

e-ISSN 2595-7295

LETRAS & IDEIAS

v. 2, n. 1
janeiro / junho 2018

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Universidade Federal da Paraíba

Reitora: Margareth de Fátima Formiga Melo Diniz
Vice-Reitora: Bernardina Maria J. F. de Oliveira

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Diretora: Mônica Nóbrega
Vice-Diretor: Rodrigo Freire de Carvalho e Silva

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Chefe: Magdiel Medeiros Aragão Neto
Vice-Chefe: Margarete von Mühlen Poll

Departamento de Letras Estrangeiras Modernas

Chefe: Ana Berenice Peres Martorelli
Vice-Chefe: Betânia Passos Medrado

**Coordenação do Curso de Letras
(Presencial)**

Coordenador: Cirineu Cecote Stein
Vice-Coordenadora: Angélica Araújo de M. Maia

**Coordenação do Curso de Letras Português
(EaD)**

Coordenadora: Ana Cláudia Felix Gualberto
Vice-Coordenadora: Fabiana Ferreira da Costa

**Coordenação do Curso de Letras Libras
(EaD)**

Coordenação: Nayara de Almeida Adriano
Vice-Coordenador: Hermano de França Rodrigues

LETRAS & IDEIAS

eISSN 2595-7295

A revista eletrônica **LETRAS & IDEIAS** busca publicar artigos, ensaios e textos de teor científico que se voltem a propostas, análises ou estudos caracterizados pela via teórica, experimental ou prática dentro da área geral das Humanidades; mais especificamente nos eixos disciplinares das Artes, da Filosofia e suas relações com a Linguagem, da Linguística e das Literaturas. Seu objetivo se concentra na divulgação de trabalhos inéditos de estudantes, docentes e profissionais de nível superior associados à área mencionada que visem a abordagem crítica e articulada de diversos temas dentro dos eixos preferenciais e o fortalecimento do ensino e da pesquisa acadêmicas como meios de difusão de novos sentidos, novas narrativas, novas ideias, novos traços e de afirmação de uma educação igualitária e de qualidade.

LETRAS & IDEIAS é uma revista eletrônica de acesso livre da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), vinculada ao Centro de Ciências Humanas Letras e Artes (CCHLA) que se volta preferencialmente à área da Linguística e Letras, considerando seus diálogos com a área das Artes, especialmente junto aos Fundamentos e Crítica das Artes, e ao Teatro e ao Cinema, nas suas relações com a Literatura. São igualmente relevantes as correlações com à área das Ciências Humanas, em seus desdobramentos pela Linguagem e pela Literatura, seja na Filosofia, na História, na Psicanálise e, sobretudo, na Educação.

eISSN 2595-7295

Let. & Idei. João Pessoa, PB, v. 2, n. 1, p. 1-130, jan./jun. 2018.

© UFPB CCHLA 2018

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Ela está licenciada sob a Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0).

Disponível em meio eletrônico: <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/letraseideias/index>

Letras & Ideias / Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – v. 1, n. 1 (jan./jun. 2016). – João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2016. Semestral.

Publicação suspensa em seu primeiro número de jan./jun. 2016, sendo retomada em jan./jun. 2018.

1. Literatura – Periódicos. 2. Linguística – Periódicos. I. Universidade Federal da Paraíba.

CDU 8(05)

CDD 805

LETRAS & IDEIAS

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Cidade Universitária, Campus I
Via Expressa Padre Zé, s/n.
Castelo Branco, João Pessoa-PB
CEP 58051-900

Editor-Geral

Hermano de França Rodrigues

Comissão editorial

Amanda Ramalho Freiras de Brito – UFPB
Fabiana Souza Silva Mendes de Araújo – UFPB
Marinalva Freire da Silva – UEPB

Comitê editorial

Aristóteles de Almeida Lacerda Neto – IFMA
Vanalúcia Soares da Silveira – IFPB
Carlos Augusto de Melo – UFU

Equipe de assessoramento

Aysa Adab Santos Cavalcante
Jose Eider Madeiros

Editoração, diagramação e revisão gráfica

Jose Eider Madeiros

Consultoria bibliotecário-documentalista

Elane Cristina Madeiros

Capa

Johannes Vermeer. (1657). *Moça lendo uma carta à janela*. Óleo sobre tela (detalhe).

Bases de dados de indexação: Google Scholar; Livre: Revistas de Acesso Livre do Centro de Informações Nucleares; PKP Index: Public Knowledge Project Index.

SUMÁRIO

EDITORIAL

RETORNO E ASPIRAÇÃO: CAMINHOS QUE SEMPRE SEGUEM 1-2

ARTIGOS

LÉSBIA: A AUTORIA DE UMA VIDA

LESBIA: THE AUTHORSHIP OF A LIFE

Francielly Alves Pessoa.....3-18

CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS: AS INFLUÊNCIAS DA TRADIÇÃO DO FOLHETIM NA MINISSÉRIE PARA TELEVISÃO *PRESENÇA DE ANITA*

SCENES FROM THE UPCOMING EPISODES: THE SOAP-OPERA TRADITION INFLUENCES ON THE TV MINI-SERIES *PRESENÇA DE ANITA*

Jhonatan Leal da Costa.....19-34

PERCURSO PANORÂMICO ACERCA DA OBRA POÉTICA DE AMNERES: 1985-2014
OVERVIEW OF AMNERES' POETICAL WORK: 1985-2014

Olavo Barreto de Souza.....35-54

CORPOS EM (DE)FORMAÇÃO: O “MONSTRUOSO” NAS *FLORES BELLATINIANAS*
BODIES IN DEFORMATION: THE “MONSTROUS” COVERING THE BELLATINIANS *FLORES*

Luciane Bernardi Souza55-66

MÁRIO JORGE E O PLURILINGUISMO LITERÁRIO

MARIO JORGE AND LITERARY PLURILINGUALISM

Jessica Torquato Carneiro67-80

O PAPEL DO MEDIADOR NA FORMAÇÃO LITERÁRIA DOS PARTICIPANTES DE CLUBES DE LEITURA

THE ROLE OF THE MEDIATOR SHAPING THE LITERARY FORMATION OF READING CLUBS ATTENDEES

Júnia Cristina Vaz Vieira, Ana Maria Bueno Accorsi81-96

A PRESENÇA POÉTICA DE BLAISE CENDRARS NA LIBERTINAGEM DE BANDEIRA: ENTRE O DIÁLOGO E A OMISSÃO

BLAISE CENDRARS POETICAL AURA INTO BANDEIRA'S *LIBERTINAGEM*: BETWEEN DIALOGUE AND EFFACEMENT

José Diego Cirne Santos 97-113

TERIA O BOVARISMO ACOMETIDO SRA. SOMMERS?

WOULD BOVARISM HAVE TAINTED MRS. SOMMERS?

Silmara Rodrigues, Eider Madeiros.....114-128

NORMAS129-130

RETORNO E ASPIRAÇÃO: CAMINHOS QUE SEMPRE SEGUEM

A revista **LETRAS & IDEIAS** está em processo de retomada e lança o presente número com a preocupação de fazer jus a todas as atualizações exigidas nesse novo momento. Momento de transformações que prenuncia um zelo cada vez maior para com a pesquisa acadêmica no campo das Letras, da Literatura e das Linguagens em geral, e demanda resistência e dedicação para manter-se firme e com qualidade. Com muitas dificuldades em seu processo de adequação e melhora, o presente número é resultado de um aprendizado que não cessa – e nem pretende –, pois “retorna das cinzas” para, de modo muito mais organizado, alçar novos voos, consolidar parcerias e reafirmar a importância da divulgação de estudos técnicos e científicos sem os quais não teríamos uma educação superior livre, democrática e ampla, como todos que nela acreditam desejam. A partir de diversas temáticas, esta publicação permaneceu com sua perspectiva plural e apresenta colaborações que alargam horizontes e registram, com bastante competência, ideias e olhares singularmente relevantes.

Francielly Alves Pessoa lança o olhar dos Estudos Culturais e da Gíno-crítica para refletir sobre a autoria, sobre a escrita de mulheres, e sobre o feminino nas reentrâncias dessas discussões tão pontualmente ilustradas na obra oitocentista *Lésbia*, da gaúcha Maria Benedita Bormann, também conhecida como Délia; pseudônimo este que, por sinal, também serve para ricos apontamentos deste estudo nas vertentes dos estudos sobre ficção e suas tensões com a realidade.

Ao colocar frente a frente a minissérie *Presença de Anita*, de Manoel Carlos, e o romance homônimo de Mário Donato, Jhonatan Leal da Costa nos traz uma leitura intersemiótica entre os gêneros literários, voltados às narrativas impressas, e os televisivos, voltados às narrativas audiovisuais, ao partir de um olhar sobre o folhetim, para propiciar-nos um diálogo, mediado pela consagração da telenovela, sobre aspectos dos mais variados, como a mercado editorial, as mídias e a cultura de radiodifusão, e a relevante teledramaturgia na história brasileira contemporânea.

Mesmo se propondo como um trabalho caracteristicamente sumário, a colaboração de Olavo Barreto de Souza no *Percurso panorâmico acerca da obra poética de Amneres* apresenta-nos um estudo de muito zelo e fôlego, dedicado e profícuo junto à poesia da paraibana Amneres Santiago de Brito Pereira. A abordagem estruturalista e compassada das amostras selecionadas para o estudo busca dar conta, e demonstra muito êxito, de elementos próprios de uma linguagem plena de afetos, de metapoesia e de um lirismo para com o corpo, própria do estilo da autora investigada.

Ao falar em corpo, vemos no texto seguinte de Luciane Bernardi de Souza mais uma perspectiva relevante para discussão. Desde uma estética do monstruoso, através de *Corpos em (de)formação* que ressignificam a marginalidade do que está fora dos padrões de beleza da sociedade capitalista atual, ao voltá-la para a diversidade de desejos e prazeres em constante devir e contestação junto ao biopoder, o estudo nos oferece uma leitura incontestável sobre a importância desta temática por meio das personagens monstruosas do mexicano Mario Bellatín, em *Flores*.

Jessica Torquato Carneiro nos traz uma análise de dois poemas do sergipano Mário Jorge a partir do plurilinguismo literário. O texto apresenta um dinamismo objetivo e preciso para expressar a potencialidade da linguagem poética quando esta se envereda nas entre-fronteiras idiomáticas. Além de dedicar-se a este poeta de traços concretistas pouquíssimo estudado na academia, o trabalho demonstra ecletismo e domínio para versar e proceder a interpretação poética sem esgotá-la e, por incorporação, mostra a importante conexão entre os estudos da tradução, da interculturalidade, da literatura em seus atuais terrenos globalizados e da forma poética como elementar à arte que Mário Jorge nos legou.

No trabalho de campo realizado por Júnia Cristina Vaz Vieira, sob orientação da Prof. Ana Maria Bueno Accorsi, denominado *O papel do mediador na formação literária dos participantes de clubes de leitura*, encontramos demonstração de relatos que confirmam a urgência e a importância da leitura para uma melhor dimensão do que é ser humano, em sua construção de memórias, em sua partilha de afetos e saberes, em sua jornada por se fazer múltiplo, na medida em que se estimula a apreciação das narrativas que moldam nosso mundo e que somente o hábito da leitura e da partilha é capaz de nos alçar.

Com o texto de José Diego Cirne Santos, somos presenteados com uma análise célebre acerca de *A presença poética de Blaise Cendrars na Libertinagem de Bandeira*. O estudo nos mostra uma capacidade de pensar a crítica literária como indissociável das transformações na História, caso que se apresenta em uma leitura bastante conhecedora e apaixonada de Manuel Bandeira no contexto da erupção do modernismo brasileiro.

Por fim, Silmara Rodrigues e Eider Madeiros ensaiam em *Teria o bovarismo cometido Sra. Sommers?* uma reflexão ousada sobre a condição feminina dos fins do século XIX que somente a recomendação da leitura é capaz de abarcar, dada a sua perspicácia.

Deixamos registrada nossa imensa gratidão por todos os envolvidos no processo de retomada e pelos autores e colaboradores pela confiança, e desejamos uma proveitosa leitura.

O Editor

LÉSBIA: A AUTORIA DE UMA VIDA

LESBIA: THE AUTHORSHIP OF A LIFE

Francielly Alves Pessoaⁱ

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo apresentar algumas considerações sobre a narrativa de Maria Benedita Bormann, pseudônimo Délia, e sua inovação. Desse modo, tendo como *corpus* o romance *Lésbia*, publicado em 1890, destacamos a categoria de personagem para analisar alguns aspectos marcantes da temática feminina que se articula em torno da protagonista homônima ao título da obra. Aqui, Bormann se destaca em virtude da exploração de temas caros à crítica feminista ainda no século XIX, momento quando as mulheres escritoras ainda estão silenciadas no cenário editorial e artístico brasileiro. Nessa perspectiva, buscamos apoio no olhar crítico de Needell (1993), Soihet (2013) e Telles (2012) a fim de problematizarmos brevemente a história das mulheres e sua educação no cenário da *belle époque* brasileira e, por extensão, pontuarmos a questão da autoria feminina. Podemos verificar que a obra de Bormann propicia um debate no que concerne à autoria feminina e aos problemas enfrentados pelas escritoras do século XIX, uma vez que sua vida literária, sob o prisma do percurso autoral, reproduzia similar separação quanto aos papéis a serem representados por homens e mulheres na vida doméstica e pública “não-ficcional”.

Palavras-chave: Autoria. Literatura feminina. Délia. *Lésbia*.

ABSTRACT: This paper aims to present some considerations about Maria Benedita Bormann, also known as Delia, through her narrative and its innovation. For such, we highlight the category of fictional character to analyze some pointed features on feminine theme that are articulated around the protagonist Lesbia, who carries the same name of the studied *corpus*, a novel originally published in 1890. Here, Bormann becomes outstanding by exploring dear issues to the recent feminist critique, back in the 19th century already, when female writers were left in the dark throughout the Brazilian artistic and publishing scenario. From that point on, we seek theoretical support in the views of Needell (1993), Soihet (2013) e Telles (2012) to briefly take a stand on women’s history and their education in the Brazilian *belle époque* and, furthermore, to point out the concept of feminine authorship. We realized that Bormann’s work fosters a continuous debate regarding the feminine authorship as well the obstacles faced by the nineteenth-century female writers, since her literary life, from the viewpoint of author’s trajectory, similarly reproduced the division of roles to be represented by men and women in “non-fictional” private and public social lives.

Keywords: Authorship. Women’s literature. Délia. *Lésbia*.

Submetido em: 11 dez. 2017

Aprovado em: 18 abr. 2018

ⁱ Docente de Língua Portuguesa no Instituto Federal da Paraíba (IFPB Itabaiana). Doutoranda em Letras na Universidade Federal da Paraíba (UFPB, PPGL). E-mail: francielly_pessoa@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo expor algumas considerações sobre a escrita inovadora de Maria Benedita Bormann, em seu romance *Lésbia*, publicado em 1890. Realizamos uma leitura ainda tímida, porém relevante, ao passo que reconhecemos a importância do citado romance e da autoria de Bormann na problematização do lugar destinado à escrita feminina pelo cânone literário – a saber, um lugar silenciado.

A história da literatura brasileira está repleta de nomes veiculados ao chamado cânone literário. Historicamente, este cânone vem sendo referenciado como lugar consagrado da escrita de homens, deixando à escrita de mulheres um papel secundário, ou mesmo inexistente. Ao analisarmos o período que corresponde à *belle époque* brasileira podemos observar os primórdios dessa separação e isolamento das mulheres de letras – contexto em que *Lésbia* é publicado, bem como abordado no romance.

No processo de afrancesamento da capital brasileira, à época Rio de Janeiro, no século XIX, a literatura funcionou como instrumento do projeto que a elite carioca incrementou ao seu modelo de civilização, buscando equiparar-se às potências europeias, especificamente. Essa literatura também refletia, por sua vez, similar separação social inerente às relações de gênero presentes à época da *belle époque*, relegando as mulheres ao silenciamento simbólico, tanto na vida doméstica quanto na vida pública e literária.

O romance *Lésbia*, de Maria Benedita Bormann, revela-nos uma protagonista escritora que mescla sua vida pessoal com sua veia artística, utilizando-se do texto literário como forma de expressar os sentimentos que lhe estão presos ao peito, desde o surgimento da vida literária até a morte.

Com isso, pretendemos analisar, dentro da representatividade do texto literário, e tendo a própria escrita literária como lugar de contestação, o modo como a protagonista-escritora de *Lésbia* traz à tona uma série de questões que interessam aos Estudos Culturais¹ e à Ginocrítica² quanto à forma como o cânone literário reproduz um sistema de dominação masculina silenciando a mulher escritora.

¹ Os Estudos Culturais vêm à tona não como um modelo, mas uma perspectiva de análise em diálogo com outras áreas do conhecimento que possam contribuir com a teorização sobre grupos marginalizados na construção histórica da sociedade. Em nosso estudo, interessa-nos o questionamento sobre o lugar silenciado da mulher escritora no cânone literário, que privilegia a escrita de homens. Ver: JOHNSON, Richard. O que é, afinal, estudos culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O que é, afinal, estudos culturais?* 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 7-132.

² A Ginocrítica refere-se aos estudos sobre a mulher enquanto escritora, buscando analisar a escrita feminina, seja individual ou coletiva, como produtora de significado textual. Ver: MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (org.). *Dicionário de crítica feminista*. Porto: Editora Afrontamento, 2005.

1 A VIDA DAS MULHERES NA BELLE ÉPOQUE CARIOCA

Diante da Proclamação da República em 1889, a província do Rio de Janeiro, capital³ nacional no século XIX, acabou concentrando as forças econômicas e políticas do país que começava a se organizar para deixar seu estado de colônia e adaptar-se às demandas da civilização tendo como modelo o mundo europeu (NEEDELL, 1993). Foco das atenções nacionais, fazia-se necessário romper com as sombras do passado para demonstrar aos investidores estrangeiros seu potencial, mostrando que o Brasil não era um país de terceiro mundo⁴. Esse contexto influenciará na então *belle époque* tropical.

Diante de tantas mudanças que já haviam ocorrido na infraestrutura da cidade, desde a vinda da família real, a fim de se mostrar à altura dos arranjos políticos da nobreza, como a reorganização do espaço urbano por meio da melhoria no saneamento da cidade, ocorreu todo um processo gradual, embora lento, de dar à província os aspectos considerados como modelo de uma cidade civilizada, decente – o que equivaleria, por conseguinte, a todo o país.

Contudo, mesmo com esse potencial de mudança, a persistência de estruturas sociais, econômicas e políticas tradicionais era notável, dentro de um sistema de poderes que buscava a manutenção de uma “ordem das coisas” (BOURDIEU, 2014, p. 17).

Estamos diante de um país em que as cidades ainda preservam uma estrutura ruralista, com toda uma organização política (coronelismo, apadrinhamentos políticos, etc.) voltada à manutenção de poderes econômicos e com uma elite patrocinadora de uma separação social nos moldes coloniais. Assim, deparamo-nos com a necessidade de mudança aliada à preservação de certas estruturas aristocráticas. As estruturas sociais e culturais foram de fundamental importância nesse processo e passaram também a refletir esse ideário de transformações, sem, contudo, ceder a mudanças no plano do significado.

As reformas na organização do espaço urbano empreendidas por Pereira Passos impactaram sobremaneira as manifestações culturais do Rio de Janeiro. Tais reformas tinham como objetivo a elevação do Rio ao *status* de capital aos moldes europeus. Junto às mudanças estruturais, a elite adaptável do Rio encontrou meios de preservar sua posição nessa nova sociedade com ares afrancesados.

³ Devido a tensões com Espanha no Rio da Prata em 1763, Portugal viu-se obrigada a transferir a sede do Vice-Reinado de Salvador, capital na época, para o Rio de Janeiro. Tal mudança trouxe à província novos habitantes e um novo prestígio social.

⁴ Expressão utilizada por Jeffrey D. Needell (1993) em seu estudo sobre a *belle époque* carioca.

Com a reforma do centro urbano, a população mais pobre acabou sendo direcionada às periferias da cidade, juntamente com suas manifestações populares, que para a elite vigente iam de encontro aos anseios da civilidade.

Com isso, observamos que não apenas as reformas estruturais, quer dizer, os objetos concretos, levaram à separação dos espaços sociais que deveriam ser ocupados pela população como um todo, mas principalmente os espaços simbólicos serviram de instrumento para o projeto aristocrático sob as marcas de um eurocentrismo inabalável.

A abertura de clubes, óperas, prédios construídos nos moldes europeus, os salões e até mesmo a educação e a literatura faziam parte do projeto da elite. Os homens e mulheres dessa elite passaram a ocupar seus papéis dentro desse cenário aristocrático, perseguindo mais a aparência que o progresso que as reformas ansiavam. A rua passou a ser um espaço em oposição ao espaço privado – ou melhor, doméstico –, e a mulher de elite, nessa ótica patriarcal, destinada naturalmente a esse ambiente, recebia uma educação que atendesse aos interesses da manutenção do *status* social assumido pelas famílias aristocráticas do século XIX e início do século XX.

Chama-nos atenção o modo como a cultura da elite determinava tanto os espaços a serem ocupados, a princípio, demarcando centro e periferia, quanto os espaços de homens e mulheres. E nessa empreitada, destacamos a vida literária como recorte para a nossa análise, uma realidade que também se pautava pelo binarismo das relações de gênero:

É preciso ressaltar o papel fundamental desempenhado pelos produtos culturais, em particular o romance, na cristalização da sociedade moderna. Escrita e saber estiveram, em geral, ligados ao poder e funcionaram como forma de dominação ao descreverem modos de socialização e até sentimentos esperados em determinadas situações. (TELLES, 2012, p. 401-402).

Se por um lado, o homem nessa sociedade, era o sujeito próprio da vida pública e a mulher da vida doméstica, também no campo literário esses papéis se reproduziam – o homem na criação literária e a mulher apenas como espectadora.

Essa separação dos papéis na vida literária reflete por sua natureza a separação das funções de homens e mulheres na configuração da sociedade brasileira do século XIX e início do século XX – o homem como provedor da família e pertencente à esfera pública e a mulher ligada à vida doméstica.

A função da família nesse contexto estava fortemente relacionada à nova configuração da ordem política e econômica da elite: “nesse ambiente, as mulheres são os indivíduos

inscritos no plano da vida doméstica, pois são naturalmente desnecessárias na constituição da ordem pública” (PESSOA, 2015, p. 41). De modo que a família acabou por refletir esses novos moldes de separação do espaço público.

Predomina nesse ambiente um perfil de família nos moldes patriarcais – o homem é o provedor da família e a mulher ocupa o papel de esposa, mãe e cuidadora do lar. Ela era desobrigada de qualquer trabalho produtivo para além da esfera doméstica. Com o tempo, as ruas dos grandes centros urbanos começam a ser controladas, sob a égide da adaptação aos moldes europeus, e todos os espaços e objetos das classes sociais mais baixas são transferidos para a periferia. O espaço urbano passou a ser o espaço público. (PESSOA, 2015, p. 50).

O casamento e, por conseguinte, a família, cumpria o papel social de proliferar discursos de verdades (FOUCAULT, 1988), significações e normatizações sobre os corpos em vias de perpetuar um poder patriarcal, significações estas baseadas em questões de gênero, com atribuições próprias ao universo masculino, centro das relações, e para o universo feminino, espaço periférico, adornativo.

O comportamento feminino e toda sua educação estavam designados a atender ao cumprimento daquilo que se compreendia como papel das mulheres no âmbito da vida doméstica, único lugar possível de ocupação nesse contexto – mãe, dona de casa, esposa, cuidadora do lar:

A ideia de intimidade se ampliava e a família, em especial a mulher, submetia-se à avaliação e opinião dos “outros”. A mulher de elite passou a marcar presença em cafés, bailes, teatros, certos acontecimentos da vida social. Se agora era mais livre – “a convivência social dá maior liberabilidade às emoções” –, não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade. Essas mulheres tiveram de aprender a comportar-se em público, a conviver de maneira educada. (D’INCAO, 2012, p. 228).

Através do casamento, as famílias aristocráticas iam garantindo a preservação de seus lugares de privilégio na sociedade e a mulher desempenhava importante função nessa conjuntura: era dela que dependia toda a sorte de julgamentos da sociedade sobre a capacidade da família de mostrar-se digna daqueles círculos sociais da aristocracia. Desse modo, a educação das mulheres também fazia parte dessa construção social e das avaliações pelas quais o homem como chefe da casa administrava sua esposa e prole.

O doutrinamento do comportamento feminino passava a agir sobre o corpo e comportamento a fim de se garantir um degrau na ascensão social:

Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães. Cada vez mais é reforçada a ideia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser atingido plenamente dentro da esfera da família “burguesa e higienizada”. (D’INCAO, 2012, p. 229).

Nessa tarefa, as instituições formais da elite também se encarregaram de instruir intelectual e socialmente seus jovens no intuito de preservar seus espaços de dominação. Uma educação nos moldes europeus importava no sentido de se equiparar àquilo que se compreendia como próprio de uma sociedade civilizada, progressista e elegante. Os homens foram criados para a vida pública, seriam burocratas ou políticos. Enquanto as mulheres, nativas do lar, recebiam uma educação tradicional que as preparassem para a vida do casamento: “o ensino das moças compreendia uma lista de refinamentos a atingir, com o intuito de melhorar sua reputação aos olhos de um possível noivo e respectiva família.” (NEEDELL, 1993, p. 76).

Na esteira das letras literárias, observamos essa separação dos papéis de homens e mulheres. A literatura, sobretudo a francesa, era vista como marca de um indivíduo bem-educado: “Portanto, a familiaridade com as letras, os versos adolescentes e um respeito permanente pelos literatos eram comuns naqueles que pertenciam ou aspiravam à elite carioca.” (NEEDELL, 1993, p. 211).

Porém, a familiaridade das letras entre homens e mulheres era medida com pesos diferentes. Os homens da elite eram – por sua própria natureza criadora, uma vez que a eles era destinada a vida pública – ovacionados pela capacidade artística que somente a eles era possível. A literatura escrita por homens refletia no imaginário coletivo temas interessantes e de importância, tendo em vista que eram esses sujeitos que estavam no centro das discussões sociais, econômicas e políticas. Sua importância se refletia nos apadrinhamentos, por vezes políticos, que muitos conquistavam no cenário da vida pública. Muitos escritores, como Machado de Assis, conquistaram pela engenhosidade nas letras um espaço em jornais de grande apreço da sociedade.

Com relação às mulheres, pela supervalorização da sua função na vida doméstica, e por serem desobrigadas de qualquer função produtiva, eram na verdade reprodutoras, a saber, na vida pública, eram espectadoras de uma literatura que em geral reafirmava os valores da submissão feminina à família. Assim, a literatura destinada às mulheres, seja em romances ou

em folhetins, tratava de temas da vida comum do lar, reafirmando no imaginário feminino um conceito de esposa que se submete e se sacrifica em nome de um bem maior – a família. Inspiradas pelo romantismo que atravessava as páginas de José de Alencar ou Joaquim Manoel de Macedo, para citar alguns autores românticos, as mulheres ocupavam um lugar de espectadoras, idealizando o casamento e o marido como fonte de felicidade – eram as regras do “amor romântico”: “[...] a história de heroínas românticas e sentimentos platônicos acabaram alimentando a idealização do relacionamento amoroso.” (D’INCAO, 2012, p. 230; 235).

Percebemos que a literatura destinada às mulheres tinha mais um caráter doutrinador, criando um ambiente de idealização amorosa e lançando as esperanças de que a felicidade, ao sair da casa paterna, seria construída na casa do marido, no cuidado para com este e com os filhos gerados pela união – devendo resguardar obediência ao marido, silenciar-se.

Quando pensamos na mulher escritora da época, encontramos um indivíduo também silenciado. Diante de seu papel secundário na vida da família e na vida pública, as mulheres não eram estimuladas como os homens para a criação literária. O gosto pelas letras era uma prática destinada aos homens e alimentada pelo ideal de civilização nos moldes europeus. Além disso, como as mulheres estavam restritas ao espaço doméstico, mesmo com a possibilidade de deslocar-se graças às linhas de bonde que foram instaladas em meados do século XIX, seus assuntos acabavam girando em torno do lar, do marido, dos filhos, de assuntos do cotidiano da casa e da família, temas vistos como banais e que não interessavam à apreciação. A escrita feminina era “aceita” na medida em que reafirmasse os valores da família de elite.

2 LÉSBIA: A MORTE DO ANJO DO LAR

O fazer-se escritora no século XIX no Brasil significava transpor barreiras. Pela ordem em que estava organizava a sociedade, com a supervalorização da família e o papel destinado às mulheres na manutenção desses laços, o direito à subjetividade era quase impossível, uma vez que suas vidas eram orientadas pelos ensinamentos aprendidos com as mães, com os professores quando os pais buscavam oferecer-lhes uma instrução um pouco mais apurada, mas não mais que o suficiente para torná-las adornos para os salões, pelos romances em voga com suas heroínas entregues ao mais nobre sentimento de submissão.

O século XIX, acompanhando o pensamento de Norma Telles (2012), é o século do romance. Com a ascensão da burguesia no século XVIII, o romance moderno orienta-se para uma visão mais individualista em consonância com os anseios dessa mesma burguesia, e a trama não mais se reveste do espírito de coletividade, com seus “tipos humanos genéricos” (TELLES, 2012, p. 402). O romance moderno dá lugar ao momento particular, é a prosa da vida doméstica.

A figura social da mulher assume nesse novo romance os mesmos traços que regem a idealizada família burguesa – figuras femininas vistas como frágeis, emotivas, voltadas ao cuidado do marido e dos filhos, verdadeiros “anjos do lar”. Uma cultura fundada no binarismo em que o gênero feminino é inferiorizado, com uma subjetividade falha à vida pública, mas com dotes maternais e delicados necessários ao lar e reproduzidos em romances que tiveram no século XIX um público-leitor assíduo feminino:

Tal qual um Deus que criou o mundo e nomeou as coisas. O artista torna-se o progenitor e procriador de seu texto. À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que lhe cabe é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente outro, confrontado com veneração e temor. O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria. (TELLES, 2012, p. 403).

As mulheres do século XIX estavam fadadas ao ambiente doméstico, à dependência financeira de seus maridos, sem direito a uma educação superior e à vida pública – isso tudo enredado pela ficção masculina: “Tanto na vida quanto na arte, a mulher do século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora.” (TELLES, 2012, p. 408).

Contudo, um grande número de mulheres passa a escrever nesse período e publicar, num exercício de rever a si mesmas e seus modos de socialização. O que obviamente não foi uma tarefa fácil considerando o ambiente hostil em que estavam inseridas.

Desse modo, passamos à análise da obra *Lésbia*, romance de Maria Benedita Bormann, sob a perspectiva da autoria feminina num período em que as mulheres escritoras ainda estão silenciadas no cenário artístico nacional. No que se refere aos estudos da crítica feminista, através de pesquisas de Norma Telles é que pudemos conhecer um pouco do universo literário de Bormann; assim, seguindo as contribuições dessa estudiosa, partimos para uma reflexão sobre os temas abordados pela escritora do período de transição do século XIX para o século XX.

Maria Benedita Bormann nasceu em Porto Alegre, em 25 de novembro de 1853, numa família de prestígio social e político. Adotando o pseudônimo Délia, construiu sua carreira literária durante as últimas décadas do século XIX, publicando vários livros, além de crônicas, folhetins e contos breves nos principais jornais do Rio de Janeiro, entre 1880 e 1895.

Na esteira dos Estudos Culturais e da Ginocrítica avaliamos a inovação e transgressão do cânone literário empreendido por Bormann a partir mesmo da escolha do pseudônimo que adotara para assinar suas publicações. Numa época em que a educação mais apurada era direcionada aos homens e, por isso, mais aptos à vida literária, encontramos, com todas as dificuldades que se apresentavam, escritoras que tentaram romper com o espaço de silenciamento a que estavam destinadas pela ótica das relações de gênero.

Norma Telles, em introdução à reedição do romance *Lésbia* publicado em 1998 pela Editora Mulheres, destaca o uso de pseudônimos que aludem às formas clássicas como uma prática comum no século XIX. Aponta ainda que Délia foi o nome de pena adotado por Bormann, marcando o nascimento da escritora:

O uso de pseudônimo é uma questão interessante com relação às mulheres. A partir de meados do século XIX, ao invés de permanecer um subterfúgio para encobrir a identidade, passa a marcar o nascimento da escritora, um poder derivado de um batismo privado, um segundo eu, um nascimento para a primazia da linguagem. (TELLES, 1998, p. 7-8).

Délia é um nome que aponta para a Antiguidade clássica, “o mundo dos homens eruditos e dos gabinetes vedados às mulheres” (TELLES, 1998, p. 8) e, assim, denota o rompimento da barreira que separa a escritora da produção cultural e do conhecimento. Faz menção aos gêmeos Apolo e Artêmis, esta que se tornou Diana na Roma antiga fora escolhida pelo poeta Tibulo como forma de homenagear sua amada, Safo – quer dizer, o nome escolhido por Bormann aludia ao espírito de mulheres fortes e independentes.

Lésbia é uma narrativa sobre a história da personagem Arabela, moça jovem, inteligente e muito bela que, após uma grande decepção no âmbito do casamento, resolve entrar para a vida da criação literária como forma de buscar uma revolução moral e expor à posteridade seus pensamentos sobre a vida e o amor.

Tendo se casado, contra a vontade de seus pais, decepção-se com a vida do matrimônio, passando a conviver com o tédio, ciúme e inveja do marido, que sempre tenta inferiorizá-la. Separa-se dele e busca uma vida de isolamento. Na vida literária encontra um caminho para a revolução moral. Diante de todas as dificuldades pelas quais passa, *Lésbia* (nome que Arabela adotara como escritora) vê sua vida artística mesclar-se com suas

experiências amorosas e sobre aquilo que pode se considerar como uma pesquisa sobre a humanidade, posto que sempre está à disposição de absorver o comportamento humano.

Seu caminho é perpassado por mais três personagens masculinos que convergem para sua ascensão e queda: Sérgio, com quem muito se decepcionara; Dr. Pereira, a quem chama de Catulo; e Alberto, último amor de Lésbia. Diante da frustração da velhice e da impossibilidade de amar Alberto e pela culpa por ferir a Catulo, Lésbia acha na morte a solução para sua desdita.

O romance, publicado em 1890, trata da descoberta da vida literária pela mulher, que faz uso do campo da ficção para transgredir a condição de submissão a que as mulheres, ao menos da elite, estavam submetidas, com sua subserviência à família e ao marido, dependência financeira e sem direito à educação superior. Délia introjeta em seu romance um discurso feminista que questiona o lugar da mulher na sociedade bem como da escritora silenciada pela ótica da dominação masculina.

Se por um lado, os românticos construíram um perfil feminino em equilíbrio com o ideal da sociedade burguesa centralizada na família e na separação dos papéis do provedor da casa e do “anjo do lar”, Délia incorre na morte desse anjo abordando temáticas já difundidas na pauta das lutas feministas, como nos discursos de Nísia Floresta⁵ sobre o direito à educação das mulheres para além dos saberes domésticos.

O nome da personagem-escritora Lésbia, assim como Délia, difunde a ideia do espírito independente. Norma Telles esclarece em sua introdução ao romance de Bormann que do mesmo modo que Délia serviu ao poeta Tibulo para homenagear sua amada, outros poetas na época cantaram suas musas inspiradoras legando-lhes imagens de “mulheres independentes, assertivas, que buscavam autogratificação intelectual e escolhiam seus amantes” (1998, p. 9), o que ocorrera com o poeta Catulo e sua musa Lésbia, a quem a protagonista faz referência.

Arabela nos é apresentada logo no início do romance como uma personagem que diverge das expectativas sobre a mulher na sociedade, dotada de uma curiosidade e inteligência que lhe são inerentes, além da sua beleza, causando-lhe a inveja dos que estão ao seu redor. Ao contrário de outras moças, a personagem se apaixona pelo conhecimento:

Dotada de extraordinária inteligência, sentia viva necessidade de aprender a esmerilhar o porquê de todas as coisas; satisfazendo sempre aos professores

⁵ Escritora do século XIX que emprestou da escritora inglesa Mary Wollstonecraft ideias para enfrentar os preconceitos da sociedade patriarcal brasileira. Publica em 1832 uma tradução livre, a partir da versão francesa, de *Vindications for the rights of woman*, e reivindica por meio da escrita igualdade e educação para as mulheres. Ver: TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 401-442.

e habituando-se a ser a primeira entre as condiscípulas, que a respeitavam e adulavam, invejando-a. (BORMANN, 1998, p. 39-40).

A personagem sofre com sua decisão pelo matrimônio, ao passo que em oito dias após o enlace já revela desilusão com a felicidade que achava que encontraria ao lado do marido. É válido ressaltar que mesmo a narrativa ser tecida em terceira pessoa, flagramos a fala do narrador confundida com a da personagem Arabela: “São tão habilidosos os homens que apagam de todo nos corações que os amam os mais veementes afetos.” (BORMANN, 1998, p. 40).

Não dos deteremos nesta análise sobre a separação entre a voz narrativa e a autoria, contudo, chama-nos atenção, ao considerarmos a transgressão realizada por Bormann criando uma personagem feminina que transcende o lugar da passividade da mulher, como se faz importante como componente estético a mescla entre essas duas categorias (narrador e autor) no romance em estudo, uma vez que Arabela/Lésbia aludem à situação da mulher escritora num período bastante hostil à vida literária das mulheres. Bormann e Lésbia se confundem em experiências como escritoras.

O marido de Arabela tenta a todo custo inferiorizá-la diante de si e da sociedade em geral, percebendo a distância que o separava de sua esposa: “Tinha zelos da beleza, da graça e do espírito da mulher, tentava amesquinhá-la, para que ela duvidasse do próprio merecimento e assim não visse a distância que os separava.” (BORMANN, 1998, p. 40).

A atitude do marido de Arabela funciona como um mecanismo de violência simbólica⁶, pertinente à visão androcêntrica do período, que tenta submeter a esposa a um papel inferiorizado, fazendo-a compactuar com o ideal da dominação masculina. Arabela, contudo, rompe essa dominação ao separar-se do marido, expulsando-o de sua vida. O primeiro rompimento da mulher acontece nesse momento, quando se empodera de sua vida e resolve não se submeter mais àquela situação, inclusive com apoio do pai e da mãe.

Grande leitora de Eпитeto⁷, Arabela vê-se nas leituras que realiza e seus devaneios mesclam-se com as narrativas: “Que loucura! Invento tanta coisa e apaixono-me pelo imaginário!... Seria capaz de fazer um romance, de criar para outrem o destino que me quadraria!” (BORMANN, 1998, p. 53).

A vontade de criação de Arabela surge no momento mesmo em que ela se permite um reencontro com o amor, que foi Sérgio de Abreu. Este lhe confessa seu amor. O que chama a

⁶ Bourdieu (2014) explica que a “violência simbólica se dá pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, ais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento” (p. 8).

⁷ Filósofo grego estoico.

atenção de Bela⁸ e renova-lhe o sentimento da paixão que agonizara no primeiro casamento. Sérgio, porém, tinha uma visão distorcida sobre as mulheres. Suas conquistas satisfaziam-lhe apenas o orgulho. A dificuldade aumentava-lhe o valor do sucesso, por isso a persistência com Bela, que continuara sendo muito cobiçada pelos homens. Apaixonada, Bela submete-se a Sérgio. Avisada por um intrigante, descobre os sentimentos falsos de seu amado e, mais uma vez, frustra-se com o sentimento amoroso.

Depois de Sérgio e da luta para sair do ressentimento, a leitora de Epiteto tem uma resolução: “Saberei vencer o que tanto me oprime, porque sei querer e hei de triunfar!” (BORMANN, 1998, p. 74).

Encontra, então, na vida literária o caminho para uma revolução moral que ascendia ao seu peito: o direito à moradia própria, à busca por conhecimento e o direito sobre seu próprio corpo e sua vida amorosa:

E por que não escreverei tudo que me vem à mente?... Acaso sofreram mais do que eu os que escreveram [...] essa engrenagem que se chama vida literária, mas, como eu, sentem seguramente o ardente desejo de vaziar no papel essas lágrimas, que não podem mais correr de olhos requeimados e os gritos de angústia que sufocam! (BORMANN, 1998, p. 75-76).

Desde sua resolução em entrar na engrenagem literária, Lésbia publicou poemas, folhetins e dois romances, a saber: *História de uma paixão* e *Blandina*. Foi no encontro com a vida literária que Lésbia pôde sentir na pele um outro lado em que se reproduzia o silenciamento feminino: as dificuldades enfrentadas pelas escritoras no Brasil. Estamos diante de uma sociedade que legitima a figura do pai e marido como lei, donos da ordem e, assim, procede na vida literária, que só observa e canoniza obras escritas por homens.

Ela percebe o preconceito de gênero inerente às relações sociais, que ultrapassam os limites do casamento; o campo literário não tem a mesma aceitação sobre a escrita feminina como a que tem pela masculina: “Não só o espírito brasileiro ainda se acha muito eivado de preconceitos, como também a maioria dos homens não vê com bons olhos essa emancipação da mulher pelo estudo e pela independência de opiniões.” (BORMANN, 1998, p. 87).

A educação das mulheres é defendida por Lésbia como forma de alcançar uma emancipação. Délia busca em Lésbia uma forma de estabelecer essa relação entre a educação e a independência financeira. Sua personagem é antes de tudo uma personagem política. Soihet (2013) destaca sobre a educação das mulheres que: “A educação é um elemento

⁸ “Bela”, “Arabela” e “Lésbia” são formas variadas de como a protagonista é evocada na narrativa.

fundamental na tomada de consciência das mulheres de sua condição subalterna, ao mesmo tempo em que lhes proporciona o instrumental para ultrapassá-la.” (2013, p. 28).

Essa consciência é apontada por Lésbia:

Entre nós o preconceito e o atraso relegam a mulher, colocam-na sempre em segundo plano, aceitando ela paciente esse papel secundário por falta de cultura, ou por flexibilidade de ânimo, ou por efeito de educação, ou para não incorrer em singularidade. (BORMANN, 1998, p. 98).

A personagem-escritora sempre enfrenta os preconceitos que lhes são direcionados, recebendo sua obra, no caso *Blandina*, frieza da imprensa e silêncio dos literatos, mesmo tendo aprovado seu romance. Sua obra é taxada de imoral por alguns, incluindo mulheres casadas, porém, ela se consola lembrando que Balzac⁹, por exemplo, também fora considerado imoral por desnudar as hipocrisias disfarçadas de virtudes.

Nesse ínterim, surge amizade com o Dr. Pereira, ou Catulo, que confessa seus sentimentos de amor e devoção à Lésbia. Esta se sente orgulhosa de inspirar afeto de um homem realmente digno dela. Passado um tempo, Lésbia ganha notável prêmio na loteria e uma de suas primeiras ações é comprar um palacete para morar. Mais que sua moradia, seu palacete representava um local de trabalho adequado às suas aspirações.

Lésbia conhece o Dr. Alberto Lopes, jovem por quem ela a princípio vê com irritação, mas que se torna com o tempo um amor arrebatador. Eis que Lésbia entra num dilema de sentimentos: o amor de Alberto e o remorso por trair ao sentimento de Catulo.

Ela sente orgulho pela atração que provoca no rapaz. Ao mesmo tempo, remorso pela dedicação que Catulo lhe teve em torno de dez anos. Tenta desvencilhar-se de Alberto tentando convencer-se de que sente por ele um amor materno. A idade é colocada por Lésbia como um empecilho ao amor por esse rapaz e tenta afastar-se dele: “É talvez um resultado da velhice esse extremo materno, inato em todas as mulheres e que se acentua com o volver dos anos!...” (BORMANN, 1998, p. 182).

Entre não poder usufruir do amor de Alberto e não mais ferir a Catulo, Lésbia escolhe a morte como fim de seu dilema. Após a comoção causada em Catulo, diante da morte da amada, este resolve publicar todas as obras inéditas da amada, ficando, assim, parte de sua criação conhecida postumamente. Parte de sua fortuna é destinada à criação de um liceu para mulheres.

⁹ Notório escritor francês, considerado o fundador do Realismo na literatura moderna.

No próprio prefácio, Délia anuncia o desfecho de sua protagonista aludindo ao suicídio de Werther¹⁰, lembrando o leitor de que a morte pode ser a melhor solução e que a morte de Lésbia “longe de ser um ato irrefletido ou violento, é antes a consequência fatal do seu tormentoso e acidentado viver”. (BORMANN, 1998, p. 33).

A morte de Lésbia revela duas soluções: uma para a crise existencial como mulher dividida entre duas paixões; e a para escritora, como simbolismo para o apagamento da mulher de letras que transgride as regras do cânone. A morte de Lésbia é a morte do “anjo do lar”, mas também a morte do Desconhecido que ganha notoriedade postumamente. Uma vez que a mulher servia apenas de espelho para refletir a imagem aumentada do homem,

Para poder tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia e da desobediência. O processo de matar o anjo ou o monstro refere-se à percepção das prescrições culturais e das imagens literárias que de tão ubíquas acabam também aparecendo no texto das escritoras. (TELLES, 2012, p. 408).

Délia incorre nessa percepção e rompe com qualquer prescrição da personagem fadada à sombra, ao silenciamento. O corpo da personagem-escritora é um corpo protesto desse lugar negado às escritoras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Délia, através da personagem Lésbia, chama nossa atenção para as dificuldades que enfrentam as mulheres escritoras de sua época, sendo sempre relegadas ao espaço do esquecimento. A personagem torna-se autora de romances e, ao mesmo tempo, é autora de sua própria história, criticando a inércia feminina que aceita sua condição de subalternidade.

Aponta a educação como meio de as mulheres saírem desse lugar apagado da história, para reivindicarem seu direito a ter um teto todo seu e escolher os caminhos de suas próprias vidas.

Diante dessas observações, verificamos a importância sobre o reconhecimento da autoria de Bormann/Délia nos debates que concernem ao reexame da escrita de mulheres não

¹⁰ Referência ao personagem de Goethe do romance inaugural do romantismo alemão: *Os sofrimentos do jovem Werther*. Como Lésbia, Werther sofre pela impossibilidade de consumir seu amor, em decorrência de sua amada já estar noiva de outro homem, e acaba por cometer suicídio.

consideradas no cânone literário e, no caso de Délia, de uma escrita que faz parte de um pioneirismo na literatura realizada por mulheres no Brasil.

Assim como a literatura da *belle époque* serviu de instrumento do projeto aristocrático, inclusive para a doutrinação do comportamento feminino, é através da vida literária que Bormann encontra os caminhos para discutir os lugares sociais que as mulheres de sua época ocuparam. *Lésbia* é um romance que abrange “maior âmbito e mais peripécias do que a existência do comum das mulheres” e que nos faz redescobrir uma voz feminina (BORMANN, 1998, p. 34):

Historicamente, a ausência da voz das mulheres na literatura passa em grande medida pelo modo como ao longo dos tempos sempre lhes foi dado menor acesso à educação e, portanto, desde logo a literária. (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 194).

No que poderíamos considerar quase como um manifesto literário da autoria feminina, *Lésbia* é, adotando o prefácio de Bormann, “talvez o resultado de sentimentos amargos, mas encerra proveitoso ensinamento que lhe emprestará alguma utilidade”. (BORMANN, 1998, p. 34).

REFERÊNCIAS

BORMANN, Maria Benedita. *Lésbia*. Introdução: Norma Telles. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 223-240.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (org.). *Dicionário de crítica feminista*. Porto: Editora Afrontamento, 2005.

NEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PESSOA, Francielly Alves. *Amores públicos e vidas privadas: um estudo sobre a mulher em Fogo Morto e São Bernardo*. 2015. 91 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015.

SOIHET, Raquel. *Feminismos e antifeminismos: mulheres e suas lutas pela conquista da cidadania plena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 401-442.

CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS: AS INFLUÊNCIAS DA TRADIÇÃO DO FOLHETIM NA MINISSÉRIE PARA TELEVISÃO *PRESENÇA DE ANITA*

SCENES FROM THE UPCOMING EPISODES: THE SOAP-OPERA TRADITION INFLUENCES ON THE TV MINI-SERIES *PRESENÇA DE ANITA*

Jhonatan Leal da Costaⁱ

RESUMO: Este artigo tem como objetivo investigar de que maneira a minissérie *Presença de Anita*, exibida pela Rede Globo em agosto de 2001 ao longo de dezesseis capítulos, distancia-se do romance homônimo de Mário Donato para reforçar a tradição do folhetim. A minissérie *Presença de Anita* trouxe para o grande público a descoberta de um romance e de um escritor que acabou sendo injustiçado e esquecido na/pela história da literatura brasileira. Após o sucesso da adaptação de Manoel Carlos, os livros de Mário Donato, anteriormente fora de circulação nas livrarias, voltaram a ser publicados. Isso posto, para esse trabalho, em um primeiro momento, apresentaremos um breve contexto histórico e teórico a respeito do folhetim, da radionovela, da telenovela, e da minissérie, nos guiando, principalmente, pelas pesquisas desenvolvidas por Marlyse Meyer (1996), Renato Ortiz (1991), Dominique Woton (1990) e Renata Pallottini (2012). Em seguida, analisaremos, através da minissérie *Presença de Anita*, como se deu a tradução do romance de Mário Donato para o formato do folhetim televisivo. Nas considerações finais, ofereceremos achados que nos farão compreender de que maneira o referido folhetim de Manoel Carlos, além de estabelecer vínculos com a alta cultura, funciona como um importante construto para a discussão de temas, a representação de tipos, e a disseminação de estilos e formas que, desde sua origem, tem muito de Brasil.

Palavras-chave: Folhetim. Romance. *Presença de Anita*. Mário Donato.

ABSTRACT: This paper aims to investigate how the TV mini-series *Presença de Anita* (Anita's Presence), aired by Rede Globo in August 2011 in sixteen episodes, gets detached from the Mario Donato's homonymous novel to reinforce the soap-opera tradition. The mini-series *Presença de Anita* has brought to the masses a chance to discover a novel and an author that have been unfairly forgotten by/throughout Brazilian Literature history. Right after the Manoel Carlos' successful adaptation, Donato's books, formerly off-publishing, started to come back to the store shelves. So, for this paper, at a first stage, we will present a brief historical and theoretical context regarding the soap-opera, the radio drama, the TV soap-opera, and the mini-series, as formats, guided by, foremostly, the researches that Marlyse Meyer (1996), Renato Ortiz (1991), Dominique Woton (1990) and Renata Pallottini (2012) have developed. Thereafter, we will analyze, through *Presença de Anita's*, how has proceeded the translation from Donato's novel into television. As closing remarks, we point out ways to comprehend Manoel Carlo's adaptation, not only as a bounding to high culture, but as well as an important construct to the discussion of themes, of literary types representation, and of dissemination of styles and forms from which, since its genesis, Brazil appeals to be portrayed.

Keywords: Soap-opera. Novel. *Presença de Anita*. Mario Donato.

Submetido em: 14 dez. 2017

Aprovado em: 18 abr. 2018

ⁱ Doutorando em Letras na Universidade Federal da Paraíba (UFPB, PPGL). E-mail: jhonatan_leal@hotmail.com.

VEM AÍ

Exibida pela Rede Globo, em agosto de 2001, ao longo de dezesseis capítulos, a minissérie para televisão *Presença de Anita*, de autoria de Manoel Carlos e direção geral de Ricardo Waddington, apesar de ter sido baseada em um romance homônimo de Mário Donato, publicado em 1948, possui marcas mais características do folhetim-romance, forma narrativa comum, no Brasil e na Europa, nos jornais do século XIX e início do século XX, do que da obra da qual se baseou.

As relações entre folhetim-romance, romance e minissérie, ainda que familiares para boa parte dos estudiosos de ficção, de literatura e de narratologia, carecem de pesquisas acadêmicas, nesse seguimento, a respeito do que foi e tem sido produzido em nosso país.

Considerado por Antonio Candido (1996, p. 9) como um “assunto mal estudado no Brasil”, o folhetim, base formal para o que vem a ser muitos de nossos romances, radionovelas, telenovelas, minisséries e seriados, ainda costuma ser estigmatizado e negativado como uma matéria indigna de estudo, apreço ou contemplação. Voltado para a massa, com motivações declaradamente mercadológicas, e com um estilo que tende a fazer uso de apelos como o sensacionalismo e a pausa em momentos de tensão dramática, o folhetim frequentemente é ignorado dentro de sua complexidade, sendo cobrado a assumir nuances que em nada condizem com o que deveria ser esperado de um texto que, em essência, é produzido para emocionar, divertir, surpreender e entreter.

Candido defende que estudos sistemáticos deveriam ser desenvolvidos a respeito dos modos e dos desdobramentos que o folhetim-romance alcançou. Para o estudioso, “a concatenação dos folhetinistas é prodigiosa, [...] e as suas epopeias da complicação são capazes de dar ao leitor o sentimento da vida e seus labirintos” (1996, p. 11).

Sendo assim, objetivamos, neste artigo, investigar de que maneira a minissérie *Presença de Anita* distancia-se do romance de Mário Donato para reforçar a tradição das histórias episódicas, rocambolísticas, melodramáticas e interrompidas em momentos decisivos do enredo. Segundo Figueiredo (2003, p. 27), “o conteúdo e a forma do folhetim orientaram a produção da teledramaturgia no mundo moderno, nos seus diferentes formatos – seriado, minissérie e novelas”, daí a importância de, conforme defende Távola (1996, p. 116), considerarmos como objeto de análise o conteúdo que tem sido veiculado em nossos televisores: “No Brasil não existem estudos sistemáticos sobre televisão. Houvesse e, aos poucos, seria pesquisado o universo da telenovela e das telesséries e considerada a sua eventual artisticidade”.

A minissérie *Presença de Anita*, seguindo a tradição que tem as minisséries de adaptarem obras literárias (Cf. PALLOTTINI, 2012, p. 28), trouxe para o grande público a descoberta de um romance e de um escritor que acabaram sendo injustiçados e esquecido na/pela história da literatura brasileira. Após o sucesso da adaptação de Manoel Carlos, os livros de Mário Donato, anteriormente fora de circulação nas livrarias, voltaram a ser publicados. Isso porque, de acordo com Figueiredo (2003, p. 24), as “minisséries, especialmente as de adaptações literárias, apresentam uma unidade, uma visão de conjunto e uma totalidade que permitem ao telespectador viver outra realidade e pensar a sua própria realidade”, de modo que a ficção aparece, nesse sentido, “como caminho de aprendizagem e de conhecimento, ao trazer algo de novo para o telespectador”.

Isso posto, para esse trabalho, em um primeiro momento, apresentaremos um breve contexto histórico e teórico a respeito do folhetim, da radionovela, da telenovela, e da minissérie, nos guiando, principalmente, pelas pesquisas desenvolvidas por Marlyse Meyer (1996), Renato Ortiz (1991), Dominique Woton (1990) e Renata Pallottini (2012). Em seguida, analisaremos, através da minissérie *Presença de Anita*, como se deu a tradução do romance de Mário Donato para o formato do folhetim televisivo.

Nas considerações finais, ofereceremos achados que nos farão compreender de que maneira o referido folhetim de Manoel de Carlos, além de estabelecer vínculos com a alta cultura, funciona como um importante construto para a discussão de temas, a representação de tipos, e a disseminação de estilos e formas que, desde sua origem, tem muito de Brasil.

NO EPISÓDIO ANTERIOR...

Para compreendermos em quais paradigmas se alicerça, em termos de narratologia, a minissérie de TV *Presença de Anita*, faz-se necessário um retorno teórico e histórico à noção original de *folhetim*.

Marlyse Meyer (1996, p. 16), em *Folhetim – Uma história*, explica que a terminologia *folhetim* pode se ramificar em diferentes possibilidades semânticas: temos “a folhetim, ligeira matéria, crônica mundana, o folhetim-colibri no dizer de Alencar, *Ao correr da pena*. Frutinha de Paris, colibri, repetiu Machado de Assis ao debicar o folhetinista. O folhetim crônica literária. Folhetins, crítica de teatro e óperas”, como as praticadas por Martins Pena. E, por fim, a definição mais usual, a do folhetim-romance, narrativa ficcional publicada em partes.

Nascido na França, na década de 1830, o *folhetim-romance* fora concebido por Émile de Girardin, que ao perceber a consolidação da burguesia, notou o surgimento de um potencial público leitor para o jornal do qual fazia parte. Apesar disso, Meyer (1996, p. 31) explica que, desde o início do século XIX, já havia o *feuilleton*, o rodapé da publicação jornalística impressa, o qual apresentava, tradicionalmente, textos de tons leves e/ou recreativos, como críticas, crônicas e contos. “O passo decisivo é dado quando Girardin, utilizando o que já vinha sendo feito para os periódicos, decide publicar ficção em pedaços. Está criado o mágico chamariz ‘continua no próximo número’”, esclarece a pesquisadora.

Sendo assim, no ano de 1836, *O Lazarillo de Torres* entra na história como a primeira narrativa ficcional publicada em fragmentos. Com o sucesso da inusitada forma narrativa, autores como Balzac, Alexandre Dumas e Eugène de Sue logo foram contratados para escrever ficção para periódicos seguindo a nova concepção de se contar histórias. Pois, conforme pontua Meyer (1996, p. 31), “é óbvio que as próprias condições de publicação devem ter influído na estrutura narrativa”.

Uma vez que a criação do folhetim se dá com o objetivo de aumentar o número de jornais a serem vendidos, tal fator, estritamente comercial, acaba por elaborar uma forma novelesca típica, na qual o termo folhetim acabará por confundir-se. Para garantir a vendagem do periódico no dia seguinte, criou-se a necessidade de se fazer um corte estratégico na narrativa que estava sendo contada, a qual nunca deveria ser pausada sem um alto nível de suspense, no melhor estilo Sherazade. Acoplada a esta característica estrutural nomeada de *gancho*, naturalizou-se, enquanto “fórmula do folhetim”, também, a simplificação e o maniqueísmo das personagens, bem como o ritmo acelerado do enredo pela relação factual de causa e efeito.

Para além do modo de se contar essas histórias, os temas sobre os quais elas tratavam também passaram a constituir um campo cada vez mais particular. Daí a predileção por assuntos românticos, como o herói vingador, o herói canalha, a jovem pura e sofredora, as mulheres fatais, as crianças trocadas, os filhos abandonados, o gêmeo bom e o gêmeo mau, a esposa que trai, o esposo traído, a mãe desnaturada, os pobres honestos, os ricos gananciosos e os terríveis homens do mal. Pois o folhetim

quebra qualquer hierarquia de gênero, de autor, mistura alta e baixa literatura, pratica sem escrúpulo todo tipo de alianças. Aproveita-se de tudo e todos para elaborar seu próprio universo ficcional, onde a metamorfose, o travestimento, “a mudança carnavalesca de roupa, de situação e de destino”, lhe é consubstancial. Como também é carnavalesco – grande gargalhada atirada na cara da gente que abomina o folhetim. (MEYER, 1996, p. 168).

Nesse sentido, não demorou para o folhetim ser inserido dentro de um campo semântico altamente pejorativo, assim como foram outras formas narrativas populares do século XIX. Meyer (1996, p. 157) assevera que o melodrama, o melodramático, o folhetim e o folhetinesco passaram a designar narrativas previsíveis e redundantes, cheias de pieguice, sentimentalismo, emoções baratas, suspense e reviravoltas.

No Brasil, a ficção nacional vinha dando sinais de estabelecimento, entre 1837 e 1838, no periódico *Gabinete de Leitura* e no semanário *Museu Universal*, os quais costumavam publicar contos e novelas, anônimos e assinados. A imitação servil ao modelo francês, no entanto, fez com que a imprensa escrita brasileira começasse a importar folhetins diretamente da Europa, traduzidos, aqui, para o português.

“Uma nota de rodapé do *Jornal do Comércio* de 31 de outubro de 1838 chama a atenção dos leitores para o acontecimento do dia: a publicação do primeiro capítulo de ‘linda novela, *O capitão Paulo*, novela de Alexandre Dumas” (MEYER, 1996, p. 32). Estava aberto o rodapé, em nossos jornais, do folhetim-romance, que passa a considerar, também, as chamadas primeiras manifestações em prosa brasileira, com publicações iniciais de Pereira da Silva, J. J. da Rocha e Paula Brito, seguidas, posteriormente, pelos mais consagrados textos de José de Alencar, Machado de Assis, Raul Pompéia, dentre muitos outros autores pertencentes ao nosso cânone literário.

Desse modo, a invasão do folhetim traduzido do francês vai ter continuidade, no rodapé dos jornais brasileiros, por anos a fio, coexistindo com o jovem romance nacional, o qual passa a ser influenciado, principalmente na divisão e tamanho de seus capítulos, pela forma narrativa criada na Europa por Girardin.

Com a chegada do século XX, o rádio populariza-se no Brasil e no mundo, apresentando novas possibilidades para a veiculação de informação, entretenimento e, conseqüentemente, formas de se produzir narrativas. Assim, através da potencialidade das ondas sonoras, o folhetim se desdobra em uma nova modalidade: a da radionovela. É o que defende Renato Ortiz (1991, p. 25), ao demonstrar que, após conquistar os Estados Unidos, a Argentina e Cuba, a radionovela chega, em 1941, ao Brasil. Trazida pelas mãos de Oduvaldo Viana, diretor artístico da Rádio São Paulo, essa nova forma de contar histórias ganha os artifícios dos efeitos sonoros e da leitura dramatizada de atores, que dão vida a títulos como *A predestinada*, *Em busca da felicidade* e *Anna Karenina*. A estrutura organizacional do enredo, os temas, as personagens tipo e os aclamados ganchos provenientes do folhetim impresso, porém, permanecem inalterados.

Semelhante ao que aconteceu em outros países latino-americanos, o sucesso da radionovela no Brasil é rápido, o que fez com que esse mercado e a sua produção crescessem de maneira desmesurada: “Entre 1943 e 1945, foram transmitidas 116 novelas pela Rádio Nacional, num total de 2.985 capítulos.” (ORTIZ, 1991, p. 27).

Com a chegada da TV, que teve os primeiros testes de transmissão ocorridos no Brasil em 1948, mas estabilizados e popularizados apenas em 1950, através da emissora Tupi, fundada por Assis Chateaubriand, o folhetim alçou um nível que o tornaria ainda mais abrangente e popular: o da telenovela.

Agora dramatizado com atores em cena, o folhetim em som e imagem é inaugurado, no Brasil, em 1951, na TV Tupi de São Paulo, com a novela *Sua vida me pertence*, de autoria de Walter Foster. Durante toda a década de 50 são apresentados, na televisão, textos ao vivo, levados ao ar duas vezes por semana, com duração média de vinte minutos por capítulo. Com o público cada vez mais envolvido e interessado por esse estilo de ficção, surge, em 1963, na TV Excelsior, a primeira telenovela diária: *2-5499*, do argentino Alberto Migré, estrelada por Tarcísio Meira e Glória Menezes (ORTIZ, 1991, p. 58).

Dominique Wolton (1990, p. 154), em *Elogio do grande público*, pontua que só a partir de 1964, ano que ironicamente coincide a ditadura militar com a inauguração da TV Globo, as telenovelas, agora com exhibições previamente gravadas, passam por uma verdadeira decolagem. As classes C e D começam a ganhar acesso à televisão em oposição às perdas das liberdades políticas, e os folhetins televisivos, cada vez mais populares, conseguem a façanha de fazer todas as classes sociais consumirem as mesmas obras de ficção. Ele “é fator de identidade cultural e de integração social, o que é paradoxal neste caso, tendo-se em conta as grandes distâncias sociais entre os mais pobres, analfabetos e os mais ricos”, argumenta Wolton (1990, p. 155).

Nesse viés, Campedelli (2001, p. 5) infere que a televisão seria uma espécie de “liquidificador cultural, isto é, um eletrodoméstico capaz de misturar e diluir cinema, teatro, música e literatura num único espetáculo, oferecendo assim uma reforçada vitamina eletrônica para o público”. Considerada o mais poderoso meio de comunicação de massas do século XX, a televisão sempre teve como objetivo fascinar um destinatário coletivo o mais ampliado possível e, dentro desta conquista, o folhetim foi utilizado, como fora desde os seus primórdios, com a intenção de agradar as mais variadas ramificações da população.

Criticada pela qualidade narrativa, considerada, por muitos intelectuais, como de baixa complexidade e aprofundamento temático, a telenovela não tardou a dar origem a outros tipos de ficção, como o seriado e a minissérie, sendo este último o enfoque deste artigo.

Considerada uma novela menor e mais bem elaborada, a minissérie surge como mais um folhetim moderno, conforme defende, em *Dramaturgia de televisão*, Renata Pallottini (2012, p. 28):

A minissérie é hoje, para nós, um programa que tem, geralmente, de cinco a vinte capítulos (essa duração é arbitrária, mas não pode, de maneira nenhuma, aproximar-se da duração padrão de uma novela, que tem, em média, duzentos capítulos). [...] pareceria, mesmo, que a minissérie nada mais é que uma telenovela pequena. No entanto, em sua técnica de escrita, ela se assemelha mais a um filme longo de cinema. Supõe apenas uma trama importante, desenvolvida ao longo dos capítulos, e não a multiplicidade de tramas que caracteriza a telenovela.

Ficção televisiva fechada, as minisséries, na perspectiva de Arthur da Távola (1996, p. 100), “vieram libertar a telenovela! Surgiu uma variedade dramatúrgica capaz de carrear necessidades antes cobradas da telenovela”. Para Manoel Carlos, autor do roteiro adaptado de *Presença de Anita*, objeto deste artigo, na minissérie, ao contrário da telenovela, “todos os diálogos são essenciais. A gente não pode errar. Aliás, nada pode sair errado. Desde a escolha dos atores até a direção, tudo tem de ser preciso. É um risco muito alto, mas é muito mais gratificante para todos” (apud MELO, 1988, p. 34).

Mais engajada com a qualidade do produto a ser oferecido, a minissérie, no Brasil, comumente surge como adaptação de obras literárias ou se propõe a narrar importantes momentos da história do nosso país. Para Ana Maria Figueiredo (2003, p. 52), em *Teledramaturgia brasileira*, o nível artístico da minissérie é atingido pelo seu conteúdo, “pela construção das personagens, e pelo seu comprometimento com o espectador, que, em interação com a técnica, com a produção e com a difusão de imagens, pode chegar à construção de uma estética”.

Apesar de tal aprimoramento e sofisticação, muito em decorrência do fato da minissérie ser uma obra fechada, o que garante maior espaço de tempo para a sua elaboração, ela não deixa de ser um folhetim e conservar as principais características desta forma narrativa. Seus capítulos, cronologicamente encadeados, continuam com a tendência de encerrar em momentos cruciais do enredo, com o capítulo seguinte desenvolvendo e apresentando resoluções para o gancho da cena que ficara em suspenso, “satisfazendo a expectativa, deslindando o mistério e não dando um salto no tempo, ignorando o problema criado” (PALLOTTINI, 2012, p. 117).

As personagens, igualmente às da telenovela, nascem, inicialmente, na sinopse escrita pelo dramaturgo que, se aprovada para produção, poderão ser melhor desenvolvidas no roteiro:

A personagem é um ser de ficção, humano ou antropomorfo, criado por um autor e filtrado por ele. A personagem é a imagem de um ser, ou vários seres, que passa pelo crivo de um criador. [...] Sabemos que o autor cria a personagem, seja no teatro, no cinema ou na televisão, para cumprir um determinado papel, desempenhar uma função, exercitar sua vontade, sua liberdade, seu destino. (PALLOTTINI, 2012, p. 123).

Determinados os objetivos e características físicas, sociais, políticas e psicológicas de cada personagem, descobertos não só através da sinopse como do próprio roteiro, o qual indicará os diálogos, ações e cenas a serem gravadas, finaliza-se, aqui, ao menos em termos oficiais, o papel do autor.

Todo o material escrito pelo dramaturgo é repassado, então, para o exame do diretor, da equipe técnica, dos atores e, só então, as personagens, agora arquitetadas pelo trabalho de várias mãos, vão ganhando a forma que finalmente será exibida para o grande público. Público este que, por sua vez, é “amplo, multiforme, distante, mediado, esfriado pela máquina, regularmente desatento, crítico, ávido”. (PALLOTTINI, 2012, p. 125).

Nesse sentido, Pallottini (2012, p. 126) defende que, em se tratando do folhetim televisivo, não podemos ignorar o fato de que, para além do texto dramático, existem o cenário, o figurino, a luz, o som e a câmera funcionando como importantes elementos narrativos. Todas essas instâncias têm o poder de determinar e modificar a criação das personagens. Pois ainda que a personagem seja aquilo que o dramaturgo criou no papel, “os cenários que a circundam, as roupas que veste, o penteado criado para ela, as luzes que a iluminam, as cores pelas quais se optou, são todos signos a serem lidos e decifrados pelo espectador”.

A perspectiva pela qual a câmera nos exhibe a história, por exemplo, assume uma função semelhante a de um narrador. O ponto de vista escolhido para vermos a ação dramática adota uma postura descritiva, focalizando lugares, personagens e ações que nos transpassam a ideia de ordem e de cronologia espaço-temporal. Como um olho, a câmera “faz-nos ver certos acontecimentos dos quais nos cientificamos; às vezes, mais e melhor do que se fossem narrados pelo diálogo”, defende Pallottini (2012, p. 147).

O poder sobre a narração, porém, cabe à câmera, ao cenário, ao figurino, à luz, ao som e aos atores apenas em partes. Não podemos esquecer que eles estão a serviço de um criador que os manipula conforme suas próprias estratégias e interesses diegéticos.

Pallottini (2012, p. 147) corrobora tal posição ao determinar que “a narração no sentido de contar uma história é, em última instância, entregue à figura do narrador onisciente de modo dramático, que resolve a fábula por meio de diálogos e ação organizados”.

Sendo assim, a narração total, o produto de ficção que assistimos na TV formado por um conjunto de áudio e vídeo (constituídos com base no ponto de vista de um narrador onisciente) é o que vem a ser, afinal, todo o folhetim televisivo, conforme analisaremos, no próximo tópico, através do estudo da minissérie *Presença de Anita*.

FIQUE AGORA COM O CAPÍTULO DE HOJE

Presença de Anita, a minissérie da TV Globo exibida em 2001, é um projeto que levou dez anos entre o término da sua escrita e a sua produção e apresentação. Assinado por Manoel Carlos e livremente inspirado no romance homônimo de Mário Donato, seu roteiro chegou a ser publicado, em livro, pela editora Objetiva, no mesmo ano em que a ninfeta interpretada por Mel Lisboa ocupou a faixa noturna dos televisores brasileiros. Dividida em dezesseis capítulos com média de quarenta minutos, cada, a minissérie, enquanto adaptação de um romance de 1948, no momento de traduzir-se para a televisão, fez inúmeras concessões à forma do folhetim – e, neste termo, englobamos toda a sua tradição, considerando, principalmente, o folhetim-romance, a radionovela e a telenovela.

A obra de Mário Donato (2001), narrada em terceira pessoa, está organizada em três partes ao longo de 303 páginas, sendo a primeira, intitulada de “O mundo, perdido o prumo”, a do assassinato de Anita, uma mulher solteira, solitária, sensível, mimada, bonita e apaixonada, que mora na parte superior de um armazém antigo. Diante da impossibilidade de viver, de maneira estável, um amor com o homem casado pela qual se apaixonara, Anita busca fazer, junto a ele, um pacto de morte com ares de Romeu e Julieta. Persuasiva, ela consegue convencer o seu parceiro a fazer o ritual de despedida, mas não a ponto de o combinado chegar a ser finalizado. Após atirar em Anita, Eduardo, assim como não teve coragem de pedir divórcio a sua esposa, também não tem de se matar com a sua amante, passando a sofrer as consequências de suas escolhas. Desse modo, as outras duas partes do livro, “A chave do sótão” e “A traição”, trazem, em linhas gerais, o escândalo e a acusação de que fora o homem

casado o responsável pelo assassinato de sua amante, os conflitos psicológicos perpassados por ele em decorrência do crime, o surgimento de uma segunda relação extraconjugal, e a perseguição delirante do fantasma de Anita que, mesmo depois de morta, insiste em se fazer presente na mente do amado que agora ela ousa odiar; daí o porquê do título da obra.

As mudanças empreendidas por Manoel Carlos para transformar o texto literário em folhetim televisivo são percebidas, inicialmente, pela estrutura do enredo. Se, no romance de Mário Donato, a primeira parte da obra compõe apenas um terço do livro, na narrativa levada às telas pela Rede Globo ela se desenrola ao longo de todos os episódios, com a cena do assassinato de Anita acontecendo apenas no último capítulo. Nesse viés, Pallottini (2012, p. 97) argumenta que, “na minissérie, [...] o autor comporta-se como quem escreve um longo romance de ação – não valem os romances psicológicos, subjetivos – e trata de reservar um *movimento* da ação, pelo menos, para cada capítulo”.

Ao privilegiar a personagem de Anita viva, deslocando sua morte do início para o final da narrativa, Manoel Carlos faz uma escolha que tende a reforçar o estilo do folhetim. Morta, Anita teria pouco a contribuir para um tipo de ficção que valoriza mais a velocidade da ação dramática que o conflito psicológico, como são mais caracterizadas as partes dois e três do romance. Viva, ela pôde se colocar a dispor do autor da minissérie como uma antagonista, uma clássica vilã de folhetim, lhe auxiliando na criação de uma infinidade de cenas, diálogos, intrigas e ganchos que, em geral, tratam do conflito imposto na família burguesa pela presença da amante que seduz e se deixa seduzir pelo patriarca casado.

Conforme defende Robert Stam (2008, p. 23), a adaptação audiovisual de uma obra literária “invariavelmente sobrepõe um conjunto de convenções de gênero: uma extraída do intertexto genérico do próprio romance-fonte e a outra composta pelos gêneros empregados pela mídia tradutória do filme”. Nesse sentido, as escolhas realizadas por Manoel Carlos, bem como pela direção e equipe técnica de Ricardo Waddington, precisaram considerar quais elementos do romance de Mário Donato funcionariam na linguagem televisiva, e quais não se ajustariam ao formato de uma minissérie e/ou afastariam a audiência. É o que corrobora, mais uma vez, Stam (2008, p. 23, grifos do autor), ao colocar que “a arte da adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de *quais* convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e *quais* precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas”.

Não à toa, outra transformação exercida pela minissérie em relação ao texto-fonte foi a espaço-temporal. O contexto do Brasil da década de 1940, época em que o mundo era abalado por uma Segunda Grande Guerra, é substituído, na adaptação de TV, pelo Brasil do segundo milênio: “*Suíte muito bonita, com tudo o que um adolescente sonha possuir: som, TV, vídeo,*

micro, livros, CDs, fotos, almofadões, incensos, objetos trazidos de viagens, flâmulas da PUC-SP”, descreve o roteiro de Manoel Carlos (2001, p. 10, grifos do autor), ao retratar como deveria ser o quarto de Luiza (Júlia Almeida), amiga de Anita (Mel Lisboa), filha de seu amante.

Na mesma demão, a cidade de São Paulo, palco principal da trama no romance, vem a ser substituída, na minissérie, pela fictícia e interiorana cidade de Florença, cenário de boa parte das cenas gravadas, conforme expõe a rubrica do roteiro: “*Ele está sentado num banco de praça [...] Algumas crianças correm, brincando. Algumas meninas pulam corda. Há um pipoqueiro também e alguém vendendo algodão doce*” (CARLOS, 2001, p. 29, grifos do autor). Permutas que, conforme já observamos, não são desprezíveis.

Ao trazer o drama de *Presença de Anita* para a contemporaneidade, o folhetim estabelece de maneira mais imediata uma identificação do público para com os seus temas e personagens. A ambientação da minissérie em uma cidade fictícia do interior, por sua vez, rende maior liberdade criativa para o enredo, bem como se aproxima da vida menos acelerada e pouco tecnológica da São Paulo representada no romance de Donato.

A São Paulo dos dias atuais, na minissérie, figura apenas no primeiro episódio, antes da família tradicional representada decidir ir passar as festas de fim de ano em Florença, onde virá a ser arruinada pelo contato com Anita. A estereotipada cidade grande, barulhenta, moderna, violenta e globalizada surge, não só como contraponto à aventura que será desenrolada na cidade aparentemente pacata, como exerce um efeito de ação para a abertura do primeiro capítulo, conforme percebemos na rubrica da Cena 1, passada nas Ruas dos Jardins, em São Paulo, durante o dia:

Vistas aéreas de São Paulo, ouvindo-se sirenes de polícia cortando a cidade. A partir de um determinado momento, a câmera começa a seguir o carro policial. Rua Augusta, rua Oscar Freire, por ali. Há um corre-corre, uma perseguição de policiais, supostos ladrões correndo, pessoas gritando e procurando refúgio em casas comerciais. Entre essas pessoas, Lúcia Helena (32) e sua enteada Luiza (18), ambas carregando algumas sacolas de compras. Estão tensas, com medo, mas Lúcia está mais traumatizada do que a jovem, que até se diverte um pouco com a movimentação. Alguns tiros, prisões, gritos, fugas. Enfim: uma cena banal, típica das ruas de cidades como São Paulo e Rio. (CARLOS, 2001, p. 9, grifos do autor).

A cena ida ao ar segue com fidelidade o que é solicitado na rubrica, bem como as demais cenas e diálogos escritos por Manoel Carlos neste roteiro. Em se tratando da passagem em destaque, no entanto, chama atenção o fato dela ter sido escrita, para além dos objetivos já apontados (como o desejo de se fazer contraste entre a capital e o interior, representado por

Florença), fisgar, através da adrenalina, a atenção do telespectador que se propôs a assistir os primeiros minutos da trama. Fator desenvolvido por Meyer (1996, p. 253), ao colocar que o folhetim, de maneira geral, precisa iniciar com uma cena de impacto: “começa pela cena forte, na hora em que o marido, ou a sogra ou o fiel intendente, descobre a vil traição. Obviamente o marido ultrajado não mata ou esquarteja a mulher como nos *faits divers*, porque senão não haveria história”.

Sendo assim, uma vez que optou por desenvolver sua minissérie dando maior enfoque aos acontecimentos da primeira parte do romance de Donato, deixando a morte de Anita apenas para o final da narrativa – e não na abertura, como acontece no romance – Manoel Carlos precisou elaborar uma cena que substituísse o impacto que tinha o assassinato da personagem título, daí o tiroteio, a perseguição policial, e as vitrines de lojas explodindo nos primeiros segundos de seu folhetim.

Para Johan Huizinga (2000, p. 56), em *Homo ludens*, essas tensões apresentadas entre diferentes linguagens ficcionais “nos forçam a refletir sobre a natureza do gênero em si, e nos tornam conscientes dos meios pelos quais a ‘realidade’ é mediatizada através da arte”. Não por acaso, até os nomes das personagens se tornam decisivas nesse processo de tradução de um gênero narrativo para outro.

Batizado de Eduardo no romance de Donato, o personagem do homem casado, burguês, que trai a esposa com uma mulher despudorada, na pena de Manoel Carlos, passa a chamar-se Fernando (José Mayer). Já a esposa traída, sofrida e resignada, de Lúcia, passa para Lúcia Helena (Helena Ranaldi), respeitando a tradição que tem os folhetins de Manoel Carlos de nomear as suas mocinhas com o nome da deusa da mitologia grega.

“O arдил supremo de qualquer folhetim que se preze, o suspense” (MEYER, 1996, p. 162), é outro ingrediente pouco utilizado no texto-fonte – Anita morrer logo nas primeiras páginas do romance já seria um sinal disso –, mas elemento nem um pouco economizado na produção global. Ao passo que na obra literária o conflito assume ares psicológicos, girando em torno da culpa que sente Eduardo de ter matado Anita e não ter honrado sua promessa de também partir com ela, na trama televisiva os impasses são muito mais decorrentes das ações das personagens, em um encadeamento de causa e efeito em que nada parece ser isento de consequências.

Os ganchos surgem, assim, não apenas ao final de cada capítulo, como, também, antecedem boa parte dos intervalos comerciais, cumprindo sua missão narrativa de, através da curiosidade, fidelizar o telespectador. “O gancho supõe uma pergunta em que se coloca a questão e a resposta fica para o dia seguinte. Essa resposta pode significar a revelação de algo

desconhecido do interlocutor, do público ou de ambos” (PALLOTTINI, 2012, p. 104). Os recursos utilizados por Manoel Carlos em *Presença de Anita*, nesse sentido, são os mais clássicos e variados: o encontro acidental entre os futuros amantes; um acidente de carro; a consumação do adultério; o início da amizade entre a mulher traída e a mulher que trai; a iminência dos adúlteros serem descobertos; o desmascaramento; o divórcio; o confronto entre a mulher traída e a amante do seu marido; o assassinato da adúltera, dentre outros.

Também como estratégia para prender a atenção do público, para além dos ganchos e cenas de tensão, está o erotismo – ainda que, em se tratando de *Presença de Anita*, tal recurso já estivesse dado na obra fonte, visto se tratar de um romance declaradamente erótico. Desse modo, na minissérie, as cenas de sexo e nudez são frequentes, longas, detalhadas, com uma média de pelo menos uma para cada episódio.

Nesse ponto, a focalização da câmera assume a perspectiva de um olhar supostamente *voyeur*, indiscreto, desejoso do corpo feminino, com closes em seios, bundas e pernas desnudas, bem como em figurinos específicos, como camisolas, pijamas, roupas de seda, lingerie, e calcinhas de biquíni que insistem em ser maliciosamente ajeitadas por dedos sem nenhuma ingenuidade. Fundida ao que seria a ótica do olhar masculino e heterossexual, a focalização, em *Presença de Anita*, surge quase que como um narrador de primeira pessoa, transpassando o desejo e a subjetividade de seu anti-herói, Fernando, obcecado pela imagem daquela que o faz pôr em risco o seu casamento.

Por outro lado, o cuidado que tem essa perspectiva – bem como os cortes e enquadramentos – de nunca exibir genitálias desnudas, revela a mão de artistas por detrás da pintura que vai sendo pincelada: afinal de contas, tão importante quanto hipnotizar o telespectador através da libido, é a preocupação em exibir um produto que não sofra com a censura ou com o afastamento da parcela mais conservadora de seu público.

Apesar de tais questões, é preciso frisar que, na minissérie em análise, o ardor da sexualidade não está apenas para as personagens masculinas. Todos os seres ficcionais relevantes do enredo parecem exalar um intenso apetite sexual. Gostam de falar sobre sexo, se angustiam quando não o praticam, e o vivenciam sob formas não tão convencionais, como a irmã de Lúcia, Julieta (Carolina Kasting), que apesar de casada, sempre se estimula com a fantasia de ser traída ou de trair. No exemplo que segue, observamos a paquera desta para com André (Taiguara), empregado da casa: “Já imaginou ‘isso’ depois de um bom banho, com uma sunguinha bem justa? Ah, meu Deus! Só de pensar, fico molhadinha da cabeça aos pés!” (CARLOS, 2001, p. 91).

Com base nesse último fragmento, cabe a reflexão trazida por Stam (2008, p. 24):

Será que um dado romance ou sua adaptação conduz a sociedade a uma condição mais igualitária ao criticar desigualdades sociais baseadas em eixos de estratificação, tais como raça, gênero, classe e sexualidade, ou ele simplesmente absorve (ou mesmo glorifica) essas iniquidades e hierarquias como se fossem naturais e predestinadas por Deus?

Em *Presença de Anita*, André é um rapaz jovem, negro, forte, bonito, que vai trabalhar como ajudante na fazenda do pai de Lúcia, que fica a poucos quilômetros de Florença. Sem constar na obra-fonte, tendo sido criado exclusivamente por Manoel Carlos, tal personagem denuncia o modo preconceituoso como os patrões costumam tratar seus empregados, objetificando-os, transformando-os em mercadorias a serem manipuladas ao seu bel prazer. Desse modo, a temática do racismo também passa a ser inserida e discutida por inúmeras personagens, sempre expondo, de maneira negativa, a maneira hipócrita e intolerante com que a burguesia branca tende a tratar os sujeitos pertencentes à raça negra.

— Preguiça e mentira: nessas duas coisas, ninguém ganha dos negros!
— Tem tanto preconceito assim, tia Marta? Meu professor disse que preconceito racial é que nem câncer! (CARLOS, 2001, p. 24).

Por fim, precisamos demarcar, ainda que na concisão exigida para este trabalho, a importância que tem a trilha sonora na composição do folhetim inspirado na história de Mário Donato. Conforme defende Righini (2004, p. 152), a “trilha sonora é um componente de narração, que interfere na narração, que muda a narração [...] que tem vida própria e não apenas lubrifica aquilo que já está claro no texto e na imagem”. (RIGHINI, 2004, p. 152). Em *Presença de Anita*, a música francesa, composta por faixas de Jacques Brel, Charles Aznavour e Georges Ulmer, seguidas por instrumentais de Villa Lobos e Luiz Gonzaga, dão o tom apaixonante, passional e sedutor da obra. Emblemáticas, porém, foram as três versões – alegre, melancólica, romântica – criadas para “Ne me quitte pas”, interpretada, na abertura da minissérie, por Maysa. Cantora de biografia e timbre vocal tão intensos quanto a história e as personagens recriadas pelo folhetim de Manoel Carlos.

CONTINUA...

No decorrer desse curto trabalho, ao analisarmos o modo como a minissérie para televisão *Presença de Anita* foi apresentada ao seu público, tivemos a oportunidade de validar

o pensamento de Stam (2008, p. 20, grifo do autor) de que “uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação”.

Diante do romance de Mário Donato, Manoel Carlos, conforme estudamos, selecionou o que convinha para o formato do folhetim televisivo, descartou o que julgou não ser produtivo para a linguagem na qual se comunicaria, e investiu em novas criações relacionadas ao enredo, ao espaço, ao tempo, às personagens, aos diálogos e às ações dramáticas.

Contrariando as críticas comumente lançadas à televisão e ao folhetim, descobrimos que, para além das motivações mercadológicas, existe, nesse tipo de produção, o trabalho de artistas que dão origem a um material único, peculiar, que exige sensibilidade para um tipo de leitura exclusivo, audiovisual, diferente da leitura de letras grafadas.

Na minissérie *Presença de Anita*, um pedaço da história da literatura brasileira – o romance erótico e proibido de Mário Donato – foi resgatado, atualizado para o presente do nosso país, viabilizando o ofício de autores, diretores, atores e técnicos comprometidos em dar vida, sob novas formas, a capítulos da nossa cultura que fazem parte da nossa tradição e da nossa memória. Nesse contexto, o folhetim surgiu e ainda surge como um relato que remete, também, às dimensões ritualizadas da vida cotidiana, ao retratar experiências universais e atemporais que dizem muito de tudo o que vem a ser humano: daí o seu poder democrático e de integração social, capaz de fazer desfavorecidos e privilegiados consumirem e discutirem as mesmas histórias.

REFERÊNCIAS

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

CANDIDO, Antonio. Nota prévia. In: MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 13-16.

CARLOS, Manoel. *Presença de Anita: roteiro de minissérie para televisão baseado em romance homônimo de Mário Donato*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus, 2003.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

MELO, José Marques de. *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus, 1988.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ORTIZ, Renato. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

RIGHINI, Rafael Roso. *A trilha sonora da telenovela brasileira*. São Paulo: Paulinas, 2004.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 9-17, jul./dez. 2006.

TÁVOLA, Arthur da. *A telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Globo, 1996.

WOTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PERCURSO PANORÂMICO ACERCA DA OBRA POÉTICA DE AMNERES: 1985-2014

OVERVIEW OF AMNERES' POETICAL WORK: 1985-2014

Olavo Barreto de Souzaⁱ

RESUMO: O presente texto tem por objetivo apresentar sumariamente a obra poética de Amneres, autora nascida no estado da Paraíba, com o intuito de contribuir para a constituição de sua fortuna crítica. A moção para o estudo refere-se à verificação de que existem poucos estudos que possam dar visibilidade à obra poética dessa autora estudada em outras situações de pesquisa. Intencionamos com esse texto proporcionar um material crítico – na modalidade de comentários analíticos dos livros publicados pela autora de 1985 até 2014 – que possa auxiliar outras pesquisas acerca da obra em investigação no período mencionado. Além das ponderações sobre os livros, apresentamos sumariamente os elementos paratextuais que funcionam como material crítico acerca das obras que eles acompanham.

Palavras-chave: Amneres. Obra poética. Literatura contemporânea. Poesia paraibana.

ABSTRACT: This paper aims to introduce briefly the poetical work of Amneres, female writer born in the Brazilian state of Parahyba, with the intent of contributing the constitution of her scholarly critique. The motivation for this study comes from the scenario where there are few studies that can give visibility to this author's poetical work in other research situations. We seek to provide with this paper a critique material – by an analytical commentaries approach of her published books from 1985 to 2014 – that can benefit other researches dedicated to the same mentioned time. Besides the considerations about the books, we present the paratextual elements that function as critique material to the work they follow up.

Keywords: Amneres. Poetical work. Contemporary literature. Parahyban poetry.

Submetido em: 10 nov. 2015

Aprovado em: 12 abr. 2018

ⁱ Doutorando em Letras na Universidade Federal da Paraíba (UFPB, PPGL). E-mail: olavo.barreto@live.com.

1 PERFIL BIOGRÁFICO DE AMNERES

Nascida em João Pessoa-PB em 27 de novembro de 1959 e radicada em Brasília desde 1979, Amneres Santiago de Brito Pereira é jornalista e escritora. Academicamente, é formada em Comunicação Social e em Letras pela Universidade de Brasília (UnB) e mestra em Turismo, pela mesma instituição. Profissionalmente, atua na redação do jornal da Câmara dos Deputados. Possui uma publicação vasta de obras compreendendo a poesia, a novela e a crônica. Dentre seus livros de prosa estão *Pedro Pensiero* (novela, 1980) e *50 crônicas de Brasília* (2012). Como poetisa, possui publicados os livros: *EmQuatro*¹ (1985); *Humaníssima Trindade* (1993); *Rubi* (1997); *Razão do Poema* (2000); *Entre Elas* (2004); *Eva* (2007); *Diário da poesia em combustão* (2010); *Verbo e carne* (2014).

Após sua ida à Brasília, os demais títulos citados acima são desenvolvidos e publicados lá. Embora tenha nascido na Paraíba, sua visibilidade como poetisa se dá em Brasília. É neste local de morada no qual a autora terá vínculo com outros poetas que fazem parte do cenário citadino de produção literária. Este liame com outros pares literários é algo que se pode verificar na coletânea *EmQuatro*, publicada em 1985, bem como a integração da antologia *Diário da poesia em combustão*, de 2010, na coletânea *OiPoema* – um movimento de poetas brasilienses. Nas *50 crônicas de Brasília* a autora relata como sua paixão pela literatura, bem como pela música se desenvolveram no Distrito Federal. Contudo, é perceptível em alguns de seus escritos, sejam poemas ou crônicas, a menção poética ao seu estado de origem, é o caso, por exemplo, da crônica “XXXI”, do referido livro. Inclusive, este livro de crônicas sobre Brasília, traz muitos dados biográficos sobre a autora.

Uma outra fonte para verificação de dados bio-bibliográficos da autora é o blog <<https://poesiaemtemporeal-amneres.blogspot.com/>>, no qual existe uma periodicidade de publicações de poemas e outros textos de ordem literária.

2 CONJUNTO DA OBRA DE AMNERES

Tendo em vista a escassez de apresentações e estudos sobre a poesia da autora, propomos comentários analíticos sobre seus livros de poesia publicados de 1985 até 2014. Nesta listagem, não estão inclusos, por conta da nossa delimitação de gênero literário de

¹ Coletânea de poemas feita em parceria com três poetas brasilienses.

estudo, a novela *Pedro penseiro*, e o livro *50 crônicas de Brasília*. Os textos aqui apresentados buscam traçar um perfil geral de cada obra, muito embora, pela grande quantidade de poemas e temáticas, as ponderações apresentadas são sumárias. Assim, escolhemos alguns poemas representativos, bem como os escassos comentários sobre a obra da autora presentes em textos anexos aos livros, sejam orelhas, quartas-capa e prefácios, para traçar nossa apreciação da obra poética da autora.

2.1 EMQUATRO

Publicação datada de 1985, compõe uma antologia que reúne poemas dos autores Nevinho Alarcão, Rosiane Reis, Willian Santiago e Bilau Pereira. É importante destacar que este último nome refere-se a um pseudônimo assumido por Amneres na sua estreia como escritora. É com este mesmo título que ela assina sua novela *Pedro penseiro*. A parte que reúne os poemas da autora é composto de 21 textos.

Os vinte e um poemas se constituem de temáticas diferentes: desde a contemplação das festas juninas em “São João”, por um eu lírico apaixonado: “E sob o brilho de um carnaval de estrelas / Nos beijaremos / Como se naufragos / Na última tábua do amor.” (PEREIRA, 1985, p. 16). Ademais, temos, ainda, o enaltecimento das terras de origem da autora, em “Visões”: “Jardim-Paraíba! / Mar de angústia, / Porto dos sonhos, / Esperança, / Nordeste.” (PEREIRA, 1985, p. 25).

Neste livro que marca sua estreia na cena literária, Amneres já apresenta algumas imagens que marcam o seu estilo de poesia. Uma escrita que transmuta a experiência do desejo erótico em poesia, como em “Tédio”, no trecho:

[...]

Espero
Enquanto faço
Dessa paixão um mito
Dessa agonia um verso
Desse silêncio um grito.

[...]

(PEREIRA, 1985, p. 30).

A paixão, vivenciada empiricamente, pelo gênio criativo da poetisa, na configuração do poema supracitado, torna-se um mito, o campo do imaginário, da criação literária. Assim, de modo análogo, a “agonia”, torna-se o material para a verbalização da poesia, de maneira

que o “silêncio” da palavra no papel, torna-se a expressão máxima de comunicabilidade, o grito, que tenta chamar atenção para mensagem enunciada. O desejo, aludindo à experiência erótica, também pode ser verificado no poema “Como se fosse”, no trecho:

[...]

Gostaria... sim, preteritamente,
Mas, enquanto isso, penetro ou a proximidade.
Gostaria de te dizer da alegria de cultivar as coisas vãs,
Ensinar-te a loucura, o vão desejo, o sonho insano, a insensatez, a lucidez do impulso
E a vontade de tornar possível a impossibilidade,
O quase,
O se...

(PEREIRA, 1985, p. 19)

Neste poema, a tematização da experiência do gozo sexual é relatada, sobretudo, por uma visão batailleana². A tensão entre possibilidade/impossibilidade remete a essa experiência. A possibilidade do ser e a impossibilidade de transpassar as barreiras para a completude do sujeito. Encontramos um eu lírico versado no ensino do devaneio, um onirismo pautado na obscuridade humana, o “cultivo das coisas vãs”: loucura, impulso, desejo sem razões precedentes.

Os poemas desse teor permeiam parte das 21 composições. Mas, outras temáticas comparecem: a morte, “[...] A consciência da morte vem da consciência da vida [...]”, como em “Noite” (PEREIRA, 1985, p. 27), e em “Morte”, “[...] O corpo tombou / O coração aflito aventurou-se enfim ao doce vôo / E descansou”. (PEREIRA, 1985, p. 29); a experiência do escrever poesia, como em “Lema”, “Só um verso / Pra dizer do encanto / De irmanar poemas [...]” (PEREIRA, 1985, p. 11); dentre outras temáticas.

2.2 HUMANÍSSIMA TRINDADE

Em 1993 surge *Humaníssima Trindade*, seu primeiro livro individual de poemas, pois até então a autora só havia publicado em antologias. A trindade, da qual o título trata, refere-se as três partes que dividem o livro: “País”, “Percurso” e “Paixão”. Os poemas deste livro aludem à memória e a exaltação patriótica, denúncia social, a variedade de desejos, a existência humana, dentre outros. Diferente da novela *Pedro penseiro* e da antologia poética

² Trata-se da compreensão de “erotismo” assumida pelo filósofo francês Georges Bataille, aprofundada principalmente na sua obra *O erotismo* (BATAILLE, 2013).

EmQuatro, assinados por Bilau Pereira, a autora, desta vez, utiliza seu nome, Amneres Pereira.

A primeira parte do livro “País”, é composta por nove poemas que tratam, sobretudo, da memória da pátria. Ora esta pátria é um local, ora é um espaço suspenso no imaginário. Em “Pátria”, poema que abre o livro, percebemos a construção de um país poetizado como um local, mas, subjetivado pelas características que o eu lírico deseja através do pensar:

Penso no meu País como uma pétala.
 [...]
 Penso no meu País como uma flor.
 [...]
 Penso no meu País como uma brasa
 [...]
 Penso no meu País como um alarde.
 [...]
 Penso no meu País como uma fresta,
 penso no meu País como uma luz.

(PEREIRA, 1993, p. 13)

Nos versos selecionados, os quatro primeiros que correspondem a abertura das estrofes da qual eles emergiram, e os dois últimos, que encerram o poema, observamos dois movimentos: a nominalização de “País”, com inicial maiúscula, que indica a ideia de um local, e a adjetivação deste local que transpõe a localidade da pátria para o imaginário: a beleza e a simplicidade da pétala e da flor; o calor e a força da brasa e do alarde; a abertura de si e lucidez, pela fresta e luz.

A segunda parte do livro, intitulada, “Percurso”, composta de dez poemas, tematizam, sobretudo, o caminhar, a busca. O poema “Precipício”, relata esta busca pelo encontro de si, motivado pelo desejo, como trecho abaixo:

[...]

Não ignora
 Esse sutil desejo
 de ultrapassar-te,
 o incompreendido
 ainda és tu,
 além de ti,
 além da claridade,
 no convulsivo vale das sombras,
 berço da noite,
 ali é a tua sorte,
 é a eternidade,

é o fim dessa procura.
Quem sabe é a tua morte,
quem sabe, a cura!

(PEREIRA, 1993, p. 43).

O ultrapassar de si corrobora, segundo as indicações do eu lírico, no fim da procura que o ser se encontra. O mistério do ir além das fronteiras próximas, que podem trazer a morte ou a cura, mediante a busca pelo conhecimento da intimidade da alma, impulsionada pelo desejo de ultrapassar o precipício de si.

A última parte do livro, “Paixão”, composta por dez poemas, focaliza as paixões humanas, do erótico à maternidade. Em “Tocaia”, poema que abre a última parte do livro, o sentimento que eleva o eu lírico transmuta a dor e o amor como elementos predadores da experiência feminina:

Estanques
eu e a noite nessa emboscada.
Entre nós a vida,
infinita estrada.
Somos fadas,
solidão e espelho.
Entre nós a dor...
Das mulheres nuas,
uma na cama, outra na rua,
pálidas presas do amor.

(PEREIRA, 1993, p. 61)

Em espaço contíguo com a noite, o eu lírico compartilha da mesma experiência de sentimentos. O eu, ocupando o espaço da cama, contrito pelo seu lugar definido; a noite, aberta para os diferentes espaços de existência, mas, ambos unidos pelo amor. Neste poema, este sentimento, é citado como um predador, que tem o eu lírico e a noite com presas, transmutadas, ambas, pelo corpo nu feminino.

Vale salientar que este é o primeiro livro da autora que possui um posicionamento crítico no âmbito da paratextualidade³. A apresentação do livro, feita por José Aparecido de Oliveira, ex-governador do Distrito Federal, resume a expressividade da autora traduzida naqueles poemas:

³ Segundo Gérard Genette, seria uma parte o fenômeno da textualidade que determina “[...] aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público.” (GENETTE apud ARAUJO, 2010, p. 1). Ou seja, “[...] os textos de acompanhamento de uma obra, os chamados paratextos, [...]: informações sobre o autor, notas da edição, glossário, bibliografia, prefácios, posfácios, notícias de apresentação, citações, referências existentes etc.” (CHEROBIN, 2011, p. 225).

Pode-se imaginar que essa foi sua preocupação, a da simplicidade, já que seus poemas não se esgotam em si mesmos, não são produto da arte pela arte, elaborados do alto de uma torre de marfim. Ao contrário, eles se constituem em veículos, em expressão de sua consciência social, pois aí reside, indiscutivelmente, a finalidade da obra, seu conteúdo. (OLIVEIRA, 1993, p. 5).

Como visto, na citação acima, bem como nos comentários tecidos aos poemas supracitados, a poesia da autora conjuga a experiência da criação literária, bem como a chamada “consciência social”, que pode ser traduzida na conjuntura de uma escrita que emerge do contato com o outro, o próximo.

2.3 RUBI

Em 1997 é publicado seu segundo livro de poemas, *Rubi*. A constituição do livro se dá com o número de 37 poemas. Dentre os seus primeiros livros, este é um dos poucos que possuem algum texto de teor crítico em espaço paratextual. Referimos, nesta informação, a orelha do livro escrita pelo poeta e crítico literário Anderson Braga Horta. Dentre as ponderações do autor, a poesia de Amneres subsiste na

[...] entrega, não a tecnicismos de superfície, mas ao que há de mais de mais entranhadamente humano em cada um de nós, como o amor erótico (uma constante), a família (ideia presente no poema de mesmo título, entre outros), o vínculo com a natureza (“Cachoeira”), o questionar-se filosófico-metafísico (“Razão”), o humor bem-aproveitado (“Lei Maior”) – em suma, o gravitar nessa órbita que me levou a qualificar tal poesia de apaixonada. (HORTA, 1997, s/p).

Esta poesia da entrega, para nós, embasando nas palavras do crítico, não é a exclusividade deste livro, mas de toda obra da autora. De modo significativo, o autor colocou na sua lista de adjetivações à poética de Amneres em *Rubi* o “amor erótico”, o classificando como uma constante. Diante da escassa fortuna crítica sobre a autora, Horta, possivelmente, é o primeiro autor a constatar a expressividade estética do erótico na autora em estudo.

Um dos aspectos relatados pelo crítico, se trata do ideal de uma poesia apaixonada. O poema “Lei maior”, de modo substancial, transmuta esse ideário de paixão que consome o eu lírico:

O amor é cláusula pétrea
da minha Constituição,
o artigo primeiro.

O ofício de amar
seu parágrafo único,
sem incisos, por inteiro.

O exercício do amor
é o artigo final.

Tudo o que não for isso
é inconstitucional.

(AMNERES, 1997, p. 83)

Neste poema, uma espécie de alusão à estrutura de uma lei, o amor é o parâmetro para um ideal de vida. Assim como a Carta Magna de um país, a Constituição, constrói uma imagem sobre ele, no poema, esta imagem subsiste na prática deste sentimento. A totalidade do ser recai sobre o amor. As escolhas lexicais como “parágrafo único”, “artigo”, “inciso” e “inconstitucional”, motivam a alusão do texto à lei, na especificidade da Constituição. Mas, podemos ler o poema, levando em consideração, que este termo, refere-se, também, ao próprio sujeito. Ou seja, o amor lhe constitui, sendo ele sua substância.

2.4 RAZÃO DO POEMA

No ano 2000, através de patrocínio do Banco do Brasil, em edição de luxo, é publicado *Razão do poema*. A estrutura da divisão do livro se propõe metapoética. Composto em quatro partes, as seções representam a estrutura que sustentam a obra da autora, nos termos deste livro. São as partes: “Identificação do poema”, “Razão do poema”, “Diálogo com o poema” e “Decodificação do poema”. No percurso apontado por estas partes que divisam a obra, podemos perceber um contato íntimo com o texto poético que vai desde sua identificação até um conhecimento mais amplo sobre sua identidade. Se identifica o poema para especular suas razões e manter um diálogo profícuo com o texto de maneira a decifrar seus modos de expressão. Cada uma dessas partes, citadas, referem-se a poemas homônimos que introduzem, cada um, a secção que lhe designa no livro.

O livro é prefaciado pelo poeta Ronaldo Cagiano. Neste texto, o autor afirma que a poesia de Amneres se constitui como um “[...] *leitmotiv*, aquela força sem a qual a trajetória humana não se completa, porque necessita de um *plus* especial, de uma motivação

espiritualmente restauradora e de apaziguamento interior” (CAGIANO, 2000, p. 4, grifos do autor). Nas palavras do crítico, a poesia da autora subjaz na experiência de inacabamento do ser humano, em que o ser vive em busca da completude de si. Uma observação, de certo modo, análoga à poesia de seu primeiro livro, *Humaníssima trindade*, principalmente na segunda parte, como exemplificamos acima com o poema “Precipício”. O autor enfatiza também que o modo de poetizar desta autora “[...] rejeita o reino surdo das palavras, vai buscar ressonância, matéria e substância no cotidiano, na entressafra de sonhos, nos (des)caminhos.”. Fazendo menção intertextual com o poema “Procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade, Cagiano (2000), reafirma, também, o que Oliveira (1993) ponderou na apresentação o primeiro livro da autora acerca de sua “consciência social” que vai além de uma poesia “arte pela arte”. Seguindo de forma adversa a metáfora drummondiana de uma penetração profunda “no reino das palavras”, a poesia de Amneres estaria, na opinião desses autores, marcada pelo engajamento, não se servindo de uma construção inócua de formas literárias. Engajamento este que revela, sobretudo, a consciência e os anseios do homem.

Assim, *Razão do poema* se firma: um livro que traz poemas de teor metalinguístico, de sensibilidade espiritual, e de experiências femininas, etc. Sobre este último aspecto é destacável o poema “Redondas”:

Felizes	Solenes
Como são felizes	Como são solenes
As mulheres gordas	As mulheres gordas
como riem roucas	Com seus timbres graves
Suas carnes fartas	Suas faces rubras
Suas bocas	Suas curvas
	[...]

(AMNERES, 2000, p. 20)

No texto, a eu lírico tece, em tom laudatório, as mulheres de sobrepeso. A forma visual do poema que alude à imagem da mulher deste biótipo. A associação que o eu lírico faz, de modo temático, associa-se ao estrato visual do texto em uma atitude de complementação do discurso, uma vez que a poesia visual, segundo Bacelar (2001), alia a mensagem poética com a experimentação da perspectiva ocular.

Os poemas de teor metapoéticos, como “Identificação do poema”, ilustram as concepções da matéria poética vislumbradas pela autora. No primeiro poema citado, encontramos uma definição de poesia que conjuga a arte à revelação divina:

Ouvi de ti
 Que o mundo não sou eu
 Poemas são Deus
 E em sonhos se revelam

[...]

(AMNERES, 2000, p. 12)

A criação poética, na abordagem do eu lírico, sobrevém do sonho, da imaginação. Esta criação, ao se configurar pelo elemento divinizador da poesia, “Deus”, sendo ela este ser, confere ao texto poético um caráter de transcendência, uma potência que o universaliza.

Além da gama de outros poemas com temáticas diferentes, a edição deste livro é ilustrada pela artista plástica Lavínea Goes. Cada poema recebeu, por esta artista, uma ilustração que é peculiar à temática nele desenvolvida.

2.5 ENTRE ELAS

Em 2004 vem a público *Entre elas*. Pelo próprio título do livro, o discurso poético desenvolvido nos textos nele presente sinaliza a vivência da mulher. Marcadamente, o eu lírico da maioria desses poemas se caracteriza gramatical e discursivamente como feminino. Muito embora, no livro, ocorram poemas de denúncia social como “Retrovisor”, além de metapoéticos, “Corpo infinito” que extrapolam essa marcação de gênero.

Entre os poemas que tratam da experiência feminina no livro, destacamos “Auto retrato”. O eu lírico, ao se contemplar, projeta uma adjetivação relativa. Suas características tornam-se circunstanciais, precipuamente, pela presença do termo “quase”:

Eu sempre andei assim
 quase absorta
 quase abstrata
 quase perdida

Eu sempre entristeci
 Quase obscura
 Quase culpada
 Quase escondida
 [...]

(AMNERES, 2004, p. 15)

A poesia de *Entre elas* caminha, também, sobre o olhar observador do mundo, de sua conjuntura individualista criticada por um eu-lírico que o questiona no poema “Retrovisor”:

Quem olhou de frente
o homem e seu câncer
na Rodoviária

Quem parou o trânsito
quem cruzou a ponte
quem o socorreu

Quem sentiu o pânico
crispar-lhe o semblante
quem se comoveu?
[...]

(AMNERES, 2004, p. 69)

Em tom questionador, o eu lírico revela-se como um denunciante de uma situação de fragilidade. Através do questionamento, tenta persuadir o leitor para o confronto com a dura realidade das misérias humanas, representada pelo “câncer”, muitas vezes indiferenciadas por um conformismo latente que reveste as relações humanas no mundo moderno.

Com a força que indaga o mundo neste poema, a autora utiliza o mesmo recurso em "Corpo Infinito" ao perguntar "Quem escreverá/ o último poema?" (AMNERES, 2004, p. 93). Uma reflexão sobre a existência do sujeito, no sentido carnal da morte, procurando investigar a fórmula da imortalidade da memória do homem, conferindo, também, um tom metapoético nesta abordagem. Neste livro ainda, a poetisa trabalha com a manifestação do soneto atribuída nos poemas "Bolero" e "Soneto". O primeiro se constitui de um eu lírico que se dirige a outrem oferecendo seus versos envoltos no abandono e nas ruínas do encanto. E o segundo, apontando advertências para o aproveitamento do amor antes que elementos como o tempo passado e esquecimento se instaurem.

Um aspecto a ser considerado na poética de Amneres é o trabalho com figurações visuais das mais diversas, como visto também no livro *Razão do poema*, ao qual exemplificamos acima. As figurações têm a ver com o ritmo do poema como em "Pêndulo" do livro *Entre elas*, em que cada verso corresponde ao movimento do objeto homônimo ao título do poema:

O corpo do homem é o corpo do amor
fogo que se move, febre
transe do desejo

o poema gozo
o poema beijo

O corpo do homem é o corpo da dor
sangue que encharca, faca
cátedra do medo
o poema corte
o poema êxodo.

(AMNERES, 2004, p. 63)

A orelha deste livro é assinada por Ronaldo Cagiano, o mesmo autor que prefacia *Razão do poema*. Nas ponderações do autor sobre esta obra de Amneres “[...] é um território de heterogêneas preocupações, e múltiplos questionamentos críticos e filosóficos”. Como observamos nos poemas acima, os questionamentos, bem como as preocupações estão expressas de modo a conferir a relevância de posicionamento do autor. “Retrovisor” e “Auto retrato” são exemplos expressos de uma “[...] poética provocativa [...] em que a autora traz à luz questões aparentemente insondáveis do espírito [...]” (CAGIANO, 2004, s/p).

2.6 EVA

Em edição bilíngue – português/espanhol –, no ano de 2007, vem a público o livro *Eva*. Dividido em duas partes “Poemas em/en verso” e “Poemas em/en prosa”, ambas traduzidas para o espanhol por Zélia Stein e Daniel Sanchez, o livro reúne uma seleção de trinta poemas na primeira parte e onze na segunda. A grande motivação para a autora realizar esta obra em edição bilíngue, refere-se a um modo de ampliar o conhecimento de sua arte nos países de língua hispânica próximos ao Brasil, como indica Arruda (2009, s/p): “A partir do lançamento de *Eva*, a escritora conta que sua ideia é ampliar o intercâmbio cultural e poético entre os países sul-americanos.”

Dentre os elementos paratextuais que adjetivam a obra da autora, encontramos a orelha do livro, produzida pelo poeta Nicolas Behr, e a quarta-capa, assinada por um dos tradutores do livro, Zélia Stein. Nas considerações de Behr, sobre *Eva* “tudo que cabe num rio cabe na poesia de amneres. tudo o que um rio leva e traz, fluxo e refluxo. a poesia de amneres é para sorver.”⁴ (BEHR, 2007, s/p). Confirmando as palavras deste autor, Stein assegura: “Como um rio, a poesia de Amneres frui e, fluindo, desvela.” (STEIN, 2007, s/p.). Esta metáfora do “rio” como elemento qualificador da poesia da autora, para nós, representa a associação da criação de Amneres pelos diferentes temas e modos de abordagem na sua

⁴ Mantemos a grafia original estabelecida pelo autor.

escrita. Desde a poesia convencional, representada, sobretudo, pelos sonetos – neste livro temos “Luz dos olhos meus”, “Soneto da Amizade”, “Ele e ela”, “A casa rosa”, e “O eu e o seu duplo”; bem como, a poemas visuais, “Libido”, “Sem”, “Seca”, “Outubro”, “Agosto” e outros. Além, também, da parte dedicada aos poemas em prosa. Essa diversidade, marca, a amplitude do “rio”, na designação dos autores.

Dentre os poemas selecionados da obra, indicamos dois, cada uma das secções que dividem o livro. “Pátria-língua”, poema da primeira parte, “Poemas em/en verso”, é um texto de teor metapoético. A pátria mãe do poeta é o próprio texto poético, um campo para a criatividade e a expressão dos desejos e sentimentos do ser:

Pátria-língua

Minha língua é o poema,
nela me expresso,
digo o indizível,
posso o impossível,
sou signo,
farol,
teorema.

Minha língua é sou,
nela traduzo
o que em mim fala
e o que em mim cala,
diz o que sonho,
a que vim,
aonde vou.

Minha língua é tropo,
Verbo em que me invento,
Pátria onde sofro
a ação das perdas,
das paixões
do tempo.

Minha língua é trama,
minha língua é cor,
pedra em que se insculpe
a palavra imã,
a palavra coma,
a palavra amor.

(AMNERES, 2007, p. 17)

Da segunda parte do livro, “Poemas em/en prosa”, selecionamos o poema “IV”. Vale salientar que sobre esta parte, todos os textos são numerados. Uns possuem título, outros não. O texto transcrito abaixo, não possui nomeação de entrada:

IV

Meu amor eterno, meu amor amado, meu amor amante. Nebuloso vale, meu
[amor mistério, miragem, mirante.
Meu amor nascente, meu amor, aragem, hálito, arrepio. Corrente de vento,
[meu amor voragem, correnteza, rio.
Meu amor torrente inundando prados, ilhas, continentes. Meu amor navio
[conquistando os mares e amores bravios.

(AMNERES, 2007, p. 109)

Como podemos observar no poema, o eu lírico adjetiva sob o tom da positividade as características do amor. É interessante apontar a menção à metáfora do “amor” como “rio”. De modo análogo, esta ponderação liga-se aos posicionamentos dos autores que produzem os paratextos deste livro. Estes autores, como vimos acima, qualificam a obra de Amneres como a liberdade “de tudo que pode caber em um rio”. Como a força da correnteza de um “rio”, o “amor” conquista os mais deferentes lugares. Um sentimento “[...] voragem, correnteza, rio” (AMNERES, 2007, p. 109).

2.7 DIÁRIO DA POESIA EM COMBUSTÃO

A partir de um projeto empreendido pela autora em escrever diariamente durante seis meses, de 27 de novembro de 2008 até 27 de maio de 2009, surge, em 2010, a publicação que reúne os poemas produzidos neste período de tempo, *Diário da poesia em combustão*. Embora a publicação surja um ano após ao final do período citado, os textos eram postados diariamente no site: <www.poesiaemtemporeal.com>. O nome de “diário”, se dá por conta da periodicidade das publicações *online*, bem como pelo caráter de suporte textual que o blog empreende. A “combustão”, a nosso ver, remete a efervescência da criação poética efetivada no dia a dia. Assim como uma chama se consome plenamente, um estado de combustão, através de elementos que possam oferecer este estado, carvão, álcool, etc.; a poesia, assumida pela autora nas condições supramencionadas, também se consome, a partir dos elementos que a ela são oferecidos para que este estado se efetive. Por se tratar de um diário, os elementos oferecidos para combustão, em sua grande parte, surgem da experiência circunstancial da

autora. Uma música ouvida no rádio, uma lembrança, leituras, etc. são matéria para que a poesia manter sua chama viva durante o percurso de tempo empreendido.

O livro faz parte de uma coleção intitulada “Oipoema”. Segundo o poeta Luis Turiba, autor que assina a orelha do *Diário da poesia em combustão*, a coleção mencionada tem por objetivo “[...] reunir poetas e poemas de diferentes matizes.” (TURIBA, 2010, s/p) que fazem a cena cultural de Brasília. Além de Amneres, e o próprio Turiba, fazem parte da coleção os autores: Nicolas Behr, Bic Prado, Angélica Torres Lima e Cristiane Sobral.

A apresentação desde *Diário* é produzida pela escritora Ana Maria Lopes. Segundo ela, a poesia de Amneres, neste livro, representa um espaço que “[...] é íntimo e o conteúdo é fortemente emocional. E é com essa carga que a nossa poeta transforma os seus sentimentos em um belo diálogo com a vida.” (LOPES, 2010, p. 5). A combustão da poesia no livro, se dá, assim como afirmou Lopes, pela transformação dos sentimentos, daquilo que está no íntimo, os anseios, as imaginações em criação poética, em palavra viva, que une o circunstancial à obra de arte.

A escrita do livro, pelas suas circunstâncias de composição, é amplamente circunstancial. Compreendemos que esta circunstancialidade imprimiu à obra a diversidade temas e modos formais de abordagens. Como o exercício de construção poética era diário, o sujeito, assim, expressa nas suas criações o que lhe inflama no momento, por isso consideramos válida a posição de Lopes, supramencionada, no que diz respeito a grande carga emotiva que os versos desse livro contém. A exercitação diária da escrita poética de Amneres, a levou a produzir uma poesia que configura da hibridização de formas poéticas. Diferentemente de obras anteriores, ao exemplo de *Eva*, que separava poemas em verso e em prosa, no *Diário*, as aproximações entre essas formas se darão de modo contíguo. Como podemos observar no poema II:

Silêncio de pássaros e cães. Manhã corre apressada, enquanto ouço.
[Memória, poço de sensações.
Um beijo e sua mordida, o amor. Gosto de sangue e de fogo.
Lá fora, tempo viaja, vento solfeja. Ruas e casas barulham, plenas de
[agora. “Vou-me embora para Pasárgada”, alguma coisa em mim
[verseja.

Meu quarto é minha Pasárgada,
esteio, porto do sol,
fonte de gozo e de mágoa.

Meu quarto é minha parábola,
reino de espuma onde sou
meu talismã, minha fábula.

Meu quarto, meu timoneiro,
veleiro singrando as águas
intempestivas da dor.

Meu quarto, minha metáfora,
Nele semeio em canteiros
míticas falas de amor.

(AMNERES, 2010, p. 13)

Como podemos observar, do ponto de vista da forma, aqui temos uma prosa poética, semelhante a uma construção de parágrafos, e, em seguida, uma construção de quatro tercetos. Este tipo de forma textual, na obra, irá ocorrer em outros textos de modo variado, ora seguindo o modelo acima, ora alternando entre parágrafos e estrofes.

No texto supramencionado, quanto à temática, observamos um poema/prosa que transmuta a experiência com a criação poética “[...] alguma coisa em mim verseja.” (AMNERES, 2010), somada à memória de leitura do poema “Pasárgada”, de Manuel Bandeira. Como tínhamos informando anteriormente, a escrita de muitos dos textos compostos neste livro da autora, advém da circunstancialidade de suas leituras, no caso, observamos a relação entre o poema de Bandeira, e este segundo poema do *Diário da poesia em combustão*. Esta semelhança se dá pela designação do eu lírico sobre seu quarto, ao qual, ele o atribui como a Pasárgada de Bandeira. Assim como o ideário da liberdade se presentifica no poema de Bandeira publicado em *Libertinagem*, “Lá a existência é uma aventura” (BANDEIRA, 2005, p. 35), em Amneres, esta liberdade está no desfrute de um ambiente recôndito que guarda as experiências da alma: “Meu quarto é minha Pasárgada, / esteio, porto do sol, / fonte de gozo e de mágoa.” (AMNERES, 2010).

O livro ainda apresenta sonetos, como “XVI: Êxtase”, “CXXVIII: Sobre luz e esperança”, “CXLII: Monotonia”, dentre outros. E, até mesmo, um soneto inglês, escrito nesta mesma língua. Diferente do soneto tradicional ou italiano, o inglês é composto de três quartetos e um dístico.

O *Diário da poesia em combustão* resulta, ao final de sua composição em 180 dias, 146 poemas de variados tipos de formas e temática revelando uma poética que tem por intenção a intimidade com a palavra. Ao se referir sobre este processo de escrita, a autora, em entrevista ao programa Iluminuras na TV Justiça, em 13 de março de 2013, afirma que a proposta do livro surgiu da necessidade de ter uma aproximação maior com a palavra. Sobre isso, na entrevista, declara:

Quanto mais você escreve, mais você se inspira. E aí você ganha intimidade com essa coisa linda que é a língua portuguesa, com as formas de dizer. Você consegue traduzir melhor o seu pensamento, o seu sentimento. E hoje é uma prática que eu adoto. (AMNERES, 2013, s/p).

Desse modo, a escrita do livro se efetiva, sobretudo, pela afirmação supramencionada, acerca das “formas de dizer”. Pois, fica claro no livro, o trabalho empreendido pela autora em manejar o estabelecimento dos modos de apresentação do texto, misturando, em alguns, a prosa e poesia.

2.8 VERBO E CARNE

Em 2014, pela editora 7Letras, surge a coletânea *Verbo e carne*, com o número de 69 poemas. A autora celebra a palavra com uma inventividade que flerta com o poético sinônimo para o que é inefável, aquilo que é irresoluto na alma do sujeito escrevente. Esta inquietação que adensa a dinâmica do dizer poético na dimensão do corpo da palavra e do corpo do poeta presta-se como algo fortuito para o desenvolvimento de uma escritura que no conúbio entre o verbo (a poesia) e a carne (o sujeito escritor/leitor) integram a formação de uma obra que lê o corpo como espaço estriado no qual a completude dos significados são múltiplas e as entradas nesta multiplicidade revela um apontamento para o dizer poético da autora: em excesso, sempre em busca da palavra.

No prefácio, lê-se: “Dizer só o não dito, o inefável elixir, o divino sopro que nos faz amar, crescer, resistir. Esse é o sonho de todos os poetas – penso, e a brisa fresca arrepia os pelos da manhã que exala doce odor de carvalho e umedece os olhos verdes do povir” (AMNERES, 2014, p. 9). Esta mobilização de metáforas marca o estilo da autora que, mesmo na produção de sua prosa aponta na palavra a silhueta poética. O que é inefável, o indescritível, aquilo que se tangencia, é o elemento com o qual se trabalham os poemas neste livro. Assim, para darmos uma apreciação sumária sobre ele, destacamos o poema abaixo que ilustra o percurso escritural da obra:

Verbo e carne

Deita
a cabeça
no colo
do poema
e dorme.
Deixa

que as palavras
te abracem,
te protejam,
te consolem.
Cobre-te
com o manto
substantivo
do amor
que se traduz
em verbo
e se fez carne,
eternamente
a conjugar-se.

(AMNERES, 2014, p. 21)

Observamos que neste poema o conúbio entre a palavra e o corpo se efetiva de maneira contingente. O poema se corporifica, sendo ele o local de repouso, de deleite à razão, no texto focalizada como a cabeça que “deita-se”, ou seja, que cai, que entrega-se ao poder da palavra poética. A afetividade com o qual as palavras abraçam, protegem, consolam e cobrem o suposto corpo desprovido do cuidado de si, demonstra a capacidade de interiorização do poético, em certo sentido apresentando-se como complemento ao sujeito, um lenitivo, algo propício ao equilíbrio. A dinâmica da eternização, vislumbrada principalmente nos últimos versos, demonstra o modo como se compreende a matéria poética e seus efeitos: atravessam o íntimo do sujeito, numa potência de devir, de continuidade, de busca pela palavra com tons poéticos, a exploração da subjetividade, a demonstração dos afetos através do verbo.

3 PALAVRAS FINAIS

O objetivo primordial deste texto foi apresentar sumariamente a poesia de Amneres, fazendo um percurso sobre as obras poéticas publicadas de 1985 até 2014. A razão para tal feito deve-se a construção da fortuna crítica sobre a escritora em foco, atividade que realizamos desde nossa graduação em Letras. Destacamos, a título de informação, o desenvolvimento de dois trabalhos importantes nessa linha de leitura dos poemas da autora: “O rouco silêncio”: o erotismo na poesia de Amneres Santiago” (SOUZA, 2014) e “O gozo pela palavra nas vozes femininas paraibanas: Amneres Santiago e Regina Lyra” (SOUZA, 2017). Estes trabalhos resultaram de leituras sobre os textos da poetisa, cada um observando

particularidades estéticas que giram em torno, sobretudo, da matéria erótica e da criação literária desenvolvida nos metapoemas.

A construção de nosso percurso de leitura sobre esta poesia, tal como ela, está em curso. Empreendemos um feito que tenta acompanhar a produção dos textos da autora, na medida em que suas publicações surgem. Essa tarefa, por si, exige do pesquisador a necessidade de adentrar nas tramas do poético para fornecer seu olhar sobre o que é lido. Como o circuito de produção desses poemas ainda está ativo, uma avaliação mais precisa dos contornos da obra da autora, ao nosso ver, ainda é parcial. O que vislumbramos são linhas de reiteração temática, de motivações estéticas que se repetem, e dentre elas está a metapoesia.

Por fim, consideramos que o processo de produção da fortuna crítica que se apresentou neste texto, contribui para a formação de um olhar analítico à obra da autora, ao mesmo tempo que registra possibilidades de leitura que podem ser reavaliadas, mediante o aprofundamento no estudo da poesia, na metáfora da autora, *em combustão*, em curso.

REFERÊNCIAS

AMNERES. *50 crônicas de Brasília*. Brasília: Verbis Editora, 2012.

AMNERES. *Diário da poesia em combustão*. Brasília: Athalia Gráfica e Editora, 2010.

AMNERES. *Entre elas*. Brasília: Projecto Editorial/Livraria suspensa, 2004.

AMNERES. *Eva*. Trad. Zélia Stein e Daniel Sanches. Brasília: Thesaurus, 2007.

AMNERES. *Iluminuras*: dia da poesia (13/03/2013): entrevista. Brasília: Programa Iluminuras/TV Justiça, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=amfiSa-S0mA>. Acesso em: 15 maio 2014.

AMNERES. *Razão do poema*. Brasília: Tática, 2000.

AMNERES. *Rubi*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. De textos e de paratextos. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 10, ano 9, p. 1-5, seção “Resenhas (1)”, 2010.

ARRUDA, Jerúsia. *Amneres Pereira*: entrevista. Disponível em: <http://jerusiaarruda.blogspot.com.br/2009/03/amneres-pereira.html>. Acesso em: 16 set. 2014.

BACELAR, Jorge. *A poesia visual*. Universidade da Beira Interior, 2001. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-poesia-visual.pdf>. Acesso em: 15 set. 2014.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BEHR, Nicolas. [Orelha de livro]. In: AMNERES. *Eva*. Tradução: Zélia Stein e Daniel Sanches. Brasília: Thesaurus, 2007.

CAGIANO, Ronaldo. [Orelha de livro]. In: AMNERES. *Entre elas*. Brasília: Projecto Editorial/Livraria suspensa, 2004.

CHEROBIN, Nicoletta. Gérard Genete. Paratextos editoriais. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 28, 2011, p. 225-229. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2011v2n28p225>. Acesso em: 14 ago. 2014.

HORTA, Anderson Braga. [Orelha de livro]. In: AMNERES. *Rubi*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

LOPES, Ana Maria. Apresentação. In: AMNERES. *Diário da poesia em combustão*. Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2010.

OLIVEIRA, José Aparecido de. Apresentação: verso e prosa de Amneres. In: PEREIRA, Amneres. *Humaníssima trindade*. Brasília: Edição do autor, 1993.

PEREIRA, Amneres. *Humaníssima trindade*. Edição do autor: Brasília, 1993.

PEREIRA, Bilau. Bilau Pereira. In: PEREIRA, Bilau; ALARCÃO, Nevinho; REIS, Roseane; SANTIAGO, Willian. *EmQuatro*: recital poético. Brasília: Thesaurus, 1985.

STEIN, Zélia. [Quarta-capá]. In: AMNERES. *Eva*. Tradução: Zélia Stein e Daniel Sanches. Brasília: Thesaurus, 2007.

TURIBA, Luis. [Orelha de livro]. In: AMNERES. *Diário da poesia em combustão*. Brasília: Athalia Gráfica e Editora, 2010.

CORPOS EM (DE)FORMAÇÃO: O “MONSTRUOSO” NAS *FLORES BELLATINIANAS*

BODIES IN DEFORMATION: THE “MONSTROUS” COVERING THE BELLATINIANS *FLORES*

Luciane Bernardi Souzaⁱ

RESUMO: Com um estranho e peculiar desabrochar, *Flores* (2001) de Mario Bellatín, apresenta uma estética transgressora. As personagens presentes em algumas narrativas da obra violam os padrões da cultura e desestabilizam a natureza da “normalidade” biológica através de corpos anômalos, que na sua maioria se constituem a partir da ausência de membros gerada por equívocos da medicina ou herança genética. A partir dessa estética incomum, discutimos neste trabalho o conceito de monstruoso nas personagens bellatinianas, pensando o corpo na sua materialidade biológica, mas também enquanto elemento simbólico, em sua potência performática e em sua capacidade de mutação e devir. Para isto, orientamos nossa leitura a partir de algumas noções teóricas advindas de Michel Foucault, que apresenta o corpo como um espaço de produção e contestação, e José Gil e Luiz Nazário, ambos teóricos que pensam o caráter monstruoso do corpóreo.

Palavras-chave: Corpo. Monstruosidade. Mario Bellatín.

ABSTRACT: With a strange and peculiar unfolding, *Flores* [*Flowers*] (2001) by Mario Bellatin, presents a transgressive aesthetic. The characters presented in some narratives of the work violate the patterns of culture and destabilize the nature of biological “normality” through anomalous bodies, which are mostly constituted from the absence of limbs generated by misconceptions of medicine or genetic inheritance. From this unusual aesthetics, we discuss in this paper the concept of the monstrous in the Bellatinian characters, thinking the body in its biological materiality, but also as a symbolic element, in its performance power and in its capacity for mutation and becoming. For this, we trace our reading since some theoretical notions from Michel Foucault, who presents the body as a space of development and contestation, and Jose Gil and Luiz Nazario, who are both theoretical thinkers of the corporeal monstrous features.

Keywords: Body. Monstrosity. Mario Bellatin.

Submetido em: 27 nov. 2015

Aprovado em: 12 abr. 2018

ⁱ Doutoranda em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
E-mail: lucibernardi@gmail.com

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Elemento essencial do ser e território onde ocorrem fluxos, afetos e devires, o corpo é por excelência o local onde se constitui o desejo e se manifesta a vida em suas distintas possibilidades de existência.

No entanto, a riqueza da diversidade dos corpos é muitas vezes comprometida pela criação de um modelo social de corpo homogêneo que impõe, por meio das instituições e dispositivos de poder legitimados, determinados discursos médicos, científicos, religiosos e pedagógicos, afim de naturalizar e homogeneizar o corpo. Esses dispositivos geram modelos de existência restritos, excludentes e muitas vezes estabelecidos a partir de binarismos (“normal” *versus* “anormal”; “feio” *versus* “bonito”), que resultam na diminuição de singularidades e na morte lenta da diversidade.

Contestando essa lógica da homogeneização e de um modelo de corpo ideal, algumas personagens do romance-mosaico *Flores* (2001) de Mario Bellatín, escritor contemporâneo, carregam a marca da diversidade e da diferença. A maior parte das personagens possuem alguma malformação congênita, alguma diferença física que gera estigmatizações e rejeição nos diversos âmbitos sociais, desde o familiar até o assistencial.

Sobre o processo de discriminação pelo qual as pessoas que apresentam algum desvio em relação ao modelo de corpo padrão sofrem, David Le Breton, afirma que a rejeição

repousa no exercício preguiçoso da classificação: só dá atenção aos traços facilmente identificáveis (ao menos a seu ver) e impõe uma versão reificada do corpo. A diferença é transformada em estigma. O corpo estrangeiro torna-se corpo estranho. A presença do Outro se resume à presença de seu corpo: ele é seu corpo. A anatomia é seu destino. (LE BRETON, 2010, p. 73).

Considerando a presença desses corpos de anatomia anômala muitas vezes estigmatizados socialmente, este trabalho busca discutir o conceito de deformação monstruosa nas *Flores* bellatinianas a partir de algumas personagens, considerando o corpo não apenas na sua materialidade e anatomia, como pensa Le Breton, mas também como elemento simbólico, na sua potência performática e na sua capacidade de mutação e devir. Esta leitura também se vale de noções teóricas de Michel Foucault, que pensa o corpo como um espaço de produção e contestação, e de José Gil e Luiz Nazário, dois teóricos que discorrem sobre o caráter monstruoso do corpóreo.

A leitura que se propõe aqui estabelece relações entre o corpo e o monstruoso, buscando também discutir como a incorporação da “monstruosidade” corporal como uma identidade possibilita novas formas de subjetivação que destacam a singularidade dos sujeitos.

O MOSTRAR DO MONSTRUOSO

O fenômeno da monstruosidade desestabiliza a representação, desestabiliza a noção de identidade e desestabiliza o nosso olhar, sempre tão habituado a enxergar prioritariamente numa direção: a dos corpos padronizados, idealizados, regrados. Desviar o olhar para visualizar o corpo monstruoso e anômalo, encarado socialmente como uma quase obscenidade biológica-orgânica, amedronta e provoca angústia, mas ao mesmo tempo pode vir a significar uma pedagogia de libertação e da sensibilidade de um novo e enriquecedor olhar sobre a materialidade corpórea.

Em *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro* (2000), José Gil realiza reflexões sobre esse novo olhar sobre a materialidade corpórea, afirmando que monstro parece apontar justamente para o devir, o vir a ser, a transformação do ser in-humano. Gil afirma que “os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser” e questiona: “E o que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências-efetivas, de pensamento, de expressão?” (p. 168).

Ao afirmar que o ser humano busca no monstruoso, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, o teórico propõe que a monstruosidade nos atrairia como um ponto de fuga do devir-inumano, uma vez que o monstro se localiza exatamente na fronteira entre humano e não-humano. Paradoxalmente, aquilo que pode nos gerar medo e repulsa, ao mesmo tempo gera fascinação, pois, ao nos colocarmos em contraste com o outro, o monstruoso apontaria para as possibilidades de transformação de nossos próprios corpos, colocando em questão a padronização e “normalidade” dos mesmos:

Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós – no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser – nos ameaça de dissolução e caos. Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso de certo modo pior do que uma doença e do que a morte (pois é não-forma, não-vida na vida), permanece escondido, mas pronto a manifestar-se. A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos onde. (GIL, 2000, p. 177).

O conceito de monstruoso apresentado por Gil nos parece muito apropriado para pensar as *Flores* bellatinianas, uma vez que este considera o jogo de fascínio e repulsa da “monstrificação” como uma característica do humano, ao afirmar que “a monstruosidade surge como prova irrefutável da existência do monstro como ente ou indivíduo” (2006, p. 77).

Esse conceito complexo se amplia e se estende, como o rio que não respeita margens, ao carregar em si uma infinidade de outras noções que consideramos centrais, como anômalo, *outsider*, teratológico. No território da provisória e instável forma do corpo humano, que escancara o devir ao apresentar as diferenças que ao mesmo tempo em que, ao mesmo tempo que geram exclusão, podem soar como lugares de poder e de subversão das leis.

Em 1975, Michel Foucault discutiu em seu curso intitulado *Os anormais* (2001) a importância dos monstros na origem da noção de anormalidade, pois, transgredindo as leis da sociedade e da própria normalidade, o monstruoso, apresentaria um caráter subversivo que infringe a lei da normalidade. Foucault explica que até a metade do século XVIII existia um estatuto criminal da monstruosidade, que regia e legislava sobre diferentes tipos a transgressão de todo um sistema de leis, quer sejam leis naturais, quer sejam leis jurídicas, de modo que a monstruosidade era em sua essência algo criminoso.

Se no século XVIII o corpo monstruoso era tomado como um elemento de transgressão e desvio da norma, no século XX este acentuou o protagonismo do corpo monstruoso, em seu caráter anatômico e simbólico, como instrumento de questionamento do poder; em particular, ao tornar-se uma pauta de luta sobre direitos de inclusão, reivindicando não apenas a aceitação, mas a singularidade dos corpos que são diferentes, inclusive afirmada pelo seu próprio caráter deformado e/ou monstruoso.

Contemporaneamente, na busca pela afirmação da heterogeneidade e das diferenças, essa discussão vem ganhando mais projeção e importância social, de modo que a arte não apenas como representação, mas como lugar de formação e transformação dos valores e subjetividades humanas, vem enfatizando essa luta, cuja presença podemos visualizar de modo dominante na obra *Flores*.

FLORES EM POTÊNCIA (DE)FORMATIVA

Flores é construído a partir de trinta e cinco histórias cujos títulos levam o nome de uma flor, e que são contadas em capítulos breves de forma extremamente fragmentária. Em meio à diversidade e à beleza poética dessas flores cultivadas por Mario Belattin, circulam

corpos fragmentados, corpos estilhaçados, corpos em combate, nos quais a relação com a teratologia aflora com violência.

Os corpos anômalos desabrocham na mesma frequência das flores: a obra inicia com o depoimento de uma personagem que não possui um braço e que ironicamente relata sua consulta com um médico que verificava seus batimentos no seu pulso de plástico. A presença do escritor que não possui uma perna e dos gêmeos Kuhn, que nasceram sem as extremidades corporais – assim como de centenas de crianças que, vítimas de um fármaco, nascem com corpos deformados –, faz brotar o anômalo e o monstruoso, paradoxalmente localizados em meio à beleza das flores.

Em *Da natureza dos monstros* (1999), Luiz Nazário afirma que “o mal é identificado, à primeira vista, por uma característica física” (p. 10). Nesse sentido, ele dialoga com Le Breton que afirma que nossas sociedades ocidentais estigmatizam a “deficiência” anatômica, um motivo sutil de avaliação negativa da pessoa, pois, o “deficiente” é encarado como se fosse um ser “deficiente” ao invés de “ter” uma deficiência. (2003, p. 75). De acordo com Le Breton,

a relação social estabelecida com o homem que tem uma “deficiência” é um profícuo analisador da maneira pela qual um grupo social vive a relação com o corpo e com a diferença. Ora, uma forte ambivalência caracteriza as relações entre as sociedades ocidentais e o homem que tem uma deficiência; ambivalência que vive no dia-a-dia, já que o discurso social afirma que ele é um homem normal, membro da comunidade, cuja dignidade e valor pessoal não são enfraquecidos por causa de sua forma física ou suas disposições sensoriais, mas ao mesmo tempo ele é objetivamente marginalizado, mantido mais ou menos fora do mundo do trabalho, assistido pela seguridade social, mantido afastado da vida coletiva por causa das dificuldades de locomoção e de infra-estruturas urbanas frequentemente mal-adaptadas. (LE BRETON, 2003, p. 73).

Essa visão socialmente predominante, distorcida e tendenciosa, nos aponta para a dificuldade de lidarmos com aquilo que foge aos padrões estabelecidos. *Flores* ilustra essa dificuldade quando, no parto do escritor (personagem que nasce gêmeo) explicita a reação dos médicos diante das crianças monstruosas, assim como o seus posteriores isolamentos:

No momento do parto não surgiram maiores complicações, mas uma vez que as crianças nasceram, houve confusão na sala. Outros médicos foram chamados imediatamente, especialmente pediatras. Depois que os recém-nascidos foram examinados minuciosamente, ordenou-se que fossem transferidos para uma ala especial do berçário. (BELLATÍN, 2001, p. 52).

Os gêmeos Kuhn, seres infantis teratológicos, nasceram sem os membros superiores e inferiores, deformação causada pela relação incestuosa vivenciada pelos pais. Logo após o nascimento, foram, do mesmo modo que o escritor, imediatamente abandonados: “O que havia deixado a equipe médica tão alarmada é que aos recém-nascidos faltavam algumas extremidades. Um deles não tinha os dois braços, o outro, uma perna. [...] eram evidentes as anomalias congênitas.” (BELLATÍN, 2001, p. 53).

Ao serem encontrados por um pescador, essas crianças são levadas para um orfanato que funciona como um “depósito” de seres rejeitados, um espaço de isolamento daqueles devem ser tirados de circulação:

Justamente nos dias que antecederam o julgamento internacional que decidi em favor dos afetados pelo medicamento, apareceu nos jornais a notícia de que haviam encontrado algumas crianças abandonadas numa gruta situada em recifes próximos. [...] um pescador ouviu o choro e, ao descobri-las, notou que não tinham braços nem pernas. Os recém-nascidos passaram alguns dias no posto policial. Como ninguém apareceu para ficar com eles, foram mandados para o orfanato estatal. (BELLATÍN, 2001, p. 35).

Além de vitimar o escritor, o fármaco que, a princípio deveria atuar na inibição de enjoos durante a gravidez, mas, que provocou malformações genéticas nos fetos, também fez em torno de dez mil vítimas ao redor do mundo. Em busca de indenização do laboratório que produziu o remédio, esses corpos anômalos esperam em uma enorme fila na entrada de um consultório localizado dentro de uma universidade. Nas páginas de *Flores* destaca-se o protagonismo do escritor, que aparece como narrador em algumas histórias e que apresenta ausência de uma das pernas (substituída muitas vezes por uma prótese).

Esse desfile de deformidades corporais que as personagens da obra explicitam, provocam reações de repulsa, horror e desconforto e colocam em xeque os ideais de padronização e beleza, que os levam à exclusão e ao confinamento em espaços de disciplinamento, como se observa no seguinte trecho:

além da equipe médica e das babás, o orfanato contava com um grupo de voluntárias que colaboravam adotando simbolicamente algumas das crianças reclusas. Era proibido levá-las à rua. A maioria das colaboradoras eram mulheres que não tinham conseguido conceber. [...] algumas desempenhavam a função de mães com correção, no entanto, havia outras para as quais nenhuma criança parecia suprir as expectativas. Essas mães mudavam de filhos constantemente. No início, todas eram vigiadas de perto pelo pessoal do orfanato. Só quando se completava um ano da adoção simbólica era permitido que tratassem seus filhos como quisessem. Podiam

educá-los com surras ou reprimendas. Tinham o direito de fazer com que comessem, mesmo à força. (BELLATÍN, 2001, p. 17).

O monstruoso perpassa esses corpos de maneira que não conseguimos evitar, incomoda, interroga, perturba, mas acima de tudo nos põe diante do diferente, da potencialidade de nós mesmos enquanto materialidade corpórea. A cada personagem encontrado, uma nova deformidade corporal; a cada personagem encontrado, um novo olhar para o outro, para o diferente e, inevitavelmente, para nós mesmos.

Esse desvio dos padrões também gera, nesse sentido, certo fascínio, despertando a imaginação e nos convidando a pensar sobre a (de)formação do nosso próprio corpo, e da construção de nossa própria subjetividade com base na materialidade corpórea, subvertendo, nesse sentido, a ilusão de poder e controle sobre nós mesmos.

As personagens de Bellatín, ao apontar para a potencialidade do corpo monstruoso vir a existir em nós, singularidade própria do devir, são ilustrativas das noções apresentadas por José Gil, que questiona: “O que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências – afetivas, de pensamento, de expressão?” (2006, p. 126). É considerando as potencialidades infinitas do corpo anômalo, do corpo monstruoso, do corpo que pode vir a ser, que se pode experimentar inúmeras plasticidades e vivenciar inúmeras subjetividades. Na sequência, buscamos a compreensão desse corpo monstruoso como um espaço de produção de subjetividades particulares assim como de contestação de regras sociais.

FLORES EM POTÊNCIA DE (RE)EXISTÊNCIA

O corpo, objeto e materialidade, se encontra diretamente mergulhado no campo político, evidenciando valores sociais, demarcando fronteiras entre o indivíduo e o mundo e sofrendo constantemente com o disciplinamento das forças do poder. Os mecanismos de controle social e cultural sobre o corpo se estendem como uma rede complexa, que atinge desde os modos de alimentar-se, passando pelo discurso médico e educacional, entre outros por vezes muito menos evidentes.

Foucault, que apresenta o poder como um sistema interligado em rede, enfatiza a força dos micropoderes disciplinadores (instituições como o exército, a escola, o hospital, a fábrica) que visam o exercício do poder sobre o corpo individual, e que se soma ao exercício do poder

sobre a massa (concentrado em políticas estatais) que administram a vida (e o corpo) da população.

Foucault afirma que, no século XVIII, o poder sobre os corpos e as vidas desenvolve-se a ponto de deslocar a questão da existência dos termos jurídicos para termos biológicos, fazendo do corpo do indivíduo uma máquina e dos corpos da população um alvo de intervenção e controle:

Um dos polos, o primeiro a ser formado, ao que parece, centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: anátomo-política do corpo humano. O segundo, que se formou um pouco mais tarde, por volta da metade do século XVIII, centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma biopolítica da população. As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida.” (FOUCAULT, 1999, p.131)

Esses dois principais mecanismos de controle e poder têm por objetivo domesticar e docilizar os corpos e torná-los a favor do capital, disciplinarizando-os por meio de instituições sociais e de uma biopolítica das populações que, por sua vez, investe sobre o corpo coletivo da espécie.

Segundo o teórico francês, a tecnologia do biopoder submete os sujeitos a ideologias dominadoras do aprimoramento corporal. A monstrosidade, no entanto, é muitas vezes definida por essa própria ciência, como ocorre no caso de algumas personagens de *Flores*, que são fruto de uma tentativa de tornar a gestação maternal algo antinaturalmente menos sofrível, e cujo preço são as alterações no organismo fisiológico.

Em diálogo com essa esfera biopolítica do poder e sua relação sobre o corpo do indivíduo e das massas, Le Breton afirma que hoje os avanços e feitos da medicina e da biologia (transplantes, transfusão de sangue, próteses, manipulações genéticas, inseminação artificial, etc.) deram ao corpo, visto como matéria-prima, o valor de um objeto cujo preço é inestimável. Assim, os corpos em protagonismo na cena (bio)política põem em evidência a metamorfose, a morte e a fragilidade dos corpos que, em potência transformadora, estão sempre a se transformar.

É justamente pelo encontro entre poder simbólico e material que o corpo vem adquirindo cada vez mais importância em nossa sociedade. Foucault (2001) destaca que aqueles classificados como anormais e desviantes apresentam, através das relações sociais que inventam (e que se constituem por meio do corpo), um enorme potencial inventivo e combativo.

Em diálogo com Foucault, Beatriz Preciado denuncia as instituições reguladoras da vida e o império sexual que produz as disciplinas de normalização e determinam as formas de subjetivação relativas ao prazer. Preciado (2011) afirma também que na contemporaneidade “o sexo entra no cálculo do poder” e é “uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo” (p. 32). Nesse sentido, na sociedade contemporânea, o sexo é correlato ao capital e o corpo é um produto da divisão de trabalho da carne, uma vez que cada órgão é pré-definido pela sua função, sendo o corpo um objeto altamente controlado e normatizado. Aqui, no entanto, não tomamos esta disciplinarização corporal apenas em relação ao sexo, mas a ampliamos em nível mais simbólico para a esfera geral da constituição das subjetividades, dos prazeres, dos afetos e dos devires da existência.

Em *Flores*, a constituição das subjetividades apresenta, muitas vezes, a potência da resistência, da contestação, da vivência e da liberdade dos corpos monstruosos, dos corpos anômalos. Precisamente por apresentarem deformações corporais, algumas personagens acabam desenvolvendo uma subjetividade particular que, ainda que sofra tentativas de cerceamento por parte do Estado e pelos ambientes nos quais essas personagens frequentam e criam, não cessa de (re)construir-se.

O impacto desse cerceamento pode ser observado na obra *Flores* quando o escritor, já adulto, pesquisando sobre sexualidades alternativas em uma zona da cidade, denominada de *Hell's Kitchen*, descobre que sua pesquisa é uma estratégia do governo para violar a privacidade das pessoas que realizavam práticas sexuais alternativas neste local, e usá-la como pretexto para interditar o espaço:

Como resultado de recentes medidas governamentais, a zona da cidade conhecida como Hell's Kitchen está prestes a desaparecer. Por isso, o escritor tem cada vez mais dificuldades para localizar pontos de encontro de pessoas que praticam sexualidades alternativas, por assim dizer. Prestou queixa, denunciando essa decisão das autoridades como uma ingerência ilegal na vida privada dos cidadãos. (BELLATÍN, 2001, p. 33).

Cada personagem constrói sua subjetividade e vivencia seus afetos e prazeres de modo muito peculiar: o escritor, que não possui uma das pernas, opta por um implante ortopédico

que apresenta requintes e decorações, e que é tomado por ele como um objeto de potencial sadomasoquismo. Esta personagem, além de frequentar a mesquita e algumas casas de show, assume seus desejos e vivencia experiências que o constituem enquanto sujeito particular, desafiando a organização e as regras sociais à medida que se localiza exatamente no limite do humano e da cultura.

Os gêmeos Kuhn, por sua vez, também frequentam essas casas de show, realizando apresentações nas mesmas. Seus corpos anômalos são um elemento de resistência e construção de singularidade:

Quase todos os Altares começam às duas da manhã [...] os espectadores podem subir ao palco, desde que naquela noite não se apresentem os gêmeos Kuhn. As performances desses irmãos se desenrolam de tal maneira que os visitantes devem guardar uma distância prudente. Os encontros duram cerca de uma hora e, com medo das autoridades, quase todos se retiram assim que a apresentação termina. (BELLATÍN, 2001, p. 10).

O Amante Outonal, outra personagem de destaque nas *Flores*, também busca vivenciar o prazer de modo não convencional na forma de distintas experiências sexuais em rituais sadomasoquistas, nos quais as pessoas que se vestem de idosos, inclusive ele.

Tais experiências, na sua maioria, se realizam nos Altares, lugar frequentado pelo escritor e onde os gêmeos também realizam as suas apresentações:

Porões espaçosos, onde, em alguns dias da semana, acontecem os Altares. Para saber quando o Altar seguinte vai se realizar, estabeleceu-se uma corrente telefônica particular, da qual só participam os frequentadores habituais. Os detalhes, além do mais, só são conhecidos algumas horas antes do início de cada sessão. É possível que se trate de um encontro sadomasoquista em suas muitas variantes. Às vezes, animais também participam das reuniões. [...] O Altar é dedicado aos Adultos maltratados na infância. Nessas ocasiões aparecem no palco homens e mulheres com roupas de crianças, fingindo que estão sendo espancados por seus pais ou torturadores. (BELLATÍN, 2001, p. 10).

Nesses Altares a monstrosidade corpórea é assumida, é abraçada, não é velada ou escondida. Neles, a diferença é o atrativo maior que os faz justamente vivenciar afetos e subjetividades de modo pleno, mas que num sistema que busca classificar e eliminar a singularidade dos corpos, é sempre algo a ser reprimido e anulado. Assim, em uma sociedade cerceadora da liberdade dos sujeitos, estas personagens são levadas a construir e frequentar espaços onde possam dar vazão a suas potências e desejos, lugares estes que possibilitam a vivência de sensações, experiências e afetos que não passam pelo crivo da normalização.

O escritor e os gêmeos reinventam-se na medida em que negam o discurso normativo das certezas, buscando algum refúgio, algum mecanismo de resistência a uma estética da normalização através do uso do próprio corpo: corpos deformados, mutilados, monstruosos, corpos contaminados, invadidos, desfigurados por anomalias, e que, segundo a sociedade, devem ser escondidos e eliminados.

Nesse sentido, o monstruoso nos corpos das personagens provoca a possibilidade de ser o outro, suscita o “devir-outro” e convoca esses corpos a vivenciar a sexualidade de modo não convencional. Portanto, é justamente esse caráter anômalo que faz com que elas consigam se libertar das convenções e regras sociais, transgredindo-as e afirmando identidades cada vez mais descentradas e fazendo jus a afirmação de José Gil, de que “as fronteiras estão sempre em movimento, são móveis [...] ser humano é devir” e que revela assim a gigantesca aptidão de transformar-se “pela sua plasticidade, pela sua apetência em devir, evoluir, provocar grandes mudanças internas”. (2000, p. 177).

É a falta ou deformação de alguns membros que faz do corpo das personagens um lugar de significação contestatária, algo fluído e instável que nunca está dado ou permanentemente fixo. A renúncia do isolamento e a atitude de expor as deformidades confirma que o escritor utiliza seu corpo como um suporte, um objeto performático, contra todo um sistema de valores predominante, uma vez que o corpo anômalo é tomado não como algo que deve ser escondido, disciplinado, mas como objeto de admiração e até mesmo culto.

Assim, se os corpos anômalos e monstruosos são alvos privilegiados dos mecanismos de poder na sociedade capitalista, estes, ao mesmo tempo em que sofrem o disciplinamento, também apresentam-se como instrumentos de ação e resistência política, ao configurarem-se como uma potência dinâmica, corpos vitalizados, cheios de vida, que efetivam as relações de poder em seu domínio.

O corpo é, nesse sentido, o núcleo fundamental da nossa experiência social e política, o que significa dizer que o poder é físico, e que ele incide sobre a carne, os músculos, os ossos, modulando nossas intensidades corpóreas; mas que também é simbólico e reflete diretamente na constituição das subjetividades, uma vez que a noção de resistência é potencializada através dos distintos processos de subjetivação que o ser é capaz de desenvolver, e no qual o corpo monstruoso não é um entrave, mas um importante instrumento de construção da subjetivação e individualidade.

CONSIDERAÇÕES

Os corpos monstruosos e anômalos, que perambulam por entre as *Flores* bellatinianas, provocam sentimentos de apreensão, rejeição e medo, sentimentos estes que contrastam com as reações comuns diante de corpos-padrões construídos segundo as regras socialmente impostas. No entanto, ainda que fujam dos padrões estabelecidos, esses corpos revelam grande potencial, uma vez que, em razão das diferenças, singularidades e anomalias, estes corpos acabam por se opor às forças reativas e discursivas do poder, contestando-as e funcionando como um elemento de negação dos padrões sociais.

Destarte, as monstruosidades dos corpos encontrados na obra de Mario Bellatín apresentam a paradoxal repulsa que leva ao abraço do outro e de nós mesmos: nos ensinam a sentir em nós a anomalia que há no corpo do outro, fazendo com que, numa pedagogia da empatia e dos afetos, consigamos refletir sobre nossas próprias faltas, nossas próprias subjetividades em (de)formação, a partir de um corpo que pode até não ser o nosso, mas que potencialmente pode vir a ser.

REFERÊNCIAS

- BELLATÍN, Mario. *Flores*. Tradução: Josely Vianna Baptista. Cosac Naify, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica. 2000.
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência. 1999.
- PRECIADO, (Paul) Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, SC, v. 19, n.1, p. 11-21, jan./abr. 2011.

MÁRIO JORGE E O PLURILINGUISMO LITERÁRIO

MARIO JORGE AND LITERARY PLURILINGUALISM

Jessica Torquato Carneiroⁱ

RESUMO: Plurilinguismo literário é uma forma de nomear a escrita que possui duas ou mais línguas como uma característica que se sobressai, o que normalmente atrai teóricos que discutem como a literatura está atrelada a temas como identidades nacionais, bilinguismo, diáspora e globalismo. No presente artigo, Mário Jorge (1946-1973) foi escolhido para a observação do plurilinguismo literário, pois uma parte de sua obra foi bastante marcada por essa característica. Autores como Foerster (2014), Knauth (2007) e Marques (2012) oferecem a base teórica que ampara a discussão a respeito da escrita literária plurilíngue. Este artigo busca explorar a forma particular com que Mário Jorge utiliza o português, inglês, francês e espanhol na sua produção literária, com o intuito de promover discussões e expandir a compreensão a respeito da presença do plurilinguismo na literatura.

Palavras-chave: Plurilinguismo. Literatura. Literatura sergipana. Mário Jorge.

ABSTRACT: Literary plurilingualism is a way of naming the writing that has two or more languages as a feature that stands out, which usually attracts theorists who discuss how literature is tied to themes such as national identities, bilingualism, diaspora and globalism. In this article, Mario Jorge (1946-1973) was chosen for the observation of literary plurilingualism, since a part of his work was highly marked by this characteristic. Authors like Foerster (2014), Knauth (2007) and Marques (2012) offer the theoretical basis that supports the discussion about plurilingual literary writing. This article seeks to explore the particular way in which Mário Jorge uses Portuguese, English, French and Spanish in his literary production in order to promote discussions and expand the comprehension about the presence of plurilingualism in literature.

Keywords: Plurilingualism. Literature. Literature from Sergipe. Mario Jorge.

Submetido em: 01 fev. 2018
Aprovado em: 18 abr. 2018

ⁱ Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).
E-mail: jessicatorquato_@hotmail.com

INTRODUÇÃO

A presença de duas ou mais línguas em um texto literário não é um fenômeno incomum, característica que possui, inclusive, uma delimitação teórica dentro dos estudos literários, área comumente chamada de “plurilinguismo literário”. Aqui, a noção de plurilinguismo literário adotada será a que analisa a mistura de línguas em um só texto, apesar de outros tipos de análise também utilizarem essa nomenclatura.

Com base majoritariamente em Foerster (2014), Knauth (2007) e Marques (2012), será feita uma breve exposição de alguns conceitos teóricos relacionados ao tema, como: terminologia, efeitos estéticos causados pelo uso de diferentes línguas num texto, diferenças gráficas e tradução. Com o intuito de analisar textos dessa natureza, foram escolhidos dois poemas do autor sergipano Mário Jorge de Menezes Vieira (1946-1973), o qual possui uma rica e diversificada produção plurilíngue. Os poemas fazem parte da antologia poética intitulada *Cuidado Silêncios Sôltos* (mais especificamente no capítulo chamado “Marginauta”, com poemas datados de aproximadamente 1970-1972), livro que possui inúmeras produções de Mário Jorge, tanto publicadas em vida quanto postumamente, além de entrevistas, poemas e desenhos de sua autoria.

As línguas usadas por Mário Jorge em uma variedade de textos são português, inglês, espanhol e francês, com isso, o presente trabalho se propõe a analisar de que forma o uso dessas quatro línguas confere significados específicos ao texto e como tal característica ressalta a subjetiva carga cultural atrelada aos idiomas. A “simples” utilização de palavras de línguas diferentes pode atribuir novos significados a um texto por terem sido escritas em determinada língua, e não em outra. Assim, as análises apresentadas buscam compreender os possíveis efeitos estéticos causados pelo intercâmbio de idiomas na produção poética de Mário Jorge.

1 O PLURILINGUISMO E A ESCRITA LITERÁRIA

Ao iniciar uma discussão sobre o plurilinguismo literário faz-se necessário elucidar o tipo de plurilinguismo discutido, uma vez que esse termo faz referência a variados tipos de fenômenos linguístico-literários. Além da presença de diferentes línguas ao longo de um mesmo texto, o termo é também utilizado para se referir à escrita de autores bilíngues ou políglotas, que possuem obras em línguas que não são as suas línguas maternas, como o

português Fernando Pessoa, que escreveu através de pseudônimos nas línguas portuguesa, francesa e inglesa, e ainda Vladimir Nabokov, que possui publicações escritas originalmente tanto em inglês quanto em russo.

Outra referência ao termo “plurilinguismo” é encontrada em Bakhtin ao tratar da teoria do romance. Plurilinguismo e heteroglossia são termos que possuem pontos de convergência, podendo ser tidos como sinônimos nos estudos bakhtinianos (cf. FANTI, 2003). Com base em Bakhtin, a autora discorre sobre como as diferentes vozes que existem no mundo real são “imitadas” nas falas das personagens, o que implica dizer que dentro do romance pode haver personagens de variadas origens e lugares sociais, os quais são fatores que particularizam as formas articular a linguagem, como a fala do patrão e a do empregado, da criança e do adulto. A autora ressalta a noção de plurilinguismo para a teoria dialógica do discurso:

O pluralismo lingüístico, também chamado de heteroglossia e de plurilingüismo, em especial o plurilingüismo dialogizado, que “é o verdadeiro meio da enunciação”, aproxima-se, assim, da plurivocidade, isto é, da tessitura de vozes sociais que constitui o espaço enunciativo-discursivo. (FANTI, 2003, p. 102).

No âmbito da escrita literária há também produções verbais que se adequam aos mais variados gêneros textuais, como algum momento da narrativa em que as personagens trocam cartas ou quando é transcrito o trecho de uma notícia de um jornal televisivo. Logo, vê-se que nos estudos bakhtinianos o termo “plurilinguismo” faz referência ao modo como os seres humanos modificam o discurso para que se adeque aos variados contextos de enunciação, fenômeno que comporta não apenas textos que simultaneamente apresentam diferentes línguas, mas também aqueles escritos em um só idioma.

No que se refere ao uso de diferentes línguas em um texto, uma questão que se coloca ao delimitar qual *corpus* poderia ser considerado pertencente ao que as teorias sobre o plurilinguismo literário analisam é a frequência com que a mistura de línguas acontece, pois, se o critério for a coexistência de línguas estrangeiras em um texto, um enorme número de produções literárias poderiam se enquadrar neste campo de análise pelo fato de a literatura ser feita por intermédio de línguas. Estas têm, como uma de suas mais marcantes características, o quase inevitável uso de empréstimos linguísticos ou as sutis incorporações de nomes estrangeiros a determinado campo do conhecimento, como a informática ou culinária. O que se vê em análises sobre a presença de plurilinguismo em textos literários é a tendência de ser priorizado um *corpus* cuja presença de duas ou mais línguas ocorre frequentemente, passando a ser uma característica que se sobressai.

De acordo com Knauth (2007), apesar de estar em maior evidência no século XXI, este fenômeno possui antigas raízes. O autor cita casos relevância histórica, a exemplo de considerações tecidas por filósofos da Grécia Antiga:

O monolinguismo literário baseia-se em princípios estéticos, políticos e míticos. Foi instituído pela antiga retórica e poética, e foi amplamente observado durante a longa tradição dos estudos clássicos de tradução, tanto na literatura europeia quanto na americana. Retóricos antigos, como Aristóteles, Cícero, Horácio e Quintiliano, estabeleceram as normas de *puritas* ou *kithara lexis* (linguagem pura) e *perspicuitas* (transparência). A fim de evitar a impureza estilística e a obscuridade, essas normas prescreviam o uso do vocabulário nativo e não permitiam palavras estrangeiras, a menos que tivessem uma ‘licença’.¹ (KNAUTH, 2007, p. 2, tradução nossa).

O fenômeno do plurilinguismo, já percebido e regulado na Antiguidade Clássica, continua a vigorar até o presente. Na contemporaneidade, a literatura plurilíngue conquistou maior notoriedade, em especial após a premiação de alguns autores que possuem essa característica de maneira acentuada, tais como Atiq Rahimi, Aravind Adiga e Junot Diniz, que ganharam, respectivamente, os prêmios *Prix Goncour*, *British Booker Prize* e o *Pulitzer Prize*. Outro fator relevante foi a globalização, uma vez que as fronteiras nacionais ficaram cada vez mais diluídas como consequência da aproximação promovida por meios de comunicação (rádio, televisão, internet, etc.) e formas de se locomover cada vez mais ágeis e seguras. Como consequência dessa evolução, as fronteiras foram relativizadas, o que tornou mais possível as trocas culturais entre as nações, mesmo que existam grupos sociais que insistentemente tentam evitá-las.

Um fator sobre o qual normalmente se discute no âmbito do plurilinguismo literário é a noção do “leitor hipotético”, ou seja, o tipo de leitor que determinada obra tem como alvo, uma vez que, dentro do dialogismo inerente à linguagem, quem escreve tende a escrever para um “outro”. Com isso, para o autor plurilíngue, o leitor hipotético normalmente é alguém que compreende (ou que ao menos tenha a curiosidade de pesquisar) as palavras estrangeiras dispostas no texto, pois de que outra forma o leitor poderia alcançar a (mesmo que relativamente ilusória) *completude* dos significados ali existentes? Obviamente o leitor não está proibido de simplesmente pular e ignorar as partes em que línguas que ele não

¹ Literary monolingualism is based upon aesthetic, political and mythic principles. It was first instituted by antique rhetoric and poetics, and was largely observed during the long tradition of the classical *translation studii*, both in European and in American literature. Antique rhetoricians, such as Aristotle, Cicero, Horace and Quintilian, established the norms of *puritas* or *kithara lexis* (pure language) and *perspicuitas* (transparency). In order to avoid stylistic impurity and obscurity these norms prescribed the use of native vocabulary and did not allow foreign words unless they had a ‘license’.

compreende aparecem, no entanto, deve estar ciente de que essa falta poderá resultar em uma compreensão incompleta daquilo que lê. É aí que entra a edição do livro para tentar sanar essa “deficiência” do leitor monolíngue; mas nem sempre essas elucidações estão presentes.

O texto plurilíngue pode estar acompanhado de auxílios, como a tradução ou a tradução seguida da explicação do autor sobre o uso de determinada língua naquele momento do texto, o que ajuda a acomodar o leitor monolíngue. Outra particularidade que textos plurilíngues possuem é a forma de demarcar que determinada palavra é estrangeira: elas podem aparecer grifadas, em negrito, em itálico, entre aspas, etc., assim como podem estar da mesma forma que as outras palavras sem haver qualquer elemento distintivo.

Segundo Foerster (2014), um critério utilizado para determinar se uma edição disponibilizará traduções e notas explicativas pode depender do fato de ser uma produção de um autor já consagrado no cenário literário ou não. Segundo observações da autora, para os autores mais famosos, ter o texto publicado com ou sem traduções não tende a provocar diminuição nas vendas, pois, pelo nome, os leitores tendem a relevar o plurilinguismo. Por outro lado, para escritores desconhecidos, esse fator pode atrapalhar as vendas caso o leitor tenha a chance de folhear o livro e perceber que partes dele são incompreensíveis, ou de ler alguma crítica que ressalte o plurilinguismo do texto. É importante considerar que a vontade de ler um livro não depende exclusivamente de ser uma obra monolíngue, uma vez que, uma mesma obra que afugenta por ser plurilíngue, pode motivar outra pessoa a fazer a leitura.

O uso de línguas diferentes em um mesmo texto, na maioria dos casos, é motivado por algum fator estético, uma vez que o autor busca acessar sentidos que, talvez, o mesmo enunciado em sua língua materna não fosse capaz. Um fator que está bastante ligado ao plurilinguismo na literatura é marcar o lugar de origem daquele que fala. No caso do romance, conforme é possível ser observado em Marques (2012), as personagens (assim como as pessoas “reais”) tendem a trazer na maneira de falar traços distintivos do seu contexto social, apesar de haver aquelas que também “mascaram” essa característica. A presença de falas em línguas ou sotaques estrangeiros, assim como um uso lexical misto, são recursos que colocam em evidência marcas identitárias. Obras perpassadas pelo exílio, imigração, literatura oriunda de lugares que se localizam na fronteira entre dois (ou mais) países e narrativas de viagens costumam ter o plurilinguismo como elemento importante. Até mesmo origens intergalácticas ou sobrenaturais podem ser marcadas, no caso das personagens de outros planetas da ficção científica ou dos seres de mundos mágicos da literatura fantástica. Para tal efeito, há autores que criam vocábulos fictícios ou uma forma de falar diferenciada para ilustrar a origem desses seres de mundos imaginários.

Segundo Knauth (2007), ao longo da história, a escrita de textos plurilíngues assumiu, e continua a assumir, diversas faces. Na Idade Média e Renascença, por exemplo, a mistura do latim ou grego nas obras de escritores italianos, ingleses e franceses denotava refinamento e erudição por parte do autor, o que, conseqüentemente, acabava também por parcialmente selecionar o público leitor.

No entanto, a mistura de línguas não apenas age como elemento que “enobrece”, como também pode causar repúdio ao serem usadas línguas tidas como “inferiores”, como escrever algo acrescentando línguas dos nativos das Américas, os quais tiveram praticamente toda a sua bagagem cultural e linguística dizimada pelos colonizadores. Ao utilizar línguas marginalizadas, um autor estaria “rebaixando” sua escrita, devido ao preconceito fortemente difundido de que aquilo que é oriundo da cultura nativa era inferior ou até mesmo demoníaco. Tal concepção é perceptível quando se vê o lugar marginal que a literatura chamada de “chicana” ocupa, a qual surge nas fronteiras entre o norte do México e o sul dos Estados Unidos (cf. KNAUTH, 2007).

Atualmente, a língua e a cultura “chicanas” estão presentes em diversas formas de fazer literário: “*Chicano* é um fenômeno generalizado na área sudoeste dos EUA e nas áreas do norte do México; entrou em diferentes gêneros de literatura e paraliteratura, como música pop, poesia, drama e arte narrativa.”² (KNAUTH, 2007, p. 15, tradução nossa). Logo, exatamente por representar a mistura entre os povos, a literatura plurilíngue é uma forma de resistência contra a xenofobia, pois evidencia, através da mistura de línguas, a forma como as culturas estão intimamente relacionadas, por mais alguns tentem negar essa relação. O senso patriótico exacerbado pode ser um empecilho para a maior aceitação do intercâmbio de línguas, uma vez que o patriotismo possui como um de seus maiores pilares a definição e uniformização da língua falada por um povo, de modo que ela possua características que a diferencie das demais. Dessa forma, obras plurilíngues podem ser interpretadas como um fenômeno que poderia arrefecer o senso de patriotismo dos cidadãos, uma vez que a literatura é um produto cultural que fortemente colabora para a demarcação de um idioma.

De acordo com Foerster (2014), o plurilinguismo na literatura tem estreita relação com o conhecimento de diferentes línguas por parte do escritor, portanto, um fator de análise que pode ser relevante para esse tipo de estudo é a biografia linguística dos autores plurilíngues. Normalmente há interesse em saber onde nasceram, a nacionalidade dos familiares, se

² *Chicano* is a widespread phenomenon in the South-Western area of the USA and in the Northern areas of Mexico; it entered into different genres of literature and paraliterature, such as pop song, poetry, drama and narrative art.

viveram em outros países, que línguas sabiam a falar, entre outros fatores relacionados ao conhecimento de línguas estrangeiras.

O autor plurilíngue, por geralmente pertencer a grupos linguísticos variados, tem acesso a diferentes formas de se comunicar e, na sua escrita, privilegia determinada língua em detrimento de outras para expressar um sentido que não seria totalmente “captado” por um enunciado semelhante em outras línguas, pois as duas ou mais línguas que existem em sua mente não estão dispostas em subdivisões cerebrais completamente separadas, mas, na verdade, “borbulham” em um só caldeirão.

A relação entre tradução e literatura já é bastante complexa, e, quando se trata de textos plurilíngues, a complexidade se torna, talvez, ainda maior. Por essa razão, a tradução de textos plurilíngues tende a deixar intactas as partes onde há línguas estrangeiras, pois elas cumprem uma função estética naquele texto e, ao serem traduzidas, podem distorcer o que o autor pretendia conferir a esses enunciados. Além disso, um texto plurilíngue exige também um tradutor plurilíngue ou comprometido em pesquisar a fundo os enunciados ditos em outras línguas. Se o tradutor apenas ignora as partes do texto que estão em línguas estrangeiras, corre o risco de fazer uma tradução superficial, pois a obra como um todo se desenvolve também através dos enunciados plurilíngues, mesmo quando parecem ser apenas meros detalhes ou “enfeites”.

Após esta breve consideração teórica serão, trazemos algumas considerações sobre dois poemas do escritor Mário Jorge, com o intuito de tentar compreender como o uso do inglês, espanhol e francês, e a mistura dessas línguas com o português, podem gerar significados específicos nos poemas escolhidos.

2 A EXPERIÊNCIA PLURILÍNGUE DE MÁRIO JORGE

Tanto nas produções em prosa quanto em poesia, há a presença de quatro línguas nos escritos de Mário Jorge: português, inglês, francês e espanhol. Os textos estão majoritariamente em português, e, dentre os três idiomas estrangeiros, a língua inglesa aparece com mais frequência, já o francês e o espanhol aparecem menos e tem quase a mesma ocorrência.

Não foi possível precisar ao certo a biografia linguística do autor, pois não foram encontrados detalhes sobre as suas “experiências linguísticas”, como se morou ou visitou outro país, se possuía pais ou outros familiares de origem estrangeira, ou mesmo se era

proficiente nas línguas que utilizou. No entanto, um fragmento do organizador do livro, Vinicius Dantas, pode dar uma pista sobre a relação de Mário Jorge com outros idiomas:

Os poemas parecem computadores enguiçados, fala-se inglês sem ser bilíngue, projetam-se imagens visuais na tela do texto, emissões em código, quando menos se espera surge uma câmera filmando e nos observando. (VIEIRA, 1983, p. 13).

A seção a respeito do plurilinguismo de Mário Jorge vem versar sobre dois poemas do capítulo “O Marginauta”, o qual possui textos produzidos entre os anos 1970 e 1972. Os poemas não possuem título, mas, ao consultar o índice, o organizador optou por utilizar a primeira linha de cada poema como título, os quais são “Querridos:” e “quem me dera ter o som do mar”. Desse modo, serão chamados no presente trabalho da mesma forma que estão no índice. A análise se detém aos aspectos relacionados ao uso das línguas estrangeiras nos poemas de Mário Jorge, observando que influências elas podem trazer para a proposta de interpretação dos textos. No entanto, é importante mencionar que as interpretações aqui apresentadas são apenas tentativas de acesso aos sentidos construídos no poema, sem, absolutamente, tentar delimitar fronteiras para os significados possíveis da escrita de Mário Jorge. O primeiro poema a ser analisado é “quem me dera ter o som do mar”:

quem me dera ter o som do mar
 quem me dera ser o sol do mar
 quem me dera queimar as luzes
 pra iluminar as estrelas
 do seu olhar

— serenata. música eletrônica tiros de canhão ao longe.

you baby. only you can make this world seems right.
 at left birds sing.

eu quero lhe beijar de contaminações
 pra vocês verem como é a múmia
 das novas gerações, encarne baby encarne
 na minha paciência no meu coração
 meu beijo talvez tenha o germe da explosão

o charuto explode. praia e risos.

latin american people
 na festa do sol
 verão verão um verão
 de festas doidas
 nos jardins do inferno

(VIEIRA, 1983, p. 67)

O poema se constrói como uma espécie de diálogo entre o eu-lírico e alguém (ou alguéns), conforme se observa na primeira e na terceira estrofes. O contexto representado no texto parece ser uma situação festiva, conforme pode ser observado na segunda e na quinta estrofes ao se falar em “praia e risos”, assim como a descrição de “tiros de canhão”, que pode remeter a celebrações por ser um tradicional meio de saudar a presença de figuras ilustres, como presidentes e membros da monarquia. Na sexta estrofe fala-se também em “festa do sol” e “festas doidas”, o que reforça o possível contexto de enunciação do eu-lírico.

Ao longo da escrita o autor utiliza as línguas portuguesa e inglesa. O uso da língua inglesa surge em três momentos do poema, nas terceira, quarta e quinta estrofes. O primeiro momento é um fragmento da música *Only you* (1955), composição de Buck Ram que se popularizou através da interpretação do grupo *The Platters*. A alusão à canção nesse momento do texto talvez possa ser uma continuação da fala dita ao interlocutor do eu-lírico na primeira estrofe, pois a letra de *Only you* também sugere um alguém que fala para esse *outro*, exaltando-o como o único que faz o “mundo parecer certo/bom/satisfatório”. A (possível) referência à música não ocasiona qualquer mudança gráfica ou uso de aspas para indicar que se trata de algo oriundo de um texto externo, fazendo com que a língua estrangeira se integre ao texto como se não estivesse ali. Na mesma estrofe há também uma menção ao canto de passarinhos, a qual é feita em inglês: *at left birds sing*, sem nenhuma razão aparente. Esses versos contribuem para a construção do ambiente onde o eu-lírico se encontra, o que pode levar a entender que o autor descreve as sonoridades que consegue captar no espaço que ocupa, como a “música eletrônica” e os “tiros de canhão ao longe”.

Na quarta estrofe há outro breve uso da língua inglesa com a palavra *baby* como vocativo, a qual já havia sido usada anteriormente na segunda estrofe (*you baby*). Assim, o seu uso demonstra a maneira afetuosa com que o eu-lírico se dirige a esse possível interlocutor.

A frase *latin american people* aparece no início da última estrofe do poema e pode oferecer implicações interessantes para os sentidos do texto. Essa parte é seguida por menções a elementos como “festa do sol”, “verão”, “festas doidas” e “jardins do inferno”. A partir da análise desses termos, pode-se compreender o uso da língua inglesa em detrimento do mesmo enunciado em português (“povo latino-americano”) como uma troca não só de códigos linguísticos, mas também de sentidos, uma vez que a frase em língua inglesa veicula a voz do “gringo”, o que, no contexto do poema, ressalta um dos estereótipos ligados ao Brasil, como o clima tropical, a animação e as festas. Há ainda a comparação feita pela expressão “jardins do inferno”, metáfora que pode estar relacionada à exuberância da natureza testemunhada na

América do Sul (“jardins”) através da expansão marítima europeia no século XVI e à ideia de que em solo latino-americano não haveria expurgo do pecado (“inferno”) como pressuposto, por se tratar de um novo território onde as rigorosas normas religiosas exigidas pelo catolicismo não vigoravam, sendo, portanto, um lugar onde (ainda) não existia “pecado”.

Em “quem me dera ter o som do mar” é possível perceber, nos pontuais usos da língua inglesa, como Mário Jorge se utiliza de vocábulos estrangeiros para introduzir no poema elementos da cultura de um “outro”, tanto através da música quanto ao trazer para o poema a “voz” do estrangeiro.

Outro poema de Mário Jorge que se destaca no que se refere ao plurilinguismo é “Querridos”, conforme pode ser observado a seguir.

sKeys is yes dry over me, look her		
HerE & Now		
She’s going to footing		
	ball	all
	land	
bala		sol
das		o
das		rio
sala		o
das		cas
das		o
fala		ca
DA		FÉ

SEE

tossi color currandeiros nos pân de gos de ir o basfond
 fode em fords calor lentos ar ar ar – gargalham nos seus
 galhos galospanchos & villas ao Cam
 bodegam suspresos surfs mufasmáfias ao Sam.
 malos mire mim atire flowers ours
 skEyes ais on dez nine êita
 YYeSS ao LONG
 (VIEIRA, 1983, p. 36)

Em “Querridos”, Mário Jorge usa as três línguas estrangeiras comumente presentes em seus textos (inglês, francês e espanhol). No poema há a predominância do inglês e as outras duas línguas surgem em momentos pontuais, sem que haja qualquer diferença gráfica nas palavras estrangeiras.

A mistura de línguas já se inicia na primeira palavra através da imitação do sotaque francês na pronúncia aspirada da letra “r”: “querridos” e não “queridos”. Mesmo não sendo exatamente um exemplo de vocábulo da língua francesa, trocar “queridos” por “querridos” é uma forma de plurilinguismo que se dá através da maneira de um estrangeiro falar uma palavra da língua portuguesa. O mesmo pode ser observado na primeira linha da última estrofe com a palavra “currandeiros”. O uso de elementos da língua francesa se repete em um momento posterior do texto com o termo *bas-fond*, que significa “ralé” ou “lugar onde o terreno tem nível inferior”. O sentido dessa palavra pode se estender até a estrofe seguinte, podendo ser lida como “a ralé fode em Fords”.

O poema apresenta várias ocorrências do uso misturado de letras maiúsculas e minúsculas em algumas das palavras em inglês, como “sKeys”, “HerE”, “skEyes” e “YYeSS”. Com exceção de “YYeSS”, o uso intercalado de maiúsculas e minúsculas faz com que uma palavra possa conter duas (ou mais), como nos casos em que *sky* mistura-se às palavras *keys* e *eyes*, logo, elas podem ser lidas como “céus/chaves” e “céus/olhos”, termos que podem ter uma interpretação baseada na religião cristã, como a ideia de que só terá acesso ao céu quem possuir a “chave” (aqui entendida como a fé ou o cumprimento das leis divinas), assim como os “olhos” divinos que constantemente espreitam a vida humana, sempre atentos aos pecados e virtudes. Já “HerE” contém três: *he*, *her* e *here*, ou seja, “ele”, “ela/dela” e “aqui”. Após “HerE” há a palavra *now*, formando a expressão *here and now* (“aqui e agora”), que, ao levar em consideração as possibilidades de palavras presentes em “HerE”, pode-se entender essa frase como *he her here and now* (“ele ela/dela aqui e agora”).

A frase seguinte continua a fazer referência a alguma “ela” que aparece nas três primeiras estrofes (*look her* e “HerE”), indicando que ela está indo *footing* (do verbo *to foot*, que possui vários significados, dentre eles estão “caminhar” ou “dançar”) ou indo para a *footing ball all land*, o que poderia ser traduzido como “terra do futebol”³ (quando se opta por ler *footing ball* como *football*), o que significa uma provável referência ao Brasil, pois a fama do seu futebol é conhecida internacionalmente já nos anos setenta, pois no ano de 1970 a seleção brasileira tornou-se tricampeã da Copa do Mundo e teve Pelé como um dos atletas do time, o que justificaria essa interpretação da “terra do futebol”. Aqui, esse uso da língua inglesa pode ter um princípio que se assemelha ao que foi observado em *latin american*

³ O fato de que, no inglês americano, “football” ser o que é chamado, no Brasil, de “futebol americano” (“soccer” seria o que, no português, é o chamado de “futebol”), poderia impossibilitar a interpretação da frase enquanto “terra do futebol”, porém, no léxico do inglês britânico, “football” é “futebol”, logo, essa interpretação pode continuar a ser levada em consideração.

people no poema discutido anteriormente, pois também remete ao olhar estrangeiro sobre o Brasil.

Após a primeira referência ao país, outras se seguem nas duas colunas de palavras do poema (“rio”, “sol”, “fé”), o que ajuda a compreender a conexão entre as colunas de palavras e a terra chamada de *footing ball all land* (o Brasil), como a cidade do Rio de Janeiro (“rio”), o clima (“sol”) e o apego à religião (“fé”). Ao unir as palavras que se encontram dispostas separadamente nas colunas, é possível encontrar as mais variadas possibilidades de leitura como: “baladas”, “saladas”, “solo”, “ocaso”, “caso”, “café” e “oca fé”, expandindo ainda mais as possibilidades de interpretação do poema.

Ao final das colunas, está a palavra “SEE”, que, devido ao plurilinguismo do texto, pode significar tanto o verbo *to see* (ver) no imperativo ou a conjunção “se” pronunciada de forma alongada (“see”). Conforme mencionado anteriormente, a tradução de textos plurilíngues possui certas particularidades e uma delas é a de identificar em que língua está escrita determinada palavra, especialmente em textos que possuem sintaxe irregular e diferentes misturas linguísticas no meio das frases, como é o caso em Mário Jorge. Tomando o exemplo da palavra “see”, alguém traduzindo este poema para o espanhol, por exemplo, poderia entendê-la como o “se” do português e traduzir como *SII*, ou, para o inglês, como *IIF*. Outro exemplo semelhante é *on*, no penúltimo verso do poema, palavra que pode pertencer tanto ao inglês quanto ao francês.

O espanhol aparece em umas das frases finais do poema com a palavra *malos* (que significa “maus” ou “ruins”), compondo a frase “malos mire mim atire flowers ours”, o que pode significar um pedido para que esses que são *malos* (maus) mirem e atirem flores no eu-lírico. O uso do inglês continua nas estrofes seguintes, incluindo também dois jogos de palavra, como o já comentado uso de letras maiúsculas e minúsculas para incluir duas (ou mais) palavras em uma (“skEyes”), e a contagem regressiva que antecede a estrofe final do poema, que é iniciada em português (“dez nine”), e termina com um “oito” diferente, pois ele não escreve *eight*, mas opta pela interjeição “eita”, ligeiramente parecida com a pronúncia do número em inglês. Além disso, a colocação dessa palavra nesse momento da contagem regressiva pode indicar uma falta de sincronia entre a contagem e o acontecimento do evento aguardado (provavelmente o momento em que as flores seriam atiradas pelos “maus”), o qual pode ter sido iniciado antes do final da contagem regressiva, com isso, o eu-lírico expressa sua surpresa através da expressão “eita”.

Já com relação à estrofe seguinte (“YYeSS ao LONG”) vê-se a mistura entre inglês ou francês e português, e mais um uso de letras maiúsculas e minúsculas que, nesse caso, por não

formar outras palavras, pode significar a pronúncia alongada dos sons das letras *y* e *s*. A frase em si não aponta para nenhuma possibilidade de interpretação específica, mas, sabe-se que o “sim” é dito a algo chamado de “*long*”, que pode assumir uma infinidade de sentidos, pois esse vocábulo inglês (e também francês) possui vários significados diferentes, como os adjetivos “longo”, “demorado”, “esguio”, e também verbos, como *to long* (ansiar, desejar). Ao expandir ao máximo o significado de *long*, pode-se presumir que essa palavra pode, ainda, se referir a alguém, pois Long é também um nome de família.

Em “Querridos:” é possível constatar a criatividade de Mário Jorge ao incorporar vocábulos estrangeiros aos seus textos, em especial através do uso de letras maiúsculas e minúsculas para “brincar” com sons, grafias e sentidos. No texto, o plurilinguismo ajuda a dar pistas sobre os significados que o autor pode ter pretendido desenvolver, ao mesmo tempo iluminando e obscurecendo a leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar o plurilinguismo de Mário Jorge nos faz perceber as complexas possibilidades de análise que esse campo da crítica literária pode atingir.

A escrita plurilíngue de Mário Jorge representa um desafio não só pelo fato de utilizar diferentes idiomas, mas também por ter um estilo de escrita literária que se afasta da “linguagem formal” ao conectar vocábulos e sentenças sem nenhuma conexão aparente, ou ao interligar sentidos que, numa primeira leitura, parecem não ter qualquer ligação.

Portanto, interagir com os textos de Mário Jorge demanda um verdadeiro trabalho de decifração que parece ser interminável, pois é sempre possível estabelecer novas relações e enxergar significados inéditos. O uso de diferentes idiomas amplia a cortina de fumaça que encobre os seus textos, o que torna a produção literária de Mário Jorge ainda mais intrigante (e instigante).

REFERÊNCIAS

FANTI, Maria da Glória Corrêa Di. A linguagem em Bakhtin: pontos e pespontos. *Veredas*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1-2, p. 95-111, 2003.

FOERSTER, Kristina. *Dissolving Linguistic Borders? Contemporary Multilingual Literature in German-speaking Countries*. Thesis (Degree of Doctor of Philosophy in Germanic Studies) – University of Illinois, Chicago, 2014. Disponível em: https://indigo.uic.edu/bitstream/handle/10027/18772/Foerster_Kristina.pdf. Acesso em: 10 fev. 2017.

KNAUTH, K. Alfons. Literary multilingualism I: general outlines and western world. In: DE BEHAR, Lisa Block; MILDONIAN, Paola; DJIAN, Jean-Michel; KADIR, Djelal; KNAUTH, K. Alfons; ROMERO LÓPEZ, Dolores; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Ed.). *Comparative Literature: sharing knowledges for preserving Cultural Diversity*. UNESCO; Eolss Publishers, Oxford, UK, 2007. p. 146-169. (vol. II). Disponível em: <http://www.eolss.net/ebooks/sample%20chapters/c04/e6-87-07-05.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2017.

MARQUES, Isabelle Simões. O romance plurilíngue ou como a língua incorpora a cultura do outro. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, Brasília, v. 13, n. 1, p. 129-149, 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/11825>. Acesso em: 10 fev. 2017.

MICHAEL, Joachim. A heteronímia de Fernando Pessoa: literatura plurilíngue e translacional. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. especial 2, p. 160-181, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2014v3nespp160>. Acesso em: 10 fev. 2017.

THE FREE DICTIONARY. Dicionário eletrônico. Disponível em: <http://thefreedictionary.com>. Acesso em: 19 fev. 2017.

VIEIRA, Mário Jorge de Menezes. *Cuidado silêncios sôltos*. Organização: Vinicius Dantas. J. Andrade. São Paulo: Unicamp, 1983.

O PAPEL DO MEDIADOR NA FORMAÇÃO LITERÁRIA DOS PARTICIPANTES DE CLUBES DE LEITURA

THE ROLE OF THE MEDIATOR SHAPING THE LITERARY FORMATION OF READING CLUBS ATTENDEES

Júnia Cristina Vaz Vieiraⁱ

Ana Maria Bueno Accorsiⁱⁱ

RESUMO: Neste artigo serão abordados aspectos relacionados aos clubes de leitura, tais como a figura do mediador, seu papel e suas competências; a importância do acolhimento, do ouvir e da troca de impressões de leitura nos encontros e se esses elementos influenciam a formação literária dos participantes. No que se refere a metodologia, foi aplicado um questionário junto aos frequentadores de dois clubes de leitura realizados na Zona Sul de Porto Alegre. A pesquisa foi de caráter qualitativo, amparada nos depoimentos dos entrevistados e numa ampla revisão bibliográfica de livros sobre os temas tratados. O resultado final da pesquisa realizada comprova a importância da figura do mediador de leitura na formação literária dos participantes destas reuniões literárias.

Palavras-chave: Clube de leitura. Formação do leitor. Mediação de leitura.

ABSTRACT: In this paper, we will approach the issues related to reading clubs, such as the place of the mediator, their role and their competences; the importance of reception, of listening and of the exchange of imprints on reading in the meetings and whether these elements influence the literary formation of the attendees. Regarding the methodology, a questionnaire was applied to the attendees of two reading club held in South Porto Alegre, Brazil. The research was of a qualitative nature, supported by the interviewee's testimonies and a large bibliographical review of books on the subjects discussed. The result of the research confirms the importance of the reading mediator in the literary formation of the attendees of theses literary gatherings.

Keywords: Reading club. Reader's formation. Reading mediation.

Submetido em: 24 mar. 2016

Aprovado em: 12 abr. 2018

ⁱ Mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: juniavieira@yahoo.com.br.

ⁱⁱ Docente da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: ana-accorsi@uergs.edu.br.

INTRODUÇÃO

Há tempos acompanha-se a preocupação de professores e pesquisadores com o que habituou-se chamar de “crise da leitura”; periodicamente pesquisas como a *Retratos da Leitura no Brasil* sinalizam que o brasileiro tem lido cada vez menos. Apesar do reconhecimento da importância da leitura dado pela maioria dos pesquisados, as causas apontadas para não se ler mais são diversas: falta de tempo, de interesse e de motivação para a leitura, para citar algumas delas. Por outro lado, grande parte dos entrevistados reconhece a leitura como meio para a aquisição de conhecimento e a elencam como importante para o desenvolvimento pessoal, acadêmico e profissional.

É notório que diversos elementos podem interferir no desenvolvimento satisfatório da competência leitora: letramento deficitário e inadequado, distúrbios cognitivos e emocionais, limitações físicas, entre outros, comprometem a decodificação da linguagem e o acesso ao mundo da cultura escrita. O fator socioeconômico também influi no hábito da leitura: o baixo poder aquisitivo de grande parte da população brasileira coloca o livro na categoria de objeto de consumo proibitivo. E no que se refere às políticas públicas a escassez e/ou ausência de bibliotecas públicas e escolares, por vezes, inviabilizam o acesso ao livro e à leitura.

No Brasil, o caminho a ser trilhado rumo a uma nação de leitores ainda é longo e as carências, de uma forma geral, antigas. A escola, para muitos, ainda continua sendo o principal canal de acesso ao livro e à leitura. E o processo da formação de leitores no ambiente escolar, na maior parte dos casos, é fragmentado e o parco espaço oferecido ao texto literário na grade de disciplinas compromete a consolidação do hábito da leitura. E em meio a esse cenário tão multifacetado as práticas de leitura ganham ares de urgência.

O objetivo deste artigo é investigar o papel do mediador na formação literária dos participantes de clubes de leitura. Ao longo do trabalho também será avaliada a importância desses encontros que têm, como eixo principal, a intenção de promover a troca de impressões por meio de leituras compartilhadas entre os participantes. Serão analisadas obras como *Ouvir nas entrelinhas*, de Cecília Bajour, *Os dias e os livros: divagações sobre a hospitalidade da leitura*, de Daniel Goldin, *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*, de Michèle Petit, *O clube do livro: ser leitor, que diferença faz?*, de Luzia de Maria e *Círculos de leitura e letramento literário*, de Rildo Cosson e que tratam sobre os temas que serão abordados nesse artigo. A metodologia utilizada para a coleta de dados sobre a mediação foi a aplicação de um questionário junto aos participantes dos dois clubes de leitura. Ao todo, foram oito perguntas:

seis objetivas – e de múltipla escolha – e duas dissertativas, respondidas por oito participantes, sendo quatro de cada clube de leitura.

O presente trabalho está dividido em quatro partes principais. Na primeira, apresenta-se uma análise e comentários a respeito dos apresentados pela terceira edição da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, com especial enfoque aos hábitos de leitura dos entrevistados pelo estudo. Na segunda parte apresenta-se as conceituações apontadas tanto por teóricos quanto pelos entrevistados para essa pesquisa sobre o que é um mediador de leitura, além do seu papel como formador. A terceira trata sobre a questão dos clubes de leitura, os comentários dos participantes e respostas dadas ao questionário aplicado. Nele serão debatidos a regularidade dos encontros, a importância do mediador de leitura, a valorização e o estímulo da expressão oral acerca do que é lido e compartilhado. Por fim, na quarta e última parte são feitas as considerações finais sobre a motivação para a pesquisa e o trabalho desenvolvidos, assim como os resultados averiguados.

1 RETRATOS DA LEITURA NO BRASIL: TERCEIRA EDIÇÃO¹

O século XXI trouxe novos desafios para nossa sociedade cada vez mais imersa em tecnologia. O uso acentuado da palavra escrita, por exemplo, é pré-requisito para boa parte das atividades, desde a mais trivial até a mais complexa: não ler em nossos dias limita, e muito, as possibilidades de comunicação e de ascensão profissional de um indivíduo, entre outras áreas.

No Brasil, tornou-se imperioso elaborar pesquisas que delineassem o comportamento leitor do brasileiro. Em 2001, o Instituto Pró-Livro apresentou o que seria a primeira edição da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*. Na terceira edição², de 2011, o objetivo geral era “medir intensidade, forma, motivação e condições de leitura da população brasileira”. Em outras palavras: quanto, de que forma, por que e como os entrevistados se relacionavam com a linguagem escrita. E os números divulgados pela pesquisa têm inspirado reflexões sobre os desafios a serem superados em relação ao livro e à leitura no país.

Em uma das análises apresentadas na seção *A leitura no imaginário dos brasileiros*, os entrevistados foram questionados sobre o que a leitura significava para eles. Ao todo, o

¹ Realizada no ano de 2011, mas divulgada e publicada em 2012.

² Na terceira edição, foi utilizada uma amostra de 5.012 entrevistas domiciliares em 315 municípios de todos os estados brasileiros.

gráfico apresenta dez opções de resposta. É interessante notar que cinco dos maiores percentuais apontam a leitura como algo importante no imaginário dos brasileiros: 64% dos entrevistados responderam que “a leitura era uma fonte de conhecimento para a vida”. A soma das respostas dadas na segunda e terceira posições (76%) destaca a leitura como “fonte de conhecimento e atualização profissional”, assim como para a vida acadêmica. Já a leitura como atividade interessante (21%) e prazerosa (18%) ocupam a quarta e a quinta posição do estudo.

A amostragem nos leva a concluir que o brasileiro atribui relevância à leitura, mas são poucos os que a reconhecem como uma atividade agradável. Parte dos entrevistados alegou que a leitura “ocupa muito tempo” (12%); ou que é uma “prática obrigatória” (8%) que “produz cansaço e exige muito esforço” (6%) e alguns a definem como uma “atividade entediante” (5%). É curioso notar que 55% disseram ler frequentemente.

A leitura também disputa a atenção e o tempo livre dos entrevistados com outros meios de entretenimento, principalmente os vinculados aos aparelhos eletroeletrônicos. Em seus momentos de lazer muitos gostam de assistir televisão (85%), escutar rádio (52%), ver vídeos ou filmes em *DVD* (38%) e navegar na *internet* (24%). Sair com amigos e se reunir com a família somam duas posições com consideráveis percentuais (78%). Alguns preferem descansar (51%) e uma pequena parcela respondeu que lê (28%): as leituras incluem jornais, revistas, livros e textos na *internet*.

Failla (2012, p. 50) cogita um possível constrangimento dos entrevistados frente a um pesquisador, provável leitor, caso declarassem não gostar de ler. Mas descarta em seguida tal pensamento quando constata que

[...] a grande maioria não demonstra nenhum constrangimento ao informar que usa seu tempo livre assistindo TV, futebol ou batendo papo ou tomando cerveja com os amigos. Isso é valorizado pela maioria dos brasileiros como atividade prazerosa e de entretenimento. É um retrato da nossa cultura fortemente valorizada pelas mídias. Os bens culturais, incluindo os livros, não despertam desejos ou status.

Os números apontam que as atividades recreativas valorizadas pelos brasileiros são aquelas de caráter coletivo. A leitura, normalmente uma prática que requer do leitor isolamento do grupo, ocupa um lugar de menos prestígio.

Na seção da pesquisa que trata sobre o quesito *Gêneros lidos*, em primeiro lugar está a Bíblia (42%), seguida pelos didáticos (32%) e os do gênero romance (31%). Ao todo, a soma dos gêneros literários listados no estudo destaca que o brasileiro lê pouco literatura ficcional.

Este dado ampara o senso comum de que a leitura está intimamente ligada ao estudo, seja lendo os textos sagrados da religião que professa ou os livros que contribuirão para o aprimoramento acadêmico e profissional: investir tempo na leitura parece ter vinculação a um propósito prático e objetivo.

As motivações para a leitura são diversas; nos informar e aprender são algumas delas. Mas os textos literários, como destaca Bajour (2012, p. 26) “nos tocam e nos questionam acerca de nossas visões sobre o mundo e nos convidam a perguntarmo-nos como viveríamos o que é representado nas ficções”. Por meio da leitura desses textos temos a possibilidade de vivenciar experiências, conhecer culturas, ideias e visões de mundo e, por meio delas, enriquecer nossa existência por meio da fruição literária.

Por fim, destacamos a seção da pesquisa que questiona os entrevistados sobre quem teria sido o responsável por ter feito a “ponte” entre eles e a leitura: em *Quem mais influenciou os leitores a ler* é confirmado o protagonismo dos professores pelo alto percentual das indicações (45%). E a mãe – ou responsável do sexo feminino – é a segunda colocada com 43% das respostas. Outros parentes, amigos, líderes religiosos, colegas de trabalho e cônjuges receberam percentuais tímidos como influenciadores. Mas o número que nos chama a atenção é o dos que responderam que ninguém os influenciou a ler: preocupantes 17% dos entrevistados.

Failla (2012, p. 52), ao comentar os resultados apresentados pela pesquisa acredita que “apesar de muitos brasileiros serem potenciais leitores, acabam não desenvolvendo essa habilidade e interesse em razão da ausência de práticas leitoras adequadas”. Portanto, há de se refletir sobre como a leitura e a literatura tem sido abordadas e trabalhadas em todos os âmbitos.

O desejo de se tornar leitor pode ser despertado por meio da influência de um mediador de leitura. Mas é importante ressaltar que ninguém é persuadido por outrem de que ler é uma atividade prazerosa, enriquecedora e útil antes do autoconvencimento. Mesmo aqueles que pouco ou nunca leem têm a vida repleta de narrativas: o desenrolar da novela televisiva que acompanham ou o ouvido atento que dedicam às histórias de amigos sobre os acontecimentos do dia, entre outros exemplos, confirmam que estamos imersos em histórias para contar, compartilhar, ler e ouvir. Reconhecer a relevância da literatura oral é um caminho que pode propiciar o encontro do leitor em potencial com o encanto das narrativas escritas.

Manguel (2008, p. 19) discorre sobre a importância das histórias quando escreve que elas

[...] podem vir em nosso socorro. Elas podem curar, iluminar, indicar o caminho. Sobretudo, podem nos recordar nossa condição, romper a aparência superficial das coisas, dar a ver as correntezas e abismos subjacentes. As histórias podem alimentar nossa mente, levando-nos talvez não ao conhecimento de quem somos, mas ao menos à consciência de que existimos – uma consciência essencial, que se desenvolve pelo confronto com a voz alheia.

Desse modo, as histórias necessitam seguir seu curso natural: serem ouvidas, lidas e compartilhadas. E cabe ao mediador de leitura favorecer o processo para esta experiência única e insubstituível que é a leitura.

2 MEDIADORES DE LEITURA

A mediação da leitura é um tema recorrente para os interessados na formação de leitores. Palestras, seminários e uma ampla bibliografia sobre o assunto refletem sobre o que é ser um mediador de leitura, seu papel, suas atribuições e as qualidades desejáveis para uma atuação exitosa.

Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2007) a definição para o adjetivo *mediador* é “o que serve de intermediário, de elo.” E, em se tratando de leitura – de estabelecer conexão entre pessoas e livros, os influenciadores – como apontou a pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* – são diversos: parentes, professores, amigos, cônjuges e colegas de trabalho são apontados como pessoas que, em algum momento, foram os responsáveis pelo estímulo ao hábito da leitura.

Ler é permitir-se mergulhar no incessante fluxo da criação escrita produzida pela humanidade, tão diversificada quanto multifacetada. E o desejo em fazer parte desse fluxo pode ter sido, em algum momento, fomentado por quem nutrimos afeto, admiração ou empatia. E a leitura, essencialmente um ato solitário, está vinculada à intimidade. Petit (2014, p. 35) diz que “muitas vezes, nos tornamos um leitor porque vimos um parente, um adulto querido mergulhado nos livros, longe, inacessível, e a leitura aparece como um meio de se aproximar dele e de apropriar-se das qualidades que lhe atribuímos”. Um parente, amigo ou professor que nos leu, em tom apaixonado, a passagem de um livro ou que nos intrigou com seu recolhimento dedicado à leitura pode nos despertar para o mundo da palavra escrita.

Clara³, bibliotecária participante de um dos clubes de leitura pesquisados nesse trabalho acredita que “o mediador é uma ponte que liga o leitor à leitura. Ele pode ser a própria família, ou um professor, ou um bibliotecário. E é de fundamental importância que o mediador estimule e motive o leitor, através de indicações, conversas e trocas.”

É desejável, portanto, que o mediador seja um leitor atento e motivador, que apresente obras que estabeleçam relações entre si e com os interesses dos leitores. O momento mágico de transição entre o livro que deixa de ser um objeto para se tornar uma obra plena de significado e valor simbólico acontece pelas mãos dessa figura motivadora.

Pois, de acordo com Goldin (2012, p. 122):

A relação com os livros não começa com a leitura, e os livros não servem somente para ler. São objetos carregados de valores afetivos, são objetos que cheiram, pesam, têm texturas, que são associados a vozes e a pessoas, que geram situações e que as recordam. Mas também são lidos e adquirem valor por suscitarem as mais diversas apropriações.

Tal qual um *chef* de cozinha, o mediador de leitura deve ser curioso e receptivo aos novos aromas e sabores: o estímulo à experimentação literária deve ser uma de suas características marcantes. E também cultivar a tranquilidade de um jardineiro que sabe que a semente da leitura, em seu devido tempo, dará frutos. E que esta semente tem o hábito curioso de germinar nos mais improváveis e variados solos; e o imaginário do ser humano é um campo fértil para esse plantio.

Por isso, estimular e motivar o hábito da leitura deve ser o principal objetivo do mediador de leitura a partir do próprio exemplo: sendo um leitor e assumindo para si o papel de facilitador, buscando agregar pessoas em torno dos livros e da leitura. O interesse genuíno por histórias e pessoas deve ser os pilares de seu trabalho, porque é sobre isso que e a literatura trata: pessoas que escrevem sobre pessoas para outras pessoas lerem.

Amor aos livros, motivação e entusiasmo são combustíveis essenciais para a promoção e o incentivo ao livro e à leitura. Mas os que desejam atuar profissionalmente nesta área necessitam de uma formação bem estruturada e qualificada, como afirma Marques Neto (2009, p. 66) em seu artigo sobre a importância das políticas públicas na formação de mediadores:

Sem mediação segura, sem agentes bem formados e sem estruturas adequadas, entre as quais a da biblioteca, os livros se perdem e a leitura se pulveriza, a exemplo do que mostram nos indicadores sobre o desempenho em leitura e escrita dos estudantes brasileiros e da população em geral.

³ Todos os entrevistados tiveram seus nomes protegidos por pseudônimos.

Publicações, palestras e seminários sobre o tema podem fundamentar os trabalhos como auxílio técnico e metodológico. Estar atento aos lançamentos do mercado editorial, às premiações e aos eventos literários, por exemplo, devem ser atividades rotineiras para o mediador de leitura. Em primeiro lugar, por interesse próprio, pois como leitor deseja estar atualizado com os acontecimentos ligados ao mundo do livro e da leitura. E o compartilhar deste conhecimento adquirido deve ser a segunda maior motivação de um mediador de leitura.

Ana, senhora de terceira idade que participa ativamente de um dos clubes de leitura destaca que, em sua opinião, um “formador de leitores é alguém que está sempre disposto a falar de livros. É um multiplicador que prepara a leitura a ser feita, que tem conhecimento sobre livros e autores e está entre o texto, leitor e ouvinte.”

O desafio é encontrar a harmonia entre o saber teórico adquirido e a aplicação desse conhecimento nas práticas literárias. Cada indivíduo ou grupo demandará atenção e esforços diferenciados do mediador. Mas o que ele precisa ter em mente, acima de tudo, é a oportunidade de propiciar a cada encontro a fruição artística por meio do texto escrito. Bajour (2012, p. 26) nos relembra que

Muitas vezes a literatura é vista como o instrumento mais atrativo para falar sobre problemas sociais, questões relacionadas a valores, assuntos escolares ou situações pessoais. Quando essa perspectiva predomina, a linguagem artística corre o risco de ficar reduzida tão somente a uma representação de fachada sedutora pela qual se entra para tratar de diversos temas.

O texto literário de qualidade intriga e desperta o leitor para realidades conhecidas, ou não, por ele. Portanto, é natural que haja associações do leitor com passagens da própria vida, de acontecimentos atuais ou de outras épocas. A polissemia do texto literário permite e estimula essas apropriações feitas pelo leitor.

Falar sobre livros e as leituras feitas por nós não deve ser algo burocrático ou, como alguns podem vir a pensar, uma mostra pedante de conhecimento literário num desfile sem fim de obras lidas. Não se forma leitores com essa postura. A proposta deste trabalho é apontar caminhos sobre como reunir pessoas em prol de um interesse comum: a leitura de textos literários. E nosso enfoque maior será dado às pessoas e a sua contribuição – como leitoras e ouvintes – em encontros de clube de leitura.

3 A CRIAÇÃO DE UM CLUBE DE LEITURA: A ARTE DO ENCONTRO

Os clubes de leitura normalmente se originam de forma espontânea por meio da iniciativa de indivíduos que identificam entre si um interesse em comum: a leitura de textos literários. A finalidade dos encontros é propiciar trocas de impressões do que foi lido pelos participantes, e, por intermédio delas, consolidar o hábito da leitura. A periodicidade e a dinâmica das reuniões são, ao longo do tempo, definidas pelo grupo.

Para o desenvolvimento deste trabalho foram estudados dois clubes de leitura com características bem distintas: um deles tem como local de encontros uma biblioteca comunitária. O outro está localizado em uma associação esportiva e recreativa privada que possui em suas instalações uma biblioteca.

Os públicos de ambos os locais têm perfis heterogêneos. As classes socioeconômicas e ocupações são bem diversificadas: desde donas de casa até profissionais liberais aposentados comparecem aos encontros. As mulheres predominam em ambos os grupos, mas os homens, aos poucos, têm começado a frequentar as reuniões. Mesmo em meio à diversidade dos participantes e as peculiaridades de cada espaço, bastam minutos de conversa com qualquer um deles para identificar o que têm em comum: o amor pela leitura e pela troca de impressões literárias. As leituras compartilhadas nos encontros são as de livros que foram emprestados na biblioteca local de cada instituição. Nada impede que os participantes compartilhem leituras de obras provenientes de outros acervos, próprio ou de outros espaços. Mas como o objetivo principal é o acesso ao livro, o foco está concentrado em um acervo que possa estar imediatamente disponível para todos.

Os dois clubes de leitura nasceram a partir da observação dos mediadores responsáveis pelos espaços de leitura que identificaram a necessidade de proporcionar encontros nos quais os leitores pudessem compartilhar leituras. Conhecer outros leitores com gostos similares, além da oportunidade de serem apresentados a autores e gêneros diversos, eram algumas das principais motivações. A proposta da prática foi então apresentada aos frequentadores dos espaços que, de imediato, confirmaram suas participações.

4 O PAPEL DO MEDIADOR DURANTE OS ENCONTROS

Nos dois clubes de leitura estudados há mediadores de leitura responsáveis pela condução dos encontros. Garantir a dinâmica das reuniões e incentivar às contribuições dos

participantes são uma das suas atribuições. Cosson (2014, p. 153) diz que o mediador em um clube de leitura é

[...] uma pessoa que deve moderar as reuniões, estimulando a participação, e organizar as atividades do grupo. Deve ser uma pessoa que tenha muitas leituras e capacidade de liderança e comunicação. Também deve dispor de tempo para a organização das atividades e capacidade de dinamizar as reuniões, entre outras características. Pode haver grupos que façam rodízio entre seus membros no papel do coordenador.

Os mediadores de leitura nos dois grupos se enquadram nas características listadas pelo teórico citado: são leitores, têm liderança e empatia com o grupo. E a dinâmica desenvolvida nos encontros, as leituras a serem compartilhadas, os comentários e a escolha do tema das leituras para a próxima reunião, entre outras atividades, são discutidos pelo grupo. Mas o ponto de maior importância é a garantia da participação de todos durante os encontros.

O mediador, além de estar atento ao andamento das atividades, deve também saber “ler” o comportamento dos presentes. A timidez ao falar em público por parte de alguns participantes também deve ser considerada. O essencial é que as pessoas se sintam à vontade por estarem juntas, pois a dinâmica do grupo e a empatia se desenvolverão ao longo do tempo.

Viviane, frequentadora assídua dos encontros de um dos clubes de leitura comenta que para ela

O mediador, num clube de leitura, é intermediário e facilitador nas apresentações dos livros lidos. Cultiva o clima de intimidade e respeito, garantindo no grupo uma escuta atenta e assegurando liberdade à fala de cada um. Estimula o diálogo, a pesquisa biográfica e destaca informações relevantes na contextualização da obra lida. Dirige o grupo, sendo ele próprio um ativo leitor.

5 A IMPORTÂNCIA DA ESCUTA E DO ACOLHIMENTO

Na sociedade pós-moderna na qual vivemos, 24 horas parecem não bastar para concluirmos nossas atividades. O que é um paradoxo, pois nunca tivemos nossas vidas tão facilitadas pela tecnologia. E o que fazemos com as horas livres que nos restam? Direcionamos para televisores, computadores, *smartphones* e *tablets*, entre outros artefatos

tecnológicos, que parecem ter a função de nos distrair e preencher nosso tempo. Vivemos na era da comunicação. Mas estamos realmente nos comunicando?

Manguel (2008, p.183) faz uma reflexão interessante sobre essa questão:

No entanto, dois fatores têm dificultado o diálogo, em especial, nas metrópoles: o ruído excessivo que tem levado o cidadão a ouvir muito barulho e pouca voz humana e, o acúmulo de fazeres cotidianos, a pressa e a luta pela sobrevivência que impedem as pessoas de pararem para ouvir umas às outras.

Criar espaços nos quais o diálogo e a troca sejam estimulados, a princípio, pode causar estranhamento. Em uma época em que se valoriza a ultraprodutividade e a impessoalidade, para alguns pode soar “perda de tempo” a ideia de uma reunião para se falar sobre livros. Felizmente, a experiência com os dois grupos estudados tem demonstrado o contrário: os participantes, mesmo em meio a suas próprias rotinas atribuladas, reservam tempo em suas agendas para os encontros pelos quais aguardam ansiosamente.

Barthes (2002, p. 195) escreveu que a narrativa começa com a própria história da humanidade e que está presente “em todos os tempos, em todos os lugares”. As narrativas – orais e escritas – e a escuta estão intimamente ligadas e se nutrem por meio de uma audiência e de leitores atentos que as estimulam.

E há quem compareça às reuniões somente para ouvir. Como é o caso de Maria Ana, uma senhora curiosa de 87 anos que, pelas vicissitudes da vida, não pode se dedicar à leitura na juventude. Mas ao ouvir os comentários tão empolgados sobre as reuniões literárias, resolveu participar como ouvinte. Logo em seguida já estava lendo seu primeiro livro. E não parou mais: após dois anos de participação, está finalizando a leitura de seu sexto romance.

Maria Ana diz que “é muito prazeroso ouvir as pessoas falando sobre as leituras, os livros, todas aquelas histórias... Acho tão bonito. Chego a ver os personagens na minha cabeça, as paisagens. Me sinto muito enriquecida por dentro”.

O clube de leitura une a oralidade à narrativa escrita. É uma forma de reviver as conversas ancestrais em volta da fogueira quando valentes caçadores retornavam para contar suas aventuras para uma audiência cativa e enfeitiçada.

É essencial que o mediador de leitura tenha em mente, de forma muito clara, a importância de seu papel durante esses encontros. Ele deve estimular o diálogo, a troca e o compartilhar entre os participantes, pois são elementos vitais para o sucesso das reuniões.

Bajour (2012, p. 39) reforça a importância da escuta quando diz que

Além de aprender a escutar os silêncios dos textos e colocá-los em jogo nas experiências de leitura, os mediadores podem aguçar o ouvido aos modos particulares que os leitores têm de se expressar e de fazer hipóteses sobre seus achados artísticos.

Uma passagem de um romance, a estrofe inspirada de um poema, a escolha de uma palavra em detrimento de outra para expressar um sentimento ou descrever uma paisagem em uma narrativa; as nuances em um texto literário são tão diversificadas quanto os seres humanos. E está sob a responsabilidade do mediador de leitura criar a ambiência adequada para que os participantes se sintam estimulados a compartilhar suas impressões.

A literatura tem o poder de acessar o que há de mais profundo em cada um de nós. E é de uma generosidade corajosa compartilhar o que tocou no mais íntimo de nós. Petit (2014, p. 137) nos aconselha a “dedicarmos um tempo a escutar os leitores”, pois “muitas vezes nos sentiremos surpresos e encantados pelo insólito desses encontros e pelas relações audaciosas que eles estabelecem”. Encontros literários possuem facetas diversas: apaixonadas, reticentes e, algumas vezes, silenciosas. E cabe ao mediador de leitura despertar esta sensibilidade a cada leitura e a cada encontro.

6 LEITURAS COMPARTILHADAS

Estabelecida a frequência dos encontros do clube de leitura, logo verificou-se o aumento dos empréstimos em ambas as bibliotecas pesquisadas neste artigo: os livros indicados pelo grupo, assim como gêneros e escritores, refletiam na movimentação das estantes. E não era leitura obrigatória, mas motivada pelo prazer. O objetivo primordial dos encontros sempre foi o de congregar pessoas em torno dos livros. De acordo com Goldin (2014, p. 96 e 97) “se a ideia é impulsionar formas de convivência por meio da literatura, parece-me que não é congruente centrar a atenção nos livros, mas sim no que acontece aos leitores”. Criar oportunidades para que leitores de todos os níveis e gostos possam se reunir para falar sobre suas leituras pareceu ser, desde sempre, uma prática de leitura estimuladora.

Sobre a dinâmica dos clubes de leitura Maria (2009, p. 65-66) destaca que

A leitura aproxima as pessoas, conclama-as ao diálogo, oferece provisões, palavras e mais palavras, instigações, sentidos novos e cambiantes, promovendo interação. Quanto nos agrada, como leitores, falar do livro que acabamos de ler!

Os encontros promovidos pelos dois clubes de leitura analisados nesse artigo comprovam que dedicar espaço e tempo para que leitores compartilhem sentimentos e impressões sobre as leituras que fizeram, valoriza ainda mais a experiência literária vivenciada por eles. O interesse despertado por determinada obra após a explanação de um dos participantes pode estimular debates ricos sobre o que outros leitores, que também a leram, perceberam sobre ela.

É pertinente lembrar que, diante da leitura de qualquer texto, o leitor traz consigo sua própria bagagem de conhecimento do mundo, dos livros que leu e do fabular que é inerente ao ser humano. Estes elementos influenciam o enfoque e a importância dados durante a leitura: o que foi relevante e significativo para um leitor pode ter passado despercebido ou ser dispensável para outro.

Goldin (2014, p. 130) exemplifica bem esta situação quando diz que

Ninguém lê duas vezes o mesmo texto, em parte também porque ninguém é o mesmo após ler um texto. Do mesmo modo, pelo fato de que o sentido é construído pelas perguntas, vivências e informações trazidas pelo leitor, nunca dois leitores leem um texto da mesma forma.

É evidente que as elipses e os significados implícitos no texto se exaurem em algumas análises. Mas não devemos delimitar a imaginação e a interpretação humanas no que se refere à leitura literária. Tais discussões – o que determinada passagem significa ou não dentro do contexto da narrativa e da interpretação dos leitores, por exemplo – podem e devem gerar debates instigantes. Cosson (2014, p.135) ratifica a importância do debate durante os encontros, pois:

[...] toda contribuição é bem-vinda e não há interesse em formar especialistas, antes reunir em um debate as diversas maneiras como aquele texto pode ser lido, sem que uma interpretação seja considerada melhor do que outra ou se deva chegar a algum consenso, o que não impede que sejam examinadas, revistas e ampliadas à luz da contribuição de todos.

A pesquisa aplicada aos participantes os questionou a respeito do contato que eventualmente tiveram com gêneros e autores que desconheciam e que foram a eles apresentados e notamos que a leitura de ambos foi estimulada a partir desses encontros. Ou seja, a oportunidade de se reunir com outros leitores possibilitou a ampliação de seus horizontes literários, fato que consideramos enriquecedor.

Viviane comenta sobre sua participação nos encontros:

Penso que, ao noticiar algo do livro lido, selecionamos o que mais nos impressionou. Este recorte exige um processo de escolha que, ao ser apresentado em voz alta, pode revelar muito de nós mesmos. Nas minhas apresentações, procuro ler algum trecho significativo, trazendo a escrita do autor à roda. Comecei a usar cadernetas para anotar não só o trecho escolhido como também um pequeno esquema da apresentação em si. No grupo, sinto a necessidade de me comunicar com clareza e lógica, o que tem melhorado não só minha leitura em voz alta como também meu modo de falar em público. (informação verbal).

O exemplo de Viviane não é único: a dinâmica desenvolvida nos encontros tem incentivado o esmero na participação dos membros do clube. Muitos relatam que as leituras que fazem não são mais “descuidadas”: sublinhar passagens e fazer anotações para compartilhar com os demais tornaram-se hábitos. Muitos consideram que se tornaram leitores mais críticos a partir de sua participação nos encontros e que o olhar que dedicam aos textos lidos é mais criterioso.

E o que consideramos mais importante: o prazer da leitura foi acentuado. Também relatam que se sentem cada vez mais motivados a compartilhar suas impressões literárias devido à atenção, à escuta e o acolhimento que identificam a cada encontro.

Finalizamos com um comentário de Bajour (2012, p. 23) sobre o papel dos mediadores nesses encontros:

Para aqueles que são mediadores entre os leitores e os textos, é enriquecedor pensar como leitura esse momento de bate-papo sobre o lido, o intercâmbio acerca dos sentidos que um texto desencadeia em nós. Não se trata então de uma agregação aleatória, que pode ocorrer ou não, e que costuma ser interpretada como a “verdadeira” leitura, aquela que se dá quando os olhos percorrem as linhas e as imagens ou quando os ouvidos estão atentos para a oralização de um texto por meio de uma leitura em voz alta. Falar dos textos é voltar a lê-los.

É importante que haja um espaço de escuta e diálogo durante esses encontros: que os participantes possam ler passagens que tenham considerado tocantes e que possam compartilhá-las com os demais. Mais enriquecedor ainda é contar com as impressões de uma ou mais pessoas sobre a mesma obra: o texto literário de qualidade, como obra de arte que é, proporciona esta amplitude de sentidos e interpretações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Máximo Gorki, romancista russo, escreveu que “a tarefa da literatura é ajudar o homem a compreender-se a ele mesmo”. E o homem, único ser que produz arte, o faz porque a sua necessidade de expressar-se, de identificar-se, de mirar-se no olhar do outro, é maior do que a sua solidão.

Ao longo da escrita desse trabalho ouvimos as vozes daqueles leitores, tão envolvidos, tão emocionados. Ao mesmo tempo, pudemos refletir a respeito das leituras que fizeram e sobre a gratidão por poder compartilhá-las com outras pessoas.

Sabemos que reunir pessoas para a leitura de textos não resolverá os graves problemas que a educação no Brasil enfrenta há décadas: não somos ingênuos ou inconsequentes ao ponto de apresentar uma fórmula que, em um passe de mágica, resolveria a questão do livro e da leitura em nosso país. A proposta é retomar a perspectiva da literatura como arte e repensar a abordagem – decididamente instrumentalizada – que é dada à leitura no Brasil. Nossa espécie palavrosa necessita desses momentos de palavras lidas, ditas e ouvidas.

O universo dos livros e das pessoas é repleto de nuances: dar um passo em direção à complexidade e à diversidade dos sentimentos humanos – com suas coerências e incoerências – é um exercício de autodescoberta. A leitura nos proporciona a experiência de vivermos vidas que não imaginávamos e de visitar lugares em que nunca estivemos antes. Não morreríamos se deixássemos de ler; mas nossa existência se tornaria muito vazia. E, tristemente, viveríamos em um mundo sem memórias.

E pensar que muitos sequer têm esta consciência deve ser motivo para que saiamos de nossas zonas de conforto e façamos algo – não importa em que escala – para que outros sintam o mesmo prazer que nós, leitores, temos ao abrir um livro e ler a primeira página. Compartilhar é preciso.

REFERÊNCIAS

BAJOUR, Cecília. *Ouvir nas entrelinhas: o valor da escuta nas práticas de leitura*. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COSSON, Rildo. *Círculos de leitura e letramento literário*. São Paulo: Contexto, 2014.

FAILLA, Zoara. (org.). *Retratos da leitura no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2012.

GOLDIN, Daniel. *Os dias e os livros: divagações sobre a hospitalidade da leitura*. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 2.0a [CD-ROM]. 2007.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. *Retratos da leitura no Brasil*. Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/index.php/atuacao/25-projetos/pesquisas/3900-pesquisa-retratos-da-leitura-no-brasil-48>. Acesso em: 01 fev. 2015.

MANGUEL, Alberto. *A cidade das palavras: as histórias que contamos para saber quem somos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MARIA, Luiza de. *O clube do livro – ser leitor – que diferença faz?* São Paulo: Globo, 2009.

O CITADOR. *Máximo Gorki*. Disponível em: <http://www.citador.pt/frases/a-tarefa-da-literatura-e-ajudar-o-homem-a-compree-aleksei-maksimovitch-pechkov-6938>. Acesso em: 17 fev. 2015.

PETIT, Michèle. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. São Paulo: Editora 34, 2014.

SANTOS, Fabiano dos. et al. (org.). *Mediação de leitura: discussões e alternativas para a formação de leitores*. São Paulo: Global, 2009.

A PRESENÇA POÉTICA DE BLAISE CENDRARS NA *LIBERTINAGEM* DE BANDEIRA: ENTRE O DIÁLOGO E A OMISSÃO

BLAISE CENDRARS POETICAL AURA INTO BANDEIRA'S *LIBERTINAGEM*: BETWEEN DIALOGUE AND EFFACEMENT

José Diego Cirne Santosⁱ

RESUMO: Este artigo visa analisar o diálogo poético estabelecido entre a poesia do pernambucano Manuel Bandeira e a obra do franco-suíço Blaise Cendrars. Sua vinda ao Brasil, na década de 20, representou um dos pontos altos das propostas multiculturais do nosso Modernismo e deixou profundas marcas nas produções culturais dos principais nomes do movimento no país. Dentre essas, destaca-se a possível influência que o seu lirismo, calcado em um irônico prosaísmo voltado para o cotidiano, exerceu sobre o estilo poético de Bandeira. Com o intuito de tratarmos melhor essa questão, tencionamos debater esse diálogo por meio de um levantamento das consequências deixadas pela presença de Cendrars entre nós e de uma exposição crítica acerca da trajetória poética do autor brasileiro, desde *A cinza das horas* até *Libertinagem*, livro no qual a sua poesia atinge o ápice da maturidade artística e melhor se constata, a nosso ver, essa interface literária com o escritor europeu em pauta. Para tal, recorreremos a algumas fontes primordiais: dois artigos de Manuel Bandeira sobre Blaise Cendrars, presentes em *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* (2001); sua autobiografia literária *Itinerário de Pasárgada* (1984); e, por fim, seu compêndio poético *Estrela da vida inteira* (1993). Além disso, nos apoiaremos nos juízos, a respeito desse assunto, de Davi Arrigucci, em “Bandeira lê Cendrars” (2003), e de Eduardo dos Santos Coelho, na sua tese “Arqueologia da composição: Manuel Bandeira” (2009).

Palavras-chave: Manuel Bandeira. Diálogo cultural. Lirismo coloquial e cotidiano. Blaise Cendrars.

ABSTRACT: This article aims to analyse the poetic dialogue established between the poetry of Brazil's Pernambucanian Manuel Bandeira and the work of Franco-Swiss Blaise Cendrars. The coming of the latter to Brazil in the 1920s represented one of the multicultural proposals highlights of our Brazilian modernism and left deep marks in this movement cultural productions. Among these, it is possible to emphasize the possible influence that Cendrars' lyricism, based on an ironic prosaic approach of the daily, exerted on the poetic style of Bandeira's. We intend to discuss this dialogue by means of a portrait of what has been left by Cendrars' presence among us and of a critical exposition of the poetic trajectory of the Brazilian author Manuel Bandeira, from this works *A cinza das horas* [*The ash of the hours*] to *Libertinagem* [*Libertinage*], the latter in which his poetry reaches the apex of artistic maturity and, in our view, this literary interface with the mentioned European writer. For this, we will resort to some primordial sources: two articles by Manuel Bandeira on Blaise Cendrars, presented in *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* [*The Blaise Cendrars' Brazilian Adventure*] (2001); his literary autobiography *Itinerário de Pasárgada* [*Pasargada Itinerary*] (1984); and finally his poetic compendium *Estrela da vida inteira* [*Entire life star*] (1993). In addition to this, we support the subject with David Arrigucci, in “Bandeira lê Cendrars” [“Bandeira reads Cendrars”] (2003), and Eduardo dos Santos Coelho's dissertation “Arqueologia da Composição: Manuel Bandeira” [“Compositional Archeology”] (2009).

Keywords: Manuel Bandeira. Cultural dialogue. Colloquial and everyday lyricism. Blaise Cendrars.

Submetido em: 06 mar. 2018
Aprovado em: 18 abr. 2018

ⁱ Docente do Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN, Nova Cruz). Doutorando em Letras na Universidade Federal da Paraíba (UFPB, PPGL). E-mail: jdcirnesantos@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

A convite de Paulo Prado, vem ao Brasil, em 1924, o poeta Blaise Cendrars. Mesmo já tendo conhecido, anteriormente, algumas personalidades modernistas, na França, como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Sérgio Milliet, a sua visita a São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais foi a legitimação da sua presença artística entre os autores do nosso país.

Sua estada entre os brasileiros deixou impressões que transcendem a sua simpatia e o seu estereótipo ímpar, com o braço a menos e os dentes amarelados. Como uma das grandes referências da poesia vanguardista da França, Cendrars já era lido e admirado pelos escritores brasileiros, o que acabou criando um frenesi intelectual, marcando um momento muito importante após a Semana de 1922.

Almoços, jantares, palestras, recitais, encontros e viagens, o poeta estrangeiro movimentou os alicerces estético-ideológicos dos escritores brasileiros e a sua citação no “Manifesto Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, ou o artigo “Blaise Cendrars”, publicado na *Revista do Brasil* por Mário de Andrade, de modo algum são exemplos isolados do que representou o impacto de sua vinda ao país.

Entre os vários contatos e diálogos que a poética de Cendrars estabelece com os modernistas brasileiros, o caso mais interessante, a nosso ver, é o de Manuel Bandeira: não estava presente no almoço de 5 de fevereiro de 1924 do suíço com o grupo carioca, na sua chegada ao Rio de Janeiro (EULALIO, 2001, p. 273); não fez nenhuma menção ao escritor no seu *Itinerário de Pasárgada*, síntese autobiográfica do autor, de 1954; e, diferentemente dos outros principais nomes modernistas de 22, só citou o ilustre visitante, vários anos após a sua viagem, em dois artigos, “A poesia de Blaise Cendrars e os poetas brasileiros”, de 1957, e “Cendrars naquele tempo”, de 1961, nos quais faz algumas referências à leitura que os brasileiros fizeram do poeta e comenta as particularidades de seu lirismo.

O que terá feito o poeta pernambucano silenciar por tantos anos acerca de Blaise Cendrars e só destacar a relevância da poesia dele sobre os modernistas brasileiros, mais de 30 anos depois de sua passagem pelo Brasil? Cremos que essa resposta, possivelmente, nunca será consolidada com pertinência e que há um grande risco de divagação e abstração a quem tentar se aventurar para preencher essas lacunas.

Nosso trabalho consistirá, então, em fazer um levantamento dessa questão e de alguns textos de Bandeira que podem nos ajudar a mostrar a profundidade desse diálogo poético na construção da maioria das poesias que compuseram o livro *Libertinagem*, organizado pelo

autor entre 1924, ano da publicação do *Ritmo dissoluto* e da vinda de Blaise Cendrars ao Brasil, e 1930, quando a obra veio a público.

O levantamento teórico-textual sobre a interação poética entre os dois autores será feito, prioritariamente, através dos artigos de Manuel Bandeira a que nos referimos acima, presentes no compêndio *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, organizado por Alexandre Eulálio (2001); dos estudos de Davi Arrigucci Jr., em “Bandeira lê Cendrars”, que serve de pressuposto hipotético para a leitura do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, no livro *Humildade, paixão e morte* (2003); e de Eduardo dos Santos Coelho, na sua tese “Arqueologia da composição: Manuel Bandeira” (2009), na qual se usa para a elucidação do problema exposto, além dos textos jornalísticos citados, correspondências entre Bandeira e Mário de Andrade.

A parte de análise textual consistirá em uma breve descrição da trajetória poética de Manuel Bandeira, do seu livro inicial *A cinza das horas até Libertinagem*, considerado pela crítica o ápice de sua maturidade modernista, e em um detalhamento sobre a existência de procedimentos estéticos similares aos de Blaise Cendrars em poemas do principal livro de poesias de Bandeira, dentre os quais, destacaremos “Poética”.

1 ENTRE CENDRARS E BANDEIRA

Existem pontos de interseção variados entre a poética do brasileiro Manuel Bandeira e a do suíço Blaise Cendrars: a linguagem prosaica, o lirismo retirado do cotidiano e, até traços de ironia.

A coincidência cronológica também favorece a aproximação entre os dois estilos: Manuel Bandeira se torna um poeta de maior relevância, embora já tivesse sido tomado como o “São João Batista” do Modernismo antes da Semana (MOISÉS, 1996, p. 113), com a publicação de *Libertinagem*, em 1930, obra de “liberdade vital e estética” (BOSI, 2001, p. 363), marco da adesão definitiva do autor “ao ideário estético do Modernismo” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 91).

Esse aspecto diacrônico é importante ao nos darmos conta de que esse livro é organizado nos seis anos que sucedem a *Ritmo dissoluto*, mostrando uma maior elaboração em relação às obras anteriores, publicadas em intervalos menores. Mas, além disso, esse

período se afina com a vinda de Cendrars ao Brasil e com a intensidade de sua leitura entre os principais nomes do nosso Modernismo¹.

Apesar de seu silêncio sobre esse ponto, o autor de *Belo belo* nos deixou textos indicativos de sua leitura do poeta europeu em destaque em duas publicações jornalísticas posteriores, sobre as quais nos debruçaremos de maneira mais atenta, a partir de agora, tentando traçar um paralelo, quando possível, com passagens biográficas indicadas no *Itinerário de Pasárgada* (1984), espécie de autobiografia literária, escrita por Bandeira alguns anos antes dos artigos citados.

1.1 “A POESIA DE BLAISE CENDRARS E OS POETAS BRASILEIROS”

Assim se intitulava a primeira nota oficial de Manuel Bandeira sobre o escritor suíço que inovou a literatura francesa, em 14 de julho de 1957, impressa no carioca *Journal français du Brésil*.

A primeira coisa que nos chama a atenção é a referência a Ribeiro Couto. Segundo Bandeira, ele apresentou a poesia de Blaise Cendrars, emprestando o livro *Du monde entier* e recitando, junto ao amigo, os versos decorados da obra (2001, p. 460).

Segundo o *Itinerário de Pasárgada*, a relação com Ribeiro Couto se estreita a partir de 1920, quando o pai de Manuel Bandeira morre e ele vai viver na Rua do Curvelo (1984, p. 64). Tal fato nos revela que, embora não se tenha falado, nessa autobiografia, sobre a leitura conjunta que faziam de Cendrars, o pernambucano era um leitor assíduo daquele, provavelmente, antes de 24, como os demais.

Agora, a revelação mais importante, embora discreta (2001, p. 460):

[...] creio talvez poder confessar ter sido Cendrars quem levantou em mim o gosto da poesia do cotidiano. E foi sem dúvida de Cendrars também que veio em grande parte o gosto dos poetas modernistas pela poesia do prosaico cotidiano. E quem sabe se ainda o gosto pelo poema-piada?

Primeiro, o tom de revelação proibida misturado ainda a um hiato duvidoso em “creio talvez poder confessar”. O que será que o proibiu de falar da importância da poesia de

¹ A leitura inicial de Blaise Cendrars é anterior à sua vinda, em 1924. Em comentário sobre os impactos e os desdobramentos de sua chegada a São Paulo, diz-nos Eulálio que “Mário de Andrade não escondia o fervor quase religioso que os textos de Cendrars aqui provocaram, na febre libertária desse após-guerra, junto aos moços mais voltados para a criação e a renovação literárias” (2001, p. 368).

Cendrars para o seu estilo poético por mais de trinta anos, se a qualquer olhar crítico se identifica o lirismo cotidiano como a sua mais expressiva temática?

Ao assumir, após tanto tempo, “ter sido Cendrars quem levantou em mim o gosto da poesia do cotidiano”, Bandeira sai da posição de modernista isolado em sua timidez e em sua doença e mostra a interculturalidade tão comum a Mário de Andrade e a Oswald de Andrade, sem o impacto que revelar isso causaria nos anos heroicos do primeiro momento modernista.

A tentativa de retomar a impassibilidade em “foi sem dúvida de Cendrars também que veio em grande parte o gosto dos poetas modernistas pela poesia do prosaico cotidiano” é falha porque, “sem dúvida”, o modernista que atingiu a excelência, transformando os motivos do dia a dia no coloquialismo mais afetivo da geração, foi ele mesmo, sobretudo em *Libertinagem*.

O questionamento sobre “o gosto pelo poema-piada”, tem como resposta a descrição dos “poemas muito breves, entre os quais inúmeros eram simples piadas”, de Blaise Cendrars, que teriam deixado, “sem sombra de dúvida, uma grande influência sobre Oswald de Andrade em *Pau-Brasil*” (2001, p. 460). Mais uma vez, o autor do texto tenta se esquivar do diálogo com o poeta estrangeiro, porém, sem negarmos a maior relevância do tom piadista na poética oswaldiana, não é difícil encontrarmos versos curtos e humorados em seus poemas, como em “Andorinha”, ou a ironia pertinaz, como em “Teresa”, para só citarmos textos de *Libertinagem*.

O curto artigo ainda traz um parágrafo breve sobre o único encontro dos dois, em uma livraria carioca, durante a rápida estadia do suíço por lá, e sobre o impacto de seu aspecto sobre quem o conhecia: “Fiquei muito impressionado com a manga do paletó esvoaçante, sem braço dentro (o poeta havia-o perdido na guerra de 1914), pelos dentes estragados pelo fumo, e o seu ar de tudo menos de poeta” (2001, p. 460).

Para Manuel Bandeira, o convite de Paulo Prado a Cendrars foi motivado pelo apreço que tinham por ele “os rapazes de São Paulo – Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Guilherme e Tácito de Almeida” que “apreciavam enormemente” a sua poesia (2001, p. 460). E esse grande apreço também não estava no grande poeta do Rio de Janeiro? Parece-nos que sim.

1.2 “CENDRARS NAQUELE TEMPO”

Eis como se intitulava o necrológio de Blaise Cendrars, escrito por Manuel Bandeira para o *Jornal do Brasil*, em 25 de janeiro de 1961. Quase quatro anos depois do primeiro

artigo, o autor do texto parece mais à vontade para tratar da importância desse poeta francosuíço para a nossa poesia de início de século.

Ao lamentar a obsolescência com que Cendrars encontrou a morte, o texto bandeiriano evoca, com a nostalgia marcante de sua poesia, o passado glorioso do morto (2001, p. 469): “[...] foi na década de 20 um dos nomes de maior prestígio universal do mundo da poesia”. A hipérbole parece querer ser um acerto de contas com a lembrança poética do homenageado, algo além do tom elegíaco ou da recuperação da imagem caricaturesca do poeta mutilado e errante, a que o próprio Bandeira já houvera, aliás, se referido, ao tratar do curioso encontro na livraria.

Tentando definir o estilo ímpar do falecido, aponta o “habitante de Pasárgada” (2001, p. 469): “A sua poesia impressionava então violentamente pela mistura do épico e do lírico: ao mesmo tempo que representava a vida moderna no que ela tinha de mais novo e mais chocante, sabia confidenciar os sentimentos mais íntimos de seu autor”. Depois de destacada em seu universal teor humano, agora, a poesia cendrarsiana é elevada como gênero pluralizado entre os símbolos míticos e a expressão sentimental, fruto das inovações vanguardistas da modernidade, embora, profundamente, intimista.

Ao tratar de “sua influência sobre os rapazes que em 22 desencadearam o movimento modernista”, Manuel Bandeira destaca, mais uma vez, a preponderância da sua irreverência sobre a escrita de Oswald de Andrade, o chamado, inclusive, de seu “aluno de poesia” (2001, p. 469).

A Rua do Curvelo é recriada no imaginário de Bandeira e as suas leituras alegres de Cendrars com Ribeiro Couto são resgatadas (2001, p. 469): “Lembro-me nitidamente do fervor com que líamos e relíamos os versos, tão surpreendentes para nós [...]... Versos que hoje não me satisfazem mais, mas que naquele tempo punham em meu coração um frêmito novo...” O fervor e a surpresa trazidos pelos poemas lidos eram simples resultados da inovação estética do poeta vanguardista, com a qual abandonou o tom pesado da melancolia decadentista e elaborou a poesia coloquial do dia a dia, de fácil leitura e sensibilização universal. O velho poeta já não se satisfazia mais com aquilo porque já alcançara o nível dessa cativante poética.

O *Itinerário de Pasárgada* revela a mesma Rua do Curvelo, com Ribeiro Couto e sem Blaise Cendrars, como motivo único de sua poesia inspirada na cotidianidade (1984, p. 64-65):

A rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo.

Menos de dez anos antes, a insinuação de autonomia criadora é soberana, não há reconhecimento das leituras de poeta suíço e ainda é dito que a criação artístico-poética é fruto da observação da realidade, sem nenhuma intenção estética.

1.3 “BLAISE CENDRARS, O NÃO-DITO”

Em sua tese de doutoramento, Eduardo dos Santos Coelho também chama a atenção para essa questão da “indiferença” de Manuel Bandeira sobre a importância de Blaise Cendrars sobre a sua poética.

Para o estudioso em questão, os possíveis motivos para o silêncio do poeta brasileiro são: manter algum distanciamento dos outros poetas modernistas, singularizando as influências que recebera, aceitando apenas a leitura de poetas pouco lidos pelos outros, até então, como Apollinaire, por exemplo, o que ressaltaria a inexistência das obrigações de escola; defender a propagada ideia de liberdade estética do livro *Libertinagem*, o que não lhe permitiria aceitar nenhuma interface, sob pena de ser contraditório, como é declarado nos versos de “Poética”; ou ainda o propagado apego à tradição, que, segundo essa análise, vai do interesse ao compromisso, o que fez com que o poeta, inclusive, não participasse, efetivamente, da Semana de 22 (2009, p. 74).

Ao que acrescentaríamos, como possibilidade de discussão, embora vejamos como infrutífera a maior extensão dessas alternativas, uma certa dose de vaidade do precursor do Modernismo, ao não aceitar o diálogo com um poeta tão festejado pelos escritores mais jovens de sua geração.

Usando como *corpus* de análise cartas de Bandeira para Mário de Andrade e para Ribeiro Couto², Santos Coelho nos dá uma referência além dos textos jornalísticos para o entendimento do ponto sobre as influências e os diálogos estabelecidos, durante a Primeira Fase Moderna.

² É válido salientarmos que as crônicas jornalísticas, embora deem algum destaque a Blaise Cendrars, são tardias e frutos da memória envelhecida por, pelo menos, trinta anos. Os únicos textos em que Bandeira cita o poeta suíço, na década de 1920, são as suas cartas, que constituem uma ótima fonte de análise dessa problemática.

Uma das questões elencadas a partir desse levantamento, que talvez nos abra um espaço mais firme para vislumbrarmos essa questão, era a noção que Manuel Bandeira tinha do “plágio”: um exercício de aprimoramento estético, que, em algumas coisas, muito se assemelhava à famosa antropofagia oswaldiana, com a diferença de que não seria algo “só de fora (Europa) para dentro (Brasil)” (2009, p. 87).

Em carta a Ribeiro Couto, Bandeira diz que todos os modernistas derivam de Apollinaire e Cendrars (2009, p. 102), ou seja, da apropriação das técnicas renovadoras das vanguardas, somada aos detalhes tipicamente brasileiros como os temas cotidianos e a linguagem prosaica. Confluência que se manifesta na poética de *Libertinagem*, de maneira maior, através dos temas biográficos como a infância, a doença, a família, os cenários brasileiros, dentre tantos outros.

Segundo a tese de Santos Coelho, esse biografismo foi a característica poética de Cendrars mais negligenciada pelos autores de 22, o que não se pode dizer do nosso poeta modernista em destaque (2009, p. 132) – divergência reveladora, até mesmo, de uma influência superior aos procedimentos técnicos pensados inicialmente.

Ao se traçar um paralelo entre os poemas da mitologia familiar de Manuel Bandeira, como “Evocação do Recife” ou “Profundamente”, e o livro *Le Panama*, do suíço, as semelhanças são enormes e constantes. Ao comentar sobre as aventuras cendrarsianas relatadas neste último, o estudioso citado confessa a impossibilidade de se “calcular o quanto desse poema é biográfico e histórico, bem como o quanto dele é pura criação ou a mistura das duas coisas” (2009, p. 132). E quem negaria que esse comentário não poderia se referir, também, aos poemas banderianos nos quais protagonizam “Totônio Rodrigues, D. Aninha Viegas, Rosa ou Tomásia”?

Não nos esqueçamos de que o cronista elogioso do poeta morto fala em “lirismo épico”. Assim sendo, até que ponto a admiração do estilo não pode se tornar uma relação intertextual? Os heróis de Recife, em muito, se parecem com os guerreiros do Panamá (2009, p. 133).

Em carta a Mário de Andrade, de 1925, nosso “poeta menor” fala em um ataque desnecessário daquele à poesia de Blaise Cendrars, ressaltando a técnica de “reportagem lírica” usada por este, a qual classifica de “lirismo puro” (2009, p. 127). A espontaneidade presente nos relatos sobre a realidade está cheia de impressões afetivas – nisso residiria a grandeza poética do injustiçado Cendrars, essa habilidade parece ter sido utilizada, em *Libertinagem*, em poemas como “Pensão familiar”, “Camelôs” e “Poema tirado de uma notícia de jornal”.

1.4 “BANDEIRA LÊ CENDRARS”

Quase nenhuma das grandes críticas à poética de Bandeira tratou da importância de Blaise Cendrars para a elucidação de seu processo lírico ou, pelo menos, do diálogo intercultural estabelecido entre os dois autores. Contudo, Davi Arrigucci Jr. tem um texto muito expressivo sobre essa questão, intitulado “Bandeira lê Cendrars”, que, apesar de sua diminuta extensão, levanta algumas ideias merecedoras de destaque.

Após a exposição da mesma contradição entre os artigos, comentada por nós, anteriormente, nos quais o escritor brasileiro revela a relevância do poeta europeu para o amadurecimento do nosso modernismo, e o *Itinerário de Pasárgada*, onde Cendrars é sequer citado, comenta o autor de *Paixão, humildade e morte* (2003, p. 99-100):

[...] Compreende-se a contradição porque a questão é complexa e envolve diversos lados, não dependendo exclusivamente de nenhum, mas da interação da personalidade do poeta com o contexto total, que não implica apenas a tradição literária, mas também o amálgama da experiência existencial, carreando elementos psicológicos, sociais e culturais no sentido mais amplo.

Esse parece um bom ponto de vista: a contraposição é tão óbvia que não nos deixa refletir sobre a densidade humana da questão. A heterogeneidade impregnada no problema pede que reflitamos sobre os vários aspectos que interferem, de alguma maneira, em uma contenda como essa, isto é, a problemática vai além da estética literária e interage com fatores psicológicos e com a realidade sociocultural.

Para Arrigucci Jr., dois elementos, aparentemente, excludentes, são elementares na construção do diálogo intercultural entre Bandeira e Cendrars (2003, p. 100): a dialética entre a herança simbolista da tradição com a qual conviveu até o início de sua produção poética e as ânsias de transformações que desencadearam a revolução modernista; e também a coincidência entre o momento biográfico sensível e as leituras de uma poesia de lirismo memorialista e cotidiano.

Ainda é colocada a reflexão imprescindível sobre a identidade poética de Manuel Bandeira, através da qual se medita sobre a singularidade de seus versos, consequência bem-sucedida da conjunção entre uma expressão emocional profunda e o que havia de melhor nas tendências literárias modernas (2003, p. 101).

O texto do referido crítico irá se debruçar com atenção saliente sobre o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, entendido como o indicador maior da presença poética de Cendrars

em *Libertinagem*, por humanizar, com certa ironia, a rudeza da linguagem jornalística na sua informação sobre o dia a dia, sem deixar de sensibilizar o leitor pela tragédia social (2003, p. 101-102). Transformando, assim, o particular cotidiano em universal humano – ao gosto da “reportagem lírica”, referida na carta a Mário de Andrade.

2 O TRAJETO POÉTICO

A leitura sequenciada das obras de Manuel Bandeira deixa transparecer, facilmente, a maneira diferente de o autor escrever ao longo de suas publicações. A esses estilos díspares, alguns dão o nome de “fases”, embora não se precise, claramente, a sua sequência poética com uma substituição constante de procedimentos estilísticos usados por outros, de inovação técnico-temática³. Ater-nos-emos, no entanto, apenas a tentar mostrar a concretização de um projeto estético moderno em *Libertinagem*, livro publicado em 1930, sendo considerado, por muitos, o ápice da poesia da Geração de 22.

2.1 A CINZA DAS HORAS

Em 1917, Bandeira publica o seu primeiro livro de poesias, *A cinza das horas*. Mesmo já se encontrando, aqui, pontos mais tarde aprimorados, como o coloquialismo, as memórias familiares e certo grau de erotismo, o autor parece flutuar em meio a um “caldeirão” de tendências estéticas diversas, como a interface com a mística simbolista de Antônio Nobre (a quem foi dedicado um soneto intitulado “A Antônio Nobre”) e como a presença dos rigores formais parnasianos, de que poderia ser exemplo qualquer um dos treze sonetos da obra, a que se junta, ainda, alguma “atmosfera romântica” (BOSI, 2001, p. 361).

A carga intimista, ainda sem a ironia e a simplicidade dos textos maduros, também está presente nessa obra, apresentando a amargura de uma vida dolorosa, o que Massaud Moisés (1996, 112) chama em dado ponto de “fantasma da tuberculose”. Poemas como “Desencanto” e “Elegia para a minha mãe” explicitam tais ideias.

No *Itinerário de Pasárgada*, o próprio autor esclarece o período de elaboração pessoal e estética desse livro, entre 1904 e 1917 (1984, p. 29): “Foi nesses treze anos que tomei

³ Apesar de não nos debruçarmos sobre essa discussão de fases na produção poética de Manuel Bandeira, compreendemos a divisão de sua obra em três fases distintas. Estas se dispõem elencadas e explicadas, dentre outros críticos pesquisados, em MOURA, M. M. *Folha explica: Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001.

consciência de minhas limitações, nesses treze anos que formei a minha técnica”. O comentário é indicador da indeterminação estética dos poemas, nos quais se vê a presença da lírica portuguesa, algum classicismo oriundo do Parnasianismo, a ternura comedida e a melancolia desatada (MOISÉS, 1996, p. 112).

2.2 CARNAVAL

O segundo livro, *Carnaval*, data de 1919. Embora possa se observar a mesma pluralidade de estilo, aqui, encontra-se o início de uma ruptura mais efetiva com as formas tradicionais utilizadas em *A cinza das horas*, sobretudo, pela presença do poema crítico-irônico “Os sapos”, de ataque explícito à tradição parnasiana – o qual será declamado por Ronald de Carvalho, no segundo dia da Semana de Arte Moderna, sendo um dos pontos altos do evento; pelo exercício do verso livre, em repúdio às formas clássicas, acentuado em “Sonho de uma terça-feira gorda”; e pela tentativa de aproximação entre a poesia e a música, na experimentação de harmonia entre forma, ritmo e sentido, em “Debussy”.

O formalismo ainda é uma das marcas predominantes dos textos dessa obra, apesar de os sonetos petrarquianos não serem uma constante, como no livro anterior – a inclusão desses “pastiches parnasianos” tirados dos “fundos de gaveta”, junto às novidades formais citadas acima, traria a desunidade típica das imagens carnavalescas, almejada pelo suposto eixo temático da coletânea (BANDEIRA, 1984, p. 60).

O ritmo de intimismo amargo, análogos aos tons decadentes iniciais, é mantido em “Toante” e “Epílogo”, mas essa publicação é bem recebida pelo grupo modernista de São Paulo (BANDEIRA, 1984, p. 62) e indicada pela crítica atual como um dos antecedentes da Semana de Arte.

2.3 RITMO DISSOLUTO

A passagem mais clara para a produção definitivamente modernista se dá com o livro *Ritmo Dissoluto*, a mais curta das publicações iniciais, publicada em 1924. O cotidiano afetivo de “O Menino Doente”, o prosaísmo lírico de “Carinho Triste” e as experiências em novas formas de poesia como em “Os Sinos”, “Na Rua do Sabão”, “Balada de Santa Maria Egípcíaca” e “Madrigal Melancólico” mostram uma maior proximidade com o Manuel Bandeira que fará tão bem o diálogo entre a tradição e a modernidade.

Já leitor da poética de Cendrars, o autor começa a se desenhar, depois dessa publicação, como o primeiro grande mestre do verso livre da nossa poesia e como, nas palavras de Alfredo Bosi, “talvez o mais feliz incorporador de motivos e termos prosaicos à literatura brasileira” (BOSI, 2001, p. 361).

Essa ideia de passagem para o Modernismo foi destacada pelo próprio poeta na sua autobiografia literária, à qual já recorreremos tantas vezes (1984, p. 75):

A mim me parece bastante evidente que *O Ritmo Dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição para quê? Para a afinção poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas idéias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*. [...]

Vejamos que o próprio autor tem consciência do que representou esse livro no seu trajeto poético: o início da libertação das obrigações engessadas do formalismo tradicional e a valorização da conciliação entre o exercício lírico e a liberdade de expressão. Esses procedimentos nortearam, certamente, duas pérolas do lirismo cotidiano de sua poética, que nada devem aos textos publicados em 1930, “Meninos carvoeiros” e “Balõesinhos” – com os quais a sua poesia começou a sensibilizar a partir dos dramas sociais.

Apesar de ter incluído alguns poemas do início da década anterior, a maioria dos textos parece ter sido escrita entre 1920 e 1921, afirmando a dissolução e a perversão estéticas pretendidas pelo autor e tão bem expressas já no duplo sentido do título escolhido para a obra.

2.4 LIBERTINAGEM

Após os três livros iniciais, espécie de exercícios de elaboração, o autor maduro e experimentado na diversidade estilística, publica a sua ideia acabada de “libertação bandalha”. O triunfo da liberdade vital e estética do poeta é, então, alcançado em *Libertinagem*, de 1930, que reúne, principalmente, poemas publicados de 24 a 30, em revistas de vanguarda – acme da efervescência modernista pelo poeta Blaise Cendrars, do qual são prováveis consequências os dois textos escritos em francês, “Chambre vide” e “Bonheur lyrique”.

Massaud Moisés considera esse avanço um “processo de metamorfose” em sua produção (2004, p. 422). Nota-se uma unidade ímpar nessa obra, alcançada, curiosamente, na variedade: a sincronia entre o biográfico e a ironia; o grau pitoresco da infância,

provavelmente, lembrado após a perda do pai, e do cotidiano; a prática consciente de um prosaísmo coloquial, que o próprio autor chamará de “língua certa do povo” (“Evocação do Recife”); a dialética entre o plano pessoal, introspectivo, e o plano exterior, para a amostragem da realidade social; sem nos esquecermos, por fim, da multiplicidade de técnicas e da mistura de estilos.

Faz-se necessária, a nosso ver, a remissão de alguns poemas de *Libertinagem* para a justificativa do discurso sobre a transcendência das características do Modernismo brasileiro nessa obra⁴: a metalinguagem de “Poética” traz à tona um manifesto modernista, antiparnasiano, em verso; “Pneumotórax” vislumbra a ironia à desgraça pessoal da tuberculose, em forma de poema-piada; o diálogo com o passado literário a partir de “Teresa”, paródia do poema “O Adeus de Teresa”, de Castro Alves; a dessacralização amorosa e a intertextualidade em “Madrigal tão engraçadinho”; o canto à vida como resultado da frustração pessoal de “Vou-me embora pra Pasárgada”, texto considerado uma das obras-primas do autor; as imagens urbanas em “Evocação do Recife” e “Belém do Pará”; o lirismo amoroso, oculto em uma linguagem infantil, de “Porquinho-da-índia”.

Sobre esse estilo variado e único, diz Davi Arrigucci Jr. (2003, p. 15): “[...] o ideal da poética de Bandeira é o de uma mescla estilística inovadora e moderna, uma vez que persegue uma elevada emoção poética através das palavras mais simples de todo o dia”.

Nisso, parece residir o principal ponto do nosso estudo: a crítica é unânime em apontar, como grande inovação da poética libertina de Manuel Bandeira, o lirismo retirado do cotidiano, que, segundo o reconhecimento público tardio dele, veio da contribuição inegável da poesia sensível de Cendrars.

Um olhar grave de análise destacaria, entre os 38 poemas colocados no livro, a inspiração no dia a dia, respeitadas as suas variações, como o principal aspecto paradigmático de seus versos, do qual se originam: as cenas próprias da sociedade brasileira, como em “Pensão familiar” e “Mangue”; os textos oriundos da mística e da cultura populares, exemplificados em “Lenda brasileira”, “Oração a Teresinha do Menino Jesus” e “Macumba de Pai Zusê”; as lembranças familiares de “Evocação do Recife” e “Profundamente”; as típicas manifestações amoroso-infantis de “Porquinho-da-índia” e “Namorados”; as frustrantes limitações diárias de um tísico, mostradas em “Não sei dançar” e “Vou-me embora pra Pasárgada”; e a reportagem lírica sobre os excluídos, como “Irene no céu” e o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, por exemplos maiores.

⁴ É importante pontuar, embora não seja o foco deste trabalho, que esse estilo sólido e lúdico também é presente em obras posteriores.

“poética” como algo ligado à “criação” (KOSHIYAMA, 2003, p 83), representando a tentativa de Bandeira de fundar, definitivamente, o lirismo moderno brasileiro, em diálogo com o estilo lírico de Blaise Cendrars, o que acabou dando ao poema um tom de manifesto vanguardista.

Para fins analíticos, vamos dividir a compreensão interpretativa dos vinte versos em dois momentos: a primeira parte significativa, indo do verso 1 ao 15, vai representar o que, para o poeta, “não é lirismo”; ao passo que nos versos de 16 a 20, defenderá, justamente, a concepção do que “é lirismo”.

2.4.1.1 “Estou farto”

Notemos que a negativa “estou farto” está presente, nesse primeiro momento do poema, nove vezes: três vezes, diretamente, nos versos 1, 4 e 9; e as demais vezes, indiretamente, nos versos 2, 3, 10, 11, 12 e 13, através de indicação zeugmática.

Nesse primeiro momento, o poeta irá expor o que, segundo a sua metalinguagem anarquista, deverá ser negado da tradição poética, por enfraquecer a liberdade criadora do lirismo verdadeiro. Daí a refutação do lirismo “comedido, bem comportado” ou, de acordo com as insinuações simbólicas, do lirismo “funcionário público, protocolo, político”, o que, em suma, representa as construções poéticas presas a uma excessiva formalidade, principal motivo de desalento, no qual viveu a poesia do final do século XIX.

O esmorecimento lírico combatido pelo autor nos traz à memória os rigores estilísticos do Parnasianismo – “os puristas” a quem se pede o rebaixamento bem poderiam ser Olavo Bilac e os seus companheiros, não só pela oposição mítica dos modernistas à escola, mas, sobretudo, pelas indicações textuais: na crítica à erudição vocabular presente no verso “estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo” e no pedido de um prosaísmo coloquial, tão ao gosto de Cendrars, quando se roga pelo uso de “todas as palavras sobretudo os barbarismos universais”; na defesa da liberdade formal, no clamor pela prática de “todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”, em clara campanha contra os alexandrinos classicistas do período anterior; e na ofensiva contra a anulação impassível do “eu poético”, ao negar que seja lirismo o “que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo” e ao afirmar, categoricamente, “de resto não é lirismo”.

2.4.1.2 “Quero antes”

Depois de expor o que, para ele, não é lirismo, o poeta vai fazer sugestões sobre o que é urgente realizar para a elaboração do lirismo moderno. Essa segunda parte é concisa e mantém a construção zeugmática da primeira, na qual se observa a permanência de “quero antes”, nos versos 17, 18 e 19.

A receita para a elaboração do lirismo fluido e autêntico, em lógica antitética ao que foi reclamado nos quinze versos iniciais, é o desapego à linearidade racional e matemática, como se vê na evocação dos “loucos” e dos “bêbedos”, referências soberanas de espontaneidade expressiva, contundente ou não, transformada pela poética cendrars-bandeiriana no lirismo voluntário retirado das imagens cotidianas.

O apego ao lirismo tragicômico “dos clowns de Shakespeare” mostra o viés da ironia à própria desgraça, tom revelador da mudança estilística ocorrida desde *A cinza das horas* e da possível adaptação dos poemas-piada, de Blaise Cendrars, à sensibilidade artístico-biográfica do poeta brasileiro.

O travessão que inicia o último verso dá o destaque à ideia central da construção dessa arte de desenvolver lirismo e de toda a *Libertinagem* de Bandeira: a liberdade formal, linguística e expressiva, mesmo com a sugestiva presença poética do escritor suíço nos elementos biografistas, cotidianos, humorados e prosaicos.

CONCLUSÃO

O mais estranho no assunto abordado por nós é o silêncio da maior parte da fortuna crítica sobre Manuel Bandeira acerca da questão envolvendo a leitura realizada por ele da poesia de Blaise Cendrars, apesar de toda a importância que o diálogo textual com o suíço representou para o amadurecimento do nosso Modernismo, na década de 20.

Essa ausência crítica talvez não seja um desleixo, mas o fruto indevido da omissão do próprio poeta brasileiro, silenciando, por várias décadas, sobre a função fundamental do exame realizado sobre essa poesia vanguardista para a elevação de sua escrita a um patamar de excelência.

Os comentários atentos de Santos Coelho e Arrigucci sobre a interface entre Bandeira e Cendrars, desenvolvidos através da leitura dos artigos jornalísticos e das cartas do autor brasileiro, mostram-nos que a adaptação dos procedimentos líricos do poeta franco-suíço à

poética autobiografista e sensível do autor de Recife não diminuiu a singularidade desta, nem a sua relevância para a formação da literatura moderna brasileira.

O livro *Libertinagem* parece ser, então, o mais apropriado para a reflexão sobre esse aspecto intercultural: reúne os poemas escritos, no desenrolar da década de 20, para as publicações vanguardistas periódicas, coincidindo com a leitura mais empolgada dos autores europeus de Vanguardas; é considerado o melhor livro de Bandeira, celebrando o seu crescimento como poeta e fechando, celebrenemente, as principais publicações da fase heroica do Modernismo; apresentando, ainda, o prosaísmo lírico inspirado nas cenas cotidianas, autobiográficas ou sociais, através do saudosismo mítico ou da reportagem poética.

Esses procedimentos também são muito bem realizados pela fluida poesia de Blaise Cendrars, o que nos faz concluir que a identificação de sua aparição estética na elaboração dos poemas de Manuel Bandeira é viável e pertinente.

REFERÊNCIAS

Obra direta

ARRIGUCCI JR., D. Bandeira lê Cendrars. In: ARRIGUCCI JR., D. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BANDEIRA, M. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

COELHO, E. S. *Arqueologia da composição: Manuel Bandeira*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

EULÁLIO, A (org.). *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. Edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2001.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S.; FRANCO, F. M. M. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KOSHIYAMA, J. O lirismo em si mesmo: leitura de “Poética” de Manuel Bandeira. In: BOSI, A. (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003.

MOISÉS, M. *História da Literatura Brasileira: Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1996.

TERIA O BOVARISMO ACOMETIDO SRA. SOMMERS?

WOULD HAVE BOVARISM TAINTED MRS. SOMMERS?

Silmara Rodriguesⁱ

Eider Madeirosⁱⁱ

RESUMO: Este trabalho objetiva garimpar comparativamente como as manifestações do que é próprio ao universo feminino se apresentam e determinam o ponto de convergência entre o valor negativo e positivo da entrega e da busca por novas sensações, por novos sentidos, por novas emoções a partir do conceito de bovarismo. Salvaguardadas as diferenças estruturais e os contextos de repercussão dos dois textos, estabelecemos um diálogo entre elementos pontuais da protagonista de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e das ações da protagonista de “Um par de meias de seda”, de Kate Chopin, de modo que as condições das duas personagens mediante a aquisição de objetos materiais possam dar significado a outras dimensões de caráter, diríamos, transcendentais ao desejo pelo impossível. Nesse intervalo, levantamos algumas reflexões mediadas pelo contexto histórico do final do século XIX ocidental, a produção de literatura desde uma escrita de mulheres, sobre mulheres e para mulheres, e na visão interpretativista e de resgate desses fatores por parte da crítica feminista.

Palavras-chave: Representação feminina. Literatura oitocentista. Kate Chopin. Gustave Flaubert. Bovarismo

ABSTRACT: This paper aims to explore comparatively how the manifestations of what is proper to the feminine universe present themselves and determine the point of convergence between the negative and positive value for the search and surrender to new sensations, to new senses, to new emotions, based on the concept of bovarism. Besides the structural differences and the repercussion contexts of the two texts, we established a dialogue between punctual elements of the protagonist of *Madame Bovary*, by Gustave Flaubert, and the actions of the protagonist of “A pair of silk stockings”, by Kate Chopin, so that the conditions of the two characters through the acquisition of material objects can give meaning to other dimensions of, we would say, transcendent desire for the impossible. Meanwhile, we raise some reflections mediated by the historical context of the late nineteenth century, the production of literature from the writing of women, about women and for women, and the interpretivist view and rescue of these factors by the feminist critique.

Keywords: Women’s representation. Nineteenth Century Literature. Kate Chopin. Gustave Flaubert. Bovarism.

Submetido em: 04 maio 2018

Aprovado em: 01 jun. 2018

ⁱ Docente de Língua Portuguesa na rede municipal de ensino de João Pessoa, PB. Mestra em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, PROFLETRAS). E-mail: rodriguessilmara@yahoo.fr

ⁱⁱ Mestrando em Letras na Universidade Federal da Paraíba (UFPB, PPGL). E-mail: eidermadeiros@gmail.com

CONSIDERAÇÕES INICIAIS¹

A história das mulheres durante toda a extensão do século XIX passou por inúmeras transformações, em resposta e acompanhamento às mudanças pelas quais o mundo ocidental atravessava. Se tomarmos como inspiração os epítetos e os intervalos usados por Hobsbawm (2015a, 2015b, 2015c) para intitular suas obras historiográficas sobre *A era das Revoluções (1789-1848)*, *A era do Capital (1848-1875)* e *A era dos Impérios (1875-1914)*, já podemos notar a presença de desdobramentos que se estendem significativamente no período oitocentista, e que nos dão uma dimensão prolífica, ainda que parcial, da concentração de acontecimentos determinadamente vistos com relevância nesse tempo de fecundação da modernidade.

No ano de 1851, primeiro ano da segunda metade do referido século, Gustave Flaubert (1821-1880) inicia a sua célebre obra *Madame Bovary*, publicada somente entre 1856 e 1857, e agracia a Europa com um marco do movimento literário realista. Dentro de nossos propósitos, deter-se à esta segunda metade se torna necessário, não apenas pelo marco flaubertiano, mas por ser no transcorrer desses derradeiros cinquenta anos que outras tradições no mundo e do mundo da arte voltam a ser fortemente questionadas.

Tais rupturas refletem, a nosso ver, a inevitável pressão da realidade concreta vivenciada pela civilização de então. É em torno dessa época que a burguesia ascende de maneira definitiva ao patamar de classe dominante, que as ideias de Darwin passam a ser publicadas e que a urbanização se transforma com as invenções da luz elétrica por Edison, do telefone por Graham Bell e do primeiro automóvel movido à gasolina por Karl Benz, sem contar toda a ferrenha industrialização cada vez mais indesviável. (STRICKLAND, 1999). Para além dessas tecnologias mecânicas, mas não menos importantes, é quase no desfecho desse século que a política sofre impactos com o sufrágio feminino, inauguralmente conquistado pela liderança de Kate Sheppard na Nova Zelândia, em 1893; que os campos de saber científicos releem a psique humana com Sigmund Freud desenvolvendo a psicanálise a partir de 1895; e que Kate Chopin acompanha tais acontecimentos com a publicação de seus textos literários nos Estados Unidos.

Esses elementos difusos geográfica e tematicamente servem apenas para caracterizar o cenário em que a arte e a vida ora se implicavam, levando o plano das representações das

¹ Uma versão preliminar de mesmo título deste trabalho foi apresentada oralmente em 11 de novembro de 2015, na II Semana de Letras da UFPB: homenagem a Sérgio Castro Pinto, e é fruto das reflexões na disciplina de Estudos Culturais e de Gênero na Literatura, então ministrada no segundo semestre de 2015 pela Prof. Nadilza Martins de Barros Moreira, à qual somos imensamente gratos.

mulheres na literatura a um novo paradigma. A autoria feminina na literatura reposicionaria as musas e as heroínas, construídas exclusivamente pelas penas do cânone masculino, em um outro prisma, dando ênfase à mulher enquanto instrumento de expressão, e não apenas como objeto, à revelia de si mesma.

O fato de Flaubert ter respondido como sendo ele mesmo a própria Emma Bovary, durante seu julgamento sob acusação de “imoralidade”, nos enuncia o quanto esta fronteira entre criador e criatura não estava em voga na mentalidade do autor francês. E como, de certo modo, isso prenuncia a reviravolta do trato para com o íntimo, e, por conseguinte, para com o feminino, visto que denota a primazia das individualidades sobrepujando, na via da empatia, a ótica austera habitualmente lançada às mulheres.

Em solo norte-americano, o século XIX já demonstrava a escalada da escrita de mulheres de modo evidente. Comparando rapidamente a quantidade de escritoras estadunidenses alçadas a destaque pela história oficial, a anglo-americana Anne Bradstreet (1612-1672), considerada a primeira escritora do Novo Mundo, se via como autora praticamente sozinha na companhia de três outras escritoras, na ocasião de publicação de seu *The Tenth Muse Lately Sprung in America*, em 1650, enquanto que no próximo bicentenário o número alcança cumulativamente a marca próxima a mil e setenta outras companheiras (WIKIPEDIA, 2018a, 2018b, 2018c).

Em “Um par de meias de seda” (1896), de modo relativamente ousado para a época, Kate Chopin (1850-1904) já demonstra aquilo que para Amin (1995) representa a característica mais primordial da autora missouriana: a capacidade precursora de deixar implícita a autoria como o despertar de um senso de identidade própria e de criar protagonistas que fazem o mesmo (ou seja, despertam²) com relação a seus desejos, apetecidos por uma sensualidade que beira o plano objetivo, e que se afirmam exatamente por assim se conciliarem.

Salvaguardadas as diferenças estruturais e os contextos de repercussão dos dois textos de *Madame Bovary* e de “Um par de meias de seda”, este trabalho objetiva garimpar comparativamente como as manifestações do que é próprio ao universo feminino, neles se apresentam e determinam o ponto de convergência entre o valor negativo e positivo da entrega e da busca por novas sensações, por novos sentidos, por novas emoções.

² Vale destacar que a primeira prosa longa da autora se realiza no romance intitulado *The awakening* (1899), traduzido livremente para o português como *O despertar*. É notório um recorrente jogo de palavras em torno da semântica do “despertar” no estudo ao qual se dedica Amin (1995). Achamos oportuno estender essas compreensões para a nossa leitura de “Um par de meias de seda”.

Partindo de uma análise centrada nas personagens femininas e se valendo de um referencial crítico-feminista, da situação das mulheres no final do século XIX, em contraposição à noção de bovarismo, busca-se engajar uma reflexão sobre os princípios e jogos dos prazeres que podem ressignificar, por meio do reconhecimento das experiências da Sra. Sommers, o valor do gozo e da intuição como *pequenas mortes* à razão androcêntrica, através das quais se busca desvencilhar-se da *morte trágica* da diagnose patriarcalmente fatal, análoga a Emma Bovary.

Afinal, de que vale apenas a restrita imaginação de uma existência satisfatória e fantasiada, se é possível, mesmo que de súbito e improvisado, adquirir e sentir os objetos dos desejos e trilhar, na contramão dos costumes, as extravagâncias do próprio prazer?

1 O QUE SERIA O BOVARISMO?

Como boa parte dos elementos do discurso naturalista que resistia ao *fin-de-siècle* na Europa, o conceito de bovarismo buscava estabelecer de modo bastante tradicional a autoridade médica e os indícios do que Foucault (2001) viria a chamar de biopolítica. Se as técnicas de sujeição e controle dos corpos visavam tornar os indivíduos funcionais aos propósitos do sistema burguês, isso não se daria sem a devida ênfase ao dispositivo da sexualidade.

As mulheres e seus corpos estariam inseridos na fase de desenvolvimento do dispositivo, ao se relacionarem direta ou indiretamente com suas “quatro grandes estratégias: sexualização da criança, histerização da mulher, especificação dos perversos, [e] regulação das populações”. (FOUCAULT, 2017, p. 124).

Embora esteja na dimensão da arte, a literatura da obra célebre de Flaubert provocou – ao mesmo tempo que foi submetida por seu crivo – uma diagnose fruto de sua própria constituição narrativa. Quem vem estabelecer o termo é Jules de Gaultier (1858-1942) em seu ensaio sobre *le bovarisme* em 1892. Segundo o autor, a essência de tal convenção se resumiria no argumento de que:

Dotada de um temperamento fortemente acentuado e de uma vontade agente, ela [Emma Bovary] cria em si mesma, em contradição com seu ser real, um ser de imaginação, feito da substância de seus sonhos e de seus entusiasmos perdidos em um lirismo adulterado. De uma íntegra boa fé, ela se encarna neste fantasma, empresta-lhe paixões e desejos e coloca-lhe a seu serviço

para satisfazer toda a tensão de seus nervos, toda a energia de sua alma. (GAULTIER, 1892, p. 26, tradução nossa)³.

Por um lado, então, se tal patologia literária demonstra uma antecipação da diagnose histórica, por outro, ela não consegue desprender-se de sua dinâmica literária e direcionar-se a um sintoma da subjetivação realista em curso.

Cabe mencionar que, posteriormente, o bovarismo vem se associar ao transtorno psicológico da “mitomania”, mas se mantém no campo da estética como um bastião do individualismo modernista.

É como se, em parte pelo menos, a incursão de uma mulher, de uma personagem feminina confiscada pela tríade criador, motivo e efeito, tivesse alavancado o enredo ficcional ao escrutínio público, sem deixar-se se abater ou se esgotar por ele. Justamente por ser um masculino-feminino ou um feminino-masculino, na medida em que envolve Flaubert como sendo Bovary, a divisão dos papéis homem-mulher, criador-criatura, autor-obra, ganhasse tons intoleráveis de opacidade aos leitores e à sociedade.

Antes de seguirmos nessa direção, vale pontuar que David (2007, p. 18, tradução nossa), ao retomar Gaultier em sua análise, afirma que

ele não faz do bovarismo, essa nuance da vida afetiva nas fronteiras do indizível, a prerrogativa do sexo feminino. Emma Bovary, enquanto grita a verdade sobre a personagem, pertence à ficção. Além disso, como seu criador afirma insistentemente, ela é considerada como fruto de mero trabalho de estilo. Pesquisas recentes parecem ter estabelecido que o famoso “Madame Bovary, sou eu!”, incansavelmente trazido pela crítica, não passa menos de um testemunho indireto e tardio, que demanda bastante cautela. Por outro lado, Flaubert afirmou repetidamente: “Nada neste livro foi retirado de mim.”⁴

Diante desse posicionamento, podemos entender que o conceito de bovarismo, além de multifuncional aos campos de saberes científicos e artísticos, se mostra híbrido em sua proposta interpretativa para a crítica literária.

³ Pourvue d'un tempérament fortement accentué et d'une volonté agissante, elle crée en elle, en contradiction avec son être réel, un être d'imagination, fait de la substance de ses rêveries et de ses enthousiasmes égarés dans un lyrisme frelaté. D'une entière bonne foi, elle s'incarne en ce fantôme, lui prête des passions et des désirs et met à son service pour les satisfaire toute la tension de ses nerfs, toute l'énergie de son âme.

⁴ [...] il ne fait pas du bovarysme, cette nuance de la vie affective aux confins de l'indicible, l'apanage du sexe féminin. Emma Bovary, tout criant de vérité que soit le personnage, appartient à la fiction. De plus, ainsi que le revendique avec insistance son créateur, elle est considérée par lui comme le fruit du seul travail du style. Des recherches récentes semblent effectivement avoir établi que le fameux « Madame Bovary, c'est moi ! », inlassablement glosé par la critique, ne provient que d'un témoignage indirect et tardif, au demeurant lui-même sujet à caution. En revanche, il est avéré que Flaubert a déclaré à plusieurs reprises : « Rien dans ce livre n'est tiré de moi. »

Isso, pois, em contrapartida ao que defende David (2007), encontramos concordância junto ao pensamento de Buvik (2006), sobretudo por concebermos que a obra literária *sui generis* se encontra aberta aos efeitos estéticos que preconiza, a partir de sua própria consolidação enquanto proposta ficcional.

Toda a fama obtida desde as várias perspectivas circundantes a *Madame Bovary*, por meio da obra mesma ou de seus derivativos impactantes, nos impede de negar outra maior amplitude ao bovarismo e de sufocar sua interpretação a apenas uma ambiguidade autoral.

Pensamos ambiguidade autoral em sentido menos estrito, ainda que a autoria seja categoria de análise de fundamental importância em nossos recortes, pois principiamos de que em Literatura, a fluidez interpretativa é pressuposta a todo trabalho criativo, que venha servir e permitir o acesso à fruição, independentemente de fatores de intencionalidade da autoria.

Assim, ratificamos a concepção de Buvik (2006), ao entender que:

O bovarismo de Emma Bovary [*sic*] é possivelmente extremo por beirar os limites da patologia, ao mesmo tempo que Flaubert faz dele um exemplo universal: como ela [Emma], todos estão condenados a imitar modelos e a fazer uso da linguagem comum sem conseguir expressar os pensamentos e os sentimentos mais pessoais. E todo mundo se reconhece nela quando, desesperado por uma existência insuportável, busca transformar a realidade. Ou em sem exagero, ela também é um ser trágico, crente do impossível possível.

Dotada, como cada um de nós, de uma potência bovárica [bovaryque], que a domina completamente, Emma se concebe diferente de si mesma; ela concebe toda a realidade como outra que não é. Esta é a causa de sua ruína: mas é também o que torna a sua vida tão diversa e tão emblemática. O bovarismo, é isto que nos faz mais do que somos, às vezes no risco de nos levar até mesmo à morte. (BUVIK, 2006, p. 326, tradução nossa)⁵.

Muito possivelmente, é nesses arranjos que o bovarismo encontra eco para explicar sua própria fama e seu estatuto de sintoma. Pois, é na economia linguística de seu contexto de aparecimento que podemos confirmar o surgimento do conceito como uma tentativa de responder a duplas inquietações. Tais inquietações só são assimiladas, especialmente na lógica médico-social daquele tempo, quando tensionam a busca por uma solução que, por ela

⁵ Le bovarysme d'Emma Bovary est peut-être extrême jusqu'à frôler la pathologie, mais en même temps, Flaubert a fait d'elle un exemple universel : comme elle, tout le monde est condamné à imiter des modèles et à se servir du langage commun inapte à rendre les pensées et les sentiments les plus personnels. Et tout le monde se reconnaît en elle lorsque, désespérant d'une existence intolérable, elle cherche à la transformer. Or dans son exagération, elle est aussi un être tragique, croyant l'impossible possible.

Dotée, comme chacun de nous, du pouvoir bovaryque, qui la domine entièrement cependant, Emma se conçoit autre qu'elle n'est ; elle conçoit toute la réalité autre qu'elle n'est. C'est la cause de sa fin : mais c'est aussi ce qui rend sa vie diverse et si emblématique. Le bovarysme, c'est ce qui fait de nous plus que nous ne sommes, parfois au risque d'en mourir.

mesma, engendra uma dissolução rápida da causa, mesmo que esta não seja, em seguida, definitivamente sem retorno. O encontro de uma solução, por vezes, surgia paliativamente ao reconhecimento da causa, sobretudo quando no terreno das moralidades.

Todavia, conseguimos enxergar o bovarismo como sintomático não apenas daquilo que compete ao *frisson* estético e social oriundos da “bissexualidade psíquica” (DAVID, 2007) de Flaubert-Bovary, mas, também, por sua incorporação discursiva, da necessidade de responder aos anseios do que já estava posto na própria realidade; quer seja a escalada do feminino trágico a um lugar de privilégio e releitura, quer seja a releitura deste feminino como potência do desejo pelo impossível.

Assim, concluímos o que seria o bovarismo a partir do que Gauss e Collas (apud COLLAS, 1985) apresentam em retorno à seara literária, na constatação de que, em certa proporção, o ético e o estético podem, mesmo com riscos, se envolver intimamente, pois:

Hoje se entende que um autor, quer ele queira ou não, irá necessariamente injetar um pouco de si em suas personagens. À luz dos atuais saberes psicológicos, a assertiva de Flaubert “Madame Bovary, sou eu” (com a qual ele silenciaria aqueles que pensaram – e alguns ainda procuram! – haver uma Emma na vida real) é uma verdade autoexplicativa, quase um truísmo. Caracterizar Emma Bovary como uma medíocre, pessoa insignificante – a implicação sendo a de que ela não merece tanta atenção por ela mesma – é ignorar que ela encarna características psicológicas peculiares a um dos maiores autores do século retrasado. Ela é, por assim dizer, a figura na qual habita a alma de Gustave Flaubert. [...] Christian Gauss ecoa a opinião de muitos comentaristas ao dizer que Flaubert, concebendo Emma Bovary, “conseguiu na criação de um... tipo [narrativo]... [e por meio disso, a revelação] da natureza humana para nós em uma de suas formas recorrentes”. Gauss continua: “Portanto é de Emma Bovary que o francês formou a expressão ‘bovarismo’, que vem a ser exatamente a faculdade de imaginar a nós mesmos como além do que de fato somos.”⁶ (COLLAS, 1985, p. 17-18, tradução nossa).

Não ponderar os atos de Emma como representativos apenas de um possível diagnóstico psicológico de personalidade, é assumir que, ainda que não caiba generalizarmos, eles também dialogam com a insatisfação cotidiana; cotidiano este que é o único capaz de

⁶ Today it is understood that an author, whether he wants to or not, will necessarily inject his own self into his characters. In the light of current psychological knowledge, Flaubert’s statement “Madame Bovary, c’est moi” (with which he would silence those who sought – and some still seek! – Emma’s real life model) is a self-evident truth, almost a truism. To characterize Emma Bovary as a mediocre, insignificant person – the implication being that she is unworthy of much attention in her own right – is to ignore that she incarnates psychological characteristics peculiar to one of the greatest authors of last century. She is, to speak, the figure in which dwells the soul of Gustave Flaubert. [...] Christian Gauss echoes the opinion of many commentators when he says that in conceiving Emma Bovary Flaubert “has succeeded in creating a... type ... [thereby revealing] human nature to us in one of its ever recurring forms”. Gauss continues: “So it is from Emma Bovary that the French have drawn the expression ‘Bovarism’, which is the faculty of imagining ourselves other than we are”.

tornar todos nós comuns em nossas particularidades individuais. É por essa via que tentaremos nos apropriar do bovarismo como uma forma de resistência às imposições de cada realidade, prescrita no mundo burguês sistematizado até os circuitos mais íntimos. A transposição dos desejos em função dos prolongamentos dos prazeres nos convida a analisar as atitudes de Sra. Sommers como análogas às alternativas que Emma encontrou no meio de sua própria trajetória.

2 QUINZE DÓLARES, VÁRIAS DÍVIDAS E UMA MONETARIZAÇÃO DO DESEJO

A presença do consumo no romance surge como uma obviedade por se tratar do gênero literário burguês, voltado para a burguesia, por excelência. Para mulheres como Emma e Sra. Sommers, esta capacidade de trafegar, com suas peculiaridades, entre a aquisição de objetos materiais, pode parecer-nos, simples e anacronicamente, uma representação dos limites femininos ao cuidado do lar, à função de “rainha” ou “mãe” que apenas co-substanciava a manutenção da casa através da gestão desse espaço privado.

Entretanto, resumir tal relação a seu imediato senso quantitativo e racional não nos convence, pois apenas manteria a presunção, aliás correta, de que para elas a mercadoria se apresentaria em seu estado de mais puro fetiche.

Conforme afirma Perrot (1988, p. 179),

Na esfera autonomizada da mercadoria, a mulher burguesa e mesmo operária seria soberana, decidindo as compras, a difusão do gosto, o sucesso da moda, motor da indústria essencial, o têxtil, reinando sobre o consumo. Símbolo desse poderio: a linguagem publicitária que se dirige primeiramente a ela; os Grandes Magazines, espaço feminino por excelência, seu reinado. Esposa e mãe, “divindade do santuário doméstico”, como dizia Chaumette, a mulher seria igualmente investida de um imenso poder social, para o melhor e para o pior.

O capital, mesmo que selecionado a partir dos papéis hierárquicos da sociedade burguesa dos fins do século XIX, dota os indivíduos de certo poder de uma maneira quase infecciosa. Se o consumismo exacerbado de Emma Bovary seria um pináculo do declínio que o capital é capaz de levar quando dessacralizado, pensamos que tal acepção nos enclausuraria em uma noção romântica do dinheiro, da moeda, ou do financeiro, denegando a este elemento monetário uma aura de insuperabilidade que não é salutar, visto que é ele que presentifica as condições reais e fictícias da época que se ilustra rapidamente, tanto em Chopin como em

Flaubert. Para além disso, o que podemos constatar é que, junto a esse trânsito de poder, se orienta um processo de alienação, uma vez que tanto Emma quanto Sra. Sommers se voltam a uma ação de “não-pensar”, de suspensão da ontologia com vistas a uma outra economia, a das emoções.

Logo no início de “Um par de meias de seda”, a voz narrativa apresenta o inesperado poder aquisitivo, pela posse de quinze dólares, dentro dos moldes da função materna que prioriza o lar e o cuidado dos filhos, como também antecipa uma “sensação de importância que ela não desfrutava a anos”, a qual exigiria um “uso sensato e apropriado do dinheiro”. (CHOPIN, 2011, p. 19).

Por mais que toda a sabatina em torno do bovarismo sequer mencione o papel significativo do sistema credor burguês, personificado por Monsieur Lheureux na narrativa de Flaubert, em sua fundamentação, é evidente que, para todos os efeitos de crítica social à qual *Madame Bovary* poderia empreender, os luxos mercantis de todo esse contexto significam a lógica do conveniente. Consumir, desse ponto de vista, não entraria enquanto problemática primeira, pois estabelece-se no campo do desejo justamente como um subterfúgio, um tamponamento muito promissor. Tal subterfúgio é suspenso na medida em que o que entra em vigor é aquilo que ele mesmo eclipsa. Percebemos tal condição na passagem em que a Sra. Sommers passa subitamente, após acidentalmente tocar a macia seda das meias em um balcão no qual se recostara para descansar, a um estado de desprendimento. Uma certa “*alienação bovária*” em excelente retrato:

Não estava passando por nenhum processo mental intenso ou argumentando consigo mesma, tampouco estava tentando explicar à sua satisfação o motivo de seu ato. *Ela absolutamente não estava pensando*. Naquele instante, parecia estar descansando daquela função laboriosa e fatigante e ter se abandonado ao impulso mecânico que dirigia suas ações e a libertava de responsabilidades. (CHOPIN, 2011, p. 22, grifos nossos).

Essa supressão das razões – que deixaria Descartes em pânico! – nos leva a pensar que tais artifícios sugerem muito além do que uma afronta às convenções estabelecidas a uma “divindade do santuário doméstico” (PERROT, 1988). Ela vem, em primeiro lugar, dialogar com a dimensão do desejo enquanto estrutura do inconsciente, para o qual os estudos freudianos sobre a histeria lançariam luzes perturbadoras à rígida *scientia sexualis* de então. Nessa perspectiva, o discurso proveniente das mulheres dotaria a própria percepção exterior sobre elas de um atravessamento pela linguagem que não vem se bastar na racionalidade.

Se o caso de Anna O. (FREUD, 1996) possibilita os primeiros passos a outro viés acerca das neuroses que afligem as mulheres – ainda que não se reduza apenas a elas na práxis psicanalítica posterior –, é pela consagração do método da associação livre que o desejo irracional vem a se tornar notória mônada do lugar do feminino neste campo de saber.

Em segundo lugar, admitir como gozo (*jouissance* lacaniana, ou pequena morte *sexual* francesa, ou ainda mais-de-gozar como típico ao capitalismo, cf. LACAN, 2008), a concentração dos prazeres momentâneos no zênite do desejo burguês, que gira em torno do “agora”, estimula e dialoga efetivamente a adversativa que Sra. Sommers encerra através da voz narrativa do conto: “[...] o impulso que a guaiava não lhe permitia admitir tal pensamento.” (CHOPIN, 2011, p. 22).

O mergulho nos domínios dos impulsos nos permite conceber a primazia do individualismo no contraste com a emancipação do feminino. Significa dizer que seja a aquisição de presentes, em uma ocasião de deslumbramento lírico intenso, uma dádiva a si mesma, acaba por ser também uma maneira característica de experiência do presente por se revelar. Concomitantemente, presentear-se durante uma divagação sinestésica com as meias de seda, revolvendo as lembranças do passado e se isentando das responsabilidades do futuro, reforça o quanto a efemeridade dos instantes vem a se tornar fulcral na nova ordem de vigente ao sujeito moderno, seja mulher ou não.

Mais próximo a seu desfecho, o conto nos apresenta uma série de ações que acumulam, tal qual as dívidas inconsequentes de Emma, a necessidade de aquisição prazerosa de outros *commodities* cotidianos. Contudo, em oposição ao arsênico que vem fatalmente “solucionar” o destino de Bovary, para a Sra. Sommers, resta brincar com a morte da “mãe” cultuada primordialmente no início da narrativa, e potencialmente se permitir, na incerteza de seu destino, a sonhar nas trilhas despertas de seus prazeres mínimos, mas já adornados por um horizonte de poder. Essa sutileza é percebida por Moreira (2003), tanto como uma herança do realismo literário de Kate Chopin quanto também de uma forma de representação do prosaico cotidiano, rico por sua apurada forma artística. Para a autora:

As mulheres ficcionais de autoria feminina, no apagar do século XIX, estão, quase sempre, loucas, deprimidas, miseráveis, doentes. Já as de Kate Chopin lidam com as crises afetivas, existenciais de outra forma. Elas são descritas como pessoas comuns, dispostas à luta, estão envoltas em metáfora de epifania, como: a espontaneidade, o riso fácil, o despertar interior, o surgimento da luz, o gozo sem culpa, a dor que fere e resgata, enfim são representações de prazer. (MOREIRA, 2003, p. 130).

Essa distinta bifurcação, em comparação ao destino trágico de Emma Bovary, se apresenta, para nós, como um forte indício de que o feminino dos desejos, tal como se anuncia no “desejo pungente, [n]uma imensa vontade de que o bonde não parasse jamais em lugar algum, mas que seguisse e seguisse com ela [Sra. Sommers] para sempre” (CHOPIN, 2011, p. 24) vem a ser um limiar bastante caro ao traço filosófico e à visão feministas, em construção de destinos para as mulheres, na ficção e na vida real, até os dias atuais.

3 A CRÍTICA FEMINISTA SE DESPERTA NA INFINITUDE DO DESEJO

No plano das representações que cercam a mulher na literatura, a autoria se estabelece como um diferencial na forma como são desenvolvidos personagens, enredos e técnicas ficcionais, podendo dizer muito sobre o tempo e o lugar nos quais o feminino empenha seus significados.

De maneira muito breve, achamos importante pontuar que esta compreensão passou por reivindicações constantes, dado que a misoginia do sistema androcêntrico, tal como preconiza Bourdieu (2012), incorporou a dominação masculina na identidade feminina ao tratá-la como sendo minoritária e, ordenadamente, incapaz.

Grosso modo, a inferioridade do feminino, a ser retirada até mesmo de meninos em ritos institucionais masculinizantes, se caracterizaria pela predisposição à vulgaridade, à passividade (inatividade), à mentira.

Ao lado disso, o *habitus* que se opunha à visão sistêmica da virilidade se apresentava como a intuição, emoção esta dotada de uma sensibilidade para o irracional, que se dedicaria ao conhecimento dos detalhes (relativamente irrelevantes), à hipersensitividade e ao alerta à violência.

Em contraponto ao que se estendeu na literatura canônica masculina do entre-séculos oitocentista e novecentista – que o notório Nathaniel Hawthorne (1804-1864) comentou estar bem na medida em que não considerasse o pouco talento das “escrevinhadoras” (HALL, 2001, p. 76) de obras sem vigor que estavam sendo escritas por mulheres naqueles tempos –, Virgínia Woolf (1882-1941) conseguiu ser categórica acerca dessas estruturas excludentes do âmbito literário, tal como se arquiteta a dominação masculina estudada no âmbito antropológico por Bourdieu (2012), conforme se observa:

Se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poder-se-ia imaginá-la como uma pessoa de maior importância: muito versátil; heróica e mesquinha; admirável e sórdida; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior, para alguns. Mas isso é a mulher na ficção. Na realidade, [...] ela era trancafiada, surrada e atirada pelo quarto. (WOOLF, 1985, p. 56).

Na fronteira entre a condição social da mulher e sua interferência na produção literária e suas representações, a crítica feminista vem colocar o ato de escrever na contramão dessas produções que buscavam neutralizá-la em um claustro etéreo do “anjo” puro do lar. Para Moreira (2003, p. 65), essa contracorrente também ameaçaria “os ideais estéticos que [...] deixavam [as mulheres] fora da arte”, em termos de produção.

Tudo o que a [interpretação] feminista está defendendo, então, é seu próprio direito equivalente de libertar novos (e, talvez, diferentes) significados destes mesmos textos: e, ao mesmo tempo, seu direito de escolher quais os aspectos de um texto que ela considera relevante, pois ela está, afinal de contas, colocando ao texto novas e diferentes questões. Durante o processo, ela não reivindica que suas leituras e sistemas de leituras diferentes sejam considerados definitivos ou completos estruturalmente, mas somente que sejam úteis para o reconhecimento das realizações específicas das mulheres como autoras, e que sejam aplicáveis na decodificação consciente da mulher como signo.⁷ (KOLODNY, 1980, p. 18, tradução nossa).

Assim, arriscar a produção, o resgate e a crítica voltada a textos escritos por mulheres, sobre mulheres – e por que não, para mulheres? – conotaria uma *morte* à ordem androcêntrica, ainda que por movimentos repetitivamente intuitivos e conquistados a custo de resistir, escapar, ou contrariar *bovaricamente*, das mais diversas formas, à violência simbólica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa leitura, o bovarismo nos pontuou com diversas possibilidades de interpretação, mas que, à guisa de conclusão, sustentam em certa medida o discurso e o dispositivo da sexualidade feminina como algo sempre tendencioso ao patológico, uma vez que a mulher não é proprietária de si mesma – possa ser até propriedade, ou até desprovida de

⁷ All the feminist is asserting, then, is her own equivalent right to liberate new (and perhaps different) significances from these same texts; and, at the same time, her right to choose which features of a text she takes as relevant because she is, after all, asking new and different questions of it. In the process, she claims neither definitiveness nor structural completeness for her different readings and reading systems, but only their usefulness in recognizing the particular achievements of woman-as-author and their applicability in conscientiously decoding woman-as-sign.

propriedade para ser ela própria, ou ainda, uma não-proprietária dentro do sistema burguês (patriarcal em substância) e restrita ao lugar de outro que lhe perseguiu e persegue.

Nesses termos, conseguimos perceber que um potencial diagnóstico de bovarismo para a Sra. Sommers se confirmaria a partir do fato de que há uma libido em intensa exploração na narrativa, e que esta libido se confundiria sem medos com a própria sedução das coisas que, analiticamente, nem sempre são objetivamente o que significam. Nesta direção, a sinestesia delirante, que beira a epifania no próprio ato de suspensão das faculdades racionais, coloca o objeto – o par de meias de sedas como o primeiro deles – em uma posição de mediação apenas, visto que o objeto inalcançável vem a se firmar pela via dos desejos e dos prazeres, para um algo a mais, *uma coisa além*.

Em um mundo de homens que consomem (mulheres enquanto objetos, inclusive), a equânime capacidade de fazer o mesmo, que seria dar-se ao luxo de adquirir bens para o seu próprio prazer, ganha significados complexos. Um desses significados, para efeitos de confirmação do estilo realista literário do período histórico que elegemos, estaria em formação exatamente na “ânsia poderosa de seguir adiante” que Sra. Sommers sente, que Emma Bovary eleva à quinta potência e que as feministas sufragistas de então se ativeram, sem precisar da certeza de saber aonde iriam chegar para ter suas vozes ouvidas e marcadas nas cédulas e nos direitos civis. Em maior ou menor grau, diante das trajetórias de conquistas que ainda se lançam ao futuro, Emma Bovary persiste como sendo todas e todos nós.

REFERÊNCIAS

- AMIN, Amina. Kate Chopin's *The awakening*: sex-role liberation or sexual liberation? In: KAUR, Iqbal. (Ed.). *Kate Chopin's The awakening: critical essays*. Nova Deli: Deep & Deep, 1995. p. 68-79.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BUVIK, Per. Le bovarisme d'Emma Bovary. In: GAULTIER, Jules de. *Le bovarisme*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006. p. 313-326.
- CHOPIN, Kate. Um par de meias de seda. In: VIÉGAS-FARIA, B.; BROSE, E. R. Z.; CARDOSO, B. M. (org.). *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados: estudos literários e humanidades médicas*. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011. p. 19-24.
- COLLAS, Ion K. Introduction. In: COLLAS, Ion K. *Madame Bovary: a psychoanalytic reading*. Genebra: Droz, 1985. p. 11-22.

DAVID, Christian. Glossaire de « Que veut une femme ? » : vèrs une égalité sexuelle éclairée, en sauvegardant les « belles différences ». *Penser/rêver : que veut une femme?*, Lille, France, n. 12, p. 18, automne, 2007.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 5. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (vol. II, Estudos sobre a histeria (1893-1899)).

HALL, Alcina Brasileiro. ‘*The soul selects her own society*’: a poesia de Emily Dickinson: uma questão de escolha. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, 2001.

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções, 1789-1848*. Tradução: Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015a.

HOBBSAWM, Eric J. *A era do capital, 1848-1875*. Tradução: Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015b.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios, 1875-1914*. Tradução: Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015c.

KOLODNY, Annette. Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice, and politics of a feminist literary criticism. *Feminist studies*, Maryland, v. 6, n. 1, p. 1-25, 1980.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro (1968-1969)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada*: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2003.

PERROT, Michelle. As mulheres, o poder, a história. In: PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução: Denise Bottmann. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. p. 167-184.

STRICKLAND, Carol. Século XIX: o nascimento dos “ismos”. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. 3. ed. Tradução: Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. p. 66-127.

WIKIPEDIA. Category:17th-century American women writers. 2018a. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Category:17th-century_American_women_writers. Acesso em: 04 maio 2018.

WIKIPEDIA. Category:18th-century American women writers. 2018b. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Category:18th-century_American_women_writers. Acesso em: 04 maio 2018.

WIKIPEDIA. Category:19th-century American women writers. 2018c. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Category:19th-century_American_women_writers. Acesso em: 04 maio 2018.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BOLLMANN, Stefan. *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*. Paris: Flammarion, 2017.

NORMAS

A revista **LETRAS & IDEIAS** recebe trabalhos de qualquer membro da comunidade acadêmica de Letras e áreas afins.

Os originais encaminhados devem seguir as normas vigentes da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT):

- NBR 6022 - Apresentação de artigos de publicações periódicas
- NBR 6023 - Referências bibliográficas
- NBR 6024 - Numeração progressiva das seções de um documento
- NBR 6028 - Resumos
- NBR 10520 - Apresentação de citações em documentos

O sistema de submissões aplica a avaliação cega pelos pares. Por essa razão, o(s) nome(s) do(s) autor(es), a afiliação institucional, titulação e e-mails de cada autor não devem constar identificados no trabalho.

Os trabalhos devem ter no mínimo 10 (dez) e no máximo 20 (vinte) páginas, incluindo ilustrações e referências bibliográficas. O conteúdo dos artigos deve explicitar, sempre que possível: objetivos, revisão da literatura, metodologia, resultados, conclusões, perspectivas do estudo e referências.

Os quadros e tabelas devem ser enviados em preto-e-branco e sem sombreamentos. Os gráficos e ilustrações podem ser enviados em escala de cinza ou coloridos. Todos devem acompanhar legendas, créditos e/ou fonte. Essas figuras e dados tabulados incorporados de outros programas, por precaução, devem ser enviados como documentos suplementares no ato de submissão. As imagens digitais (fotogramas, recortes e/ou detalhes) devem possuir uma resolução mínima de 300 d.p.i. e, nos casos em que haja excesso delas que comprometa o tamanho máximo do arquivo submetido, devem ser encaminhadas em separado e devidamente identificadas em formato JPG, PNG ou TIF. O uso de quaisquer imagens é de inteira responsabilidade do(s) autor(es) e deve ser devidamente autorizado. Caso se faça uso de fontes especiais para vernáculos estrangeiros de grafia distinta ao teclado brasileiro QWERTY/ABNT2 (grego, japonês, chinês, coreano, hebraico, árabe, etc) ou para símbolos, o documento suplementar de apoio à leitura deve ser enviado para que a Editoria proceda o registro no arquivo interno e a anexação em todas as etapas de avaliação e diagramação.

As páginas não devem ser numeradas. As notas de rodapé só devem ser usadas quando extremamente necessário, para informações complementares ao texto. Elas devem ser inseridas

no final da página correspondente, em fonte Times New Roman, tamanho 10, espaçamento simples, sem recuos e sem saltos entre elas, e com alinhamento justificado.

FORMATAÇÃO BÁSICA

Dimensões do papel em A4 (210 x 297 mm)

Margens: superior = 3,0 cm; inferior = 2,0 cm; esquerda = 3,0 cm; direita = 2,0 cm

Tamanho máximo do documento: 5.000 KB (5MB)

Alinhamento: Justificado (exceto referências, conforme ABNT NBR 6023)

Idioma padrão: Português brasileiro (de acordo com o Novo Acordo Ortográfico de 1990)

Agradecimentos são opcionais e podem ser mencionados entre as conclusões e as referências.

RESUMO E ABSTRACT

Fonte: Times New Roman, tamanho 11

Espaçamento entre linha: simples, sem recuo

Número de palavras: mínimo de 100 e máximo de 200 (limite de 1.300 caracteres)

Conteúdo preferencial do resumo: definição clara do conceito ou do fenômeno trabalhado, justificativa, procedimentos utilizados: metodologia, contextualização teórica, principais obras e/ou autores, etc; principais debates em torno do objeto de estudo, resultados alcançados e/ou conclusões encontradas

O texto em inglês do abstract deve ser revisado

Incluir até cinco palavras-chaves, preferencialmente de acordo com o Tesouro Brasileiro de Ciência da Informação (IBICT), resguardado o uso de termos específicos de cada área caso não sejam contemplados pelo tesouro. Após o abstract devem constar as keywords correspondentes.

TEXTO DO TRABALHO

Fonte: Times New Roman, tamanho 12

Espaçamento do corpo do texto: 1,5 cm entre linhas, sem espaçamento antes ou depois entre parágrafos, com recuo padrão de 1,25 cm no início de cada parágrafo

O título do trabalho deve ser apresentado já na primeira linha do documento, centralizado, em maiúsculas e negrito, seguido de uma linha em branco e da sua tradução em inglês na mesma formatação

Caso se numere as seções conforme à ABNT NBR 6024, não aplicar a regra para a introdução, nem para as conclusões/considerações finais e tampouco para as referências bibliográficas

Corpo das citações diretas curtas: até 3 linhas, entre aspas duplas

Corpo das citações diretas longas: mais de 3 linhas, recuo de 4,0 cm, tamanho 11, espaçamento simples entre linhas

Palavras estrangeiras: usar itálico sem aspas

Títulos de obras: usar itálico sem aspas

Capítulos ou partes de obras: usar aspas duplas

Números ordinais até nove: escrever preferencialmente por extenso

Números ordinais de 10 em diante: escrever preferencialmente o algarismo, caso se volte a análises quantitativas presentes no próprio texto

Abreviaturas/siglas: quando da primeira vez, a expressão deve vir por extenso seguida da abreviatura/sigla entre parênteses. A partir de então, só a abreviatura/sigla se torna necessária.

Em caso de dúvidas ou outras definições não listadas acima, consultar e obedecer às normas da ABNT.