existência mesmo para pessoas trans. De certa forma, Nina não consegue ainda ler Bec como um sujeito que burla as fronteiras de gênero não apenas por ter realizado a mastectomia, mas também por insistir no uso de seu nome anterior associado ao feminino. Apontando os discursos entre linguagem, biologia e pronomes, Nina reflete que talvez pudessem ser mais fácil para todos ao redor de Bec caso ela adotasse um nome masculino que, por sua vez, referendaria a escolha pronominal. É nessa hesitação em forma de pergunta que as preocupações de Preciado surgem como instrumentos de análise. São essas “imposturas orgânicas, mutações prostéticas” que se tornam “recitações subversivas de um código sexual transcendental falso.” (PRECIADO, 2014, p. 31). Quando Bec opta por manter seu nome feminino mesmo ao fazer a mastectomia, ela não está necessariamente realizando o mesmo processo de transição de outros sujeitos trans. Mais tarde na autobiografia, Nina recobra uma conversa com Bec que menciona justamente a sua recusa em ter que fazer o processo de transição por não sentir que se encaixa nas oposições do espectro. Longe de estabelecer uma crítica daqueles que realizam o processo, Bec simplesmente responde que prefere se manter no *middle ground*, enfatizando que ela está em um terreno de hibridez e indefinição e que este espaço não a incomoda.

Para Nina, o absurdo é como Bec realiza a subversão de gênero enquanto desfaz a própria estabilidade da identidade a partir de uma diferença que se torna contrassexual – reforçando assim “o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado.” (PRECIADO, 2011, p. 27). Quando Bec diz que prefere o uso do pronome “he”, mas que também aceita que “she” faça sentido para outros, Bec não responde o questionamento de Nina que buscava uma resposta definitiva – “I wanted to refer to Bec as “he”, his clear preference, and to uncover terms like *genderqueer* and *middle ground* that articulated what I thought I could see but not explain.”<sup>4</sup> (KRIEGER, 2011, p. 55, ênfase no original) – revelando que a quebra do “contrato heterossexual” se dá de maneiras diversas.

As negociações entre identidade e diferença se tornam mais evidentes quando Bec revela, após Nina perguntar sobre a ideia de se sentir confortável na própria pele, que o processo de se sentir “confortável” é constante e jamais finito: “‘Oh, it was a process,’ he said. ‘A metamorphosis. Although I don’t know what I’m metamorphosing into.’”<sup>5</sup> (KRIEGER, 2011, p. 55). Um processo de metamorfose no qual o destino não importa pode ser uma aventura de insegurança para aqueles que não conseguem reconhecer as possibilidades de identidades sexuais que vão além de homem e mulher, afinal, essa metamorfose de Bec enfatiza que, na realidade, estar no *middle ground* é revelar quão inconstante não só o sexo é, mas também quão instáveis são as nossas sexualidades. Quebram-se padrões esperados e subverte-se a própria organização social com o reconhecimento da miríade de identidades situadas a partir das diferenças como “fontes de diversidade” (WOORDWARD, 2014) ou mesmo como um passo para reflexões de como

4 “Eu queria me referir a Bec como ‘ele’, sua preferência clara, e revelar termos como *genderqueer* e *middle ground* que articulavam o que eu pensava conseguir enxergar, mas não explicar” (minha tradução).

5 “Oh, era um processo’, ele disse. ‘Uma metamorfose. Apesar de não saber no que estou me metamorfoseando.’”

deixar que outro seja como eu *não sou*, deixar que ele seja esse outro que *não pode* ser eu, que eu não posso ser, que não pode ser um (outro) eu; significa deixar que o outro seja diferente, deixar uma diferença que não seja, em absoluto, diferença entre duas identidades, mas diferença *da* identidade, deixar ser uma outridade que não é outra “relativamente a mim” ou “relativamente ao mesmo”, mas que é absolutamente diferente, sem relação alguma com a identidade ou com a mesmidade. (PARDO, 1996, p. 154 *apud* SILVA, 2014, p. 101, ênfase no original).

Ao perceber como termos como *genderqueer* e *middle ground* oferecem uma nova forma de pensar os sujeitos, Nina consegue elaborar melhor a sua leitura do Outro ao enfatizar que sujeitos trans não são apenas aqueles que fazem a transição completa – masculino para feminino e feminino para masculino. O termo trans então assume uma função guarda-chuva ao abarcar as complexidades que não estão também nessas fronteiras binárias estabelecidas: “(...) the permutations of gender were infinite, the complexities a challenge to explain in a language only built to hold this or that, when many of us were other, something we could see here long before we could speak it.”<sup>6</sup> (KRIEGER, 2011, p. 191).

Com temática semelhante ao material de *Nina Here Nor There*, a segunda autobiografia aqui discutida, *Trans: A memoir* da inglesa Juliet Jacques, também oferece contrapontos contrassexuais na exposição da instabilidade dos sujeitos pós-modernos. *Trans: A memoir* recobra as palavras de Adelaine LaGuardia Nogueira (2013) de que as autobiografias trans contemporâneas revelam uma preocupação menor dos sujeitos com a ideia de “disfarce” por enfatizarem justamente as suas existências dentro de uma matriz que os marginaliza. Nogueira (2017) cita Sandy Stone e seu manifesto pós-transexual que cobra posições nas quais os sujeitos trans não se afirmem a partir da heteronormatividade porque esta excluiria a importância de existir como diferença e não assimilação. Se então as narrativas autobiográficas de sujeitos trans primavam no passado por formas de investimento dentro da matriz, as contemporâneas englobam não apenas os momentos pré-transição, mas também o pós-transição não como uma forma final de si e sim uma construção constante.

Publicado como uma autobiografia em 2015, *Trans: A memoir* é uma releitura e compilação de diversos artigos escritos por Jacques em sua coluna *Transgender Journey* no jornal britânico *The Guardian*. Tendo circulado entre 2010 e 2012, a coluna de Jacques focou no processo de sua transição e ofereceu um olhar público para uma questão que sempre fora considerada privada – o campo das sexualidades.

Para Jacques, o desafio de politizar um ambiente já considerado político – herança da segunda onda feminista – era um passo para dentro de um vértice feroz de representações negativas, ou seja, abrir mão da privacidade de sua sexualidade em tempos de discursos de ódio é uma forma de encorajar práticas de resistência. Jacques expõe que ao iniciar o blog, passou

---

<sup>6</sup> (...) as permutações de gênero eram infinitas, as complexidades um desafio para explicar em uma língua construída apenas para dar conta disso ou daquilo, quando muitos de nós éramos outra coisa, algo que nós podíamos ver aqui antes mesmo de conseguirmos falar (minha tradução).

por momentos de hesitação ao pensar sobre como suas palavras poderiam perpetuar estigmas e estereótipos de pessoas trans, mesmo quando sua intenção era de elaborar quão política era a escolha de pensar em si e também em suas comunidades. Além disso, a preocupação de Jacques com a representação de sua experiência como representativa de toda a comunidade trans é reiterada constantemente na autobiografia, especialmente ao buscar desfazer o mito do “corpo errado” como uma narrativa tradicional de sujeitos trans: “The important thing was to secure enough space to get beyond the ‘wrong body’ narrative and a blog would allow me far more leeway than traditional publications.”<sup>7</sup> (JACQUES, 2015, p. 205).

A preocupação em não homogeneizar as experiências trans a partir da ótica do corpo errado demonstra que Jacques enfatiza a diferença como elemento crucial na sua jornada de transição. Mesmo assim, a escritora explica que recebeu críticas até mesmo de diversos grupos minoritários que enxergavam em sua coluna artifícios que “trairiam” espaços e grupos sociais:

The series exposed some interesting fault lines: criticism for trans people in general came from straight and cisgender (non-trans) men and women, who said they didn’t understand why someone might need to transition; conservatives who thought we went against traditional values; socialists who complained that ‘identity politics’ distracted from the class struggle; gay men who felt we divided the equal rights movement; lesbians who repeated the old radical feminist arguments.<sup>8</sup> (JACQUES, 2015, p. 206).

Ao mesmo tempo em que Jacques revela que as críticas pareciam se desarticular de políticas de interseção por parte de grupos minoritários, o apoio também veio dos mesmos espaços, revelando assim que nem mesmo os grupos que se acreditam homogêneos possam de fato sê-lo. A busca pelo questionamento de identidades sexuais em *Trans: A memoir* assume então uma perspectiva tão política quanto *Nina Here Nor There* ao narrar de que maneiras a organização social mantém indivíduos trans à margem justamente pela compreensão de que homens gays e mulheres lésbicas deveriam ser de um jeito e que qualquer perturbação desta norma deveria ou ser eliminada ou adequada aos rótulos.

Preciado afirma que uma das falhas das teorias feministas – e podemos também apontar as mesmas questões nos estudos gays e lésbicos – foi a discussão de gênero como centrado apenas na mulher, formando uma leitura de que o homem é o padrão e a mulher se torna a diferença, o outro. Para discutir gênero, a teoria deveria levar em consideração que o corpo e a identidade de sujeitos masculinos também têm sua construção em uma tecnologia das sexualidades que, por sua vez, podem ser “lugares de resistência à dominação.” (PRECIADO, 2014,

7 “O importante era assegurar bastante espaço para ir além da narrativa de ‘corpos errados’ e um blog poderia me dar muito mais liberdade que publicações tradicionais.” (minha tradução).

8 “A série expôs algumas ideias polêmicas e interessantes: críticas às pessoas trans vieram em geral de homens e mulheres heterossexuais e cisgêneros, que diziam não entender por que alguém precisaria transicionar; conversadores que pensavam que nós íamos contra os valores tradicionais; socialistas que reclamavam que a política identitária distraía da luta de classes; homens gays que sentiam que nós dividíamos os movimentos pelos direitos iguais; mulheres lésbicas que repetiam os antigos argumentos feministas raciais.” (minha tradução).

p. 151). O corpo feminino não é, portanto, o único marcado por gênero e, por consequência como nas discussões butlerianas, por performances que reafirmam esse gênero. Dessa forma, o corpo trans é um espaço de diálogo entre sexo e gênero como categorias discursivas, evidenciando que evitar falar de pessoas trans é reconhecer que elas são uma forma de perturbar a norma. É nessa lacuna que as discussões de estereótipos de gênero, sexualidade e opressão em *Trans: A memoir* são fundamentais para pensar o corpo trans como simbólico da necessidade de até mesmo rever posições da teoria *queer* dentro de contextos acadêmicos e, neste caso, literários.

Juliet Jacques inicia a sua narrativa descrevendo o dia em que a sua cirurgia de redesignação sexual acontece justamente para enfatizar que sua história não tem necessariamente um fim. Ela explora os desconfortos que são enfrentados para que o seu corpo se torne aquilo que ela almeja, dando especial atenção aos momentos em que as sessões de análise se tornam um elemento fundamental não apenas de seu processo subjetivo, mas também das obrigações pré-operatórias. Jacques revela seus temores de que talvez pudesse ser recusada pelos psicólogos, afinal, a palavra deles seria um dos pontos utilizados para julgar a necessidade de sua operação. Esse controle sobre o corpo é uma temática que surge nos estudos do corpo *queer* e que se torna fundamentalmente política quando pensamos as relações entre quem exerce esse poder sobre o corpo.

Na irônica criação dos artigos do contrato contrassexual, Preciado (2014) convida seus leitores, no artigo<sup>8</sup>, a pensar sobre a metaforização tanto de substâncias consideradas “naturais” como testosterona e estrógeno quanto das reações física como ejaculações, ereções e orgasmos. Para o filósofo, o problema é como esses elementos se tornam “metáforas políticas” que não podem ficar a serviço do Estado ou de instituições médicas que reproduzem a heteronormatividade, pois se tornam uma forma de controle dos corpos trans. Decidir quem pode ou não tomar doses de testosterona ou quem pode sentir prazer com qual região reafirma a preocupação de Preciado.

Em *Trans: A memoir*, Juliet Jacques descreve que os hormônios que ela precisa tomar periodicamente antes da cirurgia são apenas liberados por uma junta médica que a entrevista em alguns momentos. Na narrativa de Jacques, a tensão pré-entrevista evidencia a preocupação entre o controle sobre quem pode tomar e a vida de um sujeito que está sendo escrutinado regularmente. Diagnosticada com depressão, Jacques questiona se deveria ou não expor seu histórico para os médicos, afinal, ela poderia ter sua dose hormonal negada e ser obrigada a começar todo o processo do zero. Citando uma autora trans – Julia Serano – Jacques explicita que sua preocupação inicial com o tratamento hormonal era se teria muitas lágrimas e crises de uma “segunda puberdade”. Entretanto, ela explica que os hormônios se tornaram extremamente políticos – “*horribly politicised*” (JACQUES, 2011, p. 223) – por serem associados aos comportamentos de cada gênero quando, na realidade, são construções realizadas com fins de manter uma ordem social.

De maneira semelhante, tanto Nina quanto Jacques passam pela experiência de sabinas médicas para conseguirem a operação que buscam e revelam as inseguranças que mui-

tos cidadãos ignoram sobre sujeitos trans. As dificuldades encontradas nos processos de suas identidades e, conseqüentemente, seus corpos são muitas e variadas: desde a necessidade de documentos atestando a sanidade mental do paciente até a comprovação de que estão vivendo como sujeitos trans há determinado tempo, mesmo quando a cirurgia é particular como no caso de Nina. Nota-se, portanto, uma ausência de controle sobre o próprio corpo que é regido pelas “metáforas políticas” conforme apontado por Preciado.

Outro exemplo dessas metáforas é encontrado em *Nina Here Nor There* quando Nina descreve sua relação com Jess e o aprendizado da prática de *packing* – utilizar próteses falsas para simular um volume na região genital. Positivamente impressionada com o conforto que sente, Nina passa a utilizar o *packer* constantemente e reconhece que *packing* é uma forma de se expressar sem precisar explicar o seu corpo. O problema surge quando Nina é interrogada por uma amiga que enxerga a prática como uma forma de legitimar o pênis como uma ordem de poder onde as mulheres ainda buscariam posições masculinas nas relações. A preocupação de Nina alimenta ainda mais a sua incerteza de si, afinal, um momento no qual sua subjetividade permite um prazer em ter um *packer* deveria ser melhor compreendido por suas amigas lésbicas. Entretanto, reproduz-se aqui uma leitura lésbica separatista onde o uso do *packer* se assemelha ao *dildo* de Preciado: não há imediata correlação entre *packer* e pênis, pois um não é o outro. Permanecer em equivalências falocêntricas apenas alimenta a visão de que um sexo sem pênis não seria sexo, logo o sexo lésbico seria uma mentira. (PRECIADO, 2014). O *packer* de Nina, portanto, não pode representar o falo que se espera, pois não é dele que vem o desejo e sim da subjetividade em formação. Em outro momento, Nina escorregará no discurso e permitirá que a compreensão de um *strap-on* se torne o seu pênis, porém ela reflete sobre como a sua compreensão de desejo não está relacionada ao fato de ter um pênis, mas sim ao conseguir se relacionar com mulheres, e que previamente ela acreditava ser necessário um pênis para tal.

Se permitimos a perpetuação de uma crítica falocêntrica do pênis, estaríamos lendo *Trans: A memoir* como uma forma de subjugação da identidade, porém o que Jacques nos mostra enquanto leitores é que o pênis não é o símbolo de poder que se acredita. A transição de Jacques se dá de maneira que ela só consegue reconhecer seu corpo quando inicia seu processo de transição e não necessariamente apenas com os elementos que a tornariam “feminina”, tais como roupas, brincos, perucas ou maquiagem. Jacques chega a ir além e repreende críticos que acusam pessoas trans de perpetuarem estereótipos. Segundo Jacques, não se pode simplesmente assumir que pessoas trans não passam por dificuldades apenas por desejarem subverter a norma, mas sim porque se sentem diferentes e precisam responder a esta necessidade. Evidenciando o caráter político de sua autobiografia, Jacques cita diversos autores e autoras trans – Leslie Feinberg, Kate Bornstein, Jamison Green, Riki Ann Wilchins – para ressaltar como a cultura produz gênero. Portanto, a transição de Jacques não deve ser compreendida como uma perda do falo em termos de poder, mas sim como um encontro com uma nova forma de poder que Preciado aborda em seu *Manifesto Contrassexual*. Exatamente por buscar dinamitar a ordem heterossexual que acredita em sexo e desejo falocêntricos, Preciado desenvolve uma leitura de como a perda do órgão genital “que se faz passar pela origem do desejo” (PRECIADO, 2014, p. 80) é o sinal de uma resignificação do desejo que também deveria ser tratada como legítima e não “anormal”.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

A crítica contrassexual argumenta então que não existe uma coerência de que órgãos genitais são os centros do prazer, afinal, seus sentidos foram atribuídos discursivamente e suas práticas perpetuadas. O que as autobiografias trans oferecem para a crítica contrassexual é justamente o questionamento de que maneiras a identidade não é formulada mais como estável e que o encontrar-se no *middle ground* serve como reflexão de que a diferença é elemento fundamental na produção de sentidos – diferir é existir. Reconhecer essas diferenças tem um propósito de demonstrar que o corpo de sujeitos *queer* quando narrativizados são tão diferentes quanto aqueles de sujeitos heteros cisgênero: a questão surge quando um é menosprezado por perturbar uma falsa ordem e o outro é celebrado como elo de uma sociedade.

Outro ponto em comum que deve ser ressaltado entre ambas as autobiografias é a preocupação em desmistificar a imagem de sujeitos trans, especialmente em relação ao tratamento midiático recebido. Ao escreverem sobre os processos de transição, tanto Krieger quanto Jacques revelam como suas vidas são tão regidas por gênero, sexo e sexualidade quanto as vidas de outros cidadãos considerados “normais”. Esse último grupo não pensa em gênero, sexo e sexualidade como formações performáticas de si por se localizarem dentro da norma binária que afirma que somos homens ou mulheres, logo se acreditam como o padrão de existências. As narrativas de Krieger e Jacques evidenciam como tais grupo são tão sexualizados e gendrados quanto os que são vistos como o Outro nas relações sociais; o que se diferencia é a forma como a heteronormatividade criou essas fraturas.

Ao indagar a partir da celebração da diferença e da contrassexualidade, a intenção neste trabalho foi encorajar a pensar a teoria *queer*, já tão discutida em ambientes acadêmicos, não apenas como sinônimo de estudos gays e lésbicos, mas como um espaço frutífero onde as definições de como homens e mulheres devem ser não se tornam hegemônicas. Permite-se, assim, a possibilidade de reconhecimento do Outro como parte integral e não marginalizada de nossa sociedade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.

JACQUES, Juliet. *Trans: A Memoir*. London: Verso, 2015.



KRIEGER, Nick. *Nina Here Nor There*. Boston: Beacon Press, 2011.

LOPES, Denilson. *O Homem que Amava Rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MOIRA, Amara. O que nos dizem as autobiografias trans?. *Pernambuco: Suplemento Cultural Oficial do Estado, Pernambuco*, 01 de Março de 2018. Artigos. Disponível em <<https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2053-o-que-nos-dizem-as-autobiografias-trans.html>>. Acesso em 15 Abr. 2019.

NOGUEIRA, Adelaine LaGuardia. Um jeito *queer* de (não) ser: a escrita autobiográfica em *Nina Here Nor There*, de Nick Krieger. In: MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Feminismos, Identidades, Comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa*, vol. XI. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. p. 11-28.

PRECIADO. Paul B. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu et al (Org.). *Identidade e Diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p. 73-102.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu et al (Org.). *Identidade e Diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p. 7-72.

RECEBIDO EM: 20/05/2020 | APROVADO EM: 22/12/2020

# O ENVELHECIMENTO CORPORAL E OS INVÓLUCROS DOS DISCURSOS SOCIAIS NAS CRÔNICAS DE RACHEL DE QUEIROZ E RUBEM ALVES

MARIANA GUIMARÃES NEVES LEME\*

PRISCILLA MELO RIBEIRO DE LIMA\*\*

**RESUMO:** Na sociedade ocidental contemporânea vive-se a ditadura do corpo jovem e forte considerado hegemonicamente como o modelo de beleza, enquanto os corpos envelhecidos, muitas vezes, são marginalizados. Através da perspectiva da pesquisa de textos autobiográficos, buscamos nas crônicas de Rachel de Queiroz e Rubem Alves dizeres sobre suas próprias experiências com o envelhecimento corporal, além de narrativas de resistência frente aos discursos que retiram a beleza da velhice. Compreendemos que a produção literária desses autores nos fornece elementos para o questionamento do discurso hegemônico e para a construção de um discurso de resistência sobre a velhice.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Velhice; Narrativa; Discurso; Psicanálise.

## BODY AGING AND THE WRAPPINGS OF SOCIAL DISCOURSES IN THE CHRONICLES OF RACHEL DE QUEIROZ AND RUBEM ALVES

**ABSTRACT:** In contemporary western society, there is a dictatorship of the young and strong body considered hegemonically as the model for beauty, while the aged bodies are often marginalized. Through the research of autobiographical texts perspective, we looked in the chronicles of Rachel de Queiroz and Rubem Alves for their own experiences with body aging, in addition to narratives of resistance in face of discourses that take away the beauty of old age. We understand that the literary production of these authors gives us elements to question the hegemonic discourse and build a resistant discourse on the old age.

**KEYWORDS:** Literature; Old Age; Narrative; Discourse; Psychoanalysis.

\*Graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Goiás.

\*\* Professora adjunta da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Goiás. Docente do Programa de Pós-graduação em Psicologia (PPGP-UFG). Doutora em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade de Brasília. Coordenadora do GEPEV - Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Velhice.

**E**m nossa realidade ocidental contemporânea, há um apelo incessante, que pode ser causa de grande sofrimento ao sujeito: o convite ao alcance dos ideais de beleza construídos socialmente, propagados amplamente pelos discursos hegemônicos. O corpo jovem, forte e produtivo é cultuado, enquanto o corpo envelhecido é tido como a antítese do que é belo. E estes ideais culturais se tornam cada vez mais difíceis de serem alcançados conforme a idade avança e o sujeito envelhece.

Por isso, faz-se importante investigar primeiramente as dinâmicas de construção e disseminação dos discursos sociais que enaltecem o corpo jovem e excluem do reconhecimento social o corpo envelhecido. E, também, compreender as possíveis formas de subjetivação do sujeito de seu corpo envelhecido. A partir disso, buscamos localizar nas crônicas autobiográficas de Rachel de Queiroz e Rubem Alves relatos de suas experiências corporais na velhice e discursos de resistência em relação aos discursos hegemônicos. Partimos da ideia desenvolvida por Lima, Lima e Coroa (2016) e Lima e Lima (2020) de que os sujeitos de pesquisa devem ser considerados autores e atores importantes no exercício de resistência frente aos modos de identificação hegemônica. Isso implica que, ao investigarmos textos literários que retratem a velhice, é importante uma escuta atenta aos sentidos e resistências construídos pelos escritores ao escreverem sobre si. Suas vivências relatadas em suas crônicas de cunho autobiográfico tecem importantes reflexões sobre a hegemonia e a resistência diante de discursos que reduzem os sujeitos velhos a meros objetos.

Hegemonia, para Fairclough (2001), pode ser entendida como liderança e dominação nas diferentes esferas da sociedade, entre elas a cultural e a ideológica, manifestando-se nos discursos sociais. Não é estática e imutável, mas instável, constituindo-se como “um foco de constante luta sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação”. Porém, a hegemonia não é simplesmente a dominação de uns grupos sociais por outros, mas a construção de alianças, de forma que, através de meios ideológicos, ganhe-se o consentimento das classes subalternas para a constituição das relações de poder.

Frente à hegemonia, formam-se práticas de resistência, pois o poder social não se constitui apenas como uma força de ação, mas principalmente como uma interação. Ou seja, para se analisar as estruturas de poder, não se deve considerar apenas o poder exercido pelos grupos mais poderosos, mas também a dimensão da resistência dos grupos dominados, que podem exercer formas poderosas de contrapoder (DIJK, 2008).

Fairclough (2001), ao falar em discurso, através do qual manifesta-se a resistência aos ideais opressores, propõe pensá-lo como prática social. Isto porque através deste, as pessoas atuam sobre o mundo, transformando-o. O discurso, portanto, é uma forma de ação, não apenas uma prática de representação do mundo, mas uma forma de prática social, de significação do mundo, constituindo-o e construindo-o em significado.

O discurso e a estrutura social relacionam-se dialeticamente. Isto porque a estrutura social é condição para a construção do discurso, pois o molda e o restringe através das classes

e relações sociais em nível societário em que ele é construído, por exemplo. Ao mesmo tempo, a estrutura social é efeito do discurso, que é socialmente constitutivo. É através dele que as normas e as convenções são construídas, o que leva à constituição de relações e identidades sociais. Assim, a constituição discursiva da sociedade emana de uma prática social firmemente enraizada em estruturas sociais materiais e concretas, e não se constitui livremente na subjetividade de cada sujeito.

O discurso, enquanto prática política, estabelece, mantém e transforma as relações de poder, assim como as entidades coletivas que são permeadas por relações de poder, como os grupos sociais. E, enquanto prática ideológica, o discurso constitui, mantém e transforma os significados existentes nas relações de poder. A ideologia é entendida por Fairclough (2001) como as significações do mundo, seja ele o mundo físico, das relações sociais ou das identidades sociais, construídas nas várias dimensões das práticas discursivas, geradas em relações de poder, como efeito do exercício e da luta pelo poder. As ideologias contribuem para a produção, reprodução, manutenção e transformação das relações de dominação. Dessa forma,

Ao produzirem seu mundo, as práticas dos membros são moldadas, de forma inconsciente, por estruturas sociais, relações de poder e pela natureza da prática social em que estão envolvidos, cujos marcos delimitadores vão sempre além da produção de sentidos [...] a prática dos membros tem resultados e efeitos sobre as estruturas sociais, as relações sociais e as lutas sociais, dos quais outra vez eles geralmente não têm consciência (FAIRCLOUGH, 2001, p. 100).

Porém, a prática discursiva é constituída não somente de forma convencional, através da reprodução das ideologias e das relações de poder, mas também de forma criativa. Ou seja, além de contribuir para reproduzir sistemas de conhecimento e crenças, relações sociais e identidades sociais, a prática discursiva contribui para transformá-los. Assim, os sujeitos são posicionados ideologicamente, mas são capazes de atuar criativamente, estabelecer suas próprias conexões entre as diversas práticas e ideologias, e, assim, reestruturá-las. É nesta medida que emerge a possibilidade de construção dos discursos de resistência.

Para Dijk (2008), o controle do discurso, de sua produção e reprodução, é condição importante para o exercício do poder, já que este só pode ser legitimado por meio do discurso. O poder social permeia as relações grupais, sendo muitas vezes mantido e perpetuado através do controle exercido pelos grupos mais poderosos das informações que os grupos dominados recebem e das opiniões que formam, como no caso da instituição midiática. É importante ressaltar que o poder não é necessariamente abusivo; a relação abusiva de poder se instaura quando os grupos de poder, a fim de manterem sua posição, submetem grupos sociais a situações de dominação, associando suas identidades à feiura, à inferioridade, à estranheza (LIMA; LIMA; COROA, 2016).

É o que vemos com os discursos hegemônicos midiáticos, médicos e da indústria da beleza, que, segundo Maia (2008), estabelecem como ideais a serem alcançados o vigor, a saúde,

a perfeição, a beleza e a longevidade. Enquanto isso, depreciam a velhice, divulgando os estilos de vida que combinam com a juventude e as novas técnicas de rejuvenescimento, mostrando que, com os avanços científicos, as rugas e a flacidez são inaceitáveis. Isso porque a verdade propagada pelos discursos hegemônicos é de que, para serem socialmente reconhecidos, os sujeitos precisam seguir os padrões estéticos, obedecendo à lógica da sociedade do espetáculo (JUNIOR; FREITAS, 2012).

A juventude passa a ser um valor a ser conquistado em qualquer etapa da vida, desprendendo-se de uma faixa etária específica, desde que se adotem os estilos de vida e consumam-se os produtos indicados pelos discursos hegemônicos (DEBERT, 1999 apud JUNIOR; FREITAS, 2012). Dessa forma, a velhice não cabe nos ideais de beleza que prezam a juventude, sendo associada, de certa forma, à inferioridade e à feiura, em uma sociedade marcada pela beleza corporal como símbolo de prestígio social. Assim se constituem relações abusivas de poder.

Os discursos sociais que constroem esta imagem da velhice dão-se de uma maneira naturalizada, de forma que escapa a muitos sujeitos o seu caráter de construção social e, portanto, de sua condição de que pode ser transformada. Instauram, assim, saberes no imaginário social e são vividos como “verdades”. Nessa dinâmica, novos estilos de vida são propostos para combater a decadência do corpo, retardar ou evitar o envelhecimento, havendo a emergência da ideia de que “só é velho quem quer” (MAIA, 2008, p. 706). O desenvolvimento de recursos tecnológicos e científicos favorece a produção de novas formas de subjetivação da velhice, de pensá-la e senti-la, com a ideia de que esta possa ser dissociada da morte e da doença.

O que parece estar em questão é o incômodo da sociedade em relação à velhice, que revela um medo da morte e da fragilidade. É o reconhecimento da finitude que leva à produção e reprodução de discursos que enaltecem o corpo jovem e à busca de recursos para retardar, esconder ou mesmo aniquilar a velhice (PITANGA, 2006 apud MAIA, 2008).

Os discursos, então, ao determinar formas corporais ideais, constroem identidades, e assim o sujeito pode cair no esquecimento e isolamento se não se adequar aos padrões estéticos de uma sociedade tão marcada pela busca pela perfeição. Este isolamento social pode constituir-se como uma grande fonte de angústia, sendo que Freud (1996) aponta que uma das fontes principais de sofrimento para o sujeito, além do corpo e da natureza, provém das relações humanas. Ele salienta que esse sofrimento talvez “seja mais penoso do que qualquer outro” (FREUD, 1996, p. 85).

Portanto, a imposição dos ideais corporais pode custar muito ao sujeito velho que não mais encarna em seu corpo o ideal jovem reconhecido socialmente, visto que, como afirmado por Blessmann (2004), a presença do homem no mundo é corporal. Lazzarini e Viana (2006) ainda afirmam que o indivíduo não tem um corpo, ele é um corpo. Isso porque estamos falando de uma unicidade entre a subjetividade e a corporeidade. Tal unidade tem como base a pulsão, que é o conceito fundamental da metapsicologia freudiana e que ancora o psiquismo ao corpo, constituindo-se como o “representante psíquico dos estímulos originais dentro do organismo”

(FREUD, 2004 apud LIMA, 2013, p. 128).

O corpo, para a Psicanálise, de acordo com Lazzarini e Viana (2006), é um corpo erógeno, que se contrapõe ao corpo meramente biológico. É atravessado pela linguagem, pela memória, pela representação e pela significação. É construído na história do sujeito, enquanto objeto para o psiquismo e representação inconsciente. Além disso, marcado e regulado pelo desejo, pela lógica erótica. Nessa medida, “no circuito da libido não há sujeito jovem nem sujeito velho, o desejo independe da idade” (LIMA, 2013, p. 156).

É importante ressaltar, a partir de Lazzarini e Viana (2006), que, para que o sujeito assuma seu corpo como propriamente seu e o acesse simbolicamente, é necessário passar por um processo. Isto se dá na infância, quando o sujeito passa do autoerotismo, fragmentado com as zonas erógenas dispersas pelo corpo, para o narcisismo. É nesse momento que se materializa a possibilidade da unificação do corpo e da emergência do Eu.

Freud (2004) nos mostra, então, que o desenvolvimento do Eu ocorre às custas do afastamento do sujeito do narcisismo primário, ou seja, do momento em que tem a si mesmo como seu Eu-ideal. Nesse instante, há uma concentração do investimento libidinal em si mesmo, que, nas fantasias do sujeito, é dotado de toda a plenitude e onipotência.

Com o desenvolvimento, a libido passa a ser investida em objetos externos a si próprio, e, como Lazzarini e Viana (2006) apontam, é com o narcisismo secundário que se materializa a alteridade do sujeito, através da figura do outro. Isso porque é nessa etapa que há um retorno ao Eu da libido destinada aos objetos de desejo, sendo estes inicialmente os pais ou cuidadores, possibilitando o reconhecimento da alteridade e a submissão do corpo à castração, à simbolização da impossibilidade da onipotência.

Assim, é por meio do reconhecimento do outro como seu semelhante que o sujeito vai tomando o corpo como seu, que este vai assumindo um caráter unificado, totalizado, saindo do registro dispersivo para se ordenar em torno de uma imagem corporal, presente no espaço e no mundo. A constituição da imagem corporal e o investimento nessa imagem se fazem essenciais para que o sujeito possa acessar seu corpo (LAZZARINI; VIANA, 2006).

Dessa forma, “esse corpo que tende à unificação, corpo do narcisismo, seria o correlato da constituição do Eu” (LAZZARINI; VIANA, 2006, p. 246). E é a unificação do corpo através do olhar do Outro que constitui o Eu, olhar primeiramente idealizante dos pais, que revivem seu narcisismo primário com seus filhos, almejando que sejam o que eles mesmos não puderam ser (FREUD, 2004). Concluímos que “o corpo é, portanto, lugar da passagem do outro, lugar de onde nasce o sujeito” (LAZZARINI; VIANA, 2006, p. 248).

O que ocorre com os corpos velhos, porém, é que, ao contrário dos corpos das crianças, adultos e adolescentes, que são olhados e desejados pelo outro, aqueles frequentemente são ignorados, e, assim, predomina a atmosfera de morte em vida (MUCIDA, 2009 apud LIMA, 2013). Nesses termos, o sofrimento advindo do isolamento social pode se fazer presente significativamente no sujeito com o corpo envelhecido.

Percebe-se, a partir de Lima (2013), que nas tentativas constantes de alcançar uma imagem ideal e alterar seu reflexo no olhar do outro, através das modificações no corpo real, o sujeito se aprisiona em uma busca incessante e infrutífera. Maia (2008) ressalta ainda que o ideal de cuidado excessivo com a saúde e com a boa forma do corpo revela um caminho de eliminação das imperfeições do sujeito, reduzindo suas possibilidades de existência e subjetivação a um ideal estético. Para a compreensão da busca por um ideal, faz-se importante o conceito de Ideal-de-Eu, proposto por Freud (2004, p. 112), que nos diz que:

O amor por si mesmo que já foi desfrutado pelo Eu verdadeiro na infância dirige-se agora a esse Eu-ideal. O narcisismo surge deslocado nesse novo Eu que é ideal e que, como o Eu infantil, se encontra agora de posse de toda a valiosa perfeição e completude. Como sempre no campo da libido, o ser humano mostra-se aqui incapaz de renunciar à satisfação já uma vez desfrutada. Ele não quer privar-se da perfeição e completude narcísicas de sua infância. Entretanto, não poderá manter-se sempre nesse estado, pois as admoestações próprias da educação, bem como o despertar de sua capacidade interna de ajuizar, irão perturbar tal intenção. Ele procurará recuperá-lo então na nova forma de um Ideal-de-Eu. Assim, o que o ser humano projeta diante de si como seu ideal é o substituto do narcisismo perdido de sua infância, durante a qual ele mesmo era seu próprio ideal.

Como esclarece Freud (2004), é a influência crítica, primeiramente dos pais e posteriormente dos ideais culturais, que leva o sujeito a formar seu ideal-de-Eu, imposto de fora, através da voz e sob amparo da consciência moral. Nesse sentido, o Ideal-de-Eu tem, além de sua parcela individual, o ideal comum de um grupo, seja ele uma família, uma classe ou uma nação. Assim, está imbuído dos valores, ideais e interdições sociais (LIMA, 2013), representados aqui pelos discursos hegemônicos que enaltecem o corpo jovem.

Dessa forma, Lima (2013) elucida-nos que a imagem que o sujeito constrói de si está ancorada nos processos de identificação, construídos a partir dos ideais culturais e da relação com o outro. Esses ideais direcionam os processos de identificação durante todo o desenvolvimento humano, o que não é diferente na velhice. Nessa etapa da vida, entretanto, as identificações são confrontadas com as mudanças do corpo que não eram sofridas de maneira tão drástica desde a adolescência: rugas, flacidez na pele, cabelos brancos, diminuição da vitalidade e da capacidade de resiliência do corpo.

Mucida (2009 apud Lima, 2013) adverte que quando o sujeito não consegue cumprir os ideais culturais, instaura-se um conflito entre o Eu e o Ideal-de-Eu, o que pode conduzir a estados depressivos. Na velhice, esta luta pode se intensificar quando padrões de jovialidade e de produtividade não se aplicam mais ao sujeito, mas continuam sendo ideais a serem alcançados. A dificuldade do velho em se ver desejado pelo outro e de, enquanto sujeito desejante, não conseguir alcançar os ideais culturais pode desembocar em processos de desidentificação, gerando grande sofrimento psíquico e social (LIMA, 2013; LIMA; LIMA, 2020).

Na velhice, perde-se o seu próprio corpo, conhecido de longa data, que se transforma em outro. O luto pelo próprio corpo, que não possui mais a juventude anterior, demanda uma nova reestruturação, tanto de sua imagem corporal quanto do conceito de si. Lima (2013) assinala, portanto, que se faz necessária uma incorporação e integralização das marcas corporais que chegam com o envelhecimento, e que carregam as histórias próprias do sujeito consigo. Deve, então, haver uma assunção do próprio corpo na velhice, assim como já se vivenciou anteriormente no narcisismo.

Nesse sentido, é importante pensar no espelho como um aliado, e não como um inimigo. Perceber as mudanças corporais ao longo da vida traz um auxílio no sentido de não pensar a velhice como algo externo a si, mas como algo inerente. Dessa forma, pode-se reconhecer tanto suas marcas antigas quanto as novas como particularmente suas (GOLDFARB, 1998 apud LIMA, 2013). Por isso, “suportar o vazio, a falta detectada no espelho é essencial para a aceitação de que a subjetividade e a identidade não se resumem a aquela imagem” (LIMA, 2013, p. 147).

Diante disso, faz-se importante investigar as experiências dos sujeitos ao atravessar a velhice, compreendendo suas maneiras de lidar com o envelhecimento manifesto no corpo. E mais, no Brasil, onde os discursos hegemônicos enaltecem o corpo – jovem –, como se fosse uma roupa, devendo ser “exibido, moldado, manipulado, trabalhado, costurado, enfeitado, escolhido, construído, produzido, imitado” (GOLDENBERG, 2011, p. 50), questiona-se: quais são as possibilidades de resistência do sujeito velho?

Nossa análise parte das crônicas de cunho autobiográfico de dois escritores brasileiros, Rachel de Queiroz e Rubem Alves. As crônicas analisadas são: “Não aconselho envelhecer”, de Queiroz; e “A Revelação”, “Fiquei velho”, “O crepúsculo”, “A gente é velho” e “Pior idade”, de Alves. Nessas crônicas, percebemos que, contando histórias cotidianas a partir de si mesmo, há uma aproximação do narrador com o outro que o circunda; apesar de marcados pela singularidade de suas próprias histórias de vida, os sentimentos expressos são tão parecidos em matéria de vivências de dores e alegrias que são universais ao ser humano. Assim, nas narrativas das crônicas autobiográficas há uma íntima ligação entre o que é singular e universal, sendo possível o compartilhamento de experiências entre escritores e leitores.

Como Lima (2013) nos informa, Rubem Alves, nascido em 1933, em Dores da Boa Esperança, Minas Gerais, foi educador, psicanalista, teólogo e cronista. Consolidou-se como crítico e teorizador da educação, escritor infantil e cronista com rica produção após os 60 anos, o que corrobora a relevância de suas obras para a discussão do tema do envelhecimento corporal.

Lima (2013) continua nos apresentando à sua biografia, sendo que o autor viveu inicialmente na fazenda, mas depois mudou-se para o Rio de Janeiro, onde conheceu a solidão, durante a infância e a adolescência. Por ter vindo de ambiente rural e por ter sotaque mineiro, os colegas faziam chacota dele e, por isso, teve grandes dificuldades de adaptação à nova escola. Foi neste contexto solitário que Rubem Alves encontrou refúgio na religião e na literatura.



Em 1959, ele se casou e teve dois filhos. Mas foi com a filha caçula, nascida quando Alves já estava na meia-idade que, ao inventar-lhe estórias, descobriu-se tanto um contador de histórias quanto um educador. Alves tornou-se reverendo da Igreja Presbiteriana do Brasil e, a partir do contato e convivências no cotidiano dos membros de sua igreja e do contato com escritores da religião libertária, fomentou as raízes ideológicas do que, posteriormente, se tornaria a Teologia da Libertação. Alves construiu uma visão diferente acerca da religião: esta não deveria servir para a salvação depois da morte, e sim para melhorar as condições do indivíduo enquanto for vivo. Foi por isso que o autor foi denunciado como subversivo pelas autoridades da Igreja Presbiteriana para o regime militar, fazendo com que ele e sua família se exilassem nos Estados Unidos, em 1964, para se protegerem contra a perseguição.

Esse período de afastamento da terra natal “trouxe profunda transformação em sua subjetividade. A forma como passou a encarar a religião, a vida, a morte e o tempo foi marcada pela experiência de exílio” (LIMA, 2013, p. 121). Nesse momento de solidão, como na infância e adolescência, a literatura mostrou-se como um reduto. Foi somente em 1968 que Alves retornou ao Brasil e tornou-se professor de filosofia, inicialmente na FAFI, em São Paulo, e, posteriormente, na UNICAMP. A partir daí, ele passou a se dedicar à Educação e a escrever livros. Assim, a tristeza, a poesia, a velhice e a morte tornaram-se temas fortemente presentes em seus escritos. Lima (2013, p. 123) ainda explicita que “sua relação com as palavras, evidente em suas crônicas, consegue transmitir a forma como lida com a vida e suas faltas”.

Já Rachel de Queiroz, segundo Frazão (2017), nasceu em 1910, em Fortaleza, Ceará, e faleceu em 2003. Foi uma notável escritora, jornalista, tradutora e dramaturga, tendo publicadas mais de duas mil crônicas. Além disso, é importante ressaltar que Queiroz foi a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, em 1977. Em 1917, sua família mudou-se para o Rio de Janeiro, fugindo da seca de 1915. Os horrores e dores do Nordeste foram tema do romance *O Quinze*, publicado por Queiroz com apenas 20 anos de idade. Assim, mostrando-se profundamente realista em relação às duras batalhas entre o povo e a seca, a autora já se destacava na vida literária brasileira, obtendo o prêmio da Fundação Graça Aranha. Outrossim, foi militante política e afiliada ao Partido Comunista.

Rachel de Queiroz era atuante em sua conjuntura social, fazendo uso de sua escrita para denunciar problemas e contradições da realidade social de seu país. O que não se faz diferente em relação aos discursos hegemônicos que marginalizam a velhice. É o que vemos quando Queiroz (2002a, p. 117) diz em “De armas na mão pela liberdade”:

Botam os velhos para estudar vestibular, ou pra fazer ioga, pra treinar pintura a óleo (flores e paisagens rústicas), a cantar em coros etc. etc. Ninguém parece entender que a primeira condição para o velho não se sentir tão velho é deixá-lo sentir-se livre. Resolver seus problemas pessoais; ser ele próprio quem conte os seus sintomas ao médico, ser ele próprio quem decide se toma ou não os remédios prescritos – como faz todo mundo. Deixar que ele se liberte um instante ao menos da tutela dos “entes queridos” e não lhe ralhar se ele, liberado, der uma topada, um tropicão,

no exercício dessa liberdade. Deixá-lo que durma só, que não lhe apareça ninguém no quarto à meia-noite, perguntando se ele está insone (está muito feliz, lendo), se esqueceu de tomar o Lexotan...

Rachel de Queiroz chama a atenção com maestria para a construção de concepções acerca do sujeito velho que o colocam num lugar de exclusão social, ao mesmo tempo em que constrói discursos de resistência frente a esta realidade.

Com o fim de identificar nas obras de Rachel de Queiroz e Rubem Alves relatos de suas experiências corporais na velhice, juntamente com seus discursos de resistência contra os discursos hegemônicos que têm como ideal de beleza o corpo jovem, foram escolhidas seis crônicas que continham clara referência autobiográfica e que discorressem acerca das temáticas velhice, corpo e beleza. Essas obras foram agrupadas em dois eixos temáticos principais para a sua análise: (a) o sofrimento advindo das mudanças corporais na velhice, incluindo seu reflexo no espelho e no olhar do outro; e (b) os discursos de resistência aos ideais identificatórios hegemônicos do ideal de beleza como o corpo jovem. Destaca-se que a separação dos temas se faz para fins didáticos, visto que, nas obras, aparecem imbricados e intimamente relacionados.

## O SOFRIMENTO ADVINDO DAS MUDANÇAS CORPORAIS NA VELHICE

Freud (1996) já afirmava, em *Mal-estar na civilização*, que o corpo é uma das principais fontes de sofrimento para o sujeito, pois está condenado à decadência e à morte. Em suas palavras, “nunca dominaremos completamente a natureza, e o nosso organismo corporal, ele mesmo parte dessa natureza, permanecerá sempre como uma estrutura passageira, com limitada capacidade de adaptação e realização” (FREUD, 1996, p. 94). Rachel de Queiroz (2002b, p. 56-57) fala sobre esse sofrimento em “Não aconselho envelhecer”:

Entre os processos cruéis da natureza, é a velhice o mais cruel. Implacável, insidiosa, ataca por todos os lados, abre a porta para todas as moléstias mortais. Pensando bem, é uma espécie de HIV a longo prazo. Te ataca o coração, o pulmão, todas as demais vísceras – a tripa, o fígado, o que nos abatedouros se chama o *arrasto*. E mais a fiação arterial e venosa; e a coluna! E não falei na atividade cerebral. E também esqueci os ossos, a infame osteoporose, que te rói os ossos pelo tutano, deixando-os como frágeis cascas de ovos. E então basta um pequeno escorregão na banheira para deixar um fêmur fraturado. (...) E a par disso as cãs, quer dizer, os cabelos brancos? Bem, os cabelos pintam-se. Mas vocês já descobriram que, por mais excelentes que sejam os cabeleireiros e as tinturas, o cabelo pintado fica gritantemente diverso do natural?

Rubem Alves (2009a, p. 48-50), em “A gente é velho...”, expressa a sua experiência de envelhecimento corporal de forma semelhante:

A gente é velho quando, no restaurante, é preciso cuidado ao levantar. Moço, as pernas sabem medir as distâncias que há debaixo da mesa. Mas agora é preciso olhar para medir a distância que há entre o pé da mesa e o bico do sapato. Se não se fizer isso, há o perigo de que o bico do sapato esbarre no pé da mesa e o pé da mesa lhe dê uma rasteira, você se estatelando no chão. A humilhação de você no chão, a humilhação dos olhares preocupados de todos... Quando se é velho, até uma pequena queda pode se transformar em catástrofe. Há sempre o perigo de uma fratura. Velho não pode sofrer fraturas. Na velhice também os ossos padecem de esquecimento. Eles não mais sabem colar as partes quebradas como dantes sabiam. Há, então, de se apelar para os pinos e parafusos. [...] A gente é velho quando começa a ter medo dos fotógrafos. É preciso fugir deles. Fugir das fotos de perfil porque nelas as barbelas de nelore aparecem. Nelore é um boi branco – os pastos estão cheios deles, vivos, e as mesas também, sob o disfarce de bifés. Eles têm uma papada balançante, as barbelas, que vai da ponta do queixo (boi tem queixo?) até o peito. Velhice é quando as barbelas de nelore começam a aparecer. E elas fazem sofrer. Há sempre o recurso das plásticas. Mas seu alívio é efêmero. As barbelas voltam. No rosto dos velhos a força da gravidade fica visível. [...] Aí vem a humilhação conclusiva. Prontas as fotos, eles nos mostram e dizem: “Como você está bem!”.

Com o envelhecimento, o sujeito perde certas habilidades corporais, além de se ver confrontado por uma imagem que reflete a passagem do tempo (LIMA, 2013). É o que se vê com o ganho de características físicas próprias da velhice, como descritas por Rachel de Queiroz e Rubem Alves. Tais mudanças trazidas pela velhice não chegam sozinhas, mas são acompanhadas pelos discursos hegemônicos que incentivam o aniquilamento da velhice e a busca pela juventude como um estilo de vida. É o que Rachel de Queiroz (2002b, p. 57) denuncia ainda em “Não aconselho envelhecer”:

Diz-se que já se consegue muito na luta contra a velhice. Ginástica, dieta, malhação, corrida etc. Cirurgia plástica. Ah, já pensaram no tormento de uma bela mulher, atriz, dama do soçaito, cortesão [sic], que viva da e para a sua beleza, ao descobrir as primeiras rugas, a flacidez do mento, daquela sutil rede de outras pequenas rugas que rodeiam os lábios? O dr. Pitanguy opera e os seus colegas de mérito variável também operam. Mas, por mais famosos, competentes e mágicos que sejam os cirurgiões plásticos, só fazem mágicas, não fazem milagres. Esticam a pele sobre os músculos flácidos, fazem um *peeling*, que é uma espécie de raladura na cútis, fica lindo a princípio, mas, como toda mágica, não dura muito. E aí tem que começar tudo outra vez, as cicatrizes já não se escondem tão bem atrás das orelhas ou no couro cabeludo, que, aparado, vai encurtando, deixando as pacientes com testas enormes, quase uma calvície. E nem falei em calvície que, mercê de Deus, ataca mais os homens que as mulheres!

Ao prescrever formas de se lutar contra a velhice, através de procedimentos que re-

tardem o aparecimento ou disfarcem os sinais próprios do envelhecimento corporal, o poder discursivo hegemônico, conforme apontam Lima, Lima e Coroa (2016), estigmatiza e marginaliza os sujeitos identificados como velhos. Enquanto isso, atua favorecendo uma sociedade que é identificada com a juventude, criando práticas para se viver como o jovem e se parecer com este.

Além dos ideais de beleza ligados à juventude, as transformações corporais na velhice podem se mostrar difíceis por si só, levando o sujeito ao sofrimento. Dessa forma, como aponta Lima (2013, p. 135), a imagem do espelho pode refletir não mais um corpo desejado, mas “um horror ante a possibilidade de um Eu que se desfaz aos poucos e remete ao medo da fragmentação e à angústia do desamparo”.

Assim, o Eu-ideal, a partir do qual o Eu se forma através de identificações, pode tornar-se um Eu-feiura (MESSY, 1999 apud LIMA, 2013, p. 135). Rachel de Queiroz (2002b, p. 57), em “Não aconselho envelhecer”, ilustra o sofrimento vivenciado com o espelho que reflete uma imagem que lhe é estranha, e com o olhar dos outros que denuncia o envelhecimento do corpo:

Você contempla no espelho, vê as rugas do seu rosto, do seu pescoço, como se olhasse uma máscara que se desfaz. Vê bem, sabe como está velho, embora não sinta que está velho. Sua alma, seus sentimentos, sua cabeça, nada disso confirma a palavra ou a imagem do espelho. Mas os outros só veem de você o que o espelho vê.

De forma semelhante, Rubem Alves (2001a) nos mostra ainda como o olhar do outro funciona como um espelho, contando a forma como se reconheceu velho em “A revelação”. Ele confirma o que Simone de Beauvoir (1990), citada por Goldenberg (2011, p. 62), já havia relatado a partir de sua própria experiência, que “é normal, uma vez que em nós o outro que é velho, que a revelação de nossa idade venha dos outros:

Era uma tarde. Tomei o metrô. Estava lotado. Não havia lugares. Segurei-me num balaústre. Eu tinha planejado ler durante a viagem, mas naquela posição isso não era possível. Guardei meu livro e me entreguei a um outro tipo de literatura: a leitura dos rostos... Rostos são objetos oníricos. Cada um deles revela e esconde um sonho de amor. Os meus olhos iam de rosto a rosto, tentando adivinhar o que morava naqueles silêncios [...]. Mas de repente minha leitura foi interrompida. Ao passar de um rosto para outro, meus olhos se encontraram com olhos que faziam comigo o que eu estava fazendo com os outros: eles me liam. Era uma jovem. [...] Senti-me como Narciso. Eu me vi refletido naqueles olhos como Narciso se viu refletido na água da fonte. Minha imagem estava bonita. Aquele sorriso era a garantia de que ela via beleza em mim. E isso é tudo o que Narciso deseja – olhos que digam: “Como você é belo!”. E assim fiquei, suspenso naquele momento romântico, tomado de felicidade. [...] Foi então que ela falou. Não disse coisa alguma. Fez um gesto que dispensava palavras. Simplesmente levantou-se e me ofereceu seu lugar... E a bolha mágica

de felicidade em que eu me encontrava estourou, pelo toque de um gesto de gentileza... Miserável gentileza! Eu teria preferido uma grosseria! [...] Seu gesto gentil destruiu a bela cena que minha fantasia pintara para colocar no seu lugar uma outra, também bela, mas de uma beleza diferente: uma jovem e um velho, manhã e crepúsculo, primavera e outono. [...] E de repente, eu me vi como nunca me havia visto, iluminado por uma luz diferente, uma luz crepuscular. E, então, tudo mudou... (ALVES, 2001a, p. 18-20).

Essa ideia fica ainda mais clara quando Rubem Alves (2001c, p. 21-22) diz, em “O crepúsculo”:

E foi assim que eu me descobri velho, ao ver a minha imagem refletida no espelho dos olhos daquela moça... [...] Por isso que a imagem que vi refletida nos olhos daquela moça – todos os olhos são espelhos com poder de vida e morte sobre quem olha lá dentro – não me causou tristeza. Causou foi medo. Fiquei com medo de que a imagem tomasse conta de mim, se apossasse do meu corpo, pois então eu estaria perdido.

O que vemos, com as palavras de Rachel de Queiroz e Rubem Alves, é que “quando o desejo não é percebido no olhar do outro, o sujeito sofre” (LIMA, 2013, p. 135). Isto porque o Eu, enquanto uma construção intersubjetiva, inserido na alteridade, percebe que precisa do outro para satisfazer seus desejos. Nessa medida, o sujeito se constitui a partir do que imagina que causará no outro. Ou seja, seu desejo é de fazer o outro lhe desejar (COSTA, 2005 apud LIMA, 2013, p. 131-132). Daí o sofrimento de Rubem Alves em “A pior idade” (2009b, p. 54): “a coisa mais humilhante da velhice é quando a gente começa a ser tratado como ‘objeto de respeito’ e não como ‘objeto de desejo’. Não quero ser respeitado. Quero ser desejado”.

## OS DISCURSOS DE RESISTÊNCIA AOS IDEAIS DE BELEZA DO CORPO JOVEM

Lima, Lima e Coroa (2016, p. 906) nos mostram que “a velhice foge dos ideais culturais de beleza e produtividade que moldam os modos de identificação ocidental atual. A velhice não se ajusta a essa forma estereotipada de ser; possui características, ritmos e beleza próprios”. Essa beleza da velhice, que é diferente da beleza dos ideais hegemônicos que remetem à juventude, é ilustrada por Rubem Alves (2001a, p. 19-20) ao falar sobre o reconhecimento de sua velhice através do olhar da moça do metrô em “A revelação”:

De fato, a imagem que ela via era bela. Mais que bela: era terna. Ela gostara de mim. Seu gesto era uma declaração de amor, quase um abraço. Mas a beleza que ela vira não era a beleza que eu desejava. Ela me amara por uma beleza que não era aquela que meu desejo queria ver. Seu gesto gentil destruiu a bela cena que minha fantasia pintara para colocar no seu lugar uma outra, também bela, mas de uma *beleza*

*diferente*: uma jovem e um velho, manhã e crepúsculo, primavera e outono. Ela, jovem, bem que podia continuar sua viagem de pé. Mas minhas pernas já deveriam estar cansadas de muito andar pela vida. O que teria ela sentido ao me ver? Saudades do pai já morto? Nostalgias pelo avô? *Minha beleza estava pintada com cores crepusculares*. Tudo isso foi dito naquele segundo quando ela me obrigou a assentar-me em seu lugar, com o seu gesto irrecusável.

Ao chamar a atenção para a existência de uma beleza na velhice, ao contrário do que os discursos hegemônicos afirmam, incitando a busca pelo disfarce dos sinais do envelhecimento, Rubem Alves apresenta um discurso de resistência. Nesta medida,

Concebemos como discursos de resistência os discursos que visam à transformação das relações de dominação e a emergência de novos investimentos ideológicos. Tais discursos se caracterizam por apresentar e promover a construção de novos modos de identificação e novas formas de relações sociais, dissidentes do padrão hegemônico. Nesse sentido, resistir, enquanto prática discursiva, é desafiar padrões identitários hegemônicos e criar para os sujeitos novas formas de afirmação da existência (LIMA; LIMA; COROA., 2016, p. 905).

A resistência discursiva, portanto, denuncia as ideologias de identificação dominantes, demonstrando que há outros modos de identificação possíveis (LIMA; LIMA; COROA, 2016; LIMA; LIMA, 2020). É o que Rubem Alves (2001c, p. 23-25) desenvolve em “O crepúsculo”, construindo uma imagem bela da velhice:

Comecei então a procurar uma metáfora poética que eu pudesse ligar à imagem que eu vira no espelho dos olhos... [...] eu sabia que mesmo águas barrentas podem refletir cenários luminosos e coloridos. Tal é o caso do desenho de Escher denominado *Poça d'água* – a estrada enlameada, os sulcos barrentos deixados pelos pneus, e, na água empoçada, os reflexos dos pinheiros contra o céu azul. Nietzsche nos perguntava se não sabíamos que éramos amados pelo brilho de eternidade em nosso olhar! Pensei, então, que a velhice não são os sulcos barrentos na estrada enlameada, mas os reflexos dos pinheiros contra o céu azul. Aquela moça no metrô: será que ela viu pinheiros contra o céu azul espelhados nos meus olhos? Será que ela me amou (que ela me amou, disso eu não tenho a menor dúvida...) pelo brilho efêmero de eternidade em meu olhar? Não era precisamente esse brilho de eternidade que dava aos olhos de Monet a capacidade de pintar o momento em sua configuração efêmera? Estranho isso – pois o que se pensa da eternidade é que ela é o tempo que não termina nunca. E agora estou sugerindo que a eternidade só aparece refletida no momento fugaz, como coisa fugaz. Ela é eterna não por sua duração no tempo, mas porque a Saudade (e escrevo essa palavra com maiúscula de propósito, por considerá-la divina!) dela não se esquece e fica o tempo todo esperando a sua volta, desejando que tudo seja um eterno retorno, como todo amante deseja [...] Pus-me então a procurar uma imagem em que o momento e o eterno aparecessem ao mesmo tempo.

E o que vi aparecer diante de mim foi um crepúsculo. E pensei então que a velhice é o Ser, quando iluminado pela luz crepuscular. [...] A velhice como crepúsculo – a velhice como beleza, uma criatura da estética. Milan Kundera, em seu livro *A insustentável leveza do ser*, diz que o amor é uma entidade poética, que nasce com as imagens. “Já disse que as metáforas são perigosas”, ele diz. “O amor começa com uma metáfora. Ou melhor: o amor começa no momento em que uma mulher se inscreve com uma palavra em nossa memória poética”. Isso que ele diz sobre o amor entre um homem e uma mulher vale para todos os tipos de amor: se a gente ama a imagem, a gente ama a pessoa ou a coisa que nos evoca essa imagem. E foi assim que começou o meu “caso de amor” com a velhice, com o rigor de um silogismo. Primeira premissa: eu sou velho; o gesto da moça do metrô o atesta. Segunda premissa: a velhice é a tarde imóvel, banhada por uma luz antiquíssima; a metáfora poética assim o declara. Terceira premissa: essa tarde imóvel me encanta, é bela. Conclusão: a velhice é bela como a tarde imóvel.

Rubem Alves (2001b) ainda faz uma crítica social, denunciando os discursos hegemônicos ligados à juventude que levam o sujeito velho a perseguir ideais inalcançáveis que trazem sofrimento em “Fiquei velho”:

Sessenta e oito anos! Nunca imaginei que isso iria me acontecer. Mas aconteceu. Fiquei velho. Não é ruim. *A velhice tem uma beleza que lhe é própria. A beleza das velhas árvores é diferente da beleza das árvores jovens.* O triste é quando as velhas árvores, cegas para a sua própria beleza, começam a imitar a beleza das árvores jovens. Aí acontece o grotesco... (ALVES, 2001, p. 77).

Nessa medida, o autor corrobora com o que Lima (2013) propõe: a busca pela construção de um Ideal-de-Eu que seja plausível com a realidade em que se vive, recusando-se a alcançar ideais que sufocam sua sexualidade e suas formas de elaboração psíquica. Isso constitui-se como uma verdadeira forma de arte. E, mais uma vez, Rubem Alves aproxima-se de Simone de Beauvoir (1990), citada por Goldenberg (2011), que já propunha uma “bela velhice”: a possibilidade de o sujeito agir de acordo com a sua vontade, e não tanto guiado pelas convenções sociais, o que pode ser traduzido como não se ver demasiadamente refém de ideais culturais de beleza.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As experiências corporais do sujeito não são dissociadas dos discursos sociais que o envolvem, principalmente porque a sua presença no mundo só é possível através do corpo, e acreditamos que não há separação entre este e a subjetividade. O sujeito, passando pelo processo de socialização e construindo um Ideal-de-Eu para si, que tem sua origem nas críticas e crenças sociais em que está inserido, reproduz ideologias favorecendo a manutenção de rela-

ções de poder abusivas, muitas vezes de forma inconsciente.

Mas o sujeito também é criativo, e, através de suas práticas discursivas, pode ativamente contribuir para trazer mudanças para o mundo em que está inserido. Ao reaver os discursos que mantêm ideologias e relações de poder injustas, pode atuar oferecendo novos ideais sociais que não aqueles propagados pelos discursos hegemônicos como os únicos possíveis de dar ao sujeito o tão caro reconhecimento social. A hegemonia social estabelece como ideal de beleza a ser alcançado o corpo jovem, colocando no lugar de exclusão social o corpo velho, através de relações abusivas de poder que lhe atribuem características ligadas à feiura e à estranheza.

Nessa medida, as crônicas autobiográficas de Rachel de Queiroz e Rubem Alves trazem relatos de suas experiências com o envelhecimento, ora denunciado pelo espelho, ora denunciado pelo olhar do outro – que também mostra ter um caráter especular. Por meio de seus discursos, denunciam os ideais de identificação hegemônicos que são disseminados culturalmente para o velho.

Apesar da predominância de certas ideologias que excluem o sujeito velho, é possível construir novas formas de se viver e pensar a velhice, como foi demonstrado por Rubem Alves e Rachel de Queiroz. É importante destacar que foram encontrados discursos de resistência frente aos imperativos de adequação ao ideal de beleza jovem hegemônico, principalmente nas obras de Rubem Alves, sendo o foco desta pesquisa.

Considera-se que foi possível ampliar a compreensão acerca do envelhecimento do sujeito à luz dos discursos sociais que lhe são indissociáveis. Espera-se que os conhecimentos produzidos possam servir de auxílio para a velhice possa ser repensada e que uma estética própria dessa fase possa ser construída. Nesse sentido, a literatura é um espaço muito propício para a construção de resistências e de movimentos contra-hegemônicos. Alguns estudos de Bosi (2013; 1996), Candido (2000; 2017), Gledson (2003) e Schwarz (1999; 2019; 2014) demonstram como a literatura vai muito mais além de mero entretenimento e reprodução de ideologias de classe. Ao contrário, o romance, o conto, a crônica e a poesia podem ser instrumentos para o questionamento e a crítica social, além de oferecerem elementos para uma formação mais humana e de resistência. Dessa forma, concordamos com Lima, Lima e Coroa (2016) que afirmam que o espaço da ciência, e acrescentamos o espaço das produções culturais, podem se constituir como espaço para a construção de discursos de resistência.

Desta forma, percebemos que, ao investigar a vivência da velhice e os discursos hegemônicos que a envolvem a partir da literatura, abrem-se possibilidades para a transformação da realidade de exclusão social e não reconhecimento sofridos pelos sujeitos velhos. E, assim, podem ser oferecidas novas formas de identificação para esses indivíduos, cercados pelos discursos hegemônicos que, de forma geral, não reconhecem a beleza dos corpos que não sejam jovens.



## REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, M. Pesquisa (auto)biográfica – tempo, memória e narrativas. In: ABRAHÃO, M. (org.) *A aventura autobiográfica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 201-224.

ALVES, R. A Revelação. In: ALVES, R. *As cores do crepúsculo: a estética do envelhecer*. Campinas – SP: Papirus, 2001a. p. 17-20.

ALVES, R. "Fiquei velho. In: ALVES, R. *As cores do crepúsculo: a estética do envelhecer*. Campinas – SP: Papirus, 2001b. p. 77-82.

ALVES, R. "O crepúsculo. In: ALVES, R. *As cores do crepúsculo: a estética do envelhecer*. Campinas – SP: Papirus, 2001c. p. 21-34.

ALVES, R. "A gente é velho.... In: ALVES, R. *Desfiz 75 anos*. Campinas – SP: Papirus, 2009a. p. 47-50.

ALVES, R. "A pior idade. In: ALVES, R. *Desfiz 75 anos*. Campinas – SP: Papirus, 2009b. p. 53-55.

BLESSMANN, E. J. *Corporeidade e envelhecimento: o significado do corpo na velhice*. Estudos interdisciplinares sobre o envelhecimento, Porto Alegre, v. 6, p. 21-39, 2004.

BOSI, A. *Narrativa e resistência*. Itinerários, n. 10, p. 11-27, 1996.

CANDIDO, A. "O direito à Literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. 6a ed. Rio de Janeiro: Outro sobre Azul, 2017. p. 171-193.

DIJK, T. A. van. Estruturas do discurso e estruturas do poder. In: DIJK, T. A. van., HOF

FNAGEL, J.; FALCONE, K. (org.). *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 38-85.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001. 316 p.

FREUD, S. O Mal-estar na Civilização. [Obra originalmente publicada em 1930]. In: FREUD, S. *Os escritos completos de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1976. p. 1-13.

: F 9I 8 žG" À guisa de introdução ao narcisismo. [Obra originalmente publicada em 1914].  
In: FREUD, S. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Obras psicológicas de Sigmund Freud.  
Rio de Janeiro: Imago, 2004. v. 1. p. 95-131.

GLEDSO, J. *Machado de Assis: ficção e História*. 2a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GOLDENBERG, M. *Afinal, o que quer a mulher brasileira?*. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 47-64, 2011.



# RELAÇÕES INTERTEXTUAIS: O CORPO EM CARTA AO PAI E POR QUE SOU GORDA, MAMÃE?

CLÁUDIA CARNEIRO PEIXOTO\*

ANTÔNIO CARLOS MOUSQUER\*\*

**RESUMO:** Podemos depreender diversas relações intertextuais em *Carta ao Pai*, de Franz Kafka, e *Por que sou gorda, mamãe?*, de Cíntia Moscovich. Para o presente estudo, centramos nossa análise na tessitura do corpo. Interessa-nos refletir acerca do corpo incerto e franzino do filho que prorrompe em estranhamento e desconforto diante da robustez tirânica do pai; e o corpo obeso da filha que esgarça as expectativas familiares. Assim, a partir da intercorporeidade, alguns rastros nos indicam as conformações existenciais que convergem nas duas narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; Corpo; Franz Kafka; Cíntia Moscovich.

INTERTEXTUAL RELATIONS: THE BODY IN LETTER TO MY FATHER AND WHY AM I FAT, MOM?

ABSTRACT: It's possible to understand several intertextual relations in letter to my father by Franz Kafka and why am i fat, mom? by Cíntia Moscovich. In the present article, our analysis was centered on the weaving of the body. It interests us the reflection about the son's uncertain and thin body that bursts in strangeness discomfort before the tyrannical strength of the father; and the daughter's obese body that frays family expectations. Thereby, from the intercorporeality, some traces denote the existential conformation that converges in the two narratives.

KEYWORDS: Intertextuality; Body; Franz Kafka; Cíntia Moscovich.

\*Doutoranda em História da Literatura (FURG). Mestre em Direito e Justiça Social (FURG). Mestre em Filosofia (UFPEL). Email: carneiropeixoto@yahoo.com.br

\*\* Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004) e Pós doutorado pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (bolsa CAPES - Estágio Sênior- Sup. Prof. Dr. Michel Collot). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Rio Grande. Email: mousquer@gmail.com

Mas uma vez que eu não estava seguro de coisa alguma, uma vez que precisava obter de cada instante uma confirmação de minha própria existência e não era dono de nada que pertencesse claramente a mim – era um filho deserdado, no fundo –, era natural que até a coisa mais próxima, o meu próprio corpo, se tornasse incerto para mim; eu cresci, espichando para o alto, mas não tinha ideia de como lidar com isso; o peso era demasiado e as costas entortaram; eu mal ousava me mexer ou até mesmo fazer exercícios, e permaneci fraco; tudo aquilo de que ainda dispunha me espantava como um milagre, por exemplo, minha boa digestão; isso bastava para perdê-la, e logo o caminho para todo tipo de hipocondria estava livre, até que, com o esforço sobre-humano de querer casar (ainda vou falar sobre isso), o sangue me saiu dos pulmões (...) (KAFKA, 2006, p. 72)

Para que vinte e dois quilos fossem acrescentados aos meus pouco mais de um metro e cinquenta, muita água rolou por debaixo da ponte. Água e ponte que eu não vi – houve um hiato de quatro anos, em que meu corpo e minha consciência se divorciaram e no qual a boca aberta manteve os olhos fechados (MOSCOVICH, 2006, p. 14)

## INTRODUÇÃO

Toda escrita é um exercício de intertextualidade (COMPAGNON, 1996), ressonâncias e atravessamentos que nos permitem compreender a impossibilidade da criação artística como um fazer *ex nihilo*. Deste modo, a produção literária se constitui em co-presenças e confluências imbricadas em menor ou maior medida entre dois ou vários textos (GENETTE, 2010, p. 14).

Os entrecruzamentos “secretos ou manifestos” (HUTCHEON, 1984, p. 15), explícitos ou implícitos, permitem-nos depreender, no presente trabalho, possíveis e, mesmo, supostas relações intertextuais voltadas a problematizar a corporeidade nas obras *Carta ao Pai*, de Franz Kafka (1883-1924), e *Por que sou gorda, mamãe?*, de Cíntia Moscovich (1958-), ressaltando e problematizando alguns pontos convergentes, haja vista a gigantesca fortuna crítica de Kafka que, em 1980, já contava com o número de dez mil títulos, dentre livros e artigos publicados (CARONE, 2009, p. 59).

Franz Kafka escreveu *Carta ao Pai* quando tinha a idade de trinta e seis anos, em 1919. Redigida à mão, em mais de cem laudas (BACKES, 2006, p. 8), foi, posteriormente, datilografada pelo autor, exceto pela última página que continuou, misteriosamente, manuscrita. A carta jamais foi enviada ao seu destinatário, tendo sido publicada na íntegra somente no ano de 1950, quando foi incorporada como parte da obra literária de Kafka, por seu amigo e testamenteiro Max Brod (CARONE, 1997, p. 81-82), fato que não afasta o seu caráter biográfico.

*Por que sou gorda, mamãe?*, publicada em 2006, mantém o vínculo com o “arquivo da vida” da autora (LILENBAUM, 2007, p. 189), expondo o seu viés biográfico em diversas questões, como, por exemplo, a descendência judaica, os conflitos familiares e a obesidade, pro-

blema cuja origem a autora-narradora se propõe a esmiuçar. Em ambos os textos, o corpo se situa como centro de atenção, associado à violência familiar, como um fardo que é, de forma paradoxal, laboriosamente construído pelos narradores e imposto como parte de uma herança.

## RELAÇÕES INTERTEXTUAIS: O CORPO EM CARTA AO PAI E POR QUE SOU GORDA, MAMÃE?

A carta de Kafka é, de forma explícita, uma denúncia contra a tirania do pai e alça o narrador-remetente à condição de inquisidor da figura paterna. A narrativa pode ser lida como o roteiro de uma investigação que tem como objetivo escrutinar e compreender a relação pai-filho a partir de um inventário unilateral, em que sobressaem temas recorrentes na ficção kafkiana, como a insubmissão, a teologia negativa ou da ausência, o medo, o contraditório coitejo entre culpa e inocência (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 81) e a responsabilidade paterna pela derrota existencial do filho. Não é exagero considerarmos que se tem em *Carta ao Pai* um processo de arqueologia da opressão e culpa.

A obra *Por que sou gorda, mamãe?* também nos conduz a uma investigação em que a narradora-filha se esforça por mostrar as razões pelas quais engordou vinte e dois quilos no tempo delimitado de quatro anos. A arqueologia da culpa é urdida na busca rememorativa e testemunhal, que recolhe e remonta as vivências guardadas, para confirmar a tese filial de culpa materna.

A narrativa em primeira pessoa, presente nos dois textos, mais do que instalar um ambiente confessional, parece-nos salientar o aspecto de tribunal inquisitorial em que narradores-personagens, reunindo o passado e o presente, investigam e julgam sumariamente suas existências desajustadas, em que o corpo atua como símbolo de submissão e infelicidade.

A unilateralidade da narrativa, o teor acusatório e o uso da primeira pessoa suscitam a existência de ambiguidades típicas de narradores inconfiáveis. Neste sentido, a escolha de expressões e palavras carinhosas como “querido pai”<sup>1</sup> (KAFKA, 2006, p. 17) e “mamãe” (MOSCOVICH, 2006), mais do que significar ligações de afeto ou atender com doses de ironia a formalidades de tratamento, desvelam ocultas contradições e hostilidades peculiares às relações entre pais e filhos, como o ódio, os ressentimentos, as agressividades veladas, o desejo de serem amados, dentre outras. O filho-narrador, de *Carta ao Pai*, confessa que mantém em segredo, propositalmente, “pouca coisa”, declaração que debilita a confiabilidade daquilo que está sendo narrado:

Até aqui *escondi* relativamente pouca coisa de propósito nesta carta, porém, agora e depois, terei de esconder algumas, coisas (sobre mim e sobre ti) que ainda me são demasiado difíceis de serem confessadas (KAFKA, 2006, p. 60, grifo nosso).

---

<sup>1</sup> Na versão manuscrita, Kafka usa *Liebster*, superlativo sintético absoluto de *Lieber* – Querido –, e na versão datilografada usa *Lieber Vater* – Querido pai – (BACKES, 2006, p. 17).

Em *Por que sou gorda, mamãe?* sobressaem elementos metaficcionais, como o destaque ao fazer literário que deixa brechas para a dissimulação (MOSCOVICH, 2006, p. 19): “Há um livro a ser escrito, e nele os fatos serão fruto de prestidigitação, ainda que imperfeita. Respostas possíveis, ilusão para secar as mágoas e o corpo”. A preocupação metaficcional representa ainda a construção do corpo com o emagrecimento almejado, de modo que construir o livro é escrever e inscrever o corpo, instâncias que passam a existir de modo inextricável na obra. Além disso, sobrevém a indagação acerca do significado do ofício de escrever que se esgota em si. A narradora-protagonista enfatiza a importância da *poises* enquanto um fazer que se desenvolve em “erro em cima de erro”, perspectiva que expõe a parcialidade da escrita confessional, colocando-a sob suspeita ao passo em que enuncia o ofício da escrita como ato que, para alcançar o seu objetivo - o texto -, funde a concretude do corpo ao imaginário (MOSCOVICH, 2006, p. 13).

Nas duas narrativas, a escrita assume a função de manifesto contra a tradição do patriarcado judaico. Ao escrever, os protagonistas desvelam e rebelam-se contra o corpo não alcançado e o legado simbolizado pela autoridade e despotismo. O ofício da escrita atua como âmbito de instauração de um paradoxo, pois propicia aos narradores assumirem os papéis de detratores e herdeiros do judaísmo, ou seja, os narradores se posicionam dentro e fora da tradição judaica, num ato/gesto de insubmissão e aceitação.

As duas narrativas comportam, portanto, o peso da negação e da afirmação apropriadora de um legado. O desajuste perante o domínio familiar transparece na rejeição às regras oriundas da tradição e que visam moldar os corpos e o comportamento dos filhos-narradores. A potência da escrita surge, nesse cenário, da capacidade de *ligar* e *des-ligar* os fios soltos, reunindo e dispersando o passado e o presente, tornando “íntegro o partido e o faltante” (MOSCOVICH, 2006, p. 18), com abertura para que os filhos-narradores possam reunir os fatos e, no ato/gesto de rebelião da escrita, purgar as culpas incrustadas pelas relações familiares, que lhes exigem a postura acusatória, a revisão e uma *im-possível* reconciliação.

O efeito purgativo-purificador-reabilitador resultante da escrita dos narradores-filhos talvez decorra da atuação privilegiada da escrita de natureza inquisitorial, em que se assume, simultaneamente, o papel catártico de acusar e de julgar. A posição de promotor e juiz possibilita imputar e isentar filhos e pais: “Mamãe, a senhora não tem culpa, tampouco eu tenho culpa” (MOSCOVICH, 2006, p. 51). Em *Carta ao Pai*, vivencia-se o esforço do narrador a fim de obter o reconhecimento paterno da dúbia condição de culpado e inocente, condição que se estende ao filho, também culpado e inocente a um só tempo (KAFKA, 2006, p. 20-21).

O tema da culpa, nas duas narrativas, permeia os conflitos existenciais e estabelece um ponto de contato com a preocupação central do presente trabalho, a saber, a dimensão ontológica do corpo que, no romance de Moscovich, se anuncia na própria temática da obesidade, interrogativa e acusadoramente direcionada à mãe já no título da obra, e se espalha ao longo do texto velada ou explicitamente, como uma incriminação, um pedido de ajuda, o desabafo da

filha-narradora, e a manifestação do seu desejo de ter um corpo que não seja um arquivo de expectativas e sofrimento (MOSCOVICH, 2006, p. 19). A correspondência entre voltar a ter um corpo e voltar a ser um corpo encaminha-nos a uma reflexão ontológica resumida pela narradora: “Lamento, mamãe, que a senhora nunca tenha tido uma filha bonita. Me tornei o que eu pude, e bem pouco eu pude” (MOSCOVICH, 2006, p. 209).

A atribuição da culpa materna, o questionamento das atitudes do pai e as consequentes implicações na vida dos filhos-narradores que, por intermédio da escrita, os julgam, condenam e inocentam, expressam as relações de intercorporeidade das personagens, compreendidas como um fenômeno sociocultural, inserido em representações simbólicas e do imaginário (LE BRETON, 2012, p. 7), que se impregnam ao sujeito enquanto carne no bojo de suas vivências com o Outro. Tal perspectiva, constituída a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, baseia-se no aspecto “essencialmente relacional do corpo, visto sob a sua forma ao mesmo tempo psicológica e existencial” (BERNARD, 2016, p. 25). Para Merleau-Ponty, o conceito de intercorporeidade implica na experiência imprescindível do corpo do próximo, em que o corpo não se relaciona apenas com um espaço ambiente, que, ressaltamos, jamais será neutro, mas no viver com e por intermédio do corpo do Outro (BERNARD, 2006, p. 105).

Na esteira da leitura merleau-pontyana, o corpo frágil do filho e a obesidade da filha se inserem no âmbito de suas vivências e são relacionais ao Outro, representado pelas presenças do pai judeu, em *Carta ao Pai*, e da mãe judia, em *Por que sou gorda, mamãe?*; bem como pelas ausências da mãe judia, na narrativa kafkiana, e do pai judeu, em *Por que sou gorda, mamãe?*

Para a intercorporeidade, importam as relações vividas, experienciadas, lugar de destaque da família e do convívio social em suas variadas dimensões, mesmo que sejam, nas narrativas, descritas como não-conflituosas. E, muito embora, os fenômenos socioculturais se manifestem em modos que não os linguísticos, o corpo, ao ser considerado como um fenômeno sociocultural, é interpretado no interior da linguagem que o designa, ou seja, o corpo é o que a linguagem designa, apenas se mostrando real por intermédio das representações do sujeito (BERNARD, 2016, p. 191) que estão, por sua vez, entranhadas em *co-existências*, inseridas em um sistema semiológico em que a “percepção não é a realidade, mas a maneira de senti-la” (LE BRETON, 2016, p. 29). Com tal entendimento, não pretendemos reduzir a complexidade da linguagem a uma função designativa, mas enfatizar essa função como uma das que constituem a intercorporeidade.

Desse modo, o corpo - e nele o sujeito - e a significação dessa corporeidade são condicionados por contingências e elementos biológicos, psíquicos e socioculturais, presentes nos construtos e liames da composição físico-ontológica que é mediada por um aparato ritualístico de “produção da aparência” e da “relação com a dor, com o sofrimento” (LE BRETON, 2012, p. 7).

Os corpos são erigidos nas suas inserções socioculturais, acepção a partir da qual o corpo em si, enquanto substância una e transcendental seria destituído de significações, pois estas surgem de diversas interações, socialmente elaboradas e tecidas numa correspondência



com o “vir ao mundo” enquanto aquisições que comportam um acervo diversificado, como, por exemplo, “um estilo de visão, de tato, de audição, de paladar, de olfato próprio à sua comunidade de pertença” (LE BRETON, 2016, p. 17). Por sua vez, a pertença se faz acompanhar pelo sentimento de estranheira de “estar-no-mundo”, onde ocorrem as “possibilidades sociais e culturais que se desenvolvem” (LE BRETON, 2012, p. 70), e constituem diferentes e tensionadas expressões identitárias, carregadas de valores ou significações distintas que exprimem o corpo como “aquilo que desenha e faz viver um mundo” (MERLEAU-PONTY *apud* BERNARD, 2006, p.99). Nas palavras de Le Breton

Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade. O ator abraça fisicamente o mundo apoderando-se dele, humanizando-o e, sobretudo, transformando-o em universo familiar, compreensível e carregado de sentidos e de valores que, enquanto experiência, pode ser compartilhado pelos atores inseridos, como ele, no mesmo sistema de referências culturais (LE BRETON, 2012, p. 7-8).

Enquanto estrutura simbólica, o corpo exterioriza e projeta as influências culturais que lhe são constitutivas (LE BRETON, 2012, p. 29), em um processo de enraizamento relacional de experiências, convivência que se estabelece sem nenhum questionamento ou insubmissão, na inserção sociocultural. Em outras palavras, os múltiplos afetos que nos constituem não se agregam por transposição de um grupo social ao outro, mas reclamam em seu surgimento e processo de simbolização uma “mediação significativa” (LE BRETON, 2012, p. 52).

Nas obras *Por que sou gorda, mamãe?* e *Carta ao Pai*, a corporeidade das personagens vincula-se a determinados sistemas simbólicos, representados pela tradição judaica que se manifesta na estrutura patriarcal, a formação religiosa judaica e a forte presença da cultura ídiche, comum aos filhos-narradores. A insubmissão aos sistemas simbólicos, caracterizadores da formação judaica, que envolve as relações familiares patriarcais, está gravada, inscrita nos corpos dos protagonistas, em expressões que corroboram a compreensão de que o “corpo é vivido simultaneamente àquele do outro por meio da emoção que ele exprime e suscita em mim” (BERNARD, 2016, p. 54), o que demonstram a relação com a comida e com os hábitos e os modos à mesa, nas duas narrativas. Em *Carta ao Pai*, a violação das regras de etiqueta do chefe da família é vista como um exemplo de seu caráter aviltante e tirânico, fazendo emergir no filho-narrador indignação e repulsa física e moral em face do pai (KAFKA, 2006, p. 33).

Em *Por que sou gorda, mamãe?*, os hábitos de prodigalidade com a comida têm, no caso dos bifos, uma importante repercussão: “Numa mesa feliz não se contam os bifos” (MOSCOVICH, 2006, p. 24), que, em um processo de inversão, expressa-se na recusa da narradora de fazer a refeição livre, receitada pelo médico, escolha que denota a interiorização da culpa pela obesidade e a sua associação aos excessos alimentares (MOSCOVICH, 2006, p. 157). O inconformismo se expressa em atitudes de insubmissão ante o domínio familiar, como a busca

por prazer sexual, o excesso de bebida, a fuga para casar-se com um góí, indivíduo que não desce de judeus: “A senhora tinha uma filha bêbada, libertina e, de acordo com algumas línguas do prédio, também *comunista* – mas não posso dizer que me arrependo. Às vezes, era bastante bom” (MOSCOVICH, 2006, p. 29, grifo da autora). Em *Carta ao Pai*, os gestos de insubmissão aparecem velados, a começar pela escrita na forma de uma carta que, mais que dirigida à autoridade paterna, endereça-se contra essa autoridade. A carta é um libelo, um gesto acusatório contra o pai. A insubmissão, na ficção kafkiana, está presente diante de qualquer expressão de autoritarismo e não apenas em *Carta ao Pai*, “atravessa o conjunto de sua obra romântica e libertária, num movimento de universalização e de abstração crescente do poder: da autoridade paterna e pessoal até a autoridade administrativa anônima” (LÖWY, 2005, p. 59).

Na tradição judaica, as inscrições corporais, no caso dos meninos, iniciam-se na primogenitura, com o ritual de circuncisão. Buscamos na antropologia do corpo<sup>2</sup> o aporte para pensarmos em uma ampla concepção de inscrição corporal que pudesse comportar a marcação nos corpos dos filhos-narradores, a começar pela circuncisão do filho varão e o ideal de beleza forjado na moldura de magreza nas mulheres.

Nas duas narrativas, percebemos que a similitude física entre pais e filhos mostra-se fracassada. Em *Carta ao Pai*, a diferença corporal entre pai e filho é enfatizada pelo narrador e representa uma ruptura com os vínculos que seriam continuados por meio da herança transmitida de um para o outro. A fragilidade física do filho delata um corpo fora do padrão cuja régua é o corpo paterno. O corpo franzino se insere, assim, como uma dissonância, excesso e ruptura com a norma vigente, estabelecendo a crise de um corpo que escapa e viola as regras de medida:

É que eu já estava esmagado pela simples materialidade do teu corpo. Recordo-me, por exemplo, de que muitas vezes nos despíamos juntos numa cabine. Eu magro, fraco, franzino, tu forte, grande, possante. Já na cabine eu me sentia miserável e na realidade não apenas diante de ti, mas diante do mundo inteiro, pois para mim tu eras a medida de todas as coisas (KAFKA, 2006, p. 27).

A aparência corporal – obesidade em *Por que sou gorda, mamãe?* e franzina, em *Carta ao Pai* – conjuga-se ainda a diversos outros elementos ligados à apresentação dos sujeitos, como os trajes usados, os cuidados estéticos e de higiene pessoal, dentre outros, que irão ditar a

---

<sup>2</sup> Sobre tais referências, destacamos a abrangência das seguintes inscrições corporais: A marcação social e cultural do corpo pode se completar pela escrita direta do coletivo na pele do ator. Pode ser feita em forma de remoção, de formação ou de acréscimo. Essa modelagem simbólica é relativamente frequente nas sociedades humanas: ablação ritual de um fragmento do corpo (prepúcio, clitóris, dentes, dedos, tonsura, etc.) marcação na epiderme (escarificação, incisão, cicatriz aparente, infibulação, modelagem dos dentes, etc.); inscrições tegumentares na forma de tatuagens definitivas ou provisórias, maquiagem, etc.; modificação da forma do corpo (alongamento do crânio ou do pescoço pelo procedimento de contenção, deformação dos pés, constrição do ventre por bandagem apertada, “engorda” ou emagrecimento, alongamento do lóbulos das orelhas, etc.); uso de joias ou de objetos rituais que deformam o corpo: anéis de junco e pérolas que provocam, com o crescimento do indivíduo, um alongamento do pescoço, inserção de discos nos lábios superiores ou inferiores. O tratamento dos cabelos, ou mais geralmente do sistema piloso, é um outro tipo de marcação corporal sobre o qual o coletivo tende a exercer controle rigoroso (LE BRETON, 2012, p. 9).

receptividade ou não do Outro, e do sentimento de pertencimento, pois orientam “o olhar do outro para ser classificado, à revelia, numa categoria moral e social particular (LE BRETON, 2012, p. 77). A aparência e apresentação do corpo atuam como registros de uma categorização que repercute na pertença ou estranhamento do sujeito no mundo. Assim, os contextos socioculturais são responsáveis pela tessitura de um corpo adequado aos padrões ou não e ativam as percepções de prazer, contentamento, dor ou sofrimento do sujeito (LE BRETON, 2012, p. 53). Dito de outro modo, o corpo confortável ou incômodo está ligado às experiências relacionais, em que a família ocupa o centro de formação (MOSCOVICH, 2006, p. 17).

Na narrativa de Kafka, a compleição física se associa à fragilidade emocional do filho-narrador (2006, p. 32): “Tu, porém, golpeavas com tuas palavras sem mais nem menos, não tinhas pena de ninguém, nem durante nem depois; contra ti a gente estava sempre completamente indefeso”. A insegurança do filho fica mais acentuada quando contraposta à energia e violência física do pai (KAFKA, 2006, p. 72).

Em *Por que sou gorda, mamãe?*, a fragilidade que acompanha a aparência da filha-narradora pode ser inferida da representação de um corpo fora da medida, que o biotipo obeso distancia dos padrões culturais de beleza acentuados diante do padrão culturalmente imposto que é o da magreza como sinônimo de beleza que, nesse último caso, se expressa na figura da mãe, antítese da filha-narradora: “A senhora, mamãe, foi uma mulher linda. Linda, linda – linda mesmo” (MOSCOVICH, 2006, p. 47). A ideia de um biotipo presente na narrativa instala no corpo obeso a condição de ser portador de uma natureza decorrente de elementos biológicos, portanto, ínsitos, o que se exterioriza na afirmação do médico de que a protagonista não “está gorda”, mas “é” gorda (2006, p. 15, grifos da autora).

O diagnóstico médico descortina uma discrepância, pois, se é a obesidade elemento da natureza da narradora, isto é, se ser gorda advém da sua constituição biotípica, a dieta se torna uma violência contra essa natureza, obrigando-a à experiência da dor, como um problema a ser resolvido pelo ofício da escrita e uma rígida dieta. Nesse último caso, o emagrecimento, que não ocorre espontaneamente, mas em virtude de privações alimentares, ocorre de modo coercivo à natureza da narradora – que é gorda –, impondo-se como uma violência à desmedida natural do seu corpo, em uma insurgência para se enquadrar aos moldes de beleza do corpo cultural e socialmente construído, que exigem a magreza como medida. A construção de um novo corpo se estabelece por meio de dietas implementadas com severas restrições alimentares, rememoradas quando a narradora adquire vinte e dois quilos e se lança a uma outra dieta, agora acompanhada pelo ofício da escrita.

Na obra de Moscovich, ser e ter um corpo conflitam. Ter o corpo estabelecido como certo, ou conquistar esse corpo, em detrimento de uma constituição fisiológica, representa um padecimento físico e psíquico, de cuja consciência a narradora se apropria e reelabora, a partir de elementos como a questão judaica da punição: por ter engordado e instaurado um corpo inadequado às normas, ela deve sofrer como punição à sua culpa. Emagrecer e engordar aparecem como sinais reveladores do sucesso ou do fracasso, em que o cumprimento do regime de disciplinamento dietético é uma insígnia do sucesso e enquadramento às ambições familiares,

mas que penetra e se inscreve no corpo como dor, como uma degradação infligida pelo aprendizado de renúncias e sabotagens pessoais, desde a infância da narradora:

Menti pela paz. Toda a minha vida, ao menos desde a adolescência, desde que consegui sair daquele feitio viciado e bovino em que se havia moldado meu corpo, tenho pavor de voltar ao que era. Cada naco que levo à boca é – era – analisado com frieza e cálculo, cada mordida, alvo de reflexão e julgamento; excessos são punidos com remoeduras de culpa (MOSCOVICH, 2006, p. 14).

A fundação da culpa associa-se a códigos de conduta culturalmente implantados, etiquetas corporais que os atores adotam em “função das normas implícitas que os guiam” (LE BRETON, 2012, p. 47). Consequentemente, a censura à comida se conecta à precaução quanto à gordura, interpretada, nesse contexto, como uma *hybris*, uma desmedida e uma infração ao aceito que se refletem no corpo *dis-forme* que a narradora se esforça em responsabilizar à mãe: “Nos últimos quatro anos de vida, meu corpo se revoltou: inchei, como se, por dentro, quisesse caber em mim. Por fora, passei a não caber em mais nada” (MOSCOVICH, 2006, p. 16). A rebelião contra a lei, símbolo da tradição judaica, ocorre no corpo tomado pelo excesso, desfigurado pela violação da norma familiar que, em *Carta ao Pai*, é representado em uma espécie de aniquilamento físico e, em *Por que sou gorda, mamãe?*, em um transbordamento.

Nas duas narrativas, há uma tensão na realidade libidinal, definida como um reencontro com a “presença singular da mãe”, onde são gestadas as relações de aprovação ou reprovação com o próprio corpo e, portanto, propiciam os julgamentos que o sujeito fará a respeito de si mesmo:

Em suma, em cada percepção de nosso corpo, nós reencontramos a presença singular de nossa mãe. De onde o comportamento estranho e ambíguo que cada um de nós nutre com o seu próprio corpo. O interesse que nós manifestamos é sempre uma maneira disfarçada de ser “indenizado de volta”, uma demanda de reciprocidade. Igualmente, os julgamentos pejorativos ou laudatórios que fazamos sobre ele, a expressão mascarada de nossa demanda de amor insatisfeita (“eu sou feio”, “eu sou gorda”), ou satisfeita (eu sou forte”, “eu tenho belos olhos”) (BERNARD, 2016, p. 202).

No caso de *Por que sou gorda, mamãe?* alguns elementos de autodepreciação física e moral apontam para uma demanda de amor insatisfeita: “O gordo é uma das faces que a aberração pode ter. O anômalo, compulsivo e viciado” (MOSCOVICH, 2006, p. 25). A mesma facilidade em identificar tais elementos não se encontra em *Carta ao Pai*, narrativa em que a representação da mãe insinua uma imagem de conflito latente: “É certo que minha mãe era de uma bondade ilimitada comigo, mas para mim tudo isso estava relacionado a ti, ou seja, em uma relação nada boa. Inconscientemente ela exercia o papel do batedor na caça” (KAFKA, 2006, p. 44). A terrível imagem da mãe como batedora em uma caçada denuncia a passividade e co-

nivência maternas, condutas que o filho-narrador não aprofunda com o rigor que emprega ao acusar e julgar o pai. Do mesmo modo que, *Por que sou gorda, mamãe?*, o tom excessivamente laudatório empregado para retratar o pai tanto pode ser lido como uma ausência de conflito ou como o testemunho de uma dor reprimida que a narradora, de maneira cuidadosa ou inconsciente, revela sutilmente ao leitor: “Onde é que papai estava com a cabeça ao morrer e me deixar sozinha”? (MOSCOVICH, 2006, p. 169).

## BREVES APONTAMENTOS CONCLUSIVOS

A possibilidade de estabelecermos influências e confluências entre as escritas literárias é um processo inesgotável em que as co-presenças e imbricações se renovam a cada olhar lançado pelo leitor. No presente estudo, as manifestas, possíveis e supostas interseções entre *Carta ao Pai* e *Por que sou gorda, mamãe?* nos indicam diversas vias de acesso para a construção do corpo, a partir da sua percepção como campo em que diferentes influências, convergentes ou não, vicejam.

Algumas das possíveis relações intertextuais de *Carta ao Pai*, de Franz Kafka, e *Por que sou gorda, mamãe?*, de Cíntia Moscovich, fixam-se na trama constitutiva da corporeidade e partem do filho que prorrompe em estranhamento, desconforto e desajuste diante da robustez e tirania do pai. Por outro lado, o texto oferece pistas de que a apagada e discreta figura da mãe, descrita pelo filho-narrador por meio da imagem de uma “batedora na caça” ocupa um lugar importante no conflito familiar. Em *Por que sou gorda, mamãe?*, a obesidade assume também o caráter do fracasso, do monstruoso e disforme contraposta à magreza da mãe, porém é na ausência do pai que perscrutamos o sofrimento e o luto guardados pela filha-narradora e expressos no corpo submetido a dietas excruciantes. Assim, ao tratarmos a intertextualidade nas duas narrativas, almejamos fazer falar os corpos, em sua intercorporeidade, em sua inserção relacional, no esforço de compreender o processo de ontologia dos sujeitos.

## REFERÊNCIAS

BACKES, Marcelo. Prefácio. In: *Carta ao Pai*. Tradução, organização, prefácio, glossário e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

BERNARD, Michel. *O corpo*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

CARONE, Modesto. Uma Carta Notável. In: *Carta ao Pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução de Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*. Tradução, organização, prefácio, glossário e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução Sonia de Fuhrmann. 6 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis/RJ: Vozes, 2016

LILENBAUM, Patrícia Chiganer. ““Por que sou gorda, mamãe?, de Cíntia Moscovich: a pergunta que não quer calar”. *Matraga*. Rio de Janeiro. v. 14. n. 21. jul./dez. 2007. p. 189-192.

LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

MOSCOVICH, Cíntia. *Por que sou gorda, mamãe?* Rio de Janeiro: Record, 2006.



# A ESCRITA DE MARQUES REBELO NAS PÁGINAS DA *CULTURA POLÍTICA*: REVISTA MENSAL DE ESTUDOS BRASILEIROS

PATRICIA APARECIDA GONÇALVES DE FARIA\*

**RESUMO:** Marques Rebelo (1907-1973) colaborou como cronista durante os anos de 1941 a 1943, com *Cultura Política*: revista mensal de estudos brasileiros (1941-1944), principal publicação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), controlado pelo Estado Novo. Assim, considerando o percurso intelectual e literário do autor, este trabalho pretende, a partir de teóricos como Antelo (1984), Andrade (1941), Salla (2010), Velloso (1982), entre outros, levantar as características da revista e as estratégias de escrita de Marques Rebelo para manter-se como colaborador do periódico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marques Rebelo; *Cultura Política*; crônicas.

THE WRITTEN OF MARQUES REBELO IN THE PAGES OF POLITICAL CULTURE: MONTHLY MAGAZINE OF BRAZILIAN STUDIES

**ABSTRACT:** Marques Rebelo (1907- 1973) collaborated from the years of 1941 to 1943 in *Cultura Política*: - monthly magazine of Brazilian studies - (1941-1944), the main publication of the Press and Advertising Department (PAD), controlled by the Estado Novo. Thus, considering the intellectual and literary path of the writer, this research aims, from theorists as Antelo (1984), Andrade (1941), Salla (2010), Velloso (1982), among others, from at studying the characteristics of the magazine and the strategies of the writing used by Marques Rebelo to write a magazine.

**KEYWORDS:** Marques Rebelo; *Cultura Política*; chronicles.

\* Doutora em Letras, na área de Teoria e Estudos Literários pela UNESP. Atua principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura italiana, literatura comparada, século XX. E-mail: patricia\_faria09@yahoo.com.br



## **CULTURA POLÍTICA: REVISTA MENSAL DE ESTUDOS BRASILEIROS**

No Brasil, vigorou, de 1930 até 1945, um regime autoritário que passou por dois períodos decisivos. O primeiro marcado pela Revolução de 1930, movimento comandado por aqueles que acreditavam que as mudanças só poderiam acontecer com a destituição dos governadores da Primeira República (1889-1930). O segundo, aconteceu a partir do fortalecimento de um estado centralizador que foi responsável pelo golpe de 10 de novembro de 1937, que instaurou o Estado Novo.

A partir de então a cultura e a propaganda tornaram-se atividades estatais e passaram a ser utilizadas como meio educativo de doutrinação da opinião pública, principalmente no quesito relacionado à aceitação do regime, juntamente com a figura de Getúlio Vargas: “A palavra de ordem naquele momento era mobilizar a população e conquistar adesões aos projetos governamentais, e para tanto procurou-se construir uma imagem específica do regime e de seus representantes” (LACERDA, 2000, p. 104-105).

Amparado por esta perspectiva é que o Estado Novo conseguiu manter uma política de comunicação organizada e eficaz. Em outras palavras, financiava a sua própria propaganda e colocava em circulação mensagens e relatos favoráveis ao governo nos mais variados meios de comunicação, como o rádio, os jornais, as revistas, o cinema etc; como fizeram os outros governos autoritários e populistas que também utilizaram da estratégia da propaganda para se afirmarem perante todos como um governo forte.

Nesse contexto, o governo contou com o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), cuja criação decorreu de um longo processo que teve início em 1931, com o surgimento do Departamento Oficial de Publicidade (DOP), substituído em 1934 pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), cuja direção pertencia a Lourival Fontes. Após o golpe de novembro de 1937, o órgão mudou-se para o Palácio Tiradentes, a ex-sede da Câmara dos Deputados. Em 1938, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) transformou-se no Departamento Nacional de Cultura (DNC), que se organizou no dia 27 de dezembro de 1939 e instaurou o DIP, comandado por Lourival Fontes. O DIP contava com as seguintes divisões: radiodifusão, cinema e teatro, imprensa, serviços auxiliares, turismo e divulgação.

No exercício de suas atribuições, o DIP era o órgão responsável por vigiar as manifestações da cultura popular, classificar, definir e centralizar a publicidade e a propaganda externa e interna dos meios de comunicação, organizando manifestações cívicas e dirigindo a radiodifusão oficial do governo, bem como a censura em nível nacional. Desse modo, “o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) é genericamente referido como o responsável pela censura na Era Vargas” (LUCA, 2011, p. 136).

Assim sendo, o governo tentou evitar confrontos diretos com os intelectuais que não almejavam apoiar o regime, logo, procurou contornar os posicionamentos desses escritores no anseio de impedir que fosse feita uma oposição aberta ao governo, mesmo vigorando a censura, fortemente exercida pelo DIP. Para tal intento, criou a revista *Cultura Política*: revista mensal de estudos brasileiros, com o intuito de promover um discurso voltado para a constituição de uma ação política preocupada com a construção de uma nova ordem, engajada em enfatizar e propagar o “novo” conceito de governar, segundo

os moldes estadonovista.

*Cultura Política*: revista mensal de estudos brasileiros que circulou de março de 1941 a outubro de 1945, foi o periódico de maior força e durabilidade ao longo da ditadura Vargas, vendida nas principais bancas de jornal do país por um valor simbólico de Cr\$ 3,00, sendo que uma assinatura anual correspondia a Cr\$ 30,00. Todavia, o seu custo unitário ultrapassava a quantia de Cr\$10,00. Nesse sentido, fica atestado que a finalidade do periódico era divulgar o governo e os seus feitos culturais no país, sem a mínima intenção de lucrar com as suas publicações. Apenas uma parcela mínima desses exemplares era distribuída pelo DIP.

No decorrer de sua existência foram publicados cinquenta números com uma tiragem mensal de aproximadamente 3.000 exemplares, que contavam com aproximadamente 300 páginas, medindo 16 x 22,5 cm. A exceção ficou por conta dos três últimos números que, com o fim da Agência Nacional, reduziram as suas páginas para cento e poucas numa medida de 13,50 x 18,50 cm; todas as publicações da revista foram realizadas por Fernando Chinaglia S/A.

Inicialmente, *Cultura Política* utilizava uma linguagem formal e literária. Contudo, com o tempo e diante das suas transformações, permitiu-se o uso de uma linguagem mais coloquial, mais próxima dos temas inerentes à realidade cotidiana do período, como por exemplo, a entrada no Brasil na segunda guerra mundial.

Desde a sua fundação em março de 1941 até a sua extinção em outubro de 1945, a revista foi dirigida por Almir Bonfim de Andrade, a convite de Lourival Fontes, diretor do DIP. Almir de Andrade ficou à frente da revista durante as cinquenta edições que foram controladas pelo DIP e, mesmo com o fim do departamento, por sua própria iniciativa, ainda mais três números foram estampados em agosto, setembro e outubro de 1945, como informa Raul Antelo: “[...] Amparada pelo aparelho estatal, *Cultura Política* conseguiu publicar cinquenta números, aparecendo o último em maio de 1945. Dissolvida a Agência Nacional, Almir de Andrade consegue imprimir ainda mais três, em agosto, setembro e outubro desse ano” (ANTELO, 1984. p.11.)

Sobre a fase em que Almir de Andrade se dedicou ao governo Vargas e esteve à frente de *Cultura Política*, há no site do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), pertencente à Fundação Getúlio Vargas, um verbete que elucida muito bem as contribuições de Almir no plano político, social e cultural, enfatizando o seu desempenho propagandístico e à sua habilidade em agregar intelectuais não comprometidos com o regime, como Graciliano Ramos e Gilberto Freire:

Considerado um dos principais ideólogos do Estado Novo (1937-1945), ao lado de Francisco Campos, intelectual e político que ocupou a pasta da Justiça de 1937 a 1942, e de Antônio José Azevedo do Amaral, também em março de 1941, a convite de Lourival Fontes, diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), fundou *Cultura Política*: revista mensal de estudos brasileiros, da qual foi diretor até outubro de 1945. Revista oficial do regime, publicada pelo DIP, *Cultura Política* teve como propósito definir e esclarecer os rumos das transformações ocorridas no Brasil durante o governo ditatorial de Getúlio Vargas e congregou em seu quadro de colaboradores a elite intelectual do país, inclusive figuras não-comprometidas com o regime, como Graciliano Ramos, Gilberto Freire e Nelson Werneck Sodré. Através de artigos assinados e editoriais, Almir de Andrade buscou interpretar o Estado Novo, com base em um projeto ideológico eminentemente cultural. (VERBETE, 2020, on-line).

Contando com a direção de Almir de Andrade, a revista estampava normalmente, entre a terceira e a quinta páginas, informações referentes à localização da secretaria e da redação, que funcionavam na Rua da Misericórdia, no Palácio Tiradentes – 4 andar, Rio de Janeiro – Brasil.

Vale salientar que, na maioria das publicações, antes da enumeração das seções, havia um artigo escrito pelo diretor da revista que assinava no final dos escritos como A. de A. Em seguida, no sumário, apareciam seis seções fixas enumeradas, que perdurariam até agosto de 1942, na edição de número 18. Entretanto, alguns conflitos no DIP e o início da participação do Brasil na segunda guerra mundial obrigaram a revista a adequar as suas publicações aos novos rumos nacionais, a fim de alertar a população sobre os rumos da guerra. Com isso, muitas das temáticas abordadas pela revista, até aquele momento, foram mantidas, outras seções, por sua vez, foram agrupadas e outras foram extintas, dando lugar a novas seções.

Na capa, no topo da página, vinha estampado o ano e o número da revista, seguidos pelo título *Cultura Política* e seu subtítulo revista mensal de estudos brasileiros. No final da página, mencionava-se o mês e o ano, juntamente com o local de publicação, a cidade do Rio de Janeiro. Quanto ao título de *Cultura Política*, o próprio Almir de Andrade em “Política e Cultura”, texto introdutório da revista, comenta as relações existentes entre cultura e política, temas que seriam incessantemente discutidos ao longo da existência do periódico:

Cultura e política são [...] indissociáveis: toda política verdadeira e sadia deve ser uma expressão de cultura popular, assim como toda cultura verdadeira e fecunda deve ter um sentido político; deve conter uma aspiração de integrar-se na vida organizada que a política representa, com cristalização da ordem social. (ANDRADE, 1941, p.7)

Em relação ao subtítulo *revista mensal de estudos brasileiros*, podemos inferir que a revista tinha por objetivo explicar as transformações sociais e políticas do país como um todo, almejando integrar todas as regiões no novo contexto político com bases fixadas no plano nacional. Para tal intento, as publicações mensais realizavam os seus estudos nos mais variados setores da política e da cultura: economia, técnica, arte, literatura, ciências, música, rádio, educação, cinema, teatro etc.

A *Cultura Política*, conforme enuncia o seu subtítulo, configura-se uma revista de “estudos brasileiros”, cuja proposta é a de “definir” e “esclarecer” o rumo das transformações sociais e políticas do país. As realizações do governo nos mais diversos setores – política, economia, técnica, artes, letras, ciências – são registradas. A revista anuncia os seus propósitos de promover e estimular o debate sobre a problemática regional, desde que se circunscreva ao contexto nacional. (VELLOSO, 1982, p. 74-75).

Assim, pode-se dizer que a principal finalidade da revista era estudar, determinar e esclarecer as transformações sócio-econômicas que aconteciam no país. Ela, ainda, relatava as realizações e os feitos governamentais, e funcionava como um veículo de divulgação das publicações e feitos realizados por Getúlio Vargas e o Estado Novo: “*Cultura Política*, uma das

publicações promovidas pelo Estado Novo, ligada diretamente ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), apresentava como primeiro objetivo a divulgação das mudanças do país e as iniciativas governamentais” (PETERLE, 2010, p. 74).

Com o objetivo de divulgar as mudanças que aconteciam no país por meio das iniciativas governamentais, a revista precisou de um grande investimento financeiro. Por dispor de recursos vultosos, pagou a seus colaboradores o dobro do que era oferecido pelo mercado jornalístico da época. Assim sendo, o intuito do governo não era lucrar com as publicações e sim propagar os diversos estudos mensais realizados pela revista com o propósito de unificar a cultura e a política.

Desta forma, devido às suas qualidades editoriais, a sua extensão e ao grande investimento financeiro, conseguiu fazer jus à sua missão, ou seja, com coerência estampou em suas páginas particularidades culturais de várias áreas, de modo que conseguiu reunir uma grande quantidade de colaboradores de grande capacidade intelectual.

Coerentemente, para fundamentar o seu propósito de atuar em diversas áreas da cultura e da política, a revista precisou recrutar inúmeros colaboradores. A última seção, intitulada “Brasil social, intelectual e artístico”, contou com colaboradores renomados que escreviam sobre temas relacionados à arte e à cultura nas subseções dessa última seção. Exemplos notáveis são Marques Rebelo, em “Quadros e Costumes do Centro e do Sul”, Graciliano Ramos em “Quadros e Costumes do Nordeste”, Lúcio Cardoso em “Cinema”, Wilson Louzada em “Literatura de Ficção”, Guerreiro Ramos em “Literatura Latino-americana”, entre outros:

Detenhamo-nos [...] em algumas figuras que colaboraram na seção literária de publicação. Com rígida hierarquização, a revista cedia um espaço para cada um. Assim, o sexto capítulo da publicação – “Brasil social, intelectual e artístico” – abria-se invariavelmente com uma justificativa da influência política sobre a evolução social, intelectual e artística do Brasil. A seguir, em “A evolução social”, ainda se discorria sobre a ordem política e a evolução social, para só então incluir as seções propriamente ditas: os “Quadros e costumes do Centro-Sul”, a cargo de Marques Rebelo, e os do Nordeste, escritos por Graciliano Ramos; a página de Basílio de Magalhães, “O povo brasileiro através do folclore”, e outras de recuperação e homenagem: “Intérpretes da vida social brasileira” a “Páginas do passado brasileiro”. Na segunda parte – “Evolução intelectual” –, apareciam rubricas de Wilson Louzada (“Literatura de ficção”), Prudente de Moraes Neto (“Literatura de idéias”), Hélio Viana (“Literatura e história”), Guerreiro Ramos (“Literatura latino-americana”), Rosário Fusco (“História literária do Brasil”), F. Venâncio Filho (“Educação”), Antônio Simões dos Reis (“Movimento bibliográfico”) e Carlos Pedrosa (“Bibliografia estrangeira sobre o Brasil”). No último item de “Evolução artística”, apareciam textos de Luís Heitor (música); Carlos Cavalcânti (artes plásticas); R. Magalhães Jr. (teatro); Lúcio Cardoso (cinema) e Martins Castelo (Marques Rebelo) (rádio) [...]. (ANTELO, 1984, p. 11-14)

Grande parte desses intelectuais, literatos, arquitetos, músicos e pintores, entre outros, foram reunidos durante o ministério de Gustavo Capanema, entre os anos de 1934 e 1945, nomeados como a constelação de Capanema. Logo, durante os quatro anos de existência, a revista conseguiu atingir as suas principais finalidades que eram, sem dúvida, auxiliar na construção

e consolidação do mito Vargas. Para tal fim contou com escritores empenhados em divulgar os estudos realizados em diversos setores da cultura e da política, de modo que muitos desses colaboradores, em seus escritos, criticaram a democracia da Primeira República com o intuito de fundamentar as propostas de construção de uma nova sociedade, que seria conduzida pelo regime instaurado em 1937, o Estado Novo.

## A COLABORAÇÃO DE MARQUES REBELO EM *CULTURA POLÍTICA*

Ao analisar a revista *Cultura Política* convém ressaltar algumas considerações sobre a contribuição do escritor Marques Rebelo, que assumiu a autoria dos textos, nomeados pelos editores da revista como crônicas, para a seção “Quadros e costumes do Centro e do Sul”. Verificar a contribuição do autor é fundamental para a compreensão do processo de escrita adotado por ele e uma forma de analisar como os colaboradores do periódico se comportaram diante das estratégias adotadas pela revista *Cultura Política*.

Marques Rebelo escreveu um total de 23 crônicas para o periódico getulista, sendo que nos 18 primeiros números, estampou em todas as publicações, seguindo a praxe adotada pela revista de enumerar as crônicas e não intitulá-las. As crônicas constam da seguinte forma em *Cultura Política*:

- “Quadros e costumes do Centro e do Sul I” (ano 1, n.1, mar. 1941);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul II” (ano 1, n.2, abr. 1941);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul III” (ano 1, n.3, maio 1941);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul IV” (ano 1, n. 4, jun. 1941);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul V” (ano 1, n. 5, jul. 1941);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul VI” (ano 1, n. 6, ago. 1941);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul VII” (ano 1, n. 7, set. 1941);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul VIII” (ano 1, n. 8, out. 1941);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul IX” (ano 1, n. 9, nov. 1941);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul X” (ano 1, n. 10, dez. 1941);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul XI” (ano 2, n. 11, jan. 1942);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul XII” (ano 2, n. 12, fev. 1942);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul XIII” (ano 2, n. 13, marc. 1942);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul XIV” (ano 2, n. 14, abr. 1942);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul XV” (ano 2, n. 15, maio. 1942);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul XVI” (ano 2, n. 16, jun. 1942);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul XVII” (ano 2, n. 17, jul. 1942);
- “Quadros e costumes do Centro e do Sul XVIII” (ano 2, n. 18, ago. 1942);

Vale salientar que apesar de serem publicadas em uma sequência numérica não desenvolviam uma história contínua, eram narrativas fragmentadas sobre diversos costumes do país. Com as mudanças no perfil da revista, observa-se que “A partir do número 19, em setembro de 1942, quando há uma nova distribuição das seções na revista, englobam-se as colaborações de Graciliano e Rebelo, sob o título comum de Quadros e costumes regionais” (ANTELO, 1984, p.

61). Após fazer parte dessa nova seção colaborou com apenas cinco crônicas de maneira aleatória, duas em 1942 e três em 1943. Nesta seção as crônicas passaram a receber os seguintes títulos:

- Cataguazes (Minas Gerais), ano 2, n. 19, set. 1942;
- Trechos da suíte barbarensense, ano 2, n. 22, dez. 1942;
- Novos trechos da suíte barbarensense, ano 3, n. 24, fev. 1943;
- Fim de suíte, ano 3, n. 30, ago. 1943;
- Caderno de Viagens, ano 3, n. 33, out. 1943.

Diferentemente de postura adotada por Graciliano Ramos que adotava os acontecimentos no passado, o narrador das crônicas de Marques Rebelo trazia os fatos no momento contemporâneo. Noutras palavras, em momento algum ocultava que as temáticas discutidas em seus escritos pertenciam à época do governo do Estado Novo, inclusive, chegou citar abertamente em seus textos passagens que enalteciam a política adotada por Getúlio Vargas.

Na segunda crônica, publicada no segundo número da revista, Marques Rebelo fez uma citação ao Estado Novo e aos benefícios que esta nova maneira de governar trazia para o Brasil: “Quando foi proclamado o Estado Novo, o senhor juiz de direito [...] mandou chamar ao Foro os chefes políticos locais, que eram uns trinta. Em poucas palavras expôs-lhes a nova situação do Brasil. O regime não mais comportaria lutas partidárias” (REBELO, 1941, p. 243). Na mesma crônica, em um trecho anterior o narrador já havia feito elogios ao aspecto inovador adotado pela política do Estado Novo:

Em Januária também chegou, depois de 1937, o influxo renovador do Estado Novo: modificam-se os costumes locais, pelo desaparecimento das velhas figuras da política, pelo retorno dos que exploravam os campos, às fazendas, ao comércio, à clínica. Um novo ambiente de tranquilidade sem temores desce sobre Januária (REBELO, 1941, p. 242).

O efeito de simultaneidade dos acontecimentos narrados com o contexto histórico vigente se dá por meio de um narrador que viaja muito e conhece vários centros urbanos do país, principalmente na região interiorana, destacando as características pitorescas do lugar, de modo que este narrador conhece os espaços, fazendo menção à política que emergiu na atualidade, o Estado Novo.

Conforme destaca o nome da seção “Quadros e costumes do Centro e do Sul”, as crônicas focam tais espaços geográficos<sup>1</sup>, com destaque para cidades de Minas Gerais, como Belo Horizonte, Montes Claros, Barbacena, Cataguazes e Itajubá, entre outras; o cronista privilegia, também, espaços do Rio de Janeiro e o Chapadão Goiano.

Ao ler as crônicas de Marques Rebelo para *Cultura Política*, o leitor logo percebe que o cronista valoriza o cotidiano e busca documentar como a política se fazia presente na vida das pessoas. Adotando esse viés, o cronista queria deixar claro que a política do Estado Novo atingia todos os brasileiros, em todas as regiões do país, num processo de unificação não somente

1 A partir da crônica número dois da seção “Quadros e costumes do Centro e do Sul” começou a ter ilustrações, como fotos legendadas e cartões postais, que situavam os lugares que o narrador percorria sob diversas óticas.

geográfico como também cultural, conforme aponta Thiago Mio Salla:

Tal exaltação da rotina levada pelos integrantes do núcleo familiar, a repetir-se, contínua e alegremente, todos os dias, dá ensejo à promoção de certo “*brazilian way of life*”, promovido pelo novo regime. Enquanto o pai trabalhava, a mãe administrava a casa, os filhos estudavam e o país prosperava. Como se sabe para a retórica estadonovista, a família constituía-se na base moral e material do homem brasileiro, além de uma célula política primária, e, portanto, merecia todo amparo e a atenção do governo. (SALLA, 2010, p. 440-441)

Nas crônicas que têm como cenário o interior do Brasil, normalmente, as citações ao governo do Estado Novo são diretas, enquanto as que possuem como espaço o Rio de Janeiro há citações indiretas aos benefícios trazidos pelo governo getulista.

Mesmo fazendo menção direta ao Estado Novo e à figura de Getúlio Vargas, seus textos contavam com notas do editor, que tentavam reforçar o ponto de vista do cronista. Portanto, nota do editor da crônica inaugural serve para legitimar os escritos do autor em relação a política adotada pelo governo:

Na sua crônica inaugural, descreve o autor a paisagem e a vida de uma das cidades mais expressivas do interior do Brasil central – Itajubá ( Minas Gerais). É um pequeno pedaço do Brasil que encontramos nestas páginas. Do Brasil perdido na imensidade de si mesmo, seguindo o ritmo lento de sua história social. E é curioso ver-se, pelas palavras do autor, à certa altura de sua descrição, como a pequena cidade se sentiu, de uma hora para outra agitada pelo sopro renovador de um Brasil que ressurgia para os novos destinos, com a vitória revolucionária de 1930. Moderniza-se Itajubá, civiliza-se com a construção de prédios novos, laboratórios, obras de perfeição técnica, erguidas ali pela energia construtora do Governo. Um sopro de vida mais sadia percorre o interior brasileiro. Mas o Brasil é grande, imensamente grande; a rotina continua a espreguiçar-se com lentidão secular, porque os governos não operam milagres e a vida social brasileira tem que seguir a sua marcha natural. Se a nossa evolução política segue ritmo veloz de decênios, a nossa evolução social terá que seguir, inevitavelmente, um ritmo paciente de séculos. Porque os povos não improvisam os seus sistemas de vida: arrancam-nos de dentro de si mesmos. E se hoje vamos readquirindo a “posse de nós mesmos”, há que esperar muito deste influxo vitalizador; mas há que esperar com paciência, confiando tanto na obra do tempo como na dos homens. (CULTURA POLÍTICA, 1941, p.232).

Como se pode observar, as notas do editor serviram para confirmar as mensagens e reforçar o ponto de vista de Marques Rebelo em suas colaborações com *Cultura Política*.

Diferentemente de Graciliano Ramos, Marques Rebelo publicou em livro as crônicas que saíram em *Cultura Política* e fez várias alterações, inclusive excluindo trechos:

Como se sabe, o conjunto das crônicas escritas para a revista do DIP foi trabalhado por seu autor para uma edição em livro publicada em 1944 por Irmãos Pongetti com o título de *Cenas da vida brasileira: Suíte n. 1*. Em 1951, Marques Rebelo acrescenta uma segunda suíte à edição de *O Cruzeiro* e introduz modificações para a

terceira versão (Edições de Ouro, Rio de Janeiro, s.d. Introdução de Herberto Sales) (ANTELO, 1984, p.65).

Em suas reedições, o escritor de *Oscarina* demonstrou insatisfação com o que escreveu para revista e fez diversas mudanças. No primeiro volume da autobiografia *O espelho partido* intitulada *O trapicheiro* (1959), o autor tentou justificar a sua participação em *Cultura Política*, por meio de suas lembranças. Ele relembra fatos, utilizando pseudônimos para citar o nome das personalidades envolvidas, como Almir de Andrade que o convidou para participar do periódico getulista:

23 de Julho

Operoso Lauro Lago<sup>2</sup>. Eis-me convidado para colaborar na *Cultura Política*.

Conto com você, não conto? – telefonou-me, trabalho a que antes se dera, explicando-me que os convites eram selecionados, porém ecléticos. (cultura é cultura!) truque sedição, mas frutífero – arregimenta os adversários e debilita os adversários.

Pensei em recusar, mas encabulei – Lauro Lago sempre me dispensou tal deferência, mostrou-se comigo sempre tão afável e cordial, quando sabia-o tão rústico, que não atinei como fazê-lo. Positivamente é uma das nossas fraquezas sentimentais a precariedade de convicções ante as investidas dos nossos amigos ou amistosos conhecidos. E a mais uma leve insistência, manhosamente na qual enumerou Venâncio Neves, Ribamar Lasotti e Gustavo Orlando<sup>3</sup> como nomes já integrando o corpo de colaboradores, cedi imaginando a decepção de Gasparini, a mofa de José Nicácio:

- Sim, pode contar comigo.

- Então para o primeiro número! Daqui a um mês estará na rua.

- Farei o possível.

- Olhe você podia fazer uma seção permanente. Seria mais interessante. - Não tenho ideia agora qual poderia ser. Pense e me diga. Confio em você.

- Está bem. Vou pensar.

Os escrúpulos, porém, vieram e fico dando tratos à bola. - papagaio! Como poderei comparecer ao jornal estadonovista sem falar muito ou sem falar nada no Estado Novo? (REBELO, 1959, p. 412 - 413)

Marques Rebelo continuou a relatar em sua autobiografia particularidades de sua decisão em aceitar colaborar com *Cultura Política*. Como um dos pretextos para justificar a sua participação no periódico getulista, utilizou a imagem pública de Graciliano Ramos, ex- preso político durante o governo Vargas:

24 de julho

Procurei Pedro Morais, mas estava enfermo, retirara-se para o sítio de um parente em Itaipava. Explano minhas inquietações a Saulo, que me anima:

- Ganhe o seu dinheiro! Você precisa e eles pagam bem. Também fui convidado. Não como colaborador permanente. E também não me neguei. E não só eu aceitei. Quase todos que foram solicitados. O ínclito democrata Gustavo Orlando foi dos primeiros.

- Lauro Lago me disse.

<sup>2</sup> Lauro Lago é o pseudônimo de Almir de Andrade.

<sup>3</sup> Gustavo Orlando foi o pseudônimo utilizado por Marques Rebelo para se referir a Graciliano Ramos.



- Pois é. Dos primeiros. Vai escrever umas vinhetas da vida nordestina. Sabe duma coisa? Porque você não faz também umas cenas da vida sulista? Ficaria engraçado. A ideia caiu em terra necessitada. (REBELO, 1959, p. 412)

É possível concluir que Marques Rebelo justificou sua participação na revista getulista pela amizade que nutria com Almir de Andrade e pelo fato de outros colaboradores terem aceitado o convite, inclusive Graciliano Ramos, pois, além da remuneração, *Cultura Política* trazia reconhecimento aos seus colaboradores, uma vez que reunia uma gama seleta dos mais influentes intelectuais daquela época. Todavia, embora o direcionamento político da revista pretendesse, com a presença de Graciliano, encarregado de mostrar a vida nordestina, e Marques Rebelo, representante do cotiadiano da região centro-sul, apresentar um conjunto de imagens idílicas dos costumes e comportamentos do brasileiro, diferente de Graciliano Ramos, Marques Rebelo discutia abertamente o regime, sem pesar nas palavras, contribuindo mais abertamente com a proposta da revista.

## Referências

- ANTELO, Raul. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.
- ANDRADE, Almir de. Política e cultura. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, ano 1, n.2, abr. 1941.
- LACERDA, Aline Lopes de. Fotografia e propaganda política: Capanema e o projeto editorial Obra getuliana. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- LUCA, Tania. *Leituras, Projetos e (Re)vista(s) do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- PETERLE, Patricia. Ignazio Silone e Graciliano Ramos, um olhar dialógico. In: PETERLE, Patricia (Org.). *Ignazio Silone: ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Editora Comunità, 2010.
- REBELO, Marques. *Quadros e costumes do Centro e do Sul*. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, ano 1, n.2. abr. 1941.
- REBELO, Marques. *Trapicheiro*. São Paulo: Livraria Martins, 1959.
- SALLA, Thiago Mio. *O fio da navalha: Graciliano Ramos e a Revista Cultura Política*. 2010. 721 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade de São Paulo, USP, 2010. Disponível em: [http://www.teses.usp.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=64&Itemid=194&lang=pt-br](http://www.teses.usp.br/index.php?option=com_content&view=article&id=64&Itemid=194&lang=pt-br). Acesso em 20 fev.2020.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. Cultura e Poder Político: uma configuração do campo intelectual In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro (Org.). *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio Janeiro: Zahar, 1982.
- VERBETE. Almir Andrade. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/>

BuscaConsultar.aspx. Acesso: 10/02/2020

RECEBIDO EM 04/05/2020 | APROVADO EM 30/05/2020



# O PERFEITO COZINHEIRO DAS ALMAS DESTE MUNDO: LITERATURA E EXPERIMENTALISMO

VALDEMAR VALENTE JUNIOR\*

**RESUMO:** Este artigo tem como proposta o aprofundamento acerca de questões que envolvem o Modernismo na obra *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, espécie de puzzle composto a várias mãos em um livro-caixa que dá conta de uma experiência pré-modernista que se desenvolve entre 1918 e 1919 na *garçonnière* de Oswald de Andrade, localizada à Rua Líbero Badaró, no Centro de São Paulo. Na ocasião, o relacionamento de Oswald de Andrade com a jovem Daisy acaba por atrair ao local escritores que se constituiriam em alguns dos nomes mais importantes da Literatura Brasileira, a exemplo de Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida e Menotti de Picchia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Experimentalismo; Escrita modernista; Criação coletiva; Narrativa crítica.

## O PERFEITO COZINHEIRO DAS ALMAS DESTE MUNDO: LITERATURE AND EXPERIMENTALISM

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to develop observations about the work *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, a kind of puzzle composed by several hands in a book that tells of a pre-modernist experience that develops between 1918 and 1919 in the Oswald de Andrade's *garçonnière*, located at Rua Líbero Badaró, in downtown São Paulo. At the time, Oswald de Andrade's relationship with the young Déisi ends up attracting local writers who would be some of the most important names in Brazilian Literature, such as Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida and Menotti de Picchia.

**KEYWORDS:** experimentalism; modern writing; collective creation; critical narrative.

\*Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Pós-Doutor em Literatura Brasileira pela UERJ. Professor da Pós Graduação da Universidade Estácio de Sá. E-mail: valdemarvalente@gmail.com

## INTRODUÇÃO

O clima de euforia que antecede a Semana de Arte Moderna como movimento catalisador de transformações extremas atua no plano de uma produção literária desatrelada da ordem parnasiano-simbolista que ainda dita suas regras, do ponto de vista de uma estética que reduplica modelos arcaicos em processo de obsolescência. Diante disso, a euforia e o estertor da *belle époque* paulistana congrega em seu cortejo de situações o final da Primeira Guerra Mundial como sinal verde ao retorno de um fluxo de relacionamento com a Europa duramente atingida pelos efeitos desse conflito. Disso decorre a urgência do que a expansão industrial e urbanística de São Paulo, em vista do que representou o *superávit* do café, tem a oferecer. Isso corresponde a um tempo em que se faz necessário importar os modelos da cultura de vanguarda em curso como forma de rivalizar com o Rio de Janeiro a supremacia de centro cultural capaz de dar conta de modelos *avant la lettre*. Nesse sentido, São Paulo encontra-se muito mais em sintonia com a expansão vanguardista, na medida em que o investimento oficial nas obras de remodelação do Rio de Janeiro situa-se como cópia do modelo de urbanização posto em prática pelo Barão Haussmann na Paris da segunda metade do século XIX.

Em vista disso, a São Paulo dos anos anteriores à hecatombe modernista acostuma-se com o Futurismo como termo comum aos jovens de retorno da Europa, onde o movimento circula de modo a definir os rumos de uma produção artística em sintonia com a velocidade representada pela industrialização. Disso decorre a expansão dos centros urbanos povoados por automóveis e cinematógrafos, a que se alia a era da aviação e dos submarinos como máquinas de guerra. A esse princípio, norteado pela velocidade das ações, os jovens escritores de São Paulo pretendem aliar a vontade inerente a uma criação artística descolonizada que consiga dar conta do processo de inclusão do país nos rumos de uma modernidade capaz de fazê-lo encontrar seu caminho. Isso corresponde à atualização de seu relógio estético em relação ao fuso-horário do mundo desenvolvido. Assim, a dimensão de um evento que catalise a iniciativa de dotar o país de postulados que confrontem o conservadorismo de Olavo Bilac e Coelho Neto não pode emanar senão de uma cidade onde a força produtiva do século XX encontrou seu espaço efetivo, na condição de portadora desses anseios de transformação.

Em vista disso, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* apresenta-se como modelo de livro-caixa comprado em papelaria em que o haver e o dever consistem nas diferentes formas de seu preenchimento como um *puzzle* para o qual concorrem várias mãos. Essa experiência diz respeito ao relacionamento de Oswald de Andrade com a jovem Daisy, a Miss Cíclone, e seus encontros em uma *garçonnière* na Rua Líbero Badaró, entre 1918 e 1919, culminado na morte da jovem com quem se casa *in extremis*. Por sua vez, o resultado desse infausto amor daria lugar à primeira experiência radical em sentido pleno do que a poesia e a prosa oswaldiana representariam como índice de elevada rebeldia e insubmissão face ao conservadorismo vigente. Assim, essa obra coletiva conta com a colaboração de personalidades como Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Léo Vaz e Guilherme de Almeida, entre alguns dos mais assíduos frequentadores da *garçonnière* a assinarem sob pseudônimo as variadas formas de escrita que consistem em múltiplas colagens e vão de carimbos a charges, grampos de cabelo a recortes de jornais e revistas.

Há que se pensar no que *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* significa como

prelúdio de uma atividade literária que teria em Oswald de Andrade seu maior articulador. Do mesmo modo, a reunião em torno da figura de Daisy, motivada pela atração por ela despertada nos frequentadores da *garçonnière*, enseja a formação de um núcleo a articular o que em seguida daria lugar ao Modernismo. Diante disso, um ciclo se fecha, em vista da representação de um projeto que, ainda que por vias transversais, enfatiza o desejo de transformação decorrente da inconformidade desses jovens escritores com os descaminhos da criação literária no país. Nesse contexto, a *garçonnière* configura uma espécie de ideário moderno, a exemplo do que Daisy representa, na condição de mulher independente, o que destoa por completo do modelo patriarcal em vigor. Sua morte prematura, no entanto, deixa um enorme vazio entre os que nela enxergam um modelo de sedução e comportamento transgressor a que corresponde a confecção múltipla de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* como texto final, réquiem de um tempo de profundas mudanças na sociedade brasileira.

Desse modo, há que refletir acerca do sentido terminal de uma *belle époque* paulistana que se conflita com as transformações decorrentes da industrialização como termo inerente ao colapso representado pela Primeira Guerra Mundial, o que parece embaralhar vários elementos, no tocante à deliberação do Modernismo. Para tanto, concorrem as transformações que afetam não somente a paisagem de São Paulo, em vista dos viadutos e arranha-céus que se fazem representar como símbolos, mas do mesmo modo a crescente inquietação social que agencia mudanças no âmbito da criação literária. Por sua vez, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* situa-se em um plano que se mostra ainda fronteiro, no que se refere à *belle époque* como registro do que na obra de Oswald de Andrade pode ser verificado em *Os condenados* como estertor de um tempo de euforia e angústia. Em vista disso, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1987) pode concorrer como ensaio do que posteriormente Oswald de Andrade definiria como linha divisória entre a poesia e a ficção, podendo efetivar-se em vários outros âmbitos, onde se incluem o diário como expressão fragmentada de um projeto que começa a ser esboçado em sua versão definitiva.

Por esse caminho, o que pode ter como significado da vitória de um projeto sobre outro, querendo ser isso o apogeu do Modernismo e a agonia da *belle époque*, não deixa de ser importante como observação acerca de dois momentos cruciais que definirão o lugar de Oswald de Andrade, bem como de parte dos escritores que frequentam a *garçonnière*. Desse modo, há que se pensar acerca de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* como relato que se antecipa à intenção modernista de desconstrução de um modelo que parece consolidado e contra o qual se impõem as formas possíveis de uma transgressão que vai ao limite extremo. Assim, esse *puzzle* destituído de autoria definida situa-se como um marco de irreverência que tende a ocupar um lugar específico e um plano de relevância na história da cultura brasileira. A possibilidade de ampliação do contexto crítico que aí se faz presente busca destituir a velha ordem, consignando a posição definida de um movimento que toma para si a responsabilidade de conferir ao texto literário uma consistência estética em oposição às forças conservadoras que insistem em ocupar espaços definitivos.

## A BELLE ÉPOQUE E O MODERNISMO

A distinção entre territórios em vista da participação de Oswald de Andrade na cena cultural, a partir de seu retorno da Europa, em 1912, parece definir um campo onde sua presença estabelece relações com outros agentes de cultura, os quais, com o tempo, irá refutar ou acolher. Desse modo, parece existir uma linha limítrofe que, ao tempo em que confunde as diferentes perspectivas que representam o arcaico e o moderno, também separa a *belle époque* decorativa da industrialização de uma cidade que assume a responsabilidade de postar-se como polo da vanguarda cultural brasileira. A isso, Maria Augusta Fonseca acrescenta: “Oswald de Andrade tem um importante papel nessa empreitada”. (2008, p. 95-96). Nesse espaço contíguo entre dois termos, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* situa-se como traço de união entre o caráter alegórico de uma *belle époque* tardia e o anúncio do que representa o Modernismo. Na condição de movimento de sentido demolidor, o desinteresse pela produção literária anterior à Semana de Arte Moderna funciona como termo capaz de catalisar as forças criadoras mais significativas desse período em torno de um projeto de sentido duradouro.

Diante disso, não apenas deve ser considerada a materialidade de uma obra composta por vários elementos, mas, do mesmo modo, a referência do que representou a *garçonnière* da Rua Líbero Badaró como ponto de encontro de onde emanaram as sucessivas discussões em torno da execução de medidas. Esses encontros levariam à legitimação de um movimento de alta voltagem no contexto de um país de estrutura social arcaica que reproduz esse sentido nos exemplos de uma produção literária atrasada em relação às manifestações das vanguardas europeias. Por esse meio, há que se refletir acerca de demandas sociais que descumprem de modo absoluto o sentido alegórico de uma cultura de superfície, na ocasião em que os rapazes de palheta e bigodes retorcidos a ferro quente podem ser considerados como uma antítese de Daisy, a pós-adolescente de origem pobre que se torna não apenas amante da figura exponencial do Modernismo, mas também um ponto de atração dos escritores por ela seduzidos. Nesse aspecto, a morte prematura faz dela a musa trágica de um acontecimento que entra para a história literária pela porta dos fundos, uma vez que de seu desaparecimento nasce o livro que funciona como ponto de partida do movimento modernista.

Assim, a reunião em torno de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* tem como resultado a primeira manifestação em que seus integrantes irão, em sua maioria, participar da Semana de Arte Moderna, alguns anos mais tarde. A isso deve-se uma espécie de euforia que transcende o que de fato venha a representar o Futurismo, que evidentemente foge ao conceito específico do que isso possa significar como movimento de vanguarda. Na verdade, mais que tudo isso, o movimento que tem efeito entre os jovens escritores de São Paulo tende muito mais a encarar o descompasso referente à condição brasileira de reproduzir sem crítica modelos importados. Nesse sentido, Cecília de Lara observa que “para cada figura que sobressaiu, muitas outras ficaram nos bastidores, mas tiveram papel decisivo no debate de ideias, na abertura de caminhos” (1997, p. 14). Assim, mais que propriamente uma manifestação futurista, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* decorre da necessidade de negação do que até aquele momento se impunha como regra, capacitando os jovens escritores ao exercício da crítica como matéria obrigatória de um aprendizado que se faz presente para muito além do movimento que

busca situar-se no contexto pré-modernista. De todo modo, o Modernismo prenuncia nessa obra o que seria a posição da maioria de seus membros, e sobretudo a de Oswald de Andrade, na condição de quem exerce de modo pleno sua capacidade crítica como poeta e ficcionista.

O conceito de Modernismo diz respeito à fundamentação teórica de um movimento que acaba por ter em seus quadros adesões de última hora. Isso deve-se ao fato de que certos escritores não têm condições, tampouco ânimo para se igualarem ao espírito transformador de Oswald de Andrade como ponta-de-lança de um movimento que dele emana. Sua participação reitera a posição de quem retorna da Europa embebido do sentimento presente na pintura de Pablo Picasso, na música de Erik Satie e na poesia de Guillaume Apollinaire. Desse modo, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, antes de representar um poema-brinquedo, um diário-colagem ou mesmo um romance-tragédia, assume o lugar de obra que com o passar do tempo aponta para a divisão que se impõe entre a euforia e a depressão que marcam o final da Primeira Guerra Mundial como estertor de um tempo de mudanças. Do mesmo modo, há que se pensar acerca das revoltas da classe operária, o que de algum modo concorre para a eclosão do movimento modernista, situando-se em São Paulo o quartel general onde se centraliza a atividade cultural de vanguarda do país.

Assim, a obra inovadora incorpora uma perspectiva futura, a partir do que o Modernismo passa a representar, confere a *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* um lugar inusitado. Assim, seu ineditismo antecipa-se no tempo como documento que se opõe às marcas de uma literalidade que tem como expoentes Rui Barbosa e Clóvis Beviláqua, revisores do Código Civil e personalidades infladas de uma vaidade que os faz se sentirem proprietários da língua e da cultura. Na contramão de um sistema fincado em elementos de reduplicação de modelos, o lugar inerente às tentativas de transformação desse quadro corresponde à diluição que se efetiva como forma de persuasão que passa a alimentar o desejo de uma série de escritores. Assim, a postura assumida nesse instante, ainda que com o tempo se verifiquem várias dissensões e mudanças de rumo, não deixa de representar uma busca pelo novo, em vista do colapso iminente que parece agravar-se a limites inimagináveis, no que tange ao conservadorismo da literatura em geral. Isso corresponde ao que Antonio Candido chamou de “normalização, generalização do Modernismo”. (2006, p. 223). Por esse meio, o poema em forma de quebra-cabeça concorre para contrariar as perspectivas retrogradadas, na contramão da poesia moderna.

A configuração crítica do Modernismo como um movimento que finca sua base de pensamento na necessidade de uma mudança radical tem precedentes na tentativa de Oswald de Andrade em estabelecer relações variadas no período que antecede a Semana de Arte Moderna. Diante disso, a peregrinação em visita aos corifeus do Parnasianismo, mesmo em vão, estabelece as condições do movimento que está por vir, abrindo espaços significativos à nova situação. A esse processo de renovação acrescenta-se a edição do jornal *O Pirralho*, em cuja publicação pontifica o talento diluidor de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, o Juó Bananére, logo a seguir rejeitado pelos modernistas. Por sua vez, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, ao colocar os variados ingredientes da cultura brasileira na mesma panela, concorre para descharacterizar a suposta seriedade que leva a criação literária a cada vez mais afastar-se de seus propósitos.



## ENSAIO SOBRE A CRISE

A elaboração de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* parcialmente esvazia o sentido de autoria de um diário que aponta para a crise que se instaura diante do colapso gerado pelo Parnasianismo como tendência que já não apresenta qualquer alternativa à criação. Desse modo, o que parece resultar de um brinquedo entre jovens passa a significar uma posição definida, no que tange às formas literárias destituídas do tom de seriedade em vista do sentido de desconstrução de que o Modernismo se nutre para confrontar a tradição. Assim, a elaboração *sui generis* de um texto que inviabiliza a impositação de um discurso apenas alegórico destitui as pretensões da criação literária como sinônimo de um pensamento edificante que predomina como uma extensão do discurso oficial na Primeira República. Por conta disso, Mário da Silva Brito destaca em Oswald de Andrade “o gosto pelo trocadilho provindo de Emílio de Menezes, o amor pelas situações insólitas e imprevistas com tom de sátira e humor”. (1992, p. 11). Nesse sentido, não apenas a experiência contida em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* como parte expressiva do que seria perpetrado pelo Modernismo confronta o que o Parnasianismo representa.

A dimensão crítica do que se impõe como via de oposição à tradição parte para o confronto direto a partir da destituição completa do sentido estético do Parnasianismo como redução que atinge o seu limite, chegando ao esgotamento absoluto. Em vista disso, o desmascaramento do que representam suas propostas tende a levá-lo a um abismo diante do qual não há escapatória. A experiência radical de uma obra que destitui o sentido redentor da literatura tem em seu tom de *ready-made* elementos que se agregam a outras expressões, a exemplo do cartoon e da charge, bem como às formas de improvisado que atomizam a impositação beletrista que ainda vigora como tábula rasa. O lugar a que corresponde *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* atende à urgência da diluição estética como um projeto que ganha fôlego suficiente e o induz a um caminho sem volta. Nesse sentido, a experiência perpetrada pelos frequentadores da *garçonnière* de Oswald de Andrade não tem como ficar de fora do que se constitui como matéria prima de que o Modernismo irá dispor.

De fato, a elaboração desse livro-surpresa subentende a detecção de uma crise de proporções inimagináveis que coloca em xeque a criação poética e narrativa como ponto crucial de um confronto que situa em lados opostos tradição e modernidade. Diante disso, o aspecto alegórico do Parnasianismo tem como contraposição a postura irreverente decorrente de um processo criativo que traz à luz a fragmentação do que supostamente se apresenta como realidade. No entanto, a isso corresponde um discurso decorativo e destituído de elementos de teor crítico e contestatório do *status quo* de que os conservadores se servem. Por essa via, a configuração crítica de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* destitui o significado da criação como verdade absoluta, contextualizando o sentido da escrita literária em processo de precarização. A partir de uma experiência que coloca no mesmo plano uma série de propostas, essa escrita acaba por impor uma nova medida. Haroldo de Campos destaca em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* o que chama de “novidade da estrutura-aleatória e da forma *ready-made*, de livro-objeto” (1992, p. 22). Extinta a condição de obra inserida no cânone brasileiro,

*O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* concorre para que se tenha uma dimensão radical acerca do problema que aborda.

O conflito que se estabelece com o prolongamento do Parnasianismo coincide com a reiteração de um modelo político que encontra nesse estilo uma referência essencial à sua continuidade. Por sua vez, seu esgotamento enseja a insatisfação dos modernistas, constituindo-se no que tenderia a reiterar a mesma insatisfação com o sistema político, em vista da dominação de grupos regionais. Assim, a expectativa em torno do Modernismo, mesmo em face de suas contradições, agencia um processo irreversível de modificação do contexto dominante. O aspecto original do que aborda faz de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* um exemplo único. Nesse aspecto, não há como negar a iniciativa que por vezes se mostra instintiva, quase involuntária, no sentido de dotar a escrita literária de outros mecanismos de atuação. A drástica alteração do que até então representa um jogo com regras definidas parece configurar a incredulidade dos que supunham desfrutar de um lugar cativo no *metiér* das letras.

A atitude que se deflagra a partir de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* coincide com o agravamento da discussão que alia os movimentos de vanguarda aos últimos episódios do conflito mundial como motivo para que se efetive a redefinição de um pensamento estético que não tem mais como conviver com as formas reduplicadas de um estilo conservador. Desse modo, a precariedade do livro-surpresa reitera o momento de crise, ao tempo em que também contribui como uma estética que se aproveita dos materiais de que dispõe para impor sua forma de inscrição em face da desordem que busca destacar em sua configuração. Por conta disso, parece um engano creditar a *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* a condição de um mero passatempo de diletantes em torno da literatura. Em vista do que representa essa afirmação, Mário da Silva Brito afirma que no caderno “há de tudo: pensamentos, trocadilhos (inúmeros), reflexões, paradoxos, pilhérias com os *habitués* do retiro, alusões à marcha da guerra, a fatos recentes da cidade, a autores, livros e leituras, às músicas ouvidas”. (1992, p. 7). A rigor, a consequência trágica do encontro que enseja essa obra configura-se como o lado oposto da criação dos escritores desse tempo, concorrendo como experiência original e iniciativa das mais significativas no âmbito das expectativas que antecedem a Semana de Arte Moderna.

Diante do que se apresenta como termo agravador da condição de um texto apenas recentemente publicado, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* cumpre o papel de obra para a qual o tempo se torna um aliado, uma vez que a essa espera corresponde sua validade como termo que se integra o Modernismo. Daí haver um avanço, no que se refere à significação dessa obra, resultando disso o valor inestimável que lhe cabe, uma vez que seu caráter pioneiro lhe confere uma condição singular. Assim, da *belle époque* à configuração da arte moderna como instância irreversível decorre uma distância, parecendo também estreitar-se o limite do que se faz imprescindível à formulação de um pensamento que se reflete nas propostas modernistas. A efetivação da arte moderna, a partir de postulados oriundos dos movimentos da vanguarda europeia, tem como orientação a realidade local a que *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* recorre como elemento que fundamenta seu sentido de modo essencial.

## ENTRE A FICÇÃO E A POESIA

A experiência que se consuma em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* abre a possibilidade da discussão acerca de um tema extremamente relevante para o Modernismo em sua configuração de movimento que busca romper com as posições estanques no tocante à divisão dos gêneros. Há que se pensar acerca de que o próprio Oswald de Andrade não tem consigo a clareza devida no que diz respeito à distinção exata do que seja ficção ou poesia, haja vista a mescla entre esses dois gêneros que se verifica em *Pau Brasil* ou em *Memórias sentimentais de João Miramar*, cuja prosa poética se faz presente de modo visível. A isso podemos acrescentar uma observação de sua lavra: “Gosto de propor os meus pontos de vista, ensinar o que sei, ainda que errado, e intervir mesmo no que não sei”. (1990, p. 53). Assim, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* reitera a desconstrução do que para os poetas da tradição parnasiana se constitui em verdadeira profissão de fé, como afirma Olavo Bilac em um de seus mais emblemáticos poemas, espécie de plataforma do movimento em torno da arte pela arte reforçada pela perfeição formal como regra de ouro. Em vista disso, a atitude encabeçada por Oswald de Andrade, ao fomentar a concepção de seu livro-surpresa, concorre para que a dissolução representada nessa obra confunda os termos de uma ficção que, entre outras personagens, abre espaço ao protagonismo de Daisy em sua condição terminal.

Por esse meio, a poesia comparece de diferentes modos na concepção de um discurso que rompe com os paradigmas inerentes à superioridade desse gênero, na ocasião em que Oswald de Andrade compõe versos utilizando-se de carimbos. Essa radicalidade atende à demanda de afirmação de uma escrita que não tem como retroagir, haja vista o caminho que vai de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* à Semana de Arte Moderna como marco de irreverência inovadora. O alvo dos modernistas consiste em críticas a Coelho Neto, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho como representações de uma espécie de monopólio da literatura. Por sua vez, a dissolução da linha divisória que separa a ficção da poesia, fundindo esses dois gêneros, estabelece um rompimento com essa hierarquia. Assim, a algazarra dos jovens rebeldes em torno da *garçonnière* de Oswald de Andrade resulta na experiência mais radical que se configura no período de gestação do Modernismo como expressão de mudanças significativas.

A discussão que se estende no tempo que sucede a Semana de Arte Moderna arregimenta modernistas e parnasianos em trincheiras opostas. A isso corresponde a reação desses últimos, no sentido de afirmarem seus valores em torno do que acreditam representar o fim da poesia e dos postulados estéticos que defendem. Daí a configuração aparentemente ilógica de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* contrariar o desejo de que a criação poética conservadora possa ter prosseguimento como manifestação restrita a um grupo de força que toma para si o direito de escrever poesia. A isso, Tereza Virgínia de Almeida acrescenta uma suposta despretensão no que se refere ao valor desse documento: “Ao se perguntar qual a função social daquele diário coletivo à época de sua produção, a resposta pode ser bastante simples: um despretensioso meio de comunicação entre amigos no reduzido contexto de uma *garçonnière*. (1998, p. 80). Nesse sentido, a configuração libertária de um texto que decorre da participação de vários agentes serve para que seja desestabilizada a ordem vigente, que se mantinha partir de modelos que não acrescentam nenhuma nova concepção ao que se mostra anacrônico. Diante

disso, essa proposição implícita no estreitamento da relação entre os gêneros, ou ainda, na mescla de várias possibilidades textuais, concorre para que se efetive uma drástica violação do que para o Parnasianismo representa sua própria sobrevivência ao longo do tempo.

A distinção entre as formas da arte pura e impura corresponde à intromissão do que o Modernismo significa, no sentido da desvinculação do objeto artístico como marca de uma perfeição formal que não tem como limitar-se à realidade de um país de enormes contrastes sociais. Diante disso, o aspecto original da arte moderna decorre do rompimento com formas consolidadas, confrontando o estatuto que formaliza a escrita como sinônimo de perfeição. Assim, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* destitui todo o significado de que se serve o Parnasianismo em sua retórica edificante. Além disso, instaura uma ordem de pensamento que se alia à demanda de um mundo em acelerado processo de industrialização. O texto em forma de puzzle situa-se como uma manifestação inerente a uma dinâmica fragmentária, a partir da proposição de uma narrativa cubista com que Oswald de Andrade entra em contato em sua primeira viagem à Europa.

A construção de uma narrativa que tem como epílogo a morte de quem pontifica como ponto de atração dos que na *garçonnière* se encantam com sua presença obedece a uma sequência de fatos que são retratados de modo a multiplicar o sentido inerente às situações que se apresentam como temas. Assim, a multiplicidade de propostas presentes nesse texto concorre como necessidade que atende à demanda por novas expressões da escrita. A dinâmica que se instaura como parte do processo de elaboração estética de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* corresponde à indefinição referente a um valor que se encerra em si mesmo, quando, em verdade, sua elaboração, do ponto de vista sequencial, oferece as condições à plena atuação a uma estética da desconstrução, colocando em descrédito a seriedade retórica da escrita parnasiana. A isso, Roberto Schwarz destaca na obra de Oswald de Andrade sua “preferência vanguardista e antissentimental pela presença pura, em detrimento da profundidade temporal e demais relações” (1987, p. 24). Emparedados ao limite do que contraria suas pretensões, os parnasianos são destituídos de um lugar de prestígio que lhes parecia intocável, a partir do instante em que as propostas modernistas passam a ter efeito.

A consequência referente ao lugar incômodo a ser ocupado por *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* atende a um índice de irresolução que se impõe como a própria razão de ser do que essa obra propugna. Assim, o diário mostra-se destituído de qualquer sentimento edificante, na medida do que a ele não se alia nenhuma pretensão de pontificar como estátua no panteão glorioso do que quer que seja. A isso acrescenta-se a descaracterização de uma escrita que se resume às anotações em um livro-caixa onde são computados os créditos e os débitos. Por esse meio, os créditos de que essa obra se faz merecedora multiplicam-se, em vista dos possíveis débitos que a ela possam vir a ser cobrados, na medida da radicalidade que assume como portadora do princípio que norteia a presença da literatura de vanguarda no país. A dinâmica de que *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* se serve desritualiza a concepção da literatura em seu sentido ordenado, decorrendo dessa posição uma abertura em sequência cujos fatores estéticos se fazem representar como orientação vigente, significando uma tomada de atitude diante da qual não haverá retorno.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Tereza Virgínia de. *A ausência lilás da Semana de Arte Moderna: o olhar pós-moderno*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1998, p. 80.
- ALMEIDA, Tereza Virgínia de. *Os dentes do dragão*. Rio de Janeiro: Globo, 1990.
- BRITO, Mário da Silva. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo, Globo, 1992, p. 12.
- BRITO, Mário da Silva. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo, Globo, 1992, p. 11.
- CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para Miss Cyclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo, Globo, 1992, p. 22.
- CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2006, p. 223.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo, Globo, 2008.
- LARA, Cecília de. Introdução. In: *Pressão afetiva e aquecimento intelectual: cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto*. São Paulo, Giordano Lemos, Educ, 1997, p. 14.
- SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-28.

RECEBIDO EM 29/04/2020 | ACEITO EM 22/05/2020

# A APLICAÇÃO DE ESTRUTURAS NARRATIVAS MITOLÓGICAS ALÉM DA FÓRMULA

CAROLINA LISBOA MAIA\*

RAFAEL MARQUES DE ALBUQUERQUE\*\*

**RESUMO:** As estruturas narrativas muitas vezes são aplicadas de forma que novas histórias repliquem velhos padrões. Por meio do estudo de caso da *graphic novel* *Fiero*, são comparadas as estruturas dos acadêmicos Vladimir Propp, Joseph Campbell e do escritor Christopher Vogler. Nesse artigo, foi questionada a necessidade de seguir rigorosamente as etapas da jornada do herói para que uma narrativa seja esteticamente aceita. Como resultado, pretende-se demonstrar uma forma de utilizar as estruturas superando a necessidade de seguir suas regras, combinando seus atributos, consultando-as para resolver problemas pontuais e, assim, agregar valor e originalidade à experiência de entretenimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estrutura narrativa; Mitologia, *Graphic novel*; Roteiro.

## THE APPLICATION OF MYTHOLOGICAL NARRATIVE STRUCTURES BEYOND THE FORMULA

**ABSTRACT:** Narrative structures are often applied in such a way that new stories replicate old patterns. Through the case study of the graphic novel *Fiero*, the frameworks of the academics Vladimir Propp and Joseph Campbell, as well as of the writer Christopher Vogler, are compared. In this article, it was questioned whether it is necessary to strictly follow the stages of the hero's journey for a narrative to be aesthetically accepted. As a result, it is intended to demonstrate a way to use the structures by overcoming the need to follow their rules, combining their attributes, consulting them to solve specific problems, and thus adding value and originality to the entertainment experience.

**KEYWORDS:** Narrative structure; Mythology, *Graphic novel*; Script.

\* Bacharel em Design pela Universidade Federal de Santa Catarina; Bacharel em Design de Jogos e Entretenimento Digital pela Universidade do Vale do Itajaí. E-mail: carolinalisboamaia@gmail.com

\*\* Doutor em Educação pela Universidade de Nottingham (Reino Unido); docente na Universidade do Vale do Itajaí. E-mail: albuquerque@univali.br.

## 1. INTRODUÇÃO

O professor Joseph Campbell (2009) afirma que vivemos em um mundo desmitologizado. A construção da subjetividade ocidental moderna com limitada participação do mito, segundo ele, encoraja o interesse pelo estudo da mitologia e pelo consumo de histórias de ficção que agreguem significados profundos à existência humana. A indústria do entretenimento, nesse contexto, confunde-se com o papel dos mitos para povos tradicionais. Campbell separa “contos populares” de “mitos”, sendo que os primeiros devem-se ao entretenimento e os últimos, à instrução espiritual. Campbell utiliza o sentido do espiritual em uma perspectiva ampla, associado com um aspecto que transcende a existência mundana. É na relação com esse aspecto que o mito torna-se relevante à experiência humana.

No entanto, o entretenimento não precisa ser encarado como um mero escape da realidade, pois pode ser, também, uma forma de questionamento acerca da experiência humana. Segundo Mckee (2006), o mundo hoje consome filmes, romances, teatro e televisão de uma forma que estes se transformaram na principal fonte de inspiração da humanidade. Portanto, a influência dessas artes não deve ser subestimada, visto que frequentemente a estrutura mítica e arquetípica ainda orienta a criação de histórias nas artes narrativas.

Alguns autores tentaram compreender as estruturas subjacentes aos contos populares e mitos, entre eles destacam-se Vladimir Propp, Joseph Campbell e Christopher Vogler. Cada um desses autores propõem uma forma de compreender a estrutura narrativa e apresenta uma perspectiva com a qual uma história pode ser analisada. Este estudo tem o objetivo utilizar o caso do roteiro de Fiero, uma história em quadrinhos produzida pela primeira autora do presente artigo, para demonstrar como essas estruturas podem ser aplicadas na indústria criativa, desenvolvendo uma análise comparativa de forma que o leitor possa perceber as diferenças de cada autor e sua estrutura na prática. Pretende-se demonstrar que, embora tais estruturas possam ser consideradas limitantes, se usadas como uma fórmula rígida, ao se buscar o sentido do mito subjacente nos autores de referência, pode-se extrapolar a mera fórmula e agregar o sentido essencial do mito, mesmo em uma obra de entretenimento contemporânea.

## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Koch (2008), descreve pejorativamente o ato de “escrever por fórmula”, que seria a utilização do escritor de uma fórmula de enredo preestabelecida, de forma rígida. Ele considera que a inspiração sobre a história deve guiar o processo de criação mais do que a fórmula de enredo. Embora reconheça a importância de um bom enredo, ele critica a estrutura quando ela se torna uma “fórmula maquinal que substitui a integridade de uma história legitimamente inventada e descoberta.” (p. 91)

Esse é um risco aos escritores, que se apegam demais às fórmulas, sem se aprofundar nas questões da experiência humana por trás da composição de uma narrativa. Porém, existe um grande interesse em identificar elementos recorrentes em boas histórias e porque tantas delas são tão satisfatórias do ponto de vista psicológico, emocional e intelectual. Em uma perspectiva mais mercadológica, há estudos quantitativos como o de Archer e Jockers (2017),

que buscam os padrões de histórias que vendem mais. Obviamente, o sucesso em vendas não necessariamente possui relação com o potencial de uma obra de oferecer à audiência uma experiência profunda, de forma que o sucesso comercial e o valor arquetípico da história são valores diferentes. Seja para entreter ou para provocar questionamentos, as estruturas arquetípicas expõe os conflitos centrais da vida humana.

Dois autores ganharam renome por abordar suas histórias em suas relações com o mito e os arquétipos. O conceito de Monomito - também conhecido como a jornada do herói - de Campbell (2007), explana as bases arquetípicas das histórias produzidas pela humanidade como um todo, em diferentes épocas e localizações geográficas e Vogler (2015) adaptou a jornada do herói para a linguagem do entretenimento, mostrando como a estrutura mítica pode ser usada para a criação de histórias de fácil identificação com o público.

Propp (2001) foi escolhido para mostrar uma alternativa menos rígida à estrutura da narrativa, com suas funções de personagem que podem ou não estar presentes. As 31 funções as quais ele identificou nos contos de fada russos prometiam uma maior flexibilidade e pragmatismo para a criação de uma história original do que as etapas da jornada do herói.

O objeto de estudo será *Fiero*, um projeto autoral ainda em desenvolvimento, em que se criou uma narrativa a qual se assemelha a um conto de tradição oral, como mitos e contos de fadas. Apesar de inspirada em tradições que remontam a um passado distante, a narrativa deveria ser atual o suficiente para entreter o público de hoje. *Fiero* é uma leitura a qual aborda dois pontos de vista: *Fiero* pode ser identificado como herói ou como vilão. Observa-se, no entanto, que tanto pelos estágios da jornada do herói quanto pelas funções de Propp, apresentar a sequência ideal dos fatos em uma história pode induzir o público a esperar estas sequências, visto que elas já são conhecidas.

## 2.1 VLADIMIR PROPP

Em 1928, foi publicado o livro *A Morfologia do Conto Maravilhoso*, do acadêmico russo Vladimir Propp (2001), em que ele identificou a recorrência de elementos básicos na narrativa de contos de fadas, preocupando-se com a forma na qual eles eram semelhantes. Seu método de análise consistiu em comparar exclusivamente os enredos de contos fadas russos (os contos maravilhosos), isolar as partes constituintes e compará-las com as partes constituintes de outras narrativas. Seu objetivo era chegar a uma morfologia dos contos, uma descrição destes a partir de suas partes.

O foco de Propp estava na forma como a narrativa era impulsionada pelas ações dos personagens. Seus nomes e atributos variam, mas suas ações permanecem similares. Pode-se considerar que ele propõe o estudo a partir das funções dos personagens. (PROPP, 2001, p.16)

Dessa forma, Propp (2001, p.17) apresenta as seguintes observações:

- I. Os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto.
- II. O número de funções dos contos de magia conhecidos é limitado.
- III. A seqüência das funções é sempre idêntica.



IV. Todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção.

Propp (2001) descreve as 31 funções desempenhadas pelos personagens nos contos e depois determina que as funções mais comuns agrupam-se de forma lógica entre as seguintes esferas de ação: Antagonista, Doador, Auxiliar, Princesa e seu pai, Mandante, Herói e Falso herói.

Quadro 1: Funções dos personagens em Vladimir Propp

Personagens	Funções
Antagonista	O Dano (A), O Combate contra o herói (H) A Perseguição (Pr)
Doador	Preparação da transmissão do objeto mágico (D) Fornecimento do objeto mágico ao herói (F)
Auxiliar Mágico (Personagem ou objeto)	Deslocamento do herói no espaço (G) Reparação do dano ou da carência (K) Salvamento durante a perseguição (Rs) Resolução de tarefas difíceis (N) Transfiguração do herói (T)
Princesa e seu Pai	Proposição de tarefas difíceis (M) Imposição de um estigma (J) Desmascaramento (Ex) Reconhecimento (Q) Castigo do segundo malfeitor (U) Casamento (W0)
Mandante	Envio do herói (B)
Herói	Partida para realizar a procura (C ↓) Reação perante as exigências do doador (E) Casamento (W0)
Falso herói	Partida para realizar a procura (C ↓) Reação perante as exigências do doador, sempre negativa (E neg) Pretensões enganosas (L).

Fonte: os autores, inspirados em Propp (2001)

Nem sempre as esferas de ação são uniformes e elas não devem ser usadas para definir os personagens. Propp (2001) encontra três possibilidades para a distribuição das funções entre os personagens, a primeira estabelece que o personagem corresponde completamente à esfera de ação, a segunda, que um único personagem ocupa mais de uma esfera e a terceira em que uma esfera é dividida entre personagens.

Por fim, Propp (2001, p.51) define o conto como uma sequência, ou seja:

todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W0) ou outras funções utilizadas como desenlace.

Um conto pode ser constituído por mais de uma sequência, consecutivas ou intercaladas.

Ao reduzir as narrativas a pequenos eventos descritivos, Propp fez a separação entre ações realizadas por personagens de seus significados simbólicos, possibilitando uma análise de ordem prática e estrutural dos contos.

Propp (2001, p. 16) compara os seguintes casos:

1. O rei dá uma águia ao destemido. A águia o leva para outro reino;
2. O velho dá um cavalo a Sutchenko. O cavalo o leva para outro reino;
3. O feiticeiro dá a Ivan um barquinho. O barquinho o leva para outro reino;
4. A filha do czar dá a Ivan um anel. Moços que surgem do anel levam Ivan para outro reino

Nos casos citados encontramos grandezas constantes e grandezas variáveis. O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou funções. Daí a conclusão de que o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens.

Ele oferece um ponto de vista não cíclico para uma narrativa, onde novas sequências se agrupam e funções podem apresentar-se deslocadas de seu lugar ideal, como em histórias com o ponto de vista de mais de um personagem, por exemplo:

“O dragão rapta uma jovem. Sequências I e II: os irmãos mais velhos partem, um depois do outro, para procurá-la e se atolam num pântano. Sequência III: parte o mais jovem e liberta a moça e os irmãos” (PROPP, 2001, p. 52).

## 2.2 JOSEPH CAMPBELL

Joseph Campbell foi um professor e escritor norte-americano que inicialmente estudou literatura inglesa e medieval e posteriormente dedicou-se ao estudo de mitologias e culturas ao redor do mundo. Campbell (2007) desenvolve o conceito de Monomito, utilizando a psicanálise como instrumento para analisar a linguagem simbólica dos mitos. Ele comparou mitos de diversas culturas, tradições ocidentais e orientais, e percebeu seus paralelos e correspondências, focando em ritos de passagens e imagens arquetípicas de Carl Jung. Com isso, Campbell buscava identificar a sabedoria universal por trás da camada fantasiosa dessas histórias, encontrando as recorrências de aspectos narrativos sob o ponto de vista antropológico e psicológico.

O Monomito, portanto, compõe-se de três grandes estágios: partida, iniciação e retorno (CAMPBELL, 2007, p.40), enfatizando o caráter cíclico da aventura do herói nessas narra-

tivas. Esses três estágios são subdivididos nas seguintes etapas:

Quadro 2: As etapas da Aventura do Herói

<b>O herói de mil faces (Campbell, 2007)</b>	
<b>A Partida</b>	
O Chamado da Aventura	O destino convoca o herói e o transfere para uma nova região de tesouros e perigos.
A Recusa do Chamado	O herói recusa ao chamado, e portanto torna-se uma vítima a ser salva, convertendo a aventura a sua contraparte negativa.
O Auxílio Sobrenatural	Aos que não recusaram o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora, que oferece uma ajuda mágica contra os perigos que o herói enfrentará.
A Passagem pelo Primeiro Limiar	O herói chega ao “guardião do limiar”, que separa a realidade do herói das novas provações e perigos desconhecidos.
O Ventre da Baleia	O herói encontra o primeiro grande perigo. Como o primeiro limiar simboliza uma passagem para o renascimento, “o herói em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu.” (CAMPBELL, 2007, p. 91)
<b>A Iniciação</b>	
O Caminho de Provas	O herói deve sobreviver a uma sucessão de provas e é auxiliado pelos poderes benignos que encontrou antes da passagem do primeiro limiar.
O Encontro com a Deusa	O herói prova que seu talento é digno, recebendo uma nova perspectiva de sua aventura.
A Mulher como Tentação	O herói é seduzido por prazeres materiais que tornam-se símbolos de derrota. O herói deve resistir para que não abandone ou desvie de sua jornada.
A Sintonia com o Pai	O herói deve enfrentar quem detém o maior poder sobre sua vida, geralmente uma figura paterna. Ao fazê-lo, ele muda características internas e torna-se mais capaz de realizar a sua busca.
A Apoteose	O herói humano atinge uma condição divina, libertando-o para uma nova sabedoria.
A Bênção Última	O herói busca a graça dos deuses - uma substância miraculosa e sustentadora, que é o motivo de sua jornada. Seus guardiões a liberam para os que se mostram dignos.
<b>O Retorno</b>	
A Recusa do Retorno	Frequentemente após encontrar o triunfo e iluminação na terra distante, os heróis resistem em retornar ao reino mundano.
A Fuga Mágica	“Se o troféu tiver sido obtido com a oposição do seu guardião, ou se o desejo do herói no sentido de retornar para o mundo não tiver agradado aos deuses ou demônios, o último estágio do ciclo mitológico será uma viva, e com frequência cômica, perseguição” (CAMPBELL, 2007, p.198)
O Resgate com Auxílio Externo	“O herói pode ser resgatado de sua aventura sobrenatural por meio da assistência externa. Isto é, o mundo tem de ir ao seu encontro e recuperá-lo” (CAMPBELL, 2007, p. 206)
A Passagem pelo Limiar do Retorno	O herói deve readaptar-se ao mundo comum.
Senhor dos Dois Mundos	Ao retornar do reino do caos, e se ajustar à vida mundana, o herói aprende lições de vida, e amadurece.

Fonte: os autores, inspirado em Campbell (2007)

O foco em descrever esse ciclo de morte e renascimento mostra que essa estrutura nem sempre é adequada à indústria do entretenimento. Campbell buscava identificar as recorrências em histórias já existentes e originadas da tradição oral de seus respectivos povos, que se manifestava com o mesmo conteúdo e diferentes roupagens. Mesmo assim, ele não se acontentava em discutir a sociedade atual a partir desses estudos. Em *O Poder do Mito* (2009), ele comenta sobre sua impressão de que perdemos algo ao vivermos em uma sociedade desmitologizada, que não supre algumas necessidades de imaginação e inspiração espiritual dos contos populares e ritos de passagem. Porém, é apenas com o trabalho de Christopher Vogler (2015) que sua obra é instrumentalizada para a indústria do entretenimento.

Tanto Vladimir Propp quanto Joseph Campbell dispuseram-se a analisar histórias populares originadas da tradição oral, sendo o objeto de estudo do primeiro os contos de fadas, e do segundo os mitos. No entanto, Propp preocupou-se em nomear as partes constituintes dos contos e identificar uma estrutura ideal. Campbell, por outro lado, observava as circunstâncias antropológicas por trás dos mitos, e queria explicar a origem de cada etapa como um fenômeno da natureza humana.

### 2.3 CHRISTOPHER VOGLER

Christopher Vogler é um roteirista, escritor e educador que trabalhou como consultor de histórias em Hollywood, contribuindo para grandes empresas de entretenimento como a Disney, Fox 2000 Studios e Warner Bros. Sua maior contribuição para a narratologia é o livro *A Jornada do Escritor*, em que Vogler (2015) utiliza o Monomito de Campbell para enriquecer novas narrativas, adaptando a estrutura arquetípica ao universo cinematográfico. Sua perspectiva é, portanto, mais criativa, no sentido de debruçar-se sobre a criação de novas histórias. Pode-se dizer que Vogler constrói uma ponte entre uma visão psicológica e antropológica das histórias, com uma visão mercadológica e cinematográfica.

Segundo Vogler (2015, p.45):

Em qualquer boa história, o herói cresce e se transforma, empreendendo uma jornada de um modo de ser para outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio e vice-versa. São essas jornadas emocionais que prendem o público e fazem valer a pena acompanhar a história.

A estrutura apresentada na *Jornada do Escritor* mostra uma reprodução fiel à Campbell, mas com uma abordagem mais atual, propondo inovações para se contar uma história cativante. Algumas etapas dessa nova estrutura são enfatizadas, enquanto outras são omitidas ou agrupadas.

Vogler (2015) também cita Propp em sua obra, mas ele o faz de forma que as funções dos personagens de Propp apoiem e reforcem as ideias de Campbell na jornada do herói, sem

maior necessidade de aprofundá-las e contextualizá-las.

Quadro 3: Comparação entre as etapas da jornada do herói

<b>O herói de mil faces (Campbell, 2007)</b>	<b>A jornada do escritor (Vogler, 2015)</b>
<b><i>A Partida</i></b>	<b><i>Primeiro Ato</i></b>
	Mundo comum
O Chamado da Aventura	Chamado à Aventura
A Recusa do Chamado	Recusa do Chamado
O Auxílio Sobrenatural	Encontro com o Mentor
A Passagem pelo Primeiro Limiar	Travessia do Primeiro Limiar
O Ventre da Baleia	
<b><i>A Iniciação</i></b>	<b><i>Segundo Ato</i></b>
O Caminho de Provas	Provas, Aliados e Inimigos
	Aproximação da Caverna Secreta
O Encontro com a Deusa	Provação
A Mulher como Tentação	
A Sintonia com o Pai	
A Apoteose	
A Bênção Última	Recompensa
<b><i>O Retorno</i></b>	<b><i>Terceiro Ato</i></b>
A Recusa do Retorno	O Caminho de Volta
A Fuga Mágica	
O Resgate com Auxílio Externo	
A Passagem pelo Limiar do Retorno	
Senhor dos Dois Mundos	Ressurreição
Liberdade para Viver	Retorno com o Elixir

Fonte: os autores, inspirados em Campbell (2007) e Vogler (2015).

Vogler (2015) determina que a primeira etapa da jornada do herói é o “Mundo Comum”, enquanto Campbell inicia a aventura do herói com o Chamado da Aventura, que seria análoga à segunda etapa de Vogler. Sobre o início da jornada, Campbell diz que o herói vem do mundo cotidiano e deve se aventurar numa região de acontecimentos sobrenaturais. A aventura só é iniciada após o chamado. As diferenças entre as estruturas devem-se ao fato de que Vogler está preocupado com as questões de histórias criadas por escritores e roteiristas. Portanto, é necessário que se exponha o protagonista, o estado do mundo em que ele se encontra, os recursos que ele tem disponíveis e seu histórico, para que sejam apresentados de forma que o público simpatize com a personagem principal e sua história.

Considerando a preocupação em atingir um público, é estabelecida a diferença fundamental entre Vogler e Campbell: Vogler tem o objetivo de contar histórias novas e cativantes para um público amplo e Campbell tem o objetivo de entender os padrões psicológicos por trás

das culturas do passado e quais instintos levaram às coincidências nos mitos.

### 3. MATERIAL E MÉTODOS

Este artigo é um estudo de caso da construção do roteiro da história em quadrinhos *Fiero*, criado pela primeira autora deste texto. Segundo Gil (2010, p.58), “o estudo de caso é caracterizado pelo estudo profundo e exaustivo de um ou de poucos objetos, de maneira a permitir o seu conhecimento amplo e detalhado”. Dessa forma, é possível aprofundar-se em um tema dentro de um contexto de aplicação.

No caso do roteiro de *Fiero*, serão levantados questionamentos acerca de sua concepção com base em estruturas narrativas, visando investigar e comparar suas características, demonstrando como a escolha de seguir uma estrutura pode promover inovações e diferentes olhares sobre o desenvolvimento de uma história original.

Para o desenvolvimento do roteiro, primeiro foi estabelecido o caráter do personagem principal e as referências mitológicas. Em seguida, definiu-se o tema principal que moveria a trama. Primeiro foi definido o final da história, para que então todas as ações em seu decorrer culminassem de forma adequada a ele. Os acontecimentos da história passaram por diversas iterações até que fossem coerentes com o personagem e o tema. Quando a história foi finalizada, ela foi comparada com as estruturas de Propp, Campbell e Vogler.

### 4. A NARRATIVA DE FIERO

Fiero é um jovem órfão que tem vivido nas ruas. Ele possui uma má-formação no pé e tem dificuldades para caminhar, o que o torna um alvo fácil para que outros o ataquem durante a noite (Figura 1).



Figura 1: Storyboard Ato 1, *Fiero* sendo perseguido. Fonte: os autores (2019)

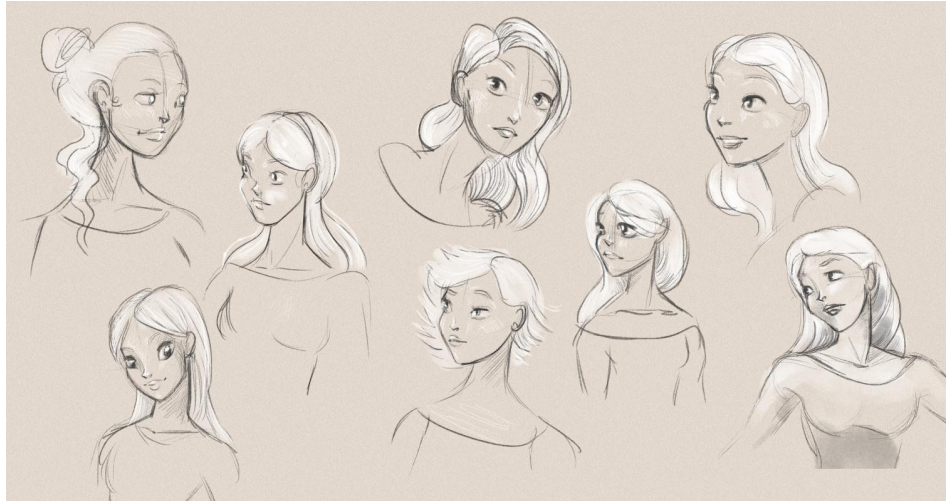
Em uma dessas noites, porém, *Fiero* conhece Sofia (Figura 2), a filha do Artesão de instrumentos, que mostra um esconderijo no terraço de sua casa para que ele possa se esconder. A princípio, *Fiero* não confia na menina nem em seu irmão Alec.

No entanto, Sofia não desiste de *Fiero* e, após vê-lo pedindo esmolas, ela leva seu pai, o Artesão, para encontrá-lo e ensiná-lo a tocar a lira. Assim, todos descobrem que *Fiero* tem o dom da música e, pela primeira vez, ele sente como é ser admirado por outras pessoas. *Fiero* encanta seu público com música, mas Alec nunca confia plenamente nele. Alec é surdo e se comunica por meio de mímicas e mensagens escritas. *Fiero* encanta-se com o próprio talento e

sabe que é um traço raro, proveniente dos deuses, sem desconfiar de que sua protetora é Alea, a deusa do Acaso.

Figura 2: Concept art, Sofia.  
Fonte: os autores (2019)

O Artesão acolhe *Fiero* em sua família, adotando-o como um filho, e este desenvolve suas habilidades musicais. Com o passar dos anos, a música traz mudanças positivas em sua vida, mas a fama e o ouro alimentam seu orgulho e vaidade. Ele gasta seu ouro com um quarto na melhor estalagem, ornamentos, roupas luxuosas e poções para dormir, sem as quais ele não consegue descansar (Figura 3).



Ele gasta seu ouro com um quarto na melhor estalagem, ornamentos, roupas luxuosas e poções para dormir, sem as quais ele não consegue descansar (Figura 3).

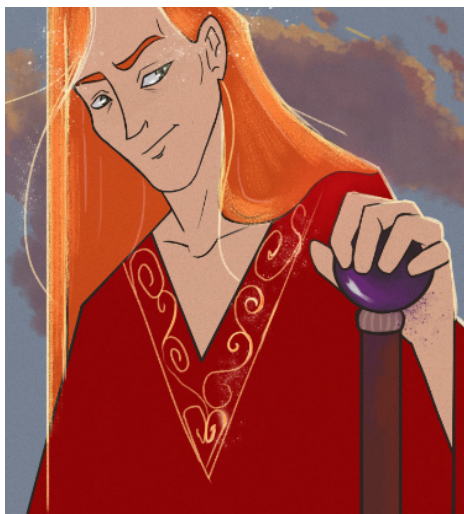


Figura 3: Pânulo da HQ, *Fiero* em seu auge. Fonte: dos autores (2020)

Por conta de seu talento, *Fiero* é convidado para participar dos Grandes Jogos, para provar seu valor nas competições de música e poesia. Porém, a poucas semanas do evento, o Artesão adoece. Ao ver o sofrimento do pai, *Fiero* entrega uma de suas poções soníferas a Sofia, para que o Artesão pudesse ter uma morte mais tranquila. *Fiero*, Sofia e Alec passam a noite em vigília com o pai, mas este não resiste até o amanhecer.

Às vésperas da viagem de *Fiero* para os Grandes Jogos, Sofia lhe revela que, ela e Alec endividaram-se em busca de uma cura para o pai.

Ela pede a *Fiero* que volte para casa, mantendo a família unida, mas ele acredita em seu grande destino como o vencedor dos Jogos. Ele dá algumas moedas a Sofia e uma de suas poções soníferas mais uma vez, para dormir sem preocupações. Apesar de ter ajudado a irmã com bem menos do que poderia, ele promete que fará uma visita antes de partir.

Conforme havia prometido, *Fiero* retorna à sua antiga casa e vê que ela está muito mais humilde desde sua última visita. Quem o recebe é Alec. Assim, como fez com Sofia, *Fiero* tenta apaziguar o humor de Alec com poucas moedas. Alec, porém, não é convencido pelo gesto de *Fiero* e o derruba no chão, exigindo sua lira, a única criação do Artesão que restava. Sofia

interrompe a briga dos irmãos e convence Alec de que *Fiero* precisa da lira para participar dos Grandes Jogos, honrando a memória do Artesão. Então, Alec deixa *Fiero* partir.

Durante a luta, porém, foram quebrados e derrubados alguns objetos. Entre eles, uma lâmpada de óleo acesa, livros e várias folhas de papel soltas que iniciam um incêndio. Alec sobrevive, mas Sofia havia tomado a poção do sono de *Fiero* e sufocou com a fumaça.

No outro dia, *Fiero* chega à grande competição e está pronto para a performance mais importante de sua vida. Então, enquanto se apresentava em frente aos nobres mais influentes, as cordas de sua amada lira arrebentaram-se. Desconcertado, *Fiero* ficou sem ar, desafinou e esqueceu o restante da música.

Ensandecido, *Fiero* insulta e culpa a deusa do Acaso pela sua má sorte. A deusa arrebenta suas cordas vocais como resposta. *Fiero*, com o lar destruído pelo fogo e privado do seu dom, retorna às ruas, onde sua história começou.

## 5. DISCUSSÃO

Inicialmente, o roteiro de *Fiero* foi escrito sem a preocupação de atender a uma estrutura pré-estabelecida, mas sim a de que o enredo, ainda assim, mantivesse a integridade artística e lógica da narrativa.

*Fiero* é o protagonista de sua história, mas ele não é um herói tradicional e foi decidido que essa característica seria explorada, revelando gradativamente seu verdadeiro caráter para o leitor. Portanto, foi definido que seria uma trama de punição (MCKEE, 2006) escondida sob arquétipos e etapas que glorificam os mais puros heróis, protetores da humanidade. O leitor deveria ser convencido a acompanhar um personagem enquanto este se torna mau, porém, com o desafio de não frustrar suas expectativas em relação à história.

Durante o primeiro e segundo ato, *Fiero* apresenta traços de um herói comum, explorando as necessidades recorrentes deste papel, como segurança, pertencimento e busca pela excelência. Dessa forma, a jornada do herói poderia ter sido usada para estabelecer o primeiro ato da história, para que se acreditasse que um personagem seria um possível herói. Assim como tantos outros heróis que seguem a jornada típica, *Fiero* começa como um órfão e tem um tipo de talento proveniente dos deuses. Pela ótica da jornada do herói (VOGLER, 2015), o público é induzido a esperar que este órfão tenha a ajuda de um mentor, mostre alguma característica especial na qual ele é marcado como o “escolhido” ou, de alguma forma, “especial”. Mais tarde, ele encontraria aliados, os quais o auxiliariam em uma série de provas em que ele triunfa, mas não sem realizar um grande ato de sacrifício antes. Então, o herói voltaria ao ponto de partida da história, mais sábio que no início e pronto para uma nova jornada. O herói mítico e puro de Campbell seguiria em um caminho do auto sacrifício, e em contraste, o herói de Vogler poderia buscar seus próprios objetivos, mas ainda assim o autor evidencia os desfechos que conduzem para a evolução pessoal do protagonista.

Dessa forma, seria incoerente que *Fiero* seguisse a estrutura mítica de Campbell à risca e a estrutura de Vogler, quando aplicada no início do processo criativo, ainda induz a uma interpretação positiva da história, devido ao material que o inspirou. Portanto, *Fiero* não possui de forma clara algumas das etapas mais convencionais da jornada do herói, como o Chama-



do à Aventura, a Recusa do Chamado, a Travessia e as Provas, Aliados e Inimigos.

Porém, à medida que a história avança, a análise puramente morfológica e objetiva de Propp (2001) possibilita observar a história sob novas óticas e livre de etapas pré-estabelecidas, de forma a construir um terceiro ato apropriado para os objetivos estéticos do desfecho da narrativa.

Na primeira leitura, percebe-se que *Fiero* desempenha muitas das funções atribuídas ao Herói (PROPP, 2001) e isso o coloca como protagonista da história. Estas funções de Herói são análogas às etapas da jornada do herói. Algumas funções heróicas são utilizadas como forma de reforçar o papel de *Fiero* como protagonista, sendo deslocadas para o ponto inicial da narrativa. Logo, a situação inicial de *Fiero* é de um órfão pobre, que possui uma fraqueza física (função inicial de *Carência* de Propp). A sequência continua com mais duas funções relacionadas aos Heróis: *Fiero* é ameaçado por meninos de rua e está em desvantagem, porém Sofia dispõe-se a ajudá-lo (*Perseguição e Salvamento*). Essas duas funções são colocadas idealmente no fim da história, contudo no caso de *Fiero*, reforçam a necessidade que o personagem tem de ajuda e contato humano.

Nos eventos seguintes, porém, existem pistas da inclinação da personalidade real de *Fiero*. A cena é ambígua a princípio, mas revela mais significados em uma segunda leitura, se analisada buscando as funções de Propp.

Sofia convida *Fiero* para entrar em sua casa e Alec, seu irmão mais velho, intervém. De forma brusca, ele não permite que *Fiero* entre e proíbe Sofia de deixá-lo entrar (*Proibição*). *Fiero* espia os irmãos gesticulando pela janela da casa (*Interrogatório*) e nota o interior da sala. *Fiero* descobre o quanto a família é rica (*Informação*). Sofia não desiste e mostra para *Fiero* um esconderijo no telhado de sua casa (*Transgressão*). No dia seguinte, Sofia vê *Fiero* como um menino de rua pedindo suas esmolas e, em sua inocência infantil, resolve ajudá-lo novamente (*Ardil e Cumplicidade*).

Nas funções de *Proibição* e *Transgressão*, faz-se a distinção entre a situação inicial, geralmente delineando algum traço de prosperidade (a casa confortável, segura e luxuosa de Sofia) e, quando a proibição é transgredida, o Antagonista é introduzido na história, causando dano à família (PROPP, 2001, p. 19-20).

*Proibição*, *Interrogatório*, *Informação*, *Transgressão*, *Ardil* e *Cumplicidade* são funções de Propp que são idealmente apresentadas na etapa de Preparação do conto, antes da apresentação do Herói, e são desempenhadas majoritariamente pelo Antagonista. Em *Fiero*, elas aparecem de forma sutil, pois a interferência de *Fiero* desencadeia toda a série de eventos que culmina em uma tragédia para Sofia e sua família.

Ou seja, ao analisar um enredo com as funções de Propp, é possível ter uma visão abrangente e realista dos acontecimentos da história antes mesmo que o Herói faça parte dela, uma vez que sua morfologia não considera a narrativa como uma história de transformação do herói e trata de ações, não de motivos. Como foi dito anteriormente, as esferas de ações dos personagens não precisam ser fixas e o personagem pode desempenhar mais de um papel, confirmando que *Fiero* pode ser tanto o Herói, quanto o Antagonista na totalidade de um conto. Também foi estabelecido que a morfologia de Propp permite que haja mais de uma sequência em um conto maravilhoso, desde que haja uma nova função de *Dano* (ou *Carência*) e uma se-

quência decorrente deste dano seguida de uma função de desenlace. Ou seja, subentende-se que a história pode ser composta por vários incidentes menores, em vez de um grande ciclo. A Carência inicial do órfão *Fiero* termina definitivamente em sua *Reparação*, quando ele é acolhido como um filho pelo Artesão. A partir daí, são apresentados outros danos e carências, mas dessa vez as vítimas são Sofia e Alec, de modo que *Fiero* tem a chance de repará-los, mas nega a ajuda.

Sob a ótica de Vogler, em que *Fiero* como protagonista deve ser o herói, é possível interpretar que a partir do segundo ato ele falha em evoluir e suas ações o levam a um desfecho inevitável de punição. A jornada do herói mítico é sobre aprendizado, aceitação da morte e sacrifício (CAMPBELL, 2007), e *Fiero* se deixa ser iludido pela sua fama e talento, preso em padrões egoístas.

No momento do Retorno, em que tradicionalmente espera-se a grande evolução do protagonista, *Fiero* permanece em seu padrão e sua história tem um final negativo, pois segundo Vogler, “essa é a pena por não voltar com o Elixir: o herói, ou qualquer pessoa, fica condenado a repetir as Provações até a lição ser aprendida ou o Elixir ser levado para casa e compartilhado” (2015, p. 292). Dessa forma, *Fiero* é punido pela sua *húbris*, desmascarando-o como o herói e assim ele retorna ao início de seu ciclo, fadado a repeti-lo.

É possível então perceber que uma história é mais do que uma simples sequência de eventos, e as funções do Propp são demasiadamente racionais para usá-las como uma forma de estruturar histórias. Mckee (2006) defende que a estrutura de eventos é o meio pelo qual o autor expressa uma idéia. Portanto, não é suficiente instrumentalizar as ideias de Propp, cujo intuito nunca foi propor uma forma de criar novas narrativas, mas analisar uma categoria do que já existia na cultura popular.

Então, para expressar uma premissa, uma ideia ou uma emoção estética através de uma história, é interessante que a análise de Propp seja utilizada posteriormente, de forma pontual, e em conjunto com outros autores e estruturas. Vogler (2015) apresenta uma ótima alternativa, pois a sua teoria é fundamentada em Campbell, que explora aspectos psicológicos inerentes ao ser humano, refletindo sobre suas necessidades e motivações, porém sempre com o objetivo de contar uma nova história, proporcionando novas ideias e expondo diversas formas de aplicação dos arquétipos e da estrutura mítica.

## 5.1 ESTRUTURA NARRATIVA

Foi possível associar os eventos da narrativa de *Fiero* com as etapas da jornada de Vogler e as funções de Propp (quadro), identificando quais elementos devem ser devidamente enfatizados ou suavizados durante cada etapa sem a alteração dos eventos da história. No entanto, sua história toma um rumo mais sombrio. Aspectos diferentes da trama ganham mais importância quando são analisados do ângulo de uma ou outra estrutura.

*Fiero* não é um herói da mesma categoria que Campbell usou para estruturar o *Monomito*, portanto, sua história não pode ser relacionada plenamente com essa estrutura. No entanto, as observações de Campbell acerca dos instintos humanos que origina as etapas ajuda a olhar para os acontecimentos da vida de *Fiero* de uma forma mais aprofundada. É possível

compreender onde o protagonista erra, e quais são as falhas em seu caráter que, no fim, levam à sua punição.

Quadro 4: Relação entre Fiero, A jornada do herói e as funções de Propp

<b>A jornada do herói (Vogler)</b>	<b>Funções (Propp)</b>	<b>Fiero</b>
1. MUNDO COMUM	Carência (1)	Fiero é um órfão que vive nas ruas.
	Perseguição	Fiero é perseguido.
2. CHAMADO À AVENTURA	Salvamento	Sofia resgata Fiero.
	Início da Reação	
	Partida	
	Proibição	Alec proíbe que Fiero entre.
	Interrogatório	Enquanto os irmãos discutem, Fiero percebe que Sofia vem de família rica.
	Informação	
	Transgressão	Sofia transgredir a proibição de Alec e esconde Fiero no telhado.
3. RECUSA DO CHAMADO		
	Ardil	No dia seguinte, Sofia vê Fiero como um menino de rua pedindo suas esmolas.
	Cumplicidade	Resolve ajudá-lo novamente.
4. ENCONTRO COM O MENTOR	Primeira função do Doador	O Artesão ensina Fiero a tocar a lira.
	Reação do Herói	Fiero se apresenta para um pequeno público.
	Recepção do meio mágico	Fiero descobre que tem o dom da música.
	Reparação da Carência (1)	O Artesão acolhe Fiero como um filho.
5. TRAVESSIA	Deslocamento entre reinos	Fiero é agora um bardo cujo talento é reconhecido.
6. PROVAS, ALIADOS E INIMIGOS		Fama e ouro alimentam seu orgulho e vaidade.
		Fiero gasta com luxos e poções para dormir, sem as quais ele não consegue descansar.
	Tarefa Difícil	Fiero é convidado para participar dos Grandes Jogos.
7. APROXIMAÇÃO DA CAVERNA	Afastamento	O Artesão adoece. Fiero entrega uma de suas poções para que o Artesão possa ter uma morte tranquila. Fiero, Sofia e Alec passam a noite em vigília com o pai, mas este não resiste até o amanhecer.
	Carência (2)	Com a morte do Artesão, a família se endivida
	Mediação	Sofia pede ajuda a Fiero
	Reparação (2)	Fiero se recusa a ajudar
8. PROVAÇÃO	Confronto	Alec exige a lira e os irmãos brigam.
	Pretensões infundadas	Fiero se recusou a ajudar Sofia. Ele não merece manter a lira. Após o confronto Fiero mantém sua lira, mas perde o respeito de sua família.
	Vitória	

	Dano (3)	Foram derrubados uma lâmpada de óleo acesa, livros e folhas de papel que iniciam um incêndio. Alec sobrevive, mas Sofia havia tomado a poção do sono, e sufocou com a fumaça.
9. RECOMPENSA		
10. CAMINHO DE VOLTA	Realização Desmascaramento	Durante a apresentação as cordas de sua lira se arrebentam. Fiero desafinou e esqueceu o restante da música.
11. RESSURREIÇÃO	Castigo	Ensandecido, Fiero insulta e culpa a deusa do Acaso pela sua má sorte. A deusa arrebenta suas cordas vocais como resposta.
12. RETORNO	Reparação (3)	Fiero, com o lar destruído pelo fogo e privado do seu dom, retorna às ruas, onde sua história começou.

Fonte: dos autores (2020)

O prólogo cumpre a função de oferecer a história pregressa de Fiero, seu envolvimento com a deusa Alea e a origem de seu dom, assim como dá a informação do destino que cairá sobre o personagem, deixando clara a história que virá (Figura 4). No primeiro momento após o prólogo, a sequência de abertura do “Mundo Comum” apresenta *Fiero* nas ruas, enfrentando a pobreza e a violência. Em seguida, exposto de forma sutil, o “Chamado à Aventura” de *Fiero* é uma coincidência de eventos que põe a história em movimento (VOGLER, 2015). Ao ser resgatado por Sofia, ele percebe uma oportunidade para se aproximar dessa família, redefinindo seu padrão inicial de medo e fuga. Apesar de destacarem um tipo de chamado mais urgente ou intrigante, tanto Vogler (2015) quanto Campbell (2007) aceitam pequenos incidentes e coincidências que avançam o desenvolvimento do personagem.



Figura 4: Painel da HQ, Prólogo. Fonte: dos autores (2020)

Propp (2001), porém, distingue o *Dano* (ou *Carência*) e o Início da Reação do Herói. A função *Início da Reação* só é possível quando o conto apresenta um “Herói-buscador”, aquele que deve partir à procura de algo (um objeto ou uma vítima do Antagonista). O outro tipo de herói é o “Herói-vítima”, que frequentemente sofre o dano e a forma de sua partida acontece como um sequestro ou expulsão. *Fiero* não se enquadra em nenhuma dessas categorias, pois elas entram em conflito com sua verdadeira esfera de ação, de Antagonista, que ele desempenha discretamente ao longo do primeiro ato. Nessa perspectiva, quem desempenha as funções de Herói-vítima é a personagem Sofia. Porém, ela não é a protagonista da história, portanto, não pode ser considerada a heroína (PROPP, 2001).

O “Encontro com o Mentor” (VOGLER, 2015), é um estágio da jornada compatível com o “Auxílio Sobrenatural” (CAMPBELL, 2007) e com as funções do Doador (PROPP, 2001) de propor um desafio e recompensar o Herói. Como uma etapa arquetípica necessária para estabelecer o protagonista, era imprescindível que *Fiero* descobrisse seu dom com a ajuda de um auxiliar. Portanto, *Fiero* encontra-se com o Artesão de instrumentos musicais. Dessa forma, *Fiero* descobre seus dons, o que lhe garante recursos para prosseguir com a história. Essa etapa era necessária para que *Fiero* se firmasse tanto como herói quanto como vilão, dando-lhe confiança para perseguir seus objetivos. Além disso, pode-se interpretar que, a partir de Propp, a primeira crise da história é *Reparada* quando *Fiero* é acolhido, se for considerado que *Carência* inicial é a pobreza. Mas como é revelado posteriormente, a falha de *Fiero* não é externa ou material e, sim, espiritual (a *húbris*), portanto, a história continua.

Após ser acolhido, alguns anos se passam e *Fiero* atinge sua maturidade e, como é previsto na jornada do herói, faz a “Travessia”. Segundo Vogler, “a travessia do primeiro limiar é um ato voluntário no qual o herói se compromete de todo o coração com a aventura” (2015, p.186). Também é o momento em que o herói adentra o Mundo Especial pela primeira vez. Sob a perspectiva de Vogler, é possível que o herói não seja geograficamente deslocado, mas movido por mudanças de atitude ou comportamentos internos. Campbell e Propp descrevem os deslocamentos que cruzam fronteiras físicas, onde tudo é novo e estranho para o herói. *Fiero* nunca deixa a sua vila, então se seu Mundo Comum eram as ruas, o Mundo Especial, por contraste, é seu novo estilo de vida suntuoso.

*Fiero* está no auge de sua vida e não passa pelo estágio de “Provas, Inimigos e Aliados”. Esse Mundo Especial não representa perigos para *Fiero*. Sob a perspectiva de Propp, a *Carência* material de *Fiero* já foi reparada, fechando uma sequência do conto, e agora é necessário prepará-lo para uma nova sequência, que mostrará o verdadeiro caráter do protagonista. Porém, para manter a unidade da história, a sorte de *Fiero* precisa passar por alguma oscilação. Em “A mulher como Tentação”, Campbell (2007) descreve uma etapa da estrutura mítica em que o herói deve resistir aos prazeres e confortos materiais, que inspirou esse novo estágio de preparação. Como *Fiero* não tem os atributos do herói, ele caiu na armadilha do Mundo Especial, abraçando sua vaidade e materialismo. Ou seja, diferente de um herói tradicional que resiste à tentação, *Fiero* entrega-se a ela e paga o preço por isso. O símbolo de sua derrota é a insônia. Além disso, lhe é proposto uma *Tarefa Difícil*, função de Propp onde o verdadeiro Herói deve confirmar seu valor. *Fiero* é convidado para os Grandes Jogos para provar seu talento de forma definitiva. No entanto, uma das características da *Tarefa difícil*, é que os Heróis são

reconhecidos e os Falsos-heróis são desmascarados.

O evento seguinte da narrativa é a morte da figura paterna de Fiero, o Artesão. Na perspectiva de Propp (2001), a morte de entes queridos (sobretudo a morte por meios naturais), é uma função de *Afastamento* intensificada, em que um membro da família sai de casa. Essa é uma função de preparação, que ocorre antes da sequência de *Dano-Reparação* do conto. Contudo, para manter o ritmo da história, e preservá-la esteticamente agradável, esse evento foi usado como “A Aproximação da Caverna” da jornada do herói. A noite de vigília é um momento introspectivo para Fiero, sua primeira experiência lidando com a morte, um prenúncio da tragédia que se aproxima e preparo emocional para o personagem e para o leitor.

A parte seguinte do conto foi elaborada de forma que o papel de *Fiero* como herói fosse finalmente questionado e que suas ações levassem ao fim inevitável. A segunda sequência inicia-se com a segunda função de *Carência*, com Sofia e Alec empobrecidos. Sofia pede ajuda a Fiero. Ao expor a notícia do dano ou carência, o Mediador introduz o Herói na história (Propp, 2001). Porém, *Fiero* se recusa a ajudá-la, posicionando-se como o Falso-herói.

Fiero é muito seguro em relação ao seu talento e nunca teve receio de se provar como músico. Portanto, era necessário inserir um evento antes dos Grandes Jogos, para que o personagem mostrasse suas verdadeiras prioridades. A “Provação” deve apresentar algum tipo de sacrifício para o protagonista. O maior teste para *Fiero* é encarar Alec e entregar-lhe a lira, o último instrumento feito pelo Artesão. Em seu egoísmo, *Fiero* desempenha a função de Falso-herói de *Pretensões Infundadas* (Propp, 2001), reivindicando um objeto que pertenceria somente ao Herói. *Fiero* falha definitivamente para a família que o acolheu.

A consequência é um *Confronto* físico com Alec, que sempre lhe opôs. Tradicionalmente, o *Confronto* é a função em que o Herói e o Antagonista lutam, para o Herói, então, prevalecer. O embate foi usado também para reforçar o posicionamento de *Fiero* em relação aos irmãos adotivos. O *Confronto* é usualmente seguido pela *Vitória* do Herói. Porém, como *Fiero* não cumpre mais os requisitos, a luta é interrompida por Sofia, embora tenha consequências catastróficas. *Fiero* parte para a competição. Alec, ainda alterado pelo conflito, deixa Sofia sozinha em casa. Sofia toma uma de suas poções do sono para buscar alívio. Porém, um incêndio se inicia, e Sofia não sobrevive. As ações de *Fiero* indiretamente causaram *Dano* à família e, para que fosse obtido o efeito catártico da tragédia, era preciso um dano irreversível, impossibilitando a função de *Reparação*.

Em Fiero, o “Caminho de Volta” é a energia retornando à sua história, motivando-o a continuar sua busca (VOGLER, 2015), finalmente liberto de seu drama familiar. O foco da narrativa torna-se a *Tarefa Difícil*, a apresentação nos Grandes Jogos. Anteriormente, *Fiero* desempenhou uma ampla variedade das funções coerentes ao Antagonista e ao Falso-herói, além de negar ativamente a esfera de ação do Herói. Então, como um revés, *Fiero* falha em sua apresentação, *Desmascarando-o* de seu papel de herói, e iniciando a grande crise que levará ao clímax do terceiro ato e, então, à resolução da narrativa.

Com a falta de heróis plausíveis, o único desfecho possível torna-se a punição divina. Ao longo da narrativa, é exposto que a vida de *Fiero* é regida pela deusa do Acaso, Alea. Logo, o *Castigo* de *Fiero* é a punição pelo seu descaso em relação à família e a sua arrogância de se considerar acima da influência dos deuses. A sua morte simbólica na “Ressurreição” é a morte

de Fiero, o bardo. Como o personagem principal falhou em aprender as lições valiosas para sua vida, ele “Retorna”, sem o elixir (VOGLER, 2015), para o estado negativo ao qual iniciou sua jornada.

## 5.2 ARCO DO PROTAGONISTA

A inspiração inicial de *Fiero* tinha uma premissa definida: *Fiero* é um bardo e em seu momento de glória, ele deveria falhar desastrosamente. As figuras mitológicas que influenciaram a personalidade de *Fiero* foram Orfeu e Narciso. Orfeu é um personagem trágico, conhecido pelo seu dom da música e poesia, comovendo de animais a deuses. Narciso é um símbolo

de vaidade e sua *húbris* era manifestada como o amor a si próprio, que trouxe o seu fim (Figura 5).



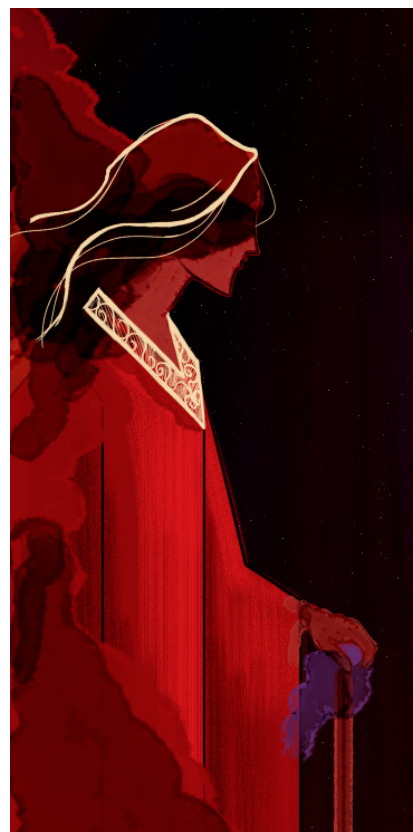
Figura 5: Painel da HQ, *Fiero* e seu reflexo, referência à Narciso. Fonte: dos autores (2019)

Segundo Vogler (2015), a teoria grega da tragédia prevê uma falha trágica no herói, que ele deve enfrentar e, por ela, ser destruído. A falha trágica de *Fiero* foi definida como a arrogância exacerbada chamada *húbris* (Figura 6). Dessa forma, ele se considera acima de seus irmãos, superior aos sentimentos

de união da família e, no fim, ele desrespeita a deusa que o favoreceu.

Figura 6: Painel da HQ, representação gráfica da *húbris* de *Fiero*. Fonte: dos autores (2020)

A *húbris* sempre é punida pela *Nêmesse*, a personificação da retribuição (VOGLER, 2015). Portanto, a segunda personagem a ser definida foi a deusa que castigaria *Fiero*, sem recorrer a deuses já existentes na cultura. Alea, a deusa do Acaso é uma deusa criada para atender aos propósitos da narrativa de *Fiero*, pois, se a vaidade é o tema principal da história, a sorte é a ideia secundária. Alea é uma combinação de atributos de deusas da sorte, discór-



dia e vingança, mostrando que a mesma força que presenteia, também pune, e que ninguém é imune à tragédia na vida. Porém, era necessário que o arco de personagem de *Fiero* fizesse sentido para que a punição catártica parecesse justa.

O primeiro sinal da dualidade dessa deusa é que *Fiero* nasce tanto com uma vantagem, seu dom musical, apesar de ainda não descoberto, e uma desvantagem física, seu pé deformado, que causa dificuldades para caminhar. Diferente de outros heróis, cuja situação inicial é uma vida de estabilidade, o Mundo Comum de *Fiero* é aquele no qual ele não tem controle, e precisa de segurança e proteção (Figura 7). O jovem *Fiero* tem uma percepção limitada de seu problema. Em seu encontro provocado pelo acaso com Sofia, sua percepção aumenta, e

vê uma oportunidade para sair das ruas, embora ainda seja detido pelos medos e incertezas.



Figura 7: Storyboard, *Fiero* sendo ameaçado.  
Fonte: dos autores (2019)

A *húbris* é introduzida na história junto com a descoberta de seu dom. *Fiero* se compromete com seu talento, mas mesmo com uma figura paterna apoiando-o e protegendo, ainda é movido por vaidade.

No estágio de “Provas, Aliados e Inimigos”, é esperado que o herói encontre pequenos obstáculos em sua jornada com o objetivo de testar suas habilidades e prepará-lo para maiores desafios posteriormente. Como foi dito, *Fiero* desenvolve suas habilidades musicais e seu talento é inquestionável. O que realmente precisa ser testado é sua humildade e bom caráter e sua vaidade é estabelecida como a grande falha que precisa ser remediada. A identidade que ele constrói para si, a partir de sua música, é fundamentada em prazeres e tentações e sua vaidade é uma ofensa grave contra a deusa que vêm lhe favorecendo. O símbolo de seu fracasso nessa etapa são suas poções do sono, para tratar de sua insônia persistente. A sua falta de descanso é um contraste com sua primeira noite de sono no telhado de Sofia, quando ele se sentia seguro. Quanto mais ele tem a perder, mais ansioso ele fica. Enquanto o herói mítico torna-se cada vez mais abnegado e desapegado, *Fiero* cerca-se de riquezas materiais.

Na “Aproximação da caverna”, o herói recolhe-se em preparação para uma grande mudança. Nesse caso, a mudança é na composição familiar, em que a figura paterna, o Artesão, está em suas últimas horas de vida e esse momento introspectivo da história poderia ter sido aproveitado por *Fiero* para que ele se reconciliasse Alec.

A etapa seguinte, “A Provação”, é o evento em que *Fiero* poderia ter se tornado, de fato, parte da família. Em sua vaidade, ele se recusa a ajudar o lar que o acolheu. Essa é a etapa em que o conhecimento de todas as experiências anteriores são testadas. Porém, como *Fiero* ainda não distingue o que ele precisa do que ele deseja, tornando-se incapaz de passar por essa etapa de transformação, para posteriormente encontrar seu destino trágico.

No entanto, *Fiero* supera um de seus maiores medos, que é o confronto físico. Ao en-



frentar Alec, ele consegue manter a lira de seu pai, caracterizando um momento de vitória pessoal. Mas o herói arquetípico é testado em sua jornada para provar as suas convicções altruístas, não seus motivos particulares. Portanto, *Fiero* mantém sua lira, mas sem agregar novas perspectivas à sua visão de mundo. Ele considera-se superior aos seus irmãos, o único que pode levar o legado do Artesão adiante. A influência de Alea na trama fica mais evidente com o infortúnio que segue. Os erros de *Fiero* são indiretamente fatais para Sofia, direcionando a narrativa para o final de retribuição.

Durante a apresentação nos Grandes Jogos, uma das cordas da prezada lira de *Fiero* arrebenta-se. Ele é traído pelas suas escolhas, como se a própria lira o considerasse indigno de tocá-la. A simplicidade do romper da corda faz alusão à própria personalidade de *Fiero*. Sua insegurança vêm à tona, como se sua arrogância fosse uma máscara tão frágil quanto a corda rompida. Então, sua ira é voltada para a deusa, e pela primeira vez na narrativa, *Fiero* chama-a pelo nome, mas para afrontá-la e humilhá-la na frente do público que o assistia. Em sua “Resurreição”, *Fiero* perde sua voz de forma definitiva.

Assim como a morte de vários heróis da mitologia, essa é uma morte simbólica. Porém, em vez do momento de apoteose proposto por Campbell (2007), *Fiero* é punido com o rompimento de suas cordas vocais. A morte é o castigo que a deusa Ihe impõe e seu renascimento é uma mudança forçada e brutal. Como ele mostrou-se indigno na trama, sua apoteose é a destruição de quem ele se tornou.

*Fiero* apresenta um arco de personagem com mudanças graduais, desde o primeiro ato, em sua necessidade por segurança, o segundo ato, em sua necessidade por aceitação. No terceiro ato, ele não só deve lidar com as consequências de sua busca por fama e glória, como deve encarar os aspectos que não conseguiu superar, aprender e contornar durante a história. Apesar de seus talentos, *Fiero* não supera suas falhas morais e, no fim, é arruinado por elas, enquanto o leitor reage à sua queda, testemunhando as consequências de seus erros.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar as comparações feitas neste artigo e relacioná-las ao processo criativo que resultou no roteiro de *Fiero*, mostrou o grande potencial de se escrever sem seguir uma estrutura à risca e deixar que as necessidades da história guiassem a tomada de decisões. *Fiero* é uma história que começou pelo seu final e sua narrativa foi descoberta à medida que os temas de *húbris* e sorte ganhavam força.

Quando empregadas como ponto de partida, as estruturas míticas induzem ao uso de clichês, pois tanto o Monomito de Campbell, quanto a morfologia de Propp descobrem o que já existia, fazendo uma observação sobre as histórias do passado e, em sua obra, possuem poucas revelações acerca do que pode ser criado. Portanto, quando o autor ultrapassa a estrutura fixa e inspira-se na lógica subjacente das histórias que tais autores destacaram, surgem muitas oportunidades de reflexão e aprimoramento da história.

Campbell (2007) aborda os eventos de forma generalizada, preocupando-se em discutir o que eles querem dizer para a evolução espiritual do personagem. Sua teoria fundamentando as etapas da aventura do herói mítico tornam-se rasas, quando instrumentalizadas para

criar uma obra de ficção. *O Herói de Mil Faces* (2007) é sobre extrair a verdade da experiência humana por trás da linguagem de símbolos e arquétipos nos mitos.

Em contrapartida, Vogler (2015), faz um trabalho reverso, ensinando como adicionar camadas de emoções humanas à uma sequência de eventos simbólicos e artificiais. Ele apresenta questões objetivas à arte de escrever e entreter, sugerindo ainda alternativas para fugir dos clichês. Ele encoraja o escritor a pensar na estrutura como uma referência que deve ser questionada, não um ideal definitivo a ser alcançado. Ambas as leituras amplificam o potencial criativo e comunicador do escritor ou roteirista.

A morfologia de Propp (2001) mostrou-se como uma ótima ferramenta de análise e, ao aplicá-la na narrativa de *Fiero*, surgiram vários questionamentos e compreensões acerca dos personagens e seus papéis na história. Ao esmiuçar os eventos e colocá-los de forma objetiva, as funções dos personagens ficaram claras. Suas motivações não são consideradas, portanto, o caráter dos personagens não é discutido ou relativizado, apenas suas ações e consequências. Dessa forma, é possível manter a objetividade da narrativa, enquanto o escritor lida com personagens de moral duvidosa. Porém, a morfologia deve ser usada pontualmente para resolver problemas específicos, uma vez que ela não considera a evolução dos personagens ou sua conexão emocional com o público.

Finalmente, foi percebido que *Fiero* apresenta subversões estruturais que podem prejudicar a apreciação artística, visto que as sequências ideais de muitas funções estão deslocadas e incompletas ao longo da narrativa. Muitas das etapas mais marcantes da jornada do herói também foram omitidas.

Com isso, espera-se que outros roteiristas sejam encorajados a priorizar a integridade de suas histórias e buscar nas estruturas narrativas uma ferramenta de resolução de problemas, pois, ao descobrir essas quebras e decidir mantê-las, foi confirmado o valor da história de *Fiero* e a verdade contida na sequência de erros em sua tragédia prevaleceu.

## REFERÊNCIAS

ARCHER, Jodie; JOCKERS, Matthew. O segredo do best-seller: tudo o que você precisa saber para escrever um livro campeão de vendas. Bauru (SP): Alto Astral, 2017.

CAMPBELL, Joseph. O heróis de mil faces. São Paulo: Editora Pensamento, 2007

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. O poder do mito. São Paulo: Palas Athena Editora, 2009.

GIL, Antônio C. Como Elaborar Projetos de Pesquisa. 5a ed. São Paulo: Atlas, 2010.

KOCH, Stephen. Oficina de escritores: um manual para a arte da ficção. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

MCKEE, Robert. Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiros. Curitiba: Editora Arte e Letra, 2006.

PROPP, Vladimir I. Morfologia do Conto Maravilhoso. 2001. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/6378742/vladimir-propp-morfologia-do-conto-maravilhoso>. Acesso em: 18 mar. 2020.

VOGLER, Christopher. A jornada do escritor. São Paulo: Aleph, 2015.

XAVIER, Otávio Augusto Monteiro. O conceito de Monomito como ferramenta de análise narratológica. Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários. Patos de Minas: UNIPAM (2): 112-121, nov. 2009.

# SEMINÁRIO DOS RATOS: UMA METÁFORA DOS EVENTOS CIENTÍFICOS DE COMUNICAÇÃO

JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA\*

**RESUMO:** Os eventos científicos são espaços temporários criados para apresentação de pesquisas, discussão de temas clássicos e insurgentes no campo e compartilhamento de novas teorias e novos métodos. Contudo, poucos são os estudos voltados para aferir a sua qualidade e o avanço do conhecimento apurado em sua realização. Neste artigo, abordamos, a partir do conto *Seminário dos ratos*, de Lygia Fagundes Telles, aspectos contraditórios desses fóruns acadêmicos na contemporaneidade, apoiados no método de observação participante, em elementos da crítica literária, teoria do campo (Bourdieu) e pesquisas sobre a produção acadêmica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Comunicação; Eventos acadêmicos; Ciência.

## RATS SEMINAR: A METAPHOR OF SCIENTIFIC COMMUNICATION EVENTS

**ABSTRACT:** Scientific events are temporary spaces created to present research, discuss classic and insurgent themes in the field and share new theories and new methods. However, there are few studies aimed at assessing its quality and the progress of knowledge ascertained in its realization. In this article, we discuss, from Lygia Fagundes Telles' short story *Rats Seminar*, contradictory aspects of these contemporary academic forums, supported by the participant observation method, elements of literary theory, field theory (Bourdieu) and research on academic production.

**KEYWORDS:** Literature; Communication; Academic events; Science.

\*Doutor e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde é professor do curso de Publicidade e Propaganda. Docente e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing, com pós-doutorado em teoria literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## GENTE COMO A GENTE

Os eventos científicos – nas mais distintas modalidades (congressos, seminários, simpósios, jornadas etc.) – são, ou deveriam ser, o *locus* para a apresentação de novas teorias e metodologias, o estado da arte, a difusão de novos saberes e a discussão de pesquisas (finalizadas ou em andamento) contributivas para a ciência. Mas, numa era de transformações aceleradas e ininterruptas no campo da comunicação midiática, as investigações da vanguarda acadêmica se descolaram dos eventos com hora marcada, visto que seus resultados (e sua simultânea divulgação) podem se dar a qualquer hora, regidos que são pelo tempo necessário às suas comprovações. Então, para que serviriam os “encontros” de pesquisadores, se neles o que prevalece é um cabedal de conhecimentos já aceitos, ou, em outras palavras, se o que sobressai são trabalhos pouco significativos, quando não anacronismos com nova roupagem? Fossem de fato relevantes, teriam se incorporado a futuras bibliografias, com a conseqüente menção de que foram partilhados pela primeira vez com a comunidade científica nestes espaços de discussão (e mesmo consagração) entre os pares.

A outra forma de promover as pesquisas e os estudos acadêmicos – e, conseqüentemente, gerar avanços científicos – são as publicações em revistas do campo, nacionais e internacionais. Na recente pesquisa “Ciência e mídia como campo de estudo: uma análise da produção científica brasileira”, Massarani e Rocha (2018) nos mostram que os artigos dos nossos pesquisadores são publicados de modo isolado, em geral assinados individualmente, sendo escassos os textos em co-autoria. A produção acadêmica publicada em periódicos resulta, efetivamente, por sua própria natureza editorial, em fragmentação, por vezes minimizada com dossiês temáticos, nos quais se pode distinguir posturas teóricas e metodológicas divergentes, mas, ainda assim, não há debates entre os autores, senão em casos raros de polêmicas em que as revistas abrem espaço para réplicas.

Os eventos científicos de maior envergadura, não obstante sejam sazonais e concentrem suas atividades em poucos dias, contam com sessões de debate em grupos de trabalho, além de mesas temáticas, possibilitando interação pessoal intensa entre os estudiosos – há também um diálogo “silencioso” que abarca os membros da comunidade científica por meio dos pareceres que elaboram como avaliadores de artigos submetidos pelo sistema “duplo-cego”.

Daí porque nos interessa, no presente artigo, investigar essa face pela qual uma parte do campo acadêmico congrega seus pares regularmente em certo tempo e espaço a fim de dividir as suas dúvidas, certezas e conclusões a respeito de seus objetos de pesquisa, gerando não somente uma reunião, mas, quase sempre, um “acontecimento”. Assim, deixamos a esfera da produção científica e seu escoamento via publicações para uma outra ocasião.

Visando focar aspectos do *modus operandi* e a real utilidade para a ciência desse tipo de evento, vamos nos valer como proposta metodológica de uma retextualização, conforme conceitua Bettetini (1996) – a transposição de um texto de um determinado domínio, no nosso caso o literário, para outro, o científico – por meio do conto “Seminário dos ratos”, da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, cuja trama tematiza não por acaso um encontro de “pesquisadores”. Pressupostos teóricos consagrados dos estudos literários (como diegese, detalhes expressivo, imagem pregnante) também serão mobilizados para vertebrar a nossa abordagem, além da observação participante.

Cumpramos sublinhar a existência de vários estudos sobre o conto mencionado, embora não na chave interpretativa a que aludimos. Andrade (2019, p.2) enfatiza nesta história “como as organizações governamentais mantêm as estruturas de poder em nome do favorecimento e do enriquecimento de uma classe conservadora”. Finazzi-Agrò (2018) trata a ironia e a crítica ideológica da narrativa como traços principais da obra literária de Lygia Fagundes Telles. Massoli (2017) investiga *Seminário dos ratos* pela lente da ironia (e do insólito), como uma resistência estética à repressão política nos tempos da ditadura militar no país. Lucas (1990, p.66) analisa panoramicamente a produção ficcional da escritora e se detém, de forma breve mais incisiva, a investigar o conto como uma ilustração do período do “milagre econômico” brasileiro, no qual havia “a censura, o sigilo administrativo e a repressão de um lado, e os privilégios de outro”. Abordagens, portanto, bem distintas da que propomos.

## AS PEÇAS DO TABULEIRO: O EVENTO E SEUS PARTICIPANTES

A narrativa de Lygia Fagundes Telles (2018) se inicia com o Chefe de Relações Públicas de um seminário que reúne especialistas em ratos batendo à porta do Secretário do Bem-Estar Público e Privado, a fim de se relatar como foi o coquetel de abertura do evento, já que esse não estava presente. O secretário em questão, homem maduro e experiente, é a autoridade máxima, o organizador-responsável pela realização do encontro, não participou da solenidade por conta de um pé inchado pela gota, enquanto o profissional de Relações Públicas é jovem – o que revela nitidamente a posição hierárquica de mando dos mais velhos e a de subserviência dos iniciantes. A denominação dos cargos “Chefe de Relações Públicas” e “Secretário do Bem-Estar Público e Privado” ensejam, de saída, o viés político que rege esse tipo de “reunião” entre *experts* de um mesmo assunto. Se a primeira denominação se restringe ao “público”, a segunda, pela sua importância (e por que não pela sua ambição?) engloba também o “privado”, como se houvesse uma Secretaria capaz de abordar essas duas esferas (a intrínseca e extrínseca). As primeiras linhas do “relatório” oral (termo exato para o contexto ficcional) do jovem subordinado para o chefe objetiva a um só tempo agradá-lo e partilhar as boas notícias:

– Tudo perfeito, Excelência. Perfeito. Foi no Salão Azul, que é menor, Vossa Excelência sabe. Poucas pessoas, só a cúpula, ficou uma reunião assim aconchegante, íntima, mas muito agradável. Fiz as apresentações, bebericou-se e – consultou o relógio – veja, Excelência, nem seis horas e já se dispersaram. O Assessor da Presidência da Ratesp está instalado na ala norte, vizinho do Diretor das Classes Conservadoras Armadas e Desarmadas, que está ocupando a suíte cinzenta. Já a Delegação Americana achei conveniente instalar na ala sul. Por sinal, deixei-os há pouco na piscina, o crepúsculo está deslumbrante, Excelência, deslumbrante! (TELLES, 2018: p. 251-2).

O caráter político do evento se amplia, bem como as designações dos outros participantes ironizam a sua “ilustre” posição: Assessor da Presidência da Ratesp (assessor), Diretor das Classes Conservadoras Armadas e Desarmadas (classes conservadoras).

Evidente, nessa fala do Relações Públicas, é a hierarquização interna do campo (BOURDIEU:

2011), os espaços destinados aos membros insignificantes e aos luminares: o mencionado diretor ocupa a suíte cinzenta, enquanto a Delegação Americana foi instalada na ala azul – área nobre da casa de campo, onde se realizará o seminário.

Aliás, o alojamento dos congressistas em espaços diferenciados da mansão é uma espécie de troféu e, portanto, reservado àqueles que possuem maior capital simbólico (BOURDIEU: 2007). O Secretário do Bem-Estar Público e Privado questionará essa disposição, ao perguntar ao Chefe das Relações Públicas por que o Diretor das Classes Conservadoras Armadas e Desarmadas está ocupando a suíte cinzenta. O jovem responderá que escolheu as cores pensando no perfil das pessoas, revelando um critério igualmente vinculado ao poder e a sujeição ao chefe, tratado com excessiva formalidade, como se dá nos círculos parlamentares: “– A suíte do Delegado Americano, por exemplo, é rosa-forte. Eles gostam de cores vivas. Para a de Vossa Excelência escolhi este azul-pastel, mais de uma vez vi Vossa Excelência de gravata azul...” (TELLES, 2018: p. 252).

Para completar a lista dos “personagens” dessa história – e do seminário –, saberemos pelo Chefe de Relações Públicas que vieram, com o Delegado Americano, a sua jovem secretária e um cavaleiro ruivo (que parece ser seu guarda-costas), ratificando o hábito entre os políticos e os acadêmicos de levarem “companhias” consigo em viagens<sup>1</sup>. Há também o Cozinheiro-Chefe que terá papel determinante no desfecho, e demais empregados – anônimos e insignificantes serviçais em ação ali, para garantir o bem-estar dos congressistas e, em consequência, a densidade de suas discussões.

## O ENREDO: O EVENTO COMO METÁFORA

Uma vez apresentadas as “figuras” mais proeminentes e que protagonizarão as ações diegéticas<sup>2</sup> do conto de Lygia Fagundes Telles, vamos desdobrando a sua trama e fazendo correlações com o universo acadêmico, seus pesquisadores e seu *habitus* (BOURDIEU: 2007).

Como mencionado, os “organizadores” diretamente responsáveis (o Secretário do Bem-Estar Público e Privado e o Chefe das Relações Públicas) decidiram fazer o evento (precisamente o VII Seminário de Roedores) numa casa de campo, uma mansão que, para essa finalidade, teve de passar por uma onerosa restauração, o que resultou em gastos da ordem dos milhões. Por um lado, causou indignação da imprensa, em especial de um certo jornalista, exemplificando o costumeiro descaso das instâncias administrativas e políticas do país com o dinheiro público. Por outro, as obras realizadas na mansão ratificam, apesar do desperdício, a prática de fazer obras “para inglês ver”, objetivando produzir boa (para não dizer falsa) impressão sobre a realidade nacional – e, efetivamente, encobrindo as críticas severas; não por acaso os “congressistas”, sobretudo os americanos, elogiaram a ideia (“bendita solidão”

<sup>1</sup> - “Convidados” pagos com o dinheiro público para acompanhar nossos governantes em missões diplomáticas, econômicas ou culturais são comuns na história da nossa política. Caso clássico é o de Rose Noronha, que acompanhou o ex-Presidente Lula em várias viagens internacionais (vide reportagem em: <https://veja.abril.com.br/politica/relatorio-da-pf-mostra-que-rose-noronha-amiga-intima-de-lula-viajou-13-vezes-para-o-exterior-na-companhia-dele/>). Caso recente é o da “grande” comitiva do Presidente Bolsonaro em visita à Ásia e ao Oriente Médio (conferir a matéria em: <https://www.poder360.com.br/governo/viagem-de-bolsonaro-a-asia-e-ao-oriente-medio-custou-mais-r-1-milhao/>). Na esfera acadêmica, por meio de nossa observação participante, testemunhamos a presença de “acompanhantes” de congressistas em inúmeros eventos, com os quais tivemos oportunidade de dialogar e comprovar nosso ponto de vista.

<sup>2</sup> - As ações diegéticas consubstanciam a diegese – a “realidade” própria que constitui a narrativa ficcional, o “mundo fictício” fora e independente da realidade do leitor.

e o “contato íntimo com a natureza”) e, tão logo chegaram, foram desfrutar da piscina da casa, de onde se vê “o crepúsculo deslumbrante”, como acentuou o Chefe das Relações Públicas.

Tanto é assim que o Secretário do Bem-Estar Público e Privado, contrário a presença dos americanos nos assuntos internos do país (“os ratos são nossos, as soluções têm de ser nossas”), menciona explicitamente a constância e a valência desse estratagema:

Por que botar todo mundo a par das nossas mazelas? Das nossas deficiências? Devíamos só mostrar o lado positivo não apenas da sociedade mas da nossa família. De nós mesmos – acrescentou apontando para o pé em cima da almofada. – Por que não apareci ainda, por quê? Porque simplesmente não quero que me vejam indisposto, de pé inchado, mancando. Amanhã, calço o sapato para a instalação, de bom grado faço esse sacrifício (TELLES, 2018: p. 252).

E, como se para “perpetuar” esse comportamento, preparando o seu sucessor, o secretário aconselha o jovem: “O senhor, que é um candidato em potencial, desde cedo precisa ir aprendendo essas coisas, moço. Mostrar só o lado positivo, só o que pode nos enaltecer. Esconder nossos chinelos” (TELLES, 2018: p. 252-3).

Ainda irritado com a crítica do jornalista em relação às despesas de restauração da casa de campo, o secretário diz ao seu subordinado – num tom de réplica – que os milhões gastos na obra são irrelevantes, pois os ratos estão consumindo muito, muito mais – bilhões das finanças públicas –, e o tal repórter só pode ser de esquerda, ou amigo dos roedores. Seu posicionamento nos revela por isotopia que ele pertence à “direita governista” – mas seria um pensamento primário julgar que métodos escusos são privilégios dessa “casta”, tanto quanto defender que a “esquerda” vive de acusar (com razão ou não) por ser oposição, e, uma vez no poder, permanece imune à corrupção. Pela sua argumentação frágil, falta ao secretário – e a muitos pesquisadores – o pensamento complexo, teorizado por Morin (2005). A ótica binária limita a compreensão dos fenômenos, muito mais complexos porque resultantes de múltiplas ações, interações e retro-ações.

De qualquer modo, o fato de a “reunião” ter sido transferida para um local retirado, longe do centro urbano, onde está o problema (a superpopulação de ratos), não impede, como uma cortina de fumaça, que se abafe a maior crítica aos organizadores e aos seus ineficazes seminários, e o Chefe das Relações Públicas não poupa o secretário de recordá-la:

aquela eterna tecla que não cansam de bater, que já estamos no VII Seminário e até agora, nada de objetivo, que a população ratal já se multiplicou sete mil vezes depois do I Seminário, que temos agora cem ratos para cada habitante, que nas favelas não são as Marias mas as ratazanas que andam de lata d’água na cabeça (TELLES, 2018: p. 253).

No entanto, como é praxe quando se recebe crítica com argumentos fortes, busca-se por vezes,



num contra-discurso, não negá-la com fatos e provas cabais, mas desmoralizá-la, adotando intencionalmente a *mutatio controversie* – uma das artimanhas da dialética erística proposta por Schopenhauer (1997) –, que desvia o debate para outra questão<sup>3</sup>. O jovem, embora mencione a crítica ao seu chefe, movido pelo *habitus* do campo não hesita em rir dos críticos e chamar de “bisonhices” tais acusações.

Há, então, um *plot point*<sup>4</sup>, enquanto o Chefe de Relações Públicas continua seu relato para o Secretário do Bem-Estar Público e Privado – uma mudança na progressão da história, que instaura definitivamente o conflito na trama: um barulho, um barulho esquisito, que parece vir do fundo da terra e subir depois para o teto, invadindo a sala onde os dois conversam. O secretário, único a registrar a anormalidade, aventa a hipótese de alguém ter instalado um gravador para flagrá-los em conluio, aposta até que possa ter sido o delegado americano, em quem ele não confia e, aliás, manifestou-se contra a sua indicação como partícipe do seminário.

O barulho logo desaparece, e os dois personagens passam a dialogar sobre a estratégia que os levou a manter a imprensa a distância, o que, para o secretário, talvez fosse um erro. O jovem subordinado discorda:

– Vossa Excelência vai me perdoar, mas penso que a cúpula se valoriza ficando assim inacessível. Aliás, é sabido que uma certa distância, um certo mistério excita mais do que o contato diário com os meios de comunicação. Nossa única fonte vai soltando notícias discretas, influenciando sem alarde até o encerramento, quando abriremos as baterias! Não é uma boa tática? (TELLES, 2018: p. 255).

O secretário apóia essa ideia, dá os parabéns ao jovem e conclui que esse é mesmo o objetivo deles: “influenciar no começo e no fim todos os meios de comunicação do país” (TELLES, 2018: p. 255). Esse conjunto de táticas (a realização do evento numa casa de campo, as informações passadas aos poucos para a imprensa etc.) nos remete à espetacularização que se vê nas comunidades científicas, a qual Agamben (2007) se refere em sua obra *Profanações*, até porque, uma vez inserida nas lógicas de produção e nas práticas de consumo no presente estágio do capitalismo, a ciência não tem como se manter à parte, sem mediatizar não apenas as suas descobertas, mas, sobretudo, os seus dispositivos de pesquisa.

A propósito, Castiel e Sanz-Valero (2007), discutindo os artigos científicos publicados em revistas acadêmicas (o que vale também para os textos apresentados em congressos) como um tipo de mercadoria – que causa fetiche por um lado, e, por outro, assegura a sobrevivência dos pesquisadores –, apontam a excessiva quantidade de produção acadêmica, os discutíveis padrões de indexadores, a insuficiência dos estudos bibliométricos, entre outros entraves. Convém não esquecer que os encontros acadêmicos são, dentro das forças do campo científico, território de consagração dos estudiosos mais

<sup>3</sup> *Como vencer um debate sem ter razão em 38 estratégias* (dialética erística), obra póstuma de Schopenhauer, apresenta, com base nos Tópicos de Aristóteles, argumentos “falaciosos” utilizados em discussões com o intuito de persuadir o público, entre os quais as premissas falsas, o salto indutivo, a manipulação semântica e a *mutatio controversie* a qual nos referimos.

<sup>4</sup> *Plot point*. Ponto de virada que inicia efetivamente o conflito na narrativa (no caso, o rumo perturbador, que, como veremos, é produzido pelos ratos, objeto e tema do seminário).

experimentados e p3rtico para os jovens pesquisadores apresentarem suas primeiras investiga33es, bem como participarem (ainda que n3o plenamente) das disputas do campo, visando a sua legitima333o.

O secret3rio, em seguida, diz ao seu interlocutor que est3 ouvindo de novo o barulho, talvez por possuir uma audi333o especial. Aproveita, assim, para rememorar a sua trajet3ria “pol3tica”:

Quando fiz a Revolu333o de 32 e depois, no Golpe de 64, era sempre o primeiro do grupo a pressentir qualquer anormalidade. O primeiro! Lembro que uma noite avisei meus companheiros. O inimigo est3 aqui com a gente, e eles riram. Bobagem, voc3 bebeu demais, t3nhamos tomado no jantar um vinho delicioso. Pois quando sa3mos para dormir, est3vamos cercados (TELLES, 2018: p. 256).

Cabe bem aqui 3 a defini333o de “ilus3o biogr3fica”, concebida por Bourdieu (2001), n3o apenas nas palavras dos personagens, mas levada adiante pelo homo academicus, cujas informa333es profissionais inseridas na plataforma Lattes d3o sentido 3 sua narrativa pessoal. O secret3rio deixa claro, com orgulho, que participou da Revolu333o de 32 e do Golpe de 64 – uma ironia do “narrador” da hist3ria para com os direitistas; mas, vale lembrar, a corrup333o administrativa 3 sist3mica, suprapartid3ria e contamina tamb3m os representantes do centro e da esquerda. O Secret3rio do Bem-Estar P3blico e Privado acusa explicitamente os jornalistas de serem sempre de esquerda, chama-os de subversivos, bastardos e, por fim, literalmente de ratos. Sua posi333o pol3tica – e a de seu subordinado – 3 ratificada por outros d3iticos da diegese; um deles merece especial men333o: o jovem informa que, para agradar os congressistas, preferiu encomendar vinho chileno, n3o obstante a qualidade da produ3333o nacional. O secret3rio pergunta de que safra 3 o vinho. O outro responde: “De Pinochet, naturalmente”.

O estranho barulho ent3o se faz ouvir de novo, e agora 3 bem mais forte, 3 “fort3ssimo”. Desta vez, o Chefe de Rela333es P3blicas tamb3m o percebe, e n3o pela escuta atenta, ele sente o assoalho tremer, como se estivesse sobre um vulc3o prestes a irromper. Apressa-se, corre at3 a porta e avisa o secret3rio que vai verificar imediatamente o que est3 sucedendo.

A hist3ria, a partir da3, segue numa linha vertiginosa at3 seu desfecho: o jovem 3 questionado pela secret3ria que acompanha o delegado americano, e pelo Diretor das Classes Conservadoras Armadas e Desarmadas, ambos intrigados com o barulho. Tenta acalm3-los, mas descobre que os telefones da casa pararam de funcionar.

Para ampliar a tens3o, o Cozinheiro-Chefe irrompe hist3rico – as lagostas, as galinhas, toda a comida preparada para os congressistas foi devorada pelos ratos. Relata, ent3o, ao Chefe de Rela333es P3blicas que, enquanto preparava o jantar, percebeu de s3bito uma tremedeira e, em seguida, viu entrar pela janela centenas de roedores, guinchando. Invadiram a cozinha e foram comendo tudo que encontravam. O Cozinheiro-Chefe diz ter se defrontado com um deles e vocifera com espanto: “ficou de p3 na pata traseira e me enfrentou feito homem. Pela alma de minha m3e, doutor, me representou um homem vestido de rato!” (TELLES, 2018: p. 259).

Podemos assegurar que essa descri333o, “um homem vestido de rato”, constitui um detalhe expressivo, de forte percep333o visual – artif3cio de que se valem os escritores de linhagem realista, se-

gundo James Wood (2011), para dar verossimilhança à narrativa. O que não deixa de ser uma forma de nivelar o comportamento dos homens ao dos ratos, tanto quanto o dos ratos ao dos homens.

Desobedecendo o Chefe das Relações Públicas, que lhe dá a ordem de fazer a comida com os víveres que restaram, o Cozinheiro-Chefe, como os demais empregados da casa de campo, foge pelo mato, a pé mesmo, pois nenhum carro estacionado ali funciona (os ratos comeram os fios dos motores).

O final, trágico, é protagonizado pelo Chefe das Relações Públicas. Chamado aos gritos no andar superior, ele mal pode se mover: observa o chinelo (do Secretário do Bem-Estar Público e Privado) deslizando pelo chão, obviamente carregado por um *rattus alexandrinus*. As luzes do casarão se apagam. E, ao sentir a primeira dentada, sentindo-se atacado pelos roedores famintos, procura desesperadamente um esconderijo, até conseguir se fechar na geladeira.

A propalada cúpula, portanto, não acontecerá concretamente. Numa atmosfera de terror, a história termina com os participantes do seminário dizimados pelos ratos. O que nos obriga a pensar naqueles eventos que se realizaram de fato, mas que, sem nada trazer de novo em termos científicos, no fundo também não existiram. Noutras palavras, se nestes “diálogos” científicos não se apurou avanço algum, pode-se dizer que não são espaços vivos, mas pedras tumulares de velhos conhecimentos. Ao contrário do conto “O congresso”, de Jorge Luis Borges (2009), no qual um grupo de pessoas decide promover o “congresso do mundo” e, por fim, descobrem, como se por uma epifania, que seu empreendimento é vão, pois “começou com o primeiro instante do mundo e prosseguirá quando formos pó” (BORGES, 2009: p. 40), existem encontros acadêmicos que, embora realizados, não estão em lugar nenhum da realidade, senão no currículo Lattes de seus participantes – espaço público, aberto para a aferição bancária da produção dos cientistas.

Malgrado seus critérios nem sempre qualitativos, um ranking de eventos, como já se faz com o Qualis CAPES dos periódicos (classificação não isenta de falhas), poderia ser um mecanismo de avaliação a favor do avanço da ciência, zelando pela aplicação produtiva dos recursos que o Estado destina às reuniões acadêmicas. Isso porque raramente é aferida *a posteriori* a relevância da produção apresentada nas cúpulas acadêmicas, embora haja algumas nas quais o número de *papers* aprovados ultrapasse a casa dos trezentos, quatrocentos, às vezes quinhentos. As maiores, de cunho internacional, que congregam investigadores de várias partes do mundo, por vezes somam número ainda maior<sup>5</sup>, para além de mil. Em teoria, há uma seleção criteriosa dos textos submetidos, com a aprovação condicionada à preemência do estudo apresentado, mas a práxis de reunir uma diversidade de pesquisas, contemplando regiões distintas do mundo, é prevalente, o que resulta na eliminação de estudos similares (ainda que expressivos) e na concorrência de propostas de um mesmo continente, já que a origem do texto também se torna um critério – busca-se um equilíbrio, visando não tornar o evento uma reunião de pesquisadores de uma só área geográfica.

Em alguns congressos, existe um prêmio a ser concedido aos trabalhos mais originais, como é o caso do Prêmio COMUNICON<sup>6</sup>, mas, ainda assim, como as pesquisas seguem um tempo mediato,

<sup>5</sup> Como exemplo, foram aprovados 1.450 textos (entre artigos e painéis) para apresentação no IAMCR da edição de 2018. Conferir no site do evento: <http://www2.espm.br/comunicon-2018/premio-comunicon>. Acesso em 19/02/2020

<sup>6</sup> Prêmio instituído pelo PPGCOM da ESPM-SP e concedido aos melhores artigos apresentados nas categorias doutor, doutorando, mestre e mestrando a cada edição do COMUNICON – Congresso Internacional de Comunicação e Consumo. Conferir o regulamento no link: <http://www2.espm.br/comunicon-2018/premio-comunicon>. Acesso em: 19/02/2020.

para de fato assentarem o seu valor e se disseminarem pelas veias e artérias do conhecimento, consolidando-se como inovações e se tornando referências mobilizadas em estudos subseqüentes, inspirando-os ou gerando tensionamentos – a ciência ganha não apenas com a sedimentação de teorias e métodos, mas com as novas camadas de saber, ou aquelas ainda em pendão, que a essa estabilidade se contrapõem –, transformando-se em matéria-prima para pesquisas e experimentos futuros. É assim, com o entrelaçamento em parte estável, em parte volátil, das ideias e do posicionamento acadêmico dos estudiosos, que as “certezas” científicas se alargam, ganhando o cotidiano das sociedades humanas, sob pena de seus articuladores, à semelhança do seminário da nossa história, estarem numa casa de campo isolada, distante do universo social, em busca de resoluções que, mesmo não sendo devaneios, não seguem estritamente os cuidados que comprovam a eficácia dos métodos.

No conto de Lygia Fagundes Telles, não há espaço para conhecermos, de fato, a dinâmica do debate, mas, embora ausente no enredo (por conta obviamente da potência alegórica do desfecho que caracteriza a diegese), é essencial lembrarmos o tempo exíguo das seções dos GTs nos congressos, sobretudo de espectro grandioso, sempre restritas a no máximo duas horas, reservando de dez a quinze minutos para cada apresentação. O pesquisador viaja, às vezes, para outro continente, com recursos públicos (quando não completado por sua instituição ou pelo seu próprio bolso), para uma participação burocrática, efêmera, estéril.

O autor desse texto, a título de exemplo, já esteve presente, discutindo suas pesquisas, em diversas edições do IAMCR – França, Suécia, África do Sul –, assim como em outros eventos internacionais – ECREA (Alemanha), FELAFACS (Peru), ALED (Chile), IBERCOM (Espanha, Brasil), LUSOCON (Portugal, Espanha)<sup>7</sup> –, e em poucas ocasiões sentiu que o intercâmbio de saberes com seus pares estrangeiros gerou o desejo de “profanar”, de contrapor, de produzir novas provas, de rever seus pressupostos teóricos, por conta de um incentivo, uma crítica bem aplicada à sua “comunicação”. Também já esteve na organização e foi responsável pela coordenação geral dos GTs de vários congressos, fez palestras como convidado de abertura e encerramento de eventos de largo espectro, e sente que é imperioso discutir as formas que modelam os debates e as trocas de conhecimento entre os pesquisadores, para que sejam fecundas. Faz-se muito barulho para promover um congresso, como os ratos no início do conto, mas um enorme silêncio se segue à sua realização.

A propósito, Verón (1977), ao considerar o discurso científico como um corpo de signos, aponta as três possíveis formas de abordá-los: 1) a sintática, que estuda as relações dos signos em si; 2) a semântica, estudo das relações dos signos com o que representam e 3) a pragmática, voltada para as relações dos signos com quem os emite e os recebe. E faz um diagnóstico preciso e ainda atual sobre os problemas como

a objetividade das ciências sociais, o papel (positivo ou negativo) dos juízos de valor, as relações entre a ciência e a ideologia e outros semelhantes que têm sido discutidos

---

7 - IAMCR (International Association for Media and Communication), ECREA (European Communication Research and Education Association), FELAFACS (Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social), ALED (Associação Latino-Americana de Estudos do Discurso), IBERCOM (Congresso Ibero-Americano de Comunicação) e LUSOCOM (Federação Lusófona de Ciências da Comunicação).

do ponto de vista sintático (lógico) e/ou semântico (epistemológico e metodológico), mas na verdade, somente podem ser formulados de forma completa no nível da pragmática da ciência. Nenhuma formulação de tais problemas pode ser adequada se não se levam em contas estes três níveis de análise da atividade científica (VERÓN, 1977: p. 169-170).

Do mesmo modo, falta pensarmos e debatermos, em relação ao sistema de signos que constituem um congresso, a sua instância pragmática. Não por acaso, Maldonado (2006, p. 273) nos alerta que “não é pertinente, nem justificado formular projetos que não contribuam para melhorar as sociedades pelas quais são sustentados”.

### **EM SUMA, NEM DEUSES, NEM RATOS: HOMENS**

Retomemos a narrativa: depois de um tempo, o Chefe das Relações Públicas, único sobrevivente na casa de campo tomada pelos roedores, sai da geladeira e se vê sozinho na cozinha deserta. Andou no escuro pelos outros cômodos vazios, ciente de que o chão, os móveis e as cortinas haviam sido devorados. Ouviu “um murmurejo secreto, rascante, que parece vir da Sala dos Debates e teve a intuição de que estavam todos reunidos ali, de portas fechadas” (TELLES, 2018: p. 261). O seminário “sobre” os ratos se tornou verdadeiramente um seminário “dos” ratos, que, em suma, conquistaram inteiramente o lugar e se encontram como numa sessão de Grupos de Trabalhos dos congressos acadêmicos. Em fuga, já salvo dos ataques dos bichos, e há quilômetros de lá, o Chefe das Relações Públicas avista, com espanto, o casarão todo iluminado.

Podemos dizer que essa cena derradeira delinea uma imagem pregnante, ou, na definição de Walnice Nogueira Galvão (2018: p. 736) “um concentrado ou condensado de sentido, uma síntese extremada de tudo o que o conto insinua. De tal modo que, quando aparece, traz consigo um senso de revelação, iluminando em rastilho toda a narrativa” – um elemento narrativo com o qual Lygia Fagundes Telles comumente estrutura seus contos. A imagem pregnante, nesse caso, é metafórica e recorrente na nossa cultura, além de facilmente discernível: ela materializa os ratos, quer dizer, os homens vis e corruptos, confabulando novas formas de privilégios e/ou manutenção de seus poderes espúrios. A casa tomada pelos roedores nos leva a pensar também nos objetos de pesquisa em comunicação que – por ser um campo multidisciplinar, interdisciplinar, transdisciplinar e, por vezes, até contradisciplinar – oprimem, abatem e devoram os próprios pesquisadores.

Vale repetir que o Estado destina verbas para a pesquisa científica no país por meio de várias instâncias, e parte dessas verbas é voltada para a viabilização de congressos acadêmicos. Relatórios são feitos, posteriormente, às agências de fomento que “financiam” parte dos eventos, mas se apóiam em grandezas numéricas e raramente trazem dados sobre a “qualidade” dos debates, os possíveis progressos que alcançaram em termos de novas teorias e metodologias. Não por acaso, no conto de Lygia Fagundes Telles é uma esfera oficial do governo que promove o *Seminário dos ratos*, desde a sua primeira até a sétima (e última) edição.

O deslocamento da sede do evento, na nossa história, para uma casa de campo, plasma o hábito de se realizar eventos em cidades aprazáveis, nas quais os pesquisadores possam fazer “turismo”

nas horas vagas. Em algumas cúpulas, há na própria programação “pacotes” que incluem visitas a museus, passeios noturnos, *city tour*, jantares típicos<sup>8</sup>. É, sem dúvida, uma “lei fundamental” das reuniões científicas, ou *nomos*, na definição de Bourdieu (1996), que o lugar escolhido ofereça atrativos aos participantes para além de suas atividades específicas.

Assim como no caso das revistas científicas, em que proliferam as chamadas “publicações predadoras”<sup>9</sup>. – nas quais não há avaliação rigorosa dos pares e, por isso, servem para engordar currículos acadêmicos –, é urgente voltarmos a nossa atenção para congressos que, embora não sejam pseudo-científicos, são efetivamente de pouco valia para o progresso da ciência.

Não devemos, como sublinhou o Secretário do Bem-Estar Público e Privado da história, evocar apenas o lado positivo dos eventos acadêmicos, que, pela condescendência e cumplicidade dos participantes, oculta as mazelas da comunidade científica. É preciso ponderarmos, discutindo abertamente no campo da Comunicação, o lado negativo das pequenas e grandes reuniões de pesquisadores que pautam o nosso calendário.

A poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen (2018, p. 365) nos alerta: “Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno”. O conto de Lygia Fagundes Telles nos leva, pela presente retextualização, a mostrar os nossos chinelos. É preciso profanar a sacra razão da ciência, lembrando que ela não é feita nem por deuses, nem por ratos, mas por homens.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Émile Cardoso. *A democracia brasileira entre ratos e vampiros*: relendo Lygia Fagundes Telles. *Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos*. Brasília, n. 56, e5614, 2019, p.1-10.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas: Seleção e apresentação de Euca-nã Ferraz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BETTETINI, Gianfranco. *La conversación audiovisual*. Barcelona: Cátedra, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

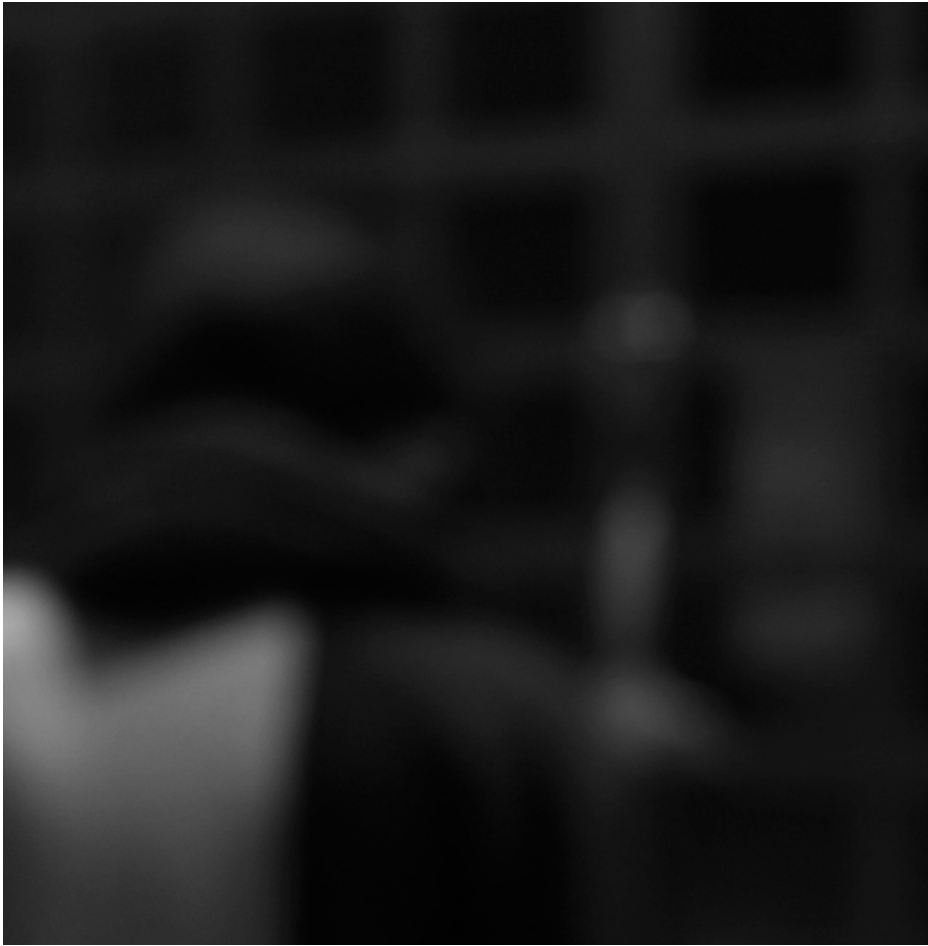
BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

- 
- 8 Os exemplos estão nos sites dos próprios congressos, cujas informações em geral estão inseridas na parte de serviços opcionais. Na última edição do IAMCR 2019, em Madrid, oferecia-se aos congressistas jantar no Museu da Moda com show de dança flamenca (vide a programação em: <https://iamcr.org/madrid2019/social-event-conference>)
- 9 Recebemos (e temos arquivados, como provas) e-mails de periódicos e editoras acadêmicas oferecendo a publicação de artigos em dossiês e antologias mediante pagamento da preparação e diagramação do nosso texto.

- BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.
- CASTIEL, Luis David; SANZ-VALERO, Javier. Entre o fetichismo e sobrevivência: o artigo científico é uma mercadoria acadêmica?. *Caderno Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 23 (12), dez. 2007, p. 3041 a 3050.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Amor, humor e terror na ficção de Lygia Fagundes Telles. *Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos*. Brasília, n. 56, e562, 2019, p.1-20.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. "O olhar de uma mulher". In: TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Revista Travessia*, n. 20, 1990, p. 60-77.
- MALDONADO, Alberto Efendy. "Práxis teórico/metodológica na pesquisa em comunicação: fundamentos, trilhas e saberes". In: MALDONADO, Alberto Efendy (org.). *Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- MASSARANI, Luisa; ROCHA, Mariana. Ciência e mídia como campo de estudo: uma análise da produção científica brasileira. *Intercom – RBCC*, São Paulo, v.41, n.3, p.1-17, set./dez. 2018.
- MASSOLI, Ligia Carolina Franciscati da Silva. Narrativa de resistência: " *Seminário dos ratos*" de Lygia Fagundes Telles. *Revista (Entre Parênteses)*, volume 6, número1, 2017, p.1-10.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Como vencer um debate sem precisar ter razão: em 38 estratégias (dialética erística)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- VERÓN, Eliseo. *Ideologia, estrutura e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

RECEBIDO EM: 11/02/2020 | APROVADO EM: 13/02/2020





# chamada do dossiê: o corpo e a literatura

A partir do século XX, com a superação das dicotomias e da renovação do pensamento ocidental sobre a matéria corporal enquanto estrutura estritamente biológica e previamente constituída, o corpo ganha contornos complexos: de verdade e realidade irreduzível sobre o humano, ele passa a ser considerado como matéria histórica, produzido nas relações sociais – um produto e efeito de poderes, interpelado por normas e disciplinas.

No entanto, dizer que o corpo é produzido pela linguagem não necessariamente é negar a sua concreitude carnal. Ao mesmo tempo em que o corpo pode estar submetido às normalizações institucionais que conformam a sua materialidade, ele também pode estabelecer possibilidades de transgressão e subversão da docilidade.

Os discursos sobre/do corpo, assim, constituem como lentes simbólicas de análise da literatura e da história. O corpo estabelece-se como meio pelo qual os problemas em torno da ética, da estética, da política e das sexualidades inscrevem-se nos textos literários – e na arte, de modo geral.

Desse modo, este dossiê deseja construir um espaço para estudos em torno do corpo na literatura, a forma como a matéria corporal (corpo da escrita, escrita do corpo) é encenada pela palavra, o contorno da intimidade e dos erotismos, suas lacunas, dissociações e desvios. Abre-se espaço, em diversas

abordagens, para textos que investigam o corpo enquanto objeto e sujeito da escrita: o corpo clandestino e subversivo, o corpo retalhado e violentado, o corpo imigrante, o corpo político, o corpo como espaço de memória (individual e coletiva), o corpo estranhado e familiar. O corpo literal, o corpo literário.

O período de submissões para o vigésimo quinto volume da Estação Literária está aberto e contamos com a sua contribuição para a construção coletiva dessa reflexão.

Luiz Henrique Moreira Soares, doutorando e mestre pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP/Ibilce, e Natasha Fernanda Ferreira Rocha, doutoranda e mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Londrina - UEL

# AOS EDITORES, REVISORES E PARECERISTAS QUE TRABALHARAM PARA ESSE VOLUME ACONTECESSE, NOSSO AGRADECIMENTO

## **CORPO EDITORIAL**

André Luiz Gomes  
Bárbara Cristina Marques  
Cláudia Grijó Vilarouca  
Danglei de Castro Pereira  
Marcio Markendorf  
Maria Carolina Godoy  
Miguel Heitor Braga Vieira  
Mirhiane Mendes de Abreu  
Raquel Illescas Bueno  
Susanna Busato  
Vera Helena Gomes Wielewicki

Letícia Milan  
Maria Clara Pivato Biajoli  
Marilu Martens de Oliveira  
Marisa Corrêa Silva  
Monise Martinez  
Renata Gomes Gonçalves  
Renato Forin Júnior  
Ricardo Augusto de Lima  
Rita de Cássia Rodrigues  
Rodrigo Souza Grota  
Sandro da Silva  
Telma Maciel da Silva  
Willian André  
Wilma dos Santos Coqueiro

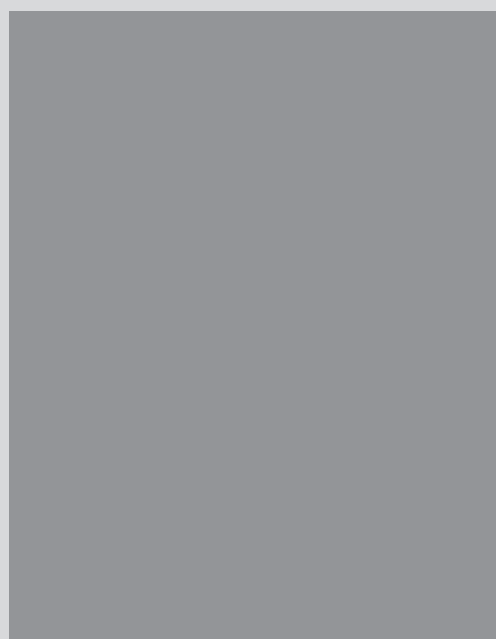
Juliana da Silva Bello  
Laysa Louise Silva Beretta  
Lilian Talita Canelossi de Melo  
Lucas Toledo de Andrade  
Mateus Fernando de Oliveira  
Natália Cristina Martins de Sá  
Natalia Guerra Brisola Gomes  
Godoi  
Natasha Fernanda Ferreira Rocha  
Rute Gaia Fernandes  
Sebastião Bonifácio Júnior  
Taysa Cristina da Silva  
Thamiris Yuri Pellizzari  
Vinicius Schiochetti

## **PARECERISTAS CONVIDADOS**

Alamir Corrêa  
Ana Paula Franco Nobile  
Brandileone  
Cláudia Letícia Gonçalves  
Moraes  
Cláudia Vanessa Bergamini  
Diego Giménez  
Edméia Aparecida Ribeiro  
Gabriel Victor Rocha Pinezi  
George França  
Gustavo Ramos de Souza

## **EDITORES E REVISORES**

Álvaro Perini Canholi  
Ana Carla da Silva Lima  
Ângela Caroline Kreuzberg  
Camila Nakamura Vieira  
Camila Gouvea Prates de Paiva  
Daniela Rebeca Campos Atienzo  
Desiree Bueno Tibúrcio  
Eduardo Luiz Baccarin Costa  
Jefferson de Moura Saraiva



**ESTAÇÃO LITERÁRIA**  
**REVISTA**