DIÁLOGOS TRANSDISCIPLINARES

Entrelaçamentos com a literatura

o gótico, a religião e a música

ABRALIC 2021

CLASS

ORGANIZAÇÃO
Antônio Barros Brito Júnior
Claudia Luiza Caimi
Rejane Pivetta de Oliveira

Entrelaçamentos com a literatura: o gótico, a religião, a música

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente
Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente
Andrei Cunha — UFRGS

Primeira Secretária
Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário
Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro
Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira
Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos
Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFF
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes
Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPB

Entrelaçamentos com a literatura: o gótico, a religião, a música

CLASS

ORGANIZAÇÃO
Rejane Pivetta
Claudia Luiza Caimi
Antonio Barros de Brito Júnior

Todos os direitos desta edição reservados.
Copyright © 2021 da organização:
Rejane Pivetta, Claudia Luiza Caimi e Antonio Barros de Brito Júnior.
Copyright © 2021 dos capítulos:
suas autoras e autores.

Coordenação editorial
Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial
Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFF
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPB

Projeto gráfico
Mário Vinícius

Capa
Mário Vinícius
Larissa Rezende (estagiária)

Diagramação
Mário Vinícius

Equipe de revisão
Marcos Lampert Varnieri
Luísa Rizzatti
Bruna Vieira Dorneles

Como citar este livro (ABNT)
PIVETTA, Rejane; CAIMI, Claudia Luiza; BRITO JÚNIOR, Antonio Barros de (org.). *Entrelaçamentos com a literatura: o gótico, a religião, a música*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021.

BESTIÁRIO

Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000
Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223
www.bestiario.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

E61 Entrelaçamentos com a literatura, o gótico, a religião, a música [recurso eletrônico] / organizado por Rejane Pivetta, Claudia Luiza Caimi, Antonio Barros de Brito Júnior. - Porto Alegre : Class, 2021.
512 p. ; PDF ; 3,2 MB.

Inclui bibliografia e índice
ISBN: 978-65-88865-76-7 (Ebook)

1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Pivetta, Rejane. II. Caimi, Claudia Luiza. III. Brito Júnior, Antonio Barros de IV. Título.

CDD: 869.94
2021-3513 CDU: 82-4(81)

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:
1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo dos artigos ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Sumário

7 **Apresentação**
Antônio Barros de Brito Júnior
Claudia Luiza Caimi
Rejane Pivetta

PARTE I
O sagrado e o profano: entre a religião e o gótico

12 **O que é literatura espírita?**
Ana Claudia da Silva

28 **As representações da Grande Mãe em poemas de Dora Ferreira da Silva e Natália Correia**
Ana Maria F. Côrtes

51 **Entre a vida e a morte, as labirínticas veredas no imaginário religioso do universo rosiano em *Páramo***
Edna Tarabori Calobrezi

71 **O sacro ofício das fêmeas carnes das Minas: religiosidade, mulheres e poesia em Sônia Queiroz**
Evaldo Balbino

87 **Entre Eros e Mefisto: a perspectiva *queer/gothic* na releitura do mito fáustico em Samila Lages**
Ingrid Lara de Araújo Utzig

102 **De *Fronteira* a *Threshold*: o gótico brasileiro na tradução da obra de Cornélio Penna**
Lais Alves

120 **A criação da *mise en scène* paródica em *Orgulho* e *Preconceito* e *Zumbis***
Lígia Helena Souza

143 **O antiprofeta bíblico: relações intertextuais entre o livro de Jonas e a Sátira Menipeia**
Lucas Iglesias

156 **A encruzilhada entre o popular e o erudito no mito fáustico de *Grande sertão: veredas***
Lucas Silveira Fantini da Silva

174 **Divergências na adaptação da obra *Interview with the Vampire* de Anne Rice**
Patricia Hradec

194 **A contribuição literária da genealogia de Jesus para o discurso do Evangelho de Mateus**
Ricardo Cesar Toniolo

206 **O Sagrado e o Profano nas Manifestações Culturais em Natividade – TO**
Tereza Ramos de Carvalho

226 **"No Epicentro das Trevas": emblemas do mal no romance *Voyage to Alpha Centauri*, de Michael David O'Brien**
Victor Hugo P. de Oliveira

241 **O legado da ficção gótica na composição de personagens ecianas**
Xênia Amaral Matos

PARTE II
Compassos e descompassos: entre literatura e música

258 **Ritmo, poesia e sobrevivência: os Racionais MC's e a fala do subalterno**
Alexandre Amaro e Castro

274 **Elementos de uma poética queer na canção brasileira**
Ana Luiza Martins

287 **Nos rastros de Dorival Caymmi: por uma erótica da leitura**
Cássia Lopes

302 **"Sem lei nem rei": três transfigurações da tragédia brasileira nas escrituras e vocalidades de Campos, Suassuna e Capiba**
Célia Patrícia Sampaio Bandeira
Celso Garcia de Araújo Ramalho

324 **As formas da violência na composição de Karina Buhr**
Daniel Carlos Santos da Silva

339 ***O inverno e depois*: aproximações literárias e musicais no romance de Luiz Antonio de Assis Brasil**
Edemilson Antônio Brambilla

354 **Um microcosmo revelador: a audição musical nos romances *Em Busca Do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, e *Il piacere*, de Gabriele D'Annunzio.**
Elena Gallorini

370 **O poema do samba na canção brasileira**
Feliciano José Bezerra filho

385 **A paisagem musical em *Caminhos cruzados*, de Erico Verissimo**
Gérson Werlang

399 **Paródia e a linguagem da música: considerações sobre a paródia na obra musical de Gustav Mahler**
João Felipe Gremski

417 ***Pathos pop* em "You were right"**
Lauro Iglesias Quadrado

432 **O corpo-alegórico de Caetano Veloso e o corpo-objeto de Hélio Oiticica no Tropicalismo**
Lucia Aparecida Felisberto Santiago

442 **Por uma poética de Céu: um cordão de palavras e memórias**
Mayra Moreyra Carvalho

458 **"Nada é de ninguém": o recado da Nova MPB**
Pedro Bustamante Teixeira

473 **Diálogos transdisciplinares entre Manoel Bandeira, Issa e Gilberto Mendes**
Rita de Cássia D. dos Santos

491 **Transgredir, transformar, transcriar a música: aplicabilidade da teoria da transcriação de Haroldo de Campos na performance musical**
Susana Castro Gil

511 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

Apresentação

Antônio Barros de Brito Júnior
Claudia Luiza Caimi
Rejane Pivetta de Oliveira

No ano de 2020, o XVI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada aconteceu em formato totalmente virtual devido à pandemia do coronavírus. Nesta edição, sediada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, os participantes fizeram suas comunicações por videoconferência e, mesmo com o ineditismo do encontro no modo totalmente virtual, a adesão foi completa e as discussões ocorreram de forma participativa e significativa. Neste ano, as discussões sobre os estudos literários comparatistas no Brasil versou sobre o tema geral *Diálogos Interdisciplinares: Literatura, Ciências Humanas, Cultura e Tecnologia*, com o intuito de pensar a literatura e suas diferentes manifestações e linguagens no mundo globalizado, a partir de questões de geopolítica cultural e da internacionalização das literaturas. Coincidência ou não, o tema esteve de acordo com esse momento pandêmico, pois a tecnologia nos permitiu estar juntos, apresentarmos as pesquisas e mantermos uma comunidade discursiva, mesmo com a distância geográfica que marcava nossos corpos.

O significativo número de trabalhos apresentados e o ajuste orçamentário por parte dos organizadores permitiu a publicação dos textos em volumes temáticos que abarcam o conjunto da pesquisa em Literatura Comparada dos últimos dois anos -2019/2020. Neste volume, por razões de organização temática e número de trabalhos apresentados, reunimos os textos dos diferentes simpósios que entrelaçam a literatura a abordagens sobre a religião, o gótico e a música. O volume dividee em duas partes: a primeira reúne os textos que tratam do sagrado e do profano e sua relação com a literatura; o segundo detém-se na aproximação da música com a literatura. Os ensaios aqui reunidos põem em pauta o diálogo interdisciplinar que os estudos comparados permitem, dispondo a literatura em um amplo circuito teórico-crítico.

Os textos que compõem o bloco "O sagrado e o profano: entre a religião e o gótico" fazem parte dos simpósios que se propuseram

a compreensão do fenômeno religioso na sua interface com os diversos gêneros literários, considerando as relações intertextuais entre poesia, romance, conto, drama e textos religiosos; as questões teóricas que embasam os estudos dessas relações; o estatuto de memória dos textos religiosos e literários, bem como as políticas de identidade que discutem raça e gênero e estabelecem pactos hermenêuticos com a religião e a literatura. Essa seção também reúne os textos dedicados aos estudos do gótico como um inventário estético que coloca em cena relações culturais orientadas por uma lógica de pensamento que reconhece a assimilação do Outro a partir de tipos reconhecidos como monstruosos, tais como demônios, vampiros, bruxas, zumbis, etc. Neste bloco é considerando o desafio teórico e crítico para a constituição de um campo interdisciplinar no qual a literatura dialoga com o sagrado e o profano a partir de experiências subjetivas nas quais sobrevivem, e se atualizam, elementos do rito religioso e primitivo, em que se manifesta o gosto pelo excêntrico, supernatural, mágico e sublime como componentes da psique humana.

Os textos que compõem o bloco "Compassos e descompassos: entre literatura e música" fazem parte dos simpósios que tiveram como objetivo colocar em diálogo a literatura e a música no âmbito popular tradicional, popular urbano, massivo e erudito, bem como sobre o intercâmbio entre esses gêneros e lugares discursivos. Nos ensaios, a aproximação se deu a partir de abordagens sobre a musicalização de poemas, análises de canções populares, assim como do exame de referências musicais em textos narrativos, dramáticos e poéticos, contribuindo para uma compreensão dos elementos estéticos que envolvem a materialidade sonora e linguística. Neste grupo de ensaios, a música e a literatura são correlatas poetica e historicamente. A origem da poesia, marcada pelo ritmo e pelo acompanhamento com instrumentos musicais, assim como a letra musical, enquanto narrativa ou enquanto experiência literária sonora, aproxima-se da literatura. Em diferentes abordagens, música e literatura são discutidas a partir de um pensamento construído na combinação contínua das diferenças e semelhanças, equilibrando a "demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer e o que ela pode", como bem explica José Miguel Wisnik em seus estudos sobre a música popular no Brasil.

Os ensaios aqui reunidos articulam análises de questões interliterárias, evidenciando o vasto campo de atuação do comparatismo em suas interfaces, particularmente o diálogo com a música, o gênero gótico e os discursos religiosos. No conjunto, oferecem chaves interpretativas que contribuem para a formulação de concepções sobre o literário em suas múltiplas redes de relações.

PARTE I

O sagrado e o profano: entre a religião e o gótico

O que é literatura espírita?

Ana Claudia da Silva (UnB)[1]

Introdução

Os estudos de literatura espírita realizados na Universidade de Brasília desde 2017 nos têm trazido desafios particulares, próprios do estabelecimento de um campo de pesquisa. Nesse percurso foi necessário, mais de uma vez, que nos detivéssemos a explicar a nossos pares o valor desse estudo, que, pela sua natureza, opõe-se diretamente ao materialismo que rege a organização das instituições de pesquisa contemporâneas. Embora as universidades tenham sido criadas no contexto medieval, dentro de uma cultura marcada pela presença da religião em vários aspectos da vida cotidiana, em sua evolução até hoje, esse traço original foi sendo apagado, quando não silenciado. Ocorre, porém, que o sentido religioso faz parte da experiência humana em todas as culturas, manifestando-se nas artes ao longo de toda a História da Humanidade, motivo pelo qual podemos considerá-lo traço constitutivo, fundamental e fundador da experiência humana. No que diz respeito à especificidade de nosso estudo, sentimos a necessidade de construir, de forma mais sistemática, uma reflexão a respeito da natureza específica da literatura espírita.

O universo da literatura espírita é muito amplo, visto que envolve realidades extrafísicas, no texto e no contexto da produção literária; para estas, é justo buscar conhecimento nas fontes reveladas pelos mestres da Doutrina dos Espíritos, conjunto de conhecimentos sobre as leis fundamentais, naturais e divinas que regem o funcionamento da vida, entregues à humanidade pela lavra laboriosa de seu codificador cognominado Allan Kardec.

Para além disso, neste caminho de pesquisa, será preciso forjar, da contribuição da teoria da literatura, da filosofia, da psicologia e da fenomenologia um referencial teórico que nos aproxime da natureza e do funcionamento dessa literatura, cujas origens são tidas

1. Doutora em Estudos Literários. Professora da Universidade de Brasília. Líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade.

como extrafísicas, mas que tem nas mãos humanas o seu instrumento de concretização terrena, especialmente no que tange à literatura mediunicamente concebida.

Sob esse aspecto, lembramos que a História da Literatura Brasileira tem, na figura renomada do médium Francisco Cândido Xavier (1910-2002), um prodígio de capacidade mediúnica por cujo incessante trabalho vieram a lume escritos de mais de 100 autores diferentes. Esse número é, em realidade, inestimável, pois, além dos 104 autores espirituais que conseguimos elencar sem muito esforço, há outras 183 obras psicografadas por Chico Xavier que são assinadas por "espíritos diversos", cujo número não pudemos, até agora, precisar com exatidão. Trata-se de uma plêiade de inteligências extrafísicas a quem foi permitido manifestar-se literariamente ainda no plano terrestre, com o único objetivo de serem esses escritos, diversificados em gênero literário, objetos fecundadores de esperança e de consolação, pelo conhecimento e testemunho de imortalidade perante a realidade da morte do corpo físico, que ainda inquieta e desorganiza tantas almas no concurso das vidas através dos séculos.

No romance *A casa do escritor*, (Patrícia [Espírito], 1993), a personagem Antonio Carlos, autora de muitos livros, explica que a concepção de uma obra mediúnica é tarefa de uma equipe:

> [...] Tudo que escrevo é passado pela censura desta casa, para depois ditar à médium. Esse ditado é feito no mínimo três vezes, para que depois seja editado para os encarnados. Todos os que querem fazer um trabalho *edificante*, de boa vontade, espontaneamente, se submetem à apreciação desta equipe. (p. 72, grifo nosso).

A casa à qual a personagem se refere é chamada Casa do Escritor, uma colônia espiritual que existe para incentivar a produção da "literatura que educa na boa moral" (idem, p. 73) e motivar a sua apreciação. Sublinhamos na fala da personagem o termo "edificante", que é a metáfora que melhor define o que é a literatura espírita: uma literatura cuja leitura promove a edificação, a construção sólida do edifício moral da pessoa humana e seu crescimento no que diz respeito à aquisição de virtudes e à rejeição de vícios. Consideramos virtude todo traço da ação humana que, a cada repetição, nos torna melhores e vício, o seu contrário - motor da ação que, a

cada execução, nos torna piores, no sentido da ascese à perfeição santificadora à qual todos tendemos, como espíritos que somos[2].

Realismo como método

Neste ponto, faz-se necessária uma premissa metodológica. É do biólogo francês Alexis Carrel (1873-1944) que o filósofo italiano Luigi Giussani (1922-2005) toma a seguinte premissa: "Pouca observação e muito raciocínio condizem ao erro. Muita observação e pouco raciocínio conduzem à verdade" (CARREL *apud* GIUSSANI, 2017, p. 241). A esse método Giussani chama "realismo":

> Conforme o realismo exige, para observar um objeto de modo tal que ele seja conhecido, o método não deve ser imaginado, pensado, organizado ou criado pelo sujeito, mas imposto pelo objeto. [...] o método para conhecer um objeto me é ditado pelo próprio objeto; não pode ser definido por mim. (GIUSSANI, 2017, p. 292; 303).

Assim, um objeto de natureza matemática pode vir a ser estudado pelo cálculo; um objeto de natureza biológica pode ter seu estudo viabilizado pela análise microscópica; se, porém, é de natureza sociológica ou antropológica, deve ser conhecido a partir da interação entre o pesquisador e a comunidade estudada. Quanto à literatura espírita, percebemos que ela é um objeto que se realiza na confluência entre os estudos literários e os estudos da doutrina espírita, os quais conformam uma cosmovisão específica que se revela nas obras literárias espíritas. Lembra-nos Carlos Reis (2001) que a mundividência relaciona-se, da perspectiva do escritor,

> [...] com uma certa forma de reagir perante o mundo, os seus problemas e contradições, desencadeando-se então uma resposta esteticamente elaborada a estímulos e solicitações ético-artísticas formuladas pela sociedade, pela História e pela cultura contemporânea e anterior ao escritor. Daí pode resultar uma identificação [...] com um determinado sistema ideológico, capaz de incutir coesão axiológica à cosmovisão. (p. 83).

2. Esse conceito de virtude e vício foi aprendido de Luigi Giussani, em nossa longa convivência com grupos de Comunhão e Libertação, mas não conseguimos localizar, ainda, a referência.

É somente, pois, de dentro da cultura espírita e de seu sistema ideológico, que conforma a perspectiva dos autores espíritas, encarnados ou não, que o problema dessa literatura pode ser justamente examinado: tomaremos o objeto em seus próprios termos, a partir do que ele diz de si mesmo, de como se define, para conhecê-lo de forma acertada, e não a partir de pré-conceitos que, antes de examinar-lhes o valor, engessam-no com disposições que contrariam a visão de mundo constitutiva do campo literário específico da literatura espírita.

Ainda de acordo com Carlos Reis (2001), a condição institucional de uma literatura abarca três dimensões: a sociocultural, que nasce da consciência da importância dessa literatura que representa uma dada consciência coletiva; a dimensão histórica, com a qual o feito literário necessariamente se relaciona por testemunhar o devir e os incidentes que balizam as ações humanas ao longo do tempo; e a dimensão estética, fundamental, pela qual o texto se configura como linguagem literária, fenômeno resultante da capacidade técnico-artística do escritor, que mobiliza recursos de arquitetura textual que resultam no discurso literário, um discurso com funções específicas, no qual predomina a função poética, centrada na mensagem, tal como nos ensinou Jakobson (1990). Todas essas dimensões encontram-se presentes no campo literário da literatura espírita, que cumpre, a um só tempo, uma função de formação sociocultural, histórica e estética. Trata-se, a priori, de uma literatura aplicada à formação humana na perspectiva de um dado setor da sociedade brasileira, composto pelas pessoas que professam a fé na Doutrina dos Espíritos. Esse grupo, que em 2000 correspondia a 1,3% da população, em 2010 aumentou para 2%, com crescimento de 7% de adesões em uma década.

Uma literatura aplicada à educação espírita

Dentre as várias dimensões da literatura espírita, quero destacar duas que se complementam e que a definem: a de literatura aplicada e a de literatura edificante.

Em sua obra *El deslinde: prolegomenos a la teoria literária* (2018), Alfonso Reyes distingue literatura pura de literatura aplicada:

> No primeiro caso – drama, romance ou poema – a expressão esgota seu objeto em si mesmo. No segundo - história com guarnição retórica, ciência de forma agradável, filosofia em caixa de bombons, sermão ou homilia religiosa - a expressão literária serve como veículo para um conteúdo e propósito não literário. (p. 517-522, tradução nossa)[3].

Para ele, ainda, "[a] literatura aplicada não é um trabalho semântico, mas um trabalho poético, um empréstimo da elegância linguística que a literatura às vezes cede a outras disciplinas" (REYES, 2018, p. 5975, tradução nossa)4. Ampliando esse conceito de empréstimo, entendemos que o que a literatura concede a outras áreas do conhecimento, quando aplicada, é mais que a elegância linguística; ela torna-se um método – entendido no sentido original de caminho – por meio do qual humaniza, tanto conscientemente – pela veiculação de certos conteúdos – quanto inconscientemente, pela arquitetura formal que subjaz ao texto literário, por cuja organização o leitor é mentalmente conduzido, resultando em ordenação do caos mental, fragmentário, em que normalmente o pensamento humano se desenvolve – segundo, lembramos sempre, a inestimável lição de Antonio Candido em seu ensaio "O direito à literatura": "Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, *enquanto construção*" (CANDIDO, 1995, p. 245, grifos do autor). Na literatura, a forma do texto é a instância pela qual o conteúdo veiculado atua, permitindo o conhecimento: "Este pode ser uma aquisição consciente de noções, emoções, sugestões, inculcamentos; mas na maior parte se processa nas camadas do subconsciente e do inconsciente, incorporando-se em profundidade como enriquecimento difícil de avaliar" (idem, p. 248).

É assim, pois, que na literatura espírita o literário "empresta" sua "elegância linguística", ou, nos termos de Candido, sua forma - suas técnicas, seu discurso, sua capacidade ordenadora do mundo

3. *"En el primer caso —drama, novela o poema— la expresión agota en sí misma su objeto. En el segundo —historia con aderezo retórico, ciencia en forma amena, filosofía en bombonera, sermón u homilía religiosa— la expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literários."* (REYES, 2018, p. 517-522)
4. *"La literatura aplicada no es un servicio semántico, sino un servicio poético, un préstamo de las galas lingüísticas que a veces la literatura cede a las otras disciplinas."* (REYES, 2018, p. 5975)

representado – à edificação da pessoa na perspectiva de uma educação conforme a doutrina espírita, tornando-se "um instrumento poderoso de instrução e educação [...], sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo" (CANDIDO, 1995, p. 243). Isso ocorre porque a literatura traz em si os valores que a sociedade quer ver desenvolvidos em seus cidadãos, bem como aqueles que quer ver banidos. É por essa função formadora que a literatura espírita é tida por seus leitores como leitura edificante.

O termo "edificação" remete etimologicamente à construção civil e tem sido empregado filosoficamente como metáfora da ação de conduzir o outro, pela informação e pelo conhecimento, à prática de virtudes; é usado geralmente para designar construções de grande importância ou alento (HOUAISS, 2002), como o é a do espírito humano. A esse processo chamamos educação doutrinária espírita, visto que, conforme lembra Dora Incontri:

> A essência do Espiritismo é a Educação. Ao contrário de outras correntes religiosas, que têm caráter salvacionista, a Doutrina Espírita, com seu tríplice aspecto – científico, filosófico e religioso – pretende promover a evolução do homem, que é um processo pedagógico. A Educação do Espírito é o cerne da proposta espírita. [...] Melhor compreende o Espiritismo quem o compreende pedagogicamente. (2000, p. 193).

Tal proposição decorre também do fato de ter o Espiritismo sua origem ligada à educação: seu codificador foi o pedagogo francês Hippolyte Léon Denizard Rivail, discípulo do educador suíço Johann Heinrich Pestalozzi, cuja principal contribuição foi a de incorporar a dimensão afetiva à escola. Sua pedagogia era "fundada no 'espírito da benevolência e da firmeza' que, juntos, 'visam o mesmo objetivo de elevar o homem à verdadeira dignidade do ser espiritual'" (MANACORDA, 2010, p. 319). Pestalozzi acreditava na bondade como princípio fundamental da educação e, na esteira de Rousseau, via na criança uma inocência original. Fiel a suas ideias, deu vida a mais de uma iniciativa educacional filantrópica que o colocaram sob suspeita perante os conservadores de seu tempo, "para os quais qualquer valorização da criança significava uma valorização das classes 'inferiores'" (ibidem). Sua ação foi, pois, revolucionária para a época, e sua escola atraiu para si espíritos como Friedrich Fröbel e Hippolyte Rivail. Este ingressou na escola de Pestalozzi em

Yverdon-le-Bains, na Suíça, em dezembro de 1815, quando contava com dez anos. A perspicácia e a curiosidade do jovem Rivail teriam-no levado desde cedo no rumo da educação:

> Dotado de avidez de saber e de agudo espírito observador, adquiriu desde cedo o hábito da investigação. [...] Aliando, a tudo isso, irresistível inclinação para o estudo dos complexos problemas do ensino, Rivail cativou a simpatia e a admiração do velho mestre, deste se tornando, anos mais tarde, eficiente colaborador. (WANTUIL; THIESEN, 1990, p. 54).

A escola de Yverdon passava, nos idos de 1817, por vários episódios de privação financeira, motivados, entre outras causas, pelo ambiente em que crianças ricas de várias regiões da Europa conviviam com meninos pobres que o educador acolhia; essa proximidade desagradou muitas famílias abastadas, que retiraram seus filhos da escola, privando-a assim de recursos, o que levou à saída de muitos de seus professores. Os educadores auxiliares – chamados "submestres" – foram então elevados à categoria de mestres, enquanto os alunos mais preparados foram promovidos a submestres, para amenizar a perda do corpo docente. O jovem Rivail atuou como "colaborador" nesse sistema de ensino mútuo desde os quatorze anos; a experiência o teria levado a concluir os estudos na Escola Normal do Instituto Pestalozzi, dedicando-se, por toda a vida, à educação.

Como educador, Rivail atuou vivamente na reforma do ensino na França, publicando, em 1828, um "Plano para a melhoria da Educação Pública" (RIVAIL, 1998), no qual definia seu conceito de educação:

> A educação é a arte de formar os homens; isto é a arte de fazer eclodir neles os germes da virtude e abafar os do vício; de desenvolver sua inteligência e de lhes dar instrução própria às suas necessidades; enfim, de formar o corpo e de lhe dar força e saúde. Numa palavra, a meta da educação consiste no desenvolvimento simultâneo das faculdades morais, físicas e intelectuais. (p. 15).

Rivail criticava ainda o sadismo e o "refinamento de maldade" (ibidem, p. 20) a que se dedicavam os professores da sua época, em busca de punições a serem aplicadas aos educandos que não atingissem os objetivos ou que se desviassem das regras impostas por uma educação "bancária". Em seu livro *Pedagogia do oprimido*, Freire (2013) define a "educação bancária" como aquela que parte

do pressuposto de que o educando é um ser vazio e passivo diante do mundo, cabendo ao educador "enchê-lo" de conteúdos ordenados segundo a ideologia dominante, formando, assim, uma pessoa "adaptada":

> E porque os homens, nesta visão, ao receberem o mundo que neles entra, já são seres passivos, cabe à educação apassivá-los mais ainda e adaptá-los ao mundo. Quanto mais adaptados, para a concepção 'bancária', tanto mais 'educados', porque adequados ao mundo. Esta é uma concepção que, implicando uma prática, somente pode interessar aos opressores, que estarão tão mais em paz, quanto mais adequados estejam os homens ao mundo." (FREIRE, 2013, p. 91).

Contra essa educação repressiva e apassivadora, Rivail (1999) propunha a profissionalização do educador, para cuja formação deveriam ser criadas escolas de pedagogia em que a teoria fosse unida à prática, chegando mesmo a estabelecer os pontos fundamentais que comporiam o currículo dessa escola; a prática seria feita numa escola de aplicação, gratuita, destinada aos filhos das famílias mais carentes. A função do educador, para Rivail, é a de impressionar as crianças, conduzindo-as ao aprimoramento moral e intelectual: "Tudo o que ela [a criança] vê, tudo o que ela ouve, a faz experimentar impressões. Ora, assim como a educação intelectual consiste na soma das ideias adquiridas, a educação moral é o resultado de todas as impressões recebidas" (RIVAIL, 1999, p. 17). A soma das impressões faria criar o hábito, que fortalece a pessoa física, intelectual e moralmente.

O mesmo zelo de pesquisador que Rivail dedicou à educação de seu tempo conduziu-o à investigação sobre o magnetismo e, a partir de 1854, sobre os fenômenos espíritas que repercutiram na sociedade parisiense oitocentista. Foi nas reuniões em casa da família Baudin, observando a atividade mediúnica de duas jovens, que Rivail iniciou esses estudos, cujos resultados passou a publicar sob o pseudônimo de Allan Kardec. Ele mesmo relata:

> Foi nessas reuniões que comecei os meus estudos sérios de Espiritismo, menos, ainda, por meio de revelações, do que de observações. Apliquei a essa nova ciência, como o fizera até então, o método experimental; nunca elaborei teorias preconcebidas;

> observava cuidadosamente, comparava, deduzia consequências; dos efeitos procurava remontar às causas, por dedução e pelo encadeamento lógico dos fatos, não admitindo por válida uma explicação, senão quando resolvia todas as dificuldades da questão. Foi assim que procedi sempre em meus trabalhos anteriores, desde a idade de 15 a 16 anos. (KARDEC, 2011, p. 278-279).

O procedimento científico de Kardec coaduna-se com a proposição de Alexis Carrel, retomada por Luigi Giussani, que elege o realismo como método fundamental de toda e qualquer investigação.

Pelo acima exposto, entendemos, pois, que a educação é um dos fatores constitutivos da Doutrina dos Espíritos, desde a sua origem. Não poderia escapar, pois, a essa diretriz a produção literária que se desenvolveu em seu âmbito. Os livros espíritas, em geral, e sua literatura, mais particularmente, são até hoje considerados obras edificantes, ou seja, que permitem ao leitor alcançar níveis mais elevados de conhecimento – mormente a respeito da doutrina, que abarca saberes filosóficos e científicos – e de moralidade; a liberdade da pessoa, porém, é fundamental para sua própria transformação. Embora os livros veiculem um saber revelado – e organizado (codificado) sistematicamente pelo Kardec pesquisador e cientista -, seus efeitos dependem da vontade da pessoa, que tem em si os recursos necessários para alcançar sua própria elevação.

A fim de mais bem compreendermos o caráter edificante da literatura que aqui abordamos, levantamos a seguir algumas observações psicograficamente trazidas por autores extrafísicos, espirituais, a respeito dos livros espíritas. Vale lembrar, antes, que Bernardo Lewgoy (2000) considera que há, nos livros espíritas compostos por psicografia, uma "interautoria", pela qual autor espiritual e médium compartilham a autoria da obra: "O autor espiritual realiza uma obra mediúnica, enquanto o autor encarnado realiza ou uma obra própria, ou uma obra psicográfica, em conjunto com o primeiro" (LEWGOY, 2000, p. 143). Em seguida, aponta a confusão que os leitores geralmente fazem entre autor e médium psicógrafo, como também observamos no artigo "Quem lê livros espíritas" (SILVA; ABREU e SILVA, 2019). Preferimos, contudo, separar as duas funções, entendendo que a inteligência criadora da obra é o autor espiritual, enquanto ao médium não cabe propriamente uma autoria, mas um trabalho que o aproxima mais da condição de um tradutor ou, no caso da psicografia mecânica, de um instrumento de escrita.

O primeiro autor espiritual de relevo que nos fala sobre o aspecto edificante do livro espírita é Emmanuel [Espírito]. Ele afirma: "Cada livro edificante é porta libertadora. O livro espírita, entretanto, emancipa a alma nos fundamentos da vida" (1987, p. 24). Observamos, nesse postulado, que o autor parte de todo o conjunto de livros edificantes – que promovem a emancipação da inteligência humana – para referir a especificidade do livro espírita, que é a de educar a alma (ou seja, o espírito encarnado) nos princípios que, segundo a Doutrina dos Espíritos, regem a vida material e imaterial. Sua leitura, portanto, é instrumento de transcendência, permitindo ao ser alcançar a perfectibilidade possível ao estágio de seu desenvolvimento como Espírito, que é o "princípio inteligente do Universo" (KARDEC, 2004, p. 82).

De fato, essa é uma doutrina que incentiva a leitura não é apenas uma religião de letrados, mas um conjunto de ensinamentos cujo principal meio de divulgação tem sido o livro. Segundo Lewgoy: "O espiritismo é uma das modalidades religiosas que mais enfatiza a relação com a leitura sistemática e a exegese de fatos da vida em termos de conhecimentos adquiridos através da incorporação de sua doutrina pelo estudo" (2000, p. 113). Vale observar que, atualmente, o livro espírita divide seu lugar como meio de difusão doutrinária, no Espiritismo, com as palestras virtuais; vários oradores – tais como Haroldo Dutra Dias, Rossandro Klinjey, Alberto Almeida, Divaldo Franco, Anete Guimarães e outros – mantêm canais próprios ou institucionais de divulgação da mensagem espírita nas redes sociais. Essa informação é confirmada pelo pesquisador Ivan Franzolim (2020), que anualmente faz um inquérito sobre a população espírita no Brasil. Em 2020, foi apurado que 2.153 espíritas, correspondentes a 58,4% da amostra, veem entre 1 e 12 vídeos espíritas por mês.

Ainda sobre o livro edificante, Neio Lúcio [Espírito] considera que:

> [O livro edificante] Educa sem ferir-nos. Diverte, edificando-nos o caráter. [...] Ajuda na compreensão de nós mesmos e na compreensão de nossos vizinhos. Dá-nos coragem para o trabalho, e humildade no caminho da experiência. [...] É o traço de união entre os que ensinam e os que aprendem, entre os milênios que já se foram e o dia que vivemos agora. [...] (LÚCIO, 2015, p. 179).

Como vemos, o caráter educativo e moralizante do livro espírita coloca o leitor em sintonia com a mente do autor espiritual, que lhe transmite não apenas conhecimentos, mas sabedoria que orienta nos rumos da existência. Emmanuel [Espírito] chamará o livro de "ímã de força atrativa" e "dínamo de energia criadora", pelo qual encontramos "os mais adiantados serviços de telementação, porquanto, a imensas distâncias, no espaço e no tempo, incorporamos as ideias dos Espíritos Superiores que passaram por nós, há séculos" (2017, p. 20).

Entendemos por telementação o intercâmbio de ideias, mente a mente, a distância. Em *Mecanismos da mediunidade*, André Luiz [Espírito] explica:

> Pelos princípios mentais que influenciam em todas as direções, encontramos a telementação e a reflexão comandando todos os fenômenos de associação [...]. Emitindo uma ideia, passamos a refletir as que se lhe assemelham, ideia essa que para logo se corporifica, com intensidade correspondente à nossa insistência em sustentá-la, mantendo-nos, assim, espontaneamente em comunicação com todos os que nos esposem o modo de sentir. É nessa projeção de forças a determinar o compulsório intercâmbio com todas as mentes encarnadas ou desencarnadas, que se nos movimenta o Espírito no mundo das formas-pensamentos, construções substanciais na esfera da alma, que nos liberam o passo ou no-lo escravizam, na pauta do bem ou do mal de nossa escolha [...]. (2006, p. 49).

O mesmo processo ocorre comumente entre autor e leitor, por intermédio do livro; no caso do livro espírita, especialmente do livro psicografado, esse intercâmbio permite ao leitor entrar na sintonia mental do autor espiritual, ampliando substancialmente o efeito da leitura.

A literatura propriamente espírita

Os livros edificantes espíritas podem ser classificados em quatro tipos: obras básicas, que contêm os ensinamentos dos Espíritos Superiores, codificado por Kardec; textos doutrinários, que contêm reflexões a partir do conteúdo das obras básicas; mensagens, que incluem comunicações breves individuais ou coletivas, e literatura

stricto sensu: arte literária ou uso estético da escrita, manifesta sob os gêneros lírico, épico ou dramático. O que vimos observando a respeito do livro edificante aplica-se com muito mais ênfase à literatura espírita, que, como objeto literário, permite ao leitor recriar e conhecer situações e realidades, emoções e sentimentos que se incorporam à sua experiência como vivências advindas da leitura. A literatura, afinal, "confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas" (CANDIDO, 1995, p. 243).

No que concerne à temática da literatura espírita, que a particulariza diante de outros tipos de literatura, entendemos que tudo que diz respeito aos valores primordiais da convivência humana e aos ensinamentos cristãos é sua matéria de interesse, aplicada para abarcar, ainda, conteúdos e valores específicos da doutrina que representa.

Para entender isso, é preciso remontar ao conceito de "revelação", segundo o qual a Doutrina dos Espíritos, assim como outrora os ensinamentos de Jesus e, antes, o decálogo de Moisés constituem-se em revelações históricas de Deus à humanidade, com o objetivo de elucidar formas de ação que aproximam a pessoa da santificação ou, em termos espíritas, da perfectibilidade do Espírito.

No dicionário de Caldas Aulete (2014), encontramos a seguinte definição de revelação: "ação ou resultado de revelar(-se), de tornar(-se) conhecido, visível, ou patente" e, ainda, no sentido religioso: "manifestação pela qual Deus esclarece alguns de seus objetivos e/ou mistérios". Essa iniciativa divina ocorreu, segundo o Espiritismo, em três ocasiões na História da Humanidade, nas quais Deus entregou progressivamente conhecimentos cada vez mais avançados, em termos de vida moral, aos terráqueos: a revelação mosaica – considerados os dez mandamentos – implica em regras de conduta que visavam à construção de valores básicos da convivência humana, quais sejam a ética, a justiça, o trabalho, a solidariedade etc. A segunda revelação, cristã, trazida por Jesus em sua encarnação histórica, amplia esses valores, convidando ao amor, à benevolência, à caridade, ao perdão, à fé, à fraternidade, à paciência, à misericórdia, à oração; seus ensinamentos fundamentais decorrem da lei de amor que deve reger as relações da pessoa consigo mesma, da pessoa com Deus e da pessoa com outras pessoas. A terceira revelação é a dos Espíritos Superiores, contida na Doutrina dos Espíritos, que

é portadora de valores e conhecimentos ainda mais amplos, a saber: a imortalidade da alma; a reencarnação; a comunicação entre os Espíritos; a pluralidade dos mundos habitados; a lei de evolução; a necessidade da reforma íntima, do estudo, da resignação, da disciplina. Tudo, pois, que envolve esses valores é matéria de interesse da arte literária espírita. Sua expressão particular, contudo, consiste na consideração, na arquitetura das obras, dos valores da chamada terceira revelação.

Vale lembrar que o termo "espiritismo" é um neologismo criado por Allan Kardec, por ocasião da publicação de *O livro dos espíritos,* em 1857, para diferenciar os ensinamentos ali contidos de outras correntes filosóficas espiritualistas:

> Com efeito, o espiritualismo é o oposto do materialismo; quem quer que acredite ter em si alguma coisa além da matéria é espiritualista, mas não se segue daí que creia na existência dos Espíritos ou em suas comunicações com o mundo visível. Em lugar das palavras espiritual, espiritualismo, empregaremos, para designar esta última crença, as palavras espírita e espiritismo, cuja forma lembra a origem e o sentido radical e que, por isso mesmo, têm a vantagem de ser perfeitamente inteligíveis, reservando ao vocábulo espiritualismo a sua acepção própria. Diremos, pois, que a Doutrina Espírita ou o Espiritismo tem por princípio as relações do mundo material com os Espíritos ou seres do mundo invisível. (KARDEC, 2004, p. 15).

Em decorrência disso, entendemos que literatura espírita distingue-se de literatura espiritualista, de literatura mediúnica ou de literatura psicografada, embora essas categorias dialoguem com a primeira. Há casos curiosos, como o do filme *Nosso Lar* (2010), que, baseado em um romance evidentemente espírita (ANDRÉ LUIZ [Espírito], 2013), coloca em segundo plano conteúdos que dizem respeito à oração, prática abundante e decisiva em muitos momentos do romance – tal como naquele em que o espírito André Luiz, cansado de vagar pelas regiões umbralinas, ora a Deus, suplicando por auxílio; no filme, a personagem apenas exprime seu pedido de ajuda a um destinatário não identificado. Em outra cena, a oração matinal da história original é substituída no cinema por uma palestra. Assim, embora seja uma adaptação de romance espírita – com a inclusão, aliás, de personagens do universo espírita que não comparecem no romance –, o filme é uma obra mais fortemente

espiritualista, pois despreza uma faceta importante do espiritismo, que é o poder transformador da oração.

Entendemos, pois, que literatura espírita é uma literatura aplicada à edificação moral da pessoa, que representa ou expressa, em discurso literário esteticamente valioso, os princípios da Doutrina dos Espíritos, sintetizados em seus cinco pilares constitutivos: a existência de Deus, a imortalidade da alma, a pluralidade das existências, a pluralidade dos mundos habitados e a comunicabilidade dos espíritos, conformes, em sua expressão, aos ensinamentos contidos na Codificação Espírita.

Referências

ACÍZELO, Roberto. Literatura. 2009. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura/. Acesso em: 11 set. 2020.

ANDRÉ LUIZ [Espírito]. *Mecanismos da mediunidade*. Psicografia de Francisco Cândido Xavier. 26. ed. Rio de Janeiro: FEB, 2006.

ANDRÉ LUIZ [Espírito]. *Nosso lar*. Brasília: Federação Espírita Brasileira, 2013. E-book (Kindle).

BOZZANO, Ernesto. *Literatura de além-túmulo*. Tradução de Francisco Klörs Werneck. 3. ed. Bragança Paulista (SP): Lachâtre, 2013.

CALDAS AULETE, Francisco J. *I-dicionário Aulete*. 2014. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/index.php>. Acesso em: 13 dez. 2020.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

DINIZ, Ligia Gonçalves; NAKAGOME, Patrícia Trindade. Apresentação: leitura e experiência. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 57, jun. 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182019000200200&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 11 set. 2020.

EMMANUEL [Espírito]. O livro espírita. In: EMMANUEL [Espírito]. *Doutrina e vida*. Psicografia de Francisco Cândido Xavier. São Paulo: Cultura Espírita União, 1987. p. 24-25. Disponível em: <http://bvespirita.com/>. Acesso em: 13 dez. 2020.

EMMANUEL [Espírito]. *Pensamento e vida*. 19. ed. Brasília: Federação Espírita Brasileira, 2017.

FRANZOLIN, Ivan. *Pesquisa para espíritas*. 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1iHZGSvGAtpETZq7FZARBwhi-JA-VkMegL/view>. Acesso em: 13 dez. 2020.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2013. Edição digital (Kindle).

GIUSSANI, Luigi. *O senso religioso*: primeiro volume do percurso. Tradução de Paulo Afonso E. Oliveira. Jundiaí (SP): Paco, 2017. Edição Kindle (Epub).

HOUAISS, Antonio (Coord.) *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0.5a. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

INCONTRI, Dora. A educação espírita. In: INCONTRI, Dora. *A educação segundo o Espiritismo*. São Paulo: Comenius, 2000. p.193-203.

JAKOBSON, Roman. 1960. Lingüística e poética. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1991.

KARDEC, Allan. (Coord.) *O livro dos espíritos*: princípios da Doutrina Espírita sobre a imortalidade da alma, a natureza dos espíritos e suas relações com os homens, as leis morais, a vida presente, a vida futura e o porvir da Humanidade – segundo os ensinos dados por Espíritos Superiores com o concurso de diversos médiuns – recebidos e coordenador por Allan Kardec. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2004. Disponível em: <https://www.febnet.org.br/wp-content/uploads/2012/07/135.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2020.

KARDEC, Allan *Obras póstumas*. 2. ed. de bolso. Tradução de Guillon Ribeiro. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2011.

LEWGOY, Bernardo. *Os espíritas e as letras*: um estudo antropológico sobre cultura escrita e oralidade do espiritismo kardecista. 2000. 353 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <http://www.espiritualidades.com.br/Artigos/L_autores/LEWGOY_Bernardo_tit_Espiritas_e_as_letras-Os.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2020.

MANACORDA, Mario Alighiero. A educação nos Setecentos – J. H. Pestalozzi. In: MANACORDA, Mario Alighiero. *História da Educação da Antiguidade aos nossos dias*. Tradução de Gaetano Lo Monaco. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2010. p. 277-324.

NEIO LÚCIO [Espírito]. O amigo sublime. In: NEIO LÚCIO [Espírito]. *Alvorada cristã*. Psicografia de Francisco Cândido Xavier. 15. ed. Brasília: Federação Espírita Brasileira, 2014. p. 179-181.

NOSSO lar. Direção de Wagner de Assis. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2010. 1 DVD (109 min.)

PATRÍCIA (Espírito). *A casa do escritor*. Psicografia de Vera Lúcia Marinzeck de Carvalho. 28. ed. São Paulo: Petit, 2014.

REYES, Alfonso. *El deslinde*: prolegomenos a la teoria literaria. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2018. Edição Kindle (Epub).

RIVAIL, Hippolyte Léon Denizard Rivail. *Textos pedagógicos*. Tradução de Dora Incontri. 2. ed. São Paulo: Comenius, 1999.

SILVA, Ana Claudia da; ABREU e SILVA, Verônica Bemvenuto de. Quem lê livros espíritas? *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília , n. 57, 2019 . Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182019000200310>. Acesso em: 13 dez. 2020.

WANTUIL, Zêus; THIESEN, Francisco. *Allan Kardec*: meticulosa pesquisa biobibliográfica. 4. ed. Brasília: FEB, 1990. Vol. 1.

As representações da Grande Mãe em poemas de Dora Ferreira da Silva e Natália Correia

Ana Maria F. Côrtes (UNICAMP)[1]

Introdução: Dora e Natália, poéticas litúrgicas

Natália Correia (1923-1993) e Dora Ferreira da Silva (1918-2006) são dois grandes expoentes das literaturas lusófonas do século XX. Natália é apresentada por José Augusto Mourão (2010) como "um nome maior das letras portuguesas do novecento", cuja "existência, testamentária, merece ser interpretada porque o seu génio, o daimon (o deus particular que vigia sobre cada coisa e lugar) e que a habitava, continua a assinalar" (MOURÃO, 2010, p. 7). Sua vasta obra compreende os mais diferentes gêneros, como a poesia, o drama, o ensaio e a organização de antologias, estendendo-se do final da década de 1940, quando é publicado *Rio de Nuvens* (1947), até o início da década de 1990. A trajetória de Natália é, ainda, marcada por sua intensa vida pública, no Estado Novo, cujo regime ditatorial combateu (e pelo qual chegou a ser condenada), e na República Portuguesa, da qual foi deputada, e pelos debates suscitados por sua obra e, também, por suas opiniões políticas. Sobre a poesia de Dora, afirma Ivan Junqueira (1999) que se trata "de uma obra rara e algo solitária no atual panorama da poesia brasileira" (JUNQUEIRA, 1999, p. 407); Constança Marcondes Cesar (1999a) lembra que a escritora "é reconhecida, por poetas e críticos, como uma das mais altas expressões da poesia brasileira contemporânea" (CESAR, 1999a, p. 475). O reconhecimento de Dora foi marcado por três prêmios Jabuti, concedidos à poeta por *Andanças* (1970), em 1971, *Poemas da estrangeira* (1995), em 1996, e *Hídrias* (2004), em 2005. Além de escritora, Dora foi exímia tradutora, tendo versado para a língua portuguesa textos de Jung, Rilke, Saint John Perse e San Juan de la Cruz, fundou as revistas *Diálogo* e *Cavalo Azul,* e, ao redor dela e de seu marido,

1. Graduada em Letras (UNICAMP), Mestre em Teoria e História Literária (UNICAMP), Doutoranda em Teoria e História Literária (UNICAMP). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

o filósofo Vicente Ferreira da Silva, surgiu o "Grupo de São Paulo", uma comunidade de intelectuais que se propunha a realizar debates filosóficos e literários[2].

Natália é a "feiticeira cotovia", como a denomina o escritor Manuel Alegre (2010), fazendo alusão à personagem de *Comunicação* (1959), "a sacerdotisa dos templos destruídos", que se punha "a ouvir as vozes e a decifrar os obscuros sinais do tempo". Em "Rosto invisível", dos *Poemas inéditos* (1957/58), Natália canta: "Nesta arte de vulcões/ Acender com mãos tranquilas,/ Vou aprendendo as lições/ Que me ensinam as Sibilas" (CORREIA, 1993, p. 183); ela "era livre como esse pássaro [a cotovia] cujo espaço é a liberdade e cujo modo é cantar. Feiticeira, pelo seu dom de adivinhar e oficiar. Onde ela estava era sempre uma liturgia" (ALEGRE, 2010, p. 11). Dora é referida em termos que pertencem a esse mesmo campo semântico; ela é a poeta-sibila, que, como canta o eu-lírico do poema homônimo, de *Hídrias* (2004), veio "sem o esplendor da aurora, mendiga, /Não como as Musas de outrora, dadivosas Diotimas,/ Vim mendigar o que há muito vos ofertei, Poetas" (SILVA, 2004, p. 27); é "agente de foças invisíveis e desconhecidas, que tem a possibilidade de ver aquilo que os outros não conseguem" (CABRAL, 2004, p. 14), e espera, ainda, os deuses da Grécia.

Em ambos os casos, estamos diante de poéticas permeadas pelo conceito de sagrado. As poetas pensam o lugar do sagrado na contemporaneidade e transformam a própria poesia em espaço litúrgico. Nesse sentido, suas obras destacam-se pela dicção religiosa que adquirem, e o próprio ofício das poetas transforma-se, retomando o termo utilizado por Maria Lúcia Lepecki (2010), ao falar da poesia de Natália Correia, em *kerigma*, anúncio da palavra divina – e, simultaneamente, da palavra poética. Das obras das duas autoras,

2. Sobre as reuniões e sua proximidade com os intelectuais da época, Dora afirmou, em entrevista a Donizete Galvão (1999): Não era um salão literário como o de D. Olívia Penteado. Era o contrário de um salão. Tudo muito informal, sem periodicidade. Juntavam-se as pessoas mais díspares e as coisas aconteciam espontaneamente. Muitas vezes, o Vicente fazia conferências ou lia parte dos seus escritos. Gilberto Kujawski escreveu um artigo sobre esses encontros. Os poetas liam seus poemas (entre outros, Carlos Felipe Moisés, Rodrigo de Haro, Roberto Piva e Rubens Rodrigues Torres Filho nos anos 60). Ouvíamos música. Quando o Vicente se impacientava, era eu que fazia sala. Passavam por ali professores vindos da Europa" (GALVÃO, 1999, s/p).

diz-se que são poesias religiosas, cujo objetivo é permanecer, escapando ao que se convencionou chamar de "terror da história".

Tratando da presença dessas questões na obra das poetas, afirma Manuel Alegre (2010), sobre Natália Correia: "Mas há versos de Natália que ficarão para sempre no ouvido. Enquanto houver portugueses e língua portuguesa. Porque a pátria dos poetas, disse Junqueiro antes de Pessoa, é a língua. E o que fica, disse Hölderlin, os poetas o fundam" (ALEGRE, 2010, p. 11). Em *A Poesia de Natália Correia e o Espírito da Heterodoxia* (2015), Graciete Nobre diz: "o poeta é aqui como que o sacerdote da verdade oculta e sagrada, a 'Santa Sabedoria', com a missão de transmitir essa sabedoria" (NOBRE, 2015, não paginado). Acerca da poesia de Dora, defende sua fortuna crítica: "Trata-se de uma poesia religiosa. A prosa de [Guimarães] Rosa se situa num contexto religioso, mas a poesia de Dora é uma expressão religiosa" (FLUSSER, 1999, p. 422). O poeta e crítico literário José Paulo Paes (1988), em uma das mais célebres passagens da fortuna crítica doriana, defende que Silva pertence "à linhagem daqueles poetas cuja palavra, fiel nisto às próprias origens da poesia, quando canto e ritual eram indistinguíveis um do outro, ronda o tempo todo as fronteiras do sagrado" (PAES, 1999, p. 410).

A despeito de suas especificidades, as duas poéticas também são elaboradas de uma forma na qual a conciliação, a harmonização dos contrários, adquire suma importância, como defendem, respectivamente, Gilberto de Mello Kujawski (1999), sobre Dora, e Graciete Nobre (2015), acerca de Natália: "A autora, como a sibila, mora no segredo da vida, habita no centro da mandala da união dos contrários, onde se conciliam a carência e a plenitude, o próximo e o distante, o ontem e o amanhã "(KUJAWSKI, 1999, p. 465); "Sagrado, profano, religião e misticismo, tudo isso ela condensava numa mesma visão poética, simultaneamente englobante e unificadora, à maneira dos antigos gregos" (NOBRE, 2015, não paginado).

Essa tentativa conciliatória presente nas poéticas de Correia e Silva é marcada pela referência a diferentes mitos e arquétipos. O recurso a essas imagens, em si mesmas dotadas de profundo sentido religioso, se considerarmos as sociedades nas quais se originaram, justifica-se, de acordo com Joseph Cambpell, porque "esses fragmentos de informação de tempos antigos, que possuem relação com os temas que sustentaram a vida humana, construíram civilizações e formaram religiões ao longo dos milênios, possuem relação com

os problemas profundos e centrais, com os mistérios centrais, com os limiares centrais de passagem"[3] (CAMPBELL, 1990, não paginado, tradução nossa).

Indo ao encontro da fala de Campbell, Dora justifica, em entrevista, a importância significativa que atribui aos mitos em sua obra, defendendo que eles são

> formulações da vida, das grandes configurações da vida [...]. A história é aparentemente uma dessacralização do mito. O homem anota o que vê, de forma criteriosa, acontecimentos, guerras, fatos observados, tentando interpretá-los à sua maneira, cria a filosofia da história, mas o mito... ele é muito mais parente da poesia, de algo que não passa pelo crivo da consciência intelectiva. (SILVA *apud* FREITAS e SOUZA, 2011, p. 427).

Os mitos aparecem, nesse contexto, como possibilidade de comunhão entre homem e mundo, e é assim que compreendemos o movimento que tanto ela quanto Natália desenvolvem em suas respectivas obras, ao reativarem os mitos; elas os retomam como forma de pensar o que há de comum entre os homens, porque, mais do que falar de um passado, eles nos ofereceriam indícios para pensar nosso presente.

Dentre eles, destacamos aqueles relacionados às fiandeiras ou tecelãs e a sua simbologia. Entendemos que esses motivos, recorrentes nas poéticas de Dora e Natália, com suas especificidades, possuem um caráter estruturador no universo poético das escritoras. As duas voltaram-se ao estudo de modelos matriarcais de sociedade – que são o objeto central deste artigo -, mas, também, em suas obras em prosa. São exemplos os ensaios *Teoria Geral do Feminino* (1967), de Dora, publicado na revista *Cavalo Azul*, texto praticamente inexplorado pela fortuna crítica da poeta, e o volume póstumo *Breve História da Mulher e Outros Escritos* (2003), de Natália, no qual estão reunidos diversos estudos da escritora sobre a temática feminina, desde as mulheres grega e judia até uma discussão acerca dos direitos femininos em sua época, além do conceito de mátria, uma das

3. No original: "these bits of information from ancient times, which have to do with the themes that have supported human life, built civilizations, and informed religions over the millennia, have to do with deep inner problems, inner mysteries, inner thresholds of passage".

grandes questões da poeta e título de um livro de poemas de 1968, que possui, na interpretação da autora, relação com as culturas pagãs pré-cristãs.

Além disso, a própria ideia de conciliação ou harmonização dos opostos, acima mencionada, retoma a imagem da tecelagem, uma vez que essas imagens, como veremos na sequência, são ambíguas e carregam sentidos por vezes antagônicos. A escrita também aparece, na fortuna crítica das autoras, como um exercício de costura, de construção de uma trama, como revela a afirmação de José Augusto Mourão (2010), para quem "a obra de Natália", em virtude das diferentes camadas de que é composta (o crítico menciona o politeísmo, a mística e a gnose do Espirito Santo), "tem de ser vista como um tecido inconsútil, ou desmancha-se. E há vários fios que tecem esta Obra, sem os quais também a compreensão da mesma ficaria mutilada" (MOURÃO, 2010, p. 129). Estendemos essa ideia também à obra de Dora, já que, como indicamos, ela é considerada um mosaico de referências e imagens. Nesse contexto, a tecelagem revela-se uma questão presente tanto na forma quanto no conteúdo dos escritos das poetas.

Neste artigo, buscaremos apresentar o arquétipo das tecelãs em dois poemas, um de cada escritora, nos quais está presente uma versão dessa imagem. Nosso objetivo é indicar alguns aspectos gerais do arquétipo para, em seguida, realizar um exercício de aproximação em relação a essas duas poéticas, a fim de, por um lado, traçar uma comparação entre elas, a partir da imagem das tecelãs, e, por outro, compreender como as duas poetas elaboram essa imagem, que aparece em diferentes formas em mitos e religiões através dos séculos, e qual sentido ela adquire em suas respectivas obras.

O arquétipo literário das tecelãs

A noção de divindades e de personagens femininas que tecem mundos é recorrente na literatura, e é por isso que utilizamos o termo arquétipo, no sentido que empresta ao termo o crítico Northrop Frye (2013). Frye afirma o seguinte: "o símbolo [...] é a unidade comunicável à qual dou o nome de arquétipo: ou seja, uma imagem típica ou recorrente. Por arquétipo, quero dizer um símbolo que conecta um poema a outro e, desse modo, ajuda a unificar e

integrar nossa experiência literária" (FRYE, 2013, p. 221). Os dois poemas que serão discutidos na próxima seção fazem parte de uma tradição, para empregar outro termo de Frye, de poemas para a qual isso a que chamamos de arquétipo das tecelãs é um tema central ou recorrente.

Vamos trazer, agora, alguns pontos de partida teóricos para pensar esse arquétipo.

Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (1960), apresenta as tecelãs e os símbolos a elas relacionados como atributos das Grandes Deusas (DURAND, 2012, p. 321), e é essa forma que consideramos ser a mais abrangente do arquétipo – e também aquela primordial -, a das Grandes Deusas ou da Grande Mãe. O que mais chama nossa atenção nessa imagem da deusa é que ela é, por assim dizer, um guarda-chuva, uma imagem que comporta diferentes representações que envolvem o feminino e o sagrado feminino, presentes nas obras de Dora e de Natália.

Durand (2012) fala das fiandeiras como as figuras responsáveis pelos ciclos e ritmos e afirma que o elemento mais importante de sua tecelagem não é seu resultado em si, mas o fio e o fuso, que se torna "talismã contra o destino" (DURAND, 2012, p. 322). Pierre Brunel (1997), por seu turno, lembra que as fiandeiras são as primeiras figuras que adquirem caráter divino e também atribui a elas o poder de iniciar e pôr fim a nossa existência, emoldurando nossa compreensão do passar da vida e do tempo. A figura mais comum que, imaginamos, vem à mente de quem lê essas descrições é a das Moiras ou Fúrias, entidades responsáveis pela tecelagem do fio da vida dos mortais na mitologia grega, mas elas não se reduzem a essas imagens. Em ambos os casos, a presença das fiandeiras, de certo modo, enquadra a existência humana; elas são e estão no princípio e fim das vidas dos mortais. Há, nessas representações, duas faces das fiandeiras (e as Moiras costumam representar apenas uma delas), uma solar, vinculada ao nascimento e à criação, e outra noturna, uma face terrível, relacionada à morte e a seu domínio sobre todos os seres, atributos que serão retomados mais adiante, na análise dos poemas. É por esse motivo que as fiandeiras não são apenas as Moiras, por exemplo. As Moiras são uma de suas representações, uma das identidades assumidas por essa figura, essa deusa primordial.

Joseph Campbell, na obra *Goddesses: Mysteries of the Femininine*

Divine (2013), explora as primeiras aparições do culta à Deusa, cerca de 7000 a.C., na Europa (CAMPBELL, 2013, p. 22), e traça o percurso desse divino feminino nas mitologias suméria, egípcia e grega, segue-o pela *Odisseia*, passando pela Idade Média e pelo Renascimento (ROSSI, 2013, p. IX), buscando compreender suas diferentes representações e significados. Ele indica em seu estudo que já haviam sido encontradas, na França e na Espanha, representações femininas que datam de 30.000 a 10.000 anos antes de Cristo (CAMPBELL, 2013, p. XVI). De acordo com o autor, nessas primeiras representações, bastante conhecidas (Campbell fala das estatuetas de "Vênus"), a mulher aparece nua, porque seu próprio corpo é fonte de seu poder, de sua mágica, se quisermos pensar nesses termos. Nesse sentido, Campbell afirma que "o poder Feminino é, deste modo, primário, e da natureza"[4] (CAMPBELL, 2013, p. XIV, tradução nossa). Esse poder divino feminino estaria vinculado, nos cultos à deusa que vão se instaurando, a um princípio vital, o qual possui dois papeis centrais, um benéfico e um maléfico, o de dar a vida e nutrir os seres, e o de morte, à qual estamos todos sujeitos no universo (CAMPBELL, 2013, p. 11). Esses cultos de que fala Campbell teriam sido, posteriormente, incorporados aos cultos das sociedades regidas por um poder divino patriarcal, nas quais as deusas continuam existindo, em uma configuração distinta, em que seus atributos são divididos entre diferentes personagens, mas, de acordo com Campbell (CAMPBELL, 2013, p. 22), apesar da pluralidade de manifestações, ainda personificando o poder da deusa una. Ele diz, logo no início de seu estudo, o seguinte:

> No Império Romano, durante a era de ouro de Apuleio, no segundo século d.C., a Deusa era celebrada como a Deusa de Muitos Nomes. Nos mitos clássicos, ela aparece como Afrodite, Ártemis, Deméter, Perséfone, Atena, Hera, Hécate, as Três Graças, as Nove Musas, as Fúrias e assim por diante. No Egito, ela aparece como Ísis, na antiga Babilônia, como Ishtar, na Suméria, como Inanna; entre os semitas ocidentais, ela é Astarte. É a mesma deusa, e a primeira coisa que devemos perceber é que ela é uma deusa total e, como tal, possui associações por todo o sistema cultural. Em períodos posteriores, essas diferentes associações se

4. No original: "Woman's magic is thus primary, and of nature".

> tornaram específicas e foram separadas em deusas especializadas.[5] (CAMPBELL, 2013, p. 22, tradução nossa).

Outro ponto que nos interessa e que tem nos auxiliado a pensar nesse arquétipo é que, em diferentes representações, a deusa aparece como tecelã da teia da vida, uma vez que é ela quem começa e interrompe as vidas dos homens, inscrevendo "no mundo o primado feminino" (BRUNEL, 1997, p. 371). Ela imagina e cria um novo mundo, preso, vinculado a si. A esse respeito, recuperamos mais um exemplo trazido por Campbell (2013), no mesmo estudo já citado, acerca de representações do Período Paleolítico, no Norte da África, nas quais há figuras de uma mulher com um cordão umbilical preso a seu corpo e que a conecta ao umbigo de um guerreiro ou caçador, o qual segura seu arco e flecha e atira em um avestruz. Segundo o autor, "é o poder dela que o sustenta, o poder da Mãe Natureza, ao lado do poder dos raios solares"[6] (CAMPBELL, 2013, p. 5). Nessas representações, a deusa, que é comumente associada à proteção do lar, surge como mãe em um segundo sentido; ela é mãe "da maturidade do indivíduo, da vida espiritual do indivíduo"[7] (CAMPBELL, 2013, p. 5).

A legenda de uma das imagens que Campbell recupera traz esse mesmo atributo da Deusa, senhora dos destinos dos homens:

> A deusa está segurando, no alto, uma cobra em cada mão, com o gesto ritualístico de quem realiza uma declaração divina. A trama de sua saia, que tira seu significado de seus antecedentes

5. No original: In the Roman Empire, during the golden era of Apuleius in the second century A.D., the Goddess was celebrated as the Goddess of Many Names. In Classical myths, she appears as Aphrodite, Artemis, Demeter, Persephone, Athena, Hera, Hecate, the Three Graces, the Nine Muses, the Furies, and so on. In Egypt she appears as Isis, in old Babylon as Ishtar, in Sumer as Inanna; among the western Semites she's Astarte. I's the same goddess, and the first thing to realize is that she is a total goddess and as such has associations over the whole field of the culture system. In later periods theses different associations became specified and separated off into various specialized goddesses (COMPBELL, 2013, p. 22).
6. No original: "it is her power that is supporting him, the power of Mother Nature, along with the power of the solar shaft".
7. No original: "the mother of the individual's maturity, the individual's spiritual life".

> paleolíticos e neolíticos, sugere que ela é a tecelã da teia da vida, que é perpetuamente fiada a partir de seu útero. Sua saia possui sete camadas, o número de dias dos quatro quartos da lua [...]. Apesar de sete ser o número de "planetas" visíveis, essa é provavelmente uma notação lunar de séries e medidas, de forma que sentar-se no colo da deusa, como o painel sobreposto de seu vestido convida a fazer, significaria experimentar o tempo sustentado pela eternidade e a eternidade tecida no tempo.[8] (BARING e CASHFORD, p. 112 *apud* CAMPBELL, 2013, p. 50, tradução nossa).

A deusa hindu Maya, divindade associada, simultaneamente, à terra e à fertilidade e à tecelagem e à teia da vida, e representada com frequência como uma aranha, aparece também nesse contexto. Mircea Eliade, em *Imagens e Símbolos* (1979), trata de mitos hindus acerca do tempo e fala da *mâyâ,* i.e., do fio ou cordão que sustentaria a existência da humanidade, que nada mais é, de acordo com o próprio Eliade, que "a força criadora, a força cosmogônica" (ELIADE, 1979, p. 114; 88).

O fiar também representa um eterno retorno, uma imagem cíclica vinculada às estações e à passagem do tempo. Como afirma Brunel (1997),

> [...] o fuso, utensílio-instrumento da fiandeira, foi o primeiro a simbolizar a lei do Eterno Retorno. Segundo Platão, o fuso da Necessidade regula o conjunto cósmico, autonomiza a balança da vida e da morte. Do estado de ser uma à triplicação inaugural, as Moiras fundam o mundo feminino, na medida em que ele é representação da periodicidade, da renovação, da transformação, da ruptura e do nascimento. (BRUNEL, 1997, p. 375).

Além das Moiras, que entendemos, como já explicitamos, serem apenas uma das representações da Deusa, divindades como Hécate, Deméter e Ártemis derivariam da imagem da Deusa una e seriam

8. No original: "The goddess is holding a snake high in each hand with all the ritualized gesture of divine statement. The net pattern on her slirt, which gathers significance from its Paleolithic and Neolithic ancestry, suggests she is the weaver of the web of life, which is perpetuallu woven from her womb. Her skirt has seven layers, the number of the days of the moon's four quarters [...]. Although seven was also the number of the visible 'planets', this is probably a lunar notation of series and measure, so that sitting iin the lap of the goddess, as the overlapping panel of her gown invites, would be to experience time supported by eternity, and eternity clothed in time".

outra forma de sua representação triádica. Nesse caso, os aspectos contemplados por essas imagens seriam, respectivamente, da deusa enquanto eixo do universo, enquanto totalidade da natureza e enquanto rainha do submundo ctônico, que Campbell (2013) denomina de "o aspecto mágico da deusa"[9] (CAMPBELL, 2015, p. 117, tradução nossa). Em todo caso, seja como as Fúrias, como Afrodite, Hécate ou a Grande Mãe, a Deusa aparece sempre como o centro e a origem do universo e também do mundo feminino, e a teia da vida, que ela tece, seja com as mãos, seja dando origem, a partir de seu útero, a todos os seres, é um aspecto importante dessas representações. É em sua função de fiandeira, de tecelã do universo, que a Deusa aparece em toda sua grandiosidade.

Passamos, agora, aos poemas de Dora e Natália e ao modo como cada uma delas recupera essas imagens, que procuramos apresentar em suas linhas mais gerais nesta seção.

A Grande Mãe em Dora e em Natália

Começamos com o poema "À grande-mãe", de *Hídrias* (2004), último livro publicado por Dora e pelo qual a escritora recebeu um Prêmio Jabuti em 2005:

> À GRANDE-MÃE
> Última e primeira, vem. Brande as serpentes
> nas mãos fortes. Abandona teus seios de apojadas luas
> aos trêmulos cervos, ursos e grifos, tua prole
> de garras e plumas. Aleita-os, Mãe de tudo!
> Saltam leõezinhos para brincar contigo,
> refulge a pupila da pantera e os pombos se aninham
> em teu cabelo. Acolhes, generosa, o mundo dessas formas:
> as criaturas do Mar e o cálido sangue da floresta.
> A tudo alimentas, branda e altiva, sem que o lampejo
> de teu olhar se extinga. Vem, última e primeira!
> Louvo-te com palavras da Terra e das águas que percorres,
> eriçando as vagas. Entre leoas fulvas esplendem tuas espáduas,
> longe, sempre mais longe, na Origem crua.
>
> (SILVA, 2004, p. 49).

9. No original: "the magic aspect of the Goddess".

O poema acima retoma, quase que textualmente, a descrição da Deusa das Serpentes, um de seus nomes populares, apresentada ao final da seção anterior. Parece que a poeta recupera propositadamente as características das estatuetas em seu poema, aproximando-se, assim, tanto do mito da Grande Mãe quanto de suas representações na civilização minoica.

Em "À Grande-Mãe", temos um hino de louvor à deusa. É o eu-lírico quem evoca a divindade e seus atributos, em uma oração que remete aos hinos védicos, por exemplo, como aqueles que Dora menciona em seu ensaio sobre o feminino. Esse ato de falar com a deusa nos coloca diante de uma imagem importante na poética de Dora, que trouxemos na seção inicial deste artigo, a da poeta-sibila. O primeiro poema de *Hídrias*, "A Sibila", é "um grito de louvor à Terra", no qual o eu-lírico, infeliz, pede aos deuses que retornem ao nosso mundo.

Como afirmamos, "À Grande-Mãe" foi publicado em *Hídrias*, e é oportuno lembrar que a hídria é um vaso de cerâmica ornamentado, utilizado para armazenar água, típico dos gregos e romanos. Esse vaso adquire "profunda significação sagrada, chegando mesmo a ser elevado à categoria de princípio constitutivo do universo" (CABRAL, 2004, p. 9). O poema, nesse contexto, surge como uma hídria, um recipiente sagrado no qual será retratado um mito:

> Assim como o artista grego antigo retratava complexas narrativas míticas em seus vasos, compondo quadros de rara beleza, cada poema do livro constitui um mitologema que poderia servir de inspiração a um artista para compor um quadro destinado a "decorar uma hídria". Os poemas evocam, portanto, os magníficos *ícones (eikónes)* desses vasos de uso diário, que continham, eles próprios, as narrativas dos mitos helênicos, e que faziam parte da realidade cotidiana das mulheres gregas. (CABRAL, 2004, pp. 12-13).

Nesse sentido, os leitores do poema acompanham o processo de composição da cena, como se vissem através dos olhos do eu-lírico, que ao mesmo tempo compõe e revela a cena da hídria. Ele vai lentamente revelando quem é a divindade anunciada no título do poema e quais os seus atributos.

Os *enjambements* marcam a estrutura do poema e produzem uma tensão nessa descrição da Grande Mãe, como lembra Campos (2016, p. 89), ao criar um efeito de pausa, de espera. Durante uma fração de segundo, os olhos do eu-lírico detêm-se em um detalhe e a imagem

fica congelada, para, em seguida, voltar a se mover e mostrar mais uma parte do conjunto. Ele começa com as mãos ("Brande as serpentes/ nas mãos fortes"), passa aos seios ("Abandona teus seios de apojadas luas"), aos cabelos ("os pombos se aninham/ em teu cabelo"), fala de seu semblante ("branda e altiva"), chega no olhar da deusa ("sem que o lampejo de seu olhar se extinga") e conclui com suas espáduas ("Entre leoas fulvas esplendem tuas espáduas").

Cada uma dessas imagens e de seus atributos compõem um papel mais amplo na caracterização da deusa. A poeta apresenta a Grande Mãe com toda a complexidade que atribui a essa divindade. A fertilidade, contida já na ideia de maternidade do título, está presente também na imagem dos "seios de apojadas luas". A lua, vale lembrar, carrega uma variedade de significados simbólicos, entre os quais destacamos a já mencionada fertilidade, os ciclos e a criação (que aparecerão mais adiante nesta análise). Ela é mãe, como já indica o título do poema, e *generosa*, *acolhe* todos os seres e entrega-se a eles, dos mais dóceis aos mais ferozes, mantendo o olhar doce e elevado de quem reina sobre todas as criaturas – "Aleita-os, mãe de tudo", diz o eu-lírico. Seu corpo, que ela divide com os animais, é símbolo de comunhão, de partilha de si e através de si. No ensaio *Teoria Geral do Feminino* (1967), no qual discute alguns aspectos dos arquétipos do feminino, a poeta diz que "devemos [...] compreender esta nutrição num amplo sentido, não apenas como simples operação fisiológica, mas como uma reiterada comunhão" (SILVA, 1967, p. 80). Um pouco antes, no mesmo ensaio, Dora afirma que "a Grande-Deusa é, ela mesma, a grande fonte doadora de vida e regaço de regeneração" (SILVA, 1967, p. 80). A deusa é mãe, portanto origem, mas também é destino final de todas as criaturas.

Constrói-se, então, a partir desse arquétipo, "um universo do eterno retorno, fechado sobre si mesmo como um útero imenso" (SILVA, 1967, p. 80). Esse universo, marcado pela imagem do círculo, é um mundo de pura imanência, i.e., que não se abre ou pensa sua existência para além de si. A imagem composta pela poeta, de uma deusa que reina sobre todos os seres, relaciona-se também a essa ideia de totalidade, de uma unidade criadora e dominadora dessa mãe que dá vida, mas também é responsável pela morte, em um "universo promíscuo e indiferenciado", no qual "a grande urgência é a turgência vegetativa, não havendo ainda a possibilidade do espiritual" (SILVA, 1967, p. 80).

Mas o primeiro vislumbre que temos da deusa no poema não é desses símbolos mais comumente atribuídos à Grande Mãe; são suas mãos, as quais o eu-lírico caracteriza como *fortes*, que ele nos mostra. Essa força pode ser criadora – afinal, ela é origem e fonte da vida de todos os seres -, mas também pode ser uma potência destruidora. As mãos, associadas às serpentes (observemos que são os animais que aparecem primeiro, para, depois, os olhos do eu-lírico ampliarem a imagem para as mãos que as seguram) tornam-se metonímias "de influência e de governo sobre todas as coisas" (CAMPOS, 2016, p. 89). As duas serpentes também podem representar a dualidade, vida e morte (CAMPBELL, 2013, p. 49-51).

Nesse mundo da Grande Mãe, não há espaço para outros deuses, e até por isso nenhuma outra divindade é evocada, direta ou indiretamente, no poema. Ela é uma deusa totalitária, que não admite a partilha de seu reino, e entendemos que um dos modos de representação desse poder absoluto é a descrição fragmentada da deusa, que acaba contribuindo para que ela ocupe, imagem após imagem, praticamente todo o poema. A deusa é uma presença forte que vai se materializando linguística e imageticamente no poema. Para traçar uma comparação pontual, em outros poemas de *Hídrias* dedicados a deusas ("À Grande-Mãe" abre uma série voltada a divindades femininas), as descrições são deixadas em segundo plano e a narrativa mítica de cada uma surge como elemento mais importante, havendo até menção a outros seres mitológicos. Em "À Grande-Mãe", porém, Dora parece buscar representar aquilo que chama, no ensaio já mencionado, uma *hierofania totalizadora*, que revela a face terrível da dominação feminina da deusa. Além disso, mostrar os atributos da Grande Mãe é mais importante do que contar uma das versões do mito (há deusas com essas mesmas características em diferentes culturas), porque revela a natureza *una* dessa divindade, em contraposição àquelas que a sucedem (em *Hídrias*, mas em termos arquetípicos também). Ainda que, como defende Campbell, se trate sempre da mesma deusa, é esta sua forma primeira.

Entendemos também que a localização desse poema dentro da obra, antes da série de poemas que fala das deusas gregas ou do "ciclo das figuras femininas", para Constança Marcondes César (CÉSAR, 1999, p. 474) - a sequência exata é "Koré [I]"; "Koré [II]"; "Perséfone"; "Hades", em que, a despeito do título, a poeta trata do amor entre Hades e Perséfone e da descida da deusa ao mundo dos

mortos; "Hécate"; e "A Deusa" -, é uma forma de introduzir o princípio de que fala Campbell. Dora nos apresenta a Grande Mãe, a deusa total, mas cada deusa que aparece depois é, ainda, a Deusa: "cada uma dessas deusas é a Deusa completa"[10], diz Campbell (CAMPBELL, 2013, p. 146, tradução nossa). Nesse sentido, é como se a poeta fosse mostrando as várias facetas dessa deusa, una, mas múltipla em suas representações.

A imagem da hídria, que acompanha toda a obra, está também presente no poema, no sentido, apontado por Ribeiro (2016), de símbolo de fertilidade e vitalidade. A análise da pesquisadora recai sobre os poemas finais de *Hídrias*, mas compreendemos que, pela natureza da Deusa Mãe, seja possível aproximar a proposta de Ribeiro da nossa. Ela fala do vaso, "que tanto é jarra vazia e decrépita cujos desenhos vão se apagando – testemunha de deuses e crenças que não mais encontram devotos em nosso tempo – como é também hídria bojuda e grávida – guardiã de um saber ainda pleno de vitalidade" (RIBEIRO, 2016, p. 84). A força desse saber, por tantos séculos esquecido, do *segredo*, para remeter a um termo que Natália Correia utiliza no poema que apresentaremos na sequência, justifica o interesse específico pelo universo das deusas e do feminino na poética doriana.

Não apenas os dois poemas finais, que são o objeto de estudo da autora, mas toda série que se abre com "À Grande-Mãe", podem ser compreendidos como cosmogonias, "que reflete[m] sobre a origem do novo e do futuro numa perspectiva simbólica lunar, isto é, numa perspectiva que integra sob uma mesma lógica de morte e renascimento o percurso cósmico, o surgimento da vida e o trajeto criativo-artístico humano" (RIBEIRO, 2016, p. 84). Dora parece reconhecer a reserva semântica que ainda carregam os mitos (em especial aqueles da Grécia, mas, como revela o poema aqui analisado, não exclusivamente), que não são revisitados apenas por seu caráter histórico ou literário, mas pelos possíveis sentidos que podem adquirir em nosso tempo.

Passemos, agora, ao soneto de Natália Correia, do livro *Sonetos Românticos* (1990), pelo qual a escritora recebeu o Grande Prêmio da APE/CTT, no ano seguinte:

10. No original: "every one of these goddesses is the whole Goddess".

VI
Nativa de um esplendor que está para ser
Da Terra e do Céu núpcias divinas,
A Irrevelada vejo amanhecer
Por obra de sagezas uterinas.

Vinde comigo Irmãs, vamos beber
Na fonte das idades cristalinas
A chuva de ouro da forma pura: o Ser
Do falo em chamas e águas femininas.

Mas ó cósmico equívoco! A peste
Que o unido aparta, da árvore celeste
Cortou o fêmeo ramo e aqui o quer

Mãe prisioneira de palavras mortas.
Transmitido é o segredo. Abram-se as portas.
Deus inconcluso, falta-te ser mulher.

(CORREIA, 1990, p. 68)

Há um contraste evidente entre esse poema e o de Dora, em primeiro lugar, em virtude da forma, que, no caso do soneto, acaba apontando para alguns caminhos interpretativos. Em segundo lugar, porque a deusa não é nomeada, não é apontada explicitamente.

Vamos começar desse ponto, então, afirmando que, do modo como compreendemos o poema, essa opção da poeta teria como objetivo reforçar a imagem de *segredo*, de uma deusa, *irrevelada*, por tanto tempo deixada de lado e que, por isso, é desconhecida, inominada. É ela, a poeta, que reintroduz seu culto entre as mulheres, as *irmãs* do segundo quarteto.

Nesse sentido, há uma divindade feminina que não foi revelada, e o primeiro quarteto do poema descreve uma espécie de parto, de nascimento dessa deusa. Filha de uma união que ocorre simultaneamente em um tempo presente e futuro (o eu-lírico fala de "um esplendor que está para ser" e de um amanhecer que ele vê), entre Céu e Terra, essa deusa parece encarnar um princípio feminino absoluto, fruto dessas *sagezas uterinas* de que nos fala o eu-lírico.

A ideia de uma sabedoria uterina remete, de um lado, a todo um repertório de símbolos relacionados ao sagrado feminino que se aproximam das imagens do poema de Dora, como o da origem e o da fertilidade. Por outro lado, as *sagezas uterinas* remetem a um

conceito importante na obra de Natália, o qual dialoga com a tradição bíblica, o de Sabedoria ou de Santa Sabedoria, traduzido pela poeta como manifestação de um espírito feminino (MAGALHÃES, 2004, p. 69). Nos versos iniciais do primeiro poema de *Sonetos Românticos*, há outra referência a essa Sabedoria: "Não ofendas a Santa Sabedoria/ julgando de ânimo leve o Romantismo" (CORREIA, 1993, p. 7). Isabel Vaz Ponce de Leão (2003), em conhecido ensaio sobre os *Sonetos*, fala de uma sabedoria que é concedida à poeta, "este ser superior, este 'poeta grácil de olhos tristes (CORREIA, 1990, p.18) [que] é comandado pelas forças ocultas da inspiração" (LEÃO, 2003, p. 62).

Em contraposição a esse feminino absoluto do primeiro quarteto, temos, no segundo, o surgimento de um princípio masculino, evidente nos versos: "A chuva de ouro da forma pura: o Ser/ Do falo em chamas e águas femininas." Esse segundo quarteto apresenta uma imagem de erotismo, de união carnal entre masculino e feminino, ausente no quarteto inicial do poema, mas também sugere o nascimento do masculino *a partir* do feminino, apontando para uma união espiritual desses dois princípios e para uma dependência do masculino em relação ao feminino. O interessante é que, apesar dessa dependência, não entendemos que haja uma submissão entre esses princípios, como poderia sugerir uma leitura apressada do poema, na medida em que é apenas com a união de ambos que se chega à "forma pura". O masculino pode encontrar sua origem no feminino, mas é ele que completa, que torna verdadeiramente pleno esse princípio inicial.

Os tercetos trazem uma terceira imagem, a da cisão entre masculino e feminino, de um "cósmico equívoco" que teria separado as duas partes. A poeta, após a imagem de comunhão presente no segundo quarteto, nos coloca diante de uma cena violenta, ao indicar o desmembramento, forçado, da *árvore celeste* (é uma *peste*, um grande mal que rompe a união). No ensaio que mencionamos de Leão (2003), a pesquisadora fala sobre a falta de amor como "a causa primeira da desunião dos seres" (LEÃO, 2003, p. 66), e chamamos a atenção para essa ideia, porque parece que a poeta coloca na base do monoteísmo cristão a falta de amor, o apagamento da união entre feminino e masculino. A solução proposta nos tercetos é justamente a reconciliação entre esses dois princípios. O feminino, reencontrado, pode voltar a se unir ao masculino, em um ser uno,

bissexuado ou andrógino, que precisa da mulher, e esse é um dado importante do poema, pois retoma a dependência do masculino em relação ao feminino e a completude que os dois alcançam, quando juntos. A síntese esboçada ao final do poema é uma das tendências da poética de Natália, em especial em suas últimas obras.

O convite às irmãs – convite exclusivo a elas -, para que visitem com o eu-lírico a fonte das idades cristalinas é um modo de partilhar a palavra e o *segredo* da deusa. O eu-lírico do soneto, que compartilha com o eu-lírico do poema de Dora a inspiração divina, comporta-se como uma sacerdotisa que celebra um culto à Grande Mãe.

Nesse contexto, por mais que seu projeto seja de síntese, o poema deixa uma mensagem da força e do lugar desse feminino que Natália resgata, um lugar de falta no universo cristão, pelo menos do modo como ele se institucionalizou. O "Deus inconcluso" é lembrado precisamente pela ausência que o constitui, ausência do feminino, da mulher, enquanto a deusa, ainda que irrevelada, aparece sozinha, independente do princípio masculino.

Ainda que o princípio masculino apareça e haja uma síntese ao final do poema, é marcante a ideia presente em todo o poema de um feminino que possui primazia e que é independe do masculino. Vânia Duarte (2016), ao tratar de um conceito importante na obra de Natália, o de mátria, relembra uma fala da escritora acerca da importância do princípio feminino na memória cultural portuguesa que vai ao encontro da leitura que realizamos do poema até aqui:

> A primacialidade do princípio feminino, que se manifesta na dispensabilidade da participação do homem no acto criador, é aliás penetrantemente observada por Moisés Espírito Santo na supressão do princípio masculino que se manifesta no deus morto nos joelhos da Senhora do Pranto ou da Piedade. Este culto perpetua a dramaturgia da morte de Tamuze, o filho/amante de Ishtar pranteado pela deusa. Tal como os antigos mistérios chamados prantos sírios (o ritual pratica-se em Portugal sob a forma de «círios») que eram realizados junto dos rios personificados no deus sacrificado ciclicamente por altura das ceifas, os santuários da Senhora do Pranto ou da Piedade erguem-se cá também à beira dos rios. (CORREIA, 1988, p. 394 *apud* DUARTE, 2016, p. 221)

Na sequência, Duarte afirma que esses cultos remetem à "supressão do masculino" e à "partenogênese, ato criador feminino que não necessita do princípio masculino e que se impõe como a ordem de

todas as coisas", sem que isso signifique uma submissão de um pelo outro (DUARTE, 2015, p. 222).

A pesquisadora fala também do regresso à comunhão com a natureza, proposto pela poeta com base no conceito de mátria, o qual estaria relacionado à tradição da Grande Mãe (DUARTE, 2015, p. 221). No soneto, porém, ao invés do universo de pura imanência que temos no poema de Dora, o eu-lírico de Natália nos apresenta um mundo no qual está presente a possibilidade de transcendência. De um lado, há a imagem do culto pagão à deusa, presente no convite às irmãs para se juntarem ao eu-lírico na fonte. De outro, há um diálogo explícito com a religiosidade monoteísta cristã, que teria eliminado o ramo feminino de sua árvore. O fragmento acima, no qual Natália fala sobre uma matriz feminina na religião popular portuguesa, particularmente nos Açores, não é um ponto isolado em sua obra, na qual a poeta dialoga com os trabalhos de antropólogos e historiadores, como José Eduardo Franco. Natália encontra vestígios desse princípio feminino em diferentes cultos populares e confere lugar a eles em sua obra.

Mencionaremos um último ponto que merece destaque, quando pensamos na relação entre o poema e a transcendência. O soneto "VI" compõe, como dissemos, uma parte dos *Sonetos Românticos* intitulada "O romper da noite mística", que aproximamos da noite escura de San Juan de La Cruz. Dora estudou e traduziu poemas de San Juan de la Cruz, então, retomaremos o modo como ela fala da noite escura da alma. Ela divide a noite em três momentos:

> O primeiro refere-se à noite dos sentidos. A alma deve privar-se da apetência que sentia pelas coisas do mundo e pelas criaturas. O segundo, que se refere ao modo pelo qual a alma é levada à união, consiste na noite da fé, pois esta parece uma noite escura para a razão humana. O terceiro momento dessa noite que, no fundo, é uma só, é Deus como treva luminosa para a alma, enquanto ela habita o corpo mortal. A noite dos sentidos corresponde ao crepúsculo, momento em que pouco a pouco deixamos de distinguir os objetos. A fé assemelha-se ao meio da noite, quando tudo mergulha na maior treva. O fim da noite e sua meta já é a iminência da aurora". (SILVA, 1984, p. 26).

Os *Sonetos* são considerados uma obra de *autognose*, de percurso interior e espiritual do eu-lírico. A própria Isabel Vaz Ponce de Leão (2003) fala em um percurso catabásico do eu-lírico, e a ideia de uma

descida, de um mergulho na escuridão e, nos termos de Dora, "na profundidade divina", não está longe da mística de San Juan de la Cruz (SILVA, 1984, p. 29). Nesse contexto, situamos o poema no que seria o final dessa noite, no quase despertar da aurora, pela posição que ele ocupa no conjunto do livro e pelo caminho que ele indica, de síntese e partilha do segredo, do mistério transmitido ao eu-lírico. Leão (2003) fala, acerca dessa parte da obra, "Num intenso processo de autognose, separa a carne do espírito, caminhando para o além onde os seus versos serão garante da imortalidade" (LEÃO, 2003, p. 66). É essa a imortalidade que o eu-lírico busca, para si e para a deusa cuja palavra foi encarregada de partilhar.

Nesse sentido, em Natália e em Dora, estamos diante de representações da deusa que retratam sua majestosidade e singularidade. As poetas parecem se voltar às formas primordiais do feminino e a seu aspecto sagrado, apresentando-se como sacerdotisas dessa divindade que seus cantos resgatam e, simultaneamente, absorvendo o poder criador da deusa e tecendo, elas próprias, através de sua poesia, novos mundos, novos espaços para o sagrado.

À guisa de conclusão: o fundamental do sagrado feminino

Apresentados os dois poemas, a pergunta que ordenou nosso estudo – e que nos auxiliará a esboçar alguns encaminhamentos finais neste texto - foi a seguinte: o que haveria de irredutível nessas imagens do feminino ou nas diferentes representações do arquétipo das fiandeiras? Ou se trata apenas de um tema, sem maiores consequências nas obras das escritoras?

Como dissemos no início do artigo, ambas as escritoras retomam e reelaboram mitos em sua obra, eternizando imagens e narrativas que não encontram respostas definitivas na história. As tecelãs representam uma dessas imagens, mas não podemos negar que as poetas recuperam outras, inclusive imagens do universo masculino. Seria possível, então, que todos os mitos fossem recuperados com um sentido único, sem que as fiandeiras tivessem maior destaque ou um significado distinto?

Nossa aposta é que essas imagens não são evocadas e trabalhadas apenas como temas e que elas assumem, sim, um lugar preponderante nessas duas poéticas. E nossa resposta à pergunta sobre

o que seria irredutível a essas imagens é muito simples e parte de uma reserva de sentido que elas carregam: haveria uma potência criadora fundamental e inescapável no sagrado feminino, nessas imagens das deusas; o feminino cria, dá à luz, é fonte de vida, de um modo que outras imagens, em particular aquelas ligadas ao universo masculino, não seriam capazes de ser.

A tecelagem aparece enquanto tema, imagem repetida em suas diferentes dimensões (em Dora, por exemplo, a Deusa aparece como Grande Mãe, Perséfone, Koré, Afrodite etc., encarnando as mil faces da deusa de que fala Campbell), e é, simultaneamente, metáfora para a criação poética das escritoras, modo de falar da própria escrita e do lugar da poesia. As poetas colocariam-se como herdeiras dessas figuras, dessas deusas que criam, nutrem, sustentam e retiram a vida, que representam "a totalidade de suas possibilidades, 'harmonia de tensões opostas', perpétua mutação e regeneração dos seres" (CESAR, 1999, p. 474).

Feiticeiras, sacerdotisas ou sibilas, essas poetas mergulham no universo arquetípico feminino e tomam para si o dever de recontar o percurso da deusa tecelã. O fazer poético, percebido a partir da metáfora da tecelagem, torna-se parte fundamental nas engrenagens de sustentação do universo, da teia que tecem as poetas, com base nessa imagem da Grande Mãe.

Os eu-líricos desses poemas assumem atributos dessas divindades totalizantes, criadoras de mundos, a partir de fios poéticos. Como as deusas de seus poemas, são elas que tecem uma nova ordem, atribuindo ordem ao emaranhado do mundo. O feminino, nesse contexto, exprime também "a transcendência da brutalidade do quotidiano" (CESAR, 1999, p. 469), em Dora, sobre quem escreve Cesar, mas também em Natália, sendo uma forma de escapar à realidade que se impõe sobre nós, como se não existisse a possibilidade de reelaboração de nossa experiência. E a poesia, elaborada, nesse caso, por mãos femininas, é lugar concreto de rompimento em relação à mitologia social, para utilizar um termo de Northrop Frye (1974), em que é possível pensar e dizer algo além daquilo que é socialmente aceito (FRYE, 1974, p. 65-66).

Para finalizar, retomamos um trecho de um artigo da também poeta Mariana Ianelli (2009), que consideramos bastante instigante para esse pensar sobre as poetas-fiandeiras. O gesto criador presente no fiar da palavra é "um gesto extremo de audácia, um revide

da criação" – e acrescentamos, da criação em seu sentido bíblico, monoteísta e masculino -, "o empenho íntimo e expressivo de salvaguarda da alma, para o que 'a arte de fiar' concorre refugiando no poema a busca do eterno, a potência do mito, o esplendor de uma unidade reconquistada" (IANELLI, 2009, p. 10), tarefa que, para a poeta, só poderia ser desempenhada por hábeis mãos femininas.

Referências

ALEGRE, M. A feiticeira cotovia. In: ABREU, M.F. et. al (Orgs.). *Natália Correia*: a festa da escrita. Lisboa: Edições Colibri, 2010, pp. 9-12.

BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro; Brasília, DF: José Olympio: UnB, 1997.

CAMPBELL, J. *Goddesses*: Mysteries of the Feminine Divine. Novato, California: New World Library, 2013.

CAMPBELL, J. *The power of myth.* Coautoria de Bill D. Moyers. New York, NY: Doubleday/Anchor Books, 1990.

CAMPOS, F. C. A Grande Mãe e Hécate: imagens do feminino. In: *Poesia com deuses*: estudos de *Hídrias*, de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, pp. 86-96.

CESAR, C.M. 1999a. O poetas pensante de Dora Ferreira da Silva. In: *Poesia reunida.* Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, pp. 475-481.

CESAR, C.M.199b. As grandes deusas na poesia de Dora Ferreira da Silva. In: *Poesia reunida.* Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, pp. 470-474.

CORREIA, N. *Sonetos Românticos*. Lisboa: O Jornal, 1990.

DUARTE, V. Natália Correia e o feminino reencontrado. In: RICCI, D. et. al. *Feminino Plural*: Literatura, língua e linguagem nos contextos italiano e lusófono. Lisboa: CLEPUL - Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016, pp. 217-226.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário.* São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELIADE, M. *Imagens e Símbolos.* Lisboa: Artes e Letras/Arcádia, 1979.

FREITAS, J.R. de; SOUZA, E.N.F. de. O mito de Narciso na poesia de Dora Ferreira da Silva. In: *II Sinalel – Simpósio Nacional e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística*: Linguagem,

história e memória, Catalão, GO, 2011, pp. 424-432. Disponível em: <https://sinalel_letras.catalao.ufg.br/up/520/o/31.pdf>. Acesso em: 15/11/2020.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios. São Paulo: É Realizações, 2013.

FRYE, N. *The educated imagination.* Toronto, Canadá: CBC Publications, 1974.

GALVÃO, D. Entrevista de Dora Ferreira da Silva. *Revista Cult*, São Paulo, n. 22, s/p, maio 1999. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>. Acesso em: 10/08/2019.

IANELLI, M. Por uma poética do feminino. *Revista Ângulo*, [s.l.], n. 117, pp. 8-10, 2009. Disponível em: <http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/view/247/204>. Acesso em: 15/08/2018.

JUNQUEIRA, I. Ritmo semântico. In: SILVA, D.F.S. *Poesia reunida.* Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, pp. 407-409.

KUJAWSKI, G. de M. Poemas da estrangeira. In: SILVA, D.F.S. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Imagino Editora, 1999.

LEÃO, I.V.P.L. Entre Eros e Thânatos. In: MARINHO, C.A.M. (Org.). *Natália Correia, 10 anos depois...* – Boletim do NHC. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Secção de Estudos Franceses do D.E.P.E.R., n. 14, pp. 59-68, 2004. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/7039/3/nobracompletanatalia000119637.pdf>. Acesso em: 25/08/2020.

LEPECKI, M.L. Da poesia como kerigma: Sonetos Românticos. In: ABREU, M.F. et. al (Orgs.). *Natália Correia*: a festa da escrita. Lisboa: Edições Colibri, 2010, pp. 77-91.

MAGALHÃES, I. A. de. Rastos Bíblicos na Obra de Natália Correia. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, pp. 64-78, 2004. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12569/9871>. Acesso em: 25/08/2020.

MOURÃO, J.A. Natália Correia. In: ABREU, M.F. et. al (Orgs.). *Natália Correia:* a festa da escrita. Lisboa: Edições Colibri, 2010, pp. 7-8.

MOURÃO, J.A. A mística pentecostal de Natália Correia. In: ABREU, M.F. et. al (Orgs.). *Natália Correia:* a festa da escrita. Lisboa: Edições Colibri, 2010, pp. 125- 136.

NOBRE, G. *A Poesia de Natália Correia e o Espírito da Heterodoxia.* Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2015. Arquivo Kindle.

RIBEIRO, E.F.N. Dora Ferreira da Silva e a potência criadora lunar.

In: *Poesia com deuses:* estudos de *Hídrias*, de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, pp. 68-85.

ROSSI, S. Editor's foreword. In: *Goddesses:* Mysteries of the Feminine Divine. Novato, California: New World Library, 2013, pp. IX-XI.

SILVA, D.F.S. Mística e Poesia. In: JOÃO DA CRUZ. *A Poesia Mística de San Juan de la Cruz.* Tradução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Cultrix, 1984, pp. 25-49.

SILVA, D.F.S. *Hídrias.* São Paulo: Odysseus, 2004.

SILVA, D.F.S. *Poesia reunida.* Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

SILVA, D.F.S. Teoria Geral do Feminino. *Revista Cavalo Azul*, São Paulo, pp. 75-83, 1967.

Entre a vida e a morte, as labirínticas veredas no imaginário religioso do universo rosiano em *Páramo*

Edna Tarabori Calobrezi (UNIP/SP)[1]

Introdução

O conto "Páramo", pertence a *Estas estórias*, obra de Guimarães Rosa, publicada postumamente em 1969, e destaca-se pela singularidade do enredo no que concerne a um posicionamento eclético, no qual se conjugam poderes extranaturais, mistérios, sonhos, coincidências, intuições, premonições e aceitação de um *Destino* inexorável. Tais influências surgem tanto em *flashback* quanto no tempo presente, sem concatenação causal ou sequência cronológica, além de questionar o livre-arbítrio da personagem, e, em certos momentos, direcionam possíveis interpretações[2]. Sob esse aspecto, a arquitetura ficcional colabora ativamente, oferecendo elementos à decifração.

Logo após o título - sugestivo e ambíguo -, encontra-se a última e simbólica letra do alfabeto grego, o *ômega*, insinuando estar o texto direcionado num sentido criptográfico. Segundo Oléa (1987, p. 103), o *ômega* é também "a palavra-chave característica do conhecido versículo que abre e fecha o Livro do Apocalipse"; livro integrante da Bíblia, pleno de simbologia, significados ocultos e que contém uma mensagem de reconforto aos cristãos. Em seguida, há a epígrafe "Não me surpreenderia, com efeito, fosse verdade o que disse Eurípedes: Quem sabe a vida é uma morte e a morte uma vida"; que prenuncia e reflete o enredo, sintetizando e/ou antecipando o conteúdo exposto na estória: reflexões e incertezas acerca da existência humana, diante da complexidade das relações entre *vida* e *morte* e as possíveis implicações decorrentes.

1. Graduada em Letras (USP); Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP); Doutora em Literatura Comparada (USP). Docente na Universidade Paulista /SP.
2. Em relação a "Páramo", há um estudo de Héctor Oléa (1987), apoiado no rastreamento de leituras poéticas, filosóficas e religiosas de João Guimarães Rosa (*A Divina Comédia,* "Apocalipse", "Eclesiastes", "Evangelhos", Descartes, Platão, Plotino etc.), subjacentes ao texto. Aborda *o duplo: o Homem-cadáver* – segundo a perspectiva esotérica e neoplatônica e salientando a questão da *imortalidade da alma*.

Nos três parágrafos iniciais, o narrador-protagonista, parecendo dirigir-se a uma plateia, faz uma espécie de *preleção* em tom dogmático e persuasivo, ponderando sobre questões e mistérios relativos à *vida* e à *morte*. Relata a sua penosa trajetória na qual, paradoxalmente, narra *vivenciar da própria morte,* representada por certa viagem a uma cidade desconhecida. Conflitos, devaneios e alucinações são expostos em situação bizarra, em que o mundo externo apresenta-se deformado pela visão de um sujeito oscilante entre a "realidade" e o imaginário. Tal cisão exige que o percurso narrativo compreenda igualmente ambos os níveis, nem sempre nítidos ou conciliáveis, mas, muitas vezes, entrecruzados.

Assim, o tom peculiar do enredo torna-o extremamente suscetível à *leitura místico-religiosa,* uma das possíveis vias de interpretação da literatura rosiana. Aproximar a religiosidade de Guimarães Rosa não se trata de empreendimento insólito; é amplamente reconhecido e explorado, sempre esteve presente em suas obras, variando quanto ao tratamento recebido, seja temático, seja estrutural. O escritor mineiro trilha percursos que envolvem razão e intuição, religiosidade, mitos e esoterismo em busca do *aprender a viver*. De acordo com sua filha Vilma Guimarães Rosa,

> Ele preocupava-se com o sentido místico das coisas. A educação religiosa que recebeu fixou-se definitivamente em sua essência (...). Era ecumênico no seu respeito às outras religiões. Dizia mesmo que todas as religiões têm alguma coisa de verdadeiro, na sinceridade com que a praticarem. Investigou sobre todas elas. Era um estudioso do sobrenatural. (ROSA, 1983, p. 97).

Inúmeros são os escritos rosianos embasados por camadas místicas e elos do sobrenatural que transcendem a lógica e o "real" e, não obstante, vistos sob os mais variados enfoques, contêm sempre um traço em comum: instaurar o questionamento da *verdade oculta* que rege o universo. De certo modo, essa investigação era constante em sua vida. Rosa sempre afirmou ser um homem que gosta de filosofia, ser místico e religioso e, conforme seu tradutor italiano Bizzarri[3]

3. Guimarães Rosa sempre afirmou ser um homem que gosta de filosofia, místico e religioso ("[...]quero ficar, com Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff - com Cristo principalmente").

(1980, p. 67), ele garantia: "...quero ficar, com Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff - com Cristo principalmente".

E, ainda, segundo sua filha, o autor mineiro afirma que

> E, quanto mais leio e vivo e medito, mais perplexo a vida, a leitura e a meditação me põem. Tudo é mistério. A vida é só mistério. Tudo é e não é. Ou às vezes é, às vezes não é. (Todos os meus livros só dizem isso.) Tudo é muito impuro, misturado e confuso. Afora uma meia dezena de imperativos, que o espírito do coração da gente nos revela, e que os fundadores de religiões descobriram para a Humanidade, o resto é névoa. À parte o que Cristo nos ensinou, só há meias verdades. Por isso mesmo, a não ser como instrumento para as soluções imediatas da vida pragmática, externa, do dia-a-dia, procuro cada vez mais guiar-me pela intuição, e não pela inteligência reflexiva. (ROSA, 1983, p. 345).

Nossa proposta configura-se em pontuar a relevância da religiosidade na estória, especialmente no que diz respeito à angústia do narrador-protagonista que se sente perseguido por uma *criatura* denominada de *Homem-cadáver*[4]. Tal *representação/figura* assemelha-se a um *obsessor*, característico da doutrina espiritista kardequiana, que o faz sentir culpa, sensação de morte e expiação; e/ou um suposto *duplo* em que se espelha, característico do *estranho freudiano*.

A narrativa: exemplaridade ou catarse?

A narrativa, ilustrada por pequenos casos, assume teor intimista de desabafo e divagações, que compromete a credibilidade dos fatos, pois a única via de acesso à informação vem pela ótica do narrador-personagem. O relato em primeira pessoa inicia por uma afirmação, destacada por letras maiúsculas, insinuando a segurança de quem possui o conhecimento:

4. Denominado também por apelidos semelhantes: *Homem com a semelhança de cadáver, Homem com o aspecto de cadáver, Homem com alguma coisa de cadáver, Homem com fluidos de cadáver, Homem com a presença de cadáver, Homem frio como um cadáver, Homem com alguma coisa de cadáver, Homem com o ar de cadáver, Homem com o todo de cadáver, Homem que é um cadáver.*

> SEI, IRMÃOS, que todos já existimos, antes, neste ou em diferentes lugares, e o que cumprimos agora, entre o primeiro choro e o último suspiro, não seria mais que o equivalente de um dia comum, senão que ainda menos, ponto e instante efêmeros na cadeia movente: todo homem ressuscita ao primeiro dia. (ROSA, 1985, p. 219).

O leitor/ouvinte é interpelado pelo vocativo *irmãos*, cuja função aliciadora busca provocar a empatia ao invocar a fraternidade da raça humana ou estabelecer uma espécie de comunhão com adeptos de determinada instituição ou irmandade, isto é, um grupo de iniciados. Dirige-se a eles, tecendo comentários acerca da existência, remetendo a *outras* vidas passadas - postura remanescente da teoria platônica e crença basilar na teoria dos Espíritos, codificada por Allan Kardec.

O relato propriamente dito começa quando o narrador emprega a terceira pessoa, generalizando a ocorrência: "Aconteceu que um homem ainda moço, ao cabo de uma viagem a ele imposta, vai em muitos anos, se viu chegado ao degredo em cidade estrangeira" (Idem, ibidem, p. 220). Todavia, o narrador logo assume a primeira pessoa e identifica-se com esse homem.

Embora no plano do "real" possa decidir, no plano do imaginário, rende-se ao *Destino*, vendo-o como a *Ananké*, "para os gregos, a suprema lei da necessidade que paira acima de qualquer vontade e jamais deve ser contrariada" (BALLY, 1950, p. 50). Ele afirma: "Foi-me dado, ainda no último momento, dizer que não, recusar-me a este posto (...). Ante a liberdade de escolha, hesitei. Deixei que o rumo se consumasse, temi o desvio de linhas irremissíveis e secretas, sempre foi minha ânsia querer acumpliciar-me com o destino" (ROSA, 1985, p. 222).

Ao aceitar a *imposição* da viagem, o narrador-protagonista demonstra falta de ânimo para impor sua vontade ou, até mesmo, sentir qualquer desejo, encontrando-se num estado de inércia. Vivencia uma sensação que qualifica de *morte metafórica*, resultado do intenso grau de medo, solidão e apatia. Era-lhe custoso admitir caber a si próprio conduzir a vida e que suas "determinações" para agir tinham razões internas e não externas.

De acordo com Freud (1980), as excitações geradoras de desprazer são tratadas pelo funcionamento psíquico como oriundas do exterior, algo peculiar ao narrador-protagonista, que atribui as sensações internas insuportáveis ao Destino e à cidade. Concentra-se

apenas naquilo que considera o *lado negativo* do lugar (casas velhas, ruínas, péssimas condições climáticas, cheiro de mofo...), justificando-o como intensificador de suas percepções nefastas.

Embora dissesse que "viera punjante, quente, rico de esperanças e alegrias" (ROSA, 1985, p. 221), antes de chegar na cidade, seu estado emocional já estava propenso a impressões fúnebres. Na noite anterior ao embarque, um parceiro de viagem faz-lhe companhia, e as ações que praticam são interpretadas pelo narrador-protagonista como um ritual de seu velório. "Passamos aquelas tolas horas a tomar café com leite e a conversar lembranças sem cor, parvoíces, anedotas. Tudo aquilo não seria igual a uma despedida vazia, a um velório? (...) O meu" (Idem, ibidem, p. 223).

Comenta também que, na última escala da viagem, ocorre ligeiro abalo sísmico, perceptível para um outro companheiro, mas ignorado por ele. Alheio a tudo, reforça a sensação estranha e afirma: *a terra sepultadora*. Associa o momento da chegada à cidade a seu sepultamento: "A cidade era fria. Aqui, tão alto e tão em abismo, fez-se-me noite. Cheguei. Era velha cidade, para meu espírito atravessar, portas (partes) estranhas. Transido, despotenciado, prostrado por tudo, caí num estado tão deserto, como os corpos descem para o fundo chão" (ROSA, 1985, p. 224).

O vocabulário utilizado (abismo, noite, espírito, portas dolorosas, fria, estranhas, transido, despotenciado, prostrado, fundo) acentua o caráter funesto de uma descrição semelhante a *enterro,* estabelecendo equivalências entre a *cidade fria* e sua sepultura, seu estado de espírito à morte; *portas (partes) estranhas* a *outro* mundo. A maneira insólita de narrar a própria chegada projeta uma aura sinistra sobre o lugar, suscitando a ideia de *túmulo.* Segundo as impressões do narrador, a viagem reveste-se de duplo sentido, pois indica a *passagem* para uma *outra vida*, a qual vai lhe trazer experiências desagradáveis envoltas em angústia, culpa e desalento.

A culpa simbolizada pela angustiante presença do *Homem-cadáver*. O *homem-cadáver*: um obsessor espiritual?

Apesar das muitas influências místico-religiosas e filosóficas constantes em "Páramo", destaca-se sobremaneira o *Homem-cadáver*, que o narrador percebe e menciona logo após seu *sepultamento*

metafórico. "E tive de ficar conhecendo – oh, demais de perto! – 'o homem com semelhança de cadáver'. Esse, por certo eu estava obrigado a defrontar, por mal de pecados meus antigos, a tanto o destino inflexível me obrigava" (Idem, ibidem, p. 224). Conforma-se com a situação, crendo ser imprescindível encontrar essa criatura, que vai segui-lo a partir de então e intensificar sua angústia.

Independentemente de sua vontade, essa *aparição* incomodativa e constante aprisiona-o à sua companhia: "Sua presença, obrigatória, repugna-me, com o horror dos horrores infaustos, como uma gelidez contagiante, como uma ameaça deletéria, espantosa. Tenho de sofrê-la, ai de mim, e é uma eternidade de torturas" (Idem, ibidem, p. 226). Os aspectos dessa sofrida *imposição* assemelham-se a um *processo de obsessão espiritual*, fenômeno que, embora classificado com outras nomenclaturas, tem ocorrido em diferentes épocas, presente inclusive na Bíblia[5], e é assim conceituado pela doutrina dos Espíritos:

> A obsessão é a ação continuada que um Espírito mau exerce sobre um indivíduo. Apresenta características muito diversas, desde a simples influência moral, sem sinais exteriores que se percebam, até a completa perturbação do organismo e das faculdades mentais. (KARDEC, 1997, p. 309).

Essa circunstância acontece com o narrador, a partir de uma auto-obsessão, perceptível quando admite estar vivendo um castigo *autoimposto*; sente-se preso ao passado, dramatiza trágicas ocorrências vividas e liga-se a fantasmas de cúmplices, vítimas ou inimigos, cujas lembranças e evocações são extremamente perturbadoras. Tal fato condiz com a afirmação de Kardec (1999, p. 69) de que "Frequentemente pode ser-se o obsessor de si próprio", ou seja, é a própria pessoa quem começa a obsediar-se, por meio de pensamentos dos quais não consegue se livrar; martiriza-se pelo remorso ou pela culpa de comportamentos ou atitudes que julga inadequados, como se infligisse a si mesmo uma autopunição.

Em contrapartida, o protagonista atribui sua condição à força do Destino, ciente da responsabilidade de seus atos pretéritos e dos débitos a resgatar. Não se sente injustiçado; convencido de que, num

5. Alguns exemplos encontram-se em: Lucas 4:33-36; Lucas 9:39; Lucas 22:3-6; Mateus 12 : 43 – 45.

passado distante, ou talvez em *outra* vida, por ter cometido alguma má ação, provocou a inconveniente companhia do *Homem-cadáver*. Uma estranha ligação obriga-os a essa convivência, ancorada, segundo ele, em "antigos delitos, contraídos em tempo indefinido": "Sei: ele em alguma vida anterior foi o meu assassino, assim ligou-se a mim" (ROSA, 1985, p. 228). Em tempo, segundo Kardec (2018), uma das recorrentes causas da obsessão é motivada por vingança de um Espírito originada nas relações entre ele e o obsediado, em existências anteriores. É bastante comum o auto-obsidiado sofrer influência de um inimigo ou de uma vítima do passado, bem como perturbações variadas.

A culpa, sobretudo relacionada a ocorrências em vidas passadas, é um forte elo entre os seres envolvidos e consiste em uma das principais razões para a influência de um Espírito obsessor na mente e na conduta do obsediado, estimulando mais pensamentos negativos e provocando ações inconvenientes. A sensação de culpabilidade é um perigoso agravante no processo obsessivo; estados emocionais negativos geram ou intensificam pensamentos também negativos e criam zonas mórbidas no campo mental do indivíduo. Essa conjuntura facilita a atração e a companhia de espíritos afins; aqueles que atraímos são nosso reflexo, identificam-se com o que pensamos e sentimos, ou seja, com a essência de nossa vibração e emissão mental.

Como se observa, o narrador associa sua condição a erros do passado; suas palavras, "pecados meus antigos", referendam aspectos da obsessão, processo invariavelmente vinculado a uma imperfeição moral do obsediado, o que dá oportunidade para a aproximação do obsessor, portanto, não há *vítimas*, o obsediado *atrai* o obsessor por pensamentos e comportamentos semelhantes aos dele (KARDEC, 1997).

Assim, a atmosfera de sobrenaturalidade impregna a estória e configura as ações do narrador-protagonista, que considera o *Homem-cadáver* um *obsessor inoportuno* e crê na sua intervenção negativa sobre si: "Ele é internamente horrendo, terrível (...) gelam-me os hálitos de sua alma. Algo nele quer passar-se para mim; como poderei defender-me?" (ROSA, 1985, p. 228). Para a doutrina espiritista, "A obsessão consiste na tenacidade de um Espírito do qual não se consegue desembaraçar" (KARDEC, 2001 p. 216). Sua ação maléfica sobre a pessoa, além do constrangimento mental, do

medo, da ansiedade, pode danificar seu organismo e provocar debilidade física.[6]

A insônia e os incômodos noturnos

A insônia persegue-o, evidenciando seu estado emocional altamente conturbado. O estado de torpor, alternado por pesadelos, reforça a ideia de trânsito em diferentes esferas: "Mas ocorre-me, mais que mais, aquele outro estado, que não é de viva vigília, nem de dormir, nem mesmo o de transição comum - mas é como se o meu espírito se soubesse a um tempo em diversos mundos, perpassando-se igualmente em planos entre si apartadíssimos (...)" (ROSA, 1985, pp. 229-30). Surgem visões fantasmáticas de pessoas que viu durante o dia, ou, como suspeita, *corporizados em outra era* e, sobretudo, depara-se com o *Homem-cadáver*.

Relata episódios com outras pessoas, nos quais não fica nítido se são "reais" ou imaginárias. São seres desequilibrados e imagens confusas, indicadoras de loucura, miséria e incompreensão humanas, nas quais o ódio predomina: "Assombram-me. Trazem-me o ódio. Baixei a um mundo de ódio" (Idem, ibidem, p. 230). Segundo a pesquisadora e escritora espírita Suely Caldas Schubert,

> Os obsessores valem-se do instante do sono físico de suas vítimas para intensificarem a perseguição. (...) Quando já há uma sintonização bem estreita, facilitada sobretudo pela culpa, o remorso e o medo, o obsessor age como dono da situação, levando o perseguido a sítios aterrorizantes, visando desequilibrá-lo emocionalmente, deixando plasmadas em sua mente as visões que tanto amedrontram. (SCHUBERT, 1997, p. 74).

6. De acordo com Kardec (2001, p. 217-8), a obsessão classifica-se em três graus: simples, fascinação e subjugação. Na *obsessão simples,* o obsediado é perturbado por ideias infelizes; embora seja desagradável, ele permanece em pleno uso de suas faculdades mentais, conserva o discernimento, consegue perceber e reagir às intenções do obsessor. A *fascinação* mostra-se mais severa, nela o Espírito influi diretamente no pensamento e no sistema psicomotor da vítima que é dirigida, acredita em teorias falsas que lhe são sugeridas e pode cometer ações ridículas, como tiques nervosos. A *subjugação* traz maior consequência, não importa o que pense, uma vez que além d*a paralisação da vontade da vítima,* atinge sua consciência, desencadeando processos alucinatórios.

Por meio de evocações imagéticas, transporta-se a outras épocas, relacionadas à perda da mulher amada que pretende se casar com outro. Ele julga que foram separados pela *implacável sorte* e acredita que, somente recuperando-a, conseguirá reencontrar a ilusão de "completude" e *reviver.* "Se algum dia eu ressuscitar, será outra vez por seu amor, para reparar a oportunidade perdida..." (ROSA, 1985, p. 237).

Freud (1987, p. 172) assevera que "A tendência à melancolia pode relacionar-se escolha objetal narcisista, feita em função do modelo de relação do indivíduo consigo mesmo. O objeto representa a pessoa sob algum aspecto, permitindo-lhe restaurar a unidade perdida". O narrador sente-se dominado por essa *obsessão amorosa*; perde o interesse pelo amor de outras mulheres, mas atribui a responsabilidade ao *Homem-Cadáver*: "Eu não poderia entregar-me a nenhuma presença de amor, enquanto persistisse unido a mim aquele ser, em meu fadário" (ROSA, 1985, p. 235).

Vale lembrar que a obsessão espiritual é considerada uma *doença da alma*. Conforme sua intensidade, pode gerar sérias consequências. Na auto-obsessão, o ser humano já revela o estado doentio de seu espírito, atormentado por experiências negativas vividas - atuais ou de vidas anteriores -, impressões que retornam e podem causar desde transtornos de ansiedade, depressão, loucura, até suicídio. (KARDEC, 1985). Alguns desses sintomas e perturbações, mentais ou psicológicas, são percebidas na personagem.

Um pouco distante de sua estalagem, existe uma região de clima bastante agradável, a *tierra templada,* onde não tem permissão médica para ir. Entretanto, o *Homem-cadáver* convida-o a passear naquelas paragens, o que pode, sub-repticiamente, sugerir a intenção de matá-lo. Recusa o convite, porém, admite chegar a uma cachoeira - local em que ocorrem muitos suicídios - referência sutil de predisposição para *matar-se*, por suposta influência do obsessor.

Vivendo essa condição obsessiva, o protagonista demonstra certos traços depressivos na apatia, tem alucinações e diz ver e comunicar-se com seres de *outras* eras, essencialmente, o *Homem-cadáver* – circunstâncias/fatores que provocam uma inquietação no leitor e levam a estória aos domínios do *estranho*, suscitando uma nova abordagem.

O Homem-cadáver, um duplo?

Homem-cadáver pode ser visto como o *outro*[7], seu *duplo,* isto é, uma divisão que o narrador cria em sua fantasia, para ver-se fora do corpo e exteriorizar os sentimentos de culpa e *morte*. Seus pensamentos e suas sensações mórbidas provocam o mal-estar físico e a apatia impregnada por uma intensa necessidade de autopunição.

Como decorrência, engendra o *duplo*[8], representante simultâneo de si mesmo, para quem desvia o ódio. Por sua vez, o *duplo* suscita o efeito perturbador do *estranho,* sugerindo a interferência de leis *extraordinárias* e favorecendo a evasão da "realidade". A *aparição* e as referências *do Homem-cadáver* levantam a dúvida em relação ao plano em que se conduz a estória: o mundo "*real*", fantástico ou a superposição de ambos?

O fato de o narrador aceitar com naturalidade essa *presença* constante também provoca a *estranheza*. Contudo, a convivência com algo *estranho* e *familiar* ao mesmo tempo (o *Homem-cadáver*) faz emergir os conflitos (familiares) e o desejo de *morte* latentes, - uma das características do *estranho* (FREUD, 1976). O significado da palavra *estranho - unheimlich* (*obscuro, desconhecido*) - é aproximado por Freud a seu antônimo *heimlich,* termo ambivalente que significa tanto algo *familiar* quanto *secreto, tenebroso;* logo "o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido de velho, e há muito familiar" (Idem, ibidem, p.87). Só pode ser *estranho* o que já foi percebido anteriormente, voltando sob um outro aspecto.

Dentre os temas da *estranheza,* confirma o autor, surge o fenômeno do duplo, implicando experiências do surgimento do *outro.* Há uma instância do *eu* (a consciência) cuja função consiste em observar, criticar e censurar o resto dele. O reconhecimento dessa faculdade de auto-observação do homem, que possibilita julgar o restante do *eu como objeto,* permite atribuir-se ao duplo novos

7. A questão do *outro* é examinada sem a preocupação de caracterizá-lo como "Grande Outro" ou "pequeno outro" lacanianos, mas considerando *outro* aquilo que é percebido pelo *eu* como *diferente*, empregado sempre em itálico e com letra minúscula.
8. O *duplo* se faz *o Homem* portador de traços relativos à aparência (*aspecto, ar, presença)* e comporta características inerentes a defunto (*fluidos, frio, alguma coisa de cadáver*), intensificadas pelas afirmações: o *Homem com o* **todo** *de cadáver* e o *Homem que* **é** *um cadáver*.

significados e ideias consideradas superadas, próprias do antigo narcisismo dos primeiros anos. No intuito de defesa, o *eu* projeta para fora aquele material estranho a si, que percebe como perigoso ou desagradável, configurado num *duplo* ameaçador, inquietante, sobrenatural.

Sob tal perspectiva, *estranho* permite compreender a *alteridade* como "parte integrante do mesmo" (KRISTEVA, 1994, p. 190). Após a noção do inconsciente por estabelecida por Freud, a *alteridade* ganhou maior amplitude diante da percepção de que *somos divididos*, abrigamos o *outro* dentro de nós. Paralelamente à ideia do *duplo interior*, surge a problemática do *duplo* exterior, suscitada em confrontos entre indivíduos cuja diversidade revela-se inevitável.

Analogicamente, o fenômeno da ordem do *estranho* que ocorre no conto diz respeito em especial ao *duplo*, processo pelo qual, conforme orienta Freud (1976, p.103), *"...o sujeito identifica-se com outra pessoa de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self) ou substitui seu próprio eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self)...".*

Criado pelos povos ditos *primitivos,* o *duplo*, segundo Otto Rank (1932, p.), funcionava como uma tentativa de segurança contra a destruição do *eu*, procurando tenazmente negar a *morte*[9]. Em "Páramo", investido de um misterioso poder, o *outro* subjuga a personagem, acorrentando-o a seus dramas pessoais e intensificando ideias mórbidas. Logo, o *duplo* torna-se perigoso, sendo imprescindível sua neutralização.

Compreendida como uma ideia fixa do protagonista, o *duplo* e sua perseguição podem ser um fato que conduz novamente à problemática da obsessão, agora sob um novo prisma, o conceito psicanalítico. Em sentido literal, *obsessão* significa *impertinência, perseguição* (FERREIRA, 1976, p. 996|) e, em Psicanálise, caracteriza uma perturbação anímica gerada por uma ideia fixa, exagerada sobre algo, que se apodera da mente, seja como um pensamento, sentimento ou tendência que persiste, apesar dos esforços da pessoa em livrar-se deles. Situação dificultosa para quem a sofre, que quando

9. Segundo Rank (1932, p. 96) *"Au début le Double-Moi avait précisément pour fonction de nier la mort et de garantir l'immortalité du Moi dont tout au moins l'ombre continuerait à vivre après la disparition du Moi corporel."*

crônica, pode ser um transtorno obsessivo-compulsivo ou uma neurose. (PSICANÁLISE CLÍNICA, 2020).

Assim sendo, o estado doentio da personagem, ou seja, a *escravização* do pensamento em uma ideia fixa, abre caminho para novas perturbações mentais e dá margem a mecanismos obsessivos, como a atração/criação de um obsessor espiritual, o *duplo*. A culpa, a baixa autoestima e o trauma do amor não correspondido levam-no a refugiar-se no *outro*, para punir-se e, de algum modo, redimir-se. Kardec (1999, p. 69) explica: "Alguns estados doentios e certas aberrações que se lançam contam de alguma causa oculta derivam do espírito do próprio indivíduo." Entretanto, junto à grande sensação de erro e busca de reparação, o narrador começa a sentir necessidade de sair daquela situação, *esquecer* o *Homem-cadáver*, isto é, abandonar os sentimentos de medo, ódio, tristeza, inibidores de seu bem-estar.

A purgação

Apesar do limiar caótico em que se encontra, do clima opressivo e funesto do relato-depoimento e da cidade *gélida* e *inóspita*, é perceptível sua atitude de confiança na redenção, após o cumprimento de *provações*, como é elementar em crenças religiosas. Considera sua situação uma *crise* no *estágio terreno*, impõe-se sacrifícios, no afã de retornar ao ponto de partida para recomeçar a viver. Julga-se culpado e deseja efetuar sua *purgação*, jejua e faz penitência: "A penitência, o jejum, a entrega ao não pensar – são o único caminho. As necessidades do retorno a zero" (ROSA, 1985, p. 233).

Do ponto de vista espiritual, a obsessão é considerada uma *prova* ou *expiação*. Para libertar-se dessa condição, o obsediado deve buscar melhorar-se como pessoa, desenvolvendo o desejo do bem. "A tarefa se torna mais fácil quando o obsediado, ao compreender a situação, colabora com boa vontade e com suas preces" (KARDEC, 1997, p. 310). O narrador deseja por uma força estranha, quiçá sobrenatural, ser libertado daquela condição, "Humildemente rogo e peço, que, por alguma operação encoberta, dessas que se dão sem cessar no interior da gente, esse Homem se desligue de meu destino!" (ROSA, 1985, p. 235).

Vai a um convento, à procura de conforto, a freira oferece-lhe doces, sem compreender a sua *verdadeira* busca: "Eu não queria os

doces, queria que ela me abençoasse, como se fosse minha irmã ou mãe, ensinasse-me por que estreitos umbrais poder sair do solar do inferno, e de onde vem a serenidade?" (Idem, ibidem, p. 184). Todavia, ele sabe que só haverá reparação e ficará bem quando ocorrer a mudança interna, mas ainda se sente impotente: "(...) sei que tudo é exigido de mim, se bem que nada de mim dependa" (Idem, ibidem, p. 233).

A cidade é situada próxima aos Andes, a altitude torna o ar bastante rarefeito, dificultando a respiração e provocando o *soroche*, mal-estar físico, como dores de cabeça, tontura, náusea e palpitações, fato bastante natural ali. Contudo, a personagem atribui um sentido oculto e transcendente à situação; considera *o mal da montanha* um golpe de Job[10], isto é, uma provação intensa.

O diagnóstico médico de que precisaria adaptar-se ao clima e, enquanto isso, sofreria de insônia, dispneia, melancolia e choro involuntário, só reforça os pensamentos negativos do protagonista. As caminhadas recomendadas pelo doutor acentuam nele a ideia de penitência. Por vezes, cruza com procissões e identifica-se com os penitentes, reavivando a ideia de *expiação* voluntária, pois manifesta o desejo de acompanhá-los: "Melhoro se me imponho sacrifícios, sofrimentos voluntários e medito. Acendo uma vela" (Idem, ibidem, p. 235).

A transformação começa ocorrer quando, sentindo alguma melhora, o narrador "(...) ia, pela rua, menos opresso, menos triste, algum calor em mim se manifestava" (Idem, ibidem, p. 233), e um homem encara-o cheio de ódio. Todavia, pela primeira vez, não cede. A resistência ao ódio é o novo indício de que uma mudança

10. Jó era um homem piedoso, rico e feliz que persevera sua fé em Deus mesmo diante de uma terrível provação. Para provar sua fé, Deus permite a Satanás que lhe usurpe os bens e a vida de seus dez filhos. E Jó exclama: *"Iahweh o deu, Iahweh o tirou, bendito seja o nome de Iahweh."*. Deus em Sua sabedoria, lhe devolve tudo em dobro. (Vide *Jó, Bíblia de Jerusalém*). Na verdade, o tema central do *Livro de Jó* (Cf. *Dicionário Enciclopédico da Bíblia,* org. Van Den BORN, Rio de Janeiro, Vozes, l977, p. 792-793) não é a conciliação do sofrimento imerecido com a justiça divina, mas sim "integrar o sofrimento na existência humana". Em "Páramo", o *golpe de Job* pode ser interpretado como uma grande provação divina, atingindo o narrador na pele; sua condição é espelhada no herói bíblico, pois após as provações, este é recompensado pelo Senhor. É o resgate, a *maior alegria* com a qual o narrador também se diz agraciado no final de seu processo de expiação.

de comportamento processava-se em seu íntimo; aliás, já havia se iniciado no momento em que adquire um *Livro*, como defesa contra o *Homem-cadáver*, mas não o abre; julga que se o lesse estaria aceitando seu estado deprimente.

No período de *purgação*, em uma das caminhadas, o protagonista sofre forte crise de asfixia, à qual sobrevém um choro soluçante. Para não despertar a curiosidade dos transeuntes, acompanha semientorpecido e constrangido o enterro humilde de um estranho. Demonstrando, pela primeira vez, interesse por algo externo, solidariza-se com a dor alheia: "Mas, pouco a pouco, choro também por este ou esta, desconhecido, por certo tão jovem, e in termino, e que a tão longo longe conduzimos" (Idem, ibidem, p. 241).

Ao chegar à necrópole, busca um esconderijo entre lápides, *"... quase um ninho..."* (Idem, ibidem, p. 242), termo evocador de segurança e proteção. Sente-se bem naquele recanto tranquilo, quase fora do tempo, inserido em outra dimensão: "Tudo ali perdera o sentido externo e humano. (...) Sim eu me recolhera a um asilo em sagrado, passava-se em mim um alívio, de nirvana, um gosto de fim. (...) Eu podia ficar entreconsciente milhões de épocas, séculos no relento claustral daquele sossego (...)" (Idem, ibidem, p. 242).

À procura de sossego num canto discreto do cemitério, estaria no âmbito de equivalência do *sepultamento* metafórico da personagem, com vistas a uma espécie de *renovação da existência*. O historiador religioso Mircea Eliade (1972) constata que, desde os estádios arcaicos da cultura, a iniciação tem o valor de um segundo nascimento, pois compreende uma *morte* e uma *ressurreição* rituais.

O neófito é recolhido em uma choça, ou simbolicamente *engolido* por um monstro, ou adentra num espaço considerado sagrado que representa o útero da *Terra-mater*, a imagem universal da Grande Mãe telúrica, como geratriz de todos os seres, (ELIADE, 1992). E, realmente, naquele recinto, o narrador *enterra* algo de si, o *Livro, um novo duplo*: "Abandoná-lo-ia, sacrificando-o, a não sei que Poderes – a algum juiz irrecursivo, e era como se deixasse algo de mim, que deveria ser pago, entregue, restituído" (ROSA, 1985, p. 243).

Surpreendentemente, porém, o objeto lhe é devolvido por um dos seguidores do enterro. Pasmo, não compreende como ele e o *Livro* foram encontrados e tenta achar um significado *extraordinário* para a ocorrência: "De que poderes ou providência estava ele sendo instrumento? Qual o sentido de todos esses acontecimentos, assim

encadeados?" (Idem, ibidem, p. 243). Fitam-se, o homem lhe sorri, trocam palavras sobre o finado e o narrador diz "*nosso* morto", integrando-se àquele pequeno grupo de pessoas e, principalmente, ao mundo dos vivos. Há um sutil esboço de comunicação: alguém lhe fizera um gesto desinteressado e, o mais importante, notara-o. O comportamento gentil do estranho assusta, porém, insinua igualmente que o mundo não é constituído apenas de ódio; a *ágape,* ou seja, a *atitude fraterna,* ainda é possível.

Ao receber o *Livro,* o narrador restabelece contato com o semelhante, reconhece o próximo, rompendo seu isolamento; assim, essa restituição pode simbolizar o *resgate* de seu alheamento. Para o protagonista, a singular experiência parece transcender as anteriores, o gesto cortês pode ser desencadeador da aceitação de sua *vida* sufocada; receber o *Livro* de volta sugere recuperação do que tentara enterrar, agora dentro de uma *nova* ótica. Houve uma mediação de alguém do mundo dos *vivos,* no qual é reintroduzido, após um efetivo contato humano[11].

Abre o *Livro* ao acaso – não importa a "*mensagem*", e sim a ação suscitadora do processo –, compreendendo: "Eu voltava para tudo. A cidade hostil em sua pauta glacial. O mundo. Voltava, para o que nem sabia se era a vida ou se era a morte. Ao sofrimento, sempre. Até ao momento derradeiro, que não além dele, quem sabe?" (Idem, ibidem, p. 244). Abrir o *Livro* representa mudar de rumos, conhecer e aceitar o novo e *recomeçar vida* nova. Desse modo, encara os temores e já admite não saber *se era a vida ou se era a morte,* o que, antes, acreditava ser apenas *morte*.

Sua saída da necrópole equivaleria, então, a uma *passagem* a um *novo* modo de viver. A ideia de *passagem* vem sugerida em todo o conto, desde o título. *Páramo* significa *campo solitário, planície deserta, porção alpina dos Andes*[12]; é, portanto, o lugar onde se efetua o trânsito para chegar à cidade na qual está o narrador. Pode ainda sugerir a *travessia* entre etapas de *vida,* superando o estado de *morte* (*metafórica*): "(...) De lá, da desolação paramuna, vir-me-ia a morte. Não a morte final (...) Mas a outra, aquela" (Idem, ibidem, p. 222).

11. Segundo Ólea (1987, p. 406) *"O jovem que se aproxima do protagonista deve ser, com certeza, um iluminado que viria orientar o final dessa experiência em sua longa travessia."*

12. Cf. AULETE (l970, p. 2681).

Assim, o narrador relaciona o momento de maior angústia à *desolação paramuna*[13], como "...elevados pontos, os nevados e ventisqueiros da cordilheira, por onde têm de passar os caminhos de transmonte..." (ROSA, 1985, p. 222). No universo rosiano, os *páramos* representam locais ermos e silenciosos, propícios à meditação religiosa e à *transmutação,* por estarem localizados próximos ao céu, manifestando, ainda, certa *dimensão trágica,* porque vinculados à *morte e ao transcendente.*

Sob esse aspecto, a *passagem* empreendida por ele ao longo da *viagem* é figuradamente *iniciática,* processo que também se espelha em seu esforço em enfrentar a situação e "vencer a prova". E sobretudo importa lembrar que

> (...) a iniciação está tão estreitamente ligada ao modo de ser da existência humana, que um número considerável de gestos e ações do homem moderno ainda repete quadros iniciáticos. Inúmeras vezes, a "luta pela vida", as "provas" e as "dificuldades" que tornam árduas uma vocação ou carreira repetem de algum modo as práticas iniciáticas: é em consequência dos "golpes" que recebe, do "sofrimento" e das "torturas" morais, ou mesmo físicas, que sofre, que um jovem "experimenta" a si próprio, conhece suas possibilidades, toma consciência de suas forças e acaba por tornar-se, ele próprio, espiritualmente adulto e criador (trata se, é claro, da espiritualidade tal como é concebida no mundo moderno). Pois toda a existência humana se constitui por uma série de provas. (ELIADE, 1992, p. 109).

A *morte metafórica* - considerada por ele *estação crucial,* transitória- equivale à *provação/remissão,* após a qual surge: "o renascido, um homem mais real e mais novo" (ROSA, 1985, p. 219). Segundo o narrador, a *evolução* envolve profunda mudança: "todo verdadeiro grande passo adiante no crescimento do espírito exige o baque inteiro do ser a passagem" (Idem, ibidem, p. 219). Ao deixar o cemitério, é um

13. O termo *paramuna,* segundo Ferreira (1991, p. 232-233 e 240), é resultante do cruzamento de *páramo* e Unamuno. Ele aponta identidades entre o pensamento do poeta-filósofo e o de Rosa com relação a *páramo,* dentre as quais destacamos algumas: o *páramo* atemoriza e *sufoca* a alma com receio do *esmagamento que pode vir das mãos de Deus;* a solidão, em certos momentos, *lança ao abismo,* em outros, favorece a libertação; o *páramo é presença obrigatória na paisagem espiritual do ser em mutação,* em sua leitura - diversa, em muitos aspectos, da nossa.

outro homem, insinuando-se ter cumprido uma etapa, *morrendo simbolicamente* e *renascendo* ao adotar nova postura face à história pessoal e do mundo.

No início do conto, o narrador enfatiza a alegria final do *renascer* após as provas, e, no final, parece ocorrer a superação da expiação, do *duplo,* por seu empenho em redimir-se. Essa talvez possa ser a sua *alegria maior* (mencionada nos primeiros parágrafos do conto), o início de um processo de reação. Admite voltar para a *cidade hostil, para o "sofrimento",* aceitando sua condição de vida. Não transformou a "realidade"; atuou em si mesmo, num *esforço de modificação interior* (no início, impensável) que poderá refletir-se exteriormente.

> O homem pode suavizar ou agravar a amargura de suas provas pela maneira de encarar a vida terrena. Ele sofre mais quando acredita numa duração mais longa do seu sofrimento. Porém, se encara a vida terrena ao lado da vida eterna do Espírito, ele a entende como um ponto finito e compreende o quanto é breve, dizendo a si mesmo que esse momento difícil vai passar bem depressa. (KARDEC, 1997, p.72).

Existe a possibilidade de o sofrimento perdurar, interrogação que mantém o suspense do conto, não sendo segura qualquer previsão de sua vida "futura". Assim também ocorre num processo obsessivo espiritual, pois é por meio do esforço pessoal de modificação para melhor que ocorre o desligamento da influência do obsessor, que poderá retornar conforme os pensamentos e comportamentos do obsediado.

Considerações Finais

A originalidade da poética rosiana, essencialmente transgressora, abre espaço à irrupção de conflitos pessoais e dramas existenciais por diversos caminhos naturais e extranaturais. O próprio autor assegura, em entrevista a Lorenz (1983), que suas narrações têm sempre por alvo o ético, o transcendente; insiste que as zonas do irracional não devem ser desprezadas por quem escreve, sob pena de deixar de fazer Literatura. Por isso, em sua obra, a intuição, o sentimento, o mistério e a transcendência são atributos inerentes e inalienáveis.

As temáticas das singulares experiências de *vida* e de sua transcendência (a *morte*) aparecem na poética de Rosa, na busca da *revelação* de "verdades" (in)suspeitas nos enigmáticos percursos da existência, nem sempre atingidos pela lógica racional, esclarece Sperber (1976, p. 23). A autora analisa a importante influência de doutrinas, crenças e filosofias, para o conjunto da obra rosiana, das quais insurgem ideias, núcleos organizadores das estórias (como a culpa, o pessimismo, a remissão), estruturando as narrativas à semelhança do que ocorre no texto em análise.

Em "Páramo", as fronteiras entre racional e irracional são diluídas quando a dolorosa experiência de solidão e culpa vivenciada pelo narrador é intensificada por influências irracionais (ou sobrenaturais), mediante o processo obsessivo, simbolizado pelo *Homem-cadáver*, que acentua seu sofrimento e quase o leva a sucumbir ao medo e ao pessimismo. Mas a crença na reparação e seus esforços para obtê-la permitem que encare a situação de uma forma mais natural. O conto deixa um testemunho de coragem para encontrar a saída, quando sentimentos opressores, o medo, a culpa, a sensação de morte, dominam fases dificultosas da vida.

A ambiguidade, o *nonsense*, o insólito, os espelhamentos geradores da inquietação e do *estranho* constroem "realidades" imaginárias e presentes na linguagem do conto sob formas diversas, paradoxais. Assim como em *Grande sertão: veredas*, não se sabe se Riobaldo *fez ou não o pacto com o diabo*, também não se pode afirmar que o *Homem-cadáver* é absolutamente um duplo criado pelo narrador ou um *obsessor* vindo do mundo espiritual.

Ratificando a epígrafe euripidiana do início do conto, admite o autor: "Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras" (LORENZ, 1983, p. 68). Nunca é demais enfatizar que, em um talento como Guimarães Rosa, nada é definitivo: *Tudo é e não é*... Este estudo é mais uma tentativa de penetração nos enigmáticos meandros do universo desse surpreendente escritor; o apelo do texto foi-nos irresistível e o envolvimento amoroso, inevitável.

Referências

AULETE, Caldas**.** *Dicionário da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Delta, l970.

BALLY, M.A. *Abrége du Dictionnaire Grec-Français,* Paris: Hachette, 1950.

CHEVALIER Jean e Alain GHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade.* São Paulo: Perspectiva, 1972

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

FERREIRA, Hygia Terezinha Calmon. *As sete sereias ao longe.* Tese de doutorado em Letras: Unesp, 1991.

FREUD, Sigmund. Inibição Sintomas e Ansiedade (l926d [1925]), In *Obras Completas*, v. XX, Rio de Janeiro: Imago, l976.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia, (1917 [1915]). In: *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos.* In: *Obras Completas,* v. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). In: *Uma criança é espancada. Sobre o ensino da psicanálise nas Universidades e outros trabalhos*. In *Obras Completas* v. VII, Rio de Janeiro: Imago, 1976.

KARDEC, Allan. Os fluidos. In: *A gênese.* Os milagres e as predições segundo o espiritismo. São Paulo: FEAL, 2018.

KARDEC, Allan. *Obras Póstumas*, 21 ed., Rio de Janeiro: FEB, 1985.

KARDEC, Allan. *O Evangelho segundo o Espiritismo*. São Paulo: Petit, 1997.

KARDEC, Allan. *O Livro dos Espíritos*. São Paulo: Mundo Maior, 2000.

KARDEC, Allan. *O Livro dos Médiuns*. 21. ed. São Paulo: Lake, 2001.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa,* Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira, 1983, col. Fortuna Crítica, v. 6.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

OLÉA, Héctor *Intertexto de Rosa.* Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Estudos Linguísticos, Universidade de Campinas, 1987.

OBSESSÃO: significado na psicanálise. Psicanálise Clínica, 2020. Disponível em <https://www.psicanaliseclinica.com/obsessao> Acesso em 04/08/20.

RANK, Otto. *Dom Juan:* Une Étude sur le double. Paris: Denod et Steele, 1932.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA. Vilma Guimarães. *Relembramentos:* João Guimarães Rosa, Meu Pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SCHUBERT, Suely Caldas. *Obsessão/desobsessão:* profilaxia e terapêutica espíritas. 16 ed. Rio de Janeiro: FEB, 2004.

SPERBER, Suzi F. *Caos e cosmos.* São Paulo: Duas Cidades, 1976.

SPERBER, Suzi F. *Guimarães Rosa:* Signo e Sentimento. São Paulo: Ática, 1982.

O sacro ofício das fêmeas carnes das Minas: religiosidade, mulheres e poesia em Sônia Queiroz

Evaldo Balbino (UFMG)[1]

Sônia Queiroz é graduada e mestre em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); e, dessa universidade, professora de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa. No doutorado em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP, desenvolveu pesquisa sobre as edições do conto oral no Brasil, com ênfase no processo de transcrição e transcriação de narrativas orais.

Como poeta, além de poemas em jornais e revistas, Queiroz publicou, basicamente: *O sacro ofício* (prêmio Cidade de Belo Horizonte) em 1980 e *Relações cordiais* (1997); o livro de contos *Madrinha* (1987) e *Pé preto no barro branco* (1998), estudo sobre a língua dos negros da comunidade da Tabatinga, interior de Minas Gerais.

André Carvalho, o editor de *O sacro ofício* , na contracapa do livro, situa a obra no contexto do final dos anos de 1970 e do início dos anos de 1980 no Brasil, em termos de *movimentos femininos e feministas*:

> O que se espera da mulher do nosso tempo? O que espera a mulher do nosso tempo? Num momento em que questões como essas preocupam grande parte das mulheres – e alguns homens –, fazendo com que surjam e cresçam, também no Brasil, movimentos femininos e feministas, o lançamento deste livro de Sônia Queiroz vem trazer a contribuição da poesia para o debate sobre a condição feminina em nosso contexto sociocultural. Em *O sacro ofício* – Prêmio Cidade de Belo Horizonte 1980 –, que estamos coeditando com a Prefeitura de Belo Horizonte, a autora nos apresenta a sua visão dos papéis que nossa sociedade tem reservado às mulheres. (CARVALHO, 1980).

1. Poeta e escritor com 24 premiações literárias. Licenciado em Letras, mestre em Literatura Brasileira e doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde é professor de Português e pesquisador de literatura. Pós-doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) em 2017. Membro da Academia de Letras de São João del-Rei – Minas Gerais (ALSJDR), onde ocupa a cadeira nº 1.

Um olhar de hoje sobre tais palavras, como que mirando pela primeira vez para o livro em seus elementos peritextuais, pode tecer algumas reflexões. Passados quarenta anos da edição da obra e dessa apresentação, perguntaríamos agora sobre o que se espera das mulheres, assim mesmo, no plural. Do mesmo modo, indagaríamos o que esperam as mulheres e não a mulher. Isso porque de lá para cá ficou mais aguda a consciência de que não existe a Mulher, um ser ideal que corporifique os sujeitos femininos em suas reais existências.

Dizendo de movimentos femininos e feministas, André Carvalho fala da contribuição da poesia de Sônia Queiroz para a discussão sobre a condição feminina na sociedade. Sendo assim, paralelamente aos movimentos de mulheres, falemos também dos discursos poéticos. E é bom lembrar que, já nessa mesma época, teorias feministas também, nas academias, alavancavam discussões pertinentes ao assunto.

Carvalho também afirma que Queiroz "nos apresenta a sua visão dos papéis que nossa sociedade tem reservado às mulheres" (CARVALHO, 1980). De fato, *O sacro ofício* traz poemas em que vozes femininas, carregadas de um lirismo telúrico e ancestral, refazem os caminhos do feminino tais quais representados pelas sociedades patriarcais. Refazem-nos, mas também os desfazem, questionando-os no tom da paródia, ao misturar o ofício sagrado (rito da religião) ao ofício do existir-mulher com suas constrições, seus desejos e suas buscas por libertação de antigas amarras.

Em entrevista concedida em 28/06/2018, a autora afirmava que pretendia reeditar o livro *O sacro ofício*, que se encontra esgotado já faz tempo. "A reedição já foi programada e, agora, ele se chamará *Todo Amor*, uma homenagem ao cantor Cazuza" (NASCIMENTO; BRITO; REIS, 2018). Penso que, se tal reedição acontecer com esse novo título, a obra perderá bastante a riqueza semântica que o seu título traz em termos de tenso diálogo que os poemas estabelecem (portanto o livro como um todo) com os ritos religiosos a atravessarem mais que secularmente a região/a carne das Minas Gerais, estado brasileiro notadamente católico ao longo de sua história, e isso devido às construções históricas dessa região. Lembremos que Minas foi alçada a um processo de urbanização e explosão demográfica e das artes e da cultura no período dum barroco tardio com a exploração das minas. Desse modo, a religiosidade católica

cravou-se nessas terras como o ouro e o diamante que nelas atraíam a ganância reinol e a dos colonos.

Maria do Carmo Lanna Figueiredo e Gláucia Gerusa Dias afirmam que os poemas de Sônia Queiroz,

> [...] no que se convencionou chamar escrita feminina, publicados com anos de espaçamento, trazem forte ligação com aspectos de tradições socioculturais do estado, no que se refere ao papel social da mulher e às mudanças que tais tradições sofreram nos tempos atuais. A poesia de Queiroz resgata, transformando-a, a memória coletiva, em suas implicações literárias e culturais. Traz à tona o que ainda está vivo na consciência do grupo, para o indivíduo e para a comunidade. Deve ser entendida, pois, nos aspectos intercruzados da memória individual, mítica, social, inscrita em práticas [históricas]. (FIGUEIREDO; DIAS, 2004, p. 173).

Assim se manifesta a voz poética no poema "[Litania] das esposas":

> Mariana, Vila Rica
> ah, esses currais de El Rey
> adormecem os gemidos
> e amortecem os gestos
> e amordaçam os dentes
> da fêmea carne das minas (QUEIROZ, 1980, p. 25).

Metonimicamente, a "fêmea carne das minas" refere-se aos corpos das mulheres mineiras e a tudo o que com eles se fez ao longo da história. Cada voz em cada poema (ou as vozes) traz experiências individuais que são coletivas, pois nos dizem das sociedades que se organizaram ao longo da história mineira. Nesse sentido, o viés individual, o mítico e o social estão imbricados na tessitura poética de Sônia Queiroz, já que os ritos religiosos, os dizeres e quefazeres arcaicos, os valores arraigados são retomados, parafraseados e parodiados incessantemente pelas vozes poéticas construídas pela autora.

A religião pode ser libertadora, para além das coerções, assim como defende Ana Maria Bidegain, no livro *Autonomia e controle religioso na América Latina* (1996). E é no terreno do religioso que anda a poesia de Sônia Queiroz no seu livro *O sacro ofício*. Nos versos dessa obra, no entanto, há uma tessitura de litanias às avessas, no sentido de que elas retomam as rezas e os ritos da igreja católica para,

a partir deles, erigir um discurso outro, libertário e libertador dos corpos e das existências integrais das mulheres.

Não encontrando libertação no seio religioso, o discurso poético pode erigir-se no seu âmago, fazer uso de sua linguagem e desconstruir o que há nele de repressão. Assim, o fazer poético de Queiroz traz na sua construção as estruturas sociais refeitas pelo olhar estruturante dum feminino libertador, e no seu livro temos a consciência estruturante do social, dum social refeito nas malhas do discurso, tal como nos ensina Antonio Candido em *Literatura e sociedade* (1973).

O que a poeta nos oferece em seus versos são uma mistura do sagrado e do profano, do religioso e do erótico, num entrelaçamento daquelas instâncias (sagrada e profana) que, segundo Mircea Eliade, o ser humano foi cada vez mais separando numa lógica binarista e excludente (ELIADE, 1999). A poética de Queiroz, destarte, encena aos nossos olhos e ouvidos e demais sentidos o erotismo num ocidente cristão justamente atravessado por coibições quanto aos nossos mais íntimos desejos. O historiador Ronaldo Vainfas (1992) oferece-nos acuradas e documentadas análises de como as relações entre o casamento, o amor e o desejo no Ocidente sempre foram pauta dos discursos moralistas da Igreja/do Estado.

A epígrafe de *O sacro ofício* é um trecho retirado das *Novas cartas portuguesas*, de Maria Isabel Barreiro, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa:

> [...] e os homens faziam suas guerras, suas fornicações, suas noitadas de álcool, e tornavam dizendo a suas mulheres nascidas de boa cepa "nada pergunteis, senhora, que este cheiro de sangue, este cheiro de reverso da vida não é para vosso casto nariz, nada precisais de conhecer senão vossa honra e vossos filhos ou vosso convento, o resto não é de senhora". (BARREIRO; HORTA; VELHO DA COSTA *apud* QUEIROZ, 1980, p. 07).

Já na abertura do livro, portanto, temos os lugares a que as mulheres eram/são circunscritas pelas vozes masculinas que representaram/representam o mundo. Digo também *são* e *representam*, porque até hoje a misoginia existe e deve ser combatida. Esse discurso da epígrafe, por si só denunciador do patriarcalismo de nossas sociedades, abre uma poética de contestação.

O livro de Queiroz divide-se em três partes: "Anunciação", "Litanias", "Ablução". Tanto a primeira quanto a terceira parte

apresentam, cada uma, um único poema. Já a segunda parte, "Litanias", enfeixa 13 poemas com versificação livre e sem pontuação. Aliás, todos os versos do livro libertam-se das amarras dos sinais de pontuação. A forma já nos diz do conteúdo, como em toda boa literatura, em específico a boa poesia.

Numa perspectiva religiosa, verificamos que o título da primeira parte, "Anunciação", remete-nos à mensagem do anjo Gabriel à Virgem, anunciando-lhe que ela seria a mãe do Messias; também há aí uma referência ao dia em que a Igreja Católica celebra o Mistério da Encarnação (25 de março). Mas o fazer poético de Sônia Queiroz anuncia questões antropológicas e sócio-históricas sobre o devir mulher numa sociedade marcadamente religiosa, explorando os *interstícios* – conceito de Homi Bhabha (1998) – que as culturas patriarcal e religiosa possuem e atuando em tais interstícios de modo poético. O que temos na voz poética são diversas representações de mulheres várias, numa encenação de identidades culturais móveis no tempo e no espaço, para dizermos aqui de identidades em construção e movediças de acordo com exposição de Stuart Hall (1997; 1999). Os ritos, os ditos, os discursos e as práticas da sociedade patriarcal comparecem construídos e desconstruídos no único poema enfeixado sob o título/parte "Anunciação":

minha avó assava bolos
minha mãe lições de História

minhas tias sempre rezam
minhas cunhadas revezam
adulações a meu pai

uma avó assava bolos
a outra cozia livros

umas tias sempre rezam
as outras montam cavalos
tratores, arados, pastos

minha avó assava bolos
minha mãe lições de História

minhas irmãs sempre dizem:
as outras montam tratores
livros, cavalos alados

minha mãe cozia histórias
minha avó criou cartilhas

minhas irmãs sempre dizem:
as outras montam as asas
dos arados e dos livros

(morre meu pai, eis que um dia)

minhas tias sempre rezam
minhas cunhadas revezam
adulações aos maridos

minhas irmãs sempre dizem:
as outras montam os pastos
de arados e de livros

(meus irmãos morrem de gordos)

minhas tias sempre rezam
minhas cunhadas revezam
nas covas dos falecidos

uma irmã criou cavalos
a outra tratou do pasto
minha mãe sempre escrevia

(comi do pasto e do livro)

minhas tias sempre rezam
minhas cunhadas revezam
os seus cuidados comigo:

minha filha, ai, te previne
dos teus momentos de cio

(li, arei, planto meus rios)

(QUEIROZ, 1980, p. 13-15).

O poema constrói-se pela repetição, como nas ladainhas. No entanto, se por um lado as litanias repetem o mesmo dizer, os versos de Queiroz, na repetição, dizem o novo, o contrário, o reverso do já dito. Mulheres da mesma família com posturas, discursos e atos diferentes e até mesmo opostos. A imagem duma avó posiciona-se no

espaço doméstico (*assava bolos*) e na construção dos papéis repetitivos das mulheres das gerações vindouras (*criou cartilhas*) e contrasta com outra avó, a que *cozia livros*. Já a mãe, como uma das precursoras do sujeito poético feminino (precursora no sentido de reviver todos os papéis tradicionais e indo ao mesmo tempo além deles), rompe o enredo, pois *assava lições de História, cozia histórias* e *sempre escrevia*. A apropriação do discurso, da própria voz, é aqui a anunciação. Anunciam-se a alfabetização, o letramento, o enredamento de histórias e da própria história. A mulher assume a própria voz e a imprime, pois escreve. Enquanto umas tias *sempre rezam*, outras *montam cavalos, tratores, arados, pastos*; ou seja, umas assumem o discurso da litania e outras assumem na vida rural o que tradicionalmente se atribuía/atribui aos homens. As irmãs do sujeito poético desdobram-se em diferentes papéis: *uma criou cavalos, a outra tratou do pasto*. E as irmãs postam-se diante de referências várias de papéis a assumir, pois veem e dizem sobre *tratores, livros, cavalos alados, asas dos arados e dos livros, pastos de arados e de livros*. Essa sucessão de imagens poéticas, em que a semântica do voo e da liberdade bate asas, perfaz-se entre os tradicionais papéis da vida rural e o papel libertador da voz e da escritura, e o eu-lírico coloca-se no entrelugar ao assumir todas as possibilidades: *comi do pasto e do livro*. As cunhadas do sujeito poético *adulam o pai* enquanto este está vivo, depois os maridos, depois as covas dos maridos já mortos de gordos e, por fim, assumem um discurso domesticador em relação ao corpo da cunhada, ou seja, o corpo do sujeito poético: *minha filha, ai, te previne / dos teus momentos de cio*. A voz dessa mulher anunciadora, porém, liberta-se, afirmando: *li, arei, planto meus rios*. Plantar os próprios rios é traçar os próprios caminhos, a partir do vivido (*li, arei*), mas também a partir de novas perspectivas, de novos cursos.

"Litanias", segunda parte, diz-nos de oração, reza, repetição, ritual religioso. Os subtítulos dessa parte ("das filhas", "das irmãs", "das nubentes", "das esposas", "das mães", "das viúvas", "das serventes", "das amantes", "das religiosas", "das prostitutas", "das libertinas", "das bem-amadas", "das abandonadas") são uma continuação do título geral da parte. Assim, em cada poema, temos litanias (num misto de oração, reza, repetição, ritual, ao mesmo tempo, sagrado e profano) em que as vozes dessas mulheres, em diferentes categorias, vêm à tona para reproduzir e, ao mesmo tempo, desconstruir os valores de gênero que lhe foram impostos ao longo da vida. O

que resulta dessas repetições, desses versos de Sônia Queiroz, é, em cada caso, uma voz poética feminina que transita nas fronteiras da tradicional divisão masculino/feminino (e aí reside o seu grau de subversão), uma vez que oscila, utilizando os termos de Teresa de Lauretis ao descrever textos produzidos por mulheres, num

> [...] movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro de seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui, ou, mais exatamente, torna irrepresentável. É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space off*, o outro lugar, desses discursos... (LAURETIS, 1994, p. 238).

Considerando essa oscilação entre valores díspares, Lauretis (1994), retomando e lendo a teoria da ideologia de Althusser, procura apontar a relação existente entre ideologia e gênero. Se na concepção de Althusser, a ideologia tem a função de definir indivíduos concretos em sujeitos, o gênero tem a função de constituir indivíduos concretos em homens e mulheres. Considerada como uma das construções, e, portanto, representações, dos indivíduos nas relações sociais em geral, a construção do gênero constitui-se também como uma forma de ideologia. Há, pois, utilizando ainda as colocações de Lauretis (1994), uma ideologia do gênero, entendida como um sistema de representação dos valores diferenciados para homens e mulheres arraigado no imaginário coletivo.

Se a ideologia, para Althusser, não tem exterioridade, ou seja, "[...] trata-se de um sistema perfeitamente fechado, cujo efeito é o de apagar completamente seus próprios vestígios de modo que qualquer um que esteja 'na ideologia', preso em sua teia, acredite estar fora e livre dela" (LAURETIS, 1994, p. 217), para Lauretis, que abandona essa visão rigidamente bipartida (exterioridade/interioridade), o "sujeito do feminismo", construção teórica por ela sugerida, está ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia do gênero e tem consciência dessas duas forças, dessa tensão, "dessa dupla visão".

Transitar, então, nas fronteiras do binarismo masculino/feminino é reconhecer-se como sujeito construído simultaneamente pelos valores de um e outro e refutar a representação dos valores sociais diferenciados para homens e mulheres, já tão entranhada nos alicerces das sociedades patriarcais.

Quebrando, então, os rígidos valores de gênero socialmente

construídos (masculino/feminino), colocando em diálogo os espaços privado e público, o discurso da poeta mineira advoga um sujeito num sentido mais amplo, enquanto aquele que, longe de ser uma essência preestabelecida, engendra-se em toda sua experiência de sexo, etnia e classe. É desse sujeito que também nos diz Teresa de Lauretis, quando afirma tratar-se de

> [...] um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito "engendrado" não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de dividido. (LAURETIS, 1994, p. 208).

Como corolário, considerando-se o fato de que alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade de atributos sociais tradicionalmente demarcados para essas representações, as mulheres na poética de Sônia Queiroz, ao removerem a rigidez destas, apontam para a mobilidade de todo e qualquer valor previamente imposto, a qual faz com que as mulheres aí erigidas sejam, em todos os sentidos, múltiplas, multifacetadas.

Considerando as tendências teóricas de fins do século XX sobre textos produzidos por mulheres, Elaine Showalter (1994), indo para além dos modelos de análise biológico, linguístico e psicanalítico, sem os renegar, advoga o estudo da literatura produzida por mulheres numa perspectiva cultural. E, assim, considerando as posicionalidades do sujeito feminino nas instâncias sociais, pleiteia uma teoria que reconheça a produção cultural das mulheres inserida na cultura geral e com esta estabelecendo, portanto, um diálogo.

A chamada "cultura das mulheres", ideia desenvolvida nas últimas décadas do século XX por antropólogos, sociólogos e historiadores sociais, é interpretada como as experiências das mulheres construídas e adquiridas dentro e em relação ao meio cultural como um todo. Nesse caso, não só gênero[2], mas também classe, etnia, nacionalidade e história encenam-se no texto literário.

2. Por tratar-se aqui de uma abordagem crítica que considera os valores culturais que se encenam na representação das mulheres no discurso poético, utilizo, entre os estudos socioantropológicos, as discussões sobre a questão do gênero. O termo *gênero* refere-se a "uma construção cultural que especifica

> De fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. As maneiras pelas quais as mulheres conceitualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrincadamente ligadas a seus ambientes culturais. A psique feminina pode ser estudada como o produto ou a construção de forças culturais. A linguagem também volta à cena à medida que consideramos as dimensões e determinantes sociais do uso da língua, a formação do comportamento linguístico pelos ideais culturais. (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Pelo exposto, opto por ver na escrita das mulheres textos que, como todo e qualquer discurso literário, dialogam com as relações culturais complexas e historicamente fundamentadas. Seguindo esse percurso, flagro, nos versos de Sônia Queiroz, a voz de uma mulher que constantemente aponta para o contexto sócio-histórico em que se formou e de que participa. Portanto, enfocar esse discurso é verificar que ele se constrói em espaços tradicionais, como a cidade interiorana, e nas instituições da sociedade burguesa, tais como a Família e a Igreja. Se, por um lado, podemos ver na representação de tais espaços a inserção num universo tradicional, por outro, devemos observar as relações que esse sujeito poético estabelece com o meio do qual participa, tendo em mente que transitar num determinado espaço não pressupõe necessariamente uma total aderência aos seus valores, tais quais são colocados.

Foi no ventre desse universo tradicional que se conceberam separadamente as esferas feminina e masculina, o que pressupõe papéis diferenciados para homens e mulheres, com pouca ou nenhuma sobreposição. A "esfera feminina" tem sido definida e sustentada pelo pensamento masculino, o que resultou no silêncio imposto à produção cultural das mulheres. Parafraseando o antropólogo Edwin Ardener, Showalter afirma que

> comportamentos e atitudes atribuídos aos sexos masculino e feminino" (Definição de Elaine Showalter, 1994, à p. 27). Falo de gênero como uma construção cultural, por estar de acordo com Teresa de Lauretis (1994, p. 212), de que, embora a criança tenha um sexo "natural", só quando ela se torna (quando é significada como sendo) menino ou menina, é que adquire um gênero. Gênero, portanto, não é uma condição natural, e sim a representação e a autorrepresentação de cada indivíduo, em termos de uma relação social preexistente ao mesmo, que outorgam a homens e mulheres significados diferenciais.

> [...] os grupos silenciados tanto quanto os dominantes geram crenças ou ideias ordenadoras da realidade social no nível inconsciente, mas os grupos dominantes controlam as formas ou estruturas nas quais a consciência pode ser articulada. Assim, os grupos silenciados devem mediar suas crenças por meio das formas permitidas pelas estruturas dominantes. Dir-se-ia de outra forma que toda linguagem é a linguagem da ordem dominante, e as mulheres, se falarem, devem falar através dela. Como então, pergunta Ardener, "o peso simbólico daquela outra massa de indivíduos expressa-se?" Sob este aspecto, as crenças das mulheres encontram expressão por meio do ritual e da arte, expressões que podem ser decifradas pelo etnógrafo, mulher ou homem, que quer fazer o esforço de perceber através dos filtros da estrutura dominante. (SHOWALTER, 1994, p. 47).

Ao dizer que "os grupos silenciados devem mediar suas crenças por meio das formas permitidas pelas estruturas dominantes", uma vez que são os grupos detentores destas que possuem o controle das possibilidades de articulação da consciência, Ardener propõe um diagrama em que as esferas "feminina" e "masculina" são representadas por dois círculos que possuem um espaço de interseção. As partes, para além dessa interseção, representam aqueles espaços das experiências de gênero que não se confundem, dada a tradicional divisão binária entre os valores masculinos e femininos. Atendo-nos à lógica desse binarismo, constatamos que, se, por um lado, as mulheres sabem como é a parte masculina exterior a elas, uma vez que esta se manifesta na estrutura dominante, por outro, os homens não sabem o que há no "território selvagem feminino", uma vez que ele constitui o "silenciado", o que foi negado e negligenciado pela tradição falocêntrica. Segundo Showalter, muitas críticas feministas utilizaram-se desse espaço "estranho", "selvagem", para reafirmá-lo como o eixo diferencial de identificação dos escritos das mulheres. Esse espaço "selvagem" seria, então, "o continente negro onde residem a Medusa risonha de Cixous e as 'guérillères' de witting" (SHOWALTER, 1994, p. 49). Entretanto, devemos considerar, na proposta de Ardener, aquele espaço das experiências das mulheres que, totalmente inserido no lócus dos valores masculinos dominantes, não deixa de manifestar a estrutura deste, uma vez que

> [...] não pode haver escrita totalmente fora da estrutura dominante; nenhuma publicação é totalmente independente das pressões

> econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens. O conceito de texto da mulher na zona selvagem é um jogo de abstração: na realidade à qual devemos nos dirigir como críticos, a escrita das mulheres é "um discurso de duas vozes" que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante. (SHOWALTER, 1994, p. 50).

A partir das questões discutidas, um olhar sobre os poemas de Sônia Queiroz percebe que a poesia dessa autora promove a construção de um ser "feminino" subjetivamente erguido pelo/através do discurso descentrado da pós-modernidade. Esse discurso, no caso da mulher, só passível de conhecimento quando buscamos/detectamos as "vozes" que se instalam em seus interstícios e que nos contam do que sabemos, mas que também murmuram coisas novas: falam-nos da sexualidade da mulher antes negada ou eclipsada, segredam-nos seus desejos/suas fantasias sexuais mais recônditos(as) e apontam-nos, por fim, o emaranhado da "teia" cultural tecida em nossa tradição. E é nas malhas dessa teia que os fios desse discurso feminino entrelaçam-se, insurgindo-se para justamente mostrarem a fragilidade dela. Teia frágil, porque somos, homens e mulheres, redutíveis a uma mesma mortalidade. Ainda teia frágil porque constituída por valores cambiáveis – deslocamentos que o imaginário poético feminino de Queiroz consubstancia, por termos nele mulheres norteadas por um trânsito. Trata-se de um movimento de ida e volta entre os valores atribuídos ao "feminino" (considerado este como a construção e a representação da mulher perpetradas pelos valores patriarcais, enquanto a que se submete numa relação de linguagem e, portanto, de poder) e os valores que fogem a esse atributo.

A terceira parte do livro, "Ablução", aponta para a semântica da purificação por meio da água, do batismo. Mas a purificação aqui é a libertação das amarras culturais e sociais. É o que se verifica no poema único sob esse título:

> nem boi
> nem boiadeiro
> potra
> puro sangue solto
> esporeando os pastos
> de meu pai

repasto-me em suas cambaúbas
refaço-me em seu pomares
e repouso, frouxa, em seus quintais

(QUEIROZ, 1980, p. 49).

Mesmo habitando os espaços tradicionais (*os pastos de meu pai, suas cambaúbas, seus pomares, seus quintais*), a mulher aqui se coloca na margem terceira, nem isso nem aquilo, em termos do que se enquadra nas tradicionais representações feitas das mulheres (*nem boi / nem boiadeiro*). E a identidade feminina coloca-se e impõe-se aqui pelo viés erótico, no universo de todos os seus sentidos (*potra*; *puro sangue solto*; *esporeando*; *repasto-me*; *refaço-me*; *repouso, frouxa*).

O sentimento de religiosidade e os respectivos ritos religiosos que atravessam os versos de Sônia Queiroz têm a ver com os conceitos de construção e desconstrução discursiva e identitária nos termos de Jaques Derrida (2009). O fazer poético da autora reencena e reelabora as rezas, os ditos, as tradicionais situações sociais, e, no seio desses discursos, opera o contrário deles, desestabilizando-os. Veja-se o poema "[Litanias] das religiosas":

há que me ser devolvido
o viço dos dezessete
e o vigor dos vinte

e cinco e cinquenta vezes
cobrarei
a minha carne na força
abotoada em hábitos
de sede e santa

e cento e cinquenta vezes
somarei
o não posso a cada dia
em rezas, ladainhas
de seja e sim

há que me ser devolvido
o terço nos corredores
a novena às sextas-feiras

em sábados, domingos
calculei
o troco da cela branca
o catre puro e estreito
de seca e sacra

e creio e quero
o fogo eterno dos céus
me levando aos infernos
me devolvendo à terra
que me há de

(QUEIROZ, 1980, p. 36-37).

Como numa reza, repetitiva, cansativa (e os numerais presentes no poema já dizem isso), o sujeito poético, colocando-se no plural, ou seja, em nome das religiosas, demanda para si tudo o que lhe foi tirado ao longo da vida: o vigor da juventude, a carne aprisionada a hábitos (palavra ambígua a dizer de vestes de religiosas, mas também de hábitos recorrentes), o não poder atender aos próprios desejos, o catre puro e estreito, enfim, tudo aquilo que deu à santidade das religiosas o caráter, não de sacro, mas de sede, do não poder, do dizer amém para tudo e todos, o terço incessante e novenas sem fim, a seca e o não pertencimento à integridade da vida humana. Numa reza às avessas do que faz a tradição religiosa, o poema opera paródias. O *pão nosso de cada dia* transforma-se em o *não posso a cada dia*; a oposição entre céu e inferno embaralha-se nos versos "e creio e quero / o fogo eterno dos céus / me levando aos infernos". No arremate do poema, o desejo inteiro e interior das religiosas: viver plenamente a vida na terra, a mesma terra que *há de nos comer a todos*.

A poesia de Sônia Queiroz, como se percebe, reinscreve os diferentes papéis femininos que uma sociedade patriarcal e católica sempre atribuiu às mulheres e faz isso num processo polifônico, irônico e desconstrutor. Lembro aqui a ironia em perspectiva polifônica discutida por Beth Brait (2008) e a polifonia como elemento basilar do discurso a partir das reflexões de Mikhail Bakhtin (1997). Em apenas duas estrofes do poema "[Litanias] das prostitutas", por exemplo, vemos o verso e o reverso da existência, o modo como o discurso poético, a partir de paronomásias e outras construções de linguagem, aponta as tensões entre diferentes discursos:

e eis-me empenhada
em sacro ofício
este o meu corpo
e o meu sangue

[...]

e eis-me emprenhada
em sacrilégio
este o meu soldo
e o meu saldo

(QUEIROZ, 1980, p. 38).

O jogo entre *empenhada* e *emprenhada*, *sacro ofício* e *sacrilégio*, *corpo* e *soldo*, *sangue* e *saldo* dá aos paralelismos sintáticos uma dinâmica de desconstrução dos valores tradicionais, ao mostrar os corpos das prostitutas lado a lado ao corpo do Cristo tornado sacramento. O profano e o sagrado conjugam-se e alçam as vozes e as identidades expurgadas ao longo da história ao altar do discurso, a um lugar de presença e de existência.

A poética de Sônia Queiroz, portanto, faz das diferentes mulheres vozes e corpos possíveis de/passíveis a novos olhares e dizeres. É poesia religiosa e profana, libertadora, contestatória, intersticial, construtora de sujeitos femininos vários e movediços, tecedora de sujeitos engendrados nas concepções tradicionais de gênero e, ao mesmo tempo, situados fora dessas concepções, desconstrutora de concepções tradicionais de gênero, irônica e polifônica. É poesia que reescreve religioso-ironicamente as vozes e os corpos das mulheres das antigas terras mineiras.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BHABHA, Homi. Locais da cultura. *In*: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p. 19-42.

BIDEGAIN, Ana Maria (Org.) *Mulheres*: autonomia e controle religioso na América Latina. Petrópolis: Vozes, 1996.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2 ed. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CARVALHO, André. Apresentação. In: QUEIROZ, Sônia. *O sacro ofício*. Belo Horizonte: Comunicação, 1980.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e profano*: a essência das religiões. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; DIAS, Gláucia Gerusa (2004). Sônia Queiroz: poesia e tradição em Minas Gerais. *Scripta*, v. 8, n. 14, 2004, p. 172-182. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12553/9856>. Acesso em: dez. 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HALL, Stuart. *Identidade cultural*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

NASCIMENTO, João Vitor; BRITO, Marcela; REIS, Natália. Eu não abandonei a poesia. *Entrevista*, 2018. Disponível em: <https://medium.com/tubo-de-ensaio/eu-n%C3%A3o-abandonei-a-poesia-1365aa8c8227>. Acesso em: dez. 2020.

QUEIROZ, Sônia. *O sacro ofício*. Belo Horizonte: Comunicação, 1980.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

Entre Eros e Mefisto: a perspectiva *queer/gothic* na releitura do mito fáustico em Samila Lages

Ingrid Lara de Araújo Utzig (UNESP/UNIFAP)[1]

> *O desejo era a mais intensa demonstração da vida e isso fascinava Belial como nenhuma outra coisa. Desejo. Era essa a verdadeira fonte de toda a existência de Belial, de seu orgulho e de sua luxúria. Era o desejo que o tornava mais demônio e mais humano ao mesmo tempo. [...] O desejo era o verbo humano. [...] Tudo perdia valor perto daquilo que sentia por Fausto. [...] Desejava, mas também amava.*
>
> SAMILA LAGES

Introdução

A Lenda de Fausto é uma *fanfiction*[2] transformada em livro. Em 2008, Samila Lages, sob o pseudônimo[3] de Ryoko-chan, possuía um perfil ativo na plataforma de autopublicação *Nyah!* (*site* especializado no gênero). Ela costumava postar os capítulos de maneira fragmentada e, posteriormente, a obra foi lançada pela Editora Multifoco em 2011.

De acordo com definição dada pela própria Samila em suas biografias, costuma apresentar-se como "uma moça amapaense que gosta de falar de si mesma na 3ª pessoa, de modo que se crie, ao menos momentaneamente, a ilusão autoinduzida de que ela não sou eu". Além dessa descrição, resume-se assim: "nasceu em uma sexta-feira 13, em julho de 1990, na cidade de Macapá, capital do

1. Licenciada em Letras/Inglês pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP – Araraquara) em convênio DINTER/CAPES com a UNIFAP, é docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amapá (IFAP).
2. *Fic*, abreviação de *fanfiction*, pode ser traduzida como "ficção de fã". Nesse sentido, Samila é, antes de tudo, uma *ficwriter* (no Brasil, o termo "fanfiqueiro" também é bastante difundido).
3. O termo estrangeiro *pen name* também é usado para se referir à identidade virtual de um(a) *ficwriter*.

Amapá. Garota quieta e *nerd*, louca por RPG[4], *power metal,* fantasia e quadrinhos japoneses". Percebe-se que Samila já se apresenta como fã desde o começo.

Acreditando que "quando um autor se dispõe a compor seu Fausto, ali ele se faz o personagem, assim o entendemos, no sentido de que esta escritura sela um certo pacto pela produção de algo" (TAVARES, 2012, p. 267), a proposta aqui é focar, em especial, no processo de transformação do mito e como ele foi representado na fic de Samila, considerando os elementos *queer/gothic* característicos dos gêneros *darkfic/lemon*[5]. Pretende-se, então, problematizar as razões que perpassam essa visão erótica do mito fáustico e os motivos de reutilização do supracitado mito na narrativa em questão.

A Lenda de Fausto: da fic ao livro

Com uma tendência independente e baseada na máxima *DIY* (*do it yourself*[6]), as *fanfics*, geralmente, circulam em espaços alternativos e digitais. Nesse cômputo híbrido exclui-se e desconstrói-se a noção de plágio, uma vez que a narrativa que compõe a *fanfic* é distinta do universo ficcional original, sendo uma homenagem que inaugura outro enunciado, às vezes contraditório e avesso ao primeiro. Assume-se que essa subcultura *underground* proliferada pela *Internet* é, essencialmente, um fenômeno pós-moderno que inaugura novas possibilidades de escrita (PADRÃO, 2007), cada vez mais transgressivas, subversoras e marginais. Entende-se *fanfic* como:

4. Sigla em inglês que significa *role-playing game*, espécie de jogo de mesa onde os jogadores atuam como personagens em um universo ficcional criado colaborativa e improvisadamente. Também existem *videogames* do gênero (exemplo: *The Legend of Zelda* e *Assassin's Creed*).
5. A fic de Samila é marcada por algumas tags (etiquetas) com palavras-chave que servem de aviso para o controle parental da plataforma Nyah!. Para a curadoria do site (na aba de "ajuda"), darkfic se caracteriza quando a narrativa é "abundante em cenas depressivas, atmosferas sombrias e situações angustiantes".
6. "Faça você mesmo". Ideia fortemente difundida a partir dos anos 80 com a proliferação do movimento *punk*.

> [...] uma história escrita por um fã, envolvendo os cenários, personagens e tramas previamente desenvolvidos no original, sem que exista nenhum intuito de quebra de direitos autorais e de lucro envolvidos nessa prática. Os autores de *fanfiction* dedicam seu tempo a escrevê-las em virtude de terem desenvolvido laços afetivos fortes com o original" (VARGAS *apud* FÉLIX, 2008, p. 121).

A Lenda de Fausto se constitui como *fanfic yaoi,* posteriormente publicada em formato impresso. Outros gêneros de preferência de Samila são *shounen-ai, shoujo-ai* e *yuri.* Tais temáticas estão relacionadas ao uso de termos da cultura oriental, em especial ao processo de japonização, fortalecido por causa da difusão de mangás e animes[7] (ORTIZ, 2000). Essas histórias, criadas em mangás do estilo *shoujo* (ou seja, escritas por mulheres para serem consumidas por mulheres também), ficaram conhecidas mundialmente entre os anos 70 e 80, através da abertura mercadológica para o ocidente.

> [...] o marco definitivo do *yaoi* como produto de larga distribuição comercial foi o ano de 1978, quando foi lançada a revista mensal japonesa *June,* [...] referência de *shojo* manga. [...] Esta publicação se preocupou com a consolidação da estética de histórias focadas na homossexualidade masculina para um público feminino (ARANHA, 2010, p. 244).

Boys' love (BL) é a nomenclatura mais abrangente, comumente dada para toda e qualquer produção midiática focada no relacionamento entre dois homens, não necessariamente baseadas em personagens retirados de mangás e animes. *Yaoi,* por sua vez, é um termo mais antigo, cujo significado provém da expressão "**Ya**ma nashi, **O**chi nashi, **I**mi nashi", cuja tradução seria: "sem resolução, sem clímax, sem sentido". Nessa época, *yaoi* foi cunhado para especificar enredos que se limitavam ao conteúdo homoerótico, sem grande desenvolvimento das narrativas (KOTANI, 2007; NOH, 1998 *apud* MONTEIRO; AUGUSTA, 2012, p. 5).

Entretanto, hoje em dia, *yaoi* já não é um gênero direcionado somente à esfera da pornografia sem nexo, e sim à tessitura de narrativas que circundam o desejo e a atração homoerótica como pilares da trama. A partir da popularização de *Jornada nas Estrelas,* em

7. Histórias em quadrinhos e animações de origem japonesa, respectivamente.

meados dos anos 70, fãs norte-americanas começaram a *shippar*[8] o duo Kirk/Spock. Assim, a barra (em inglês, *slash*) começou a ser utilizada para denominar fics que tratam de casais homoafetivos. No entanto, mesmo que essas palavras possuam significados semelhantes, Samila prefere as terminologias orientais.

> O *slash* promove exclusivamente relacionamentos entre personagens do mesmo sexo; geralmente entre personagens masculinos. É um tipo de *fanfiction* escrito por mulheres na maioria das vezes. [...] Relacionamentos lésbicos podem ser chamados de *femslash* ou *femmeslash*. Fãs de mangá e anime preferem as versões japonesas dos termos: *yaoi* **ou** *shonen-ai* **para casais gays masculinos; e** *yuri* **ou** *shojo-ai* **para lésbicas** (PADRÃO, 2007, p. 11, grifo nosso).

O principal contraste entre o *yaoi* e o *shounen-ai/yuri* e *shoujo-ai*, já que todos esses gêneros tratam da homoafetividade, delimita-se na nitidez do conteúdo sexual. *Yaoi* e *yuri* se caracterizam pela exposição de conteúdo sexual explícito (também pode-se usar a nomenclatura *lemon*), ao passo que *shounen* e *shoujo-ai* tradicionalmente se atêm ao romance entre as personagens masculinas.

As fics, então, configuram-se como releituras de obras consagradas (cânones) com universos ficcionais originais, ou mesmo de produções baseadas em histórias em quadrinhos (HQs), mangás e animes, à procura de "lutas de legitimização da cultura digital elaborada por sujeitos sociais fãs de ficção" (CLEMENTE, 2016, p. 109). Evidencia-se assim a intertextualidade e aproximação d'*A Lenda de Fausto* com o folclore alemão – desde o título –, reforçando o caráter transformativo[9] dessa prática de reescrita, cuja intervenção estilhaça o domínio da mídia *mainstream*.

8. O termo *shipper* vem do inglês *relationshipper*, ou seja, apoio à formação de determinado par romântico que pode ou não existir no universo ficcional original (VARGAS, 2005, p. 33).

9. Cirne *et. al.* esclarece que existem duas propostas principais da produção de fanfics: o caráter afirmativo e transformativo. "No afirmativo, o material original é exposto com uma nova configuração, porém buscando seguir os parâmetros estabelecidos pela comunidade, em relação aos personagens e funcionamento do universo narrativo. Funciona basicamente oferecendo a possibilidade de detalhamento. Já o fandom transformativo, concentra-se em possibilitar novos contornos criativos, desenvolver personagens que não tiveram um destino bem aceito pelos fãs, em repensar os padrões

A figura de Georg (Johann) Faust é bastante popular e suas supostas aparições remetem ao século XV, mais especificamente, entre 1480-1540. Doutor Fausto era conhecido por ter uma vida nômade em diversas partes da Alemanha, tendo estudado medicina, astrologia, alquimia e magia, o que o permitia fazer profecias e realizar outros afazeres sobrenaturais. Tal era a capacidade de Fausto, que o povo passou a acreditar que ele possuía um pacto com o Diabo (HEISE, 2002). Eis a gênese do mito fáustico.

A motivação de Fausto, no entanto, era nobre: a busca por mais conhecimento; a ânsia por sabedoria. A partir desse conflito, inúmeras adaptações da história foram elaboradas, "a delinear-se uma ambivalência moral em relação a este homem impulsionado por sua sede de saber" (HEISE, 2002).

Em contra/justaposição às demais abordagens do mito fáustico, Samila apresenta uma nova visão. Como ela mesma sintetiza: "A Lenda de Fausto, e como o nome indica, é uma das tantas versões que a lenda alemã já teve, com o diferencial do romantismo, drama e **erotismo** que eu coloquei nessa que escrevi".

Ratificando essa afirmação, em entrevista ao *blog* "O Lado Obscuro do Abismo" em 2014, ao ser questionada a respeito das críticas recebidas por ela quanto à temática abordada em *A Lenda de Fausto,* Samila reforça: "O fato é que meus textos têm um público que já está muito bem familiarizado com os temas maduros e polêmicos, e com a carga de erotismo presente. Na verdade, muitas vezes o público até cobra por isto".

A intertextualidade e a releitura não são expedientes novos na literatura. Entre as outras principais obras criadas a partir do mito fáustico, por exemplo, destacam-se: *Historia von dr. Johann Fausten* (1587), de Johann Spies, "mas que ficou conhecida apenas como *Faustbuch*" (NERY, 2012, p. 50); *A História Trágica do Doutor Fausto* (1589), de Christopher Marlowe; o *Fausto* de Gotthold Ephraim Lessing (1760); *A Vida de Fausto* (1778), de Maler Müller; *Vida, feitos e danação de Fausto* (1791), de F. M. Klinger; *Fausto* (1808), de Wolfgang von Goethe, versão mais conhecida da história; *Doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann; em Portugal, há *Doutor Fausto* (1991), de António

estabelecidos pela obra original, construir outros arcos narrativos a fim de satisfazer os desejos de um grupo que se sentiu decepcionado com algumas questões negligenciadas pela obra" (2017, p. 22).

Vieira e *Primeiro Fausto*, de Fernando Pessoa (obra inconclusa); também interminada é a peça *Meu Fausto*, do escritor francês Paul Valéry; no Brasil, podem-se ressaltar a peça *A Última Encarnação do Fausto* (1922), de Renato Vianna, o romance *Angústia de Fausto* (2004), de Paula Mastroberti (direcionado ao público infanto-juvenil), e *Fausto* (2017) de Del Candeias, apenas para citar alguns casos. Se pararmos para ver referências do mito fáustico em geral, os exemplos não serão facilmente rastreáveis, pois vão desde Guimarães Rosa (em *Grande Sertão: Veredas*) a episódios do seriado mexicano Chapolin Colorado[10].

O mito se manifesta através do símbolo e "narra um acontecimento; [...] dá respostas a questões que a razão humana não pode compreender. Dessa forma, [...] tenta explicar o inexplicável. [...] O tratamento mítico de um tema pressupõe, portanto, sempre um conflito existencial" (MONFARDINI, 2005, p. 55). Esse conflito existencial humano traz algumas temáticas como o desejo de transcendência, de superação do tempo e plenitude (CÉSAR, 1988). O mito fáustico exemplifica com perfeição as aspirações do homem para ficar mais próximo da imaterialidade, o que vai além do mundo físico. Nesse sentido, é evidente que "Fausto é o símbolo do herói moderno totalmente entregue ao subjetivismo" (ALVES, 2017, p. 23).

A narrativa de Samila se passa em um cenário germânico e medieval, com elementos típicos da ficção gótica: castelos, calabouços e a presença de seres sobrenaturais (neste caso, demônios). Dessa maneira, o romance possui 16 capítulos: *O Demônio; O Contrato; O Padre; Rosa Branca; A Rosa Amarela; A Rainha das Succubi; A Rosa Vermelha; A Profecia de Asmodai; A Queda; O Sabbat; A Rosa Cor-de-Rosa; A Punição; O Amor; A Rosa Negra; A Rosa da Eternidade e Epílogo.*

A história apresenta Fausto como homem ético, correto e santo, mas que já estava idoso, enfermo e abandonado em uma cama após a morte da esposa, Eliza[11]. O conjunto de fatores começou a abalar a fé do médico. Crendo estar desassistido por todos, "Deus e o diabo

10. Capítulo *De acordo com o Diabo* (1976), disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3-22mtDDk4c.

11. Elisa consta na narrativa goethiana como amiga de Margarida/Gretchen. Houve, nesse caso, uma mudança no papel da personagem, bem como na ortografia do nome traduzido, grafado agora com a letra z. Tal artifício de alteração do cânone é bastante explorado em *fanfics*.

observam-no, e este tem permissão do Senhor (Altíssimo) para tentar levar a alma de Fausto para o inferno" (ALVES, 2017, p. 24). Lúcifer, no intuito de se vingar de Deus, escolhe Belial, o mais belo entre todos os demônios, para cumprir a missão de corromper o humano. Entretanto, Belial e Fausto se apaixonam e o corruptor é corrompido.

No 3° capítulo (*O Padre*), Fausto se encontra em um processo de não-aceitação de ter cedido a Belial, sentindo-se culpado por ter tomado parte no contrato com o demônio. O sexo, no princípio, é ilícito e está vinculado às noções limitadoras que o Cristianismo impõe, e a narrativa propositalmente demonstra um caráter cíclico, em que a luta e a negação do desejo retornam com frequência, até o ponto em que não se suporta mais a resistência forçada e Fausto e Belial enfim se entregam àquilo que tentam se esquivar.

Com o passar do tempo, Belial começa a nutrir a ambição de corromper Fausto de todas as formas imagináveis e passa a se insinuar para o doutor, que *a priori* não está interessado e dispensa as investidas do demônio. Na primeira vez que Belial de fato se aproxima para tentar algo mais físico com Fausto, é rejeitado:

> [...] tudo que o demônio fazia era sorrir maliciosamente e provocá-lo, dizendo que o doutor ainda era o seu favorito, e que com muito prazer deixaria qualquer um de seus amantes para deitar-se com ele.
>
> [...] Fausto, assustado, empurrou-o e deu um tapa no rosto do demônio, tal qual uma dama ofendida faria. Belial a princípio ficou surpreso, afinal, era a primeira vez que resistiam a um de seus beijos.
>
> [...] Aproximou-se mais de Fausto. – Afinal, tenho que fazer amor contigo, ainda. – Quis beijar o médico, mas este se afastou rapidamente.
>
> – Já disse que não estou interessado em me deitar contigo.
>
> – Estás sim, eu bem sei... Sei que me desejas, por mais que tentes reprimir isso. Mas bem, não tenho pressa (LAGES, 2011, p. 35-37, 52).

Quando Fausto se convence que Deus o abandonou definitivamente, no capítulo *Rosa Vermelha* resolve entregar-se de vez ao exercício de seu querer e se rende aos encantos do ser infernal, descobrindo sensações até então desconhecidas. A relação eminentemente lasciva e devassa evolui de forma paulatina, até ambos reconhecerem o amor (no capítulo *A Rosa cor-de-rosa*).

O Fausto de Samila é, evidentemente, uma figura tomada por conflitos internos gerados pela própria formação religiosa. Punter *apud* Palmer (2016) denomina esse tipo de personagem como "contraditório". Segundo ele descreve, o antagonismo reside na vontade de permanecer como membro da sociedade tradicional e manter o *status* alcançado com a manutenção dos códigos familiares, mas que simultaneamente carrega, como Leona Sherman *apud* Palmer desenvolve, uma sexualidade "abertamente temida, mas secretamente desejada"[12] (2016, p. 14, tradução nossa).

Nessas oscilações, Belial é um coringa. Por ser o demônio que firma o contrato, pode ser relacionado à figura mefistofélica. Por entregar-se cega e inteiramente ao amor por Fausto ao longo do tempo, possui a devoção de Gretchen/Margarida. Dono de uma beleza incomparável, carrega o ideal imagético de Helena. Nesse panorama, Belial é o ser que plasma "a hibridação dos desejos (homoerótico e heteroerótico), como também a hibridação dos gêneros (masculino e feminino). Então, haverá apenas corpo e desejo. É a simplificação, é a origem, é a pureza anterior a qualquer construção histórica e cultural" (SOUZA, 2010, p. 40).

Dessa maneira, é perceptível a existência de uma dupla reescrita de personagens; ao mesmo tempo que leva Fausto à perdição (figura mefistofélica), é por meio dela que ambos encontram a salvação (figura de Margarida, em Goethe), e nesta dualidade Belial é o resumo do binômio no movimento narrativo. A androginia de Belial – e a de todos os demais anjos e demônios – consolida a ideia de convivência/coexistência do paradoxo convergente do profano e do divino no fim deste contraste desejo-amor.

A Lenda de Fausto se constrói a partir de diversos elementos fantásticos que dialogam com a temática *queer*. Para Louro (2001), o termo significa, literalmente, "estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido [...] para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação". O *queer*, segundo a autora, impõe-se contra a normalização, principalmente no embate à heterossexualidade compulsória.

Para Todorov (1981, p. 16), "o conceito de fantástico se define pois

12. No original: "*sexuality as overtly feared but covertly wished*" (SHERMAN *apud* PALMER, 2016, p. 14).

com relação ao real e imaginário", logo, entre o natural e o sobrenatural. A oscilação gerada entre esse antagonismo, portanto, é geradora do fantástico: "a dúvida, instaurada no texto, torna-se responsável pela ambiguidade da narrativa fantástica" (VAX *apud* CAMARANI, 2014, p. 48). A hesitação e a reflexão geradas pela interrogação entre fé e incredulidade é o que aproxima a narrativa mítica da narrativa fantástica. Para Trigo, "o fantástico é o mito" (1988, p. 118).

Ao tratar da existência de anjos e demônios, o pacto (chamado de "contrato"), o celestial e o divino e os aspectos do relacionamento afetivo entre Fausto e Belial[13], Samila introduz, simultaneamente, tanto o fantástico quanto o *queer* na literatura amapaense.

> Como fantasia não tem limites, A Fantástica Literatura *Queer* abre as portas não só do inferno, como de diversas outras fantasmagorias e mitologias que pululam – poluindo na mais das vezes! – nosso imaginário coletivo abraâmico: há relatos de possessões demoníacas, exorcismos, catarse mística, vampiros. Episódios e personagens bíblicos são desconstruídos numa criativa e sacrílega perspectiva *lesbigay* ou *queer*: o fratricídio de Caim e Abel na verdade enruste uma relação homoincestuosa; as filhas de Lot na mitológica destruição de Sodoma e Gomorra se tornam revolucionárias reprodutoras de futuros sodomitas (LASAITIS; PINHEIRO, 2011, p. 8).

A estética gótica expõe, através da literatura, controvérsias diversas. É justamente graças à "capacidade do gótico de interrogar os preconceitos do leitor sobre a realidade e expor o desconhecido subjacente ao mundano que o torna [...] adequado para tratar tópicos convencionalmente marcados como tabu"[14] (PALMER, 2016, p. 2, tradução nossa). Nesse sentido, ocorre o fortalecimento da aproximação do gótico com a abordagem dos estudos *queer*:

13. Belial é um dos personagens mais queridos de Samila. Em entrevista realizada em 2014, ao ser questionada sobre novos projetos em mente ou que já estejam engatilhados, a autora revelou que: "Tenho mais dois romances em produção, ambos protagonizados pelo Belial (personagem de *A Lenda de Fausto*). Ele é um personagem tão forte e carismático que eu não pude evitar criar mais histórias com ele, apresentando-lhe novas tramas, dilemas e amores".

14. No original: "*It is the ability of Gothic to interrogate the reader's preconceptions about reality and expose the unfamiliar underlying the mundane that [...] makes it well suited to treating topics conventionally branded as taboo*" (PALMER, 2016, p. 2).

> O "gótico" e o "*queer*" compartilham uma ênfase comum em atos e subjetividades transgressivas [...], fraturadas e fluidas. Enquanto a narrativa gótica explora a desintegração do eu em facetas duplas ou múltiplas, a teoria *queer* coloca em primeiro plano as múltiplas sexualidades e papéis que o sujeito produz e representa[15] (PALMER *apud* FINCHER, 2007, p. 9, tradução nossa).

Percebe-se, portanto, o gótico como um gênero que se propõe a ser campo de testes para gêneros e sexualidades não autorizados e marginalizados. Samila vai além dos binarismos ao explorar uma relação entre humanos e seres sobrenaturais. Esse olhar de uma erótica não--hegemônica abre dimensões para a revisualização da ideia de masculinidade, fundamento válido que ratifica a desconstrução de sexualidades cristalizadas como uma das características da contemporaneidade (SOUZA JÚNIOR, 2007), porque "a ficção gótica não é tanto sobre desejo homo ou hetero como é sobre o próprio desejo em si"[16] (HAGGERTY, 2005, p. 384, tradução nossa).

Longe de possuir uma relação de subordinação ao cânone e ao mito, *A Lenda de Fausto enquanto obra inaugura uma natureza questionadora e crítica suportada pelos próprios gêneros que a originaram: por se tratar de uma* fic dentro do estilo gótico, revê o clássico em uma nova perspectiva política "para dar voz a personagens ou posições subjetivas percebidas como oprimidas ou reprimidas" (SANDERS, 2006, p. 98). Portanto, tal *mix* de gêneros que se dão no seio da origem dessa história se aproxima da discussão da teoria *queer* na narrativa de Samila, uma vez que ambas manifestações são resistentes à ideologia dominante. A autora utiliza o mito fáustico, enquanto linguagem originária, para resgatar a tradição e ao mesmo tempo estabelecer uma ruptura radical com ela.

15. No original: "'*Gothic' and 'queer' share a common emphasis on transgressive acts and subjectivities [...] fractured and fluid. Whereas Gothic narrative explores the disintegration of the self into double or multiple facets, queer theory foregrounds the multiple sexualities and roles that the subject produces and enacts*" (PALMER *apud* FINCHER, 2007, p. 9).

16. No original: "*Gothic fiction is not about homo or hetero desire as much as it is about the fact of desire itself*" (HAGGERTY, 2005, p. 384).

Considerações iminentes

O mito revisitado é o mito (intencional e conscientemente) ressignificado. No caso de práticas como a *fanfic*, o *apropriacionismo* é um procedimento comum da cultura digital, facilitado pelo *copy&paste*. Tal mudança de paradigma se instala como estética da reciclagem (KLUCINKAS; MOSER, 2007), proporcionada pela imersão nas novas mídias (MANOVICH, 2005). A reciclagem tem se firmado sob diversos nomes (*revival, remix, remake, sampling, copy-art*). Em tal "retomada dos detritos", a fic encontra lugar, dentro dessa transmutação nascida da citação/paródia do passado.

Trata-se de uma revolução "que permite que milhares de pessoas com renda média possam se tornar produtores de suas [...] imagens, [...] mensagens, [...] *sites* na *internet* [...] sem sair de casa (SANTAELLA, 2005, p. 59). Entretanto, cada vez mais, o universo fic tem deixado de ser a égide exclusiva de mulheres brancas heterossexuais (HELLEKSON; BUSSE, 2014) para se constituir como um espaço aberto para outras identidades não-hegemônicas que inserem interseccionalidades que vêm discutindo questões relevantes como racismo, transfobia, desigualdades sociais, entre outros assuntos.

Como questiona Lévy (2010, p. 123): "quando já não há 'um' sentido da história, mas [...] pequenas proposições lutando por sua legitimidade, como organizar a coerência dos eventos onde se encontra a vanguarda? Quem está à frente? [...] O que é o universal"? Essa multiplicidade de narrativas é abarcada pela contemporaneidade e pela cultura digital. A pluralidade é incentivada tanto pelo *fandom,* quanto pelo *queer*, como pelo gótico.

Assim, o ato de destruir e reconstruir o cânone em uma nova visão não-canônica parte da premissa de que o fã também pode encontrar suas maneiras de recontar, reescrever e reconduzir uma história de um universo ficcional do material-fonte, cruzando as linhas entre emissor/receptor, conforme Jenkins descreve em *Cultura da Convergência (2009).*

Nos palimpsestos deste processo, através do fantástico, Samila trouxe uma visão redirecionada à subalternidade e à marginalidade de sexualidades deslegitimadas, o que estabelece um confronto com o *status quo* padrão, heterossexual, utilizando-se das liberdades que o universo criativo *fanfiction* e a estética gótica possibilitam.

Mais do que uma narrativa a partir do mito e mais do que uma

história para a comunidade *otaku*[17] e *fujoshi*[18], *A Lenda de Fausto* é um retorno ao passado que aponta para o futuro: retorna ao cânone para depravá-lo, despedaçando os paradigmas sociais estabelecidos em uma proposta de resistência, posto que o gótico moderno não se atém em explorar a temática da perversão somente para satisfazer e reafirmar polaridades conservadoras preexistentes (MCCALLUM, 2014).

E é exatamente sobre essa prerrogativa que o gótico e o *queer* se (des)estabilizam: para ser verdadeiramente estranho, deve haver inversão e ambivalência no limiar de algo: fronteiras entre vida e morte, real e sobrenatural, humano e demoníaco, fetiche e violência, norma e desvio; movimentos dialéticos que alternam entre si e constroem binarismos híbridos, não-excludentes.

Referências

ALENCAR, Daniele Alves; ARRUDA, Maria Izabel Moreira. *Fanfiction:* uma escrita criativa na *web*. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 22, n. 2, p. 88-103, abr./jun. 2017.

ALVES, Luciene Antunes. A duplicidade do herói moderno: entre Aquiles e Goethe. *Revista Seara Filosófica*, n. 14, Inverno, p. 20-29. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/searafilosofica/article/view/11095/7601>. Acesso em: 12 nov. 2020.

ARANHA, Gláucio. Vozes abafadas: o mangá *yaoi* como mediação do discurso feminino. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 240-251, jul. 2010.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica:* caminhos teóricos. Coleção Letras n. 9. UNESP: Cultura Acadêmica, 2014.

CÉSAR, Constança Marcondes. Implicações contemporâneas do mito. *In*: MORAIS, Regis de (Org.). *As Razões do mito*. Campinas, SP: Papirus, 1988.

17. Fãs de animes, mangás e cultura oriental em geral.

18. Traduzido do japonês como "garota podre". Termo inicialmente pejorativo, utilizado para designar meninas que se interessam por animes/mangás que tratam de relacionamento homossexual entre as personagens (*BL/yaoi*). Hoje a expressão já é abraçada pela comunidade fã sem carga negativa de sentido.

CIRNE, Livia; OLIVEIRA, Jaciane Barreira; FREIRE, Thayná da Silva. Fãs produtores, inteligência coletiva e letramento: uma observação do *site Nyah!Fanfiction*. *Temática*, Ano XIII, n. 12, p. 17-32, dez. 2017. NAMID/UFPB. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>. Acesso em: 01. nov. 2020.

CLEMENTE, Bianca Jussara Borges. O gênero digital *fanfiction* e a modernidade líquida. *Educaonline*, v. 10, n. 2, p. 104-118, mai/ago. 2016.

FÉLIX, Tamires Catarina. O dialogismo no universo *fanfiction*: uma análise da criação de fã a partir do dialogismo bakhtiniano. Revista *Ao pé da Letra,* v. 10, n. 2, 2008.

FINCHER, Max. *Queering Gothic in the romantic age*: *the penetrating eye*. Palgrave MacMillan, 2007.

HAGGERTY, George E. *Queer Gothic*. *In*: BACKSCHEIDER, Paula R.; INGRASSIA, Catherine (Orgs.). *A companion to the eighteenth-century English novel and culture.* Oxford: Blackwell, 2005.

HASEO, Ricardo. *Entrevista com a autora Samila Lages*. 2014. Disponível em: <http://oladoobscurodoabismo.blogspot.com.br/2014/09/entrevista-com-autora-samila-lages.html>. Acesso em: 27. out. 2020.

HEISE, Eloá. *A lenda do Dr. Fausto em relação dialética com a utopia*. 2002. Anais da ANPOLL.

HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina (org.). *The fan fiction studies reader*. University of Iowa Press, 2014.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência.* Trad. Susana L. de Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KLUCINSKAS, Jean; MOSER, Walter. A estética à prova da reciclagem cultural. Trad. Cleonice Mourão. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 17-42, 1 sem. 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14019/11018>. Acesso em: 20 nov. 2020.

LAGES, Samila. *A lenda de Fausto*. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

LAGES, Samila. *Blog de Samila Lages*. Disponível em: <http://samilalages.blogspot.com.br/>. Acesso em: 26. out. 2020.

LAGES, Samila. *Ryoko-chan (perfil)*. Disponível em: <https://fanfiction.com.br/u/1951/>. Acesso em: 26. out. 2020.

LASAITIS, Cristina; PINHEIRO, Rober (org.). *A fantástica literatura queer*, Vermelho / Vários Autores. São Paulo: Tarja Editorial, 2011.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria *queer* - uma política pós-identitária para a educação. *Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.

MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2005.

MCCALLUM, E. L. *The "queer limits" in the modern Gothic*. *In*: HOGLE, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge companion to the Modern Gothic*. UK: Cambridge University Press, 2014.

MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. *Terra roxa e outras terras*, v. 5, p. 50-61, 2005. Disponível em: <www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24751/18142>. Acesso em: 24 out. 2020.

MONTEIRO, Venâncio; AUGUSTA, Núria. *Desejos femininos nos prazeres masculinos*. VII Congresso Português de Sociologia. Universidade de Porto, 2012.

NERY, A. A. Primórdios do mito Faústico: o *Faustbuch* e o Fausto de Christopher Marlowe. *In:* MAGALHÃES, ACM., *et al*. (org.). *O demoníaco na literatura* [*online*]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 47-61.

ORTIZ, Renato. *O próximo e o distante*: Japão e modernidade-mundo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PADRÃO, Márcio. Leituras resistentes: *fanfiction* e *internet* vs. cultura de massa. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação *E-COMPÓS*. 2007.

PALMER, Paulina. *Queering Contemporary Gothic narrative (1970–2012)*. Palgrave MacMillan: University of Warwick and Birkbeck College, London, United Kingdom, 2016.

SANDERS, J. *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge, 2006. Disponível em: <https://epdf.pub/adaptation-and-appropriation-the-new-critical-idiom.html>. Acesso em 01 nov. 2020.

SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SOUZA, Warley Matias de. *Literatura homoerótica [manuscrito]:* o homoerotismo em seis narrativas brasileiras. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2010.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. *Herdeiros de Sísifo:* teoria da literatura e homoerotismo. Mariana: Aldrava Letras e Artes, 2007.

TAVARES, Pedro Heliodoro. Fausto no limiar entre o mito sagrado

e a profana literatura. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 263-281, jul./dez. 2012.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. O mito na cultura contemporânea. *In*: MORAIS, Regis de (org.). *As Razões do mito*. Campinas: Papirus, 1988.

VARGAS, Maria Lucia Bandeira. *O fenômeno fanfiction*: novas leituras e escrituras em meio eletrônico. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo (UPF), 2005.

De *Fronteira* a *Threshold*: o gótico brasileiro na tradução da obra de Cornélio Penna

Lais Alves (UERJ/CAPES)[1]

Introdução

O presente trabalho corresponde à versão escrita da comunicação homônima apresentada no simpósio *Estudos do Gótico*. Trata-se de um recorte de uma pesquisa mais ampla que procura identificar elementos do Gótico literário em *Fronteira* (1935) e incluir o primeiro romance de Cornélio Penna na vertente do Gótico Brasileiro.

Diferentemente do *Gótico no Brasil* – perspectiva que compreende a influência da poética gótica sobre as obras e os autores nacionais –, o *Gótico Brasileiro* consistiria em uma categoria que contempla as idiossincrasias do contexto sociocultural do país. Assim como o *Southern Gothic* da literatura estadunidense – que aborda questões particulares à referenciada região dos Estados Unidos, entre elas, o obscuro legado de seu passado escravocrata e latifundiário, o imaginário cristão, e os reflexos do catolicismo em um país majoritariamente protestante –, o Gótico se manifesta na literatura brasileira novecentista, ainda que de maneira mais diluída, como um modo discursivo de representação das novas formas e fontes de Mal derivadas dos eventos traumáticos da época colonial e do árduo e sinuoso processo republicano. Ter-se-ia, portanto, a "construção literária de um determinado retrato de Brasil, fantasmático com suas fazendas de café arruinadas" no qual "a casa-grande parece reeditar o castelo mal-assombrado ao assomar como ruína alegórica de certa tradição patriarcal brasileira, de feição feudal, aristocrática e escravocrata" (BARROS, 2020, p. 83).

1. Lais Alves é bacharel em Letras (Inglês/Literaturas) e mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É integrante do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq), coordenado pelo Prof. Dr. Júlio França (UERJ). O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Neste artigo, procuramos explorar a fortuna crítica de *Fronteira* e sua circulação no meio literário, tal como analisar os elementos paratextuais de sua tradução, *Threshold* (1975): os textos da contracapa e da orelha da edição; a lista de personagens do romance; o glossário; o posfácio escrito por um dos tradutores, e a utilização das ilustrações feitas por Cornélio Penna. Nosso objetivo consiste em demonstrar a percepção do romance por parte de um pesquisador estrangeiro como uma obra gótica e localizar vestígios que nos ajudem na concepção do Gótico Brasileiro.

O Brasil e os brasileiros em língua inglesa

Desde o início da década de 1960, a literatura latino-americana tornou-se objeto de profundo interesse por parte dos leitores anglófonos, e o mercado literário dos Estados Unidos e da Inglaterra passou a procurar novas experiências de leitura para o público consumidor (cf. MORINAKA, 2017, p. 165). No que diz respeito ao Brasil, os livros de Jorge Amado – *Gabriela, cravo e canela* (*Gabriela, clove and cinnamon*), em 1962; *Os velhos marinheiros* (*Home is the sailor*), em 1964, e *Terras do sem fim* (*The violent land*) em 1965, entre outros – causaram forte impressão no território estadunidense, incentivando editoras, livreiros e tradutores a investirem na tradução de outros autores brasileiros e na reedição de títulos traduzidos anteriormente, como os de Machado de Assis e Erico Verissimo.

O fim dos anos 60 e o começo do decênio seguinte testemunharam uma expansão da lista de nomes de escritores cujos livros foram traduzidos para a língua inglesa. Além de se voltarem aos canônicos, as editoras começaram a publicar obras de autores menos conhecidos tanto pelo público brasileiro quanto pelo estrangeiro. Entre estes, Otto Lara Resende (*O braço direito* [*The inspector of orphans*], em 1968); Adonias Filho (*Memórias de Lázaro* [*Memories of Lazarus*], em 1969); José J. Veiga (*A hora dos ruminantes* [*The three trials of Manirema*] e *A máquina extraviada* [*The misplaced machine and other stories*], ambos lançados em 1970), e Cornélio Penna[2].

2. Para uma leitura completa sobre os títulos e autores traduzidos para a língua inglesa, bem como as relações sociopolíticas envolvidas entre Brasil e Estados Unidos, conferir MORINAKA, 2017.

Threshold foi lançado nos Estados Unidos em 1975 pela editora Franklin Publishing, da cidade da Filadélfia, com a tradução do casal Tona e Edward A. Riggio, pesquisadores e professores do Union College, de Nova York. Edward possuía pós-graduação em Língua e Literatura Hispânicas e se interessava também pelas literaturas lusófonas, chegando a publicar artigos sobre Gil Vicente e outros autores portugueses. Participou de uma pesquisa conjunta entre universidades estadunidenses para o Instituto Cultural Brasileiro-Americano, publicada em 1960, tendo sido o responsável pelo segmento dos estudos luso-brasileiros. Tona Riggio, mestre em Língua e Literatura Francesas, dispunha do mesmo interesse pelas letras portuguesas e brasileiras, auxiliando o marido em algumas de suas traduções.

Há poucos detalhes sobre o processo de descoberta e tradução de *Fronteira* pelos Riggio, mas sabe-se que, no início da década de 1970, após viagem à Península Ibérica, o casal aportou no Brasil para desenvolver suas pesquisas sobre a literatura do país. Tomando conhecimento da obra de Penna, Edward e Tona possivelmente entraram em contato com Maria Odília Penna, viúva de Cornélio, a quem dedicaram uma nota de agradecimento nas primeiras páginas de *Threshold*:

> Pelo presente, estendemos nossos agradecimentos e apreço à Dona Maria Odília de Oliveira Penna, sem cujo gentil consentimento não poderíamos oferecer esta primeira tentativa de levar o nome e a arte de seu marido ao vasto público de língua inglesa (RIGGIO, 1975, p. iii).[3]
>
> We hereby extend our thanks and appreciation to Dona Maria Odília de Oliveira Penna, without whose kind content we would not have been able to offer this first attempt to bring her husband's name and art before the vast English-speaking public (RIGGIO, 1975, p. iii).

A tradução dos Riggio demonstra, com efeito, um amplo conhecimento da cultura brasileira e um tratamento cuidadoso da obra

3. Todos os textos em língua inglesa presentes neste artigo foram por mim traduzidos. A versão original dos mesmos é oferecida a fim de que se cumpra a proposta de comparação e análise do processo de tradução e interpretação da obra para a língua inglesa.

corneliana. Em grande medida, o casal manteve no inglês a atmosfera misteriosa e a obscuridade de sentido construídas por Penna, ainda que à custa de passagens não muito fluidas para os leitores anglófonos. Contudo, como pretende-se mostrar posteriormente, tal questão não acarreta uma crítica negativa da edição.

"*Threshold*, a Gothic romance": elementos paratextuais

Nesta seção, passamos à análise dos paratextos de *Threshold*, tendo em vista o destaque que os pesquisadores conferiram às características góticas do texto de Cornélio Penna. Embora o conceito do Gótico Brasileiro ainda esteja em desenvolvimento, entende-se que, para que uma obra seja inserida nessa vertente, dois elementos são fundamentais: um cenário nativista e a presença de questões diretamente relacionadas ao contexto sociopolítico do país. Como procuraremos demonstrar, esses dois pontos aparecem na apresentação e na análise de *Fronteira* por seus tradutores estadunidenses.

O minucioso trabalho de transposição do texto de Penna para o inglês pode ser verificado a partir da tradução de seu título. Fugindo de opções imediatas – tais como os termos *frontier* e *boundary* –, os Riggio consideraram *threshold* como a mais adequada. O dicionário online *Merriam-Webster* lista três definições da palavra: a primeira refere-se a construções físicas, equivalendo ao português *soleira*; a segunda, de sentido mais figurado, pode ser traduzida como *limiar*, consistindo no começo ou no estágio inicial de alguma experiência; e a terceira definição envolve a aplicação psicológica, ou mesmo fisiológica, do termo. Os dois primeiros sentidos são suficientemente relevantes, visto serem a espacialidade e a noção de liminaridade questões muito importantes para a narrativa gótica de *Fronteira*. Mas é a última acepção que mais nos interessa presentemente, visto ser *threshold* um vocábulo recorrente em textos psicanalíticos, tendo sido utilizado por Freud (cf. 1958, p. 305) para explicar a força a partir da qual um estímulo começa a ser percebido pelo indivíduo. Com efeito, não somente Riggio – a ver-se posteriormente, quando tratarmos de seu posfácio – como diversos estudiosos do Gótico literário realizam uma leitura freudiana das narrativas dessa poética.

Alocados ao lado das fotos de Penna e do casal Riggio, os textos da contracapa fornecem informações sobre o escritor traduzido e

seus tradutores, não obstante uma incorreção em relação ao local de nascimento de Cornélio Penna – identificado como Minas Gerais. Pode-se entender tal equívoco quando consideramos que uma terceira pessoa, menos conhecedora da vida do autor, tenha sido responsável pela composição do texto da contracapa da edição. À parte esse detalhe, Penna é descrito como "uma figura solitária, um artista e romancista das tendências mais complexas a emergirem no Brasil dos anos 30 e 40"[4], que antes de se dedicar à ficção, foi pintor e ilustrador afeito ao estilo *art nouveau*. Sobre *Fronteira* comenta-se que seus temas seriam a "jornada espiritual de um introvertido e a busca por sentido na suposta santidade de uma mulher chamada Maria Santa"[5], esta última uma figura que realmente vivera na região de Minas Gerais na virada do século XIX. Sendo o catolicismo a principal religião do Brasil desde o seu estabelecimento como colônia portuguesa, as questões concernentes ao imaginário católico no país a partir do Novecentos – período que observou a última e mais profunda crise da igreja católica, bem como os avanços tecnológico e científico, e o advento das filosofias irracionalistas e materialistas (cf. OSAKABE, 2004) – são importantes para a observação de uma tradição artística que codificava modos de representação dos medos e das ansiedades de uma sociedade.

A edição de capa dura de *Threshold* é revestida por uma sobrecapa, na qual destaca-se uma das ilustrações de Cornélio Penna para os exemplares da editora Ariel em sua primeira publicação. Além disso, há um curto texto na orelha da capa, cujas primeiras linhas já apontam a relação da prosa corneliana com a poética gótica:

> Os leitores tanto do romance gótico moderno quanto do suspense psicológico encontrarão muito o que lhes intrigue e fascine em *Threshold*, cujo autor [...] revela sua inclinação estranha e misteriosa não apenas em seus romances sobre o interior do Brasil, mas também em suas ilustrações em estilo *art nouveau*, duas das quais foram preparadas para a edição original de 1935 de *Threshold* e que são utilizadas neste volume como ilustração da capa e frontispício (*Apud* PENNA, 1975, orelha do livro).

4. "Cornélio Penna [...] is a solitary figure, an artist and novelist of the most perplexing tendencies to emerge in the Brazil of the Thirties and Forties".
5. "Its subject is both the spiritual quest of an introvert and the search for meaning in the alleged sanctity of a woman named Maria Santa [...]".

> Readers of both the modern Gothic romance and the modern psychological thriller will find much to intrigue as fascinate them in *Threshold*, whose author [...] reveals his strange and mysterious bent of mind not only in his novels of the Brazilian hinterland but also in his *artnouveausque* illustrations, two of which were prepared for the original 1935 edition of *Threshold* and are used in this volume as jacket illustration and frontispiece (*apud* PENNA, 1975, front flap.).

Ademais, o texto da orelha esclarece que Edward Riggio optou por fazer um posfácio de sua análise sobre o livro para que se preservassem os efeitos de mistério e de suspense da narrativa e o processo interpretativo do leitor.

Além da lista de personagens do romance e da sinistra ilustração de uma mulher com um indivíduo ajoelhado à sua frente – Maria Santa, possivelmente –, há um glossário ao final do texto de *Fronteira*. Nele, termos como *bandeirantes*, *beatas* e *fazenda* aparecem em conjunto com vocábulos de pássaros, insetos e plantas da região mineira, nomes de seres folclóricos e de um jogo local, proporcionando maior conhecimento da cultura e do vocabulário brasileiros ao leitor anglófono.

O posfácio consiste em um texto de dez páginas, composto por três tópicos – *Cornélio Penna, Man and Artist*; *The Nine Movements of the Novel* Threshold, e *Final Thoughts*. Edward Riggio inicia a primeira seção fazendo uma breve descrição física de Cornélio a fim de caracterizar o estilo soturno de sua obra pictórica e literária:

> Seus olhos pequenos e penetrantes contemplam o espaço, mas isto nos parece ilusório, pois a visão de Penna é realmente projetada realmente para o interior, para as profundezas secretas de sua alma macabra e de alguma paisagem interna. Uma paisagem interna como a que o Brasil tem nos mostrado em surpreendentemente poucos de seus romancistas; imediatamente pensamos em Machado de Assis (RIGGIO, 1975, p. 90).

> His small, piercing eyes gaze out into space, but this strikes one as illusory, for Penna's vision is really projected within, into the secret depths of his macabre soul and into some interior landscape. Such an interior landscape as Brazil has shown us in surprisingly few of her novelists; immediately we think of Machado de Assis (RIGGIO, 1975, p. 90).

Após uma detalhada exposição da vida pessoal e profissional de Cornélio Penna – com menções ao seu trabalho de ilustrador e jornalista em periódicos cariocas, à sua vasta experiência com a pintura, e ao conjunto de obras publicadas em vida –, a associação a Machado de Assis é retomada, ao lado do nome de Raul Pompéia, nas linhas seguintes. Riggio aponta Penna como um dos epígonos do romance da "linha psicológica" (RIGGIO, 1975, p. 91). De acordo com o tradutor, tal linha literária lembraria, ao menos superficialmente, os trabalhos dos principais autores franceses do chamado *romance católico*: François Mauriac, Marcel Jonhandeau, Georges Bernanos e Julien Green. Sobre o último, é citado o conto "Le voyageur sur la terre", de 1925, que, como *Fronteira*, "trata da jornada espiritual de um introvertido, assim como faz uso do dispositivo do manuscrito de um diário"[6]. Em seguida, Edward Riggio menciona o grupo de escritores do romance social do Brasil dos anos 30, ao qual a vertente de Cornélio Penna se opunha. O primeiro mérito do romance corneliano seria a "aposta na criatividade de seu autor e não nas correntes ficcionais que dominavam a cena de então"[7]. O último parágrafo sinaliza o considerável conhecimento de Riggio sobre a literatura brasileira, e dele podemos retirar vestígios que reforçam a nossa hipótese de um Gótico Brasileiro em *Fronteira*:

> Antes de Penna, o romance brasileiro mostrara **duas tendências principais: a primeira, nativista**, regional, seguindo os passos de José de Alencar (especialmente em *Iracema* e *O Guarani*). **A segunda tendência é a psicológica**, como já mencionado. Embora combine características de ambas, *Threshold* descende especialmente da última. Ao localizar seu romance em alguma cidade de Minas Gerais, Penna obedece a um preceito do romance sociológico da época; mas ao não fixar o seu tempo, ele parece desafiar o modo romanesco dominante. O mundo de *Threshold* e de seus outros romances é o da **família ostensivamente isolada da civilização, ou seja, das cidades litorâneas; e parte sempre integrante da família é a instituição escravocrata, que, devemos lembrar, não foi abolida no Brasil até 1888** (RIGGIO, 1975, p. 92, grifos nossos.).

6. "[...] the short novel *Le voyageur sur la terre* (1925), like *Threshold*, is also concerned with the spiritual quest of an introvert and also makes use of the diary manuscript device".
7. "The first merit of *Threshold*, then, is its reliance on the creativity of its author and not on the currents of fiction then dominating the scene".

> Prior to Penna, the Brazilian novel has shown **two main tendencies: the first Nativist**, regional, following the paths taken by José de Alencar (especially in *Iracema*, *O Guarani*). **The second tendency is the psychological** as has been mentioned. **Although** *Threshold* **combines characteristics of both currents,** it is most especially a descendant of the latter. By locating his novel in some mining town of Minas Gerais, Penna obeys one precept of the sociological novel of the times; but in leaving its time unfixed, he seems to defy the reigning novelistic mode. The world of *Threshold* and of the other novels is that of **the family ostensibly cut off from civilization, i.e., the cities of the coast; and always an integral part of the family is the institution of slavery, which, we may well be reminded, was not abolished in Brazil until 1888.** (RIGGIO, 1975, p. 92, emphasis added.).

Por muito tempo, destacou-se a ausência, na obra de Cornélio Penna, do elemento da escravização e seus terríveis corolários na sociedade brasileira – com exceção, é claro, de *A menina morta*. Mas, com frequência, tal componente aparece entremeado aos conflitos internos da trama corneliana. Em *Fronteira*, por exemplo, há a história da construção da Casa dos Bexiguentos – também mencionada por Riggio, posteriormente, em seu posfácio –, cuja lenda evidencia as agruras da escravidão na região:

> [...] Os escravos, que a edificaram, trabalhavam dia e noite, espancados pelos longos chicotes de pontas de ferro dos feitores, e o sangue que corria de suas feridas misturava-se ao cimento e ao reboco, em grandes golfadas.
>
> [...]
>
> Mas, além de sua antiga legenda, em que entrava uma senhora martirizada, um feitor amoroso e forte, na sua timidez de inferior, e cortado em pedaços pequeninos, com a fria sanha de muitas pequeninas vinganças ao serviço de uma forte vingança, e depois enterrado sob o seu assoalho de tábuas mal juntas, agora carcomido, havia uma outra história, e esta muito mais recente e bem real, que impressionava mais terrivelmente que as outras, pela sua simplicidade sem romance (PENNA, 1953, p. 93).

Além disso, Penna também alude à ação criminosa dos bandeirantes, "escravizadores do minério encantado e dos índios misteriosos" (PENNA, 1953, p. 97), a qual se entrevia pelo "monstruoso panorama" (p. 98) de montanhas e vales da cidade.

A segunda parte do posfácio compreende um esforço interpretativo de *Fronteira* feito por Edward Riggio. Já no primeiro parágrafo, o tradutor afirma que o romance é uma tentativa de recriação do obscuro mundo interior de Penna, "próximo de sua memória individual e da memória coletiva do que se chama de folclore"[8] (RIGGIO, 1975, p. 92). Identificando nove movimentos principais ao longo da obra, o pesquisador inicia a sua análise.

A primeira fase, que abrange os capítulos 1 a 12, introduz o narrador – a quem Riggio qualifica como uma "pessoa de idiossincrasias e neuroses avançadas"[9] (p. 92), além de mencionar a obscuridade de seu gênero durante todo o romance – e os demais personagens principais, Maria Santa – "ela mesma tão enigmática quanto ele [o narrador]"[10] – e Tia Emiliana. A prosa de Penna a essa altura do livro é caracterizada como pura e clara como jamais voltará a ser nos capítulos seguintes, mas já possuidora de uma qualidade fantasmagórica. Também é apontado o efeito intrigante do tema do passado criminoso da família de Maria, assim como a questão de sua santidade.

> A morte já parece ser o tema subjacente a quase todas as palavras da prosa; é uma presença dentro da própria casa, mas também nas montanhas espectrais e nas depauperadas cidades mineiras que se aderem a elas (RIGGIO, 1975, p. 93).
>
> Already death seems to be the theme underlying nearly every word of the prose; it is a presence within the household itself but also in the spectral mountains and depleted mining towns which adhere to them (RIGGIO, 1975, p. 93).

Os capítulos 13 a 17, que constituem o segundo movimento, narram a visita do juiz e são vistos por Riggio como "magistralmente vagos e concisos", intensificando a sensação de ansiedade instaurada nas primeiras páginas. O pesquisador cita a presença de um Mal puro e de duas outras forças maiores que as questões familiares de Maria Santa – o clima e a política –, considerando a possibilidade de tal parte do romance apontar para a direção da tendência novelística de caráter social da época.

8. "*Threshold* recreates the somber, interior world of its author, close to his individual memory and to the collective memory which we call folklore".
9. "the narrator or diarist, a person of idiosyncrasies and advanced neuroses".
10. "[...] Maria Santa, herself no less than he a figure of pure enigma".

> O pesado ar tropical palpita com intensidade, entorpece os sentidos e turva a mente do narrador. E as operações políticas e militares sobre as quais o juiz discorre são complexas e confusas, não menos um opiáceo para a mente. Acima de tudo, o próprio juiz é um modelo de caricatura, um velho bobo e fanfarrão que aborrece seus ouvintes e quase provoca um ato de violência de sua anfitriã (RIGGIO, 1975, p. 93).

> The heavy tropical air throbs with intensity, dulls the senses and clouds the mind of the diarist-narrator. And the politics and military operations which the Judge drones on about are complex and confusing, no less an opiate to the mind. Most of all, the Judge himself is a model of caricature, a garrulous old fool who bores his audience and nearly provokes an act of violence in his hostess (RIGGIO, 1975, p. 93).

As operações políticas e militares a que se refere Edward Riggio são as da Revolta da Armada, liderada por Saldanha da Gama e combatida principalmente por Floriano Peixoto. No romance de Penna, a revolta é aludida de maneira confusa e monótona pelo juiz quando em visita à Maria Santa.

A terceira fase do livro dá-se do capítulo 18 ao 27, e Edward Riggio a intitula de "capítulos do jardim". Segundo ele, há uma ênfase nas ideias de crime e de culpa em plena luz do dia, adivinhadas na conversa entre o narrador e Maria Santa. Os dois possuiriam uma relação especular, e alusões a espelhos são frequentes na obra – o que seria mais um ponto de aproximação entre o texto corneliano e a narrativa gótica, Riggio aponta.

Abrangendo os capítulos 28 a 32, o quarto movimento dá continuação às questões do narrador com o passado de crimes e o presente de angústia. Ao mencionar a falta de identificação de Maria com as mulheres do sertão brasileiro, bem como seu desejo de autoconhecimento e validação, Riggio reafirma que "*Fronteira* segue o curso do romance gótico ou, talvez, de 'A queda da casa de Usher': os crimes da família de Maria são crimes de sangue, de incesto"[11] (p. 95).

A quinta fase, capítulos 33 a 38, testemunha tanto a aparição de mais mistérios – a suposta riqueza de Emiliana e as lembranças da morte do noivo de Maria Santa – quanto a adição da personagem

11. "*Threshold* follows the course of the Gothic novel or perhaps Poe's *Fall of the House of Usher*: the crimes of Maria's family include those of blood, of incest".

da Viajante, que exacerba a tensão no casarão da família. Já o sexto movimento, capítulos 39 a 51, são, para o pesquisador, a parte mais intrigante do romance. Neste ponto, Edward Riggio menciona a ida do narrador à igreja, atentando para o simbólico ato fálico na cena em que a voz narrativa toca os sinos em frenesi. O seu relacionamento com o visitante do Sr. Martins – nomeadamente, o padre João – também é citado.

> A relação estabelecida entre os dois é realmente estranha, mesmo dentro do contexto desse romance; o visitante é mais um indivíduo sombrio e muito menos articulado sobre os problemas da vida. Ele dá ouvidos ao interminável e desconectado fluxo de lembranças da infância do diarista. (Entre elas, está a importante digressão – quase tratando-se de uma história interpolada – da Casa dos Bexiguentos e o terrível caso de dois homens vítimas da doença: um branco, o outro negro. Essa história nos remete a alegoria de todos os tipos (RIGGIO, 1975, p. 96).
>
> The relationship established between the two is indeed strange, even within the context of this novel; the houseguest is another somber individual and much less than articulate about life's problems. He gives ear to the diarist's endless, disconnected stream of recollections from childhood. (Among these recollections is the important digression – it amounts to very nearly an interpolated story – of the house of the Bexiguentos (the Smallpocked) and the gruesome tale of the two men who are victims of this disease: the one white, the other black. This tale brings us close to an allegory of all sorts.) (RIGGIO, 1975, p. 96).

A sétima parte, do capítulo 52 ao 63, mostra a fascinação cada vez mais intensa da voz narrativa por Maria Santa. Riggio afirma que a atração física que o narrador sente pela prima seria motivo de profunda vergonha para ele. Também aparece nesta seção – mais especificamente no capítulo 61 – o tema que, para o pesquisador e tradutor, seria a questão principal de todo o romance: os santos e a natureza da santidade. A fala monológica do narrador revelaria uma mente labiríntica, repleta de ideias antagônicas sobre pureza e tentação, sendo um dos melhores exemplos da "supersaturação" marcante do estilo de Penna. O capítulo seguinte, que narra a tumultuada conversa entre a voz narrativa e a Viajante consistiria em um "exercício complexo de estímulos, memória, sensação, ação, gestos

e imagens"[12] (p. 97), funcionando como uma das poucas revelações permitidas pelo narrador sobre sua vida, mas sem perder de vista a ambiguidade sempre presente no texto corneliano.

Ao oitavo movimento, que envolve os capítulos 64 ao 84, o pesquisador aplica o título de "capítulos da Semana Santa". Ele menciona o perturbador cenário da procissão de fieis que invade o casarão para testemunhar o milagre de Maria, espetando-lhe alfinetes no corpo sem que a mulher demonstre qualquer tipo de reação. Para o narrador, tal situação seria um trauma, desencadeando uma série de regressões e reminiscências infantis. A seguir, há a violação do corpo da Santa pelo narrador-personagem – para Edward Riggio, "seria ou a afirmação mais extrema de Penna sobre a busca pela fé"[13] (p. 98) ou parte da lenda sobre a verdadeira Maria Santa. Já a nona e última parte consistiria no epílogo.

Em suas considerações finais, Edward Riggio reforça a ideia da dominância do Gótico em *Fronteira*:

> Além de seu tema e de seu enigma, *Threshold* é muito notável como narrativa e simples como prosa. O que significar dizer que o autor utiliza recursos claros do romance gótico ou do suspense psicológico (narrativa em primeira pessoa, ambientação misteriosa, alusão a um passado obscuro, ocasionais digressões, e personagens misteriosamente não definidos). [...] Ainda assim, a obra é inegavelmente brasileira em suas raízes e fornece uma imagem perturbadora e solitária de seu cenário mineiro (RIGGIO, 1975, p. 99-100).

> Aside from its theme and its enigma, *Threshold* is quite remarkable as narrative and simply as prose. Which is to say that the author utilizes the obvious devices of the Gothic novel or suspense thriller (first person narrative, mysterious ambient, allusion to dark past, an occasional digression, mysteriously undelineated characters) and couches it all in an almost archaic prose. [...] And yet the work is undeniably Brazilian to the core and provides a troubled, lonely image of its Minas Gerais setting (RIGGIO, 1975, p. 99-100).

As palavras de Riggio sobre a utilização de elementos estruturais e temáticos do Gótico por Cornélio Penna em um panorama

12. "What we have is a complex exercise in stimuli, memory, sensation, action, gesture, imagery".

13. "The diarist's conjecturable abuse of the woman in her somnolent state is obviously the author's most extreme statement on the quest of faith".

intrinsecamente brasileiro corroboram a classificação de *Fronteira* na vertente do Gótico Brasileiro.

A obra de Cornélio Penna sob a perspectiva do Gótico

Além do aumento exponencial das traduções de obras brasileiras, a década de 1970 também foi um período importante no que diz respeito às pesquisas acadêmicas sobre o Gótico literário. Portanto, não seria incomum o fato de Edward Riggio destacar com tanta veemência os traços góticos na narrativa de Cornélio Penna. À época da publicação de *Threshold* nos Estados Unidos, os periódicos literários e acadêmicos destacaram a importância do escritor na literatura brasileira e as impressões de Riggio sobre as características góticas do romance. Na seção de resenhas literárias de "Outras línguas românicas" do periódico *Books Abroad*, da Universidade de Oklahoma, o crítico Irvin Stern – professor da Universidade da Cidade de Nova York (CCNY) – inicia seus comentários da seguinte forma:

> Cornélio Penna (1896-1958) publicou seus quatro romances morais entre 1935 e 1954, época em que a tendência predominante da ficção brasileira explorava temas sociológicos e psicológicos. Foi somente após sua morte que Penna tornou-se uma figura cultuada. Cada um dos romances revela as preocupações de Penna com "os mistérios das profundezas da alma", bem como seu interesse pelas características da vida em seu estado natal de Minas Gerais (STERN, 1976, p. 148).
>
> Cornélio Penna (1896-1958) published his four moral novels between 1935 and 1954, an epoch in which the predominant trend of Brazilian fiction explored sociological and psychological themes. It was only after his death that Penna became a cult figure. Each of the novels reveals Penna's own preoccupations with "the mysteries of the depths of the soul", as well as his interest in the characteristics of life in his native state of Minas Gerais (STERN, 1976, p. 148).

Sobre a tradução dos Riggio, Stern afirma que o casal conseguiu capturar o sinistro ambiente do livro e transpor a densidade da prosa original em língua portuguesa, não obstante o texto "resultar em

uma sintaxe inglesa inevitavelmente estranha e um tanto confusa"[14] (STERN, 1976, p. 149). À parte essa ressalva, o crítico sustenta que a tradução consiste em um "feito louvável para chamar a atenção para as obras de Penna, há muito ofuscadas no Brasil e no exterior por seus contemporâneos – Octávio de Faria, José Lins do Rego e Jorge Amado"[15]. A relação de *Fronteira* com o romance gótico também é mencionada, mas Stern reclama da ausência, na análise de Riggio, de uma comparação com os romances decadentes da virada do século.

Na revista *Choice*, publicada pela American Library Association, uma resenha não assinada sobre *Threshold* aponta a crescente acessibilidade da literatura brasileira em língua inglesa, e caracteriza o livro de Penna como "uma novela psicológica, mas repleta de mistério, do sobrenatural, e de uma nostalgia do passado, na qual encontra-se várias reminiscências de Bernanos, Julien Green, e do romance gótico"[16] (ANÔNIMO, 1976, p. 231). O texto termina com um elogio à tradução de Tona e Edward Riggio e uma recomendação do romance para os leitores que desejam um maior conhecimento das letras brasileiras.

No Brasil, era comum a associação do nome de Penna ao de escritores identificados com a literatura gótica, como observa-se nas seguintes palavras de Xavier Placer no *Diário de Notícias*, em 1965: "Já se observou que pertence à família universal dos escritores tipo Poe. (...) É ele o nosso Hawthorne". Em matéria do *Jornal do Brasil* no ano de 1973, Antônio Carlos Villaça inseria Penna no grupo de ficcionistas que seriam, segundo ele, "um pouco herdeiros de Emily Brontë". Na pesquisa acadêmica, o Gótico na obra corneliana foi identificado por Costa Lima (1976, p. 56) na afirmação de que "deveremos tomar Cornélio como o raro epígono de alguma corrente precedente – do romance gótico, talvez".

Mas é o artigo de Carolina Maia Gouvêa para o suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em novembro de 1979, que deixa

14. "[...] although at times this results in an unavoidably awkward and somewhat confusing English syntax".

15. "Overall, the translation is a laudable achievement to bring attention to Penna's works, long overshadowed in Brazil and abroad by his contemporaries – Octávio de Faria, José Lins do Rego e Jorge Amado".

16. "A psychological novel, but full of mystery, the supernatural, and nostalgia for the past, it has been found variously reminiscent of Bernanos, Julien Green, or the Gothic novel".

mais explícita a presença do Gótico nos livros cornelianos. Não se tem certeza se Gouveia teve acesso à edição de *Threshold*, mas seguindo a proposta de Cecília de Lara – que identificara, em texto publicado no mesmo jornal, uma literatura fantástica nas letras brasileiras desde o Modernismo[17] –, ela enxerga o conjunto de obras de Cornélio Penna como tributário do Fantástico e aponta algumas características do Gótico literário em duas passagens: "[a] homogeneidade que transparece na leitura da obra do Cornélio Penna advém sobretudo da permanência do gótico" (GOUVÊA, 1979, p. 9), e "[a]s tiradas retóricas, próprias do romance gótico, não causam estranheza [em *Fronteira*], porque se ligam a estados mórbidos de consciência, a fenômenos de pesadelo e delírio" (p. 10).

Referência mais direta ao lançamento de *Fronteira* nos Estados Unidos encontra-se na matéria de Reynaldo Bairão para o *Jornal O Globo*, em abril de 1976, de antetítulo e título "Cornélio Penna em Inglês" e "Os americanos descobrem um novo romancista gótico". As primeiras linhas comunicam a publicação de *Threshold* pelo trabalho de Tona e Edward Riggio, enfatizando ser este o primeiro livro de Penna a ser lançado em língua estrangeira.

> Além de seu apontado "espiritualismo", os leitores anglo-saxônicos começam a ver na alma de Cornélio Penna um elemento que lhes é familiar: um clima de "romance gótico". Cornélio Penna está sendo descoberto no exterior – para depois, quem sabe, ser "descoberto" no seu país (BAIRÃO, 1976, p. 8).

Três anos depois, a edição em inglês também era lembrada em matéria assinada por Alexandre Eulálio, no *República Editorial*, para a divulgação da exposição "Os Dois Mundos de Cornélio Penna" da Casa de Rui Barbosa. O próprio Eulálio preparara um texto sob o mesmo título da mostra, a pedido do curador Marco Paulo Alvim, no qual faz um minucioso estudo da obra pictórica de Penna. A fundação acabara de receber uma vasta doação da viúva do autor, que

17. "Ao contrário do que pensam alguns, a chamada literatura fantástica, no Brasil, não é fenômeno de nossos dias, nem se explica somente por influências de autores europeus ou latino-americanos. Como mostra o presente artigo, que se reporta a manifestações do Modernismo para cá, são vários os autores que se valeram desse tipo de criação já nas décadas de 20 e 30 [...]" (LARA, 1979, p. 10).

incluía – entre objetos, quadros, móveis, alguns manuscritos de seus livros, ilustrações e charges assinadas por Penna – um exemplar de *Threshold*.

> Recentemente, voltou a se afirmar novo apreço pelo escritor. Em 1975, saía em Philadelphia *Threshold* (*Limiar*), versão inglesa de *Fronteira*, realizada por Tona & Edward A. Riggio, trazendo em posfácio cuidadosa análise do romance (EULÁLIO, 1979, p. 4).

Em suma, podemos dizer que a publicação da tradução de *Fronteira* para a língua inglesa foi importante para o legado da obra de Cornélio Penna, e sua conexão com o Gótico literário foi realçada ainda no decênio de 1970.

Considerações finais

Esperamos ter demonstrado que os elementos paratextuais de *Threshold* confirmam a estrutura gótica do romance. Embora Edward Riggio não tenha sido um especialista no Gótico literário, tanto sua posição de pesquisador no meio acadêmico – que à época testemunhava o crescimento dos estudos da poética gótica e investia em suas reformulações – quanto seu vasto conhecimento da literatura brasileira permitiram a compreensão de uma patente presença gótica em nossas letras. A partir de suas considerações sobre o elemento nativista e o contexto sociopolítico do Brasil podemos começar a desenvolver uma noção mais completa da categoria do Gótico Brasileiro, determinando *Fronteira* como um de seus principais exemplares.

Referências

ANÔNIMO. Os Dois Mundos de Cornélio Penna: um escritor que desenhava literatura. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, caderno B., p. 11, 17 nov. 1979.

ANONYMOUS. *Threshold*: a novel. *In*: *Choice,* v. 13, n. 1. Middletown, Connecticut: American Library Association, p. 231, mar. 1976.

BAIRÃO, Reynaldo. Os americanos descobrem um novo romancista gótico. *Jornal O Globo*, p. 8, 25 abr. 1976.

BARROS, Fernando Monteiro. A alegoria e o fantasma no Gótico Brasileiro: Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. *In*: *Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC*, 2016. p. 2472-2482.

BARROS, Fernando Monteiro. Lúcio Cardoso e Cornélio Penna: parcerias textuais do Gótico Brasileiro. *In*: RODRIGUES, Leandro Garcia. *Lúcio Cardoso 50 anos depois*. Belo Horizonte: Relicário, 2020. p. 83-96.

BOTTING, Fred. *The Gothic*. New York and London: Routledge, 2005.

CUNHA, Fausto. H. P. Lovecraft, mestre do horror. São Paulo: *Jornal O Estado de São Paulo*, p. 6-7, 14 mar. 1987.

EULÁLIO, Alexandre. Em novembro, a Casa de Rui Barbosa mostrará os dois lados do escritor Cornélio de volta. Rio de Janeiro: *Jornal República Editorial,* p. 4, 21 set. 1979.

EULÁLIO, Alexandre. Os Dois Mundos de Cornélio Penna. *In*: *Revista Discurso*, n. 12. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 1980. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1980.37880 Acesso em: 18 nov. 2020.

FRANÇA, Júlio. "Gótico no Brasil", "Gótico Brasileiro": o caso de *Fronteira*, de Cornélio Penna". *In*: *Anais eletrônicos do XVI Encontro ABRALIC*, 2018. p. 1097-1103.

FREUD, Sigmund. *A general introduction to Psychoanalysis*. New York: Permabooks, 1958.

GOUVÊA, Carolina Maia. Paisagem mineira e fantástico. São Paulo: *Jornal O Estado de São Paulo*, p. 9-10, 4 nov. 1978.

LARA, Cecília de. Literatura Fantástica e o Modernismo. São Paulo: *Jornal O Estado de São Paulo*, n. 150, 16/09/1979. p. 10-11, 16 set. 1979.

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

MORINAKA, Eliza Mitiyo. *Política cultural e jogos de poder na tradução da narrativa de ficção brasileira nos Estados Unidos (1943-1947)*. 2017. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017.

O'CONNOR, Flannery. Alguns aspectos do Grotesco na ficção sulista estadunidense. Tradução de Ana Resende e Lais Alves. *In*: *(n.t.) Revista Literária em Tradução*. Ano 9, n. 18, Florianópolis, 2020.

O'GORMAN, Farrell. *Catholicism and American borders in the Gothic literary imagination.* Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2017.

OSAKABE, Haquira. O crime como redenção: uma aproximação aos

primeiros romances católicos de 30. *In*: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto. (org.). *Formas e mediações do trágico moderno:* uma leitura do Brasil. São Marcos: Unimarco Editora, 2004. pp. 79-88.

PENNA, Cornélio. *Fronteira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, 1953.

PENNA, Cornélio. *Threshold*. Translated by Tona and Edward Riggio. Philadelphia: Franklin Publishing Company, 1975.

PUNTER, David. *The literature of terror*: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day. Vol. 1. 2nd edition. London and New York: Routledge, 2013.

RIGGIO, Edward A. Afterword. In: PENNA, Cornélio. *Threshold*. Translated by Tona and Edward Riggio. Philadelphia: Franklin Publishing Company, 1975. p. 90-100.

STERN, Irwin. Cornélio Penna. *Threshold*. *In*: *Books Abroad*, v. 50, n. 1. Norman: University of Oklahoma, 1976. p. 148-149. *JSTOR*. Disponível em: www.jstor.org/stable/40130207. Acesso em: 09 out. 2020.

A criação da *mise en scène* paródica em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*

Lígia Helena Souza (UFOP)[1]

Introdução

Orgulho e Preconceito e Zumbis é uma obra paródica que tem como base *Orgulho e Preconceito*, clássico escrito pela britânica Jane Austen e publicado pela primeira vez em 1813. A paródia, escrita por Seth Grahame-Smith, chegou às livrarias em 2009, pela editora *Quirk Books*. Na nova obra, Jane Austen continua com o nome estampado na capa como coautora.

A abertura do livro já demonstra para o leitor o que vem a seguir. A clássica frase "é uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro em posse de boa fortuna deve estar necessitado de esposa" (AUSTEN, 2010, p. 19) torna-se "é uma verdade universalmente aceita que um zumbi, uma vez em posse de um cérebro, necessita de mais cérebros" (AUSTEN e GRAHAME-SMITH, 2010, p. 7)[2].

Para melhor compreensão sobre a construção da paródia e a sua relação com o texto-base, propomos aqui uma análise da criação da paródia de Grahame-Smith a partir dos procedimentos apontados pela pesquisadora Ida Lúcia Machado (2007) como aqueles que formam a *mise en scéne* paródica. Segundo a autora, são quatro procedimentos, que, aplicados a *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, nos permitem entender mais sobre a própria obra, o texto original de Austen e a relação entre os dois livros.

Para isso, iniciamos com uma breve passagem sobre a definição de paródia e as principais características deste gênero – inclusive a sua particular capacidade de alterar gêneros de textos prévios com a

1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: ligiah@gmail.com.

2. Os textos têm algumas diferenças porque são de tradutores diferentes. A de *Orgulho e Preconceito* é de Celina Portocarrero, lançada pela L&PM, enquanto a de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* foi feita por Luiz Antonio Aguiar e publicada pela Intrínseca.

utilização da ironia. Além de Machado, as ideias de Linda Hutcheon sobre o tema nos guiam nesta etapa.

Depois desse panorama, entramos na análise, com a apresentação dos procedimentos e como eles se aplicam à obra de Grahame-Smith. Por fim, pretendemos ter uma compreensão mais clara sobre a paródia e do porquê de os zumbis terem sido os escolhidos para trazer essa ruptura para o universo de Jane Austen.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Paródia

Ao escrever *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, a intenção do editor era, segundo Seth Grahame-Smith, autor da obra, criar um *mashup* entre uma obra clássica e uma criatura da cultura pop: *Orgulho e Preconceito*, *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Guerra e Paz* de um lado; zumbis, vampiros e lobisomens do outro. Vemos acontecer na prática aquilo que Fredric Jameson aponta como o segundo traço do pós-modernismo: "a dissolução de algumas fronteiras e divisões fundamentais, notadamente o desgaste da velha distinção entre cultura erudita e cultura popular (a dita cultura de massa)" (JAMESON, 1985, p. 17).

Essa mistura de elementos é uma característica da paródia. Ida Lúcia Machado (2005) afirma que este é um gênero que funde textos e estilos, caracterizando-se pela sua intertextualidade, além da sua interdiscursividade. Segundo a autora, é esta característica que faz o texto paródico saltar de um gênero para outro, e um elemento essencial nesse processo é a ironia. É essa figura de linguagem que "comanda a distribuição dos disfarces, das fantasias, das estranhas misturas de ideias e palavras, dos jogos de máscaras que são lugar-comum na paródia. É a ironia, enfim, que inspira o gesto de transformação que faz surgir tal fenômeno linguageiro" (MACHADO, 2005, p. 188).

Para Linda Hutcheon (1989), a paródia é um gênero com qualidades próprias e que nem sempre busca o humor ou pretende ridicularizar o texto fonte, apesar de usualmente ser conhecido por ter um caráter satírico. "A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do

texto parodiado. [...] é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança" (HUTCHEON, 1989, p. 17). A autora também destaca o papel da ironia na construção do texto paródico.

As duas pesquisadoras trazem diferentes questões que se complementam. Machado, a partir de um olhar mais lúdico, compara a paródia a uma porta-estandarte de Escola de Samba vestida como uma nobre francesa, a um caldeirão onde elementos opostos são misturados, ou a um jogo. Com essas metáforas, ela explica o aspecto subversivo, provocador e mesmo insolente da paródia, que, "enquanto fenômeno linguageiro, ousa misturar discursos, estilos, autores, épocas e culturas, conseguindo realizar a difícil façanha de 'homenagear agredindo' ou de 'agredir lisonjeando'" (MACHADO, 2012, p. 16).

De forma mais prática, Hutcheon destaca o caráter autorreflexivo da paródia. Mais que um jogo, a construção da paródia é também um momento para se pensar sobre o texto original e mesmo sobre as formas culturais. Ela afirma que "a paródia é "[...] um dos modos maiores da construção formal e temática dos textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações ao mesmo tempo culturais e ideológicas" (HUTCHEON, 1989, p. 13).

Orgulho e Preconceito e Zumbis foi publicado em 2009 por Seth Grahame-Smith, escritor, roteirista, diretor e produtor americano que mantém o crédito de Jane Austen como coautora. A obra já nasce com um propósito essencialmente mercadológico, quando a primeira semente é plantada pelo editor de Grahame-Smith, Jason Rekulak, que lhe deu o título para que, a partir dali, construísse a história. A ideia era unir uma obra de domínio público, que pode ser utilizada sem pagamento de direitos autorais, com monstros modernos e populares. O escritor, então, estudou a obra original e, com informações sobre esse subgênero do horror, os zumbis, escreveu a paródia.

Desta forma, criado com o objetivo primeiro de gerar lucro, o processo de produção do livro nos mostra claramente o que Umberto Eco quis dizer quando apontou o problema da cultura de massa: "ela é [...] manobrada por 'grupos econômicos' que miram fins lucrativos, e realizada por 'executores especializados' em fornecer ao cliente o que julgam mais vendável, sem que se verifique uma intervenção maciça dos homens de cultura na produção" (ECO, 1993, p. 50).

Eco aponta também que a indústria editorial, ainda que tenha algo da lógica comercial das demais indústrias, tem um diferencial que faz dela um foco de esperança para que os meios de *mass media* tornem-se multiplicadores de valores culturais.

> Nela se acham inseridos homens de cultura, para os quais o fim primeiro (nos melhores casos) não é a produção de um livro para vender, mas sim a produção de valores para cuja difusão o livro surge como o instrumento mais cômodo. Isso significa que, segundo uma distribuição percentual que eu não saberia precisar, ao lado de "produtores de objetos de consumo cultural", agem "produtores de cultura" que aceitam o sistema da indústria do livro para fins que dele exorbitam. (ECO, 1993, p. 50)

Grahame-Smith, seu editor e editora são claramente "produtores de objetos de consumo cultural" e fizeram da recriação de clássicos uma linha de montagem com obras como *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos* (*Sense and Sensibility and Sea Monsters*, de 2009, escrito por Ben H. Winters) e *Android Karenina* (de 2010, pelo mesmo autor). Grahame-Smith reaproveitou fatos históricos para escrever *Abraham Lincoln - Caçador de Vampiros* (*Abraham Lincoln, Vampire Hunter*, publicado em 2010) e textos bíblicos para *Noite Infeliz* (*Unholy Night*, 2012), no qual reconta o nascimento de Jesus.

Em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, entendemos que o objetivo do autor não é ridicularizar ou satirizar o clássico de Jane Austen. Quando o texto une o novo conteúdo – os zumbis e técnicas de lutas orientais – ao texto original, é criada uma situação absurda que busca ser cômica. Manter o esqueleto de *Orgulho e Preconceito* é também uma estratégia para vender o livro, afinal, a ideia de ter uma obra "provada e garantida" (HUTCHEON, 2011) que ainda traz o nome da Austen na capa pode ser uma estratégia de marketing tanto para as adaptações para as telas, como Hutcheon assinala, quanto para a criação de um *best-seller*.

No livro, as irmãs Bennet tornam-se matadoras de zumbis treinadas nas artes marciais para que sobrevivam ao novo ambiente hostil em que vivem. No entanto, assim como na obra original, a matriarca da família tem como principal preocupação conseguir bons casamentos para as cinco filhas, enquanto o pai, nesse novo universo, quer que elas continuem focando em seu treinamento.

Na obra de Austen, a narrativa começa quando se muda para o

vilarejo um novo vizinho, um potencial pretendente para as irmãs Bennet. *Orgulho e Preconceito e Zumbis* também começa com a chegada do novo vizinho, mas o interesse das jovens não é mais sua personalidade e beleza, mas como ele vai agir "no calor da batalha" (AUSTEN e GRAHAME-SMITH, 2010).

Segundo o autor, o objetivo era manter o máximo possível da estrutura do livro original, o que ele não achou difícil:

> É quase como se Jane Austen estivesse, de forma subconsciente, preparando isso para nós. Você tem essa heroína ferozmente independente e de língua afiada. Isso não está muito distante de uma heroína ferozmente independente e com uma adaga afiada. E você tem Darcy, que, por um lado, é um cara privilegiado e pomposo. E você diz, tudo bem, ele é um matador privilegiado e pomposo. E é assim que eles se enfrentam. (GRAHAME-SMITH, 2009, tradução nossa)[3]

As alterações são como descritas por Grahame-Smith: ele segue exatamente a estrutura narrativa de Jane Austen, e os mesmos acontecimentos estão nos dois livros. Ambos possuem 61 capítulos que se passam nos mesmos lugares e envolvendo os mesmos personagens, com algumas poucas exceções. No entanto, o livro de 2009 inclui novos antagonistas: os zumbis.

Como exemplo, podemos observar um trecho do capítulo oito dos dois livros. Nele, os personagens discutem o que torna uma mulher realmente prendada. Em *Orgulho e Preconceito*, esse trecho inclui falas da senhorita Bingley e do senhor Darcy:

> – [...] Uma mulher deve ser profunda conhecedora de música, canto, desenho, dança e línguas modernas para merecer tal adjetivo. E, além de tais dotes, deve possuir um algo mais em suas atitudes e modo de andar, no som da sua voz, em seu vocabulário e no modo como se expressa, ou o termo seria apenas parcialmente merecido.

3. "It's almost as if Jane Austen was subconsciously setting this up for us. You have this sharp-tongued, fiercely independent heroine. It's not a huge leap to say she's a sharp-daggered, fiercely independent heroine. And then you have Darcy, on the other side, who's a pompous and privileged guy. And you say, all right, he's a pompous and privileged slayer. And that's how they battle it out with each other". Disponível em: http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1889075,00.html. Acesso em: 02 nov. 2019.

> – Tudo isso ela deve possuir – acrescentou Darcy –, e a tudo isso ela ainda deve somar algo mais substancial, com o aperfeiçoamento do intelecto através de muita leitura. (AUSTEN, 2010, p. 54)

Em Orgulho e Preconceito e Zumbis, somente Darcy coloca na conversa as características que ele acredita serem imprescindíveis para uma mulher ser considerada prendada:

> Uma mulher deve ter amplos conhecimentos de música, canto, desenho, dança e idiomas modernos; *também deve possuir treinamento de qualidade nos diferentes estilos de luta dos mestres de Kyoto, nas modernas táticas e nos armamentos europeus*. Além de tudo isso, deve possuir um certo toque na sua postura, no seu modo de andar, no tom de sua voz, na sua maneira de se exprimir e nas expressões que usa; caso contrário, a palavra não estará sendo de todo merecida. Tudo isso ela precisa possuir e a tudo isso também deve acrescentar algo mais substancial, no aperfeiçoamento de sua mente, o que se consegue com intensa leitura. (AUSTEN e GRAHAME-SMITH, 2010, p. 34, grifo nosso)

Esse formato de texto paródico é uma das formas descritas por Machado (2015). Para a autora, em textos como esse a "paródia passa a 'comandar o espetáculo' e o texto em que ela 'atua' torna-se um texto paródico *in totum* [...] e direciona o conteúdo do texto de origem para outros gêneros que o 'gênero primeiro' ou o original" (MACHADO, 2015, p. 20).

Pode parecer repetitivo, mas Hutcheon destaca que há motivos para os leitores/espectadores buscarem textos paródicos e outros formatos que, à primeira vista, podem nos dar essa impressão. Ela define um prazer específico para o leitor no momento em que lê essas histórias, que ela chama de prazeres palimpsésticos. Segundo a autora, como uma criança que gosta de ouvir as mesmas músicas por reconhecê-las e saber o que está por vir, nós gostamos do conteúdo que traz algo de conhecido. "Os freudianos também podem dizer que repetimos como uma forma de compensar a perda, como um meio de controlar ou lidar com a privação. Porém, a adaptação como repetição certamente não é um adiamento do prazer; é o prazer em si". (HUTCHEON, 2011, p. 158)

As adaptações são construídas como textos independentes, que podem ser lidos sem conhecimento prévio por parte do leitor. No

entanto, quando o texto que deu origem àquela história é conhecido, a experiência é completa e, com ela, vem o prazer de reconhecer dois textos ao mesmo tempo. Daí podemos entender, pelo menos em parte, porque as adaptações são tão produzidas e assistidas, assim como com as infinitas sagas cinematográficas, os universos expandidos, as continuações, os *prequels*... No entanto, essas novas obras que fazem a árvore genealógica da saga crescer devem manter-se originais e evitar o esgotamento da narrativa. A repetição traz prazer, mas ela apenas não basta.

> Encontramos uma história de que gostamos e então criamos variações dela através da adaptação. Mas como cada adaptação deve manter-se por conta própria, separada dos prazeres palimpsésticos da experiência duplicada, ela não perde sua aura benjaminiana. Não se trata de uma cópia num modo de reprodução qualquer, mecânica ou outra. É uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade. (HUTCHEON, 2011, p. 229)

Para uma melhor compreensão sobre a transposição entre os romances e para que fique mais clara a forma como a paródia foi criada, propomos uma análise a partir dos procedimentos apontados por Ida Lúcia Machado (2007) como aqueles que formam a *mise en scéne* paródica. A partir dessa análise, podemos ainda pensar nessas duas obras como linhas paralelas, que às vezes se aproximam, em outros momentos se afastam, e, com essa lógica, podemos entender melhor como elas se relacionam.

Os procedimentos

Segundo Machado, produtores de textos paródicos usam procedimentos específicos para criar um efeito de semelhança ou de lembrança. De maneira simplificada, esses procedimentos permitem-nos compreender como esse gênero se apropria de um texto e faz uma reconstrução lúdica para criar um novo conteúdo.

Esses procedimentos são como se segue:

> (i) o sujeito-comunicante parodista apropria-se de um discurso já existente, movido por uma intenção lúdica; (ii) nele coloca pe-

> quenas, médias e grandes doses de ironia, transformando-o em um discurso equivalente; (iii) utiliza, assim, um texto primeiro ou um texto de base para construir um texto novo, no qual o primeiro é objeto de um olhar crítico, que vai *grosso modo* se situar entre dois polos (o primeiro seria o polo maroto, brincalhão; o segundo seria o satírico, o agressivo; e entre os dois situar-se-iam todas as nuances que o maior ou o menor uso da ironia pode permitir); (iv) finalmente, o sujeito-comunicante parodista, ao conceber uma paródia, desloca um gênero para outro ou, então, efetua a transposição de "efeitos de gênero". (MACHADO, 2007, p. 326)

Dessa forma, a partir daqui, buscamos aplicá-los de forma a refletirmos sobre *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.

a) Apropriação

O primeiro deles é a apropriação de um discurso já existente pelo sujeito-comunicante parodista, movido por uma intenção lúdica. Já contamos aqui como foi o início da produção de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*: um editor teve a ideia de criar uma história a partir do título. Para isso, um escritor, Seth Grahame-Smith, foi contratado pela editora *Quirk Books*. Se Jane Austen, a partir de um processo criativo, buscou referências de sua própria vida e criou seu texto, conseguiu publicá-lo e gerar sua própria renda, vemos aqui um processo praticamente contrário: editora, editor e autor partem do final do processo para criarem essa nova obra, já tendo em mente um objetivo muito mais mercadológico que criativo. Para unirem as obras, são utilizados elementos do subgênero do horror, os zumbis, e o resultado é uma obra que mistura comédia e terror.

Apesar de serem completamente diferentes, as histórias de monstros e o romance de costumes de Jane Austen nasceram no mesmo período, no século XVIII. As criaturas e o uso do medo para contar uma história e envolver o leitor – como o cinema de horror, inclusive os filmes de zumbi, faz hoje – vêm do gótico, gênero contemporâneo de Austen e explorado em uma de suas obras, *Northanger Abbey*.

Carroll Noël, pensando na amplitude do que é entendido como gótico, segue o esquema classificatório quádruplo de Montague Summers e coloca o cinema de horror, consequentemente os zumbis, dentro do gótico sobrenatural, "no qual a existência e a ação

cruel de forças não naturais são afirmadas de maneira vívida" (NOËL, 1999, p. 17). As demais categorias são o gótico histórico, que não tem necessariamente algo de sobrenatural e coloca sua história em algum ponto do passado; o natural ou explicado, o qual parece ter elementos sobre-humanos, mas que desvenda os mistérios e enganos que levaram leitores e personagens a colocar fantasmas ou outras criaturas responsáveis por determinados acontecimentos da narrativa; e, por fim, o gótico equívoco, que é ambíguo em relação à origem do que lemos nas obras.

Entre os principais representantes do gênero na literatura no século XVIII está Ann Radcliffe, que foi autora de obras que se encaixam na categoria do gótico natural ou explicado. Em um período de oito anos, de 1789 a 1797, ela escreveu seis romances que a tornaram um dos principais nomes do período, e um deles é *Os Mistérios de Udolpho* (*The Mysteries of Udolpho*), de 1794, um dos clássicos do gênero. A história começa em 1584, quando a mãe da protagonista, a jovem Emily St Aubert, morre. Emily, então, passa a ficar sob os cuidados de uma tia e vive sua aventura: se apaixona, é sequestrada, quase obrigada a se casar, quase estuprada e aprisionada no castelo que dá título à obra, uma construção decadente na Itália. Por fim, consegue fugir, reencontra-se com seu amado e os dois se casam.

No ano em que o livro foi publicado, Jane Austen tinha 19 anos, e o trabalho de Radcliffe acabou influenciando o seu. Austen escrevia desde os 12 anos e, após a leitura da história de Emily St Aubert, escreveu a de Catherine Morland. Do modo que teve seu texto apropriado mais de dois séculos depois, Jane Austen se apropriou do gênero e estilo de Radcliffe para contar essa nova história da qual Catherine é a protagonista, *A Abadia de Northanger* (*Northanger Abbey*), obra finalizada em 1798 e publicada duas décadas depois.

No livro, Catherine vai passar um tempo em Bath, onde conhece dois pares de irmãos: Isabella e John Thorpe e Henry e Eleanor Tilney. Catherine é jovem e cheia de imaginação, e sai de sua casa no campo com a expectativa de ser heroína de sua própria história, de viver aventuras e conhecer um herói – como acontece com Emily St Aubert. Pela sua juventude, tem dificuldade de perceber a intenção das pessoas que se aproximam dela, e a sua imaginação a faz confundir o mundo dos livros com o mundo real, levando-a a muitos equívocos.

A descrição da personagem já traz a ironia que podemos esperar pelo restante da obra: Catherine é "quase encantadora", bem diferente das heroínas dos seus livros. Além disso, "ao invés de morrer ao trazer esta última [Catherine] ao mundo, como seria de se esperar" (AUSTEN, 2014), sua mãe sobreviveu ao seu nascimento (e ainda teve seis outros filhos). Catherine Morland, com um nome mais comum e britânico que "Emily St Aubert", tem uma vida simples com seus pais.

Ann Radcliffe é uma das escritoras preferidas de Catherine, que está lendo *Os Mistérios de Udolpho*. As páginas do livro começam a invadir a vida real quando, depois da visita a Bath, a protagonista viaja para conhecer a propriedade dos Tilney, a Abadia de Northanger. Lá, ela espera se tornar, finalmente, a heroína de um romance gótico, mas encontra algumas decepções logo que chega na propriedade.

> Enquanto se aproximavam do fim da viagem, a impaciência dela por avistar a abadia, que por algum tempo fora suspensa, [...] voltou com carga total, e cada curva da estrada era esperada com solene pavor de que mostrasse um relance de suas sólidas paredes de pedra cinza, erguendo-se por entre um bosque de velhos carvalhos, com os últimos raios de sol brincando em belo esplendor, em suas altas janelas góticas. Porém, tão baixo era o prédio, que ela se encontrou passando pelos grandes portões da habitação até a adjacência de Northanger, sem mesmo discernir uma antiga chaminé. (AUSTEN, 2012)

Mesmo após sua chegada, Catherine continua buscando uma aventura. No seu quarto, um cofre a deixa curiosa, e a descrição da narradora aponta as características como percebidas pela jovem, incluindo a maçaneta, "quebrada talvez prematuramente por alguma estranha violência" (AUSTEN, 2012). Quando consegue acessar o conteúdo, no entanto, é frustrada: "Poderia ser possível ou seus sentidos a enganavam? Um inventário de linho, em letras comuns e modernas, parecia tudo o que estava diante dela! Se a evidência da visão devesse ser confiada, ela tinha uma conta de lavanderia em suas mãos" (AUSTEN, 2012).

Apesar de deixar que os romances góticos influenciem a sua percepção do mundo, a vida real insistia em se mostrar para Catherine. Um segundo mistério, ainda maior, deixou jovem curiosa durante

sua visita: poderia a Sra. Tilney, que morreu por uma doença súbita enquanto os filhos estavam longe, ter sido assassinada pelo marido? Ou estaria o General Tilney fazendo da esposa sua prisioneira? Mais uma vez enganada, Catherine vê que a realidade insiste em afastá-la do desejo de ser a heroína. Por fim, o patriarca, que acreditava que a jovem era herdeira de uma fortuna, a expulsa da Abadia quando descobre a verdade.

Apesar de deixar claro que os monstros, fantasmas e mistérios dos romances góticos não fazem parte da vida de Catherine, Jane Austen usa os recursos da paródia para demonstrar que a vida real tem também, de certa forma, seus monstros e perigos:

> Catherine não avaliou tão equivocadamente assim a maldade e crueldade de General Tilney. Ao perceber a arrogância, frieza e autoritarismo do General, Catherine faz dele um retrato semelhante ao de um personagem cruel, frio, facilmente identificado com os vilões de sua memória literária gótica. [...] É como se, implicitamente, a narrativa nos dissesse que embora aquele não seja um enredo gótico, também é habitado por seres "monstruosos" e horrendos. O "gótico" não se encontra tão distante da suposta vida comum. (AZERÊDO, 2012, p. 94)

Ao escrever *A Abadia de Northanger*, não era a intenção de Austen ridicularizar o gênero ou Radcliffe (como, acreditamos, não é a intenção de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* ridicularizar *Orgulho e Preconceito*). Ela "dá crédito aos seus poderes imaginativos – mas somente modera os excessos da sensibilidade gótica e mostra a necessidade de disciplinar 'uma imaginação decidida pelo alarme'" (PUNTER; BYRON, 2007, p. 80, tradução nossa).

O romance de costumes de Austen e o gótico de Radcliffe têm mais em comum do que o século XVIII. Segundo Thomas Pavel, os romances daquele período e do século XIX traziam o questionamento filosófico: estaria correto o idealismo de que as regras morais transcendiam os seres humanos, ou o contexto e o meio são responsáveis pelas ações do homem? Na busca por essas respostas, foram criados diferentes e novos gêneros literários, como o gótico e o romance de costumes, entre outros.

O romance gótico, de acordo com Pavel, representaria uma reafirmação das ideias de Samuel Richardson e Jean-Jacques Rousseau de que a moral está no coração de cada um e transcende o próprio

ser humano. "Em nome da imaginação, o cenário gótico colocava em dúvida a objetividade recém-adquirida do mundo social e físico e deu nova vida à função simbólica anterior de que o mundo é a prisão da alma" (PAVEL, 2006, p. 20, tradução nossa).

O romance de costumes está ligado à mesma ideia, o que é demonstrado em romances como *Evelina*, de Fanny Burney, publicado em 1778, que mostra o mundo a partir do ponto de vista de uma mulher jovem, ingênua e generosa. Segundo Pavel, esse gênero cria um mundo verossímil, próximo da realidade, que "atenua a improbabilidade desse idealismo ao criar um cenário plausível, com personagens virtuosos, mas não sublimes, situações difíceis, mas não trágicas, e resultados morais desejáveis, mas não deslumbrantes" (PAVEL, 2006, p. 21, tradução nossa).

Portanto, ainda que pareçam à primeira vista praticamente opostos, o romance de costumes e o gótico são contemporâneos e, a partir de uma leitura filosófica, têm em sua origem um propósito em comum. Não deixa de ser uma escolha inusitada se apropriar de *Orgulho e Preconceito* para criar uma história de zumbis, mas, quando analisamos essas narrativas, elas têm mais em comum do que parece.

b) Aplicação da ironia

Nesta etapa, o sujeito-comunicante parodista adiciona à "receita" doses de ironia, em quantidade ou aplicação que dependerão de sua intenção com o novo texto, assim transformando-o em discurso ambivalente. Diferentemente das obras de Austen, não há em *Orgulho e Preconceito e Zumbis* o fino uso da ironia, que, na obra da escritora britânica, traz uma crítica sutil à sua sociedade. Aqui, o resultado do trabalho de Grahame-Smith é um livro mais direto, que revela muito facilmente seu propósito e o de seus personagens.

O uso da ironia cria situações absurdas a partir da inserção de zumbis nesse universo que em nada combina com essas criaturas. Não é esperado que uma jovem mulher britânica nascida no século XVIII pudesse ser treinada em artes marciais para sobreviver a um apocalipse zumbi. Dessa circunstância aparentemente ridícula é que vem o humor dessa paródia.

Uma das alterações que apontam o caráter cômico da nova obra diz respeito à história de Sir William Lucas, vizinho dos Bennet

e pai de Charlotte, amiga íntima de Elizabeth. Em um parágrafo, o primeiro do capítulo cinco, Austen dá o contexto sobre esse personagem:

> Sir William Lucas havia tido, no passado, negócios em Meryton, onde fez razoável fortuna e foi alçado à dignidade de cavaleiro por petição feita ao rei durante o período em que foi prefeito da cidade. A distinção talvez lhe tenha subido um pouco à cabeça. Passou a sentir-se insatisfeito com sua loja e com sua residência numa pequena cidade comercial e, abandonando ambas, mudou-se com a família para uma casa a uma milha de Meryton, a partir de então denominada Lucas Lodge, onde podia refletir com prazer sobre sua própria importância e, desvinculado dos negócios, ocupar-se apenas de ser cordial com as pessoas. (AUSTEN, 2011, p. 33)

Em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, também no primeiro parágrafo do capítulo cinco, Grahame-Smith inclui algumas informações, retira outras e altera algo mais para que o apocalipse zumbi tenha uma relação com a história do personagem:

> No passado, Sir William Lucas havia sido um fabricante de vestes para sepultamento de tão sóbria beleza que o rei houvera por bem conceder-lhe o título de cavaleiro. Ele já reunira uma pequena fortuna, mas apreciável, quando a estranha praga tornara seus serviços desnecessários. Poucos continuavam achando que valia a pena gastar com trajes finos para os mortos, quando eles os arruinariam ao rastejar para fora de seus túmulos. Assim, ele se mudara com a família para uma casa a pouco menos de dois quilômetros[4] de distância de Meryton. (AUSTEN e GRAHAME-SMITH, 2010, p. 17)

Um recurso utilizado nos filmes de comédia com zumbis é que as criaturas não comem simplesmente a carne humana, mas especificamente o cérebro. A primeira vez em que o cinema incluiu essa especificidade foi em *A Volta dos Mortos Vivos* (*The Return of the Living*

4. A tradutora de *Orgulho e Preconceito* manteve a distância em milhas, como no texto original. Já na edição brasileira de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* optou-se por converter a unidade de medida para o quilômetro, mais utilizado no país. Nos dois textos originais a distância é de uma milha, que equivale a 1,6 quilômetro.

Dead, 1985), e a ideia cresceu ao longo dos anos seguintes[5]. Esse conceito foi incorporado aos zumbis de Grahame-Smith e, baseado nisso, o Sr. Bennet cria armadilhas para matar as criaturas:

> O Sr. Bennet guiou seu companheiro até os campos mais setentrionais de Longbourn, onde passaram quase uma hora inteira montando diversas armadilhas manuais (*design* do próprio Sr. Bennet), nas quais se usavam como iscas cabeças de couve-flor. [...] Os vivos ficariam observando, enquanto os mortos encontravam a couve-flor e, pensando que fosse um macio e suculento cérebro, esticavam o braço para agarrá-la. Com isso, a armadilha se fecharia em volta do braço da aberração. (AUSTEN e GRAHAME-SMITH, 2010, p. 277)

Trazer o cômico para o horror em produções sobre zumbis não é novidade e *A Volta dos Mortos Vivos* está longe de ser o primeiro filme a fazer isso. Desde suas primeiras produções, os monstros estavam em histórias que tinham como objetivos fazer o telespectador rir, como *O Rei dos Zombies* (*King of the Zombies*, 1941). Hoje a tendência continua, com filmes como *Todo Mundo Quase Morto* (*Shaun of the Dead*, 2004) ou a série de TV *Santa Clarita Diet* (2017).

c) Nascimento de um novo texto

Esse novo texto, criado a partir do texto base de Austen, vai se situar entre dois polos colocados por Machado: o maroto e brincalhão, e o satírico e agressivo. Se há então um espectro entre esses dois polos, podemos concluir que, pela utilização da ironia no texto de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, ele está mais próximo do primeiro.

Hutcheon também afirma que a aplicação de elementos cômicos no texto não significa que a intenção é ridicularizar a obra original. "O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no 'vai e vem' intertextual [...] entre cumplicidade e distanciação" (HUTCHEON, 1989, p. 48). O reconhecimento da obra primeira neste palimpsesto faz parte da

5. As informações sobre a ideia de que zumbis se alimentam de cérebros estão disponíveis em: https://gizmodo.com/why-is-it-that-zombies-eat-brains-1669204056. Acesso em: 20 ago. 2020.

experiência de leitura da nova obra. Ainda que o leitor espere ler um novo texto quando lê uma paródia, é necessário que se reconheça algo da obra original ali. Para ser bem-sucedido, o sujeito comunicante parodista tem o desafio de despertar um duplo sentimento no leitor: o da novidade e o do reconhecimento.

Para buscar esse sentimento, Grahame-Smith mantém muito da base original, mas também traz novos elementos para o universo de Jane Austen. O mundo se amplia, já que é incluído um fator que afeta não só os Bennet e as pessoas do seu círculo social, mas todo o mundo (ou pelo menos toda a Inglaterra).

Podemos ver essa expansão no capítulo 15. No original, as irmãs Bennet e Sr. Collins caminham até Meryton, o centro comercial mais perto da residência da família. Na paródia, o grupo encontra ao lado da estrada uma carroça tombada e cercada por zumbis. O texto dá informações sobre a vítima do acidente:

> Penny McGregor entregava óleo para as lamparinas em Longbourn e na maioria das propriedades num raio de cinquenta quilômetros de Meryton, e isso desde que mal tinha idade para falar. Os McGregor possuíam uma casa modesta a pouca distância da cidade, onde diariamente recebiam carregamentos de gordura de baleia, da qual fabricavam óleo para iluminação e perfumes finos. O cheiro era insuportável, sobretudo durante o verão, mas todos precisavam desesperadamente dessas mercadorias, e os McGregor eram tidos como as pessoas mais gentis de Hertfordshire. (AUSTEN e GRAHAME-SMITH, 2010, p. 58)

Os trabalhos de Austen são focados nos círculos sociais de sua própria classe e não comentam sobre pessoas externas a esse universo – pessoas de outras classes e criados são apenas citados, sem influenciar na história. Segundo Monaghan (1980), quando Austen fala de somente três ou quatro famílias que representam todo um vilarejo como Meryton, a intenção não é ter uma amostra que inclua todas as classes que formam aquela comunidade, mas sim os grupos que considerava mais importantes para o funcionamento daquele lugar. "Todos os seus heróis e heroínas vêm de famílias proprietárias de terras, principalmente da nobreza, a classe a que a própria Austen pertencia, porque eram eles que davam a liderança moral àquela sociedade" (MONAGHAN, 1981, p. 6, tradução nossa). Dessa

forma, quando Grahame-Smith inclui Penny, ainda que ela seja uma resumida em um parágrafo, ele traz uma novidade substancial.

Outra novidade trazida por *Orgulho e Preconceito e Zumbis* altera o texto original e, de certa forma, o critica. Originalmente, a amiga de Elizabeth Bennet, Charlotte Lucas, está em uma situação difícil para uma mulher de sua época: com 27 anos, sem um marido e sem irmãos, ela não tem saída além de se casar. Quando Elizabeth recusa o pedido de casamento de Sr. Collins, um homem descrito como enfadonho e inconveniente, Charlotte vê ali uma chance de conseguir sobreviver com alguma decência, em sua própria casa e sem depender de favores de familiares.

No livro de Grahame-Smith, os novos acontecimentos podem ser interpretados como uma crítica à decisão de Charlotte. Pouco antes de aceitar o pedido de Collins, a personagem havia sido mordida por um zumbi. Além da estabilidade financeira, ela passa também a buscar no personagem "um marido que acompanhe dentro dos rituais cristãos minha decapitação e meu funeral" (AUSTEN e GRAHAME-SMITH, 2010, p. 99). A partir daí, a personagem, aos poucos, se transforma em um zumbi, um ser sem sentido para viver ou propósito; um corpo sem vida cujo único instinto é o canibalismo. A doença avança ao mesmo tempo em que ela se casa, como se o matrimônio com Collins significasse o fim de sua vida como um ser humano.

d) O efeito de gênero

Em seu quarto procedimento, Machado aponta a estratégia do sujeito-comunicante parodista, que consiste na transposição de "efeitos de gênero". No caso do nosso objeto, está claro qual o gênero da paródia: horror, mais especificamente o subgênero zumbis, criaturas que hoje estão no cinema, televisão, jogos, livros, quadrinhos e onde mais for possível criar uma história de horror. Nesta etapa, *Orgulho e Preconceito* e o romance de costumes ficam para trás e o novo livro já é outra obra.

Diferente do Conde Drácula ou do monstro de Frankenstein, os zumbis não nasceram na literatura, mas vieram das religiões da África Ocidental que foram carregadas para o continente americano, mais especificamente para o Haiti, com os escravos. A figura do zumbi chega definitivamente à América do Norte no fim da década

de 1920, com a publicação do livro de viagens do americano William Seabrook, *Magic Island*, em 1929. O jornalista passou um tempo no Haiti enquanto este era ocupado pelos Estados Unidos (a ocupação foi de 1915 a 1934), e viu o que essa misteriosa figura, um ser vivo sem vida ou vontade própria, representava para aquele povo:

> Para uma população cujos ancestrais foram capturados, acorrentados e enviados da África para as distantes ilhas do Caribe, dominadas por mestres cruéis e forçados a trabalhar por nada além do mínimo possível de comida para sobreviver mais um dia, o zumbi simboliza o terror absoluto. Em vez da fuga para o paraíso, a morte poderia ser o início de uma eternidade de trabalho sob o domínio de um mestre diferente, o feiticeiro vodu. Nada podia ser mais aterrorizante para uma nação que havia nascido escrava e acabara de ter sucesso em livrar-se dos grilhões imperiais dos opressores europeus. (RUSSEL, 2010, p. 28)

O monstro que causava terror no Haiti passou a levar medo aos Estados Unidos, mas por motivos diferentes. O livro de Seabrook criou uma onda de publicações que incluíam os zumbis, primeiro nas revistas *pulp* e, logo em seguida, no cinema. Nos anos de 1930, o gênero horror nascia em Hollywood com o lançamento de duas adaptações de clássicos da literatura: *Drácula* (1930) e *Frankenstein* (1931). A publicação do *Magic Island* traz uma nova criatura no momento mais oportuno e seu primeiro filme, *Zumbi, a Legião dos Mortos* (*White Zombie*), é lançado em 1932. O monstro torna-se, então, alimento para a criatividade no *mainstream* hollywoodiano.

Zumbi, a Legião dos Mortos transforma o medo da escravidão dos haitianos no medo do homem branco de ficar sob domínio do negro. Na obra, um vilão sem raça definida (Bela Lugosi) usa poderes sobrenaturais e poções para transformar suas vítimas em zumbis que ele pode controlar. Entre suas vítimas, está a esposa de um homem americano recém-chegado ao Haiti.

O subgênero continuou, pelo menos por um tempo, em alta. Alguns anos depois, no entanto, a fórmula se desgasta, os filmes têm bilheteria cada vez mais baixa, e, consequentemente, orçamento cada vez menor. *Castelo Sinistro* (*The Ghost Breakers*, 1940) foi o último filme produzido por um grande estúdio e, nas décadas seguintes, o zumbi passa a ser um monstro de filmes B, com pouquíssimo orçamento e qualidade duvidosa.

Pela sua origem e por seu histórico, não demorou para os filmes de zumbis incluírem nas suas narrativas a questão racial. *O Rei dos Zombies* (*King of the Zombies*, 1941) é um filme que mistura o horror e o cômico, em que o medroso criado, vivido pelo ator negro Mantan Moreland, é o coon[6], estereótipo do "criado negro patologicamente preguiçoso, ganancioso e dado a ideias que ninguém podia" (RUSSEL, 2010, p. 66). Segundo Russel (2010), a partir dali fica claro que o filme de zumbi se tornou uma forma de Hollywood falar sobre a relação entre brancos e negros. Os zumbis têm uma origem que vem do povo negro haitiano, mas essa origem é deixada de lado para falar de questões locais. "O que *O Rei dos Zumbis* ilustra é a maneira pela qual o filme de zumbi dos anos 1940 perdeu o interesse no Caribe e tornou-se, em vez disso, um comentário atravessado sobre as relações internas entre brancos e negros" (RUSSEL, 2010, p. 66). Nesse ponto, está claro que o homem branco se apropriou das lendas criadas por um povo negro caribenho para fortalecer estereótipos e segregar ainda mais o povo negro norte-americano.

As bombas atômicas lançadas pelos Estados Unidos no Japão, em 1945, e a descoberta dos campos de concentração na Europa após a derrota da Alemanha, no mesmo ano, trazem uma guinada na mitologia desse personagem, de acordo com Luckhurst. As condições dos sobreviventes e os efeitos da radiação e suas consequências, além das imagens do genocídio, criaram novos medos para as gerações seguintes, que foram incorporados às histórias de horror produzidas para o cinema e televisão.

> No boom da ficção científica e horror dos filmes B dos anos 50, que surgiu como um efeito do rompimento dos monopólios de estúdios de Hollywood, explosões de bombas atômicas ou a traiçoeira ameaça de radiação se tornaram explicações para a chegada do monstro com olhos de inseto; do novo mutante ao perturbador animal pré-histórico; do gigantesco (*Godzilla* ou *O Mundo em Perigo*) à miniatura (*O Incrível Homem que Encolheu*, que diminuía na

6. Surgido no período da escravidão nos Estados Unidos, o nome desse estereótipo extremamente racista vem da *racoon*, guaxinim em português. Foi explorado pelo cinema especialmente durante a década de 1930, sendo apresentado como um homem idiota, de pouca inteligência, com fala e andar lentos e preguiçosos. Segundo Pilgrim (2020), a ideia do *coon* era utilizada principalmente para atacar os jovens negros que criticavam as leis de segregação impostas no sul dos Estados Unidos.

> medida em que era exposto à radiação). Os zumbis eram tipicamente incluídos nessa exploração superficial da ansiedade nuclear. (LUCKHURST, 2015, p. 112, tradução nossa)[7]

Assim, o Haiti e o vodu deixaram de ter relação com os monstros. Em 1968, George A. Romero lança *A Noite dos Mortos-Vivos*, primeira obra do subgênero do horror que traz essas criaturas como as conhecemos hoje. Sua sequência, *Despertar dos mortos*, de 1978, estabelece de vez as características do gênero. Diferentemente dos filmes lançados até ali, as obras de Romero trazem a ideia de zumbi que temos atualmente: a transformação não é mais ligada à magia ou a elementos místicos, mas passa a ser uma doença ou pode ter como causa outro elemento conhecido, como radioatividade. Além disso, seus ataques não são mais isolados, com um pequeno grupo de pessoas se defendendo de um perigo temporário. "Zumbis carregam um poderoso e profano contágio, que se espalha em uma velocidade vertiginosa, e os mortos-vivos ameaçam criar nada menos que o Armageddon global" (DENDLE, 2010, tradução nossa)[8].

Os zumbis foram, ao longo dos anos, se adaptando aos grandes medos do ocidente. Se na década de 80 o mundo temeu a nuvem de radiação de Chernobyl e as suas consequências, outros medos foram nascendo ao longo dos últimos anos. Já tem algum tempo que vemos outro de nossos medos nos filmes de zumbi: uma doença incontrolável que se espalha até praticamente dizimar toda a humanidade, deixando poucos sobreviventes para lutarem com as consequências de uma pandemia. O zumbi vodu transformou-se em um zumbi criado por um vírus.

7. No original: "In the B-movie science fiction and horror boom of the 1950s, which flowered as an effect of the breaking of the Hollywood studio monopolies, atomic bomb blasts or the insidious radiation threat became a catch-all explanation for the arrival of the Bug-eyed Monster, from the new mutant to the disturbed prehistoric beast, from the gigantic (Godzilla or Them!) to the miniature (The Incredible Shrinking Man, steadily diminishing owing to exposure to radiation). Zombies were typically subsumed into this superficial exploitation of nuclear anxiety".
8. No original: "Zombies carry a powerful and unholy contagion that spreads with dizzying speed, and the undead threaten nothing less than global Armageddon".

Nas últimas décadas, o gênero cresceu e foi além das grandes telas e dos Estados Unidos. Além de filmes como o britânico *Extermínio* (*28 Days Later,* 2002) ou o sul-coreano *Invasão Zumbi* (*Busanhaeng,* 2016), há ainda produções para a televisão, como *The Walking Dead* (2010), uma das séries mais assistidas da década; ou a inglesa *In the Flesh* (2013), criada pela BBC. Nos quadrinhos há a série que deu origem à produção televisiva *The Walking Dead*, lançada no Brasil como *Os Mortos-Vivos,* que teve início em 2003 e sua última edição foi publicada em julho de 2019. Livros como *Guerra Mundial Z* (*World War Z),* de Max Brooks, lançado em 2006, e jogos, inclusive a franquia japonesa *Resident Evil,* que tem mais de 20 anos, também exploram a ideia de um mundo dominado por zumbis.

Com novos medos (ou antigos medos que se tornam mais reais), vêm novas possibilidades que devem influenciar as produções pelos próximos anos. Se a indústria cinematográfica, como tantas outras, passar por um período de crise, podemos esperar filmes de baixo orçamento e roteiros originais, bem diferentes dos filmes de super-heróis que temos visto nos últimos anos. E os filmes B da década de 50 já nos mostraram as possibilidades dos zumbis quando a verba para a produção não é muita, então podemos esperar que esse gênero esteja longe de se esgotar.

No momento em que vivemos uma pandemia real, e entendemos como uma doença pode se espalhar com tanta facilidade, nossos medos são atualizados. Ainda que o vírus zumbi seja ficcional, a realidade pode trazer novas possibilidades para que essas histórias continuem renovadas pelos próximos anos. Afinal, com seus corpos que se acabam aos poucos, os zumbis se mantêm vivos e se tornaram uma forma de o cinema representar nossos medos.

Considerações finais

Jane Austen é a maior representante do romance de costumes. "Na rotina diária de visitas, compras, costura, fofoca e outras questões triviais, que estão registradas com vivacidade em suas cartas, ela encontrou o material para seus romances. O mundo apresentado em seus livros é essencialmente um mundo do século dezoito, com seus hábitos, gostos e aparências" (DAICHES, 1996, p. 744, tradução nossa). Suas obras, então, são sobre a sua vida, suas rotinas. O que

ela traz ali é, essencialmente, uma vida normal. Os zumbis são o oposto disso: eles trazem uma ruptura – a maior de todas, que muda tudo, para todos. A sociedade como os personagens conhecem deixa de existir para dar lugar ao caos.

Para Maria Clara Pivato Biajoli (2017), as inumeráveis adaptações de obras da escritora – já foram produzidos filmes, séries, *webséries*, quadrinhos, além, claro, de paródias – mudam a forma como vemos o seu trabalho. Segundo a pesquisadora, essas apropriações "são responsáveis por espalhar a ideia de que Jane Austen era uma autora de romances ingênuos para mulheres, a inventora do '*chick lit'* moderno." (BIAJOLI, 2017, p. 3, tradução nossa). Genilda Azerêdo aponta também que nos acostumamos com as adaptações para cinema e TV, em que "a riqueza e o esplendor visuais acabam competindo com o discurso verbal, e frequentemente diluindo as nuances irônicas presentes nos romances originais" (AZERÊDO, 2013, p. 78).

Essa visão da obra de Austen, adquirida por grande parte do público ao longo dos anos, é confrontada quando Grahame-Smith joga os zumbis dentro dessas histórias. Afinal, os zumbis representam aquilo que menos esperamos de um livro que leva na capa o nome de Jane Austen.

> No fim das contas, o zumbi é um símbolo da inquietação mais primitiva da humanidade: o medo da morte. Pleno da sensação mórbida limitações e fragilidades do corpo, o mito do zumbi está intimamente ligado à relação turbulenta que temos com nosso próprio corpo. Isso é suficiente para torná-lo significativamente diferente da lenda do vampiro e daquelas histórias dos mortos que retornam à vida com aparições fantasmagóricas e demônios. (RUSSEL, 2010, p. 19)

A morte não tem lugar nos romances de costumes de Austen. Quando ela aparece, é distante e vemos apenas sinais de suas consequências – o medo do que pode acontecer depois da morte do Sr. Bennet, por exemplo, já que suas filhas não podem herdar sua propriedade. Ou a mudança que a morte do Sr. Dashwood traz para as filhas em *Razão e Sensibilidade*. A morte também é lembrada em *Emma*, já que, quando a tia de Frank Churchill se vai, ele pode se casar com Jane Fairfax. Mas ela nunca é orgânica ou detalhada, é apenas um acontecimento fora das páginas dos livros.

É nessa oposição entre os zumbis e o universo de Jane Austen que essas criaturas encontram seu lugar. Eles entram na história para mudar tudo, criando uma situação absurda com seu horror e traços de comédia. O prazer palimpséstico, que deve ser o objetivo de um autor que cria a paródia com fins mercadológicos (afinal, o público precisa encontrar alguma satisfação para consumir essa obra), cresce neste contraste entre o que conhecemos de Pemberley, Netherfield e Longbourn e o desconhecido do apocalipse zumbi.

Referências

AUSTEN, J. *Orgulho e preconceito*. Tradução de Celina Portocarrero. Porto Alegre: L&PM, 2011.

AUSTEN, J. *A abadia de Northanger*. Tradução de Eduardo Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012, versão Kindle.

AUSTEN, J.; GRAHAME-SMITH, S. *Orgulho e preconceito e zumbis*. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

AZERÊDO, G. Jane Austen e a recodificação paródica do gótico em Northanger Abbey. *Ilha do Desterro* A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, n. 62, nov. 2012. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2012n62p75. Acesso em: 16 mai. 2020.

BIAJOLI, M. C. P. Pride and Prejudice and Zombies: Jane Austen consumed by her popularity. *Espectro da crítica*, v. 1, n. 1, 30 abr. 2017. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/espectrodacritica/article/view/8740. Acesso em: 16 mai. 2020.

CARROLL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

DAICHES, D. *A critical history of English Literature*: *The Restoration to the Present Day* v.2. Londres: Mandarin, 1996.

DENDLE, P. *The Zombie Movie Encyclopedia*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010, versão Kindle.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: EDUFSC, 2011.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução de Vinicius Dantas. *In*: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

LUCKHURST, R. *Zombies: a cultural history*. Cornwall: Reaktion Books, 2015.

MACHADO, I. L. A paródia: gênero discursivo ou estilo de escritura? *In*: PERES Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. (org.). *O estilo na contemporaneidade.* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, p. 181-189.

MACHADO, I. L. A paródia: uma estratégia ou provocação? *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, v. 16, n. 1, 10 mar. 2015.

MACHADO, I. L. A paródia, um gênero transgressivo. *In*: MELLO, Renato de. (org.). *Gêneros:* reflexões em análise do discurso. Belo Horizonte: NAD/POSLIN/FALEUFMG, 2004.

MACHADO, I. L. Lendo a paródia? *In*: Hugo Mari; IveteWalty; Maria Nazareth Soares Fonseca. (org.). *Ensaios sobre Leitura 2*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2007. p. 317-327.

MONAGHAN, D. (org.). *Jane Austen in a social context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1981.

MONAGHAN, D. *Jane Austen: Structure and Social Vision*. Londres: The Macmillan Press, 1980.

PAVEL, T. *The Novel in Search of Itself*: *A Historical Morphology*. *In*: MORETTI, Franco. *The Novel: Forms and Theme*s, Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 3-31.

PILGRIM, D. *The coon caricature*. Disponível em: https://www.ferris.edu/jimcrow/coon/. Acesso em: 12 set. 2020.

PUNTER, D.; BYRON, G. *The Gothic*. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

RUSSEL, J. *Zumbis*: o livro dos mortos. Tradução de Érico Assis e Marcelo Andreani de Almeida. São Paulo: Leya, 2010.

O antiprofeta bíblico: relações intertextuais entre o livro de Jonas e a Sátira Menipeia

Lucas Iglesias (UNASP)[1]

Introdução

Na Bíblia Hebraica, o profeta é o agente que emprega a ironia como instrumento da crítica divina. Nesse caso, encontramos a chamada ironia verbal. Tem-se acesso às palavras ditas pelo profeta por meio da poesia. Oráculos, julgamentos e lamentos são dirigidos a um alvo específico, e, mediante imagens e técnicas permeadas de ironia, o poema desestabiliza a percepção comum. Nem sempre se constata um introito narrativo às palavras irônicas. Muitas vezes preludiado por um simples "Assim diz o Senhor", ouve-se a ironia surgindo da boca do profeta. Por meio dessa ironia verbal, sua audiência é convidada a enxergar através de uma nova perspectiva. Nesse contexto, a ironia não está associada a histórias *sobre* pecadores e transgressores. A ironia nesses livros manifesta-se nas palavras direcionadas *aos* próprios pecadores e transgressores[2].

Contudo, apesar de o profeta ser um personagem concebido como distinto, a Bíblia Hebraica não o apresenta como alguém sobre-humano. Pelo contrário, o profeta é completamente dependente do favor divino. Assim, embora ele seja agente de ironia, em muitos relatos, os profetas são ironizados ao serem retratados ostentando uma perspectiva diminuta em relação aos eventos correntes. Nessas situações, a expectativa em relação a essa figura rui. A ironia que nasce da quebra de expectativa quanto à visão distinta do profeta é proporcionada pelo narrador onisciente que a tudo tem acesso. Em Jonas é possível identificar esse segundo tipo de ironia, a ironia com um alvo, a ironia militante.

1. Doutor em Estudos Judaicos (Bíblia Hebraica) pela Universidade de São Paulo, é docente do UNASP.
2. Obviamente, em alguns oráculos, ao se dirigir ao transgressor, o profeta reconstrói sua história de forma irônica. Contudo, essa reconstrução distingue-se fortemente dos relatos em prosa.

Jonas e a ironia militante

Jonas é o livro profético mais imerso em tensão irônica. De acordo com Sweeney (2000, p. 304), "[...] a narrativa é permeada com elementos de ironia e paródia"[3]. A história dissemina sua ironia, com exceção de sua oração, no capítulo 2, em prosa, e não em poesia.

Embora sejam apresentadas declarações proferidas por Jonas, a ironia que se manifesta na história é sobre o profeta. Por meio de uma narrativa artisticamente elaborada, o leitor encontra um profeta que, ironicamente, procura lutar contra o comissionamento divino. Jonas não é o ironista, mas sim a vítima da ironia.

De acordo com C. J. Ryu (2016, p. 226-227), as últimas quatro décadas têm testemunhado uma evolução nos estudos literários do livro de Jonas[4]. Essa evolução não aparenta ser casual, tendo em vista a sofisticação literária distinta da obra, somada ao crescente progresso dos estudos literários na Bíblia Hebraica de maneira geral.

Para Sharp (2009, p. 177), embora intérpretes insistam em leituras mais diretas, leitores de diversas tradições admitem um caráter abertamente satírico do livro. Debates com respeito aos propósitos das ironias no livro tendem a enfatizar a questão da misericórdia divina conforme apresentada em tradições pós-exílicas.

Muitos argumentam que o grande número de ironias presente na narrativa é empregado em defesa de uma misericórdia divina estendida aos gentios, ou em defesa de uma misericórdia divina concebida de forma abrangente. Contudo, outra leitura possível das ironias do livro tem sido proposta: a de que o foco principal de alojamento dessa ironia esteja no profeta. Essa leitura situa o profeta e, aparentemente, o ofício profético como alvos principais de toda sátira irônica.

Uriel Simon é cauteloso em identificar o livro com essa severa sátira irônica sobre o profeta. Apesar de considerar que a ironia

3. *"The narrative is permeated with elements of irony and parody."*
4. Dentre os quais se destacam, por exemplo, as obras de Magonet (1983), Sasson (1990), Trible (1994) e Craig (1993) por evidenciarem a relação entre forma e conteúdo no livro. Além dessas, merecem proeminência a obra de Gunn e Fewell (1993), por focar aspectos narrativos do livro, o trabalho de Good (1981), por abordar especificamente a ironia em Jonas, e os escritos de Ackerman (1987) e Marcus (1995), por tratarem do livro em relação à sátira.

possui papel importante no relato, para ele, esse papel é mais gentil e bondoso do que muitos leitores supõem.

Simon (1999, p. XXII) vê em Jonas uma ironia compassiva de caráter puramente pedagógico. Para ele, a história não é irônica no sentido negativo de uma sátira irônica, mas na acepção de mostrar um profeta completamente exposto em suas falhas para, junto à pedagogia das falhas, apresentar o perdão. Simon (1999, p. XXII) afirma que a narrativa "[...] posiciona o herói em seu lugar adequado sem humilhá-lo e restaura-o à sua dignidade sem rebaixá-lo"[5].

Contudo, supor que a calmaria de Jonas durante a tempestade, sua petulância quanto à sua missão e sua indignação cômica com a planta não eram vistas como algo humilhante aos olhos dos leitores implícitos do livro é algo difícil de se conceber.

Simon (1999, p. XXII) ainda argumenta a favor de uma função gentilmente didática para as ironias do livro afirmando:

> [...] a ironia efetivamente intensifica o *pathos*. [...] Jonas se permite desafiar a ordem do Senhor e agarra-se à sua oposição mesmo após ser compelido a executá-la, tudo por conta de sua inabalável fidelidade à justiça estrita e sua presciência de que o Senhor certamente se arrependerá de Sua intenção fatal. Ele sofre de autojustiça e presunção; esses são os traços dos quais a ironia divina o vem apartar. A ironia misericordiosa que elimina sua presunção e justiça leva Jonas a reconhecer a mão pesada, mas amável, do Senhor, que anseia por também trazê-lo de volta ao Seu seio[6].

Aparentemente, com Simon, surge questão apresentada por Sternberg (1987, p. 86-95) sobre o narrador bíblico reforçar as aparentes oposições do texto e não buscar engrandecer figuras por meio de um anseio à imposição de coerência. O risco de se ajustar a

5. *"[...] sets the hero in his proper place without humiliating him and restores him to his dignity without abasing him."*
6. *"[...] the irony actually intensifies the pathos. [...] Jonah permits himself to defy the Lord's command and hold fast to his opposition even after being compelled to execute it, all on account of his unwavering fidelity strict justice and his foreknowledge that the Lord will indeed repent of His fatal intent. He suffers from self-righteousness and conceit; these are the traits of which the divine irony comes to wean him. [...] The merciful irony that undercuts his conceit and righteousness leads Jonah to recognize the heavy but loving hand of the Lord, who wishes to return him, too, to His bosom."*

narrativa em termos de história doutrinal para que incongruências e impossibilidades fossem anuladas deve ser ponderado. Apesar de, tradicionalmente, se esperar dos profetas bíblicos uma postura em harmonia com a divina, conforme já se viu, nem sempre essa expectativa concretiza-se.

Além disso, a forma como a narrativa termina não parece concordar com a suposição de que Jonas reconhece qualquer anseio divino de trazê-lo de volta ao seu seio. O livro termina com uma pergunta retórica divina sem resposta da parte do profeta.

De qualquer modo, é importante frisar que nenhuma das abordagens quanto à interpretação da ironia na história tem figurado predominante entre os estudiosos[7]. Por outro lado, a ironia como dispositivo literário característico do livro tem sido constatada pela maioria dos estudos (SHARP, 2009, p. 177). Além disso, segundo aponta David Marcus (1995, p. 104), "[..] ironia é, talvez, a arma mais sofisticada de um satirista, e é encontrada em abundância no livro de Jonas"[8]. Assim, antes de analisar a ironia na narrativa de Jonas, deve-se ponderar sobre alguns detalhes a respeito de sua relação com a sátira.

É importante observar que adotamos as definições de sátira e ironia propostas por Northrop Frye na obra *Anatomia da Crítica* (2014). Para Frye (2014, p. 154), encontramos a concepção de ironia na Ética de Aristóteles, no qual o *eiron* é o homem que se autocensura, em oposição ao *alazon*. Tal homem torna a si mesmo invulnerável, e, embora Aristóteles o desaprove, não há dúvida de que ele é um artista predestinado, do mesmo modo que o *alazon* é uma de suas vítimas predestinadas. O termo "ironia", então, indica uma técnica de aparentar-se ser menos do que se é, que, em literatura, torna-se mais comumente uma técnica de dizer o mínimo possível e significar o máximo possível, ou, de modo mais geral, um padrão de palavras que se distancia da declaração direta ou de seu próprio sentido

7. Alguns estudiosos proveem históricos oportunos sobre diferentes interpretações de Jonas que emergiram ao longo da história da interpretação do livro. Merecem destaque as obras: *A Biblical Text and Its Afterlives*: the survival of Jonah in western culture (2000), de Yvone Sherwood; *From Balaam to Jonah:* anti-prophetic satire in the Hebrew Bible (1995, p. 143-159), de David Marcus; e *Jonah* (1990, p. 323-351), de Jack M. Sasson.
8. *"[...] irony is perhaps the most sophisticated weapon at the disposal of a satirist, and it's found in abundance in the book of Jonah"*.

óbvio. O escritor de ficção irônico, então, censura a si mesmo e, como Sócrates, finge não saber nada, até mesmo que é irônico. A objetividade completa e a supressão de todos os juízos morais explícitos são essenciais para seu método.

De acordo com Frye (2014, p. 155), o ironista "fabula sem moralizar", pois não tem outro objeto além do seu assunto. Isso porque, ainda segundo o autor, a ironia sofisticada não tem a necessidade de chamar a atenção para o fato de ser irônico, mas, pelo contrário, simplesmente afirma algo e permite que o leitor participe na atribuição irônica.

Discordando dessa definição, Booth (1975, p. X) ressalta a existência de ironistas moralistas, citando, por exemplo, Voltaire, Swift e Orwell, e afirma, na sequência, que o próprio Frye os teria categorizado como satiristas, e não ironistas. Para Booth, talvez não exista necessariamente uma obra irônica *per se*, e a ironia resida principalmente em outras figurações, como na sátira, na tragédia ou na comédia.

Ao discorrer sobre os *mythoi* – quatro elementos narrativos arquetípicos (pré-genéricos) da literatura classificados como cômico, romântico, trágico e irônico –, Frye (2014, p. 522) classifica a ironia como o *mythos*[9] do "inverno da literatura" que focaliza fundamentalmente um nível "realista" de experiência. Segundo ele, por assumir essa característica, a ironia dialoga mais frequentemente com elementos do cômico e do trágico.

Para Frye (2014, p. 522), a ironia, "[...] quando cômica, é normalmente idêntica ao sentido comum de uma sátira". Para o mesmo autor, a principal distinção entre a ironia e a sátira é que a sátira é uma ironia militante: suas normas morais são relativamente claras e ela pressupõe padrões contra os quais o grotesco e o absurdo são medidos. Assim, uma das categorias que parece se enquadrar de maneira mais precisa ao livro de Jonas é a da sátira.

9. De acordo com Frye (2014, p. 297-298), os *mythoi* são categorias literárias mais amplas do que gêneros literários comuns e anteriores a eles. São elas: a romântica, a trágica, a cômica e a irônica ou satírica. Por exemplo, "[...] tragédia e comédia, podem ter sido originalmente nomes de duas espécies de drama, mas também empregamos esses termos para descrever características gerais das ficções literárias, sem restrições de gênero". O mesmo se aplicaria à palavra "romance" e também às palavras "ironia" e sátira", elementos da literatura de experiência.

Contudo, ao se comparar características literárias do livro de Jonas com as particularidades fundamentais da sátira, há um tipo específico que melhor parece se enquadrar: o da sátira menipeia. Através das observações apontadas por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, podemos reparar muitas relações intertextuais.

Sobre a origem da sátira menipeia, Bakhtin escreve:

> Esse gênero deve sua denominação ao filósofo do século II a.C. Menipo de Gádara, que lhe deu forma clássica. No entanto, o termo como denominação de um determinado gênero, foi propriamente introduzido pela primeira vez pelo erudito romano do século I a.C., Varro que chamou sua sátira de "*saturae menippea*". (BAKHTIN, 2015, p. 128).

A noção mais completa do gênero é, evidentemente, aquela que nos dão as sátiras menipeias de Luciano que chegaram perfeitas até nós (embora elas não se refiram a todas as variedades desse gênero). Esse gênero carnavalizado e extraordinariamente flexível e mutável teve importância enorme no desenvolvimento das literaturas europeias (BAKHTIN, 2015, p.128-129).

Paralelos entre o livro de Jonas e a sátira menipeia

Em primeiro lugar, Bakhtin observa que na sátira menipeia aumenta o peso do elemento cômico. O livro de Jonas é um livro que carrega comicidade do início ao fim. Obviamente essa comicidade é fruto, como quase em toda Bíblia Hebraica, de situações irônicas.

Vemos esse fenômeno no livro de Jonas, por exemplo, através da ridicularização. Jonas é ridicularizado quando retratado dormindo durante a tempestade. Marcus (1995, p. 119-120) observa que na Septuaginta o ridículo do sono é intensificado pelo fato de se declarar que Jonas não só dormia, mas também roncava enquanto ocorria a tempestade. O profeta é ridicularizado quando é vomitado pelo peixe, logo após proferir que a salvação pertence a Deus. Inclusive, muitos têm identificado humor nessa situação de ser vomitado.

De acordo com Terence Fretheim (1977, p. 96), "[...] o peixe não pode suportar esse personagem Jonas. Ele é aliviado dos incômodos do estômago somente quando se livra de Jonas. Três dias do

indigesto Jonas!"[10]. Jonathan Magonet (1983, p. 52) observa: "[...] há uma sugestão de humor malicioso nessa cena do profeta sendo regurgitado de forma tão indigna"[11]. Para Trible (1994, p. 172), ao invés de um termo neutro para expelir o profeta, o verbo איק [*qîʾ*; "vomitar"], em Jonas 2:10 (11), sublinha a repugnância que as palavras do profeta suscitaram. Ironicamente, o peixe, instrumento potencial de morte, salvou Jonas do mar. Mas Jonas, salvo da morte, não é liberto do comando divino. Inclusive seu retorno à terra seca implica que o leitor ainda está preso ao profeta.

Jonas também é ridicularizado ao ser relatado que, no momento em que Deus se aparta de sua ira, o profeta manifesta a dele (Jn 4:1). Em Jonas 4:2, o profeta finalmente afirma os motivos de sua tentativa de fuga:

אָנָּה יְהוָה הֲלוֹא־זֶה דְּבָרִי עַד־הֱיוֹתִי עַל־אַדְמָתִי עַל־כֵּן קִדַּמְתִּי לִבְרֹחַ תַּרְשִׁישָׁה כִּי
יָדַעְתִּי כִּי אַתָּה אֵל־חַנּוּן וְרַחוּם אֶרֶךְ אַפַּיִם וְרַב־חֶסֶד וְנִחָם עַל־הָרָעָה׃

> Ah! Senhor! Não foi isso que eu disse, estando ainda na minha terra? Por isso, me adiantei, fugindo para Társis, pois sabia que és Deus clemente e misericordioso, e tardio em irar-se, e grande em benignidade, e que te arrependes do mal.

Nesse ponto, o profeta cita os atributos divinos proferidos em Êxodo 34:6-7[12]. Contudo, ironicamente, Jonas profere essas palavras com intenção completamente alheia à do Pentateuco. Em Êxodo, esses atributos estão envoltos em uma atmosfera positiva, mas Jonas tem a intenção de elencá-los contra o próprio Deus, criticando-o.

Quando estava no ventre do peixe, Jonas afirmou que a salvação pertencia a Deus, porém não admite, em momento algum, que essa misericórdia salvadora possa alcançar os ninivitas. Com essa afirmação e essa omissão, o narrador cria uma situação absurda na qual um profeta hebreu está irado com a misericórdia divina a ponto de desejar a morte por ter obtido sucesso em sua pregação (v. 3).

10. *"[...] the fish can't put up with this character Jonah. He is relieved of his stomach troubles only when he gets rid of Jonah. Three days of undigested Jonah!".*

11. *"[...] there is also a suggestion of malicious humour in this picture of the prophet being disgorged in a so undignified fashion [...]".*

12. Com algumas variações, componentes desse credo ocorrem em: Salmos 86:15; 103:8; 145:8; Neemias 9:17; Joel 2:14.

Em vez de abandonar a cidade à qual, até então, relutou em ir, o profeta agora não quer deixá-la (v. 5). Diferentemente do rei que se assenta sobre cinzas, Jonas assenta-se em um lugar confortável e espera para ver o que acontecerá à cidade.

Bakhtin (2015, p.130) também observa que a menipeia liberta-se totalmente das limitações históricas. Ela é livre de qualquer ancoradouro memorialístico, até mesmo de qualquer verossimilhança de caracterização, embora, ocasionalmente, os personagens sejam figuras históricas. A sátira fornece espaço livre à invenção. Jonas, um personagem histórico, é situado pelo narrador em situações destituídas de qualquer credibilidade para que seu argumento mantenha-se.

E isso nos leva ao terceiro ponto, Bakhtin observa que a particularidade mais importante do gênero da menipeia consiste em fantasia audaciosa e descomedida. É possível identificar no livro de Jonas algumas situações fantásticas que, racionalmente, aparentam ser impossíveis ou irreais: o fato de Jonas ter sido engolido por um grande peixe; o fato de o peixe responder ao comando divino e vomitar Jonas ainda com vida na praia; a planta que surge e cobre a cabeça de Jonas do sol; o verme que surge e destrói a planta; e até mesmo a conversão de toda a cidade, isso somado à atitude, inclusive dos animais, de vestirem-se em panos de saco.

De acordo com Marcus (1995, p. 10-11), por conta da desnaturalidade desses eventos, alguns leitores os denominam de milagres ou fantasias. Nota-se, comumente, a presença de animais ou objetos inanimados – tais como árvores – dialogando com algum ser humano.

Todas essas situações proporcionam uma atmosfera fantástica ou miraculosa à história principalmente devido à forma como são narradas. Tudo ocorre numa sequência praticamente instantânea na narrativa, e o leitor não tem tempo sequer para respirar. A única exceção é quando, ironicamente, Jonas está no ventre do peixe e ora, construção que provoca um ralentando na narrativa. Além disso, todos os eventos são narrados com naturalidade e sem espanto, como se fosse algo recorrente alguém ser engolido por um peixe e ser vomitado na praia.

A fantasia é motivada, justificada e focalizada por um fim puramente filosófico ideológico: o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia (BAKHTIN, 2015, p.130).

Além disso, Bakhtin (2015, p.131) observa que uma outra particularidade importante da menipeia é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o naturalismo de submundo. O livro de Jonas carrega essa carga simbólica desde seu início em relação ao alvo da sátira: o profeta Jonas. O profeta é o anti-herói principalmente por conta da relação entre seu nome e suas ações (LACOCQUE, 1999, p. 26-30). Jonas é identificado, no início da história, como "Jonas, filho de Amitai" [יוֹנָה בֶן־אֲמִתַּי; *yônâ ben-ʾămitay*], que, literalmente, significa "pombo, filho da fidelidade" (ACKERMAN, 1987 p. 234). Amitai [אֲמִתַּי; *ʾămitay*], além do possível nome de um parente próximo de Jonas, é uma forma abreviada da palavra hebraica אֱמֶת [*ʾĕmet*; "verdade"] (HALOT, p. 69)[13].

De acordo com Good (1981, p. 42), em algumas situações no texto bíblico, a expressão "filho de" expressa uma categoria, uma espécie de qualificação. Por exemplo, em 1 Samuel 14:52 encontra-se a expressão בֶּן־חַיִל [*ben-ḥayil*; "filho de capacidade"], em referência a homens valentes, e em Salmos 89:22 (heb. v. 23) encontra-se בֶן־עַוְלָה [*ben-ʿawlâ*; "filho da perversidade"], em referência a homens perversos. Assim, o narrador, ao apresentar o nome do personagem inicial da história, cria uma expectativa no leitor (HOLBERT, 1981, p. 63). Do filho da fidelidade, não se esperaria mais nada além de fidelidade. Contudo, logo na sequência, a expectativa é quebrada pela atitude completamente opositora do profeta[14].

Bakhtin (2015, p.133-134) também fala de representações inusitadas de estados psicológico-morais. Personagens com devaneios incontidos, dupla personalidade, escandalosos e excêntricos em seu comportamento. O livro de Jonas adequa-se perfeitamente nessa particularidade. Na verdade, uma das características literárias fundamentais de Jonas envolve sua caracterização. No livro, todos os personagens agem de maneira exatamente oposta ao que se espera deles. Exatamente todos. Os marinheiros pagãos, o capitão do navio,

13. Deste ponto em diante, a sigla HALOT será adotada em referência a KÖEHLER, L. et al. *The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament.* Leiden: E. J. Brill, 1994-2000. Electronic edition.

14. Logo na sequência, ao tratar sobre a ironia no livro de Jonas, desenvolver-se-á melhor a importância do nome do profeta para o livro.

os ninivitas e o rei de Nínive respondem positivamente à palavra de Deus. Jonas, o profeta de Israel, responde negativamente.

O ápice da excentricidade está aparentemente nas agudas mudanças de humor. Em um momento de infelicidade (por ter sido bem-sucedido na pregação), ele deseja morrer; em um momento seguinte de felicidade, devido à planta que o protege, ele se mostra radiante de alegria. Contudo, quando a planta morre, ele deseja novamente morrer. Essa mudança constante, fruto da visão autocentrada, da irritabilidade e do desconforto do profeta, salienta sua ridicularização.

Um outro elemento da menipeia é a presença de contrastes agudos e desproporções (BAKHTIN, 2015, p.134), mais uma característica marcante do livro de Jonas. No livro do profeta, há minimização e exagero em abundância. Em Jonas, tudo é muito grande ou muito pequeno (MARCUS, 1995, p. 101). Para alcançar seus propósitos, Deus usa tanto um peixe grande quanto um pequeno verme.

O exagero se dá também, em grande parte, por intermédio da palavra-chave גָּדוֹל [*gādôl*; "grande"]. O adjetivo é associado, na narrativa, com a cidade (1:2; 3:2; 3:3; 4:11), o vento (1:4), a tempestade (1:4, 12), o medo dos marinheiros (1:10, 16), o peixe (2:1) e, por fim, tanto a ira quanto a alegria de Jonas (4:1, 6). Em Jonas 3:5-7, a palavra aparece como substantivo, e em Jonas 4:10, como verbo, quando, em resposta à ira de Jonas, em seu discurso final, Deus relembra ao profeta que ele não tinha feito nada para "tornar grande" [גִּדַּלְתּוֹ; *gidaltô*] a planta. Especificamente quanto à cidade, usa-se o epíteto "grande cidade" [עִיר־גְּדוֹלָה; *ʿîr-gĕdôlâ*] quatro vezes, sendo que em Jonas 3:3 usa-se uma forma de superlativo que parece indicar, literalmente, que ela era uma "cidade divinamente grande" [עִיר־גְּדוֹלָה לֵאלֹהִים; *ʿîr-gĕdôlâ lēʾlōhîm*].

Por outro lado, o discurso que Jonas profere na cidade é um dos mais curtos de toda a Bíblia: somente cinco palavras em hebraico. Em Jonas 3:4b, lê-se:

עוֹד אַרְבָּעִים יוֹם וְנִינְוֵה נֶהְפָּכֶת

Ainda quarenta dias, e Nínive será subvertida.

E aqui, ironicamente, o efeito do discurso demonstra ser inversamente proporcional ao seu tamanho, pois os ninivitas creram e toda a cidade foi poupada.

A sátira menipeia também se distingue por apresentar uma ideia de utopia social introduzida através de sonhos ou viagens a lugares misteriosos (BAKHTIN, 2015, p.134-135), algo notavelmente presente no livro de Jonas tanto em sua viagem às profundezas do Sheol, como à cidade de Nínive, paradigmaticamente má.

A sátira menipeia envolve mistura de gêneros e estilos literários (BAKHTIN, 2015, p.135). Jonas tem gêneros e estilos diversos de escrita. Um dos mais marcantes é o poema do capítulo 2 considerado um salmo de ações de graça. Além disso, a mescla de estilos deve-se, no livro profético, à abundância de paródias. As paródias referem-se ao caráter evocativo do texto, à capacidade deste de citar outros textos comuns aos ouvintes e leitores. A paródia ataca o alvo por meio do contraste. Distorcendo textos tradicionais, indivíduos conhecidos ou padrões de comportamento esperados, o narrador forja o personagem da maneira mais apropriada para suas intenções (MAGONET, 1983, p. 101).

Concluindo, a sátira menipeia carrega a particularidade da publicística atualizada. São impregnadas de polêmicas abertas e veladas a diversas escolas ideológicas ou religiosas, com tendências e correntes da atualidade. São plenas de alusões a grandes acontecimentos da época. Jonas também enquadra-se nessas características ao criticar a visão religiosa do profeta sobre a misericórdia restrita a Israel. A fala do rei sobre o arrependimento divino ecoa diretamente a história narrada em Êxodo 32. No verso 9, ao relatar as palavras do rei "[...] se arrependerá, e se apartará do furor da sua ira, de sorte que não pereçamos [...]", o autor transporta o leitor para o episódio da intercessão de Moisés por Israel (Êx 32:12). Nessa ocasião, Moisés diz a Deus: "[...] torna-te do furor da tua ira e arrepende-te deste mal contra o teu povo" [שׁוּב מֵחֲרוֹן אַפֶּךָ וְהִנָּחֵם עַל־הָרָעָה לְעַמֶּךָ; *šûb mēḥărôn ʾapeḳā wĕhināḥēm ʿal-hārāʿā lĕʿameḳā*]. De acordo com Marcus (1995, p. 130), esses são os dois únicos textos que combinam as duas fórmulas: Deus tornando da sua ira e arrependendo-se[15].

Além disso, ao relatar que Deus arrependeu-se do mal que havia feito, no verso 10, o narrador conecta mais uma vez o episódio de Nínive com o do bezerro de ouro. Dessa vez, o texto ecoa Êxodo

15. A ideia de Deus tornando de sua ira [חֲרוֹן אַפּוֹ + שׁוּב] ocorre duas vezes no livro de Jeremias, חֲרוֹן אַפּוֹ sem שׁוּב pode ser encontrado em: Jeremias 4:26; 12:13; 25:37, 38; 49:37; 51:45.

32:14, no qual se lê: "Então, se arrependeu o Senhor do mal que dissera havia de fazer ao povo" [וַיִּנָּחֶם יְהוָה עַל־הָרָעָה אֲשֶׁר דִּבֶּר לַעֲשׂוֹת לְעַמּוֹ; *waynāḥem YHWH ʿal-hārāʿā ʾăšer diber laʿăśôt lĕʿamô*]. A única diferença é que o objeto da má intensão, naquele episódio, é Israel e não Nínive (GUNN; FEWELL, 1993, p. 138). E de maneira contrastante, aqui, a mesma misericórdia fornecida a Israel agora é, inesperadamente, proporcionada a uma nação idólatra.

No episódio do bezerro de ouro, é Moisés quem intercede pelo povo, mas aqui em Jonas quem executa esse papel é o rei pagão (DAVIDSON, 2016, p. 522). Segundo o rei, em situação de humilhação e arrependimento, cada um se converteria do seu mau caminho (v. 8), ideia constantemente repetida em Jeremias com relação a Israel (Jr 18:11; 23:14, 22; 25:5; 26:3; 35:15; 36:3, 7). Contudo, além de argumentar a favor da humilhação, ao ponderar sobre um possível arrependimento divino, na boca do rei, são colocadas as mesmas palavras encontradas em Joel 2:14: "Quem sabe se voltará?" [מִי יוֹדֵעַ יָשׁוּב; *mî yôdēʿa yāšûb*]. De maneira irônica, o autor fomenta a impressão de que o rei ninivita parece conhecer muito mais sobre o Deus de Israel e suas tradições do que o próprio profeta que, quando cita o texto bíblico, distorce-o.

Assim, o livro polemiza, empregando episódios conhecidos na tradição judaica em que a misericórdia divina é abrangente, aplicando-os a uma nação ameaçadora e violenta.

Considerações finais

O livro de Jonas é nitidamente imerso no gênero satírico. Dentre as possíveis modalidades da sátira, a que talvez melhor se enquadre ao contexto seja a da sátira menipeia.

Seguindo as caracterizações da sátira menipeia, é possível notar diversas semelhanças do gênero com o livro de Jonas. Isso não significa, obviamente, que o texto de Jonas deva ser necessariamente tardio, até porque o fenômeno literário antecede, em quase todas situações, sua conceituação e sua nomeação.

Concluindo, é fato que há diálogo entre as características literárias do livro de Jonas e as particularidades da sátira menipeia propostas por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

Referências

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

DAVIDSON, S. V. Postcolonial Readings of the Prophets. In: SHARP C. J. (Ed.). *The Oxford Handbook of the Prophets*. New York: Oxford University Press, 2016. p. 507-527.

FRETHEIM, T. E. *The Message of Jonah*: a theological commentary. Minneapolis: Augsburg Fortress Pub., 1977.

FRYE, N. *Anatomia da Crítica*: quatro ensaios. São Paulo: Realizações, 2014.

GUNN, D. M.; FEWELL, D. N. *Narrative in the Hebrew Bible*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

HOLBERT, J. C. "Deliverance belongs to Yahweh!": satire in the book of Jonah. *Journal for the Study of the Old Testament*, 21, p. 59-81, October 1981.

LACOCQUE, A.; LACOCQUE, P. E. *The Jonah Complex*. Columbia: University of South Carolina Press, 1990.

MAGONET, J. *Form and Meaning*: studies in literary techniques in the book of Jonah. Sheffield: The Almond Press, 1983.

MARCUS, D. *From Balaam to Jonah*: anti-prophetic satire in the Hebrew Bible. Atlanta: Scholars Press, 1995. (Brown Judaic Studies, 301).

RYU, C. J. Divine Rhetoric and Prophetic Silence in the book of Jonah. In: FEWELL, D. N. (Ed.). *The Oxford Handbook of Biblical Narrative*. New York: Oxford University Press, 2016. p. 226-236.

SHARP, C. J. *Irony and Meaning in the Hebrew Bible*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2009.

SIMON, U. *Reading Prophetic Narratives*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

STERNBERG, M. *The poetics of the Biblical Narrative*: ideological literature and the drama of reading. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

SWEENEY, M. *The Prophetic Literature*. Nashville: Abingdon Press, 2005.

TRIBLE, P. *Rhetorical Criticism*: context, method and the book of Jonah. Minneapolis: Fortress Press, 1994. (Guides to Biblical Scholarship).

A encruzilhada entre o popular e o erudito no mito fáustico de *Grande sertão: veredas*

Lucas Silveira Fantini da Silva (UNESP)[1]

Erudição e sabedoria popular

A erudição de Guimarães Rosa, operacionalizada a partir do substrato regionalista da cultura popular sertaneja, faz com que suas obras sejam marcadas por um estilo inovador, uma vez que, por um lado, nutre-se tanto da tradição literária clássica quanto das proposições de vanguarda do Modernismo e, por outro lado, mobiliza costumes e crenças populares junto das particularidades sociais que atravessam e constituem o homem do sertão de Minas Gerais, espaço predominante de suas *estórias*.

O crítico estadunidense David Jackson, estudioso do Modernismo brasileiro, diz que Rosa pertence com destaque ao movimento modernista mundial, pois sintoniza o experimentalismo linguístico – que o emparelha aos anglófonos Pound e Joyce – com o resgate temático "primitivista" preconizado pela arte de vanguarda do início do séc. XX (JACKSON, 1996, p.6 apud HEISE, 2007, p.50). Entretanto, para Antonio Candido (2001), Rosa não poderia ser meramente modernista, já que sua obra desliza de qualquer tendência e escapa de qualquer condicionamento rigoroso. Candido argumenta que, ao mesmo tempo em que a linguagem rosiana é, de fato, modernista e experimental, ela também resguarda a exuberância e a pompa verbal típica da tradicional literatura romântica, e que a exploração "primitivista" do mundo arcaico e pitoresco do caipira e do jagunço – um universo já bem explorado pelo ciclo dos romances regionalistas da década de 1930 – é superada e torna-se outra instância ao incorporar, no sertão, grandes dilemas existenciais da humanidade, também encarados pelos modernos heróis problemáticos

1. Mestrando (CAPES – Código de Financiamento 01) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), Campus de São José do Rio Preto, SP, Brasil. E-mail: lucas.fantini@unesp.br

de autores como Dostoiévski, Proust, Stendhal e o já citado Joyce (CANDIDO, 2001, p. 25-26).

Os homens comuns do sertão mineiro encaram, em estado de crise, as grandes questões: *Quem sou eu? Deus existe? O que é o amor? O que é o mal? O que é a morte?* etc. Eis que, nesses intercursos conflituosos à interioridade de si mesmas, as personagens e as vozes rosianas são, em geral, instâncias que partem do senso comum e da sabedoria popular do sertanejo simples e amalgamam-se a doutrinas filosóficas metafísicas de, dentre filósofos clássicos e modernos, Platão e Bergson, e fundem-se também a preceitos da sabedoria milenar tanto do Tao e dos Vedas quanto dos neoplatônicos e da alquimia medieval, palmilhando, portanto, referências místico-religiosas de Oriente a Ocidente (Cf. UTÉZA, 1994). Tais referências indicam predileção por pensamentos e visões de mundo que, em comum, dualizam o real entre uma dimensão dos deuses, das ideias, da verdade, do espírito, e, portanto, eterna; e uma dimensão da matéria, falha e finita, onde vivem os homens. Nesse pensamento, existir é saber interseccionar-se entre o mundo elevado e o mundo terreno; é estar consciente dos perigos do sobrenatural e do oculto infiltrados na experiência imediata com o real.

Religião, misticismo, intuição e fé entrecruzam-se com certa dose de razão e de ceticismo no tratamento rosiano das questões existenciais abordadas em sua obra. Em carta a João Condé, em que Rosa dá pistas sobre a composição dos contos de seu livro de estreia *Sagarana*, de 1946, o escritor mineiro diz que, depois de resolver o problema da forma expressiva mais adequada à sua *concepção-do-mundo* – que se sabe ser uma visão transcendentalista –, "eu tinha de escolher o terreno onde localizar minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago da Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi" (ROSA, 2012, p. 24). Assim, ao criar um universo próprio a partir da cultura popular sertaneja com que teve profunda vivência e infiltrá-lo com uma vasta erudição que resgata as mais diferentes referências letradas dispostas em tradições do pensamento religioso e filosófico de leste a oeste do globo, Rosa alinha o erudito e o universal com o popular e o particular, propondo o estreitamento da condição humana para além de demarcações culturais.

Surregionalismo e *Weltliteratur*

A saída do enquadramento documentário particularizante e da ambientação regionalista para alçar-se ao universalismo de grandes questões teológicas e existenciais apresenta-se, enfim, como o projeto literário de Guimarães Rosa. Ao analisar *Grande sertão: veredas*, a obra máxima do autor, publicada em 1956, Luiz Roncari confirma essa proposição ao dizer que o romance é constituído

> [...] basicamente de duas camadas de texto: uma, mais baseada na experiência do autor e nos seus vínculos com a tradição literária brasileira, na qual ele retomava os temas do sertão, do jagunço, do gado, da grande propriedade agrária, dos conflitos decorrentes do processo de modernização e dos seus modos de expressão tradicionais; e, outra, fundada em extensa leitura e erudição literária e filosófica, que eram mais ou menos explicitadas, na qual ele elaborava a dimensão simbólica, universal e mítica das obras. (RONCARI, 2004, p.18).

As subversões de Rosa, tanto no nível da expressão, ao mobilizar uma linguagem concomitantemente modernista e reminiscente de arcaísmos, quanto no nível do conteúdo, ao nivelar o homem do sertão à erudição dos filósofos, fazem com que Antonio Candido (2011) enquadre o escritor mineiro numa categoria própria: a do *surregionalismo*, ou *transregionalismo*, ou *regionalismo universalizante*.

Na célebre entrevista que cedeu a Günter Lorenz (1991), Guimarães Rosa elenca uma série de autores europeus canônicos; cita grandes nomes, como Dostoiévski e Tolstói; Flaubert e Balzac; Kafka, Thomas Mann e Robert Musil. Escritores estes que, mesmo no caso de falarem especificamente de suas nações e do homem de seu tempo, também intencionaram abarcar o mundo todo e explorar aspectos universais da condição humana. Assim, Rosa não hesita em afirmar, categoricamente, na mesma entrevista, que "Goethe era sertanejo", pois, sendo alemão e escrevendo em alemão sobre seu povo, expressando o *Zeitgeist* da passagem do séc. XVIII ao séc. XIX na Europa, produziu uma literatura que também reflete dilemas do espírito humano que habitam em qualquer um, para além das terras germânicas. Mas Rosa diz que Goethe era sertanejo porque era, de fato, um contador de estórias como são os homens do sertão. E, na sua visão sobre o dinamismo literário, que vai da abordagem

de elementos particulares no intento de atingir o universal e vice-versa, Rosa considera, por tabela, que, em literatura, o sertanejo falando do sertão também pode ser uma espécie de Goethe. É o caso de Riobaldo, narrador e protagonista de *Grande sertão: veredas*, um sujeito fáustico recriado no contexto brasileiro.

O ponto de contato nas visões literárias de Guimarães Rosa e de Goethe dá-se na relação dialética que ambos os autores estabelecem entre a literatura nacional, própria de um povo e de uma manifestação cultural específica, e a literatura mundial, patrimônio universal que se debruça sobre uma visão global da existência. Segundo a germanista Eloá Heise,

> Goethe sonhava com o ideal de uma cultura cosmopolita, baseada em uma nova ética, que só encontra sentido na cultura da sociedade como um todo. Em consonância com essa visão cosmopolita e de compreensão mútua é quase lógico que se desenvolva uma ideia supranacional e social de arte: a *Weltliteratur*. (HEISE, 2007, p. 53).

Weltliteratur traduz-se literalmente ao português como *literatura mundial*. Goethe admite que uma literatura dessa ordem concretiza-se ao buscar, na representação de uma cultura nacional, o que há de universal, mas também se concretiza no sentido inverso ao resgatar o que há de nacional em meio ao universal (HEISE, 2007, p. 51).

Em resumo, o *surregionalismo* de Rosa e a *Weltliteratur* de Goethe consideram a literatura como um espaço de *congregação transcultural*. Ambos, aliás, são artistas hiperletrados com vasta erudição e que se nutrem, em suas obras, do material cultural oriundo das camadas populares de seus respectivos contextos nacionais; um material que circula pelas margens do universo intelectual e letrado, numa manifestação espontânea e frequentemente de índole religiosa que Goethe chama de *Volkspoesie*, isto é, *poesia popular*.

O mito fáustico

O mito fáustico, que entre outros elementos liga Goethe a Rosa, tem origem na cultura popular alemã. A *História do doutor Johann Fausto*, livro de autoria anônima do séc. XVI, publicado em 1587, é considerada a primeira publicação impressa sobre a lenda do Doutor Fausto: o sábio alquimista que, ansiando grandes poderes, conhecimento

ilimitado, riqueza e realização sexual, vende sua alma ao diabo. Magali Moura (2019), tradutora do livro para o português, informa que a lenda, muito anterior ao livro, tinha significativa importância na cultura oral de toda a Alemanha protestante e que, quando a compilação das "aventuras bizarras do mui famoso mago e nigromante" (MOURA, 2019, p. 23) foi lançada num volume impresso, a obra teve sucesso imediato e tornou-se o que se chamaria hoje de *best-seller*. O sucesso do livro à sua época inspirou Christopher Marlowe a adaptá-lo, entre 1588 e 1592, na célebre peça teatral *A trágica história de Doutor Fausto*. Nela, assim como no livro, acompanham-se as aventuras heréticas e libertinas do Fausto pactário ao lado do seu diabo particular Mefistófeles (ou Mefostófoles). O grande apelo popular da lenda, segundo Moura, deveu-se ao fato de que se tratava de uma narrativa profundamente moralizante atrelada ao dogmatismo da religião protestante:

> [...] este livrinho sobre a história do pactário se inscreve em um rol de tipo de textos com fins de domesticação ideológica. [...] A popularização da figura demoníaca e a exposição em narrativas populares de seus artifícios dirigidos a tentar e conseguir submeter o homem a seu domínio serviam como uma das formas mais eficazes de dominação e controle das massas. (MOURA, 2019, p. 214).

A narrativa operava, então, com uma finalidade prática – didática e doutrinária – que é explicitada no aviso inicial da *História do Doutor Johann Fausto*, cuja publicação, de acordo com o editor e organizador do volume à época, Johann Spies, vinha a público apenas "para servir como terrível exemplo, modelo abominável e sincera advertência a todos os homens que se acham orgulhosamente superiores, aos pretensiosamente curiosos e aos ateus" (MOURA, 2019, p. 7). Dessa forma, por causa de suas heresias, a história fatalmente dará um fim punitivo extremamente terrível a Fausto, ilustrando as agruras infernais pelas quais passam os detratores da fé.

Segundo Moura (2019), no imaginário do século XVI, a erudição e a busca do conhecimento ainda eram vistas como atitudes transgressoras, pois desafiavam a fé. Por isso, a *húbris* de Fausto dá-se quando o Doutor ousa expandir ainda mais os seus saberes e precisa confrontar o dogma da crença e traí-lo. Em essência, a transgressão altamente condenável de Fausto é a mesma de Lúcifer: a afirmação da própria individualidade em contestação à soberania de Deus. Nesse

ponto, Ian Watt (1997) argumenta que o mito fáustico é uma manifestação ideológica tipicamente moderna, pois, ao retratar um sujeito que desafia a suprema autoridade divina para exaltar as potencialidades do próprio homem, concentra a revolução antropocentrista do Renascimento e expressa o individualismo do mundo moderno.

Moura (2019) destaca, porém, que o Fausto editado por Spies está no limiar de duas eras: é um sujeito que possui uma atitude questionadora e impositiva moderna, mas que, formado pela tradição medieval, pratica as artes mágicas e ocultas de uma maneira que a posteridade considerará ingênua e tola. "Fausto se insere na modernidade como um maldito, tanto para aqueles que querem desvencilhar-se do modo medieval de pensar o mundo, como por aqueles que saúdam o raiar de um renascer" (MOURA, 2019, p. 216). Não é, portanto, apenas a religiosidade medieval e o senso comum que o condenam, pois sua superstição e seu misticismo serão negados pela racionalidade dos filósofos eruditos do Século das Luzes.

A tragédia de Fausto

É, então, a partir dessa lenda, produto do sectarismo protestante, que Goethe, vivenciando o Iluminismo e seu desdobramento na Europa, estabelecerá seu projeto mais ambicioso: o seu próprio Fausto, cuja realização lhe ocupou praticamente a vida inteira. Dividido em duas partes, *Fausto, uma tragédia*, que começa a ser esboçado em 1775 e só será finalizado em 1832, é uma completa reinvenção do mito e, dada sua exuberância técnica e temática, tornou-se a maior referência canônica quando o motivo do pacto com o diabo é mobilizado em toda a literatura que lhe é posterior.

Ao contrário do tratamento negativo que é dado ao Fausto do séc. XVI, a atitude fáustica como o espírito da civilização moderna é constatada por Goethe como o cerne do novo homem. Destacando as grandes obras e as magníficas realizações que o homem carrega em si como potencial, o gênio alemão, no entanto, não deixa de destacar o custo terrível que a marcha do desenvolvimento individual e social traz àqueles que almejam superar a tradição e fazer a história avançar. A atitude da desobediência que impulsiona o homem é uma atitude satânica e, assim, para transformar o mundo e a si mesmo, é preciso destruir o passado e o antigo eu; é preciso, pois, dominar

as forças da destruição e da violência. Para que o homem seja maior e para que seu mundo seja melhor, é preciso, enfim, intervir por intermédio dos poderes malignos do diabo. Não à toa, o diabo Mefistófeles, com seu típico cinismo, apresenta-se a Fausto de maneira ambígua: "Sou parte da Energia/ Que sempre o Mal pretende e o que o Bem sempre cria" (GOETHE, 2017, p. 118).

Marshall Berman interpreta o reaproveitamento goethiano do mito fáustico como uma manifestação sobre o que ele considera como *tragédia do desenvolvimento* na modernidade. Segundo Berman, Fausto buscou o amor da jovem Margarida e experimentou o luto de sua morte para engrandecer o próprio espírito e evoluir através da experimentação das mais variadas sensações e emoções à disposição do homem. O seu ímpeto de desenvolvimento pessoal está acima do bem e do mal e até das próprias vontades individuais, pois é

> [...] um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e desgraça juntas, assimilando-as todas ao seu interminável crescimento interior; até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento. (BERMAN, 2007, p. 53).

No entanto, na segunda parte da tragédia, Fausto "expande o horizonte de seu ser, da vida privada para a pública" (BERMAN, 2007, p. 77) e, depois de conturbadas aventuras pela esfera política, decide ser o senhor de uma nova utopia, tomando-se do desejo megalomaníaco de *colonizar* os domínios do oceano. Fausto testa os limites da engenharia humana em seus planos de expandir o litoral por meio da construção de diques e de sistemas de drenagem da água; e, nesse ponto, Berman (2007) chama atenção para as contradições do desenvolvimento tecnológico e industrial que impactam a sociedade moderna. A intervenção de Fausto na natureza é altamente destrutiva, mas, a seu ver, é válida para alcançar a perfeição de seus domínios; de "em solo livre ver-me em meio a um livre povo" (GOETHE, 2011, p. 601-602). A realização do seu sonho de uma terra livre para um povo livre faria com que ele se tornasse o mártir de um novo mundo e se redimisse dos seus atos, pois se entregou aos poderes ocultos e carregou o mal em si para que a humanidade do porvir estivesse salva. Todavia, seus intentos fracassaram e Fausto morreu antes de realizar sua obra, ao que Mefistófeles replica: "De que serve a perpétua obra criada,/ Se logo algo a arremessa para o

Nada?" (GOETHE, 2011, p. 603). Mas o Diabo não consegue arrastar Fausto até o inferno, pois este obtém a intercessão da Mater Gloriosa e é alçado aos céus. Fausto experimenta o sagrado na glória e na desgraça e, como nenhuma outra força simbólica, expressa a atmosfera da passagem do séc. XVIII ao séc. XIX.

O tecido fáustico

A trágica história de Doutor Fausto, de Christopher Marlowe, e o *Fausto*, de Goethe, fizeram com que o mito fáustico saltasse da cultura popular para se tornar um tema de muito destaque na cultura erudita. No entanto, nas camadas populares e na tradição oral dos vários povos profundamente marcados pelo cristianismo, histórias a respeito de diabos selando contratos pela alma de homens ambiciosos continuaram sempre muito comuns.

Jerusa Pires Ferreira é uma importante estudiosa do que ela coloca como *tecido fáustico*: o conjunto heterogêneo de manifestações artísticas, tanto eruditas quanto populares, que possuem o pacto diabólico no horizonte de suas produções ficcionais. Em sua visão, essas manifestações são "um *continuum* onde tudo se reúne" (FERREIRA, 1995, p. 64). Nesse *continuum*, que envolve de folhetins populares e lendas da tradição oral a poemas filosóficos e peças trágicas, Ferreira chama atenção para o único elemento invariável das narrativas fáusticas: o pacto com o diabo. De resto, tudo pode variar. O rastreio da diversidade e a constatação da popularidade das histórias de pactários levaram Ferreira a afirmar que:

> Nenhum tema é mais vivo, nada instiga e convida mais do que esta história de amor e morte, de confronto com a eternidade e a salvação, de comércio com as forças do mal, que vem de tempos muito distantes, ligando-se a narrativas longínquas e dispersas, algumas delas da primeira literatura cristã. Passando pelo universo medieval, se faz a estória dos tempos modernos, se enraíza na literatura inglesa, se prototipa na alemã, e difunde em várias outras literaturas, alcançando pontos muito altos nas obras de Marlowe e Goethe. (FERREIRA, 1995, p. 87).

Nesse amplo espectro cultural de raízes ancestrais, chama atenção a maneira como o mito fáustico, ou as histórias de pactários,

diferentemente dos ingleses e dos alemães, são representadas pelo povo de forte tradição católica da Península Ibérica. Reservada a gradualidade das variações nas muitas histórias e lendas, uma das diferenças cruciais entre o conhecido mito alemão e os pactários de Portugal e de Espanha está, no geral, na representação do diabo e no desfecho da narrativa. Nas categorias de Ferreira, os Faustos ibéricos são os *Faustos da Salvação*, "pois, no final e por artes de Nossa Senhora (o eterno feminino), é o demônio que sai perdendo (o demônio logrado)" (FERREIRA, 1995, p. 102); e, por contraste, os Faustos luteranos formariam o grupo dos *Faustos da Danação*, em que "teríamos neles o triunfo da repressão e do castigo moralizador" (FERREIRA, 1995, p. 102). Enquanto, na tradição protestante, o diabo é uma figura temível e maligna que pune exemplarmente o herege que vendeu a alma, na tradição católica, por outro lado, o diabo é um ser risível, constantemente ridicularizado pelo pactário espertalhão que, cheio de artimanhas, consegue enganar o pai da mentira, reaver sua alma, escapar do inferno depois de ter usufruído dos poderes demoníacos e, normalmente com ajuda de Nossa Senhora, alcançar a redenção dos seus pecados.

Na disseminação da cultura medieval portuguesa no Brasil,

> [...] a nossa tradição popular dos folhetos nordestinos de relação fáustica está mais para a primeira vertente [da Salvação]. Ali atua a Compadecida, e o pecador, que quis deter a força de um ofício, o saber de uma ciência, desafiar as leis da juventude e da velhice, do amor, é em geral perdoado e redimido. (FERREIRA, 1995, p. 102).

Nota-se que o *Fausto* de Goethe, um Fausto da Salvação, ao ser livrado das garras do diabo pela Mater Gloriosa, descola-se da tendência protestante de danação e coincide com as manifestações católicas do mito em que há a intervenção da Compadecida. Outro ponto de contato que Ferreira destaca é que o amor entre Fausto e Margarida foi precedido – e possivelmente inspirado – pela lenda de São Cipriano e Justina, com que reserva muitos paralelos; uma lenda, aliás, muito presente na tradição oral da Europa católica durante a Idade Média e que se coloca em definitivo no universo escrito graças ao famoso *Livro de São Cipriano*, que aparece em meados do séc. XIX: "leitura e fetiche dos públicos populares brasileiros, e também portugueses, galegos, hispano-americanos" (FERREIRA, 1995, p. 17).

Mas talvez as confluências fáusticas entre Goethe e a cultura popular católica não avancem para mais além, já que outra diferença fundamental que separa as distintas tradições do mito fáustico está no fato de que os condenados Faustos germânicos – e, nesse ponto, Goethe nada deve aos seus conterrâneos – são homens eruditos, sábios e filósofos, enquanto os espertalhões Faustos ibéricos, muito difundidos no Brasil, são homens comuns, geralmente trabalhadores, como lavradores, ferreiros e carpinteiros. Esse aspecto evidencia o papel social dos relatos fáusticos populares e sua relação com o fenômeno do diabo logrado, pois, para heróis que diretamente representam o seu público de trabalhadores oriundos das classes baixas ou de marginalizados miseráveis, "uma das compensações para um cotidiano apagado e espoliado é naturalmente o exercício do logro, ainda mais quando o logrado é um rico ou o diabo. Ridicularizá-lo, tirar-lhe o poder, fazê-lo cair em armadilhas, é também uma prova de poder" (FERREIRA, 1995, p. 24). Assim, por meio da ficção, o povo reage contra a opressão cotidiana, vingando-se dos seus opressores; e, talvez por tal razão, o banditismo e, especificamente, o cangaço – fenômeno de reação popular em desobediência às autoridades, que emerge por causa das estruturas opressivas – tenha protagonizado muitas dessas aventuras na literatura de cordel por meio da figura de Lampião e suas muitas descidas ao inferno para atazanar o capeta.

O pacto de Riobaldo

No folclore brasileiro, nas camadas populares, circula o mito fáustico redimensionado pela influência do contexto medieval católico português e, segundo o historiador Leonardo Arroyo, em seu livro *A cultura popular em "Grande sertão: veredas"*, de 1984, é dessa matriz que opera predominantemente a *performatização* do pacto com o diabo na obra de Guimarães Rosa.

Riobaldo é um típico jagunço sertanejo, e o ritual feito por ele para vender sua alma contém os elementos que o identificam à crendice e à demonologia popular do povo do Brasil rural: é feito em hora má, à meia-noite; numa encruzilhada de um lugar ermo e sinistro (que na obra tem o agourento nome de *Veredas-mortas*); há o vento sobrenatural, o pio da coruja e a presença do mal projetada numa árvore seca que estende seus galhos sobre a encruzilhada; e Riobaldo

vocifera os vários nomes do diabo para invocá-lo até que sente uma força intensa renovar-lhe a disposição (ARROYO, 1984, p. 241).

Todo o referencial simbólico do típico pacto consta na tentativa de Riobaldo de chamar o diabo. Arroyo chama atenção, no entanto, para alguns desacordos com a tradição popular, residentes no fato de que o contrato firma-se sem um documento escrito e sem a fatídica gota de sangue, mas, principalmente, no fato de que sequer há a presença do diabo, o que levanta para sempre a dúvida, em Riobaldo, se, de fato, ele vendeu a alma ou não. Eis que, sem diabo e sem a certeza da venda, o protagonista de *Grande sertão* tem a consciência atormentada sobre as motivações da sua própria condição maligna e demoníaca. Em seu conflito interno, ecoa, portanto, a máxima de Baudelaire: "a mais bela manhã do diabo é persuadir-nos de que ele não existe" (apud ARROYO, 1984, p. 243).

Entretanto, se Riobaldo carrega a incerteza sobre o seu trato com o diabo, ele não tem dúvidas de que ganhou poderes e tornou-se outra pessoa depois de sua ida às Veredas-mortas. É depois da realização do ritual na encruzilhada que Riobaldo terá as forças necessárias para derrotar o Hermógenes, seu grande inimigo, também pactário. Mesmo sem a assinatura de um acordo, Riobaldo sente que a coragem de que é tomado para liderar um bando de jagunços numa guerra praticamente perdida contra um inimigo poderoso deve-se a alguma influência do diabo. A explicação de Arroyo sobre essa mudança de postura é a seguinte:

> Houve no mecanismo do pacto uma compensação psicológica para Riobaldo. Passou a se auto-afirmar no bando, trabalhado no fundo do seu ser por essa soma de herança difusa, complexa, multiforme, que permanece nos recônditos da alma de cada um de nós. A crença no Diabo e no pacto funcionaram como motivos deflagradores da confiança de Riobaldo em si mesmo. O Diabo é o homem mesmo – o homem arruinado ou o homem dos avessos – e por isso existe. (ARROYO, 1984, p. 245).

O diabo, então, torna-se figurativamente a dimensão violenta e destruidora que constitui o homem em seu recôndito. Ritualizar o pacto serviu para que Riobaldo deixasse essa energia obscura do seu ser fluir livremente para governar o seu agir guerreiro. O protagonista de *Grande sertão: veredas* intui que o diabo não existe senão como representação sombria do próprio homem, e é essa sua conclusão na

derradeira linha da obra: "O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano" (ROSA, 2019, p. 435). Todavia, nunca deixa de se atormentar com a incerteza sobre estar condenado ou não.

Esse sujeito pactário em crise com a própria natureza não tem manifestação na cultura popular, sendo uma derivação do heroísmo moderno que torna o *ser* um problema e introjeta os conflitos do homem no interior do próprio eu. Ainda assim, Arroyo defende a primazia da tradição popular no pacto demoníaco na obra de Rosa, mas concede que ele se choca com questões oriundas de referenciais eruditos:

> Na profunda convulsão psicológica resultante do pacto, Riobaldo ficou, eruditamente, com o drama de Fausto no trágico conflito moral: a dúvida sobre a possibilidade de vender a alma. Nesse traço há uma concessão à solução erudita da narrativa em função da dramaticidade da estória. No caso, a tradição popular é mais sábia. Não foi utilizada a solução encontradiça na literatura popular, ou seja, a de enganar o Diabo e salvar-se o pactário. (ARROYO, 1984, p. 246).

O Fausto de Goethe, como elemento eruditizante resgatado por Rosa, vive sem saber se será salvo ou condenado, pois os termos do seu pacto com Mefistófeles deram-se como o de uma aposta, valendo, evidentemente, sua alma, que tanto pode manter ou perder. A dúvida de Riobaldo sobre a valia e os termos de negociação com o diabo ausente não é só elemento dramático que impulsiona a ação do romance, mas também é a base de sua personalidade vacilante e o elemento constituinte primordial do seu universo. Acima de tudo, *Grande sertão: veredas*, como insiste Antonio Candido, é um livro ambíguo; e no sertão rosiano tudo é e não é, uma vez que se pauta "numa dialética extremamente viva – que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser" (CANDIDO, 2006, p. 125). O jogo de ausência-presença do diabo é a medula das antinomias do sertão e de Riobaldo, que, como o Fausto goethiano, não se sabe salvo ou condenado.

Amor e violência

Com um pé na cultura medieval portuguesa que se instala no imaginário popular brasileiro e com o outro na abordagem de conflitos

existenciais da literatura moderna, Rosa configura o mito fáustico de *Grande sertão: veredas* numa manifestação muito particular. Se a ritualização do seu pacto segue as disposições sertanejas, a trajetória conflituosa do sujeito fáustico, todavia, sincroniza-se com o Fausto goethiano.

Ernst Osterkamp postula que, na sua relação com o mundo e com a natureza, Goethe faz com que seu Fausto seja movido pelos impulsos do amor e pela força da violência:

> Aos espantos da história, nos quais ele não viu um espírito objetivo, mas, quando muito, arbitrariedade nas realizações, Goethe preferiu contrapor a ordem da natureza. Seu maior drama [...] tensiona, em seu interior, a oposição entre a arbitrariedade da história e a ordem da natureza. O espaço da história é determinado por meio da violência; na legítima natureza ordenada, contudo, evidencia-se, para o panteísmo de Goethe, o amor divino, e por isso também os fenômenos da natureza somente podem ser reconhecidos através de um olhar afetuoso. A relação de Fausto com a natureza desdobra-se no campo de tensão entre amor e violência; essa oposição constrói [...] um princípio estrutural do *Fausto*. (OSTERKAMP, 2010, p. 514).

Depois que Fausto aventura-se pelo romance, amando e abandonando Margarida, na passagem da primeira parte à segunda da tragédia, ele decide atuar para além da própria vida privada e vai explorar o *grande mundo*: o mundo público, a esfera política. Porém, antes de partir para a construção de sua utopia, Fausto deixa atrás de si dois assassinatos cometidos e uma Margarida caída em desgraça, acusada e julgada culpada de ter matado o filho que ela teve com o herói. Seu agir violento ganha maiores proporções à medida que sua ambição aumenta, pois, na obsessão de uma terra livre para um povo livre, Fausto empreende campanhas militares sanguinolentas, escraviza com crueldade e, intervindo na natureza, acaba destruindo-a junto de seus habitantes. Em seu reino de cinzas, reina a barbárie. No entanto, o amor que sentiu por Margarida encantou-o com autenticidade, levando-o a exortar a beleza da vida em arrebatamento; o amor pelos homens foi o que o motivou a herdar uma terra sem mácula às gerações do porvir; e, ao final da narrativa, encarando as desgraças que cometeu, reconcilia-se com Deus ao sentir a graça do amor, que o coloca em comunhão com a natureza.

Na análise de Osterkamp (2010), Goethe retrata a violência e

a pulsão de morte como o motor da história humana, e Berman (2007), como já discutido, reforça que todo o desenvolvimento propiciado pelas ações de Fausto deu-se por meio da destruição de tudo que atravancasse sua vontade. Sua redenção e seus motivadores, por outro lado, estão calcados na pulsão de vida, que finalmente o leva a se entregar ao amor divino; cujo entendimento sobre o verdadeiro princípio da criação leva-o a conceber-se como parte do todo universal. Eis que o sujeito fáustico é esse ser que agoniza entre as forças criativas e destrutivas, entre o potencial de vida e a ameaça da morte, entre os limites do bem e do mal. É por essa via temática que *Grande sertão: veredas* paraleliza-se com a tragédia de Goethe.

Na análise que Luiz Roncari (2004) faz do romance de Guimarães Rosa, rastreando a reverberação de elementos da história do Brasil e de referenciais míticos de que o autor lança mão, divide-se a trajetória de Riobaldo em dois grandes núcleos, um lírico e um épico, um devotado ao amor e um devotado aos violentos jogos do poder. O primeiro núcleo é, portanto, movido pela educação sentimental do sujeito que busca aprender sobre as diversas manifestações do amor, desde o amor carnal com a prostituta Nhorinhá até o amor espiritual com Otacília, passando pela atração homoerótica magnética por Diadorim, seu amor, ao mesmo tempo, fraterno, materno e conjugal; e o segundo núcleo da narrativa é focado na atuação central de Riobaldo na vingança contra o Hermógenes, o grande vilão da trama, e nas sangrentas guerras jagunças, cujo desfecho implanta uma nova ordem no sertão.

Seu papel é o de um herói civilizador, pois Riobaldo, ao fazer o pacto com o diabo para se tornar o grande chefe Urutú-branco e derrotar Hermógenes, acaba dando fim à jagunçagem. A superação de uma ordem social vem, porém, com um altíssimo custo de sangue, o que demonstra, mais uma vez, a violência e a mobilização das forças do mal como instrumentos das transformações históricas. Em todo caso, contrastando com o herói de Goethe, o verdadeiro motivo que impulsiona Riobaldo a ser o grande herói da nova ordem do sertão não é a mudança social e o fim do banditismo; é, na verdade, a paixão magnética que sente por Diadorim. Derrotar Hermógenes não era a obsessão de Riobaldo, mas a do seu companheiro jagunço que queria a vingança pela morte do pai, Joca Ramiro. O protagonista de *Grande sertão: veredas* demonstra até certa apatia com relação aos assuntos de ordem pública, sendo relapso no seu engajamento

como jagunço. O único fator que o prende àquele mundo é o seu amor por Diadorim. O desejo que nutre pelo fim das guerras e pela execução da vingança é, pois, querer avançar até o momento em que finalmente ficará junto do seu amor.

É Diadorim quem chama atenção de Riobaldo para a beleza da natureza: "Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim" (ROSA, 2019, p. 26); e quem o impele à vida, incentivando-o a ter coragem. Como Fausto, Riobaldo entrega-se ao mal e pratica a violência para usufruir do amor, mas, também como o herói de Goethe, acaba com um fim trágico, pois não se pode agir em desmedida sem consequência. Como paga do pacto que realizou para derrotar Hermógenes, Riobaldo perde Diadorim, que morre na última grande batalha do sertão. Enquanto Fausto é redimido do seu mal ao reencontrar o amor divino, Riobaldo tem o seu amor impedido e, assim, passará o resto de sua vida em tentativa de alcançar a graça que perdeu.

A encruzilhada de *Grande sertão: veredas*

Ambos os heróis fáusticos são, portanto, movidos pelas pulsões de amor e de morte. Porém, enquanto Goethe salva seu herói do inferno, Guimarães Rosa deixa o seu herói fáustico suspenso na incerteza sobre o seu destino: se será de salvação ou de condenação.

Na velhice, tempo em que narra sobre sua própria vida, Riobaldo agarra-se à religião como um beato e devota-se ao sincretismo e ao ecletismo das práticas religiosas populares para tentar se salvar: orienta-se com um kardecista, encomenda rezas de benzedeiras e aprecia os cânticos dos cultos dos evangélicos: "Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio..." (ROSA, 2019, p. 19). Todavia, seus constantes questionamentos profundamente racionalizantes fragmentam o próprio discurso em relativismos e ambiguidades, impedindo-o de entregar-se por completo à fé. Sua afirmação de Deus é absoluta, mas balizada por um esforço mais crítico e filosófico do que religioso; reconhece-O como causa necessária ao mundo, mas não há, em si, devoção autêntica, uma vez que crê desconfiando.

Sua entrega à devoção religiosa, aliás, é puramente convencional, já que, se admite a religião popular para sua salvação, não

admite ser condenado pelo diabo manifesto pela sabedoria popular. O romance inicia-se com o narrador e protagonista chamando o povo de *prascóvio* por acreditarem que o nascimento de um bezerro deformado seria encarnação do diabo; e Riobaldo nega também os diabinhos nas garrafas e qualquer outra crença que admita a manifestação material do diabo – embora ele tenha se pautado nessas mesmas crenças para performatizar o seu pacto.

João Adolfo Hansen (2000) dirá que o homem da cultura oral Riobaldo, ao relatar sua vida a um interlocutor proveniente da cultura escrita, "com toda leitura e suma doutoração" (ROSA, 2019, p. 18), que vem de fora do mundo do sertão e é muitas vezes caracterizado como intelectual, o narrador e ex-jagunço é atravessado pelo outro e procura assimilar o perfil ideológico e social dele no seu próprio discurso por meio de análises críticas sobre si mesmo que emulam digressões e elucubrações pseudoeruditas. Assim, o dimensionamento que traça a respeito da força maligna descamba numa confusão entre teogonias hipotéticas e psicologismos místicos, afinal o diabo e o mal seriam uma substância primordial do universo que se põe reativamente contrária à criação e que se imprime em potencial na alma humana, manifestando-se como ímpeto destrutivo e violência, ou seriam o nada, *nonada*, o silêncio incômodo que o falar ininterrupto de Riobaldo nega (HANSEN, 2000, p. 23).

Na encruzilhada, enfim, da crença popular e do pensamento erudito, Riobaldo é um sujeito fáustico que agoniza na falta de uma síntese que o justifique: age com violência e procura se justificar no amor; crê no Deus que o salva, mas não no diabo que o condena; constitui-se como um herói da tradição popular e sofre dos dilemas de heróis problemáticos modernos. Na sua natureza simbólica, Riobaldo vivencia as potencialidades do homem e desliza de um lado a outro sem se delimitar e procura unidade e integração com o cosmos para amortizar sua dívida com o mal e suprir a perda do seu amor, construindo, à medida que narra, um mundo "onde se cortam o mágico e o lógico, o lendário e o real" (CANDIDO, 2006, p. 125). A obra prima de Guimarães Rosa, sendo regional e universal, calca-se na tradição popular ao mesmo tempo em que se põe a par de referenciais eruditos sem, todavia, se enquadrar por um ou por outro, pois, nas irresoluções de suas questões abertas, *Grande sertão: veredas* sugere uma terceira via, que faz do cenário sertanejo o palco de uma tragédia cósmica e do homem do sertão um prisma do

que é o humano em sua multiplicidade e, principalmente, em suas contradições.

Referências

ARROYO. L. *A cultura popular em Grande sertão: veredas*: filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

BERMAN, M. O *Fausto* de Goethe: a tragédia do desenvolvimento. In: BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Trad. de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioratti e Marcelo Macca. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 50-108.

CANDIDO A. Antonio Candido. In: NAME, L. (Direção editorial). *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 17-29.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: CANDIDO, A. *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 111-130.

FERREIRA, J. P. *Fausto no horizonte*: razões míticas, texto oral, edições populares. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

GOETHE, J. W. *Fausto*: uma tragédia – Primeira parte. Trad. de Jenny Klabin Segall e notas de Marcus Vinicius Mazzari. 3. ed. São Paulo: 34, 2017.

GOETHE, J. W. *Fausto*: uma tragédia – Segunda parte. Trad. de Jenny Klabin Segall e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: 34, 2011.

HANSEN, J. A. *O o*: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas. São Paulo: Hedra, 2000.

HEISE, E. *Weltliteratur,* um conceito transcultural. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*: n. 11, p. 35-57, 2007.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa.* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

MOURA, M. (Trad.). *História do doutor Johann Fausto*. São Paulo: Filocalia, 2019.

OSTERKAMP, E. Amor e violência: a natureza de Fausto. In: GALLE, H.; MAZZARI, M. (Orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010. p. 513-530.

RONCARI, L. *O Brasil de Rosa:* mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, J. G. *Sagarana*. ed. especial Saraiva de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2012.

UTÉZA, F. *João Guimarães Rosa*: Metafísica do Grande Sertão. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WATT, I. P. From George Faust to *Faustbuch. In:* WATT, I. P. *Myths of modern individualism:* Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1997. p. 3-26.

Divergências na adaptação da obra *Interview with the Vampire* de Anne Rice

Patricia Hradec (UPM)[1]

Introdução

Atualmente, há um grande número de obras literárias que buscam na versão cinematográfica uma forma de ampliar o público e até de renovar o tema. Algumas fílmicas são mais fiéis às literárias que outras, dependendo dos roteiros e das adaptações feitas; mas, todas acabam trabalhando de alguma forma com o conceito de intertextualidade divulgado por Julia Kristeva, que pensa no texto como a construção de um mosaico, enxergando traços de uma obra em outra ou mesmo em outras, fazendo com que dialoguem entre si. Há também o conceito de intratextualidade, quando o próprio autor acaba ampliando e ou relendo suas obras e vez por outra, reinventando novos caminhos interpretativos.

Investigaremos como a obra literária publicada em 1976, *Interview with the Vampire* (*Entrevista com o Vampiro*) de Anne Rice foi adaptada para o cinema e lançada em 1994. Quando nos referirmos ao texto literário, usaremos a versão de 1992, publicada em língua portuguesa e traduzida por Clarice Lispector.

As duas obras têm diversos pontos de contato e algumas divergências e enfocaremos, aqui, mais as divergências do que as aproximações, à luz da teoria de Julia Kristeva e de outros teóricos que abarcam a intertextualidade. Também pensaremos no conceito do Gótico e como ele está presente nas obras, enquanto subversão das convenções sociais e desestruturação do real que abarca o medo, o horror e o terror.

As obras

O romance de Anne Rice é o primeiro da saga intitulada *Crônicas Vampirescas*, que perfazem, até o ano de 2018, treze volumes. O romance

1. Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e ex-bolsista da CAPES.

apresenta-nos Louis, o vampiro sofredor que busca respostas para suas dúvidas e que decide contar sua história para um suposto jornalista humano, não nomeado, que coleta histórias extraordinárias para que, no futuro, possam ser contadas e publicadas.

Louis irá relembrar sua trajetória, tanto humana quanto vampírica. Iniciará contando sua ascendência francesa, como cuidava da fazenda de plantação de índigo, chamada *Pointe du Lac*, em Nova Orleans, Estados Unidos, até seu encontro com o vampiro Lestat.

Há também alguns humanos descritos na obra: como os empregados da fazenda; a família de Louis, constituída de mãe, irmã e irmão; além de uma vizinha da fazenda, Babette. Mais tarde, conheceremos o pai de Lestat, que é idoso e cego, e que irá se refugiar nessa fazenda até ela ser destruída e obrigar os dois vampiros, Louis e Lestat, a irem para a cidade.

Lá, eles irão encontrar a garotinha Cláudia, que também será transformada por Lestat no intuito de formar uma família. Com o passar dos anos, sua mente evolui e torna-se adulta, embora seu corpo fique fadado a ser o de uma eterna criança. Seu descontentamento é tanto, que ela questiona sua imortalidade e em determinado momento da narrativa, irá envenenar e cortar a garganta de Lestat. Com a ajuda de Louis, joga-o no pântano e mais tarde, descobrirão que Lestat não morreu e novamente tentarão exterminá-lo, mas dessa vez, usando o fogo.

Junto com Louis, Cláudia sairá à procura de outros de sua espécie. Depois de passear por toda a Europa, conhecerão o vampiro Armand, o líder de um grupo de vampiros atores do Teatro dos Vampiros, em Paris. A partir de questionamentos e reflexões, Louis irá relatar como chegou ao século XX.

O romance ganhou sua adaptação homônima para o cinema em 1994, mas não devemos nos esquecer que há uma outra obra fílmica de 2002, também baseada nas *Crônicas Vampirescas*, *Queen of the Damned* (*A Rainha dos Condenados*), com direção de Michael Rymer, mas roteirizado por Scott Abbott e Michael Petroni, que mesclam o 2º e o 3º volume, *The Vampire Lestat* (1985 – *O Vampiro Lestat*) e *The Queen of the Damned* (1988 – *A Rainha dos Condenados*). A estreia desse filme ocorreu seis meses após a morte de Aaliyah em um acidente aéreo, a cantora e atriz interpretou Akasha, a Rainha que dá nome à obra e em conjunto com o ator Stuart Townsend, que incorporou o papel de vampiro Lestat, apresentam a história.

Lestat decide se mostrar para o mundo e torna-se um astro do rock, mas sua música acorda a Rainha Akasha e o Rei Enkil, os pais de todos os vampiros. Esse filme não foi tão bem recebido pela crítica, talvez, pelas cenas exageradas, como a mordida em um coração pulsante, e pela junção dos dois volumes, que faz com que a narrativa fique rápida e por vezes, superficial.

Dessemelhante do filme *Interview with the Vampire* (1994 – *Entrevista com o vampiro*) que foi roteirizado pela própria Rice, e segundo sua biografia, de 1996, *Conversations with Anne Rice* (*Conversas com Anne Rice,* tradução minha), os direitos para produção do filme foram vendidos para a empresa *Paramount Pictures*, no início de 1976, próximo da publicação do romance, em maio do mesmo ano. A princípio, Rice pensou que seria uma grande oportunidade, mas conforme o tempo passava, não se tinha notícias de sua produção.

Depois de 10 anos, Rice conseguiu os direitos de volta, mas precisou reembolsar os 150 mil dólares recebidos. Novamente, vendeu para a empresa *Lorimar Pictures*, mas mais uma vez, o tempo passava e não se tinha perspectivas de produção, até que a *Lorimar* foi adquirida pela *Warner Bros. Pictures* e David Geffen se envolveu no projeto (RILEY, 1996, p. 205 - 209).

O resultado é o filme da *Warner Bros./Geffen Pictures*; dirigido por Neil Jordan, produzido por David Geffen e Stephen Woolley e, roteirizado e adaptado, conforme já mencionado, pela própria Anne Rice. Tem em seu elenco: Tom Cruise como Lestat, Brad Pitt como Louis, Kristen Dunst como Cláudia, Antonio Banderas como Armand e Christian Slater como o suposto jornalista. Foi aclamado pela crítica e público, tornando um sucesso de bilheteria da época.

A intertextualidade, o Gótico e Anne Rice

Intertextualidade é, segundo explica o *E-dicionário de Termos Literários* [*on-line*], a "relação entre textos [...] inerente à produção humana" (WALTY, 2009, s/p). Sendo assim, entendemos que um texto se constrói com base em outros textos, num grande cruzamento de tessituras. E dessa forma, teremos os chamados textos bases, que poderão ser usados como referências, alusões, epígrafes, paráfrases, paródias, ou ainda, pastiches.

É interessante observar que essa intertextualidade também dependerá do leitor que "ativa sua biblioteca interna a cada texto lido, estabelecendo nexos relacionais entre o que lê e o que já foi lido" (WALTY, 2009, s/p). A cada obra, fará uma leitura particular, além de associações com tudo o que já absorveu, enquanto experiência de mundo.

Julia Kristeva (1974) explana que "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (p. 64). Desse modo, Anne Rice revisita a própria tradição e conforme ela mesma relata, bebeu nas fontes de Bram Stoker, das irmãs Brontë e principalmente de Charles Dickens (RILEY, 1996, p. 180).

Portanto, "a tradição é, assim, sempre revisitada, tornando-se diferenciada aos olhos dos escritores/leitores" (WALTY, 2009, s/p). Bram Stoker, ao escrever *Drácula* (1897), muito provavelmente bebeu na fonte de Sheridan Le Fanu e de sua novela de ficção gótica, *Carmilla* (1872), que por sua vez, podem ter sido influenciados pelo conto "The Vampyre" (1819), de John William Polidori e que tudo indica se baseou num fragmento iniciado por Byron e datado de 1816.

Desse modo, podemos pensar nos diversos escritores subsequentes de Rice, que provavelmente beberam não apenas em Polidori, Le Fanu, Stoker, e tantos outros, mas também na própria Rice e assim sucessivamente, nos lembrando do ciclo do oroboro.

> O texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma 'primeira' vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apóie [sic] sobre o já-escrito [sic]. (SCHNEIDER, 1990, p. 71)

A literatura vampírica é muito vasta, há diversas variações em sua tradição, alguns vampiros se restabelecem com o luar, como é o caso de Lord Ruthven de John William Polidori; outros podem sair de dia, como é o caso da personagem homônima de *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Há ainda outros que podem usar artefatos religiosos como cruzes e crucifixos, conforme os vampiros de Rice; e mais recentemente vampiros que brilham no sol, como os da *Saga Crepúsculo* (2005 – 2008) de Stephenie Meyer.

Todo esse universo vampírico está inserido de alguma forma na literatura Gótica, seja pelo elemento sobrenatural, ou pela duplicação das personagens ou ainda, pelo horror e terror que resulta no medo. Iniciada no século XVIII, com a publicação da obra *O Castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, como forma de subversão das convenções da sociedade da época, conseguiu passar pelos séculos XIX, XX, até chegar nos dias de hoje.

As duas obras que iremos cotejar pertencem ao fim do século XX e nesse sentido, Fred Botting explica que certos temas persistiram através dos tempos como "a duplicidade da identidade, a ameaça e a comoção da experimentação da ciência, e a violência e insanidade que ameaça de dentro e de fora"[2] (BOTTING, 1999, p. 109, tradução minha).

Ao apresentar um vampiro reflexivo e humanizado, em busca de um par para aplacar sua solidão e seus questionamentos existenciais e, "ao transformar o monstro em um local de identificação, Rice participa de uma das transformações mais significativas da ficção gótica de hoje"[3] (PUNTER; BYRON, 2004, p. 247, tradução minha).

Ela criou um universo vampírico complexo e, não devemos nos esquecer que entrecruzando todo esse universo, ainda temos bruxas e lobisomens, fazendo com que haja um número ainda maior de obras que perpassam pela saga.

> Para alguns críticos, Rice está particularmente interessada em retrabalhar as convenções Góticas com uma sensibilidade pós-moderna sobre a identidade. Tipicamente focando nos protagonistas que são de alguma forma marginalizados da sociedade, ela oferece representações subversivas, bem como imaginativas e fantásticas de nossa realidade cotidiana. Outros sugerem, no entanto, que Rice tem se tornado cada vez mais hesitante em sua crítica da ideologia de gênero e que há, de forma mais geral, um elemento cada vez mais conservador em seu trabalho. Embora tenha começado com uma tentativa de problematizar definições claras de bem e mal, mais recentemente ela tendeu a restabelecer essas

2. No original: the doubleness of identity, the threat and thrill of scientific experimentation, and the violence and insanity that threatens from within and without (BOTTING, 1999, p. 109).
3. No original: In transforming the monster into a site of identification, Rice participates in one of the most significant transformations in the Gothic fiction of today (PUNTER; BYRON, 2004, p. 247).

> oposições, sugerindo que, como observou em uma entrevista de 1992, 'O mal é, afinal, mal'. Sua popularidade, entretanto, mostra poucos sinais de enfraquecimento, talvez indicando que as mudanças em suas posições ideológicas são apenas uma resposta às mudanças em nossos tempos.[4] (PUNTER; BYRON, 2004, p. 162-163, tradução minha)

Fato é que Rice conseguiu popularizar o vampiro, não apenas no final do século XX, mas também no século XXI. Embora tenha ficado sem publicar suas obras sobre vampiros por 11 anos e nesse ínterim trabalhou com temáticas religiosas, retornou com a obra *Prince Lestat: The Vampire Chronicles* (2014, *Príncipe Lestat*) apresentando uma tribo mundial de vampiros organizados e liderados por Lestat, na qual a tecnologia e a ciência fazem parte do cotidiano e atualizam o mito do vampiro.

Para dar conta e explicar aos leitores todos os jargões, termos, personagens e lugares existentes nas *Crônicas*, temos a obra *Anne Rice's Vampire Chronicles: an Alphabettery* (2018), compilado e escrito por Becket Ghioto, com ilustrações de Mark Edward Geyer e introdução da própria Anne Rice, que nos dá a dimensão de todo esse universo.

Dessa maneira, podemos entender que "um mesmo escritor pode reler-se, utilizando-se de textos que ele mesmo escreveu, o que resulta numa espécie de intratextualidade" (WALTY, 2009, s/p). E, é nesse sentido que podemos entender que Rice usou como base seu primeiro volume, recortou e refez seu enunciado, transformando-o em um filme.

4. No original: For some critics, Rice is of particular interest for reworking Gothic conventions with a postmoderm sensibility about identity. Typically focusing upon protagonists who are in some way marginalized from society, she offers subversive as well as imaginative and fantastical representations of our everyday reality. Others suggest, however, that Rice has become increasingly tentative in her critique of gender ideology and that there is, more generally, and increasingly conservative element in her work. While she began with an attempt to problematize clear-cut definitions of good and evil, more recently she has tended to reinstate these oppositions, suggesting that, as she observed in a 1992 interview, 'Evil is, after all, evil.' Her popularity, however, shows little signs of waning, perhaps indicating that the changes in her ideological positions are only a response to changes in our times. (PUNTER; BYRON, 2004, p. 162-163)

As diferenças

Entre a obra literária de *Entrevista com o Vampiro* (1992 [1976]) e a fílmica (1994), a primeira diferença que podemos pensar é que, no livro, a pessoa que entrevista o vampiro é chamada de garoto, rapaz e jovem. Não fica explícita sua profissão, portanto é um suposto jornalista. Já no filme, ele se apresenta como um jornalista e se autodenomina "*collector of lives*", indicando que ele é um colecionador ou um coletor, ou seja, alguém que entrevista pessoas em busca de suas histórias de vida. É explícito também o lugar em que trabalha, uma rádio FM, a "KFRC".

A cidade em que se encontram, o vampiro e o suposto jornalista, não é explicitamente mencionada, nem no livro e nem no filme. Mas, conseguimos uma pista da cidade quando ao final do filme, o carro do jornalista passa pela Ponte *Golden Gate*, cartão postal da cidade de São Francisco, nos Estados Unidos.

No romance temos, logo no início, a *Divisadero Street* (rua *Divisadero*) e esta é a única indicação de rua, não há outras informações até aquele momento; mas mais tarde, descobriremos que se trata da cidade de Nova Orleans, nos Estados Unidos.

Anne Rice nasceu e morou parte de sua juventude em Nova Orleans, mas depois se mudou para São Francisco, onde fez família com Stan Rice, na época em que estava escrevendo o livro, nos anos 70. Ela usa essas duas cidades como base para suas obras.

Outra grande diferença é que no livro os questionamentos iniciais de Louis girarão em torno da morte de seu irmão Paul, que se suicidou depois de uma discussão com ele. Após diversas visões, Paul dizia que precisava retornar à França, ser um grande líder religioso, e lutar contra o ateísmo e a Revolução. Mas, para isso Louis precisaria vender a fazenda e tudo o mais que possuía, para financiar sua empreitada. Ele negou o pedido do irmão porque como arrimo de sua pequena família, não poderia deixar sua mãe e irmã desamparadas. Mas, após o suicídio, Louis sente remorso e vive de forma apática, bebendo, se dando aos jogos e entrando em brigas desnecessárias.

O filme não menciona a mãe, a irmã e muito menos o irmão. Louis é casado e seria pai pela primeira vez, mas a morte de sua esposa e de seu filho recém-nascido é o que desencadeia sua vida displicente.

O fato de substituir o irmão de Louis, deixou alguns admiradores decepcionados, mas Rice não viu problema algum em trocá-lo por uma esposa e um filho natimorto. "Eu senti que a esposa e o filho morto prefigurariam melhor Cláudia, era um reforço das coisas, e que a dor e a perda seriam as mesmas. Eu não vi como extremamente significativo"[5] (RILEY, 1996, p. 219, tradução minha).

Ela ainda explica que o fato acontecido com o irmão era importante apenas para mostrar a forma destrutiva com que Louis vivia e que seria uma justificativa para que ele fosse vítima de um vampiro, o que é perfeitamente compreensível, se ele tivesse duas perdas (da esposa e do filho), pois, de certa forma, o impacto seria maior, embora não carregasse a culpa pelas mortes.

> Foi só importante para Louis estar em estado de tristeza, para que ele se sentisse completamente sozinho, e que ele vivesse de uma forma autodestrutiva. Mas eu tenho percebido que algumas pessoas veem isso como muito mais importante do que eu vi. Eu tive uma série de telefonemas de pessoas que disseram que a culpa era terrivelmente importante e que o tema da perda do irmão era a chave para o livro todo. Eu não vi dessa forma. Eu só vi isso como alguém em um estado de tristeza autodestrutiva que foi vítima de um vampiro.[6] (RILEY, 1996, p. 219 – 220, tradução minha)

Rice é tida, por muitos leitores, como um exemplo de escritora que trabalha com as minorias e com os renegados pela sociedade. Muitos leitores que criticaram as mudanças, talvez se esqueceram que o texto é um objeto que pode se modificar constantemente, dependendo do olhar e da interpretação do leitor. "Cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída. A significação se dá no jogo de olhares entre o texto e seu

5. No original: I felt the wife and dead child would prefigure Claudia better, that it was a tightening up of things, and that the grief and the loss would be the same. I didn't see it as terribly significant (RILEY, 1996, p. 219).
6. No original: It was only important that Louis be in the state of grief, that he feel completely alone, and that he be living in a self-destructive way. But I've since realized that some people see this as much more significant than I did. I've had a number of phone calls from people who've said that the guilt was terrifically important and that the theme of the lost brother was key to the whole book. I didn't see it that way. I just saw it as somebody in a self-destructive state of grief who was victimized by a vampire. (RILEY, 1996, p. 219-220)

destinatário" (WALTY, 2009, s/p) e talvez no futuro, esse fato seja ressignificado e deixe de ser fonte de desaprovação.

Outra grande diferença é em relação aos vizinhos da fazenda *Pointe du Lac*, os Frenieres. Eles não aparecem no filme, mas no livro um deles é morto por Lestat, apenas por diversão, e a irmã mais velha, Babette tem destaque porque irá ajudar, de certa forma, os vampiros a fugirem para a cidade de Nova Orleans, mais tarde na trama.

Rice se justifica e diz que deixou os Frenieres de lado pela mesma razão que deixou o irmão de Louis: "Eu disse que tinha desistido do irmão porque eu não estava tão interessada, [...] Deixei Babette Freniere pela mesma razão. Eu escrevi essas seções do livro quando eu não sabia o que iria acontecer a seguir"[7] (RILEY, 1996, p. 220, tradução minha). Isso é claramente visível na obra literária, Babette tem destaque em determinado momento da narrativa, mas depois se desprende da trama e não reaparece no futuro.

Com o irmão morto, Babette que é descrita como uma pessoa forte, é aconselhada por Louis para ser o arrimo da família.

> Deve assumir-lhe o lugar. Caso contrário a terra e a família estarão perdidas. Serão cinco mulheres com uma pequena pensão [...]. Aprenda o que precisa saber. Não pare jamais, a não ser quando tiver as respostas. E lembre-se de minha visita sempre que perder a coragem. Deve tomar as rédeas de sua própria vida. Seu irmão está morto. (RICE, 1992, p. 53)

Em um primeiro momento, poderíamos pensar que Louis pudesse estar apaixonado por ela de alguma forma, mas ele não verbaliza e nem admite isso. Parece que ela é usada, na trama, apenas para indicar a boa ação que o vampiro fará, quando a aconselha a dirigir os negócios da família, no caso a fazenda *Freniere*. Esse episódio prefigurará os próprios questionamentos de Louis em ser o mal, o causador de mortes humanas. Ele sofre ao matar suas vítimas, mesmo sabendo da necessidade de sangue para sobreviver e, por não querer fazer e nem ser o mal, em determinados momentos, ele se utilizará de animais para saciar sua fome.

7. No original: I said I had dropped the brother because I wasn't that interested, [...] I dropped Babette Freniere for the same reason. I wrote those sections of the book when I didn't know what was going to happen next (RILEY, 1996, p. 220).

Após o casamento da irmã e o falecimento da mãe; Louis, Lestat e seu pai cego continuam vivendo na fazenda e para disfarçar seu não aparecimento em eventos sociais, Louis finge estar sempre doente.

> Enquanto isso, Lestat e eu sentávamos todas as noites para jantar com o velho, e fazíamos ruídos com os talheres, enquanto ele nos dizia para comermos tudo e não bebermos o vinho depressa demais. Cheio de dor de cabeça, recebia minha irmã num quarto escuro, com cobertas até o pescoço, cumprimentava a ela e ao marido na meia-luz, por causa da dor nos olhos, ao mesmo tempo que lhes confiava grandes somas de dinheiro para investimentos. (RICE, 1992, p. 53-54)

Lestat precisava de um lugar para abrigar o pai cego e vê na fazenda de Louis, uma ótima oportunidade. O pai cego indica uma certa humanização do vampiro, porque embora ele seja sobrenatural, tem um pai humano, velho e cego, que necessita de cuidados especiais, mas que ao mesmo tempo se torna fácil de ser enganado. O pai idoso também indica que Lestat não havia sido transformado em vampiro há muito tempo, porque a idade média de um humano, em geral, não ultrapassa os 100 anos.

No filme, Lestat aparece sem familiares e sem origem, ele fica com Louis, na fazenda, sem nenhuma razão aparente, além da busca de companhia e de sua ambição. Rice comenta: "Lestat não é uma personagem plana"[8] (RILEY, 1996, p. 221, tradução minha). Nesse sentido, podemos recorrer as definições de acordo com E. M. Foster (1879 – 1970), que classifica as personagens em planas (*flat*) e esféricas (*round*).

Dizer que Lestat não é uma personagem plana é dizer que ele não é sem profundidade, pelo contrário, é uma personagem "complexa e multidimensional" (BRAIT, 2017, p. 48). Entenderemos melhor essa afirmação ao ler as outras obras das *Crônicas*, principalmente o 2º volume, *The Vampire Lestat* (1985 – *O Vampiro Lestat*) e o 11º volume, *Prince Lestat: The Vampire Chronicles* (2014 – *Príncipe Lestat*).

Na verdade, é ele quem será o herói de toda a saga, Louis acaba ficando em segundo plano, por se tratar de um vampiro extremamente reflexivo e melancólico. Em discussões com o produtor David Geffen, que insistia no fato de Louis ser a estrela do filme,

8. No original: Lestat is not a flat character (RILEY, 1996, p. 221).

Rice advertia: "David, Louis é a testemunha. Deixe Lestat ser o herói. Deixe que ele seja o centro das atenções, e irá funcionar. Não se preocupe com a passividade de Louis"[9] (RILEY, 1996, p. 221 tradução minha).

Na época da escolha do elenco, a polêmica foi que Rice não queria Tom Cruise para o papel de Lestat, ela mesma admitiu mais tarde: "Eu não achava que Tom Cruise fosse certo para o papel; mas ele me provou o contrário. Eu acho que fez um trabalho magnífico"[10] (RILEY, 1996, p. 232, tradução minha).

Outra distinção que observamos é que na obra fílmica, os escravos, com medo de Louis e Lestat, ficam assustados e então, uma criada se colocará como porta-voz e conversará com Louis na sala da casa grande. Ensandecido, Louis a mata, liberta os escravos e põe fogo na casa. Na obra literária, Lestat e Louis saem atrás dos escravos, deixando um rastro de destruição e morte, não há essa conversa, mas é Louis quem põe fogo na casa, assim como no filme.

Outra diferença é quando a menina vampiro, Cláudia, aparece. Na obra literária, primeiro Louis a morde e depois ela é levada ao hospital para órfãos.

> – Agora o médico se inclinava e envolvia a criança no lençol. Lestat tinha tirado dinheiro de seu bolso e colocado ao pé da cama. O médico dizia estar contente por temos vindo vê-la [...]. Ele pensava que Lestat era o pai. – E em segundos Lestat corria pelas ruas com ela. (RICE, 1992, p. 94)

Na obra fílmica, Cláudia não aparece no hospital. Depois de ser mordida, já a encontramos em uma cama na casa dos vampiros e logo em seguida, Lestat oferece seu sangue e a transforma.

Cláudia também tem, no filme, uma crise existencial que difere do livro. Na obra fílmica, ela não quer mais ser criança e corta seu cabelo, mas segundos depois ele volta a crescer e a ficar do mesmo jeito de antes, indicando que ela estaria, para sempre, presa naquele corpo e naquela imagem. Na obra literária, o questionamento se dá

9. No original: David, Louis is the witness. Let Lestat be the hero. Let him be in the limelight, and it will work. Don't worry about the passivity of Louis (RILEY, 1996, p. 221).

10. No original: I didn't think Tom Cruise was right for the role; but he proved me wrong. I think he did a magnificent job (RILEY, 1996, p. 232).

por meio de discussões e reflexões acaloradas e não propriamente por ações. Essa diferença pode ser explicada, uma vez que a obra fílmica faz uso do recurso visual, portanto as cenas são mais exploradas e assim mais impactantes do que as discussões e as reflexões.

Ponto em comum entre as duas obras é quando Cláudia mata Lestat pela primeira vez e ele é jogado no pântano. Mas, quando Cláudia e Louis viajam, novamente há uma divergência. Na obra literária, eles se deparam com um vampiro cadavérico na Europa central, que em nada se parece com um vampiro sedutor e intelectualizado.

> Dois orifícios pequenos e horrendos lhe serviam de nariz. Apenas uma carne pútrida, semelhante ao couro, cobria-lhe o crânio, e os andrajos esfarrapados e rotos que o protegiam estavam grossos de terra, limo e sangue. Eu lutava com um cadáver negligente e animado. Não mais do que isso. (RICE, 1992, p. 190)

Na obra fílmica, eles não acham ninguém, nenhuma criatura que pudesse explicar suas origens, até chegarem a Paris, quando entram em contato com os vampiros atores do Teatro dos Vampiros, liderados por Armand.

No livro, ele é um líder nato, muito calmo e sedutor. Ele também é descrito como tendo cabelo ruivo, e nesse sentido há toda uma comoção que Claude Lecouteux (2005, p. 68-69) destaca, dentre as muitas maneiras de ser ou vir a ser um vampiro no folclore da Romênia, é ser um homem ruivo. Armand, estando em Paris, acaba chamando a atenção por ter a cor de seu cabelo incomum, fato que talvez passasse despercebido se ele estivesse na Irlanda, por exemplo, onde o número de homens ruivos é bem maior. Ele também é citado como o vampiro-mestre, por ter sido transformado em um passado distante.

No filme, ele tem cabelo preto e não demonstra sedução. Rice explica que esta personagem no filme, interpretado pelo ator Antonio Banderas, não é nem o Armand do livro, nem do roteiro que ela havia feito. Ele é muito sinistro, beirando o caricato e a sedução que ele exerce em Louis no livro, não é evidente no filme.

> Não é o Armand de meu roteiro ou do livro, porque o meu Armand era atraente [...] Banderas encena tão carregado, com a peruca preta e a voz sibilante, que eu acho que ele não é uma personagem muito atraente [...]. Eles o fazem muito sinistro. Ele é poderoso e há

> uma grande presença, e o ator é maravilhoso. Mas eu não acho que a personagem é aquela que alguém se apaixonaria e quisesse ficar com ele. As mulheres saem do cinema e dizem que querem dormir no caixão de Antonio, mas eu não senti isso. Você não percebe o poder desses momentos entre Louis e Armand. Você não entende o terrível conflito.[11] (RILEY, 1996, p. 239 e 241, tradução minha)

O conflito que Rice menciona é o amor, quase incestuoso, que Louis sente por Cláudia, e que fica abalado quando ele se aproxima de Armand. Há toda uma sedução de Armand, e Louis fica fascinado pelo conhecimento do vampiro ancestral, tanto que Cláudia irá questioná-lo e o obrigará a transformar Madeleine para que ela tenha companhia, pressentindo que Louis a abandonaria e ficaria com Armand. No filme, o desejo de Louis por Armand não fica evidente, a não ser pelos questionamentos de Cláudia.

Ainda no Teatro dos Vampiros, um menino humano é oferecido à Louis para lhe servir de alimento. Na obra literária há toda uma sedução e um desejo na entrega consciente do menino, que fica excitado como o vampiro.

> — Nunca tinha sentido aquilo, nunca o tinha experimentado, esta entrega de um mortal consciente [...] seu pescoço tenro. Ele a [sic] oferecia para mim. Agora encostava seu corpo todo no meu, e senti a força rija de seu sexo sob a roupa comprimir minha perna [...] E mergulhei os dentes em sua pele, meu corpo rígido, aquele sexo rijo se encostando em mim e, apaixonado, o ergui do chão [...] eu me balançava com ele, devorando seu corpo, seu êxtase, seu prazer consciente. (RICE, 1992, p. 229)

A descrição da mordida no pescoço é uma referência ao ato sexual. Mas na obra fílmica, não percebemos excitação, apenas uma aceitação por parte do garoto que dá o braço mecanicamente

11. No original: It's not the Armand of my script or the book, though, because my Armand was attractive [...] Banderas plays it so heavy, with the black wig and the hissing voice,that I think he's not a terribly attractive character [...]. They make him too sinister. He's powerful and there's a great presence, and the actor's wonderful. But I don't think the character is someone you'd fall in love with and want to stay with. Women come out of the theater and say they want to sleep in Antonio's coffin, but I didn't feel that. You don't get the power of those moments between Louis and Armand. You don't understand the terrible conflict. (RILEY, 1996, p. 239 e 241)

para que Louis possa beber seu sangue. Nesse sentido, Rice explica a cena da obra literária:

> Quando Louis desce para o salão do Teatro dos Vampiros e ele encontra o menino, o menino mortal, que Armand está mantendo. Eu menciono o fato de que o menino teve uma ereção quando ele (Louis) mordeu seu pescoço. Essa é a única declaração no romance que eu vou longe, e, francamente, retiraria agora, eu não sei por que escrevi isso na época. Não parece necessário.[12] (RILEY, 1996, p. 257, tradução minha)

O próprio espetáculo do Teatro é bem diferente nas duas obras. No livro, a moça que será mordida e morta em pleno palco é seduzida pelo líder, Armand. No filme não há sedução, apenas uma garota seminua, desesperada e perdida que acaba sendo empurrada de um lado para outro em um palco pelos vampiros atores. Sobre essa diferença, Rice comenta:

> Eu acho que a cena no Teatro dos Vampiros foi imperdoável. No livro, a garota estava fascinada e confusa, mas ela não foi atormentada naquele nível. Ninguém a empurrou. A cena era horrível no livro, mas ela estava extasiada. Armand seduziu-a. Ela morreu em sua servidão. Ela não sofreu dor alguma. Mas no filme mostra o empurra-empurra que a garota sofreu no palco, como um bando de punks em um beco e isso foi, para mim, repugnante. Era quase uma cena que não deveria ser vista. Não era sofisticada o suficiente para o público *dentro* do filme que supostamente deveria estar assistindo-a no Teatro dos Vampiros. Quero dizer, o que é que estes parisienses achavam que estava acontecendo? Pelo menos no livro, parecia um espetáculo em cima do palco. Você tem essa garota linda e o público pensou que ela era parte da peça. Mas quem poderia pensar isso com o que foi mostrado no filme? Foi bruto. (RILEY, 1996, p. 244, grifo no original, tradução minha)

12. No original: when Louis goes down into the Theater of the Vampires ballroom and he meets the young boy, the mortal boy that Armand is keeping. I mention the fact that the boy had an erection when he bit his neck. That's the only statement in the novel where I go to that far, and frankly I would take it out now, because I don't know why I wrote it at that time. It doesn't seem necessary. (RILEY, 1996, p. 257)

Ainda sobre essa cena, o visual fílmico é muito impactante, os vampiros atores vestidos com capas pretas, avançam em cima da moça seminua como se fossem um bando de urubus em cima de uma carniça, recriando uma cena chocante.

Para se entrar no Teatro, havia a necessidade de um convite. E isso está em conformidade com o que Claude Lecouteux (2005) expõe como os precursores dos vampiros conhecidos como batedores, mortos que retornavam e batiam nas portas em busca da anuência para sua entrada nas casas. O cadáver saia do túmulo para bater nas casas, se ele não fosse atendido ia embora, sem causar nenhum dano à família (p. 76-77). E é por isso que, ainda hoje, em algumas regiões da Grécia, não se atende à porta ao primeiro toque.

Lecouteux (2005) ainda comentará sobre o vampiro de Stoker, nessa questão do convite: "Devemos nos lembrar o que diz doutor Van Helsing no romance de Bram Stoker: o vampiro só pode entrar numa residência se for convidado!" (p. 77). Daí a relação da necessidade de convite para se entrar no Teatro.

Na obra literária, Armand pede ao vampiro Santiago que faça esse convite a Louis e é somente depois do espetáculo que eles serão apresentados: "Meu nome é Armand – disse. – Mandei Santiago entregar-lhe o convite. Sei seus nomes. São bem-vindos à minha casa" (RICE, 1992, p. 231). Percebemos toda uma formalidade e um sentimento de acolhimento por parte de Armand e consequentemente pelos vampiros do Teatro.

Na obra fílmica, Louis conhece Armand antes do espetáculo e é ele mesmo quem o convida e lhe entrega o cartão. Quando Louis o vê no palco, ele é claramente reconhecido, era o único que estava trajando a cor vermelha e se destacava dos demais que estavam com a cor preta.

Nesse Teatro, há duas vampiras, Estelle e Celeste, que se encantam com Cláudia e Louis. Elas conversam com eles e fazem reflexões filosóficas sobre a maldade humana, também comentam sobre outras criaturas da Europa central que são tidas como criaturas monstruosas e espectros sem intelecto. No filme, apenas Armand conversa com Cláudia e Louis, os demais vampiros ficam olhando e somente as reflexões sobre a maldade humana serão destacadas.

Nas duas obras, Cláudia será punida com a morte eterna por ter matado ou, como descobriremos mais tarde, tentado matar o ser de sua própria espécie e que a criou. Na obra literária, Lestat reaparece

no Teatro dos Vampiros em Paris, mas na obra fílmica, ele reaparecerá apenas no final quando o jornalista estiver atravessando a ponte *Golden Gate*, em São Francisco.

Depois da morte de Cláudia, Louis ensandecido ateia fogo no Teatro. Na obra literária, Louis então decide ficar com Armand e os dois viajam para vários países e entram em contato com outros vampiros, como os de Roma e os de Londres. Ficaram mundialmente famosos por conta do incêndio. (RICE, 1992, p. 318). Na obra fílmica, Louis decide ficar sozinho, aumentando ainda mais sua melancolia e solidão.

Há também uma grande diferença no final. Na obra literária, o suposto jornalista é quem irá procurar Lestat. Louis acabou comentando sobre o paradeiro do vampiro, mas antes de ir embora, bebe o sangue do suposto jornalista que desmaia e acorda ao amanhecer. Na obra fílmica, o jornalista não é mordido, é apenas levantado pelo pescoço por Louis, mas num átimo percebe que está sozinho no quarto de hotel.

Ele então, pega suas coisas e entra no carro. Enquanto dirigia pela ponte *Golden Gate*, é atacado por Lestat que o espreitava no banco de trás. Ele é mordido por Lestat que lhe faz a oferta: "Não fique com medo, eu vou lhe dar a escolha que eu nunca tive".

No final da obra fílmica, é a música *Sympathy for the Devil*, escrita em 1968 pelos integrantes da banda *The Rolling Stones*, Mick Jagger e Keith Richards e regravada em 1994 pela banda norte-americana *Guns N' Roses,* que dá o tom sobrenatural.

Outras cenas que não aparecem na obra literária, mas são importantes para a obra fílmica, é quando Louis vai ao cinema e vê o nascer do Sol depois de 200 anos, segundo ele argumenta. Primeiro nos é apresentado o filme *Sunrise, A song of two humans*, um filme mudo de 1927 e dirigido por F.W. Murnau. Depois, aparece outro filme dirigido por F.W. Murnau, *Nosferatu, uma sinfonia de horror*, de 1922. Esse é um filme mudo e ícone do expressionismo alemão. Apresenta o Sol como agente destruidor do vampiro e que irá se cristalizar no mito.

Louis irá comentar sobre a cor prata do nascer do Sol, uma vez que os dois filmes apresentados até então, estão em preto e branco. Logo em seguida, é a vez das cores púrpura e vermelho, e o filme apresentado é o clássico de 1939, *Gone with the Wind (...E o vento levou),* dirigido por Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood. A

cena escolhida é quando os protagonistas Vivien Leigh e Clark Gable, olham o Sol na planície.

A seguir, o filme apresentado é *Superman* (1978) dirigido por Richard Donner e com o ator Christopher Reeve. A cena escolhida é a que mostra a terra vista do espaço com seus tons de azul, que fascinam o vampiro. E por último, quando Louis sai do cinema aparece novamente um filme ligado ao nascer do Sol, aparece um cartaz do filme *Tequila Sunrise*, um filme policial de 1988, com direção de Robert Towne, com Mel Gibson e Kurt Russell como protagonistas.

Sobre a aparição de outros filmes dentro de seu próprio filme, Rice comenta que não apreciou: "*Tequila Sunrise* na marquise: Não! Uuuh!"[13] (RILEY, 1996, p. 245, tradução minha).

Seu entrevistador interfere:

> Riley: Eu gostei da ideia de Louis ir ao cinema na era moderna e ver o mundo iluminado pelo sol, proibido para ele por tanto tempo, e eu acho que o uso do filme mudo, *Sunrise* de Murnau, dá um toque interessante. Alguém pode o considerar inteligente, mas é mais ressonante do que isso. O filme de Murnau é um grande filme, e seu título é bem apto e até mesmo espirituoso – uma espécie de trocadilho visual. Eu tenho que dizer, porém, que eu acho que é um puro lapso no gosto usar *Gone with the Wind* e *Superman* e, pior de tudo, o título *Tequila Sunrise* na marquise do cinema. As associações são rasas e fáceis.
>
> Rice: Absolutamente vulgaridade. Isso é o que eu disse em meu depoimento: foi uma coisa imperdoavelmente superficial de se fazer.[14] (RILEY, 1996, p. 245-246, grifo no original, tradução minha)

13. No original: Like Tequila Sunrise on the marquise: No! I was going to Boo! (RILEY, 1996, p. 245).

14. No original: Riley: I liked the idea of Louis going to the movies in the modern age and the sunlit world has been forbidden to him for so long, and I think the use of Murnau's silent film *Sunrise* is an interesting touch. One might consider that merely clever, but it's more resonant than that. Murnau's is a very great film, and its title is nicely apt and even witty – a kind of visual pun. I have to say, though, that I think it's a sheer lapse in taste to use *Gone with the Wind* and *Superman* and, worst of all, the title *Tequila Sunrise* on the theater marquee. The associations are shallow and facile.
Rice: Absolute vulgarity. That's what I said in my statement: It was na unforgivably shallow thing to do. (RILEY, 1996, p. 245-246, grifo no original)

Talvez o diretor quisesse, com isso, imprimir uma marca de veracidade aos fatos, pois o público poderia imaginar que sentado ao seu lado, no cinema, pudesse estar um vampiro em busca de diversão.

Considerações Finais

Ao assistir ao filme, as pessoas terão uma noção do enredo da obra literária. Embora haja algumas divergências, a obra fílmica não se distancia tanto da literária, como acontece em algumas outras adaptações.

Há diversos pontos de contato, como nomes, lugares e alguns eventos. Mas conforme vimos, há algumas divergências e vale ressaltar dois momentos muito distintos que conseguem mudar o foco das obras: o suicídio do irmão de Louis e o pai cego de Lestat.

No caso do suicídio do irmão de Louis da obra literária, que é substituído pela morte da esposa e do primeiro filho na obra fílmica, demonstra uma grande mudança de foco, uma vez que no caso do irmão, Louis foi o causador do desalento, e se sentia culpado pelo suicídio. No caso das mortes da esposa e do filho, ele não teve envolvimento direto, não se sentia culpado, apenas revoltado com o acontecido.

Já no caso do pai cego de Lestat, que simplesmente desapareceu na narrativa fílmica, ele é importante para demonstrar as origens do vampiro; sua humanização, no sentido de ter a obrigação e a preocupação de cuidar de sua família e; até de sua idade ao ser transformado, assuntos não explorados no filme mas que são importantes para o desenvolvimento da personagem, que mais tarde será o herói de toda a saga. Lestat acaba sendo, no filme, um vampiro fútil, sem propósito, egoísta e desumano, bem diferente da personagem literária.

Entretanto, as duas obras se enquadram tanto no conceito de intertextualidade, pois uma obra dialoga com outra, como também no conceito de intratextualidade, porque utilizam-se dos mesmos mecanismos narrativos e textuais.

Por se tratarem de uma obra vampírica, também se enquadram no conceito de Gótico enquanto subversão das convenções sociais, pois elas desestabilizam a realidade dos espectadores, em alguns momentos chocando-os e, em outros, fascinando-os.

As opiniões dos leitores ficam divididas, há quem prefira a obra literária, assim como há aqueles que prefiram o filme. De qualquer

modo, ambas constituem uma introdução ao tema, que é melhor explorado ao longo dos outros volumes das *Crônicas Vampirescas* e caracterizam um passatempo interessante para os amantes dos vampiros.

Referências

BECKET GHIOTO. *Anne Rice's Vampire Chronicles: an Alphabettery.* New York: Anchor Book, 2018.

BOTTING, Fred. *Gothic.* London: Routledge, 1999.

BRAIT, Beth. *A personagem.* 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

BYRON, Lord. Fragmento (1819). *In*: POLIDORI, John William. *O Vampiro.* Edição comemorativa 200 anos. Tradução de Marina Sena. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra/Aetia Editorial, 2020.

ENTREVISTA com o vampiro (*Interview with the vampire*). Direção: Neil Jordan. Produção: Stephen Woolley & David Geffen. Produtora: Geffen Pictures, 1994. 1 DVD (122 min), son., color.

GONE with the wind. Direção: Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood. Produção: David O. Selznick. Produtora: Selznick International Pictures e Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. 1 DVD (245 min), son., color.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise.* Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros:* autópsia de um mito. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LE FANU, Sheridan. *Carmilla:* a vampira de Karnstein. Tradução de José Roberto O'shea. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

MEYER, Stephenie. *Amanhecer.* Tradução de Ryta Vinagre. 3 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

MEYER, Stephenie. *Crepúsculo.* Tradução de Ryta Magalhães Vinagre. 3 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009a.

MEYER, Stephenie. *Eclipse.* Tradução de Ryta Vinagre. 2 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009b.

MEYER, Stephenie. *Lua Nova.* Tradução de Ryta Vinagre. 2 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

NOSFERATU. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Produção: Enrico Dieckmann e Albin Grau (Prana-Film). Produtora: Techmatrix Multimídia, 1922. 1 DVD (81 min), mudo, PB.

POLIDORI, John William. *O Vampiro.* Edição comemorativa 200 anos. Tradução de Marina Sena. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra/Aetia Editorial, 2020.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic.* Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

RICE, Anne. *A rainha dos condenados.* Tradução de Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

RICE, Anne. *Entrevista com o vampiro.* Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

RICE, Anne. *Interview with the vampire.* New York: Alfred A. Knopf, 2009.

RICE, Anne. *O vampiro Lestat:* segundo volume de Crônicas Vampirescas. Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RICE, Anne. *Prince Lestatt: The Vampire Chronicles.* New York: Alfred A. Knopf, 2014.

RICE, Anne. *Príncipe Lestat.* As Crônicas Vampirescas. Tradução de Alexandre D'Elia. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

RICE, Anne. *The vampire Lestat: book II of the Vampire Chronicles.* New York: Ballantine's Books, 2014a.

RILEY, Michael. *Conversations with Anne Rice.* Nova York: Ballantine Books, 1996.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras.* Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução de Luiz Fernando P.N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

STOKER, Bram. *Drácula.* Tradução de Marcia Heloisa. Ilustrações de Samuel Casal. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.

SUNRISE, a song of two humans. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Produção: William Fox Produtora: William Fox Studio, 1927. 1 vídeo (95 min.), mudo, PB. (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6NayFytQeBE. Acesso em: 30 out. 2020.).

SUPERMAN. Direção: Richard Donner. Produção: Pierre Spengler. Produtora: Film Export A.G., Dovemead Limited e International Film Productions, 1978. 1 DVD (143 min), son., color.

TEQUILA sunrise. Direção: Robert Towne Produção: Thom Mount. Produtora: Warner Bros. Entertainment, 1988. 1 DVD (115 min), son., color.

WALTY, Ivete. Intertextualidade. *In*: CEIA, Carlos (coord.). *E-dicionário de Termos Literários (EDTL).* ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/. Acesso em: 17 ago. 2020.w

A contribuição literária da genealogia de Jesus para o discurso do Evangelho de Mateus

Ricardo Cesar Toniolo (UPM)[1]

Considerações Iniciais

Numa obra literária, nenhuma parte pode ser desprezada. Uma vez que leitores do Evangelho tendem a desconsiderar a genealogia, faz-se necessário demonstrar que ela é importante para a composição do discurso religioso e, consequentemente, para uma leitura mais proveitosa da obra. É nessa perspectiva que se procura pela função literária da genealogia de Jesus como abertura do Evangelho de Mateus. Para isso, necessita-se verificar a função de genealogias no cânon bíblico, as características da genealogia que introduz o Evangelho de Mateus e sua relação com o discurso da obra.

Primeiramente, verifica-se quais são as principais genealogias da Bíblia e examina-se como normalmente elas são colocada nos enredos. Quanto à genealogia em Mateus, verificam-se suas peculiaridades e a maneira como está estruturada em relação às características mais comuns das demais genealogias bíblicas. Então, analisa-se como tais peculiaridades relacionam-se com o enredo, especificamente no momento em que a fraseologia "filho de Davi" ocorre e na voz de quem se encontra. Por fim, analisa-se como as perícopes nas quais a fraseologia ocorre relacionam-se com a genealogia inicial para avaliar a função desta no discurso autoral.

O referencial teórico utilizado é o do ponto de vista avaliador, de Boris Uspensky (1973), que é a opinião do narrador conduzindo a narrativa a partir de seus valores e de sua cosmovisão. O teórico trabalha com quatro planos: o plano ideológico, que é o sistema de pensamento (USPENSKY, 1973, p. 8-16); o plano fraseológico, tipo de discurso emprestado aos personagens (USPENSKY, 1973, p. 17-56); plano espaço-temporal, local ou tempo em que se situa o narrador

1. Graduado em teologia (Seminário JMC e UPM), mestre em teologia (CPAJ) e em Letras (UPM), doutorando em Letras (UPM), professor de teologia (EAD) no Centro de Pós-graduação Andrew Jumper (CPAJ) e na Faculdade Internacional de Teologia Reformada (FITRef).

para desenvolver a ação, podendo concorrer ou não com os personagens (USPENSKY, 1973, p.57-80); e o plano psicológico, que é a apresentação dos personagens através de uma visão externa e interna da pessoa descrita (USPENSKY, 1973, p. 81-100).

Para a presente pesquisa, escolhe-se trabalhar com o ponto de vista ideológico e o ponto de vista fraseológico. Na teoria de Uspensky, o ponto de vista ideológico representa o aspecto fundamental, apresentando uma leitura conceitual da história. O sistema de ideias é a estrutura composicional profunda de uma obra, sendo que os demais planos são parte da estrutura composicional superficial.

O plano fraseológico é aquele que se estabelece no aspecto linguístico. É através dele que se percebe a proximidade ou o distanciamento ideológico dos personagens em relação ao narrador. A unidade fraseológica que interessa ao presente estudo, como já mencionado, é especificamente "filho de Davi", analisada nas vozes em que ocorre.

A função das genealogias no cânon bíblico

Desde o início da Bíblia, encontramos genealogias. Elas fazem parte de importantes textos do Antigo Testamento. A primeira delas (Gn 4.17-5.32) fornece subsídio para o discurso de uma distinção entre duas linhagens, chamadas a da serpente e a da mulher (Gn 3.15), das quais facilmente o leitor distingue entre Caim e Abel. Das duas sementes, a de Sete, chamada "de Adão"[2], é que dará continuidade à raça humana depois do assassinato de Abel. Ela pausa em Noé e seus filhos, dando espaço para a narrativa do dilúvio; depois, continua em Gênesis 10, mostrando um pouco da descendência de Sem, Cam e Jafé. Antes de prosseguir, é essencial notar que Sem é abençoado e Cam, amaldiçoado. Mais uma pausa nas genealogias dá espaço à narrativa da torre de Babel, e a genealogia de Sem, antecessor de todos os semitas, é retomada até chegar em Abraão (Gn 11.10-32).

Essa estrutura demonstra que os israelitas vêm da linhagem boa: a da mulher, sendo que, após o dilúvio, continua através da

2. As referências dificilmente divergem entre as versões da Bíblia. Nesta pesquisa, toda citação e fraseologia é segundo a Tradução de João Ferreira de Almeida Revista e Atualizada no Brasil.

linhagem semita. O discurso, portanto, contrário à linhagem da serpente, demonstra que Israel vem da linhagem da mulher através de Sem (WALTKE, 2010, p. 129). A partir de então, as narrativas e genealogias fazem a distinção de Israel dentre os demais semitas.

A narrativa segue dando os principais pontos da história de Abraão, o patriarca que recebe a promessa de uma terra e de uma grande descendência. Uma importante tensão ocorre com foco em dois filhos de Abraão: Ismael, filho de uma concubina, e Isaque, filho da mulher legítima, Sara, a quem Deus também faz promessas. Dessa tensão, a narrativa indica Isaque como o filho prometido e escolhido por Deus, de quem nasce Jacó. Uma relação dos filhos de Jacó encontra-se em Gênesis 35.23-26. O patriarca teve seu nome mudado para Israel e de seus filhos originam-se as doze tribos. A partir de então, o discurso da narrativa é a legitimidade do reinado de Davi.

No capítulo 38 de Gênesis, há uma narrativa que indica a origem de Perez, filho de Judá, filho de Jacó. Em Rute 4.18, são mencionadas as gerações de Perez até chegar a Davi. Dos filhos de Jacó, Judá daria origem à tribo da qual viria o rei. No entanto, Davi não foi o primeiro rei, e sim Saul, da tribo de Benjamin. A tensão relatada no livro de Samuel mostra como o trono passou a Davi. Porém, a defesa de Davi como o rei legítimo aprovado por Deus será melhor percebida se primeiro os dois livros forem considerados: Juízes e Rute.

O livro de Juízes relata uma decadência espiritual nos israelitas, sendo que os últimos capítulos dão exemplos desse distanciamento moral e religioso, sempre lembrando que "não havia rei em Israel" (17.6; 18.1; 19.1; 21.25). O livro de Rute dá a história da origem de Obede, que procede de pessoas que destoam das demais na época dos juízes e que são pessoas preocupadas com a ética e a lei religiosa dada por Moisés. Termina com uma pequena genealogia que leva de Obede a Davi.

Sendo demonstrado que Davi é proveniente de uma família formada por pessoas justas numa época em que vigorava a injustiça, o discurso do livro predispõe o leitor a simpatizar-se com Davi ao ler no livro de Samuel sobre a ascensão e a queda do rei Saul e o surgimento da dinastia davídica. Tal dinastia perdurou até o exílio babilônico. Após o exílio, é escrito o livro de Crônicas, introduzido por uma genealogia que reúne todas as anteriores e que as atualiza para os dias posteriores ao cativeiro babilônico, demonstrando

que tanto a linhagem real quanto a sacerdotal estavam preservadas e sustentando a esperança do rei messiânico descendente de Davi dentro do judaísmo. Assim, a expressão "filho de Davi" passa a indicar a pessoa que tem direito ao trono e, consequentemente, torna-se messiânica.[3] A obra pode ser dividida em duas partes: a genealogia (1 Cr 1.1-9) e a história da monarquia (1 Cr 10-2 Cr 36).[4] A longa genealogia inicial contém a estrutura teológica do restante de Crônicas. Mas, antes que a narrativa demonstre isso, as genealogias do início introduzem o discurso de que o trono e o templo devem estar em perfeita sintonia.

O culto no templo de Jerusalém é a identidade do povo israelita, mesmo daqueles que não retornaram do exílio e que vivem em outros lugares fora da terra prometida. Todos devem orar voltados para lá e é para lá que todos devem ir de tempo em tempo para celebrar determinadas festas. Isso nos leva à estrutura teológica e, para a analisarmos, precisamos destacar que, além da linhagem de Judá, outra que recebe grande atenção é a de Levi. Esta passa por Aarão[5] e demonstra quem legitimamente deverá exercer o sacerdócio nos dias pós-exílicos. A genealogia da tribo de Levi mostra quem deve realizar o serviço religioso, ou seja, levitas e sacerdotes, estes especificamente descendentes de Arão. O foco principal de Crônicas é o serviço religioso.

O livro trata muito da monarquia. São reis como Davi, que pretende construir o templo e deixa muito material pronto, como Salomão, que constrói o templo, e outros que restauram o templo, fazem retornar as atividades cerimoniais, dão suporte aos levitas e sacerdotes e reis que promovem a retomada das festas de Israel. São esses que recebem maior atenção no livro. Há outros reis que menosprezam o serviço religioso e profanam o santuário, eles são avaliados como reis que fizeram o que era mau. Vê-se nitidamente

3. Messiânico é um conceito relativo ao Messias (ungido), que é o líder escatológico esperado pelos judeus da parte de Deus.
4. Originalmente, há somente um livro de Crônicas. É com a tradução grega que o livro é dividido em dois: 1 Crônicas e 2 Crônicas. Neste artigo, a obra é tratada como um livro. As referências textuais são dadas conforme está estabelecido, porém, quando se faz referência à obra é como um livro. A divisão proposta aqui é com respeito ao gênero literário.
5. O primeiro sacerdote escolhido por Deus, da descendência do qual viriam os sacerdotes.

que Crônicas preocupa-se com reis, mas se preocupa com reis no que diz respeito à sua posição em relação ao culto. É nessa perspectiva que são constantemente avaliados pelo narrador.

A genealogia inicial reflete esse conteúdo pela estrutura segundo a qual foi organizada. Ela possui uma forma de quiasmo, ou seja, uma estrutura que caminha até um centro e volta em ordem inversa. James T. Sparks (2008) apresenta essa estrutura da seguinte forma: A. O mundo antes de Israel (1:1–53); B. Os filhos de Israel (2:1–2); C. Judá – A tribo do rei Davi (2:3–4:23); D. As tribos de Israel em vitória e em derrota (4:24–5:26); E. Os descendentes de Levi (6:1–47); F. A equipe do culto em suas tarefas (6:48–49); F1. Os líderes cúlticos (6:50–53); E1. Os descendentes de Levi em sua terra (6:54–81); D1. As tribos de Israel em derrota e restauração (7:1–40); C1. Benjamim – a tribo do rei Saul (8:1–40); B1. "Todo Israel" contado (9:1a); A1. Israel restabelecido (9:1b–34).

Podemos notar que o centro, a parte da estrutura que revela o que há de mais importante, é justamente o serviço religioso no templo, e este é emoldurado pela genealogia de levitas e sacerdotes. Um pouco mais afora estão as demais tribos de Israel com bem poucas informações e, na próxima camada mais externa, Judá e Benjamin, as duas tribos das quais saíram reis. Esses reis são valorizados ou rejeitados na teologia do livro, dependendo do apoio que dão ao serviço realizado no templo, segundo as narrativas que comporão 1 Crônicas 10 até 2 Crônicas 36. Assim, essa extensa genealogia tem um propósito discursivo-teológico que antecipa e introduz a mensagem do livro.

As genealogias de Crônicas dão um suporte importantíssimo para a teologia neotestamentária e para a escrita dos livros do Novo Testamento. Mais do que isso, ao compreender as genealogias, o leitor terá maior clareza dos discursos teológicos das narrativas. Aqui vale a pena lembrar que, no cânon judaico, Crônicas é o último livro. Assim, o Antigo Testamento termina com um livro que começa com a genealogia que reaviva a esperança messiânica, e o Novo Testamento começa com o Evangelho de Mateus, também introduzido por uma genealogia que vai até o Cristo (Mt 1.1-16), que é a referida esperança. A genealogia contida em Mateus destaca Abraão e Davi, dois homens com os quais Deus firmou alianças (Gn 17.1-14; 2 Sm 7.1-17) que revelam progressivamente a redenção e cujo cumprimento em Jesus será demonstrado no Evangelho de Mateus.

Características da genealogia de Jesus em Mateus

Tendo compreendido que as genealogias possuem um discurso que acompanha, antecipa ou resume discursos étnicos e políticos na Escritura Hebraica, deve-se levar em conta como é construída a genealogia de Jesus no Evangelho de Mateus para entender como ela se relaciona com o enredo do livro.

O Evangelho de Mateus começa com as palavras "livro da genealogia de Jesus Cristo, filho de Davi, filho de Abraão" (Mt 1.1). A seguir, apresenta uma genealogia que vai de Abraão até Jesus, o protagonista do Evangelho. Ela é dividida em três partes de quatorze gerações: de Abraão a Davi, de Davi ao exílio e do exílio a Cristo (Mt 1.2-17).

Os destaques aos nomes de Abraão e de Davi são evidentes. Aqui, no entanto, seguir-se-á a investigação sobre o discurso que se constrói apenas a partir do nome de Davi na genealogia e no enredo. Quase todos os nomes da genealogia real encontram-se presentes em Mateus. Zorobabel é aquele que da casa de Davi se sobressai na época pós-exílica, tornando-se o governador da Judeia (Ag 1.1), quando era apenas uma província do Império Persa.

Os descendentes de Zorobabel que aparecem em Mateus fazem parte de uma história bastante tensa, com muitas disputas entre os impérios que se sucediam, e não aparecem na Escritura Hebraica. De qualquer forma, a genealogia de Jesus leva-o, através de Zorobabel, a ser chamado "filho de Davi".

A genealogia de Mateus fala da ascendência de Jesus até Abraão, que é o nome pelo qual se identificam os israelitas. Davi é o rei legítimo, de acordo com o discurso apresentado pelo livro de Samuel, embasado pelos livros de Juízes e Rute. A casa de Davi segue até Zorobabel, na época pós-exílica, e então até Jesus, conforme Mateus. Isso explica as palavras iniciais desse Evangelho.

Outra importante característica de Mateus é a inclusão de nomes de mulheres. Genealogias não são compostas com nomes de mulheres na Bíblia. Além disso, as mulheres mencionadas eram gentias. Tamar, da qual Judá gerou Perez, era mulher cananeia; Raabe, de quem Salmon gerou Boaz, era cananeia e havia sido prostituta; Rute, de quem Boaz gerou Obede, era moabita. Aquela que fora mulher de Urias, de quem Davi gerou Salomão, não tem nome. Sabe-se pelo livro de Samuel que se chamava Bete-Seba e que, enquanto era mulher de Urias, engravidou do rei Davi (2 Sm 11). Este, para

encobrir o mal que fizera, coloca Urias na frente da batalha para que morra. Certamente o nascimento de Salomão não se deu por meios aprováveis segundo a moral judaica.

Nota-se que as mulheres citadas na genealogia de Jesus em Mateus são estrangeiras e/ou estão envolvidas em um passado comprometedor. Em outras palavras, são pessoas que normalmente não seriam aceitas na religião judaica do período de Jesus.

Partindo dessas características, são examinadas, a partir de agora, onde ocorre a expressão messiânica "filho de Davi", como ela é usada no enredo de Mateus e em quais vozes ela aparece. Então se poderá saber como é construído o discurso ideológico do livro e como a genealogia contribui.

A relação entre a genealogia e o enredo do Evangelho

O enredo do Evangelho de Mateus vai da genealogia e do nascimento de Jesus, focando em seu ministério e especialmente em sua morte e ressurreição, até chegar o momento em que ele declara sua autoridade nos céus e na terra e dá ordens aos seus discípulos. Grande parte é narrado também nos evangelhos de Marcos e Lucas, porém, cada um tem seu foco principal, o de Mateus é a realeza do Cristo.

Visto até aqui que a expressão "filho de Davi" representa um conceito vindo do Antigo Testamento, que é aquele que aponta para o herdeiro do trono de Israel, e que a genealogia de Jesus em Mateus apresenta Jesus como "filho de Davi", a partir de agora, se verificará como o enredo trabalha a realeza de Jesus.

No Evangelho de Marcos há três ocorrências da expressão "filho de Davi"; no de Lucas, há quatro; no de João, nenhuma. Mateus é o Evangelho que apresenta o maior número de ocorrências da expressão. Uma característica desse Evangelho é que o narrador trabalha o texto de modo a colocar o leitor muito mais na posição de intérprete do que sua principal fonte, Marcos, que é muito mais explicativa e apela muito à voz do narrador (LEONEL, 2013, p. 89-115).

A expressão "filho de Davi" possui nove ocorrências em todo o livro. A primeira, como já visto, está nas palavras iniciais do livro na voz do narrador. A segunda ocorrência está ainda no primeiro capítulo: terminada a genealogia, tem início a narrativa do nascimento, na qual um anjo do Senhor informa José que Maria estava grávida

pelo Espírito Santo. Enquanto o anjo fala ao pai legal de Jesus, chama-o de "filho de Davi" (Mt 1.20). Na Bíblia, anjos de Deus sempre expressam o ponto de vista de Deus, que, por sua vez, está sempre em concordância com o do narrador. É uma figura sobrenatural que está sempre acima de qualquer suspeita.

O enredo segue no capítulo dois com a vinda dos magos do oriente em busca do rei dos judeus (Mt 2.2). No terceiro capítulo, aparece João Batista pregando que está próximo do reino dos céus (Mt.2). No capítulo seguinte, o diabo tenta Jesus oferecendo os reinos do mundo se o adorasse (Mt 48-9). As expressões "reino do céu" e "reinos do mundo" são utilizadas no enredo de modo a nunca ameaçar o governo terreno, demonstrando que o reino de Jesus é um reino diferente.

Na sequência, Jesus volta para a Galileia com o propósito de cumprir a profecia de Isaías[6] com respeito à vinda do governante e anunciando a proximidade do reino dos céus. (Mt 4.12-17). Em seguida, prega sobre a lei de Deus no sermão do monte (Mt 5.1-7.27), sendo que a tarefa do rei de Israel sempre foi fazer cumprir essa lei. No capítulo nove, encontra-se a terceira ocorrência da expressão "filho de Davi". Trata-se de dois cegos que clamam "Tem compaixão de nós, Filho de Davi!" (Mt 9.27). Jesus apenas exige deles a fé e cura-os.

A quarta ocorrência vem da voz da multidão (Mt 12.23). Vendo um exorcismo e cura de Jesus, perguntavam se era ele o Filho de Davi. É uma pergunta que fica para os leitores. Os fariseus respondem que ele expelia demônios pelo poder de Belzebu. Jesus responde que demônio não iria expelir demônio e que a realização pelo Espírito de Deus indicaria a chagada do reino. Os fariseus são personagens construídos de modo que os leitores tenham antipatia por eles. Os antagonistas de Jesus são tidos por legalistas e hipócritas. A pergunta da multidão não é respondida. Os leitores são conduzidos a assistirem à cena e a ouvirem as palavras de Jesus para tirarem sua própria conclusão.

A próxima vez que se encontra a expressão é proferida por uma mulher cananeia que pede por sua filha endemoninhada (Mt 15.22). Ela encontra um obstáculo: os discípulos querendo que Jesus

6. Os versos 15 e 19 de Mateus 4 transcrevem um trecho da perícope de Isaías 8.19-9.7, que termina afirmando: "para que se aumente o seu governo, e venha paz sem fim sobre o trono de Davi e sobre o seu reino..."

a despeça e o próprio Jesus dizendo que veio para os perdidos de Israel (Mt 15.24). No entanto, ela insiste com uma palavra humilde (Mt 15.27-28). Assim ela é provada, mas é aprovada por ser uma mulher de fé. Gentios são rejeitados pelos judeus; mulheres também; a mulher cananeia é aprovada por Jesus por ter fé. O leitor começa a encontrar a resposta para a pergunta da multidão.

Duas ocorrências estão num mesmo episódio (Mt 20.30,31), quando dois cegos clamam "Filho de Davi, tem compaixão de nós!". A segunda vez demonstra a insistência daqueles que não se deixaram intimidar pela multidão que os queria silenciar. Estando prestes a ser amplamente aclamado como rei, atende à súplica dos cegos.

As duas últimas ocorrências estão dentro de um mesmo contexto: a chegada de Jesus a Jerusalém e ao templo. Ele é aclamado como rei pela multidão com as palavras "Hosana ao Filho de Davi" (Mt 21.9) e de igual modo por meninos (Mt 21.15). Sabendo que era uma expressão messiânica, os sacerdotes indignados perguntam se Jesus não está ouvindo (Mt 21.16). Em vez de repreender as crianças, diz aos sacerdotes que delas vem o perfeito louvor. Assim, Jesus contrasta os sacerdotes com as crianças. Anteriormente, ele já havia criado a simpatia no leitor pelas crianças em duas ocasiões: com a figura das crianças, as quais são apresentadas por Jesus como o exemplo daqueles a quem pertence o reino de Deus (Mt 19.14) e de como alguém deve ser para receber o reino dos céus (Mt 18.3-4).

O Evangelho conduz o leitor à morte e à ressurreição de Jesus, sendo que no final ele diz: "toda autoridade me foi dada no céu e na terra". Autoridade não só na terra, mas também nos céus, demonstra como ele assume o seu reino que não é físico e que transcende o mundo.

A primeira vez que a fraseologia "filho de Davi" é utilizada está na voz do narrador e, em seguida, na voz de um anjo. Depois disso, sempre estará na voz dos rejeitados. Uspensky aponta que o ponto de vista ideológico pode pertencer ao narrador, aos personagens ou à comunidade. (USPENSKY, 1973, p. 35). Segundo ele,

> O ponto de vista do autor ou do narrador pode ser em alguns casos apresentado explicitamente na obra (quando um autor ou narrador conduz sua narração em sua própria voz, enquanto em outros casos ele possa ser descoberto somente por um processo de uma análise especial. Um personagem que funciona como um veículo

> de um ponto de vista ideológico pode, neste caso, ser retratado como percebendo e avaliando a ação que é descrita; em outros casos a presença do personagem é somente potencial, e a ação é apresentada como se de um ponto de vista de um personagem. (USPENSKY, 1973, p. 13, tradução nossa).

Nota-se que, como na genealogia que se caracteriza por apresentar pessoas inusitadas, ou seja, mulheres gentias e pecadoras, o enredo também favorece esse tipo de personagem. As autoridades respeitadas de Israel recusam-se a receber Jesus como rei, mas como rei ele é aclamado por cegos, multidões, mulher gentia e meninos – pessoas sem qualquer expressão ou rejeitados em Israel.

O narrador favorece seu ponto de vista ideológico ao caracterizar tais personagens com a fé e a perseverança, procurando produzir simpatia por eles no leitor. Aqueles que se portam como antagonistas, como fariseus, escribas e sacerdotes, são trabalhados com características de antipatia.

A genealogia inicial, portanto, já possui um discurso e prepara o leitor para o enredo evangélico. Ela é a primeira evidência daquilo que o narrador pretende comprovar a seus leitores: que Jesus é o rei messiânico. Essa é a razão pela qual os personagens por quem o narrador promove a simpatia do leitor trazem a mesma fraseologia, chamando Jesus de "Filho de Davi".

Considerações finais

As genealogias estão presentes em pontos estratégicos na narrativa bíblica, contando a origem da humanidade e a origem das nações, especialmente, de Israel, distinguindo-a dentre todas. É indicada a origem dos povos semitas, particularmente dos israelitas, uma linhagem prometida dentre eles. De todas, recebe destaque a sua linhagem real e sacerdotal. A partir delas, os evangelhos de Mateus e de Lucas baseiam seu discurso no recorte que cada um faz das genealogias do Antigo Testamento.

A genealogia de Jesus em Mateus tem como uma de suas características a inclusão de mulheres, primeiramente por serem mulheres, o que não era usual, mas também por serem gentias e por algumas delas terem praticado adultério e prostituição, em outras palavras, renegadas pela religião da época. A relação que há entre a

ocorrência de mulheres na genealogia e o enredo é que as personagens que creram em Jesus também eram estrangeiras, adúlteras ou foram prostitutas. Assim, a genealogia introduz a ideia de que todos os tipos de pessoas são aceitos por Deus ao arrependerem-se e crerem em Jesus como sendo o Cristo.

Outra característica peculiar é começar de Abraão, dando a origem judaica do protagonista e o destaque a Davi como o cabeça da dinastia real de Israel, escolhida e aprovada por Deus. Como a genealogia é dividida em três partes de quatorze gerações, o outro ponto importante é o exílio babilônico, a partir do qual não houve nenhum descendente davídico ocupando o trono em Israel. O evangelho indica que Jesus é o descendente que passa a ocupar o trono num âmbito espiritual.

A base discursiva de Mateus dá destaque a Abraão e a Davi como ancestrais de Jesus Cristo. Como proposto no início, este trabalho dispôs-se a verificar a base discursiva de Mateus a partir do nome de Davi.

No plano ideológico da obra, encontra-se Jesus como sendo o rei messiânico esperado pela nação israelita. No plano fraseológico, a expressão "filho de Davi" contribui com essa ideologia ao ser encontrada na voz do narrador, de um anjo e de personagens pelos quais o narrador promove a simpatia do leitor, que carecem de auxílio e que creem em Jesus como sendo o "filho de Davi".

Portanto, assim como a genealogia traz a fraseologia "filho de Davi", atribuída a Jesus pela voz do narrador, e personagens simples, com alto potencial de serem rejeitados, mas que fazem parte dos ancestrais de Jesus, também o enredo demonstra que pessoas simples e rejeitadas pela religião são acolhidas ao crerem ser Jesus aquele prometido para salvação. Isso confere ao leitor que possa identificar-se com tais personagens sob a orientação de também crer como eles.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. 2. Ed. Revista e atualizada no Brasil. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

LEONEL, João. *Mateus, o evangelho.* São Paulo: Paulus, 2013.

SPARKS, James T. *The Chronicler's genealogies:* Towards an understanding of 1 Chronicles 1-9. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2008.

USPENKY, Boris. *A poetics of composition:* the structure of the artistic text and typology of a compositional form. Tradução de Valentina Zavarin e Susan Wittig. Berkeley: University of California, 1973

WALTKE, Bruce K. *Comentário do Antigo Testamento:* Gênesis. Tradução de Valter Graciano Martins. São Paulo: Cultura Cristã, 2010.

O Sagrado e o Profano nas Manifestações Culturais em Natividade –TO

Tereza Ramos de Carvalho (UFMT)[1]

Apresentação

O estado de Tocantins[2] passou por dois processos de colonização, o primeiro referente ao longo período colonial do Brasil do século XVI ao XIX e o segundo, atual, que se iniciou com sua criação, no final do século XX, a partir da divisão do estado de Goiás, pela Assembleia Nacional Constituinte de 1988. Nesse sentido, o Tocantins pode ser visto como um estado em busca de identidade, entre fronteiras. Na mitologia das nacionalidades, a identidade pode ser explicada como ponto extremo, vizinho das fronteiras e a própria fronteira, ou a margem que produz a literatura e a cultura da margem.

Seguimos a linha de alguns críticos como Ortiz (1997), Hobsbawm (2008), Bhabha[3], Stuart Hall (2009), em seus estudos sobre cultura e identidade, e, após compará-los, foi possível inferir que a identidade pode ser vista como construção simbólica que é ligada à invenção das tradições culturais e que, embora pareça abstrata e/ou utópica é indispensável como ponto de referência, pois parece invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual ela continuaria a manter uma certa correspondência. Assim, podemos deduzir que a identidade tem a ver com utilização dos recursos

1. Graduada em Letras, Doutora em Literatura (UnB), docente do curso de Letras na Universidade Federal de Mato Grosso, Campus Universitário do Araguaia -/UFMT/ICHS/CUA.
2. O estado de Tocantins foi criado com a divisão do estado de Goiás, em 1988. Após a divisão, Tocantins ficou geograficamente localizado na Região Norte.
3. Bhabha, ao analisar *Pele negra, máscaras brancas*, de Franz Fanon, em seu texto "Interrogando Identidade", (1998, p. 3-4), informa que, ao articular o problema da alienação cultural colonial na linguagem psicanalítica da demanda e do desejo, Fanon questiona radicalmente a formação tanto da autoridade individual quanto da social na forma como vêm a se desenvolver no discurso da soberania social. As virtudes sociais da racionalidade histórica, da coesão cultural, da autonomia da consciência individual assumem uma identidade imediata, utópica, com os sujeitos aos quais conferem uma condição civil.

da História, da cultura e da linguagem para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo que nos tornamos.

A busca de identidade no estado de Tocantins é marcada pela simbologia atribuída às diferentes formas de manifestações culturais locais. "Os símbolos são eficientes quando se afirmam dentro de uma lógica comunitária afetiva de sentidos e quando fazem da língua e da história dados naturais e essenciais..." (Chwarcz *In:* ANDERSON, 2008, p.16). E, mesmo não havendo patentes para as manifestações culturais, percebe-se que há uma necessidade vital em manter as formas recebidas por herança cultural, as quais são modificadas/adaptadas de acordo com a realidade e com o contexto local. A comunidade em estudo pode ser identificada a partir da cultura local e de sua relação interior com seu universo simbólico de representação.

Esse processo justifica-se na relação que tem com o valor próprio do mito que faz parte de sua história (BARTHES, 1956) e sua reelaboração no presente. O passado pode ser entendido como um rico legado de sentidos deixado pelo europeu colonizador, pelo negro e pelos povos originários e que se perpetua de forma reelaborada pelas comunidades contemporâneas, sem perder o caráter histórico. Percebe-se que o que marca as identidades são as diferentes formas de organização das comunidades e a maneira peculiar que utilizam a religião para reproduzirem e produzirem as relações sociais.

Natividade é um município situado no interior de Tocantins que, mesmo com os deslocamentos sociais ocorridos no Estado durante seus processos de "colonização", não perdeu seus valores regionais e a relação com seu referencial sagrado e seus diferentes símbolos.

Conforme Mircea Eliade (1992), o referencial sagrado pode manifestar-se das mais diferentes formas. Assim como para os cristãos Jesus é a manifestação do próprio Deus, em outras culturas, o sagrado pode se manifestar em diferentes símbolos, rituais, mitos ou por meio da tentativa de imitação de outros deuses, ou seja, conforme cada crença ou cultura se determina o que é mítico, apresentando-se como uma realidade que transcende o natural, um ato humano primordial de imitação dos exemplos míticos significativos por meio de uma realidade extra-humana. E o homem reproduz atos já praticados em uma constante repetição, seja ela de ancestrais, de deuses ou de heróis.

Tais considerações transportam-nos ao município de Natividade, uma pequena cidade que, mesmo com os deslocamentos sociais

ocorridos no estado durante seu processo de "colonização", não perdeu seus valores regionais. Percebe-se que há, em Natividade, uma profusão de valores rígidos com a plasticidade cultural em função dos deslocamentos sociais.

Nas manifestações culturais de Natividade a festa, o riso, a comida e a bebida estão sempre ligados aos rituais religiosos que estruturam a vida social. Os símbolos que utilizam podem ser classificados em grupos distintos, mas a comunidade compartilha-os comumente. Isso faz com as pessoas reconheçam-se como pertencentes ao mesmo espaço imaginado. Nessa comunhão, o sagrado e o profano complementam-se e dão sentido à existência, pois "sem os símbolos, os sentimentos sociais teriam uma existência precária"[4].

Natividade – situação histórico-cultural

A cidade de Natividade é reconhecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, como patrimônio artístico e cultural do estado de Tocantins. Fundada em 1734, em torno da exploração do ouro, seu sítio arquitetônico exibe uma estrutura urbana com características coloniais, apresentando um traçado basicamente com ruas irregulares. Foi sede provisória da Comarca do Norte de Goiás, no período de 1809 a 1815. Está situada na Região Sudeste, a 218 km de Palmas, capital do Estado, e também conviveu com o poder, ao receber o ouvidor geral Joaquim Theotônio Segurado, desembargador nomeado pelo rei de Portugal, Dom João VI.

Além da arquitetura colonial, a cidade apresenta também um rico calendário de festas religiosas, legado deixado pelo atravessamento das várias culturas. No apogeu do período aurífero, o número de habitantes da cidade chegou a 40 mil (atualmente, cerca de 10 mil). Há mais de dois séculos, tradições como a Romaria do Bonfim e a Festa do Divino Espírito Santo e de Nossa Senhora de Natividade atraem milhares de pessoas a cada ano.

A romaria do Nosso Senhor do Bonfim remonta ao século XVIII, com a formação dos primeiros arraiais. Reza a lenda que um vaqueiro teria encontrado a imagem do Senhor do Bonfim sobre um

4. Durkheim, citado em Kathryn Woodward em *As formas elementares da vida religiosa,* 2009, p.40

toco de madeira, imagem esta, que sempre sumia e reaparecia no mesmo local depois de ser resgatada. Em função desses retornos da imagem, possivelmente os fiéis, ou um núcleo missionário das irmãs carmelitas, ou mesmo jesuítas construíram um santuário ali para preservar a imagem do Senhor. A romaria é realizada entre 6 e 17 de agosto, no povoado de Bonfim, a 22 km da cidade de Natividade, e chega a receber cerca de 60 mil fiéis durante as cerimônias.

A Festa do Divino Espírito Santo, de origem portuguesa[5], ocorre em quase todo o território nacional, em datas variadas, desde o século XVI. Em Natividade, tem início na Páscoa, com as Folias do Divino, peregrinações que fazem um giro de 40 dias por diversas localidades da região e lembram as andanças de Jesus e seus apóstolos. Os foliões representam os apóstolos, andam em grupos de 12 ou mais pessoas e percorrem casas e fazendas pedindo acolhida e abençoando, com cânticos religiosos, as famílias que os recebem. O símbolo maior da festa é a bandeira vermelha, com uma pomba branca de pés e bico vermelhos no alto do mastro – o vermelho significa o amor e o ardor missionário e a pomba branca simboliza o Espírito Santo.

Na cidade, a festa é iniciada com as novenas realizadas, pela comunidade, na Igreja Matriz. Na noite de véspera, acontece a festa do Capitão do Mastro: a bandeira é conduzida em procissão pela cidade, e, após a novena, é erguido o mastro. No domingo, o "Imperador" é conduzido à igreja para participar da celebração da missa solene. Logo depois, os participantes seguem para a casa da festa, onde "Imperador" oferece doces, bolos e bebidas aos fiéis.

A devoção à Nossa Senhora da Natividade e a história da sua imagem existente em Natividade, onde é festejada há quase três séculos, de 30 de agosto a 8 de setembro, motivaram a eleição dessa Santa como Padroeira do estado de Tocantins. Durante os festejos, acontece o novenário e são montadas barracas onde se fazem leilões e outras manifestações culturais, além da celebração de missa solene no dia

5. A festa do Divino foi criada em Portugal, no século XIV, pela Rainha Isabel (1271-1336) por ocasião da construção da igreja do Espírito Santo, na cidade de Alenquer. A devoção difundiu-se rapidamente e tornou-se uma das festas mais intensas e populares em Portugal. Fonte: Nazareth Gomes. Elos perdidos, 2009, p. 69.

dedicado à Santa. Nesses festejos, o sagrado e o profano misturam-se. As comemorações religiosas acontecem na igreja matriz de Natividade, e a profanação do sagrado (festas, danças, etc.) nas imediações da igreja, uma das mais antigas do estado, construída em 1759.

A imagem de Nossa Senhora da Natividade foi trazida pelos jesuítas para o norte da província de Goiás, em 1735. Talvez seja a primeira imagem a entrar nessa região, em embarcações pelo rio Tocantins, depois nos ombros dos escravos até "o pé" da serra, onde se erguia o povoado denominado de Vila de Nossa Senhora da Natividade, Mãe de Deus, mais tarde São Luiz e depois Natividade.

Natividade e sua fabulação

O Tocantins, em função dos deslocamentos sociais causados pela migração interna e externa, pode ser entendido como ponto extremo, vizinho das fronteiras e a própria fronteira. Em alguns municípios, em função das suas diferenças, o esforço para manter a cultura local parece ser a própria marca de suas identidades. Apesar da localização geográfica, o estado está à margem, e indiretamente o que produz como manifestação cultural pode ser visto como a margem que questiona o trágico. O trágico, nesse contexto, são algumas perdas em função desses deslocamentos sociais, mas que, ocasionados por diversas situações, levaram os grupos a permanecerem juntos, ou pelo menos mais próximos na tentativa de manterem sua identidade. A comunidade nativitana aqui apresentada identifica-se a partir da cultura local e de sua relação interior com seu universo simbólico de representação, na relação que tem com o passado histórico e com o presente, o que nos remete a Walter Benjamin (1994), que, ao falar de memória épica, explica:

> A *reminiscência* funda a cadeia da tradição. Que transmite o acontecimento de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. [...] O

> que se pronuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate; a segunda, a *muitos fatos difusos*. Em outras palavras, a *rememoração*, musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência* [todos os grifos são do autor]. (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Na cultura popular, pode-se perceber essa marca difusa da história nos textos das cantigas e nas narrativas tradicionais referendadas nas festas religiosas, caso específico de Natividade. Nessa cidade, para cada Santo do dia, há uma celebração diferente, com cantos e homenagens específicas, mas com marcas de identidade que se confundem; trajes típicos relacionados ao contexto da festa, ao mesmo tempo similares e os mesmos foliões com cantos diferentes.

Ao analisar a reimersão protetora no seio da cultura regional materna que o impacto modernizador gerou, nota-se o que Rama (2001) classificaria de *rigidez cultural* com algumas nuances de *plasticidade cultural* causada pela profusão dos valores locais em contato com os valores ocasionados pelos deslocamentos sociais. Observa-se esse amálgama nas narrativas sobre os mitos dessa comunidade.

Além das canções e tradições religiosas, essa marca difusa é percebida nas narrativas orais e nos registros da memória popular. Uma lenda dialoga com outra, que se entrelaça com outra, que, curiosamente, não termina.

Para Beatriz Sarlo (2007, p. 24) "a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado." Paul Ricoeur, (apud SARLO, 2003, p.124), ao retomar e aperfeiçoar as noções de história e discurso propostas por E. Benveniste e H. Weinrich, considera a capacidade de o relato se desdobrar em duas temporalidades, a do momento de contar e a do tempo narrado. Assim, essa capacidade constitui uma dimensão reflexiva que o habilita a expor uma experiência fictícia do tempo, e a ficar ligado ao tempo em que se escreve essa experiência, ao passado e ao presente. E, para Walter Benjamin (1994, p. 211), "a *reminiscência* funda a cadeia da tradição. [...] Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si."

Em Natividade, há várias narrativas orais que habitam as reminiscências da comunidade. Porém, o mito fundador dessa cultura

encontra eco nas lendas da Lagoa Encantada, da Cobra Grande, da Veadinha anfíbia, da Mãe Ana e de muitas outras narrativas que fazem parte da oralidade do povo nativitano, que se confundem com as narrativas fragmentadas de Maximiano da Matta Teixeira (1983). O caráter fragmentário dessas narrativas explica-se em função de que, na oralidade, o narrador adapta sua história de acordo com o contexto e/ou com o público ouvinte, que pode ser uma criança da cidade ou um adulto visitante, ou mesmo um pesquisador curioso.

Nas narrativas, não se pode ignorar a importância das relações estabelecidas pelas mensagens nos vários processos de comunicação verbal. Trata-se, portanto, de saber quem é que conta a história. Isso implica identificar um dos elementos básicos da narrativa: o narrador, o que nos remete novamente a Walter Benjamin, ao afirmar que:

> O narrador entra na categoria dos professores e dos sábios. Ele dá conselho – não como provérbio: para alguns casos – mas como os sábios: para muitos. Pois lhe é dado recorrer a toda uma vida (uma vida, aliás, que abarca não só a própria experiência, mas também a dos outros. Àquilo que é mais próprio do narrador acrescenta-se também o que ele aprendeu ouvindo). Seu talento consiste em saber narrar sua vida; sua dignidade em saber narrá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a mecha de sua vida consumir-se integralmente no fogo brando de sua narrativa. (BENJAMIN, 1983, p. 74).

Sabemos que o narrador de um texto literário é uma invenção do autor, pois ele o cria para substituí-lo. Com isso, podemos dizer que, ao emitir suas ideias sobre o narrado, o narrador passa a constituir-se também como personagem, já que ele é uma invenção do autor para apresentar sua história.

Considerando que os eventos sociais de Natividade têm suas origens na oralidade, o narrador detentor da memória coletiva, da experiência dos outros, dos velhos, tem importância fundamental como embaixador[6] da cultura local.

Lá encontramos o que Strauss (1977) nomeia de "identidade como entidade abstrata", mas indispensável como ponto de referência. O

6. A comunidade nomeia alguém, normalmente uma pessoa mais velha, responsável pela memória coletiva, para contar as histórias.

referencial empírico da comunidade, que é pautado na religiosidade, amalgama-se às lendas locais como para justificar a devoção aos santos padroeiros. A Lagoa Encantada, no alto da serra que circunda a cidade, é matriz das muitas histórias creditadas pela comunidade local. A partir da Lagoa, surgem outras lendas, a própria Lagoa é mágica e abriga elementos lendários: a Veadinha Encantada e a Cobra Grande.

Maximiano da Matta Teixeira, em seu livro *Outras Estórias de Goiás* – Lendas, Terra, Gente (1983), nomeia um narrador que pode ser elevado à categoria de "sábio e de professor", para apresentar ao leitor os elementos das lendas locais. Um sujeito que narra e atribui sentido ao narrado pelo fato de ser também personagem da narrativa. Seu discurso é um discurso de memória, narrado em primeira pessoa, por isso mesmo, bloqueia os sentidos que lhe escapam. E a tendência do ouvinte é ouvir sem questionar a veracidade do narrado.

Observando bem os fios narrativos, percebe-se que as histórias, em um encadeamento de descrições fantásticas, acompanham o surgimento de um animal típico do cerrado brasileiro, transformado num elemento mágico, num anfíbio, assim como todos os outros elementos dessa série de curtas narrativas:

> [...] Pouco adiante está a Lagoa Encantada, situada bem no alto, com sua água límpida, a rasoura atapetada de algas, o fundo um abismo, o capinzal formando longos cílios em torno. [...] Quando se dirigirem para ali, vão em silêncio, bem de mansinho, sem fazer barulho, porque ela poderá estar pisando a superfície, sobre o lençol das águas deslizando como se estivesse patinando sobre o gelo, de um cordão de ouro preso ao elegante e mimoso pescoço, um guizo tintinando, ela balindo como se chamasse pela mãe, uma gracinha capaz de torpedear de amor o coração do mais indiferente do cervo. [...] É uma veadinha, um ser encantado, arisco e fugaz que desaparece ao primeiro ruído estranho, instantaneamente sumindo dentro da lagoa. (TEIXEIRA, 1983, p. 127).

O fragmento apresenta existência de elementos de transição de uma história à outra que permitem o encadeamento entre as sequências narrativas[7] de elementos da cultura popular e da história social: a Lagoa Encantada carregada de mistérios e que abriga outros

7. PROPP, Vladimir. A Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

mistérios, como a veadinha que habita suas águas há centenas de anos e atrai para o fundo dela cervos galhudos para alimentar o mais assombroso desses elementos: a Cobra Grande. Além dos encantos da veadinha, há ainda referência ao chocalho de ouro que ela traz ao pescoço. O ouro é o principal elemento da cobiça dos colonizadores portugueses e faz parte da história colonial da região.

Para Gaston Bachelard (1989), a água, por seus reflexos, tem o poder de duplicar o mundo e a coisas, duplica também o sonhador, envolvendo-o numa experiência onírica. Esse mistério, escondido no fundo da Lagoa, inspira o narrador de tal maneira que ele não consegue perceber o grau de incoerência presente em sua narrativa, que, por acreditar em sua veracidade e, tentando convencer o ouvinte, continua apresentando os personagens com ar imperativo, no caso, a Veadinha Encantada:

> Muitos já a têm visto. São inúmeras as testemunhas de sua existência, o rabinho branco erguido como uma bandeirola, indo e vindo naquela superfície de água mansa. [...] Anotem novamente – aproximem-se pé-ante-pé, porque quando ela pressente alguém, desaparece imediatamente, a água se agitando em círculos e mais círculos concêntricos a partir do ponto de seu mergulho. (TEIXEIRA, 1983, p. 127).

Ainda nessa sequência narrativa, o narrador apresenta outros elementos que dão sentido ao eixo central do imaginário popular: a Cobra que habita a Lagoa, cobra ou dragão que, se não for acalentado com as orações das mulheres da cidade, poderá empenar-se[8] e, dentro de sete dias, alçar voo e atacar todas as cidades vizinhas para devorar os seus habitantes, a começar por Natividade. O narrador continua:

> [...] Já ouviram falar da serpente que mora na caverna que principia debaixo da igreja matriz de Natividade e vai acabar debaixo da Lagoa Encantada? Pois existe, os antigos sempre falaram nela. Os antigos e os modernos[9]. A cabeça fica debaixo da Lagoa

8. "Empenar" é empregado no sentido de nascer penas no corpo da Cobra Grande, permitindo-lhe voar, se não houver orações que a impeça.
9. Em 2009, estive em Natividade, durante os festejos de Nossa Senhora de Natividade e, numa conversa informal com as pessoas, ouvi de um jovem estudante esses comentários: "a senhora já ouviu falar da Cobra Grande que

> Encantada, muitos metros abaixo da superfície. A ponta do rabo está justamente debaixo da matriz. É uma espécie de dragão como aquele de São Jorge, mas sem pernas, o corpo é de cobra mesmo. De cobra e de ave, porque, sem parar, nele vão surgindo penugens, depois penas que, com oito dias, lhe darão força para fazer estrondar o chão - um terremoto – e sair de sua caverna e destruir tudo aquilo que existe em Natividade, derrubando suas casas e devorando seus habitantes, para em seguida marchar sobre as fazendas, sobre a Chapada, sobre o Arraial do Bonfim, [...] devorando tudo quanto é ser vivente. (TEIXEIRA, 1983. p. 128).

O narrador explica que tamanha catástrofe não aconteceu ainda porque a fé e a oração das rezadeiras de terço não permitem. E, contextualizando, afirma que, desde a época da Briga do Duro[10], da Gripe Espanhola[11], e da Marcha dos Revoltosos[12] (coluna Prestes), um grupo de piedosas velhinhas debelam o perigo por meio de suas orações. Aqui se pode perceber a referência histórica. O narrador, mesmo não tendo uma noção objetiva dos fatos ocorridos, cita-os para contextualizar sua narrativa. E esses fatos são relevantes à História de Goiás e do Brasil no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX.

Os moradores locais acreditam que as orações das idosas são tão fortes que depenam a Serpente, impedindo-a de alçar voo. Afirmam que, quando a Serpente está "pronta para sacudir a terra e sair, lá vêm as rezas das velhinhas e ela vai depenando"(narrativas orais - informações colhidas, *In loco,* ver nota de rodapé 9), e perde novamente a força, mas fica alerta, como eles afirmam: "esperando o descuido das velhinhas" para se tornar forte novamente. Ou seja, a fúria da serpente possibilita-lhe viver um processo constante de renovação, não como o mito egípcio da Fênix Renascida (símbolo da

mora na Lagoa Encantada? E sobre a veadinha que ela alimenta? Tem que ter cuidado quando for lá, senão a Cobra devora. Já tem sumido muita gente lá."

10. Briga do Duro refere-se à chacina ocorrida no início do século XX, em São João do Duro, atualmente Dianópolis, fonte utilizada por Bernardo Élis para escritura do romance *O Tronco*.

11. A gripe espanhola, também conhecida como gripe de 1918, foi uma vasta e mortal pandemia do vírus influenza, de janeiro de 1918 a dezembro de 1920.

12. Menção as principais acontecimentos históricos do país, que atingiram também o norte do estado de Goiás.

imortalidade e na renovação espiritual), mas como um ser vigilante que, ao menor descuido, fortalece-se e destrói tudo à sua volta.

A Cobra, como animal símbolo de exotismo ou erotismo, provoca nas pessoas, ao mesmo tempo, certa atração e repulsa. A ideia de pecado que a cobra sugere, lembra o pecado original que expulsou Adão e Eva do Paraíso, ao mesmo tempo em que amedronta e desperta curiosidade. E a necessidade de continuar orando, por medo de perder a paz, a tranquilidade, o sossego das pessoas da cidade, de certa forma, renova a fé espiritual da comunidade.

Essa Cobra Grande que vive esperando a vez de armar o bote, animal secular, que tenta dar cabo de sua missão, vive entre o sono e a vigília, ou melhor, vive sempre de véspera. Uma véspera constante, pois seu intento, que é devorar a todos que a circundam, não se realiza. A disputa entre o bem e o mal aparece sempre como elemento revelador ou incentivo à fé dos moradores da região.

Em determinado fragmento da narrativa de Teixeira (1983), surge um novo elemento: o narrador apresenta, questionando o ceticismo de muitas pessoas, o Cavaleiro da meia Noite. Aqui a narrativa sofre uma digressão: o narrador apresenta parte do lado místico da comunidade ao mencionar a aparição desse Cavaleiro que atravessa a cidade em seu cavalo branco e afirma ser ele o "Senhor do Bonfim que vem ver se Natividade está em Paz" (p. 130). Essa paz pode ter algo a ver com a oração que impede a ação violenta da Cobra Grande. Isso pode significar que a cidade está bem protegida: por Nossa Senhora da Natividade e pelo Senhor do Bonfim – mãe e filho, o que justifica a fé e as festas em seu louvor.

Essas digressões são típicas também nas conversas com as pessoas comuns da cidade. Todas com quem conversei têm necessidade de contar as lendas, todas as lendas que existem ali, porque são essas lendas que afirmam sua identidade. Um jovem estudante, que aqui nomeio **José**, numa abordagem à porta da Igreja Matriz, em dia de festa à Padroeira (8 de setembro), em pouco tempo, narrou três lendas: a da *Lagoa Encantada*, da *Veadinha*, a lenda da *Mãe Ana*. E, à medida que narrava, enfatizava o desejo que se lhe creditasse veracidade às suas histórias. Disse-me:

> A senhora já ouviu falar da Cobra Grande que mora na caverna que principia bem aqui, debaixo dessa Igreja Matriz e vai terminar debaixo da Lagoa Encantada? Pois existe sim! Todo mundo

> conhece: "de mamando a caducando". A Senhora não gostaria de subir à serra para conhecer? Tem que ter cuidado, porque ao menor descuido a veadinha poderá levá-la para o fundo da Lagoa para alimentar a Cobra, muita gente já desapareceu lá..." e continuando: "tem mais: sabe por que Ela ainda não destruiu tudo por aqui e pela redondeza? Por causa das orações, do Ofício de Nossa Senhora, que é rezado todas as semanas, todos os sábados. Isso mantém o bicho quieto, pode perguntar às pessoas mais velhas, que elas vão confirmar. (Estudante José, 2009).

E, para não perder o fio narrativo, continuou tecendo outra no rabo daquela:

> Conhece a Mãe Ana? Pois é. É rainha africana que veio para o Brasil como escrava e trazida da Bahia para Natividade por um casal de colonizadores mineradores de ouro no século XVII. De tão boa que era, herdou tudo de seus donos. Ela era tão bondosa que protegia todos os escravos fugidos e curava de todos os males, e aos brancos também. Era uma "santa"! Só que foi morta numa emboscada. E quando acharam seu corpo na mata, estava perfeita e exalava perfume em vez do mau cheiro. Até hoje as pessoas acreditam no poder de cura de Mãe Ana. (Estudante José, 2009).

Esse narrador, que não é de papel, e sim um jovem estudante, acredita em suas histórias como mitos que acompanham a vida provinciana da cidade e que não devem ser esquecidas, apesar de a modernidade já ter se instalado por lá. Ele tem consciência de o quanto essas narrativas têm relação com a história social e a identidade daquela região.

Teixeira, (1983), afirma que "Natividade tem sua história, tem seu passado; cada casa é uma página, cada rua é um capítulo e tudo junto um maravilhoso livro". (p. 5). Há, em suas narrativas, um narrador ser de papel, que estabelece uma interlocução com uma narradora, outro ser de papel: Inácia do Ribeirão, a mesma que, muitas vezes, viu a veadinha da Lagoa Encantada e "que já até correu mão pelo lombo dela e lhe deu capim novinho para comer" (p. 129). Só que Inácia, apesar de também já ter visto o Santo (Senhor do Bonfim) fazer a ronda de Natividade em seu bonito cavalo, de já ter tocado e dado capim à veadinha, ainda assim não acredita que seja verdade o que vê. Para ela, tudo isso não passa de fruto de sua imaginação e de muitas outras pessoas também, mas que provoca

uma reação contraditória em todos. Ela discute o comportamento paradoxal dessas pessoas que, levadas, talvez, por impulso coletivo, vivem fazendo coisas em que não acreditam:

> [...] gente que não acredita em assombração e não passa perto do cemitério à noite, que não acredita em Santo e começa a queimar palha de Domingo de Ramos e a chamar São Jerônimo e Santa Bárbara, mesmo depois de sua cassação; gente que não acredita em feitiço e tem um medo louco de despacho, que não acredita em mau olhado e vive com o pé de guiné e de arruda dentro de casa; gente que não acredita em benzimento e quando tem doença de sol manda logo chamar Pedro Dias para benzer. Gente que não acredita, mas crê, que não tem medo, mas tem receio. (TEIXEIRA, p. 128).

Percebe-se que a memória coletiva de Natividade é fragmentada, e as histórias contadas por partes e como relatos verídicos, indicam que seus criadores falam do passado sem esquecer o presente, obedecendo a uma coerência imaginária. Lembra-se, narra-se ou remete-se ao passado por um tipo de relato de personagens articulados entre si. Cada um relata suas experiências apoiado na experiência dos outros. Eles não se apropriam das histórias, apenas as recontam como se o passado fosse seu presente e será também seu futuro. São histórias de massa de impacto público com princípios teleológicos que garantem origem e causalidade aplicável a todos os fragmentos do passado, independente da pertinência que demonstre concretamente com cada um deles.

Teixeira (1983, p. 5), assim, inicia suas narrativas: "Os antigos ouviram dos mais antigos, que ouviram dos mais antigos, os fatos diluindo na memória dos homens e se perdendo no tempo, que só nos deixou fragmentos." Daí a importância da memória coletiva na perpetuação das narrativas. Mesmo fragmentados, os motes narrativos permaneceram. Quando o narrador utiliza a expressão "os antigos ouviram dos mais antigos, que ouviram dos mais antigos", reforça a importância da oralidade nas manifestações culturais e a tentativa em preservar a memória coletiva a partir da construção de um universo simbólico circunscrito[13].

13. A ideia de universo circunscrito é paradoxal, mas compreensível, uma vez que para muitas pessoas daquela região o universo é tudo o que sua vista pode alcançar, é o limite.

A lenda da Cobra Grande é uma versão narrativa das narrativas fantásticas, de origem de fontes testemunhais que sustentam a esfera pública, pois parece responder às perguntas sobre o passado:

> Já ouviram falar da serpente que mora na caverna que principia debaixo da Lagoa Encantada? Pois existe, os antigos sempre falaram nela. [...] Isabelinha e seu marido José Três Voltas – casados saltando tição de fogueira de São João – não faz muito tempo foram tirar mel de abelha nas proximidades do Moinho e encontraram uma colmeia de borá pouco distante dali, num oco de pequizeiro. Tiraram muito mel, enchendo as cabaças e as barrigas. "- José, vamos s'imbora que tá ficando tarde. [...] Ora, quem tira mel de borá e se alimenta com ele não pode dizer "vamos s'imbora", que fica logo variado, perde o sentido da direção. (TEIXEIRA, 1983, p. 128).

Foi o que aconteceu ao casal. Depois de andarem sem rumo, seguindo caminhos deixados pelos escravos, passando por casas antigas, depararam-se na Lagoa Encantada. E lá viram a veadinha flutuando sobre as águas. No ponto final da narrativa sobre a lenda da Lagoa Encantada, o narrador dá voz ao casal iletrado, mas com coerência narrativa, para apresentar sua experiência, sem se preocupar se o leitor e/ou/ouvinte vai creditar-lhe veracidade:

> Estirados no chão, ficaram parados contemplando aquela beleza a rodopiar quando enxergaram um baita galheiro de catorze pontas, sete de cada lado, que ficou parado no seco olhando aquela belezinha, até que não resistindo mais a tentação caiu na água, ganhando logo nado e esforçando-se para alcançá-la. Ele nadando, perseguindo só com a cabeça de fora, a galharia parecendo moita de galho seco, ela por cima negaceando, fugindo à perseguição com vontade de ser agarrada como mocinha que se quer casar, furtando-se às carícias do namorado. – "Aí conta Isabelinha – do fundo da lagoa apareceu duas cobra vermêia do tamanho de um laço de currá – taí o José que não me deixa menti – aquilo parecendo uma furquia dançando no á cuma curisco. Dispois baixou di repente cuma um arco de tapuio, enrolou nas gaia do viado e sumiu cum tudo pras profunda, enquanto a danada da viadinha continuava girando nas água chamando outro viado. Aí nós gritemo pela Nossa Senhora.[...] viemo ter aqui numa carreira só, sem mais perdida. (TEIXEIRA, 1983, p. 130).

Para Benedict Anderson (2008) as identidades seriam discursos construídos, imaginados, porque fazem sentido para a alma

e constituem objetos de desejos e de projeções. Segundo ele, não há comunidades "verdadeiras", pois qualquer uma é imaginada. O que as distingue é o estilo, a forma como são imaginadas. Isso não significa que a identidade construída não seja real. É diferente, e é justamente pelas diferenças que elas se identificam. Não que essas diferenças sejam sustentadas pela exclusão, nem pelo exotismo, diríamos que, no caso, de Natividade, seria pelo fato de existir uma história comum como fundamento dessa identidade que se insere no universo de representação simbólica daquela região.

A história comum traz marcas da escravidão, da exploração e da colonização da terra. A partir desse sistema, os indivíduos posicionaram-se e construíram seu discurso. Percebe-se que, mesmo fragmentadas, as narrativas apresentam conflitos, contradições, medo e dialogismo entre os discursos.

Parentescos narrativos – intertextos

De acordo com o dialogismo bakhtiniano (1968), um texto só ganha vida em contato com outro texto, com o contexto. Somente nesse contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Nesse dialogismo, é possível perceber como cada texto é concebido: como um intertexto numa sucessão de textos já escritos ou que ainda serão escritos. Para Bakhtin (1997), o acontecimento na vida do texto sempre sucede nas fronteiras entre a consciência do autor e a do leitor, porque esse ato de criação só pode ser compreendido no contexto dialógico de seu tempo.

Podemos afirmar que, além de acentuadas particularidades culturais no interior das narrativas, a cultura regional insere-se na cultura nacional por meio da cultura universal. Observa-se que, no interior dessas narrativas, há elementos de várias culturas, uma mescla de elementos de vários matizes de uma matéria dada com outros advindos de outras matrizes, especialmente europeias, é o regionalismo universalizado ou regionalismo universal, como afirma Antonio Candido (1989).

Enquanto o Estado moderniza-se, enquanto a cidade de Natividade recebe outras influências culturais, os nativitanos recorrem e

sobrevivem à memória das ruínas[14], tentando manter sua sobrevivência cultural.

Segundo Pelegrini (2004), o processo de modernização, com ecos específicos na região Norte, revela com crueza as marcas do progresso e do atraso, de avanço e de estagnação, de permanência e de mudança. Podemos dizer que, observadas as referências, a distinção entre local e universal estão circunscritas numa pequena região em que o atraso permanece e é esse atraso que promove a identidade e a resistência cultural local.

Pensando a identificação pelas diferenças das comunidades imaginadas, mas reais, segundo Anderson (2008), e observando que a história comum da cidade traz marcas da escravidão, da exploração e da colonização da terra, percebe-se que, a partir desses contextos, os indivíduos posicionaram-se e construíram seu discurso. Logo, mesmo fragmentadas, as narrativas apresentam conflitos, contradições e dialogismo entre os discursos e entre discurso e história social, recursos próprios do discurso literário.

Considerando ainda o dialogismo bakhtiniano e o importante conjunto de valores literários resguardados pela regionalização dessa cultura, apresentamos a seguir algumas interlocuções com a lenda da Cobra Grande de Natividade.

Câmara Cascudo (2.000) nos apresenta "A serpente Emplumada da Lapa", outra versão da lenda *Cobra Grande* de Natividade com algumas peculiaridades à do Tocantins: a Serpente Emplumada da Gruta da Lapa está morta; ela se agitava sem parar, para crescer depressa, duas asas que lhe possibilitasse alçar voo e devorar a todos. Aí aparece a figura do padre, do religioso, que, com seu poder de persuasão emanada da fé, aconselha a todos a oração para afugentar a fera:

> [...] quando "Frei Clemente, em fins do século XVIII, chegou à gruta e iniciou as Santas Missões; reconheceu o canto onde a serpente alada preparava o voo mortal para a população assombrada; aconselhou a todos a que rezassem o "Ofício de Nossa Senhora: cada vez que a oração findasse, uma pena cairia da serpente, sem esperança de substituição, arrancada pelo poder da súplica. [...] uma a uma, aos milhares as penas da serpente foram caindo. [...]

14. A expressão "Memórias das ruínas" é empregada no sentido de que o passado que é a memória presente da cidade, como no resto do país, é o que restou de um longo e penoso processo de colonização.

> Displumada, inofensiva, derrotada, a serpente morreu de furor. [...] desapareceu vencida pelo Ofício de Nossa Senhora. (CASCUDO, 2000, p. 87-88).

Ao contrário da Serpente Emplumada de Bom Jesus da Lapa, na Bahia, a Cobra Grande da Lagoa Encantada de Natividade ainda permanece viva, o que obriga as pessoas a rezarem o ofício de Nossa Senhora para que suas penas caiam, impedindo-a de alçar voo e devorar a todos.

Na Amazônia, há a lenda da Cobra Grande com uma série de variações em sequências de eventos. Nessa série de versões, isto é, em todas as versões da Cobra Grande da Amazônia, a cobra aparece como um ser mágico, às vezes bom, e às vezes assustador, encantado por alguma circunstância do destino: *Cobra Grande*, *Cobra Honorato*, *Cobra Norato* (poema de Raul Bopp) e *O encanto de Honorato*. Nesta última, a história resume-se em o que deveria ser o nascimento de duas crianças gêmeas: em seu lugar, nasce um casal de cobras que são batizadas pela parteira como os nomes de Honorato e Felizmina, que, em seguida, solta-as no rio. Honorato é uma cobra bondosa e Felizmina muito ruim. Em uma briga com o irmão, Felizmina não suporta os ferimentos e morre. Honorato, triste, sai pelos rios a procura de alguém que quebrasse seu encanto. À noite, ele saía da casca da cobra e tornava-se um humano e seu desejo era ser permanentemente humano. Em algumas das narrativas, ele não consegue desencantar-se, apenas em uma ele consegue[15].

Nota-se que há possibilidade de diálogos entre essas narrativas, pois, ao contrário do que afirma Rama (2001), há muitas semelhanças entre elas. Percebe-se que houve um intercâmbio entre as lendas do Nordeste e as do Norte, o que não chega a ser aculturação, mas transculturação na narrativa. Quem bebeu em qual fonte? É possível que os nativitanos tenham bebido na fonte baiana, pelo fato de a colonização ter iniciado no Nordeste e pelo contexto do processo colonial brasileiro.

Segundo a lenda da Serpente Emplumada, "nem ao abrirem a cova fabulosa, encontraram vestígios de seu corpo", (CASCUDO, 2000, p. 88), daí pode-se pensar que a Serpente veio ser lenda no Tocantins. Em *O encanto de Honorato*, sua irmã má acaba morrendo e ele

15. *In*: Koch e Vilaça, 2008.

continua encantado e bom. Não queremos afirmar que sejam os mesmos personagens, apenas que as lendas vão se transformando em conto popular quando o narrador narra justo o que se espera dele em cada região, o que necessariamente remete a uma memória coletiva.

Em Natividade, pessoas da região e visitantes ainda sobem à Serra e percorrem os caminhos que levam à Lagoa na tentativa de conhecer seus mistérios. Pois, simbolicamente, esses locais afirmam-se no interior de uma lógica comunitária afetiva que é utilizada para desenvolver narrativas como essas que constroem um sistema imaginário permanente à comunidade. E o narrador constrói sua identidade, impõe-se como personagem a partir dessa lógica. Nesse sentido, conclui dizendo que não havia a menor dúvida sobre a existência da veadinha, pois "inúmeras pessoas já viram"; quanto à serpente, "a terra de vez em quando treme denunciando sua presença, "o que ninguém sabia era como o monstro se alimentava". (TEIXEIRA, 1983, p. 131). Agora, depois da história de Isabelinha, também ficou explicado o "desaparecimento no alto da serra, de muitas pessoas, reses e cavalos, tudo tragado pela hidra"[16].

Mas a fé das pessoas, as orações das velhas rezadeiras em Natividade e a visitação do Senhor do Bonfim, que faz sua ronda para defender a terra em que sua mãe é padroeira, afastam o poder da serpente, salvando, assim, Natividade e redondezas de sua fúria.

Percebe-se que a narrativa apresenta em seu interior elementos de outras culturas, por exemplo, a Hidra, serpente de sete cabeças, que renasciam assim que eram cortadas, morta por Hércules, ou a serpente comparada ao Dragão de São Jorge, (sem pernas e com penas).

Percebe-se, ainda, que os narradores dividem um comportamento social bem contraditório: ao mesmo tempo em que se modernizam, preservam o culto à memória coletiva referente aos mitos do medo (da morte e do infortúnio) que promovem a fé, as crendices e as orações; acreditam que o perigo pode ser afastado pelo poder da oração, criando em torno desse mito uma tradição que não poderá ser destruída para não enfurecer o "dragão", e que garante a permanência da paz na cidade e na vizinhança, além de sua identidade

16. Essas informações fazem parte da oralidade popular daquela cidade e foram ouvidas, durante uma pesquisa realizada, *in loco*, em 2009, fala de um estudante da cidade. Percebe-se que estão em sintonia com as histórias fragmentadas de Teixeira, 1983.

local. Assim, a disputa entre o bem (o sagrado) e o mal (o profano) aparece sempre como elemento revelador ou incentivo à fé dos moradores da região.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas:* reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. M. Ermantina Galvão G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São: Hucitec, 1986.

BARTHES, Roland. *Mitologias.* 3ª Ed., São Paulo: Difel, 1978.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador*: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*: estudos de teoria e história literária. 8ª Ed. São Paulo: T.A. Queirós, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Tereza Ramos de. *Personagens em Trânsito:* a Interlocução Literatura e História Social de Tocantins. São Paulo: *Livrus* Negócios Editoriais, 2013.

CASCUDO, Câmara. *Lendas Brasileiras.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, pag. 83 -86.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*: programa, mito e realidade. São Paulo: Paz e terra, 1990.

KOCH, Ingedore G. Villaça; et al. *Intertextualidade:* diálogos possíveis. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional.* São Paulo, Brasiliense, 1994.

PELLEGRINI, Tânia. *Milton Hatoum e o regionalismo revisitado.* Artigo publicado na Luso-brasilian Review, 2004. Disponível em http://muse.jhu.edu. Acesso em 24 de maio de 2012.

PROPP, Vladimir. *Raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RAMA, Angel. *Literatura e cultura na América Latina*; *In:* Transculturação narrativa na América Latina.Org. Flávio Aguiar & Sandra Guardini, T. Vasconcelos; tradução Raquel La Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001. Ensaios Latino-americanos; vol. 6.

SILVA, Tomaz Tadeu da, HALL, Stuart e WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença*: as perspectivas dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TEIXEIRA, Maximiano da Matta. *Outras Estórias de Goiás* – Lendas, Terra, Gente. Goiânia: Unigraf, 1983.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado:* cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte, UFMG, 2007.

TOCANTINS. Superintendência do Iphan em Tocantins. Site http://portal.iphan.gov.br/to/- Acesso em 20 de setembro de 2020.

"No Epicentro das Trevas": emblemas do mal no romance *Voyage to Alpha Centauri*, de Michael David O'Brien

Victor Hugo P. de Oliveira (UnB)[1]

Introdução

O livro *Voyage to Alpha Centauri*, publicado, em 2013, por Michael David O'Brien, possui um enredo que conta a história do físico e viajante interestelar Neil Benigno Ruiz de Hoyos. Por meio de um diário, Hoyos narra diversos períodos de tempo que poderiam ser livremente divididos em: 1. alguns de seus dias na Terra antes de embarcar na *Kosmos*, nave interestelar extremamente sofisticada, cuja construção só fora possível graças à complexa pesquisa que valera ao físico o seu segundo Prêmio Nobel. Esse primeiro período de tempo é marcado, além disso, por diversas digressões e memórias da época da infância e da juventude de Hoyos em Las Cruces, New Mexico. Há também fragmentos de rememorações de seus sonhos que mostram detalhes de eventos há muito tempo esquecidos e sonhos de caráter premonitório. 2. o cotidiano na *Kosmos*, que podia alcançar mais da metade da velocidade da luz. Não obstante essa monstruosa velocidade, conforme os padrões humanos, a viagem em direção ao sistema planetário mais próximo de que se tem notícia – trata-se de *Alpha Centauri*, sistema estelar que se encontra a, aproximadamente, quatro anos-luz de distância do Sol – dura cerca de nove anos. A tripulação da nave era composta por cientistas de diversas especialidades e variadas origens étnicas, o que torna possível comparar tal nave espacial à *Arca de Noé*. Durante essa longa viagem entre o planeta Terra e o destino, um exoplaneta que circunda *Alpha Centauri* e que se assemelha, de acordo com observações feitas pelos cientistas, à Terra, Hoyos revela que se alistara nessa missão interestelar com o intuito de fugir de um governo totalitário e aparente benéfico que se instaurara em todo o planeta e tudo controlava. No entanto, Hoyos percebe que a parte da tripulação que se

1. Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Graduado em Letras-Inglês pela mesma universidade. Correio eletrônico: victorhpoliveira@gmail.com

dedica à *engenharia social* é, tão somente, uma extensão do governo totalitário da Terra. Descrevendo as diversas formas de fiscalização, Hoyos mostra como a tecnologia estava a ser utilizada para tirar do ser humano a liberdade em praticamente todos os aspectos de sua vida. 3. por fim, o diário também apresenta variadas descrições do exoplaneta. Além dessas descrições, Hoyos narra, ao longo de diversas entradas no seu diário, os inúmeros desenvolvimentos da trama. Além do diário, o romance traz uma espécie de apêndice que serve tanto como um comentário às memórias de Hoyos quanto um relatório do que se sucedera após a viagem.

Portanto, pode-se afirmar que o romance possui elementos especulativos próprios à ficção científica, às distopias e ao gênero romanesco. Além disso, o formato do diário possibilita a Hoyos uma espécie de válvula de escape para que a sua sanidade seja mantida em meio à crescente complexidade dos eventos que vão acontecendo – tanto no âmbito exterior quanto no âmbito de seus sonhos e memórias.

Michael David O'Brien, escritor, pintor e iconógrafo canadense, preocupa-se em sintetizar – em sua obra literária – ideias filosóficas e teológicas advindas de pensadores de diversas escolas de pensamento. Seu trabalho pode ser dividido em dois grupos: ao primeiro, que poderia ser denominado, seguindo a nomenclatura escolhida pelo próprio autor, como a saga dos *Filhos dos Últimos Dias*[2], a que pertencem sete romances, a saber: *Strange and Sojourners* (1997), *Plague Journal* (1999), *Eclipse of the Sun* (1998), *Sophia House* (2005), *Father Elijah*: *An Apocalipse* (1996), *Elijah in Jerusalem* (2015) e *A Cry of Stone* (2003). Os seis primeiros romances são subdivididos em duas trilogias por causa de temas e personagens compartilhados, enquanto o último romance listado só pode ser conectado às duas trilogias por meio de um personagem apenas. Ao segundo grupo, fazem parte os romances que não compartilham de temas nem personagens. Trata-se, portanto, de *Island of the World* (2007), *Voyage to Alpha Centauri* (2013), *The Father's Tale* (2011), *Theophilos* (2010), *The Fool of New York City* (2016) e *The Lighthouse* (2020).

Os pensamentos de autores como Dietrich von Hildebrand, Jacques Maritain, Karol Wojtyła, Max Picard, Joseph Ratzinger, Hans Urs von Balthasar, entre outros, figuram com abundância na ficção literária de O'Brien. Seus primeiros escritos possuem raízes,

2. Do inglês *Children of the Last Days*.

conforme Cavallin (2017), na década de 1980, quando O'Brien já possuía uma considerável obra pictórica e iconográfica. Além disso, como não poderia deixar de ser, os seus escritos literários – por meio do enredo, do espaço literário, do tempo literário, dos personagens, dos diálogos e de outros componentes de um texto artístico – fazem inúmeras referências às obras de diversos literatos, como George Orwell, John Ronald Reuel Tolkien, Fiódor Dostoiévski, Dante, Lev Tolstói, Aldous Huxley, Ray Bradbury, Flannery O'Connor, Gilberth Keith Chesterton, Thomas Stearns Eliot, Clive Staples Lewis, Charles Dickens, entre outros.

Cavallin ressalta que o processo criativo de O'Brien, que engloba tanto a sua escrita literária quanto a sua produção pictórica e iconográfica, é uma combinação da *razão*, da *contemplação* e da *imaginação artística*. "Uma história ficcional começara a tomar forma em sua imaginação, combinando a imagem e o texto. Desde o começo, era uma mera ideia, mas desenvolveu-se e complexificou-se" (CAVALLIN, 2017, p. 99-100, tradução livre).[3]

As primícias da sua produção literária já deixam entrever os temas que O'Brien desenvolveria com mais intensidade nas suas ficções mais recentes e, portanto, mais amadurecidas. Tais temas circundam, basicamente, três assuntos: o realismo cristão católico, a escatologia cristã e o complexo mistério do *mal*, também conhecido como teodiceia. Além disso, como não poderia deixar de ser, vê-se, especialmente por meio dos títulos de alguns de seus romances, o quão permeada pelos diversos temas presentes nas *Sagradas Escrituras* encontra-se a literatura de O'Brien. Dessa forma, faz-se necessário apontar para as pesquisas de Northrop Frye que culminaram na produção do livro intitulado *Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura* (2004).

Das relações entre as Sagradas Escrituras e a literatura

Frye (2004), em seu trabalho acima citado, intenta realizar uma reflexão das Sagradas Escrituras desde a perspectiva de um estudioso da literatura. O crítico literário propôs uma atenção especial

3. "A fictional story began to take form in his imagination, combining image and text. From the beginning, it was a mere idea, but it developed and became more complex" (CAVALLIN, 2017, p. 99-100).

aos diversos aspectos do raconto e do rico arcabouço de imagens presentes nas Sagradas Escrituras. Para tanto, o autor convida seus leitores a perceber que a Bíblia não é um único livro[4]. É, pelo contrário, uma coletânea de livros com diversos estilos bastante distintos entre si: "parece mesmo que ela veio a ser pensada como um livro apenas porque para efeitos práticos ela fica entre duas capas" (FRYE, 2004, p. 11). No entanto, "há também um corpo de imagens concretas: cidade, montanha, rio, jardim, árvore, óleo, fonte, pão, vinho, noiva, carneiro e muitas outras. Elas são tão recorrentes que indicam claramente a existência de um princípio unificador" (FRYE, 2004, p. 11).

Frye, além disso, ressalta que seu livro se dedica a examinar a unidade formal nos textos da Bíblia desde a perspectiva literária, uma vez que tal unidade exerceu uma influência profunda na formação da literatura convencionalmente conhecida como ocidental.

Do ponto de vista da linguagem, Frye (2004) afirma que a Bíblia fora escrita através do estilo do kerigma, ou seja, há um tom de oráculo e de exortação que perpassa todos os livros da Bíblia. Sendo assim, durante o longo período em que os textos bíblicos foram escritos, estes vieram a sofrer influências das linguagens correspondentes a estágios anteriores ao estilo do kerigma. Portanto, há nos textos bíblicos as marcas de um estilo metafórico ou poético, metonímico ou prosaico e descritivo ou demótico. Para a compreensão do kerigma, Frye também afirma que é necessário entender que o mito é o veículo linguístico de tal estilo. Mito, conforme ele, seria basicamente o ordenamento de sentenças em um encadeamento verbalmente estruturado. Ademais, Frye ressalta que a Bíblia, mesmo que esta não seja um conjunto de livros literário, encontra-se plena de diversas figuras de linguagem. Diversas passagens do Antigo Testamento (AT) encontram-se escritas em versos, o que significa que vários trechos poéticos dos livros do AT fazem larga utilização das técnicas próprias à poesia, como a métrica, a rima, o ritmo, os diversos tipos de versificação, entre outros.

Outro ponto importante no que concerne à unidade textual da Bíblia está apoiado naquilo que Northrop Frye compreende como o traço centrípeto da estrutura verbal, que consiste na agregação das palavras e dos significados para onde estas apontam:

4. Afinal, a palavra *bíblia* é derivada do vocábulo *βιβλία* – em grego antigo – que é traduzido para o português como *livros*.

> O contexto centrípeto de caráter bíblico se estende por quase tudo do livro a que chamamos de "A Bíblia Sagrada", e poderia mesmo ir muito além dele, só que temos que parar em algum lugar. Seja onde for que nos detenhamos, a unidade da Bíblia como um todo é um pressuposto que subjaz ao entendimento de qualquer de suas partes. Insistimos em que essa unidade não é primordialmente uma consistência metonímica dirigida à nossa fé; é uma unidade de narrativa e de imagética, e do que chamamos antes de metáfora implícita. (FRYE, 2004, p. 90).

O autor também ressalta a *forma tipológica* de se ler a Bíblia, que consiste em ler o Antigo Testamento como prefiguração do Novo Testamento. Essa chave de leitura encontra-se sintetizada no seguinte princípio formulado por Santo Agostinho: "No Antigo Testamento oculta-se o Novo; no Novo revela-se o Antigo" (apud FRYE, 2004, p. 108). Além disso, o autor destaca a presença de inúmeras citações – diretas e indiretas – que o Novo Testamento faz do Antigo Testamento.

Da forma tipológica de se ler a Bíblia, pode-se pensar em tal texto a partir do seu imenso arcabouço imagético, que é o que lhe determina os traços literários. Imagens como a da *árvore*, que possui uma forte presença ao longo do Antigo Testamento, influenciaram, conforme Frye (2004), sobejamente a criação literária de Wordsworth e Blake, enquanto as diversas metáforas ligadas ao Cristo direcionaram o imaginário poético de Isaac Watts.

Frye (2004) afirma que a organização da narrativa mítica que unifica os textos bíblicos está fundamentada em uma estrutura que possui o formado da letra U: "[...] à apostasia se segue uma queda em desastre e cativeiro; a isto se segue o arrependimento, e por uma ascensão e liberação até um ponto que está mais ou menos ao nível do começo" (FRYE, 2004, p. 206). Essa disposição dos elementos alegóricos da Bíblia estaria presente também na comédia enquanto gênero teatral-literário, que mostra um encadeamento de infortúnios guiando os acontecimentos a algo tenebroso para que aconteça, posteriormente, um retorno dos episódios luminosos que levarão à conclusão com um desfecho alegre. Tendo isso em mente, Frye (2004) compara a Bíblia, no seu todo, a uma comédia divina em que o ser humano desmerece, no Gênesis, o acesso à água da vida e à árvore da vida para recuperá-los no Apocalipse. Entrementes, há a exposição da constituição de Israel e suas diversas adversidades em

meio a reinos pagãos. Para além dos livros históricos da Bíblia, tal estrutura narrativa também é encontrada no livro de Jó e, especialmente, na parábola do filho pródigo contada pelo Cristo.

Importante para a estrutura da narrativa bíblica é a figura do herói. Frye (2004) sintetiza os comentários teológicos de diversos autores e mostra como o Cristo é o herói da inteireza textual da Bíblia, uma vez que Ele aglutina em Si os fados dos poderes autenticados, especialmente no que se refere ao Seu tríplice múnus: profeta, sacerdote e rei. Há, em cada um desses múnus, uma prefiguração no Antigo Testamento. Além disso, Frye (2004) dá um enfoque especial na figura do Cristo enquanto bode expiatório em que a figura do herói era banida do seu povo para o mundo dos demônios. No Antigo Testamento, o bode expiatório abrangia um sacrifício oferecido aos demônios. No âmbito dos Evangelhos, Frye (2004) ressalta que há uma transferência simbólica do pecado e da morte, pela figura do herói, para o reino dos demônios. Portanto, a temática da Ressurreição engloba tanto o escancaramento das portas dos infernos quanto uma cisão completa entre o mundo da vida e o mundo da morte:

> Se seguirmos a narrativa da Bíblia como uma sequência de eventos na vida humana, ela aparece como uma série de movimentos ascendentes e descendentes onde o povo de Deus cai periodicamente em cativeiro e é salvo por um líder, enquanto os grandes impérios pagãos ascendem e descendem no ritmo oposto. Num certo ponto há uma inversão das expectativas, e o que aí vemos é mais ou menos como um herói romântico, ou épico, descendo a um mundo inferior para salvar o que é, ao mesmo tempo, uma noiva individual e uma partida de homens e mulheres. Nesta perspectiva a sequência de cativeiros e redenções desaparece, substituída, por um único gesto de descida e retorno. (FRYE, 2004, p. 231).

Por fim, essa análise da Bíblia desde o ponto de vista da unidade estrutural da sua narrativa é concluída com a afirmação de que tal conjunto de livros está contida em uma cercadura textual, que permite que a Bíblia seja distinguida, de acordo com Frye (2004), dos livros sagrados das outras religiões: "[...] a moldura narrativa da Bíblia é a parte de sua ênfase na forma da história e na colisão específica com o movimento temporal que sua revelação deve propiciar" (FRYE, 2004, p. 231). Portanto, essa ênfase na temporalidade aponta para o que existe para além do próprio tempo, o que Frye (2004) relaciona à conexão existente entre a humanidade e o anjo do

tempo do Gênesis. Tal anjo é simultaneamente um adversário e um parceiro, possui uma força que tanto obscurece quanto esclarece e só virá a ocultar-se no ocaso da experiência humana.

Frye (2004) conclui o seu estudo sobre as relações entre a Bíblia e a Literatura analisando os textos sagrados do ponto de vista da retórica. Tendo em mente o caráter conclusivo na linguagem empregada no livro do Apocalipse, a questão da relativa importância da autoria, da originalidade dos escritos bíblicos e da organização e conclusão do cânon do Antigo Testamento (por parte dos hebreus) e do Novo Testamento (por parte dos cristãos):

> É notável que a Bíblia invista tanto quanto faz em unificar seu material, e a ansiedade perceptível no judaísmo para fechar o cânon da lei e dos profetas, e as ansiedades semelhantes do cristianismo estão ligadas àquele empenho. Mas a unidade, um dos princípios artísticos primordiais para os trabalhos de arte desde os tempos de Platão, também indica a finitude da mente humana, o cuidado em trabalhar no sentido da transformação do "imperfeito" ou contínuo no "perfeito", uma forma realizada de uma vez por todas e para sempre. A Bíblia, embora unificada, também evidencia um descuido pela unidade, não porque não a alcance, mas porque a superou, mergulhando numa outra perspectiva, do outro lado daquele conceito. (FRYE, 2004, p. 245).

Sendo assim, pode-se pensar na Bíblia como uma fonte de temas que ressoará nas diversas criações literárias do mundo ocidental. Um assunto de relevante importância refere-se à temática do mal que está representada na Bíblia pela figura da Serpente no livro do Gênesis e suas ramificações ao longo de todo o texto bíblico.

A propósito do mal

Em seu livro *O simbolismo do mal*, Ricœur (1972) propõe uma análise fenomenológica para a construção de uma hermenêutica do *mal*. Por meio de reflexões acerca da especulação, do mito e do símbolo, o autor chega à reconstituição filosófica da *confissão* de uma mancha pessoal a Deus. Ricœur (1972), no que concerne ao tópico da *contaminação*, estuda-o por meio de um encadeamento lógico em que são analisados os conceitos de impureza, o terror ético, o simbolismo da mancha e a sublimação do pavor.

O ponto que importa de forma específica para este estudo refere-se ao *pecado* enquanto símbolo do mal. Ricœur (1972) nota que o pecado está vinculado a um ato cometido contra a Lei de Deus. Dessa forma, o teólogo compreende que o pecado é uma ruptura da aliança com Deus. O simbolismo do pecado estaria, conforme Ricœur (1972), conectado aos conceitos de erro, afastamento, revolta e perversão.

O mal em *Voyage to Alpha Centauri*

Nesse romance, a presença de algo maléfico é notada de forma profunda por Dariush, um presbítero católico que usa como disfarce o seu trabalho como arqueólogo e linguista, uma vez que o governo mundial e totalitário, que também se estendeu à nave espacial, persegue, de forma ostensiva, o catolicismo. Em um determinado ponto da narrativa, em que Neil descreve uma excursão pelo planeta que fizera com Dariush, os tripulantes descobrem paisagens estonteantes. Não obstante essa beleza, Dariush executa um pequeno ritual de exorcismo ao perceber as ressonâncias de algo maligno que ocorrera há muito tempo no local. Dariush conclui, então, que o planeta fora habitado:

> Dariush parou e silenciosamente olhou para a superfície ondulada do lago. Com a mão direita, ele fez sobre ele o sinal da cruz. Do bolso, ele tirou um frasco tampado que abriu em seguida. Então, com o polegar e o indicador, ele tirou do frasco uma substância branca e granular e a jogou no lago em quatro direções enquanto seus lábios moviam-se o tempo todo.
>
> 'Sal bento, Neil.' [...]. 'Um símbolo, um sinal com autoridade. Eu reivindico este lugar, e este planeta, para o Senhor do universo, nosso Salvador'. [...].
>
> É dEle, pois todas as coisas foram feitas por meio dEle, por Ele e para Ele. Mesmo assim, há uma guerra nos céus. '[...].
>
> Quero dizer a guerra que vai durar até o fim dos tempos. E, portanto, este pequeno lugar pode precisar de recuperação. Eu também orei para que todo o planeta se submetesse à soberania de Cristo – caso ele tenha caído como o nosso já caiu. [...].
>
> 'Um grande mal ocorreu aqui'. [...].

> 'Desde sempre, sinto a presença do terror, do desespero'. [...].
>
> 'Havia uma civilização aqui. E grande foi o seu mal'. [...].
>
> O pequeno vale escondido pode ter sido um refúgio. Talvez as almas tenham fugido do mal que as cerca (O'BRIEN, 2013, p. 286-287-288-289).[5]

Em virtude da sua expertise enquanto um arqueólogo extremamente renomado, Dariush percebe algo no chão que parecia ser uma estrada. Começando a escavar, descobre que havia, de fato, algo naquele local específico que não era uma mera obra da natureza. Comandando a sua equipe de arqueólogos, acontece a descoberta de um tipo de câmara subterrânea em cujas paredes há uma espécie de escrita que se assemelhava vagamente às escritas das línguas antigas da Mesopotâmia. Além disso, há a representação constante, junto dessa escrita misteriosa, de um ser alado, com chifres e três olhos, que Dariush pensa ser o deus da civilização que habitara o exoplaneta em tempos remotos. Dariush, então, afirma: "[...] esta figura diante de nós parece bastante bárbara – de fato, diabólica" (O'BRIEN, 2013, p. 298).[6] Por fim, os sensores de um dos cientistas que acompanha a expedição começaram a detectar crescentes níveis de radioatividade conforme eles iam escavando esse achado arqueológico.

5. Dariush stopped and silently gazed at the lake's riffled surface. With his right hand, he made the sign of the cross over it. From his pocket, he removed a capped jar, which he opened. Then, with thumb and forefinger, he took from it a granular white substance and threw it into the lake in four directions, his lips moving all the while.

   'Blessed salt, Neil.' [...]. 'A symbol, a sign with authority. I claim this place, and this planet, for the Lord of the universe, our Savior'. [...]. 'It is his, for all things were made through him, by him, and for him. Even so, there is a war in the heavens.' [...]. 'I mean the war that will last until the end of time. And thus, this little place may need reclaiming. I have also prayed that the entire planet will come under Christ's sovereignity – if it has fallen, as ours once fell. [...]. 'A great evil has occurred here'. [...].

   'From across time, I feel the presence of terror, of despair'. [...]. 'There was a civilization here. And great was its evil'. [...]. 'The little hidden valley may have been a refuge. Perhaps souls fled there from the evil surrounding them' (O'BRIEN, 2013, p. 286-287-288-289).
6. "This figure before us seems quite inhuman – in fact, evil" (O'BRIEN, 2013, p. 298).

A equipe descobre, então, que aquela câmara parecia ser um gigantesco túmulo coletivo, pois viram uma quantidade imensa de ossos de alienígenas de baixa estatura, o que fora confirmado por uma primeira análise dos materiais lá encontrados. Conforme iam explorando o local, mais ossos e mais detalhes estranhos iam encontrando até que viram algo que os aterrorizou por completo. Viram, em tamanho descomunal, a escultura do ídolo que estava retratado junto daquela escrita enigmática:

> Era uma escultura feita de um bloco maciço de pedra cinzenta. Com mais de dez metros de altura, era uma personificação tridimensional daquele ser celestial ou "deus" que estava inscrito na face do penhasco acima do portal. Todos os detalhes estavam lá. Ele tinha asas elevadas. Sua cabeça tinha chifres e três olhos. Suas pernas se alongavam três vezes mais que o tronco terminando nos pés alongados, com a diferença de que a base da escultura era uma esfera de pedra que ela agarrava com as garras dos pés. Os braços estavam estendidos horizontalmente e as garras de uma das mãos seguravam uma flecha. A outra mão estava aberta com a palma pra cima, embora faltasse uma representação esculpida das chamas. Dariush concluiu que o fogo real uma vez ardeu lá (O'BRIEN, 2013, p. 319, tradução livre).[7]

Os arqueólogos concluíram, então, que aquele local era tanto uma espécie de nave espacial quanto um tipo de templo dedicado àquele ídolo horripilante. Discretamente, Dariush comentara com Neil que achava que os restos mortais pertenceram a alienígenas que foram oferecidos em sacrifício àquele deus. Posteriormente, a pesquisa arqueológica e biológica empreendida pela equipe de Dariush concluíra que os restos mortais eram de crianças. Além disso, uma parte da tripulação estava ocupada em transmitir essas

7. It was a sculpture carved from a massive block of gray stone. More than ten meters high, it was a three-dimensional embodiment of the celestial being or "god" inscribed on the cliff face above the gateway. All the details were there. It had uplifted winds. Its head was horned and had three eyes. Its legs stretched three times longer than the torso, ending in the elongated feet, with the difference that the base of the sculpture was a stone sphere that it gripped in its toe-claws. The arms were extended horizontally, and the claws of one hand held an arrow. The other hand was open with palm upward, though it lacked a carved depiction of flames. Dariush concluded that real fire once burned there (O'BRIEN, 2013, p. 319).

descobertas aos cientistas que haviam ficado na Kosmos com o objetivo de decodificar o máximo possível dos dados extraídos daquele exoplaneta. Entretanto, Neil percebera que estavam ocultando importantíssimos detalhes:

> Acho muito estranho que as apresentações públicas nunca mencionem a descoberta forense: que os restos do templo são de crianças. Por que isso não está sendo discutido abertamente? Em comparação com a teoria das duas raças, é igualmente possível que os restos mortais encontrados na cidade fossem adultos e os sacrificados fossem seus filhos. (O'BRIEN, 2013, p. 355, tradução livre).[8]

Os arqueólogos continuaram a examinar o templo e descobriram, embaixo do altar, três séries de tábuas cheias daquela escrita enigmática. Dariush, então, organizara uma parte da sua equipe para trabalhar, com o auxílio de um computador em uma tentativa de tradução. Alguns meses depois, Dariush apresentara a Neil uma tradução daquilo que se revelou por ser um documento – um hino – que detalhava os sacrifícios que eram feitos àquele ídolo. O hino também mostrava como aqueles seres eram originários, na verdade, da terra: "Eu disse, 'graças a Deus esses miseráveis assassinos estão extintos'. Dariush respirou fundo. 'Neil, essas pessoas vieram da terra'" (O'BRIEN, 2013, p. 371, tradução livre).[9]

Em princípio, Neil estava duvidando fortemente da veracidade de tal afirmação, uma vez que a história registrada não mostrava nenhum indício de tecnologia avançada antes da Era Moderna. Dariush argumenta mencionando a incerteza da humanidade perante o seu próprio passado, levando em consideração a historicidade do Grande Dilúvio que acometera a Terra conforme o relato bíblico. O arqueólogo, além disso, menciona a Epopeia de Gilgamesh e a Epopeia de Atrahasis, textos poéticos antigos que fazem referência a uma grande inundação. Para fundamentar tais argumentos, Dariush conta a Neil que diversas descobertas de cunho geológico

8. I find it very odd that the public presentations never mention the forensic discovery: that the remains in the temple are those of children. Why is this not being openly discussed? Compared to the two races theory, t is equally possible that the remains found in the city were adults and the sacrificed were their children (O'BRIEN, 2013, p. 355).
9. "I said, 'thank God these murderous wretches are extint'. Dariush took a deep breath. 'Neil, these people came from earth'" (O'BRIEN, 2013, p. 371).

corroboram para a teoria de que uma grande inundação realmente ocorreu e submergiu boa parte da Eurasia, da Índia, da África, dos Himalaias e de boa parte da América do Norte. Neil ressalta que esses supostos fatos não dizem respeito a outros detalhes presentes no hino, como a alusão à hipótese do seu planeta de origem estar rodeado por uma camada espessa de nuvens. Dariush aponta para a uma teoria que afirma que a Terra poderia ter estado na mesma situação. O arqueólogo menciona o texto do Gênesis no qual, depois de Noé, as idades dos homens bíblicos começaram a ser registradas e estas começaram a diminuir consideravelmente, o que levou Dariush a pensar que as nuvens protegiam com mais eficácia a humanidade primeva das radiações solares. Depois do Dilúvio, tais nuvens grossas teriam sido desfeitas e uma *deformação genética* começara o seu curso. Em suma, Dariush pensa que um Dilúvio realmente acontecera e teria afundado em depósitos de sedimentos tudo aquilo que havia precedido Noé. O arqueólogo especulava que uma parte da humanidade que havia se desenvolvido antes do Dilúvio teria engendrado uma tecnologia avançadíssima, a qual os teria levado ao exoplaneta que circunda Alpha Centauri. Depois que Dariush expõe seus argumentos, Neil lembrara-se de algo que Paul dissera quando haviam descoberto sinais de vida inteligente naquele exoplaneta:

> Sim, não estamos sozinhos, e agora parece que nosso encontro próximo com uma raça alienígena não é o que parecia ser. Somos como um homem vagando de cômodo em cômodo em uma casa vazia, virando uma esquina em um corredor e, de repente, vendo outro homem parado ali, olhando para ele. E então ele percebe que é um espelho e ele está olhando para si mesmo. (O'BRIEN, 2013, p. 376, tradução livre).[10]

Pode-se afirmar, portanto, que os antigos habitantes da Terra que fugiram em direção a outro planeta cultuavam a divindade pagã conhecida na Bíblia pelo nome *Molec*, uma vez que esta exigia sacrifícios de crianças conforme se pode inferir da leitura de uns trechos

10. Yes, we are not alone, and now it seems that our close encounter with an alien race is not what it appeared to be. We are like a man wandering from room to room in an empty house, turning a corner in a hallway, and suddenly seeing another man standing there, gazing back at him. And then he realizes it is a mirror and he is looking at himself (O'BRIEN, 2013, p. 376).

do livro do Levítico: "Não entregarás os teus filhos para consagrá-los a Molec, para não profanares o nome de teu Deus" (Levítico 18:21).

A nota de rodapé identificada pela letra *h* no capítulo 18 do livro do Levítico na Bíblia de Jerusalém afirma que esse rito tinha origem cananeia e consistia em queimar as crianças em sacrifício à divindade pagã. O nome *Molec*, por sua vez, seria de origem fenícia e designaria um tipo de sacrifício, além de designar uma das divindades de *Ugarit*, antiga cidade da Síria. Diversos textos bíblicos, além do livro do Levítico, mencionam os sacrifícios oferecidos ao deus *Molec*. Tal rito, no entanto, era terminantemente proibido pela Lei:

> Todo filho de Israel, estrangeiro que habita em Israel, que der um de seus filhos a Molec, será morto. O povo da terra o apedrejará, e eu me voltarei contra esse homem e o exterminarei do meio do seu povo, pois, havendo entregue um dos seus filhos a Molec, contaminou o meu santuário e profanou meu santo nome. Se o povo da terra fechar os olhos a respeito do homem que entregar um dos seus filhos a Molec e não o matar, eu mesmo me voltarei contra esse homem e contra o seu clã. Eu os exterminarei do meio do seu povo, tanto a ele como a todos aqueles que depois dele se prostituírem, seguindo a Molec. (Levítico 20:2-5).

Outros escritos indicam com mais clareza a natureza do sacrifício a *Molec* (ou *Moloc*, conforme a variação ortográfica, sendo que a grafia Molec representaria uma pronúncia pejorativa): "O rei profanou o Tofet do vale de Bem-Enom, para que ninguém mais pudesse passar pelo fogo seu filho ou sua filha em honra de Moloc" (2 Reis 23:10). A nota de rodapé *b*, do 23º capítulo do segundo livro dos Reis, informa que o termo Tofet significaria *queimadeiro*.

Por fim, uma última referência explícita a esse ritual pagão encontra-se no livro do profeta Jeremias: "construíram lugares altos a Baal no vale de Ben-Enom, para fazerem passar pelo fogo seus filhos e suas filhas, em honra de Moloc, o que eu nunca ordenei, o que eu jamais pensei: cometerem abominação desse gênero para fazerem Judá pecar!" (Jeremias 32:35).

Logo, pode-se pensar que o ídolo que os arqueólogos encontraram no exoplaneta era uma representação de Moloc, uma vez que tanto o ídolo alienígena quanto Molec são retratados como um touro e a ambos eram sacrificadas crianças.

A radiação presente no Templo da Nave fez com que alguns cientistas vasculhassem o local para descobrir de onde estava vindo.

Tendo encontrado uma espécie de mecanismo, perceberam que ela era ativável. Neil estava a ter diversos sonhos estranhos e, em um deles, vira um lago que começara a arder em chamas. Tal sonho aparenta ter um caráter premonitório. Um dos textos que Dariush traduzira é uma espécie de hino profético destinado a viajantes que chegariam ao exoplaneta. No hino, o escriba convida os visitantes, em linguagem poética, a participar da glória da divindade pagã através da ativação de um mecanismo. Xue, um dos físicos da tripulação, avisara aos outros cientistas que seria perigoso lidar com uma tecnologia cuja procedência era desconhecida. No entanto, tal mecanismo havia sido ativado e descobriu-se, tardiamente, que aquilo se tratava de uma bomba nuclear. A explosão fora imensa, destruíra uma parte do planeta e matara os cientistas que estava no Templo da Nave e nos arredores.

Tal local ficaria conhecido como *epicentro das trevas* pelos descendentes dos habitantes da Terra que permaneceram no exoplaneta e que se mudaram para regiões distantes o bastante do local da explosão que estava cheio de radiação letal.

Considerações finais

A narrativa do romance *Voyage to Alpha Centauri* aparenta fazer referência ao texto bíblico por meio da presença do ídolo pagão encontrado no exoplaneta, que, ao que tudo indica, é o deus pagão Moloc. Dessa forma, o aspecto literário da Bíblia – analisado brevemente conforme Frye (2004) – foi utilizado por O'Brien no engendramento da urdidura do romance.

Viu-se, além disso, como o pecado enquanto símbolo do mal faz-se presente na narrativa. Enquanto o texto bíblico deixa entrever que sacrificar os filhos a Moloc – e, por conseguinte, a qualquer divindade pagã – é uma abominação conforme a Lei Mosaica, depreende-se que os inúmeros infanticídios cometidos no exoplaneta pela antiga população terminou por gerar uma perniciosidade que fez com que tal população não durasse muito.

Dessa forma, a narrativa de O'Brien no romance *Voyage to Alpha Centauri* apresenta elementos de ficção científica, distopia e suspense para apresentar diversas discussões de cunho teológico e filosófico por meio do intertexto bíblico. Esse intertexto está presente

em algumas das falas de Dariush quando o arqueólogo fala da possibilidade do Grande Dilúvio – conforme relatado no Gênesis – ter realmente acontecido.

Há, ao longo do romance, uma leve desconfiança quanto à forma como a humanidade estava a utilizar a tecnologia. Essa descrença fica mais patente, especialmente na mente de Neil, quando aquela bomba nuclear fora ativada. Hoyos ficara ainda mais aterrorizado quando conectou esse evento à tradução que Dariush fizera do último hino encontrado no exoplaneta. Sendo assim, a narrativa também traz importantes reflexões quanto à tecnologia e o seu uso para fins perversos.

O'Brien utilizou de diversos recursos estilísticos e uma intensa pesquisa nas áreas de Física, de Linguística e de Filosofia com o objetivo de mostrar como um livro de ficção científica pode trazer em suas entrelinhas os diversos símbolos que apontam para elaboradas discussões a propósito da liberdade humana, a reta utilização da tecnologia e as diversas formas como o mal pode tomar em seus variados formatos e manifestações. Dessa forma, a literatura de O'Brien faz amplo uso do intertexto bíblicounido a descrições de tecnologias hipotéticas e situações ricamente simbólicas.

Referências

BÍBLIA – *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

CAVALLIN, C. *On the Edge of Infinity*: A Biography of Michael D. O'Brien. San Francisco: Ignatius Press, 2017.

FRYE, N. *Código dos Códigos:* A Bíblia e a Literatura. Tradução de São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

OLIVEIRA, V. H. P. *"Deves olhar para cima, pois um caminho aparecerá diante de ti":* Considerações a propósito da escrita, da memória e do símbolo no romance Voyage to Alpha Centauri de Michael David O'Brien. No prelo.

O'BRIEN, M. D. *Voyage to Alpha Centauri:* A Novel. San Francisco: Ignatius Press, 2013.

RICŒUR, P. *The Symbolism of Evil*. Translated from the French by Emerson Buchanan. Boston: Beacon Press, 1972.

O legado da ficção gótica na composição de personagens ecianas

Xênia Amaral Matos (UFSM)[1]

Introdução

Apesar de serem reconhecidas pela influência do realismo, as narrativas de Eça de Queirós apresentam nuances do gótico, do fantástico, do trágico e do grotesco. No que tange ao gótico, Maria Leonor Machado de Sousa, em *O "horror" na literatura portuguesa* (1979), revela que Eça de Queirós, bem como a Geração de 70, fizeram proveito de características dessa tradição em maior ou em menor grau. Para a pesquisadora, Eça de Queirós foi "tipicamente gótico nos contos O defunto, A aia, O tesouro e Enghelberto" (SOUSA, 1979, p. 67), por apresentar "ingredientes fundamentais do romance do século XVIII" (SOUSA, 1979, p. 67), como o ambiente medieval, o sobrenatural, os assassinatos e as traições. O gótico também atravessa os romances do escritor, ao exemplo de *A ilustre casa de Ramires* (1900), no qual Sousa (1979) percebe um tipo de sátira do gótico. Até mesmo nas narrativas mais consagradas, a pesquisadora observa uma influência do gótico. Em *Os Maias* (1988), a estudiosa ressalta "as profundas raízes na chamada "tragédia do destino"' (SOUSA, 1979, p. 67) como evidência do sobrenatural na obra. Já na prosa hagiográfica, Sousa (1979) observa um traço sombrio, como em "S. Frei Gil", no qual o demoníaco é marcante.

Ernesto Guerra da Cal, em *Língua e estilo em Eça de Queirós,* acentua uma forte predominância "de palavras tópicas do período baixo-romântico" (CAL, 1969, p. 85), como "morte, túmulo, sudários, medo, horror" (CAL, 1969, p. 85), "todo um elenco verbal de caráter sinistro, tétrico, espectral e misterioso" (CAL, 1969, p. 85) em diferentes textos queirosianos. O pesquisador compreende o "desvio" como uma influência das leituras de Charles Baudelaire e de escritores alemães, como de Heine e Hoffmann:

1. Graduada em Letras – Lic. em Inglês pela UFSM, Mestra em Letras e Doutora em Letras pela mesma instituição.

> Outra corrente léxica presente nestas páginas [em especial *Prosas Bárbaras*], que denuncia a influência baudelairiana que Eça sofreu nessa época é o das "phosphorescences de la pourriture", o vocabulário da podridão e enfermidade da carne [vindo de Baudelaire] [...]. E também se encontram nessas páginas outras afluências verbais, que eram ainda mais desusadas que as anteriores no estreito ambiente literário do ultra-romantismo português. [...]; a outra [outra influência é] oriunda da mitologia, do folclore e das tradições populares germânicas – terminologia esta de origem romântica que chegou a Eça através de traduções de Heine e Hoffmann. Todo êste léxico de tão diversas procedências, ativado por verbos de um sentido violento, dramático e uma sintaxe que rompia com todas as regras – sacrossantas – do purismo vernáculo, só podiam causar surpresa e escândalo. (CAL, 1969, p. 86-7)

Ainda, para o estudioso: "Certos elementos desse léxico não o abandonarão jamais, entremeando-se sutilmente na fábrica do seu estilo, ao longo de sua evolução" (CAL, 1969, p. 87). Nesse sentido, o presente estudo pretende demonstrar que tal interesse deixa sinais inclusive nos romances lidos à luz do realismo como *O crime do Padre Amaro* (1875), *O primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888); num processo que ultrapassa o léxico, marcando presença também na composição das instâncias da narrativa, como a figuração de personagens. Assim, esse procedimento é feito através da recuperação de alguns dos resultados obtidos na tese de doutoramento *O gótico em Eça de Queirós,* defendida pela autora na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) em 2019. Mais especificamente, aqui serão revisitadas as composições das personagens Amaro, de *O crime do Padre Amaro,* Juliana, de *O primo Basílio,* e os irmãos Carlos Eduardo e Maria Eduarda, de *Os Maias*, enfatizando como uma nuance monstruosa e vampírica atravessou tais figurações.

O conceito de gótico e de *topoi*: um panorama

Antes de adentrar a análise em si, é preciso retomar alguns conceitos utilizados ao longo da pesquisa. No que tange às narrativas góticas, Fred Botting (2014) as classifica como estéticas negativas, pois, na sua perspectiva, a ficção gótica deixa de lado a estética do belo, comunicando o terror, a repulsa e o medo (questões relacionadas

semanticamente ao negativo). Já na esfera social, o gótico inicialmente foi associado às ações duvidosas:

> They [gothic narratives] were also considered anti-social in content and function, failing to encourage the acquisition of virtuous attitudes and corrupting readers' powers of discrimination and fantasies, seducing them from paths of filial obedience, respect, prudence, modesty and social duty. Definitively negative, gothic fictions appear distinctly anti-modern in their use of customs, costumes, and codes of chivalry associated with feudal power: the gallantry and romanticism of knights, ladies and martial honour also evoked an era of barbarism, ignorance, tyranny and superstition. (BOTTING, 2014, p. 2)[2]

Botting (2014) destaca uma mudança de perspectiva sobre as narrativas góticas com o transcorrer do tempo, pois elas demostraram que poderiam associar-se com "the expansiveness of the individual imagination" (BOTTING, 2014, p. 43)[3]. Assim, no geral, essa ficção ofereceu "an invitation to pleasure and excitement, a way of cultivating individual emotions detached from the obligations of the everyday world" (BOTTING, 2014, p. 43)[4], ideia que também impactou positivamente a recepção do gótico.

Nesse sentido, ao representar questões relacionadas ao negativo, as narrativas góticas estão abertas à figuração de personagens monstruosas, as quais, para o autor, proporcionam uma discussão sobre alteridade nessa ficção:

2. Em livre tradução minha: "[As narrativas góticas] Também eram consideradas antissociais no seu conteúdo e função, falhando em encorajar a conquista de atitudes virtuosas, bem como corrompiam as capacidades de discernimento e fantasias dos leitores, seduzindo-os para além dos caminhos de obediência filial, respeito, prudência, modéstia e conduta social. Definitivamente negativas, as ficções góticas parecem antimodernas no seu uso de costumes, figurinos e códigos de cavalaria associados aos poderes feudais: a bravura e o romantismo dos cavaleiros, as *ladies* e a honra marcial também evocavam uma era de barbárie, ignorância, tirania e superstição" (BOTTING, 2014, p. 2).
3. Em livre tradução minha: "a expansão da imaginação individual" (BOTTING, 2014, p. 43).
4. Em livre tradução minha: "um convite ao prazer e empolgação, um meio de cultivar as emoções individuais em detrimento das obrigações do mundo cotidiano" (BOTTING, 2014, p. 43).

> Transgressors move beyond norms and regulations, thereby challenging their value, authority and permanence. Monsters combine negative features that oppose (and define) norms, conventions and values; they suggest an excess or absence beyond those structures and bear the weight of projections and emotions (revulsion, horror, disgust) that result. Monsters such as vampires, talking bodies, or ghosts are thus constructions indicating how cultures need to invent or imagine others in order to maintain limits. (BOTTING, 2014, p. 10)[5]

Nesse sentido, o surgimento de um monstro, na visão do autor, é como um indício da falha dos sistemas sociais: "Monsters come to reflect upon monstrosity of social or familial institutions that constructed them [...]" (BOTTING, 2014, p. 172)[6]. Assim, para Botting (2014), as personagens monstruosas possuem a função social e reguladora de distinguir valores positivos de práticas tidas como negativas e imorais.

Por sua vez, David Stevens (2000) associa o surgimento desse tipo de ficção a um fenômeno histórico-cultural atrelado aos desdobramentos do Iluminismo. Durante o século XVIII, a racionalidade e o cientificismo levantados pela corrente filosófica dominavam a visão de mundo da sociedade britânica. Nesse sentido, os leitores, em especial os de classe média, sentiam-se seguros para entrar em contato com "imaginary fears and fantasies" (STEVENS, 2000, p. 10)[7] e para deleitar-se com "the delicious thrill while apparently [they were] immune from real danger" (STEVENS, 2000, p. 10).[8] Nesse

5. Em livre tradução minha: "Transgressores movem-se para além das normas e regulações, portanto desafiam seus valores, autoridade e estabilidade. Monstros combinam características negativas que se opõem a normas (bem como as definem), convenções e valores. Eles sugerem um excesso ou falta para além dessas estruturas e suportam o peso de projeções e emoções resultantes (repulsa, horror, aversão). Monstros, como vampiros, zumbis ou fantasmas, são, portanto, construções que indicam a forma com que as culturas precisam inventar ou imaginar outros seres a fim de manter limites" (BOTTING, 2014, p. 10).
6. Em livre tradução minha: "Monstros surgem para refletir sobre a monstruosidade social ou familiar, sobre as instituições que os criaram" (BOTTING, 2014, p. 172).
7. Em livre tradução minha: "medos imaginários e fantasias" (STEVENS, 2000, p. 10).
8. Em livre tradução minha "o delicioso arrepio enquanto [eles estavam] imunes dos perigos reais" (STEVENS, 2000, p. 10).

contexto, o interesse pelo imaginário sombrio demonstrava que "overreliance on reason could rob human experience of its essential flavour" (STEVENS, 2000, p. 10)[9].

Nesse sentido, Stevens (2000) elenca resumidamente seis pontos acerca das características textuais do gótico: 1) apreço pelo passado, em especial pela Idade Média; 2) gosto pelo excêntrico, supernatural, mágico e sublime; 3) interesse na psique humana, a qual pode atravessar a caracterização da personagem (as quais podem ser tipificadas); 4) foco no emocional, medo, horror, macabro e sinistro em detrimento do racional; 5) tendência aos espaços exóticos e aos espaços domésticos; e 6) quanto ao enredo, a presença das molduras, dos narradores múltiplos e do simbolismo.

O pesquisador brasileiro Júlio França, ao fazer a sua interpretação das teorias acerca do gótico, caracteriza-o como uma escrita "estetizada e convencionalista" (FRANÇA, 2017, p. 24). Segundo o estudioso, o gótico baseia a composição de suas narrativas através da repetição de elementos convencionais, entre os quais estão: os *loci horribiles* (lugares horríveis, em português), a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa. Os *loci horribiles* os quais configuram "espaços narrativos opressivos" (FRANÇA, 2017, p. 24). Para o pesquisador, são espaços sombriamente descritos e capazes de afetar a personagem, despertando-lhe expressões diversas, como desconforto, estranhamento e medo. 2). Já a presença fantasmagórica do passado no presente, segundo França (2017), demarca uma temporalidade em que o pretérito ainda afeta as vivências atuais. Por fim, pra o autor, ainda há a presença da personagem monstruosa, a qual desdobra-se em diferentes figurações como vilões, anti-heróis e psicopatas.

A partir disso, percebe-se que a estética perdurou para além do século XVIII, mantendo tais características, criando outras e as adaptando aos diferentes contextos de usos em que o gótico se fixou, como o cinema e a TV. Nesse sentido, observa-se que a ficção gótica possui um espaço discursivo característico, o qual é incorporado pela tradição literária. Tal incorporação se dá mediante a reformulação dos elementos convencionais do gótico, processos retóricos chamados de *topoi*. Compreendidos por E. R. Curtius

9. Em livre tradução minha: "supervalorizar a razão poderia roubar a experiência humana de seu sabor essencial" (STEVENS, 2000, p. 10).

como "clichês de emprego universal na literatura" (CURTIUS, 2013, p. 109). A ideia vem da palavra grega *koinoi topoi*, a qual significa espaços (*topoi*) comuns (*koinoi*); no latim a expressão foi chamada de *loci communes* (lugares-comuns, em português). Na antiguidade clássica, os *topoi* desempenhavam um papel retórico e eram "argumentos aplicáveis aos mais diferentes casos. [...] temas ideológicos apropriados a quaisquer desenvolvimentos ou variações" (CURTIUS, 2013, p. 108).

Assim, de acordo com o autor, os *topoi* são responsáveis por uma espécie de permuta constante entre os discursos pré-estabelecidos em uma tradição a novos contextos. Além disso, nesse processo de apropriação de um argumento primeiro pelo discurso segundo, pode ocorrer pequenas alterações e/ou variações. Consequentemente, segundo Curtius (2013), funcionam como uma ideia generalizada e repetida; um *commonplace*, entre eles.

Roland Barthes e Jean-Louis Bouttes (1987) aproximam o conceito de *topoi* à atualidade. De acordo com os autores, os *topoi*, também chamados pelos autores como o lugares-comuns, nesse período podem ser uma locução, uma frase, uma proposição, um tema ou um desenvolvimento, isto é, um tema pensado dentro de uma forma. Portanto, "o que conta é a evidência do *já (mil vezes) ouvido*; de modo que uma forma muito codificada, [...] pode parecer-me original se ainda não a conhecer" (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 273, grifos dos autores). Assim, os autores constatam que sua interpretação atualmente "depende completamente da consciência de quem o ouve e dele se percebe como tal" (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 273). Portanto, nesse contexto, a definição do lugar-comum ocorre por *intuição* e sensibilidade do receptor.

Por sua vez, Umberto Eco associa o *tópos* (espaço, em português) a uma figura "evocada pela lembrança [que] substitui exatamente um ato compositivo da imaginação que, pescando no repertório do *já feito*, se exime de inventar aquela figura ou aquela situação que a intensidade daquela experiência postulava" (ECO, 2011, p. 232, grifo do autor). Portanto, para Eco (2011), os tipos e as personagens tipificadas são de fácil reconhecimento por parte do leitor, pois suas imagens são como uma fórmula imaginária repetida em diferentes obras. Além disso, Eco destaca que:

> [...] o recurso tópico só é pleno e operante se estabelecer uma *identificação* com a mesma emoção ou disposição conceitual que o artista realmente pretendera comunicar. Nesse recurso, revive-se a obra justamente porque, naquele momento, a forma assumida pelo sistema das solicitações emotivas [...] suscita a forma de nossa emoção, com ela coincide; instantaneamente, de um lado se confirma a emoção compartilhada de um dia por força de uma persuasividade do discurso estético e, do outro, nossa emoção presente recebe uma ordem, uma definição, uma qualificação, um valor pelo fato de recanalizarmos para dentro de uma fórmula proposta pelo artista. (ECO, 2011, p. 210)

Tendo em vista tais considerações, algumas narrativas góticas clássicas foram analisadas na tese, a fim de verificar como elas compunham suas personagens e espaços para que os *topoi* fossem delimitados. Assim, na sequência, mapeou-se como os três romances ecianos recorreram a tais tópicas, adaptando-as ao contexto do realismo. Algumas das narrativas góticas estudadas para delimitar as tópicas de figuração das personagens, mais especificamente as vampíricas, foram *Carmilla* (1872), de Le Fanu, "O vampiro" (1819), de Polidori, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Ao longo desses contos e romances, resumidamente, percebeu-se que as personagens monstruosas e vampíricas possuem uma corporeidade menos dependente do aspecto grotesco e, diferente da figuração de outras obras góticas, seus físicos são marcados pela sensualidade.

Ainda, imagens como a do morcego, do desejo pelo sangue, bem como pela vitalidade alheia e do estrangeiro marcam algumas das personagens vampíricas dessas narrativas. Assim, menos dependentes de um físico horrendo, tais personagens suscitam o medo como efeito estético através de suas ações violentas, da predação sobre outras personagens, da representação de um mal que vindo do exterior desestabiliza um dado contexto, entre outros.

Figurando a monstruosidade: leitura das personagens Amaro, Juliana, Carlos Eduardo e Maria Eduarda

Eça de Queirós em *O crime do Padre Amaro, O Primo Basílio* e *Os Maias* não criou nenhum vampiro propriamente dito, porém, ao se analisar mais cuidadosamente Amaro, Juliana e os irmãos Carlos

Eduardo e Maria Eduarda, dos respectivos romances, foram percebidas algumas nuances relacionadas à tópica gótica da personagem monstruosa e vampírica.

Por exemplo, Amaro, em *O crime do Padre Amaro,* empenha uma predação sobre a vitalidade de Amélia, que morre no final da trama. Nesse processo, o narrador qualifica a relação como uma espécie de possessão:

> Aquela *possessão* de todo o seu ser não a invadira gradualmente; fora completa, no momento que os seus fortes braços se tinham fechado sobre ela. Parecia que os beijos dele lhe tinham sorvido, esgotado a alma: agora era como uma dependência inerte da sua pessoa. E não lhe ocultava; gozava em se humilhar, oferecer-se sempre, sentir-se toda dele, toda escrava; queria que ele pensasse por ela e vivesse por ela; descarregara-se nele, com satisfação, daquele fardo da responsabilidade que sempre lhe pesara na vida; os seus juízos agora vinham-lhe formados do cérebro do pároco, tão naturalmente como se saísse do coração dele o sangue que lhe corria nas veias. (QUEIRÓS, 2012, p. 306, grifos meus)

No excerto, o beijo suga a vitalidade da alma de Amélia, abrindo possibilidade de relação com a tópica vampírica. Além disso, a escolha do léxico e o modo com que o narrador relata o beijo estão próximas da maneira com que as narrativas góticas narram a ação, geralmente destacando uma presa inebriada caindo sobre os braços de seu algoz. Em outra passagem, o relacionamento é designado como um "pacto" (QUEIRÓS, 2012, p. 347), o qual é selado por um juramento frente à "hóstia sagrada" (QUEIRÓS, 2012, p. 347), como uma união semelhante ao casamento. A metafórica troca sanguínea mencionada no primeiro excerto analisado somada a essa informação também enfatiza a ideia de pacto e de possessão, característica do relacionamento vampírico, reforçando ainda o tom profano da união.

Num segundo momento, o desejo pelo sangue de Amélia fica explícito enquanto ele observa a boca da jovem desejando "morder até ao sangue" (QUEIRÓS, 2012, p. 388). Amaro também, semelhante às personagens vampíricas, não é originalmente pertencente ao contexto de Leiria. Como sabido, Carmilla, em *Carmilla,* Lord Ruthden, em "O vampiro", e Drácula, em *Dracula,* são estranhos aos espaços onde atuam e suas presenças significam o perigo e a destruição daqueles a quem se aproximam. Vindo de Lisboa, Amaro chega a Leiria e traz com a sua presença o desequilíbrio, a decadência e a

morte, em especial, para Amélia. Semelhante aos vampiros mencionados, ambiguamente, Amaro também exerce um estranho fascínio em sua "presa", pois, apesar de causar-lhe um certo grau de temor, também lhe atrai, reforçando seu caráter monstruosamente sedutor.

Um tanto mais sutil do que Amaro, Juliana, em *O Primo Basílio,* também recorre aos *topoi* da personagem vampírica. Ao empenhar uma perseguição contra Luísa, a patroa adúltera, Juliana fica "inchada de alegria" (QUEIRÓS, 2015, p. 321), uma caracterização que contrasta com a apresentação inicial da personagem, descrita como seca e sem vida: "Devia ter quarenta anos, era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração" (QUEIRÓS, 2015, p. 27). Ao longo da chantagem, é como se Juliana "drenasse" as forças emocionais e a vitalidade da patroa, ideia reforçada quando o narrador constata que "no meio daquela prosperidade [de Juliana] — Luísa definhava-se" (QUEIRÓS, 2015, p. 324).

Além disso, ela é associada por Luísa à imagem de um morcego:

> Daí a pouco, quebrada da agitação do dia, adormecera - e sonhava que um estranho pássaro negro lhe entrara no quarto, fazendo uma ventania, com as suas asas pretas de morcego: era Juliana! Corria aterrada ao escritório, gritando: "Jorge!". [...] E tudo se obscurecia de repente nos largos voos circulares que fazia Juliana com as suas asas de morcego. (QUEIRÓS, 2015, p. 292)

A associação de Juliana ao morcego, um animal popularmente relacionado à morte, reforça uma influência do *tópos* vampírico sobre a personagem, de algum modo já indicada pela força destrutiva de Juliana sobre as emoções e forças de Luísa. Essa justaposição de Juliana à figura dos morcegos repete-se em outros momentos: "Havia um silêncio fatigado; [...]. E Juliana ali estava imóvel até que os tons quentes da tarde empalideciam, e os morcegos começavam a voar" (QUEIRÓS, 2015, p. 100). Dessa forma, tais associações com morcegos também são como uma espécie de sinal para o leitor sobre o perigo representado por Juliana. Noutra situação:

> Do céu estrelado caía uma luz difusa; janelas alumiadas sobressaíam ao longe, abertas à noite abafada; voos de morcegos passavam diante da vidraça.

> — A senhora não quer luz? — perguntou à porta a voz fatigada de Juliana.
>
> — Ponha-a no quarto.
>
> Desceu. Bocejava muito; sentia-se quebrada.
>
> — "É trovoada" — pensou.
>
> Foi à sala, sentou-se ao piano, [...].
>
> Foi para o quarto.
>
> Juliana trouxe o rol e a lamparina. Vinha arrastando as chinelas, [...] encolhida e lúgubre. Aquela figura com um ar de enfermaria irritou Luísa:
>
> — Credo, mulher! Você parece a imagem da morte! (QUEIRÓS, 2015, p. 82)

Nessa cena pertencente ao início do romance, a entrada da empregada remete ao fantasmagórico, pois ela se aproxima lentamente de Luísa com ares "lúgubres", sorrateiros e doentios, em um ambiente com pouca iluminação. A ambientação desse momento também corrobora a imagética negativa que recai sobre Juliana: a noite abafada e a visão dos morcegos preparam semanticamente o leitor para receberem a figuração da personagem. Além disso, Luísa ao dizer "Credo, mulher! Você parece a imagem da morte!" (QUEIRÓS, 2015, p. 82) ironicamente ela anuncia o seu próprio futuro, já que a morte da protagonista também possui indiretamente relação com ações e chantagens de Juliana. Sendo assim, a drenagem somada à imagética do animal recorrem, pois, ao *tópos* da personagem monstruosa e vampírica, o qual é reforçado pelo fato de Juliana ser estranha ao contexto: ela é a empregada da casa e sua presença desde que ali entrou causa desconforto nos habitantes, principalmente em Luísa. Por outro lado, diferentemente das outras personagens ecianas e, até mesmo, das personagens vampíricas das narrativas góticas clássicas, Juliana possui uma caracterização física associada ao feio, o qual auxilia a causar medo e repulsa nas outras personagens e também no receptor.

Por fim, em *Os Maias,* Carlos Eduardo e Maria Eduarda recorrem de forma mais sutil do que os outros romances às imagens vampíricas para figurar o relacionamento incestuoso. De acordo com Maria Manuela Gouveia Deilille (1984), Eça de Queirós beneficiou-se de um diálogo com Nerval e Heine, "herdando" dos escritores o interesse

no satânico, a tópica das estátuas de mármore e os motivos relacionados à simbologia místico-pagã. Assim, n'*Os Maias* há uma "interpretação do motivo romântico-satânico das estátuas de mármore" (DEILILLE, 1984, p. 302). Especialmente sobre Maria Eduarda, recai a tópica das estátuas de mármore, na qual a imagem pagã de beleza física e paixão representadas pelas estátuas de mármore projetam-se sobre personagens femininas. Nesse contexto, a expectativa por um amor idealizado, "perfeito, sublime, quase divino [...] se revela efêmero e fatal" (DEILILLE, 1984, p. 303). A autora destaca que, na tradição romântica do século XVIII, as estátuas de mármore tendiam a revelar-se vampíricas ou desempenhar uma função predatória nas obras, como, por exemplo, em *Le Sphinx*, de Heine.

N'*Os Maias,* para Deilille (1984), Maria Eduarda, diversas vezes associada ao mármore e à Citereia, estátua marmórea que enfeita o Ramalhete, a mansão dos Maias, também carrega a dimensão do vampírico já que seus beijos, por vezes, pareciam *sorver*, como o narrador costuma designar, a alma de Carlos Eduardo, como no excerto:

> Um largo brilho de relâmpago alumiou o rio. Maria teve medo, entraram na alcova. Os molhos de velas de duas serpentinas, batendo os damascos e os cetins amarelos, embebiam o ar tépido, onde errava um perfume, numa refulgência ardente de sacrário: e as bretanhas, as rendas do leito já aberto punham uma casta alvura de neve fresca nesse luxo amoroso e cor de chama. Fora, para os lados do mar, um trovão rolou lento e surdo. Mas Maria já o não ouviu, caída nos braços de Carlos. Nunca o desejara, nunca o adorara tanto! *Os seus beijos ansiosos pareciam tender mais longe que a carne, trespassá-lo, querer sorver-lhe a vontade e a alma*: - e toda a noite, entre esses brocados radiantes, com os cabelos soltos, divina na sua nudez, ela lhe apareceu realmente como a Deusa que ele sempre imaginara, que o arrebatava enfim, apertado ao seu seio imortal, e com ele pairava numa celebração de amor, muito alto, sobre nuvens de ouro. (QUEIRÓS, 2014, p. 357-8, grifos meus)

Na cena, conforme percebido por Deilille (1984), o amor inicialmente, associado ao divino apresenta uma sutil nuance vampírica, pois a personagem deseja drenar a vontade e a alma da outra. Tal associação é como um indício ao leitor do perigo contido na relação: o incesto.

Tempo depois, após receber a notícia sobre o parentesco, mesmo ciente do laço sanguíneo, Carlos Eduardo ainda mantém uma relação

sexual com sua irmã, que ainda não está ciente. Nesse momento, observa-se uma sutil menção do vampírico sobre ele:

> Ele tenteava, procurando na brancura da roupa: encontrou um joelho a que percebia a forma e o calor suave, através da seda leve: e ali esqueceu a mão, aberta e frouxa, como morta, num entorpecimento onde toda a vontade e toda a consciência se lhe fundiam, deixando-lhe apenas a sensação daquela pele quente e macia onde a sua palma pousava. Um suspiro, um pequenino suspiro de criança, fugiu dos lábios de Maria, morreu na sombra. Carlos sentiu a quentura de desejo que vinha dela, que o entontecia, terrível como o bafo ardente dum abismo, escancarado na terra a seus pés. Ainda balbuciou: 'não, não...' Mas ela estendeu os braços, envolveu-lhe o pescoço, puxando-o para si, num murmúrio que era como a continuação do suspiro, e em que o nome de querido sussurrava e tremia. Sem resistência, como um corpo morto que um sopro impele, ele caiu-lhe sobre o seio. Os seus lábios secos acharam-se colados num beijo aberto que os umedecia. E de repente, Carlos enlaçou-a furiosamente, esmagando-a e sugando-a, numa paixão e num desespero que fez tremer todo o leito. (QUEIRÓS, 2014, p. 514)

Carlos Eduardo sucumbe à paixão com voracidade *sugando* e *esmagando* a irmã. Assim, ele concretiza uma transgressão sexual com lascívia, impulsividade e displicência moral, características que, nesse momento, acentuam na personagem uma face monstruosa, reforçada por ele não dar chance de a irmã saber sobre o parentesco e consentir ou não com a ação. Cabe ressaltar que esse *tópos* do monstruoso pode ser relacionado ao gótico por ser gerado em concomitância com uma ambientação sombria e com o suspense. Além disso, sutilmente, ao utilizar o verbo "sugar", o narrador aplica a sugestão do vampírico sobre Carlos Eduardo. Nessa cena, a alusão faz sentido justamente por se tratar de um momento em que se desenvolve o ato sexual, esfera amplamente aproveitada pelo imaginário vampírico.

Após esse momento, há uma mudança de perspectiva sobre Maria Eduarda que passa a ser vista sem a aura divina, concretizando a nuance do amor efêmero destacado por Deilille (1984). O corpo "adorado sempre como mármore ideal" (QUEIRÓS, 2014, p. 514), então lhe parece, após a revelação, "forte demais, musculoso, de grossos membros de amazona bárbara, com todas belezas copiosas do animal de prazer" (QUEIRÓS, 2014, p. 514), claramente

evidenciando um rebaixamento da imagem idealizada de Maria. Seu cabelo é associado a uma "juba" (QUEIRÓS, 2014, p. 514) e seus movimentos aos de uma "fera, lenta e ciosa, que se estirava para o devorar..." (QUEIRÓS, 2014, p. 514), causando-lhe "um indizível horror de um nojo físico" (QUEIRÓS, 2014, p. 514). Assim, a mudança de visão sobre Maria Eduarda também indica o abandono da atração e interesse sentidos por Carlos Eduardo, dando a entender que ele não sucumbirá mais ao desejo de encontrar-se com a própria irmã.

Além disso, em *Os Maias,* é sobre Maria Eduarda que recaí o não pertencimento ao local/contexto. Mesmo sendo uma integrante da família, ela passa boa parte do romance sem saber da informação, e, ao chegar a Lisboa, traz à vida de Carlos a sedução fatal e o desequilíbrio do contexto familiar.

Considerações finais

Ao longo das análises, percebeu-se que as personagens ecianas aqui estudadas dialogam com o *topoi* gótico das personagens monstruosas, especialmente no que tange o desdobramento relacionado ao vampírico. Tal associação retoma a ideia lançada por Botting (2014) sobre o surgimento dos monstros: Amaro, Juliana, Carlos Eduardo e Maria Eduarda se fazem presentes nas narrativas para denunciar as monstruosidades cometidas pelas próprias instituições as quais eles pertencem.

No caso de Amaro, o padre reflete os problemas relacionados ao clero português daquele momento histórico. Sem poder escolher, Amaro foi enviado ainda menino ao seminário e, a partir desse contexto, torna-se, em certa medida, refém de um sistema do qual ele não pediu para participar. Além disso, a narrativa também denuncia que a quebra do celibato era uma prática relativamente comum naquela época e acobertada pela própria instituição, portanto, ao agir assim, aquele contexto religioso moldava seus próprios monstros.

Por sua vez, Juliana revela-se monstruosa por uma interferência do meio servil ao qual pertenceu. Devido a sua condição social, a personagem sempre trabalhou para famílias burguesas, as quais lhe exploravam a mão de obra em troca de pouco dinheiro e de péssimas condições de trabalhistas. Nesse meio, Juliana aflorou como

um maldoso reflexo daqueles que a exploraram durante toda uma vida. Dessa forma, sua figuração monstruosa também carrega um traço classista.

Já os irmãos da Maia, Carlos Eduardo e Maria Eduarda, recebem um traço monstruoso em reflexo da organização familiar da alta burguesia. Devido à manutenção do *status* familiar, os irmãos foram privados de saber do parentesco após a separação dos pais. Assim, já adultos, os dois caíram numa relação incestuosa. Primeiramente, a figuração de Maria Eduarda sugere um indício de um possível perigo naquele relacionamento; enquanto a figuração de Carlos Eduardo comunica a degradação moral daquela classe.

Nesses meios, o traço vampírico é como um reforço do perigo contido nessas instituições (igreja, sistema de exploração servil e família da alta burguesia), demonstrando que os monstros criados por elas podem levar à morte, o que realmente ocorre em *O crime do Padre Amaro* e em *O primo Basílio*. Por fim, percebeu-se que o legado do gótico na composição de personagens ecianas não ocorre como uma cópia dos procedimentos tal qual narrativas góticas clássicas apresentavam e faziam, pois certas renovações são inseridas, criando um efeito de *dèjá-vu* no receptor, a quem cabe as associações e *identificações*.

Ao renová-las, as narrativas colocam essas nuances em comunicação com outras, como a do realismo e a do trágico, muitas vezes, confundindo-as e tornando a organização dos romances e das personagens ainda mais complexa. Dessa forma, ao mapear tais questões, renovam-se as possibilidades de leitura dessas narrativas de Eça de Queirós, demonstrando que elas vão muito além das nuances suscitadas pelo realismo.

Referências

BARTHES, R.; BOUTTES, J-L. Lugar-comum. *In*: ROMANO, R. (Dir). *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Casa da Moeda, 1987, p. 267-77, v. 11.

BOTTING, F. *Gothic*. 2nd Ed. New York: Routledge, 2014.

CAL, E. G. da. *Língua e estilo em Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/Tempo Brasileiro, 1969.

CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e idade média latina*. Trad. de

Teodoro Cabral (colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: 2013.

DEILILLE, M. M. G. *A recepção literária de H. Heine no romantismo português.* Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

FRANÇA, J. Introdução. In: FRANÇA, J. (org.). *Poéticas do mal*: A literatura do medo no Brasil. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 19-35.

LE FANU, J. S. *Carmilla:* A vampira de Karnstein. Trad. de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.

MATOS, X. A. *O gótico em Eça de Queirós.* 2019. 207f. Tese (Doutorado em Letras), Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/handle/1/19684. Acesso em: 22 nov. 2020.

POLIDORI, J. O vampiro. *In*: COSTA, Bruno (org.). *Contos Clássicos de Vampiro.* Trad. de Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010, p. 51- 78.

QUEIRÓS, E. de. *O crime do Padre Amaro.* São Paulo: Martin Claret, 2012.

QUEIRÓS, E. de. *Os Maias.* Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

QUEIRÓS, E. de. *O primo Basílio.* São Paulo: Penguin Classics/Compania das Letras, 2015.

STEVENS, D. *The Gothic Tradition.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

STOKER, B. *Dracula.* New York: Oxford University Press, 2011.

SOUSA, M. L. M. de *O "horror" na literatura portuguesa.* Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. Disponível em: http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos-literarios-critica-literaria/79-79/file.html. Acesso em: 22 nov. 2020.

PARTE II

Compassos e descompassos: entre literatura e música

Ritmo, poesia e sobrevivência: os Racionais MC's e a fala do subalterno

Alexandre Amaro e Castro (CEFET-MG)[1]

Introdução

O movimento *hip-hop* brasileiro teve início nos primeiros anos da década de 1980e foi responsável pelo surgimento de artistas e grupos como Thaíde, DJ Hum e Região Abissal. A partir dos encontros que realizavam no centro de São Paulo, jovens oriundos da periferia buscavam fazer ecoar a própria voz, em meio a um cenário musical híbrido, que se libertava aos poucos dos limites de uma ditadura próxima do fim, mas ainda sofria a ação de grupos de extermínio dentro das favelas. Poucos anos depois, na virada para a década seguinte, já havia uma cultura do rap na cena musical brasileira, e é nesse contexto que Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay se encontram e iniciam uma amizade musical que será a base dos Racionais MC's. Entre a rotina de trabalhadores subempregados, as dificuldades econômicas e o preconceito racial de que todo jovem negro é vítima em nosso país, os quatro músicos conseguiram gravar algumas faixas em coletâneas de rap e dois EPs no início dos anos 1990. Os shows na periferia, a recusa em se apresentar ou dar entrevistas na grande mídia e a postura política radical dos seus integrantes demonstrou que era possível fazer sucesso sem concessões a projetos de *marketing* ou a imposturas do mercado.

O discurso veiculado nas letras colocava em cena de forma radical uma nova maneira de representar o Brasil, como se percebe nas faixas "Fim de semana no parque" e "Homem na estrada", presentes em seu segundo álbum, *Raio X do Brasil*, de 1992:

> Um homem na estrada recomeça sua vida
> Sua finalidade: a sua liberdade, que foi perdida, subtraída
> E quer provar a si mesmo que realmente mudou

1. Doutorando em Estudos de Linguagens (CEFET-MG) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Campus Belo Horizonte – Departamento de Letras e Tecnologia.

> Que se recuperou
> E quer viver em paz, não olhar para trás
> Dizer ao crime nunca mais
> (RACIONAIS MC'S, 1992, [s. p.]).

A linguagem direta e sem filtro relata o recomeço sempre difícil para quem já experimentou a vida no crime. O estigma de ex-presidiário estará para sempre marcado em sua vida: "Como se fosse uma doença incurável / No seu braço a tatuagem, DVC, uma passagem / 157 na lei, no seu lado não tem mais ninguém". (RACIONAIS MC'S, 1992, [s.p.]) Esse rap, que foi o primeiro sucesso do grupo, narra a trajetória oscilante de um ex-presidiário que busca se reinserir em uma sociedade marcada pela desigualdade, pela segregação e pela intolerância.

Com um lirismo objetivo e cru – sem, no entanto, abrir mão da estética e da sonoridade dos versos – os Racionais MC's expandiram as fronteiras do gênero e se firmaram como uma referência do hip-hop, movimento artístico, cultural e comportamental das periferias urbanas do Brasil.

Sobrevivendo no Inferno: um álbum com "senso de organicidade"

O álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), dos Racionais MC's, é um marco do gênero rap no Brasil. As faixas "Diário de um detento" (premiada pela Escolha da Audiência no Vídeo Music Brasil) e "Mágico de Oz" se destacaram em razão do sucesso de seus videoclipes. *Sobrevivendo no Inferno* é um manifesto da periferia. Suas 12 faixas (com exceção para a faixa 6, instrumental) trazem um panorama da vida de uma população que sobrevive em meio a um mundo de carência, ameaça, medo e violência. O álbum é orgânico, como um livro com começo, meio e fim, pensado como uma longa crônica que aborda as vivências de pessoas socialmente excluídas.

"Jorge da Capadócia",[2] canção que abre o disco, é uma releitura da composição de Jorge Ben. Na letra, há um pedido de proteção,

2. Todas as letras do álbum *Sobrevivendo no Inferno* citadas neste artigo foram retiradas da edição RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

uma bênção para o trabalho que irá se iniciar a partir dali. Em "Gênesis (intro)", a letra de Mano Brown remete à origem bíblica:

> Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor
> O homem me deu a favela, o crack, a trairagem,
> As arma, as bebida, as puta
> Eu?
> Eu tenho uma Bíblia velha, uma pistola automática
> Um sentimento de revolta
> E tô tentando sobreviver no inferno
> (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 45).

A imagem dos três últimos versos traduz a voz daquele que o crítico Acauam Silvério de Oliveira denominou como o "pastor-marginal", alguém que almeja "conseguir a paz de forma violenta" ("Diário de um detento"), guiando os seus iguais para um lugar de acolhimento e de resistência.

A terceira música do álbum, "Capítulo 4, versículo 3", se inicia com dados sobre a violência contra os jovens negros, numa linguagem jornalística, direta. Primeira faixa longa do álbum (8'7"), sua letra traduz a atitude do rapper, cujo propósito é lutar em busca de respeito: "Eu tenho uma missão e não vou parar / Meu estilo é pesado e faz tremer o chão / Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição". Mais à frente, afirma que veio "pra sabotar seu raciocínio", num diálogo com a letra de Torquato Neto em "Let's play that: "Vai, bicho, desafinar o coro dos contentes".

"Tô ouvindo alguém me chamar" é uma das faixas mais fortes e intensas do álbum. A letra de Mano Brown é uma crônica de vida e morte de um jovem que entrou para a marginalidade pelas mãos de um amigo, seu "professor no crime". Alternando o presente – momento em que o narrador está morrendo baleado – com a memória de sua trajetória de vida, a canção traz um alerta para o fim inevitável de quem se envolve com o crime: a cadeia ou a morte.

A faixa seguinte, "Rapaz comum", com letra de Edi Rock, reproduz a mesma cena anterior: a voz de alguém que é baleado e rememora momentos da vida. O título aponta para o que há de comum entre o narrador e outros jovens da periferia, a naturalidade com que são assassinados nos guetos de marginalidade:

> A lei da selva é assim
> Predatória
> Preserve sua glória
> Click, cleck, bum!
> Rapaz comum
> (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 75).

Destacam-se, ainda, nessa música, os versos "Um corpo a mais no necrotério, é sério / um negro a mais no cemitério, é sério" (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 78), em que os pares corpo/negro e necrotério/cemitério sugerem uma trágica analogia que se automatizou no imaginário social brasileiro.

No centro do álbum, a faixa instrumental funciona como uma pausa para a descarga de energia apresentada pelas cinco primeiras canções e nos prepara para a segunda parte deste "livro" que é *Sobrevivendo no inferno*. O título é uma reticência, o que nos leva a refletir sobre as ideias de continuidade, prolongamento e permanência da temática abordada até então.

A canção que abre a segunda parte do álbum tornou-se um clássico e projetou os Racionais MC's para além do cenário paulistano. "Diário de um detento" foi composta a partir dos escritos do presidiário Josemir Prado (Jocenir), que cumpria pena por receptação de produtos roubados, no presídio do Carandiru, em São Paulo. Apesar de não estar presente no contexto da morte de 111 presos em 1992 (Jocenir chegou ao presídio em 1994), sua escrita sintetiza os fatos que ocasionaram o massacre. Mano Brown conhece Jocenir em uma visita a um amigo preso no Carandiru e, a partir de seus escritos, compõe "Diário de um detento".

A canção descreve o cotidiano de um presídio, a relação tensa dos presos entre si e com os agentes do sistema penitenciário. Nesse espaço em que "os dias são iguais", o narrador fala de seu desejo de fugir, do abandono dos parentes, da necessidade de seguir as regras dos presos, do desespero dos companheiros que não suportam a pressão e se matam; enfim, do cotidiano terrível de pessoas privadas de liberdade:

> Cada detento uma mãe, uma crença
> Cada crime uma sentença
> Cada sentença um motivo, uma história
> De lágrima, sangue, vidas inglórias

> Abandono, miséria, ódio, sofrimento
> Desprezo, desilusão, ação do tempo
> Misture bem essa química, pronto
> Eis um novo detento
> (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 84).

A faixa seguinte, "Periferia é periferia", reflete sobre os motivos que levam um jovem a se tornar usuário e/ou traficante de drogas. A falta de atenção dos pais pela sobrecarga de trabalho, a má influência de amigos, a sedução do mundo do crime, tudo se soma para que o indivíduo opte pela vida bandida. Pobres que roubam de pobres, pobres que matam pobres; eis o cenário descrito nesse rap cujo título é uma tautologia que aprisiona e aniquila a esperança.

"Qual mentira vou acreditar" narra o percurso de um jovem negro pela cidade e suas dificuldades em transitar sem ser abordado pela polícia. Seu horizonte é limitado, pois há uma seletividade das forças do Estado ao permitir ou impedir que os cidadãos ocupem a cidade com seus corpos. Diante da denúncia do racismo da abordagem, o personagem policial recorre ao argumento negacionista:

> Escuta aqui
> O primo do cunhado do meu genro é mestiço
> Racismo não existe, comigo não tem disso
> É pra sua segurança
> (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 100).

"Mágico de Oz", canção de Edi Rock, aborda a relação entre infância e criminalidade. A droga é um meio de vida e uma forma de alienação para garotos que se veem sem opção no mundo. O convívio com "puta, traficante e ladrão" é mais seguro e confiável do que o apoio nas estruturas do Estado: "Confia neles mais do que na polícia / Quem confia em polícia? Eu não sou louco". (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 144) Um dos refrãos mais conhecidos do rap nacional propõe uma fuga da angústia e da morte: "Queria que Deus ouvisse a minha voz / e transformasse aqui no mundo mágico de Oz". (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 144)

Em "Fórmula mágica da paz", Mano Brown retoma o tema da vida na periferia, numa espécie de elogio à origem, lugar onde vive e do qual não pretende sair. Aqui o "sobrevivente" resgata cenas da memória:a escola, o futebol, a dança, enfim, a vida possível em

meio a um espaço segregado onde o narrador busca encontrar a fórmula mágica da paz:

> Eu tô ligeiro, eu tenho a minha regra
> Não sou pedreiro, não fumo pedra
> Um rolê com os aliado já me faz feliz
> Respeito mútuo é a chave, é o que eu sempre quis
> Procure a sua, a minha eu vou atrás
> Até mais, da fórmula mágica da paz
> (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 125-126).

A música que finaliza *Sobrevivendo no Inferno* é um "Salve", uma saudação aos bairros da periferia de São Paulo e de algumas outras cidades do Brasil. A canção fecha o ciclo do álbum, imprimindo o que Acauam Silvério de Oliveira chama de "senso de organicidade": "Poucos discos nacionais têm o mesmo senso de organicidade, com início, meio e fim constituindo juntos o sentido da obra" (OLIVEIRA, 2018, p. 34).

Resistir, existir, sobreviver

João Camilo Penna (2013) reflete sobre o conceito de "sobrevivência" a partir dos relatos do escritor italiano Primo Levi e das considerações filosóficas de Giorgio Agamben no artigo *O que resta de Auschwitz* (2008). A experiência de Primo Levi como prisioneiro do campo de concentração de Auschwitz é retratada na escrita de *É isto um homem?*, obra em que elabora temas importantes para refletirmos sobre a realidade de ambientes de violência e segregação. Segundo Levi, no cotidiano de horror do campo de concentração de Auschwitz, os homens se dividiam entre os *submersos* e os *salvos*. A atitude desses últimos deixa claro que

> [...] apenas através do "jeitinho" [...] expresso em vantagens materiais e tolerância dos poderosos, era possível sobreviver. E só quem sobrevivia eram aqueles que obtinham algum tipo de proeminência. As diversas formas dessa proeminência caracterizarão o que Primo Levi chama de "zona cinzenta" de ambiguidade moral (PENNA, 2013, p. 58).

Sobreviver no contexto do campo de concentração significava

aceitar os pactos com o inimigo, participando do jogo perverso, em busca de uma sobrevida. Os que morriam eram aqueles que recusavam ou se encontravam fracos demais para negociar, os que abdicaram da vida por não querer a sobrevivência a qualquer custo. Havia um preço a ser pago em troca de manter-se vivo, e esse preço era alto, pois suprimia qualquer noção de moral, solidariedade, altruísmo ou fraternidade. Para definir os "submersos", Agamben desenvolve o conceito de *vida nua*, citando Walter Benjamim, para descrever o "grau zero da vida, a necessidade em estado puro" (PENNA, 2013, p. 60).

Por sua vez, nas composições do álbum ora discutido, o conceito de sobrevivência remete a um tipo de resistência ativa, participativa e solidária. Ali, sobreviver, resistir, significa tentar fazer parte da minoria de indivíduos jovens, negros e pobres, que buscam, por meio da arte, criar uma alternativa à violência que os circunda. O conceito, presente desde o título do trabalho, se expande ao longo das letras do álbum, como nas passagens:

> "Gênesis": Eu tenho uma Bíblia velha, uma pistola automática / Um sentimento de revolta / E tô tentando sobreviver no inferno (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 44).
>
> "Capítulo 4, versículo 3": A cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo / Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente [...] Permaneço vivo, prossigo a mística / Vinte e sete ano contrariando a estatística (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 49, 56).
>
> "Rapaz comum": Será que errar dessa forma é humano? / Errar a vida inteira é muito fácil / Pra sobreviver aqui tem que ser mágico (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 74).
>
> "Fórmula mágica da paz": Ninguém é mais que ninguém, absolutamente / Aqui quem fala é mais um sobrevivente / Cheguei aos vinte e sete. Eu sou um vencedor, tá ligado, mano? (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 122, 130).

Os que conseguiram sobreviver, "contrariando a estatística", usaram sua voz para denunciar, alertar, reivindicar, narrar a própria história e a dos seus companheiros. O movimento hip-hop possibilitou o surgimento e a propagação dessas vozes oriundas dos diversos guetos urbanos. Se a sobrevivência era exceção, a reunião dessa juventude em torno de um mesmo propósito ofereceu um caminho

alternativo, paralelo aos riscos do crime. Sobreviver, nesse contexto, parte da afirmação da identidade de um grupo, veiculada insistentemente nas letras dos raps, que sintetizavam anseios, medos e desejos, criando, afirmativamente, uma identificação entre pessoas subalternizadas.

Elias Canetti, citado por Achille Mbembe (2018), afirma:

> o sobrevivente é aquele que, tendo percorrido o caminho da morte, sabendo dos extermínios e permanecendo entre os que caíram, ainda está vivo. Ou, mais precisamente, o sobrevivente é aquele que, após lutar contra muitos inimigos, conseguiu não só escapar com vida, como também matar seus agressores (CANETTI *apud* MBEMBE, 2018, p. 62).

Ainda que não pretenda exterminar os agressores, o rap oferece palavras como munição. Sua estratégia de defesa e de resposta é o pensamento, a conscientização e a sensibilização do seu público, transmitindo um recado "violentamente pacífico" aos sobreviventes que conseguiram se situar nos limites entre a arte e o crime e se desvencilhar do extermínio da polícia.

A representação da prisão

O permanente estado de exceção que vigora nas periferias reduz drasticamente as perspectivas de vida da juventude, sobretudo. O verso de Edi Rock "Quem não morreu tá preso ou sossegado" ("Periferia é periferia") traduz com clareza o horizonte estreito de quem é cooptado pela vida do crime; no entanto, a ação policial repressora não opera apenas sobre estes últimos, ameaçando todo e qualquer jovem estigmatizado pela classe social e pela cor da pele. *Sobrevivendo no Inferno* é um álbum que reflete sobre essa dinâmica entre pobreza, negritude, estado policial e regime de exceção, destacando o tópico do aprisionamento como consequência nefasta da *biopolítica* no controle das populações. Loïc Wacquant (2011) chama atenção para os males que as medidas de limpeza policial das ruas, importadas dos EUA, podem causar num país com a desigualdade social do Brasil, dentre os quais se destacam:

> a deslegitimação das instituições legais e judiciárias, a escalada da criminalidade violenta e dos abusos policiais, a criminalização dos pobres, o crescimento significativo da defesa das práticas ilegais de repressão, a obstrução generalizada ao princípio da legalidade e a distribuição desigual e não equitativa dos direitos do cidadão (WACQUANT, 2011, p. 14).

De acordo com João Camilo Penna (2013, p. 156), "é esta ligação entre vida na periferia e prisões que o hip-hop estabelece, à medida que se disseminou o programa estabelecido pelos Racionais MC's de dramatizar musicalmente a vida das populações marginalizadas". Ao longo das faixas de *Sobrevivendo no inferno*, são várias as referências ao ambiente prisional:

> "Capítulo 4, Versículo 3": Talvez o cara que defende o pobre no tribunal / Ou o que procura vida nova na condicional / Alguém no quarto de madeira, lendo à luz de vela / Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 54).
>
> "Tô ouvindo alguém me chamar": Eu não consigo ver quem me chama / É tipo a voz do Guina / Não, não, não, o Guina tá em cana [...] Pensando bem, que desperdício / Aqui na área acontece muito disso / Inteligência e personalidade / Mofando atrás da porra de uma grade (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 59, 64).
>
> "Periferia é periferia": Um mano me disse que quando chegou aqui / Tudo era mato e só se lembra de tiro, aí / Outro maluco diz que ainda é embaçado / Quem não morreu de tiro, tá preso ou sossegado (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 92-93).
>
> "Fórmula mágica da paz": Um advogado pra tirar seu mano / No dia da visita você diz / Que eu vou mandar cigarro pros maluco lá do X [...] Uma pá de mano preso chora a solidão / Uma pá de mano solto sem disposição (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 121).
>
> "Salve": Eu vou mandar um salve pra comunidade do outro lado dos muro / As grades nunca vão prender nosso pensamento, mano (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 135).

A prisão é mais que um cenário representativo da exclusão em *Sobrevivendo no Inferno*. Trata-se de um espaço em que os códigos da convivência e da construção da identidade entre os subalternos serão reiterados à custa do medo e da ameaça da morte. A honra, a fidelidade e a lealdade fazem parte de um código interno que, se for rompido, pode resultar em represálias: "Minha palavra de honra me

protege / pra viver no país das calças bege" ("Diário de um detento"). (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 85) A representação do universo prisional é direta e objetiva, ao contrário de obras em que se glamoriza o crime e o criminoso, recorrendo a metáforas como modo de atenuar o horror da vida em privação de liberdade. Nas letras do álbum, a prisão é um espaço a se evitar, um lugar de solidão, esquecimento e abandono, onde o Estado pode exercer livremente a opressão e a violência contra os indivíduos.

A faixa mais representativa desse espaço é "Diário de um detento", escrita a partir dos relatos do presidiário Josemir Prado (Jocenir). O autor sintetiza a rotina de um presidiário, destacando a "química" necessária à construção de um detento: "abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo". A estrutura musical de "Diário de um detento" foi elaborada a partir de um *sample* de uma das faixas do álbum *Hell up in Harlem*, de Edwin Star, lançado nos EUA em 1973. Essa técnica de composição consiste em "recortar" uma sequência melódico-harmônica e reproduzi-la em *looping* com a presença de uma "batida" elaborada pelo DJ. A partir dessa base híbrida, acrescenta-se a letra canto-falada do rap. O resultado é uma obra nova, feita a partir de fragmentos diversos – a pausa da letra traz um *riff* de guitarra retirado da música "Mother's son", de Curtis Mayfield –, mas com a identidade autoral dessa espécie de *bricoleur* que é o DJ.

"Diário de um detento" é uma crônica da prisão, um relato de protesto. Seus versos descrevem o cotidiano do Carandiru nos anos 1990, a relação dos presos entre si e com o sistema carcerário, do policial – "[...] um cidadão José / servindo um Estado, um PM bom / Passa fome metido a Charles Bronson" (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 84) – ao estuprador – que "toma soco a toda hora, ajoelha e beija os pés / e sangra até morrer na rua 10". O tempo circular e torturante é descrito na letra em passagens como "Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei lá / Tanto faz, os dias são iguais" (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 84, ou "Tic, tac, ainda é nove e quarenta / O relógio na cadeia anda em câmera lenta". (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 85)

O último terço da letra descreve o acontecimento que ficou conhecido como o "Massacre do Carandiru", a invasão e assassinato de 111 presos pela ROTA, esquadrão especial da polícia de São Paulo, motivada, a princípio, por uma briga entre presos, ocorrida um dia antes das eleições municipais de São Paulo. De acordo com a versão

de um dos sobreviventes do massacre, André du Rap, a história foi diferente:

> O dia anterior também tinha sido normal, só tava aquele zunzunzum devido a terem descoberto que o cara que morava com o Barba era moleque. Na linguagem da cadeia, moleque quer dizer homossexual. O Coelho, outro companheiro que trabalhava no setor de prontuários descobriu isso. Descobriu que o moleque do Barba era estuprador (DU RAP, 2002, p. 17).

A confusão oriunda desse conflito resultou na invasão do presídio e no massacre de 111 presos – a maioria composta por réus primários –, naquele dia 02 de outubro de 1992. A descrição presente em relatos de sobreviventes dá conta de uma ação violenta, de execuções sumárias com tiros de metralhadora, facadas – para simular assassinatos entre presos – e até mesmo golpes de marreta.

Na letra de "Diário de um detento", o narrador poupa o ouvinte da descrição dessas cenas, preferindo se concentrar na crítica às autoridades:

> Ra-tá-tá-tá, caviar e champanhe
> Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe
> Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo
> Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio
> O ser humano é descartável no Brasil
> Como Modess usado ou Bombril
> Cadeia? Guarda o sistema não quis
> Esconde o que a novela não diz
> (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 85).

O sucesso da música – e sua visibilidade em virtude do reconhecimento na MTV – projetou os Racionais MC's para além do cenário paulistano e trouxe o tema do massacre do Carandiru de volta para a pauta, seis anos depois do ocorrido. A banda confirmou seu papel de porta-voz das periferias, ecoando os anseios de pessoas que viviam à margem do sistema oficial. "Diário de um detento" se transformou em um livro de memórias do ex-presidiário Jocenir (2016), em que aborda as circunstâncias de sua prisão e a rotina da cadeia. Outros detentos e ex-detentos resolveram contar suas histórias, inspirados em relatos sobre a prisão, como o rap dos Racionais: Luiz Alberto Mendes (*Memórias de um sobrevivente*), Pedro Paulo Negrini

(*Enjaulado*), Hosmany Ramos (*Pavilhão 9 – paixão e morte e no Carandiru*), Humberto Rodrigues (*Vidas do Carandiru*), as coletâneas *Letras de Liberdade* (autores diversos) e *Cela forte mulher* (relatos de presas escritos pelo voluntário Antonio Carlos Prado), além do *best seller* escrito pelo médico Dráuzio Varella, *Carandiru*.

O rap, os Racionais e a fala do subalterno

O rap surgiu na Jamaica na década de 1960 e foi levado para os Estados Unidos, mais especificamente para os bairros da periferia de Nova York, no início dos anos 1970. O novo gênero buscava mesclar o ritmo com a palavra, daí a tradução da sigla *rhythm and poetry*, ritmo e poesia. Essa música da periferia possibilitou a expressão de jovens marginalizados, até então condenados à invisibilidade social. Seu aspecto reivindicatório e afirmativo resultou na disseminação do gênero musical em prisões, guetos e outros espaços de exclusão. Ultrapassando as fronteiras dos bairros pobres dos EUA, o rap se disseminou pelo mundo, chegando ao Brasil no início dos anos 1980. A abertura política com o fim da ditadura militar brasileira permitiu a expressão da denúncia em um país mergulhado na crise econômica, com milhões de desempregados e com as feridas da repressão política dos anos de chumbo ainda abertas.

Nesse contexto, sabia-se mais sobre a periferia pelos estudos acadêmicos ou por sua tradução em letras de canções ou filmes, peças de teatro etc., criados muitas vezes por autores não oriundos desses guetos, do que pelas vozes daqueles que de fato viviam aquela realidade. O surgimento de uma cena do rap viabilizou a fala dos personagens desse universo social, racial e economicamente marginalizado, permitindo o posicionamento em primeira pessoa daqueles que viviam as consequências da exclusão em seu cotidiano.

Em *Pode o subalterno falar?*, a pesquisadora indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010) discorre sobre um tema caro à reflexão aqui desenvolvida: a legitimação de um discurso das minorias. O pensamento da autora parte da crítica ao modo como a intelectualidade se coloca no papel de mediação entre pessoas subalternizadas e o mundo, como se esses sujeitos dependessem dessa representação: "São mudos aqueles que agem e lutam em relação àqueles que agem e falam?" (SPIVAK, 2010 p. 40), questiona a autora. Spivak aborda a

constituição do "subalterno" como alguém que necessita ser ouvido; e não ser apenas "objeto de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro" (ALMEIDA, 2010, p. 16), que assumem o lugar de porta-vozes dessas minorias, num processo de mediação que não traz a voz mesma do sujeito subalterno.

> Segundo Spivak, a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar "contra" a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido (ALMEIDA, 2010, p. 16-17).

Com a consolidação do rap, esse espaço de fala (e de escuta) se expandiu para além de fronteiras regionais, sociais, raciais e estéticas, possibilitando que uma parcela significativa de jovens em situação de risco vislumbrasse uma saída pela arte e não pelo crime – ou se encontrassem na arte, enquanto pagavam pelos seus crimes, como ocorreu com os músicos Dexter e Afro-X, da dupla 509-E. A fala dos guetos ecoou nas suas letras, denunciando as desigualdades e o arbítrio do Estado, alertando para os riscos da marginalidade, conscientizando sobre a necessidade do respeito e da união entre sujeitos periféricos. Em entrevista para o canal *Le Monde Diplomatique Brasil*, Mano Brown recorda o seu início no movimento:

> Hoje, passados os anos, eu penso: o que um moleque de 20 anos podia fazer de tão mal contra o sistema, fora aquele rap? Era a arte do blefe. Eu pesava 70 kg, não tinha dinheiro para pegar o ônibus e já ameaçava o sistema. E o sistema acreditou. O que eu podia fazer a mais, fora aquilo ali? Sei lá, pegar uma arma, virar assaltante, morrer rápido? (MANO BROWN, 2018, [s. p .]).

Entre as opções de falar com a música ou falar com as armas, o jovem periférico escolheu transformar sua palavra em arma e assumir a fala enquanto sujeito subalterno: "Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição" (Capítulo 4, versículo 3).

O rap abriu a possibilidade de sujeitos marginalizados se expressarem e se organizarem em um movimento. Os encontros no Largo do Mosteiro São Bento aglutinavam indivíduos oriundos de diversos guetos sociais de São Paulo, do Tucuruvi ao Capão Redondo,

do norte ao sul da cidade. Ice Blue, vocalista dos Racionais, diz em entrevista a Djalma Campos que a partir do momento em que se identificou com o movimento, ao frequentar esses encontros, se tornou um militante, assumindo no próprio corpo essa identidade, por meio de roupas e acessórios que remetiam ao gênero musical (ICE BLUE, 2015). As noções de identidade, coletividade, reconhecimento e autoafirmação foram fundamentais para a constituição de sujeitos de fala, graças a uma cena urbana que viabilizou o surgimento de grupos como os Racionais MC'S. Desse lugar marginal, o gênero migrou para outras classes sociais por meio de programas de TV ou de rádio, e, mais tarde, pela internet.

Esse discurso sem mediação, direto, desmetaforizado, encontra na forma do rap o modelo ideal de expressão. Nesse gênero musical, a melodia não se destaca, e o canto aproxima-se das inflexões da fala, com o apoio de uma batida recorrente e repetitiva. Esses componentes atuam na dinâmica tensa entre palavra e ritmo, cujo resultado é a preponderância do sentido sobre a forma. Se a melodia pode ser um elemento de alienação do conteúdo verbal de uma canção, no rap esse componente não disputa com a palavra, pois está reduzido ao seu grau mínimo de modulação. Com isso, destaca-se a performance verbal, o fluxo das palavras, pois o que importa é que o discurso ecoe, transformando corações e mentes.

Daí a possibilidade de o rap se constituir como um veículo da fala do subalterno, permitindo a comunicação entre os guetos e amplificando as ideias para além de suas fronteiras. Em entrevista do grupo para o jornalista André Caramante, durante o Red Bull Music Academy Festival, o músico KL Jay, respondendo sobre o caráter de *missão* da banda, entende que os Racionais são a voz dos que nunca tiveram voz: "[...] muita gente ouve, muita gente se inspira e mudou de vida e nos tem como a trilha sonora da vida deles" (RACIONAIS MC'S, 2017, [s. p.]). Essa potência de expressão, conscientizando e sensibilizando simultaneamente, faz do gênero um veículo propício à manifestação de vozes silenciadas historicamente. "Como afirma Maria Rita Kehl, os Racionais falam de igual para igual com os seus manos, mas contra os playboys e o Estado. Seu foco está na construção de uma fraternidade de iguais no interior de uma comunidade periférica que se afirma contra um projeto de nação que a deseja exterminar" (OLIVEIRA, 2018, p. 24).

Considerações finais

Em 2019, os Racionais MC's comemoraram os 30 anos de carreira com uma turnê nacional. O reconhecimento alcançado pela banda se traduziu na diversificação do seu público, que hoje aglutina jovens e adultos de diversas raças e classes sociais. A música dos Racionais saiu do gueto e variou os temas, ainda que continue a falar sobre questões sociais. Seu último trabalho, o álbum *Cores e Valores*, sofreu muitas críticas daqueles que esperavam o mesmo discurso "engajado" e a mesma identidade sonora, mas Ice Blue explica que a missão da banda hoje é outra: "Hoje, eu costumo dizer que a missão musical é sensibilizar. Antes era conscientizar, mas hoje você tem que sensibilizar as pessoas. Porque essa sensibilidade se perdeu... no mundo digital, [...] está artificial" (RACIONAIS MC'S, 2017, [s. p.]). Na mesma linha de pensamento, Mano Brown reitera a necessidade de alternar denúncia com entretenimento, conscientização com sensibilização do público: "Eu acabei de lançar um disco romântico, para tentar sensibilizar. É que às vezes eu acho o discurso e a ideia toda muito 'periculosa', tá ligado? Empedrada, né? Aquela pedrada na cara do cliente, logo de manhã... O cara precisando de fé, né..." (RACIONAIS MC'S, 2017, [s. p.]).

Esse amadurecimento no modo de enxergar a realidade permite aos Racionais MC's continuarem a existir como grupo, ainda que cada integrante atue também em trabalhos musicais paralelos. A percepção sensível do momento histórico sempre foi a grande virtude das letras da banda, que soube dizer ou se calar nos momentos precisos. Mais que sobreviventes, os Racionais simbolizam hoje uma identidade, uma atitude e um comportamento representativos de uma parcela significativa de brasileiros oriundos dos guetos de miséria, que lutam com palavras, ideias e argumentos, em busca de um lugar de escuta.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Apresentando Spivak. In: SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AMARAL, Mônica do. *O que o rap diz e a escola contradiz*: um estudo

sobre a arte de rua e a formação da juventude na periferia de São Paulo. São Paulo: Alameda, 2016.

DU RAP, André. *Sobrevivente André du Rap, do massacre do Carandiru*. Coordenação editorial Bruno Zeni. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.

ICE BLUE. Entrevista com Ice Blue (Racionais MC's) – Entrevista completa. Canal Djalma Campos, 02/02/2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3f6oTAKR3gY. Acesso em: 13 abr. 2020.

JOCENIR. *Diário de um detento.* 3. ed. São Paulo: [s. n.], 2016.

MANO BROWN. Mano Brown, um sobrevivente do inferno – Entrevista completa. *Le monde Diplomatique*, 27/02/2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GMT9CXIZDYQ. Acesso em: 13 abr. 2020.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Rio de Janeiro: n-1 Edições, 2018.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 19-37.

PENNA, João Camillo. *Escritos da Sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

RACIONAIS MC'S. Red Bull Entrevista Racionais MC's – Entrevista concedida a André Caramante, 05/06/2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aqx8TyV85Ic. Acesso em: 20 mar. 2020.

RACIONAIS MC'S. Homem na estrada. In: RACIONAIS MC'S. *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993. Disponível em: https://soundcloud.com/grbh/racionais-mcs-homem-na-estrada. Acesso em: 10 de jun. 2020.

RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WACQUANT, Loïc. *As prisões da miséria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

Elementos de uma poética queer na canção brasileira

Ana Luiza Martins (UNISC)[1]

Introdução

A música popular no Brasil, sobretudo o formato que no século XX consolidou-se como uma expressão identitária do país[2], mais do que um entretenimento, realiza-se como manifestação de uma "forma de pensar" (WISNIK, 2004, p. 2015). Esse formato, engendrado no bojo da indústria fonográfica e reconfigurado pelas novas tecnologias, consiste numa peça musical de curta duração, que une melodia e letra, em que o sujeito cancionista comunica-se, conforme reflete Ruth Finnegan (2008, p. 15), de maneira "complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente". Neste trabalho propomos uma leitura da performance cancional de Liniker e os Caramelows no videoclipe "Zero", cujo lançamento no YouTube, em outubro de 2015, alavancou a carreira artística da cancionista e fomentou na música popular um movimento que fez ecoar vozes dissonantes no que tange às normas convencionais de gênero. Na perspectiva de Judith Butler (2018), que persegue o entendimento dos processos de subjetivação, o gênero é construído social e culturalmente, balizado pelas estruturas sociais de poder, tensionamento teórico que engendra a teoria queer. Desse viés, identificam-se no cenário contemporâneo da canção brasileira performances que rompem com tais padrões.

Ainda que mais notáveis na segunda década do século XXI, quando passaram a constituir um movimento artístico, manifestações transgressoras da heteronormatividade não são incomuns ao longo da história da música popular brasileira, sejam realizadas por meio do corpo, da voz, ou do discurso. Sobre esse assunto, são consideráveis

1. Graduada em Letras (UNISC), Mestre em Letras (UNISC), Doutoranda em Letras – Estudos Literários e Midiáticos (UNISC), Bolsista PROSUC/CAPES.
2. Luiz Tatit (2004, p. 27) entende essa "canção popular que invadiu todas as faixas sociais pelos meios de comunicação de massa e que se projetou a uma escala internacional a partir da década de 1960" como o resultado de um processo que iniciou na fusão entre as culturas indígena, africana e portuguesa, e que, no século XX, atingiu seu formato standard.

os trabalhos historiográficos dos pesquisadores Rodrigo Faour que, ao percorrer a *História sexual da MPB* (2006), enfoca "as canções de apelo gay" e "as transgressões em temas de amor e sexo", e Renato Gonçalves, autor de *Nós duas*: as representações LGBT na canção brasileira (2016). As duas obras percorrem exemplos de canções em que a temática homoafetiva foi evidenciada em diferentes perspectivas. Os autores concordam com o fato de, até meados dos anos 1970, o tema ter sido tratado, em geral, de forma mais velada: ora com recursos do escárnio e do deboche, como em marchinhas carnavalescas, ora através de metáforas e imagens poéticas elaboradas. O título "Nós duas", aliás, faz referência ao simbólico episódio em que essa expressão foi apagada pela censura, na gravação do LP Chico canta, em 1973, em que os versos "Vamos ceder enfim à tentação/ Das nossas bocas cruas/ E mergulhar no poço escuro de nós duas" (BUARQUE DE HOLLANDA, 1973) sugeriam o enlace sexual entre mulheres.

É necessário considerar que a gradual desintermediação entre cancionista/produto cultural e consumidor, reconfigurada pelo advento das novas tecnologias, ampliou as possibilidades de expressão artística em diversos aspectos. Sem a curadoria da indústria fonográfica, que balizou a produção e o consumo musical no país durante o século XX, o *mainstream* apresenta-se diluído, diversificado, modificado em termos de produção, consumo e fruição musical. A facilitação do acesso aos recursos de produção, fixação e difusão, por meio das tecnologias digitais, bem como o acesso à internet, ampliaram significativamente as possibilidades de criação no âmbito da canção brasileira. Dessa forma, sem a intermediação das grandes gravadoras que dominavam o mercado fonográfico no fim do século passado e sem a necessidade de aprovação da mídia hegemônica, diversas manifestações artísticas passaram a ser acessadas. Em decorrência disso, as criações de âmbito popular, e em certa medida, marginalizadas, visto que obtiveram, em regra, pouco espaço na mídia tradicional, passaram a adquirir autonomia em termos de produção e difusão, possibilitando a fruição de um amplo espectro de elementos estéticos e conceituais que perpassam para além do crivo empresarial.

Esse processo é um elemento em comum na carreira de diversos cancionistas vinculados ao que se pode considerar uma tendência queer na canção brasileira, uma vez que suas performances, como aponta Larissa Ibúmi Moreira em *Vozes transcendentes* (2018,

p. 19-20) "vêm desconstruindo o conceito de gênero no palco [...], subvertem as fronteiras de gênero transitando entre o espectro masculino e feminino, ou adotam um visual andrógino". Nesse sentido, ressalta a autora:

> a performance no palco voltou a ter um grande peso, depois de uma fase de música brasileira feita de voz e violão. Isso por que a centralidade do debate está no corpo, nas potências e possibilidade do corpo como instrumento político por ter sua liberdade policiada todo o tempo. (MOREIRA, 2018, p. 21)

No intento de propor a leitura de uma performance cancional enfocando os elementos que se vinculam a uma estética queer, faz-se necessária a revisão de elementos teóricos e metodológicos referentes aos estudos da canção popular. Esses estudos ganharam fôlego, também em âmbito acadêmico, a partir das duas últimas décadas do século passado, quando pesquisadores passaram a pautar mais sistematicamente a canção popular como objeto de crítica e análise. Na área da Literatura, o enfoque passou do interesse exclusivo nas letras para uma consideração de que a constituição do sentido, em canção, ultrapassa o do texto escrito, consistindo sua eficácia num aspecto que vai além do verbal e reside na interseção com os elementos musicais. Nas universidades brasileiras, quanto às linhas de pesquisa que se dedicam à canção popular, pode-se se verificar, grosso modo, duas tendências: uma que centra seus esforços na interação verbo-musical que se dá através do canto melódico; outra que, além disso, considera a performance como elemento constituidor de sentido.

Ao partir do arcabouço conceitual dos estudos literários e adentrar as teorias sobre a canção, o presente estudo propõe uma interseção metodológica no intuito de realizar uma leitura interpretativa da referida performance cancional. Além dos elementos textuais e paratextuais, consideram-se os efeitos de sentido produzidos também por recursos musicais, tanto os do canto quanto os do arranjo, ainda que do ponto de vista da pesquisadora/ouvinte, e não de um viés musical técnico, além da performance realizada no âmbito visual do corpo da artista. Interessa-nos identificar quais são os elementos estéticos que colaboram para a desconstrução de um padrão de identidade de gênero heteronormativo; ou, então, com a construção de uma poética queer na canção brasileira.

Estudos da canção

Os estudos da canção brasileira visam conceituar, por diferentes e interdisciplinares vieses, esse objeto híbrido e plurissignificativo. Nas duas primeiras décadas do século XXI, diversas publicações sobre a canção popular colaboraram para o fomento desse campo. Algumas dessas propostas, publicadas em livros, apresentam coletâneas de leituras de canção sob diferentes perspectivas; e são resultados de um profícuo processo acadêmico no fomento a linhas diversas de pesquisa. Como exemplo mencionamos *Lendo música* (2007), livro que reúne ensaios de autores de diversas áreas, como, por exemplo, Antonio Risério e Hermano Vianna, antropólogos, Maria Rita Kehl, psicanalista, e Marcos Napolitano, historiador, enfocando, cada um, uma canção. Essa obra caracteriza uma mudança de foco no estudo de canções, verticalizando um processo que antes compreendia uma visão panorâmica e historiográfica, que contemplava as canções, mas não as tomava como objeto central. Como assinala Arthur Nestrovski (2007), organizador da obra supracitada, parece haver muitos trabalhos sobre a música popular, mas ainda é pouco dada a prevalência do gênero e, principalmente, "se nosso foco são as canções, propriamente, e não a obra de um compositor, ou a carreira de um intérprete, ou a história de um movimento" (NESTROVSKI, 2007, p. 9).

Nestrovski propõe a leitura de canções como atividade integrante e rotineira no estudo da canção, assim como na teoria da literatura ocorre com os poemas. Traços dessa proposta já haviam sido esboçados anteriormente no livro organizado por Lorenzo Mammí (2004), composto por três ensaios (de Mammí, de Arthut Nestrovski, e de Luiz Tatit). Na obra, os autores iluminam três canções de Tom Jobim a partir de análises composicionais envolvendo dados linguísticos, musicais e extracancionais. Mammí e Nestrovski consideram os aspectos contextuais da produção musical de Tom Jobim, buscando apontar elementos e influências advindas da música clássica na canção popular brasileira. Já Luiz Tatit vale-se de sua proposta semiótica para a leitura da interseção texto e música.

Para a leitura que propomos, são fundamentais alguns dos conceitos desenvolvidos na teorização semiótica de Tatit, uma vez que nos interessa, além do *que* é dito no discurso do cancionista, o *como* é dito esse discurso. E para tanto, concorrem os diversos elementos da performance, muitos deles expressos na forma de cantar a letra.

Cantar, de acordo com Tatit (2002, p. 9), é uma "gestualidade oral", é um tipo de habilidade para equilibrar "elementos melódicos e linguísticos, parâmetros musicais e a entoação coloquial". O recurso maior do cancionista para atingir o sucesso de sua comunicação é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, conforme Tatit, "que produz a fala no canto" (2002, p. 9). Quem canta sempre diz alguma coisa – o texto – de alguma maneira – a entoação melódica. O autor afirma que a maneira de dizer, ou seja, a gestualidade do cancionista confere, muitas vezes, uma grandiosidade ao texto, que sem ela não perceberíamos. Da mesma forma, muitas canções apresentam melodias, harmonias e arranjos simples que, vistos sob aspectos da teoria musical, seriam pobres e que, no entanto, acrescidos dos versos, tornam-se ricos em expressividade.

A eficácia de uma canção, como sintetiza o pesquisador (TATIT, 2008, p. 9), se dá a partir dos elos entre melodia e letra, pois são esses os "responsáveis diretos pelos sentimentos que as canções nos despertam", ou seja, nesses elos se realiza o sucesso comunicativo de uma canção. Quanto maior o nível de compatibilidade gerada entre o texto dito e a maneira de dizê-lo, mais eficaz será a canção.

O cancionista vale-se de recursos que "contribuem para adicionar a essa compatibilidade natural entre a entoação e os versos outros níveis de integração" (TATIT, 2008, p. 43). Esses recursos conferem uma estabilização entre melodia e letra. Os elementos linguísticos mínimos de uma canção são as vogais e as consoantes. O cancionista as trabalha sonoramente como um recurso para representar suas disposições internas, seus estados psíquicos (TATIT, 2002). Quando as vogais são prolongadas, ampliando a extensão da tessitura melódica, cai o andamento da música, possibilitando que seja observado com nitidez cada contorno melódico: "[...] é a tensão que se expande em continuidade, explorando as frequências agudas (aumento de vibração das cordas vocais) e a capacidade de sustentação de notas (fôlego e energia de emissão)" (TATIT, 2002, p. 10).

A ampliação da duração melódica e a intensificação da frequência imprimem na melodia a "modalidade do ser". Com isso, o cancionista quer trazer o ouvinte para o estado psíquico em que se encontra. A esse recurso Tatit chama de passionalização: "A passionalização na canção funciona como um reduto emotivo da intersubjetividade" (TATIT, 2002, p. 23).

Outro recurso do cancionista consiste em "investir na segmen-

tação, nos ataques consonantais [...] convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos [...]" (TATIT, 2002, p. 22). Dessa forma, sugere a ação, o fazer, constituindo a tematização ou figurativização. A exploração das sonoridades de segmentação melódica remete diretamente a uma situação de fala coloquial, o que constitui na canção um "simulacro de locução" (TATIT, 1986, p. 9). É importante salientar que, embora em determinadas canções predomine a tessitura gerada pelo emprego de um ou de outro recurso, a tendência dos cancionistas, em geral, é fazer um revezamento desses dois processos na mesma canção.

Visando uma abordagem da performance num todo, esses conceitos da teorização de Luiz Tatit, supracitados, serão intersecionados, quando da análise de "Zero" aos dos estudos da performance. A voz que expressa o discurso é produzida por um corpo em movimento e em um determinado contexto, o que, em última instância, engendra a performance. Para Paul Zumthor (2017, p. 207), "palavra poética, voz, melodia – texto, energia, forma sonora ativamente unidos em performance, concorrem para a unicidade do sentido".

A performance, na acepção Zumthoriana, é a "materialização [...] de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais" (ZUMTHOR, 2005, p. 55-6).

A antropóloga Ruth Finnegan (2008, p. 29), sintetiza sua proposta de abordagem da canção com base na ideia zumthoriana de performance e enfatiza que muitos dos recursos sonoros explorados pela voz do artista encontram-se sinalizados na letra da canção, como "rima, aliteração, assonância, ritmo, repetição, paralelismo, pausas, organização estrutural como verso e estrofe" (FINNEGAN, 2008 p. 29) estão sinalizados no texto escrito, mas é preciso atentar ainda aos outros elementos, não inscritos no texto, como as "sutilezas de volume, altura, tempo, entonação, textura, intensidade, ênfase, timbre, algumas onomatopeias, silêncio".

Assim, na leitura que propomos aqui, buscamos observar de que forma esses elementos da performance revelam uma identidade que tensiona o padrão hegemônico no que tange a representações de gênero. Considerando que as expressões artísticas (re)significam os discursos produtores das identidades e subjetividades, vemos em manifestações como as do "movimento trans" na canção popular do Brasil novas formas de expressão identitária.

Apontamentos sobre teoria queer

Considerando a diversidade no que tange a representações que transgridem as definições tradicionais de gênero masculino e feminino, também no ambiente artístico/midiático, buscamos uma compreensão de teorias que se debruçam sobre essas manifestações diversas no intuito de propor uma leitura mais abrangente da obra que nos propomos analisar. Sara Salih (2018), em estudo sobre o pensamento butleriano, aponta a desestabilização da categoria de sujeito, promovida por teorias feministas, pós-estruturalistas e da psicanálise, como a fonte propulsora da teoria queer.

Para Judith Butler (2018), o sujeito generificado é uma sequência de atos, mas o sujeito dessas ações não é preexistente, se não, constitui-se no devir dos atos. Esses atos sucedem-se de acordo com o que o campo social delas espera e nelas projeta. O que significa dizer que não há, por trás da identidade de gênero, um sujeito consciente, que existe e sabe dessa existência de modo a optar por uma construção. O ser, assim, está submetido a uma narrativa que o torna, em última instância, quem ele é. As transgressões, no entanto, apontam para outras possibilidades que são, em diferentes medidas, coibidas e reprimidas pelas estruturas, tanto as sociais quanto as psíquicas, que passaram a constituir as estruturas antropológicas.

O termo queer, conforme explana Sara Salih (2018, p. 19), "constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido anteriormente usado para ofender e insultar, e seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua resistência à definição - por assim dizer – fácil". Considerando a opacidade do termo, a autora recorre às proposições de Sedgwick, segundo a qual o conceito refere-se a "um momento, um movimento, um motivo contínuo – recorrente, vertiginoso, troublant [perturbador]" e salienta que sua "raiz latina significa atravessado, que vem da raiz indo-latina torquere, que significa torcer, e do inglês atwhart [de través]" (SEDGWICK apud SALIH, 2018, p. 19). A teoria queer, em síntese, investiga e desconstrói categorias de gênero, afirma a "indeterminação" e a "instabilidade" delas (SALIH, 2018, p. 20).

Essa reflexão tensiona a ideia geral de que gênero é atributo da identidade, algo dado, inerente e que constitui o ser como sujeito. Para Butler, no entanto, com base no pensamento foucaultiano, a formação do sujeito é um processo que, para ser compreendido,

deve ser analisado em contextos históricos e discursivos específicos (SALIH, 2018, p. 15). Desses contextos emergem as construções de gênero que a autora entende mais como algo que se faz - performance - do que como algo que se é. Em outras palavras, o gênero emerge de contextos sócio históricos e discursivos, o que atrela e limita a existência humana, uma vez que sujeitos são identificados (não somente) por seus gêneros. Eis o princípio da performatividade, pelo qual as identidades "generificadas" e "sexuadas" (SALIH, 2018, p. 22) seriam constituídas. Não significa dizer, todavia, que há um sujeito realizando uma performance de gênero: "a performance preexiste ao performer" (Idem).

Para Butler (2018), as categorias de gênero são tradicionalmente criadas como efeitos de instituições políticas interessadas em manter uma determinada estrutura. A autora, entretanto, não entende o sexo, tampouco o gênero, como substâncias permanentes. A crença nessa permanência, para ela, deve-se ao que Adrienne Riech denominou de "heterossexualidade compulsória", ou seja, a obrigatoriedade da heterossexualidade imposta e para a qual criaram-se meios de imposição que, também, determinam o binarismo dos gêneros. A identidade residiria em "conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade" de modo a se constituírem "gêneros 'inteligíveis' [...], que instituem e mantem relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo" (BUTLER, 2018, p. 43). As instituições encarregam-se de coibir, reprimir e normatizar impulsos que soem descontínuos ou incoerentes.

Essa discussão teórica que dilui o conceito de gênero (e, consequentemente, de sexo e de sexualidade) ao passo que evidencia as sólidas construções em termos de imposição por mecanismos estruturados socialmente acerca de identidades sexuadas e generificadas, propicia um olhar acerca dos interditos também em âmbito artístico. Na música popular, como discorremos acima, as manifestações ocorriam, por vezes, sub-repticiamente, por meio de performances e textos implícitos, metafóricos, ou que se valiam do escracho e do deboche. Com o advento das ideias pós-modernas, tanto em campo teórico como no do comportamento, a abertura a novas possibilidades de expressão promoveu aparições como as que estão em foco neste estudo.

A performance cancional de Liniker em "Zero"

Consideramos performance cancional a peça artística que, ao propor a interpretação vocal de um dado texto, expressa significados por meios outros, que não somente os verbais. Consideramos significativos o timbre, a gestualidade, a dicção da cancionista, e realiza-se, também, uma aparição corpórea do sujeito que canta em um determinado ambiente espaço-temporal. Quanto a "Zero", pela performance ter sido fixada no formato videoclipe, é possível acessar a essas dimensões, as quais proporemos, para fins metodológicos, leituras pontuais, mas pautadas na noção de que essas dimensões não podem ser separadas na constituição do sentido da performance. A letra da canção está assim disposta:

> Zero
>
> A gente fica mordido, não fica?
> Dente, lábio, teu jeito de olhar
>
> Me lembro do beijo em teu pescoço
> Do meu toque grosso, com medo de te transpassar
>
> Peguei até o que era mais normal de nós
> E coube tudo na malinha de mão do meu coração
>
> Deixa eu bagunçar você
>
> (LINIKER, 2015).

Trata-se, a letra da canção, de um texto em versos livres, em que um sujeito, com discurso em primeira pessoa, dirige-se ao interlocutor, expresso em pronomes como "a gente" (primeiro verso), "teu" (segundo verso). No primeiro verso, fazendo uma pergunta ao interlocutor/ouvinte, o sujeito cancionista parece buscar uma confirmação de que seus estados anímicos sejam semelhantes, já que a expressão "mordido", inicialmente sugere um sentido conotativo, que faz referência a um estado de afetação emocional. O campo semântico do verso subsequente, no entanto, possibilita uma modificação de sentido, já que "dente" e "lábio" remetem ao ato físico da mordida.

A reminiscência à conjunção carnal fica clara a partir do terceiro verso, em que as imagens remetem ao ato sexual. Os dois versos

seguintes (quinto e sexto versos) remetem à disjunção amorosa, já que o sujeito cancionista dá a entender um afastamento. Finalmente o verso "deixa eu bagunçar você" remete a um pedido do sujeito cancionista para o interlocutor ouvinte, que sugere o reencontro amoroso, uma vez que a ideia de "bagunçar" pode referir-se ao envolvimento amoroso que provoca certo deslocamento do ser. De forma sintetizada, é possível interpretar que o sujeito cancionista declara-se envolvido amorosamente ao interlocutor/ouvinte a partir da memória de um encontro erótico e revela desejo de um reencontro.

Quanto à dimensão sonora, os dois primeiros versos são cantados em tonalidade média e a melodia é entoada à capela pelas três *backing vocals* que fazem a base harmônica de uma sutil nuance mais melodiosa da voz de Liniker, de quem o timbre mais rouco é perceptível. Os sons vocálicos são amplos e estendem-se levemente ao final dos versos, gerando o que Luiz Tatit (2002) identificou como um recurso potencializador da modalidade do ser, ou seja, uma forma de gerar no ouvinte o estado anímico do sujeito cancionista, o que insta a fruição pela identificação.

A partir do quarto verso, os sons instrumentais gradativamente preenchem o ambiente com uma sonoridade robusta, primeiramente ouve-se o baixo, seguido da guitarra acústica, e, enquanto são cantados o terceiro e o quarto versos, a bateria e o trompete tornam-se mais marcantes. O instrumental típico do jazz executa um ritmo que também remete a esse gênero. O arranjo instrumental sutil privilegia a execução vocal e o timbre mais grave de Liniker, ainda que em tonalidade entoativa alta, se destaca. O quinto e sexto versos são consideravelmente mais alongados na extensão da tessitura melódica, o que enfatiza o estado de disjunção vivenciado pelo sujeito cancionista.

Segue-se o andamento rítmico instrumental como uma introdução musical até os 58 segundos do videoclipe, quando o canto do primeiro verso é retomado por Liniker. No canto explora-se o timbre rouco na extensão dos sons vocálicos. Ao longo dos seis minutos e 32 segundos do videoclipe intercalam-se canto e execução instrumental. Destaca-se, ainda, a repetição enfática do último verso ao final da canção.

O corpo da cancionista projeta uma gestualidade vocal passional, e a visualidade material desse corpo gera um estranhamento quanto às representações binárias de gênero. O canto expressa uma intenção erótica de união com um outro que, pelos dados linguísticos,

identifica-se como sendo do gênero masculino. O ouvinte não portador de conhecimentos prévios sobre a cancionista poderia, num primeiro momento, associá-la ao gênero masculino, o que se justifica por seu timbre vocal. Ao deparar-se com a performance, no entanto, verifica-se um rosto marcado por elementos masculinos, como barba e bigode. Os adereços e a roupa, no entanto, são claramente femininas: Liniker veste um turbante estampado, brincos longos, gargantilha e pulseira, blusa feminina na cor chumbo e saia longa preta. Seu corpo executa um acompanhamento dos andamentos rítmico e melódico, alternando uma marcação do tempo com movimentos sinuosos que parecem desenhar a linha melódica da canção.

O ambiente remete a sala de uma casa: intimista, sóbrio, com pouca luminosidade. Os instrumentistas e as *backing vocals* componentes da banda vestem-se com igual sobriedade, utilizando tons neutros e pasteis. Os elementos visuais do videoclipe, num todo, remetem ao intimismo. Esses aspectos visuais do ambiente e da relação entre o corpo do cancionista e a canção constituem uma performance cancional.

Palavras finais

Os elementos de uma performance queer podem ser verificados, nesse videoclipe, a partir do corpo da cancionista. Sua identidade não está, num primeiro momento, atrelada a uma concepção tradicional de gênero. O discurso amoroso é cantado a partir da reminiscência a uma relação que, num primeiro momento pode ser entendida como homoafetiva. O corpo de Liniker, no entanto, não se apresenta em uma categoria predefinida de gênero, uma vez que não tem características puramente masculinas, tampouco puramente femininas.

A cancionista, em depoimento concedido a Larissa Ibúmi Moreira, publicado no livro *Vozes Transcendentes* (2018), afirma entender seu processo de mudança de gênero como uma transgressão. De fato, seu corpo não corresponde aos padrões binários estabelecidos culturalmente, apresenta-se como um corpo de gênero indeterminado. Se, por um lado, vê-se a performance de uma mulher que canta seu amor a um homem, quando se consideram os traços masculinos desse corpo, surge um novo estranhamento. Sua gestualidade vocal, com timbre rouco e ao mesmo tempo agudo,

igualmente desperta uma sensação de não binaridade. Esses elementos provocam um deslocamento no que tange à conformação do gênero, uma vez que, conforme Butler (2018), a "instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino se diferencia do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual."

Verifica-se, em "Zero", que o discurso amoroso, num primeiro momento, remete ao enlace homoafetivo, à medida que se consideram os elementos relativos à voz generificada do sujeito cancionista: um timbre masculino. Essa pressuposição do ouvinte é refutada ao perceber-se o corpo assumidamente feminino de Liniker, e que, no entanto, contrasta com elementos masculinos: a barba e o bigode. É importante mencionar também que o corpo de Liniker é um corpo negro, o que corrobora a ideia de que as modificações ocorridas no campo das mídias digitais abriram espaço para vozes marginalizadas não somente no que diz respeito as identidades de gênero. Igualmente, esse fato aponta à ideia de que os mecanismos de opressão aos quais essas transgressões no campo das artes buscam romper não atuam isoladamente, o que é amplamente debatido pelos estudiosos da interseccionalidade A performance de Liniker em "Zero" revela elementos de uma poética que promove um deslocamento das ideias vigentes de identidade de gênero e, de certa forma, realiza a proposição expressa na própria canção em "deixa eu bagunçar você", uma vez que o ouvinte da canção não vê, na performance, limites claros que possam contornar uma configuração de identidade de gênero.

Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB*: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? Traduzido por Fernanda Teixeira de Medeiros. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Org.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GONÇALVES, Renato. *Nós duas*: as representações LGBT na canção brasileira. São Paulo: Lápis Roxo, 2016.

LINIKER. Desenvolvido por YouTube. 2012. Vulkania. *Videoclipe de Zero*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=M4s3yT-JCcmI. Acesso em: 16. jun. 2021.

MAMMÌ, Lorenzo. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOREIRA, Larissa Ibúmi. *Vozes transcendentes*: os novos gêneros na música brasileira. São Paulo: Hoo, 2018.

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat (Org.). *Lendo música*: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

TATIT, Luiz. *A canção*: eficácia e encanto. 2. ed. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra*: análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita:* ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

Nos rastros de Dorival Caymmi: por uma erótica da leitura

Cássia Lopes (UFBA)[1]

Nos caminhos da interpretação

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
Antes, o cotidiano era um pensar alturas
Buscando Aquele Outro decantado
Surdo à minha humana ladradura.

HILDA HILST

"Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte". Esta é a frase com a qual Susan Sontag finaliza o seu ensaio *Contra a interpretação,* no entanto esta mesma assertiva servirá como motivo de abertura deste artigo. (SONTAG, 1987, p. 23) Já se disse muito sobre o erotismo e sua relação com o fazer poético: na constelação da *poiesis*. Os belos ensaios de Octavio Paz, os textos primorosos de Lou Andréas Salomé e Julia Kristeva, as páginas escritas por George Bataille e a própria literatura se encarregaram de oferecer material rico e farto sobre a atividade criativa distendida e exaltada pela força do erotismo. Interessa pensar, neste artigo, contudo, o erotismo no âmbito da leitura do texto, seja ele literário ou não. Em nome dessa vontade, seleciona-se o ensaio de Susan Sontag neste texto, embora nossa visão venha abrir a rede discursiva no jogo de semelhanças e diferenças diante da abordagem desenvolvida pela crítica e ensaísta norte-americana.

A autora remonta sua análise a Platão e à teoria platônica sobre a arte, em um projeto marcadamente crítico. A metafísica é apresentada como sendo a detentora de um olhar que prestigia o conteúdo – a ideia – em detrimento da forma. Essa prática percorre até hoje parte significativa do exercício interpretativo das instituições

1. Professora Associado IV de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

acadêmicas e dos lugares atribuídos à crítica impressa. A erótica da arte seria justamente a censura a essa vontade de interpretação na qual se ausentam os valores da sensibilidade, do corpo – pautados na atividade corporal de ver, ouvir e sentir, pois, para a autora, "o que importa é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais". (SONTAG, 1987, p. 23)

Contra a interpretação, título do ensaio e que nomeia também o livro, não se radicaliza na preposição *contra*. Resta saber exatamente o conceito de interpretação rejeitado pela autora. Ela própria se encarrega de esclarecer que não se refere à interpretação no sentido nietzschiano – Não existem fatos, mas interpretações –, e, sim, a um modelo de prática interpretativa que se oferece preso à arte mimética – realista –, à arte da representação. Se o texto está subjugado à referência, sendo uma metonímia da vida social e política do seu tempo, a leitura também deve estar a serviço desse imperativo, pois para a autora:

> Mesmo nos tempos modernos, quando a maioria dos artistas e críticos já abandonou a teoria da arte como representação de uma realidade exterior em favor da teoria da arte como expressão subjetiva, o elemento principal da teoria mimética persiste. Quer nossa concepção de obra de arte utilize o modelo do retrato, da representação (a arte como um retrato da realidade), quer o modelo de uma afirmação (arte como a afirmação do artista), o conteúdo ainda vem em primeiro lugar. O conteúdo pode ter mudado. Agora pode ser menos figurativo, menos lucidamente realista. Mas pressupomos que a obra de arte é seu conteúdo. Ou, como se diz hoje, que uma obra de arte, por definição, diz alguma coisa. ("O que X está dizendo é..."; "O que X está tentando dizer é..."; "O que X disse é..." etc.) (SONTAG, 1987, p.12)

Ao afirmar o declínio da leitura predominantemente conteudística, ao reivindicar a experiência sensorial como modo de lidar também com o texto, na crítica contundente à hermenêutica intelectual que domestica e engessa os textos poéticos, Susan Sontag não esclarece, contudo, as regras norteadoras do jogo de uma erótica da leitura. O perigo seria o olhar ingênuo a interpretar esse *contra,* presente na expressão eleita por Sontag, como defesa do texto em si, numa perspectiva ainda marcada pelos valores da visão dicotômica que opõe o dentro e o fora, o visível e o invisível, o latente e o manifesto, a *rex extensa* da *rex cogitan*.

Os artefatos da leitura

A questão não é mudar simplesmente a razão pela sensibilidade, ou o espírito pelo corpo, mas identificar os pontos em que essa voz da autoridade crítica torna os textos lidos dóceis e os domina. Na sua travessia filosófica, Michel Foucault ensina-nos a rever as formações discursivas. Para ele, não são todas as relações que produzem um objeto ou podem produzi-lo. Dessa forma, distingue as relações discursivas primárias e as secundárias das relações propriamente discursivas. As primeiras estão acopladas ao referente, palavras submersas no sistema dos signos, movidas pelo desejo de dar significação e de designar as coisas. Já as relações secundárias presumem o movimento reflexivo, quando podemos, por exemplo, conectar o discurso da família com o da delinquência, numa relação lógica de causa e efeito, premissa e conclusão. Estas duas primeiras distanciam-se das relações propriamente discursivas pelo fato de não possuírem a capacidade de produzir um objeto no discurso, independente da referência, enquanto as relações propriamente discursivas seriam aquelas que, no seu fazer, possibilitam a emergência do objeto do discurso. O objeto, portanto, não preexiste ao discurso. Nesse caso, interessa, no exercício interpretativo, não uma lógica que atrele o discurso à referência ou à vontade de representação:

> As relações discursivas não são internas ao discurso – não ligam entre si os conceitos ou as palavras, não estabelecem entre as frases ou as proposições uma arquitetura redutiva ou retórica –, mas não são relações exteriores ao discurso, oferecem objetos de que podem falar ou determinam o feixe e relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou quais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, abalizá-los, classificá-los. (FOUCAULT, 2002, p.52)

Dom Quixote foi o riso elaborado por Cervantes para descortinar a separação entre as palavras e as coisas. Quixote vivia sob a égide da representação: o galope de seu cavalo imitava os cavaleiros das novelas de Amadis de Gaula. Toda sua espada se movia desejando ser a espada dos livros de cavalaria lidos, e seu amor por Dorotéia projetava-se no corpo de uma camponesa que passava. Em gesto cômico e risível, Cervantes denunciara outros valores, quando as palavras não são mais as coisas, mas estão para sempre

e, irremediavelmente, separada das coisas. (FOUCAULT, 1988. p.61-91). Se as palavras podem significar numa relação com a referência, Quixote saiu de seu delírio e podemos pensar as formações discursivas. A leitura conquista seu valor de prática, quando o discurso adquire a consistência do corpo, no que ele tem de visível e de invisível, no jogo entre a forma e o disforme.

A proveniência diz respeito ao corpo, Foucault aprendeu esta lição com Nietzsche. A superfície sobre a qual se inscrevem os acontecimentos é um lugar e um não-lugar, porque se faz no limite e no choque de forças, no interstício dos discursos, quando um outro sentido se eleva e toma posse das imagens e matrizes da cena sociocultural. Pensar a erótica do texto significa explorar o sentido da proveniência, quando a existência humana não se define pelo que nela há de autêntico ou permanente, mas pelo aspecto mutante, no que ela tem de heterogêneo e multifacetado.

Já se associou, muitas vezes, a proveniência à intenção do autor, entretanto não estamos evidentemente nos reportando a isso. É justamente o contrário. A intenção, para Michel Foucault, é uma unidade de síntese que camufla, estrategicamente, para encenar a verdade autoral ou a leitura como prática de tradução e adivinhação das ideias guardadas no texto. No seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, Antoine Compagnon problematiza a intenção do autor no exercício da leitura do texto literário.

> A retórica clássica, em razão do quadro judiciário de sua prática original, não podia deixar de fazer uma distinção pragmática entre intenção e ação. (...) Segundo Cícero e Quintiliano, os retóricos que deviam explicar textos escritos recorriam habitualmente à diferença jurídica entre intentio e actio, ou volutas e scriptum. (COMPAGNON, 1999. p. 54.)

Na construção de sua abordagem, Compagnon retoma o pensamento de Santo Agostinho, segundo o qual se deve preferir a *voluntas* ao *scriptum*, sendo uma relação entre a alma e o corpo. A letra deve ser interpretada apenas como ponto de partida para interpretação espiritual. Santo Agostinho não confunde a interpretação espiritual com a figurativa; ele não reduz um tipo de interpretação a outro. Mantém o hiato entre o espírito e a letra, e a distinção entre sentido figurado e o sentido literal. Reafirma, portanto, a retórica jurídica que procura o espírito sob a letra e retoma também a visão de São

Paulo, para quem "a letra mata, mas o espírito vivifica". Este substitui o par grego *rheton* e *dianóia*, equivalente ao par latino *scriptum* e *voluntas* pelo par *gramma* (letra) e *pneuma* (espírito). (COMPAGNON, 1999. p. 55.)

Para o novo arquivista Michel Foucault, entretanto, as unidades discursivas são efeitos de um edifício de linguagem, cujas regras devem ser examinadas.[2] O primeiro ponto seria questionar as unidades nomeadas como a *obra*, o *livro*, o *autor*, a *literatura*; seria preciso vê-las como ficções-teóricas que produzem as ações e, ao mesmo tempo, regulam seu *modus vivendi*. A intenção é uma unidade de síntese que tenta levar o barco, via a interpretação, para o cais estável do sentido. Uma prática interpretativa movida pela intenção autoral, pela frase "o que autor quis dizer", representa a reconstituição do conjunto das ideias da voz autoral ausente, mas para quem se reivindica como vontade de presença.

As considerações foucaultianas colocam em hesitação as assertivas de Susan Sontag apresentadas em seu ensaio *Contra a interpretação*, e ampliam o foco do glossário em torno de uma possível erótica da leitura. A reflexão consiste em questionar a vontade que move os discursos ainda pautados em terminologias como *obra de arte* e *gênio*, com o eco de sua aura na construção da leitura crítica dos textos literários, ainda mesmo para quem advoga contra a interpretação expressamente conteudística e de forte recalque do significante corporal do texto. Essa terminologia passeia como muita naturalidade no ensaio de Susan Sontag:

> Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos isto, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil. (SONTAG, 1987, p. 17)

> Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... poderíamos continuar citando um autor após o outro; é interminável a lista daqueles em torno dos quais se formaram espessas incrustações de interpretação. Mas é preciso notar que a interpretação não é sim-

2. O termo *novo arquivista* é utilizado por Gilles Deleuze como alcunha para Michel Foucault; eu o retomo, aqui, de empréstimo. Cf. Deleuze, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

> plesmente a homenagem que a mediocridade oferece ao gênio. Na realidade, é a forma moderna de compreender algo, e aplica-se a obras de qualquer categoria. (SONTAG, 1987, p. 17)

Se a crítica norte-americana denuncia a prática de leitura que torna o corpo do texto dócil, numa zona em que se situa a biopolítica de controle do texto, ainda há alguns pontos que precisam ser alargados no horizonte de seu projeto argumentativo. As consagradas questões da interpretação ou análise tradicional ainda persistem no tema da linearidade na maneira, muitas vezes, de fazer a genealogia do discurso. O tema da continuidade discursiva ou de uma prática interpretativa permite repensar os termos propiciadores da permanência e/ou resistência naquilo que se demonstra como ruptura. O conceito de *obra*, de *livro* ou mesmo *literatura*, por exemplo, são descritos por Foucault como uma das unidades de síntese que não precisam e nem podem ser descartadas em gesto displicente e pouco crítico, mas cabe atentar para as metamorfoses ocorridas na elaboração de suas matérias e materiais, cientes da história que não garante o domínio de sua cronologia e de sua noção de conjunto:

> Mas a obra, o livro, ou ainda estas unidades como ciência ou literatura, será preciso dispensá-las? (...) Trata-se, de fato, de arrancá-las de sua quase evidência, de liberar os problemas que colocam; reconhecer que não são o lugar tranquilo a partir do qual outras questões podem ser levantadas (sobre sua estrutura, sua coerência, sua sistematicidade, suas transformações), mas que colocam por si mesmas todo um feixe de questões. (FOUCAULT, 2002, p.29)

Assim, para ampliar essa vertente interpretativa já descrita por Michel Foucault, Jacques Derrida ajuda a pensar o conceito de obra e de literatura a partir de noções pertinentes à sua moldura filosófica, tais como a noção de indiscernibilidade e também se considerando as injunções reflexivas sobre o caráter institucional da literatura. Não se trata de descartar a noção de obra e de literatura, pelo contrário, mas entendê-la como campo de outras forças não necessariamente presas ao glossário do cânone literário ou à esfera do gênio, como sugere a Susan Sontag, na escrita de seu ensaio. É pensar como uma erótica da leitura presume o encontro com outras maneiras de dialogar com diversas produções artísticas, culturais e

variados discursos não restritos ao literário, no modo inclusive de entender as redes de vozes que ecoam em um texto:

> Subsequentemente, a formação filosófica, a profissão, a posição de professor foram também um desvio para voltar à pergunta: O que é a escritura em geral?"e, no espaço da escritura em geral, a outra pergunta, que é mais e mais e outra coisa além de um simples caso particular: "o que é a literatura?"; a literatura como instituição histórica, com suas convenções, suas regras, etc., mas também essa instituição da ficção que dá, em princípio, o poder de dizer tudo, de se liberar das regras, deslocando-as e, desse modo, instituindo, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história. (DERRIDA, 2018, p. 51)

A propósito, na sua conhecida entrevista intitulada *Essa estranha instituição chamada literatura*, o pensador argelino, naturalizado francês, reflete sobre a literatura quando esta, nos usos da linguagem, coloca em hesitação, ou mesmo em crise, o aparato institucional da sua prática no uso que faz da escrita, como também abre caminhos para se reflita sobre as bases do código jurídico que valoriza a letra de sua verdade e de sua mensagem conteudística, alicerçada na ordem da escrita. Se à literatura cabe a possibilidade de dizer tudo, resta alargar a pergunta ao leitor e questionar as reais possibilidades de também dizer tudo no gesto da leitura.

No entanto, nessa mesma entrevista, ao enfatizar o laço estreito entre essa instituição e as bases das democracias modernas, na sua vontade de "poder dizer tudo", Derrida acaba por trazer os contornos e os limites que abraçam essa "tudo", já que o "poder dizer tudo" não se subtrai da gravidade da lei, que acaba por estabelecer os limites nos quais tanto o texto quanto seu leitor estão inseridos:

> A instituição da literatura no Ocidente, em sua forma relativamente moderna, está ligada à autorização para dizer tudo e, sem dúvida também, ao advento de uma ideia moderna de democracia. Não que ela dependa de uma democracia instalada, mas parece-me inseparável do que conclama a uma democracia por vir, no sentido mais aberto (e, indubitavelmente, ele mesmo por vir) de democracia. (DERRIDA, 2018, p. 51)

E aqui cabe atrelar a ideia de uma erótica da leitura ao princípio da indecidibilidade próprio da moldura filosófica de Derrida e que

estaria na usina interpretativa da expressão "dizer tudo", podendo significar, na erótica da leitura, um modo de dizer, em que o termo "tudo" ganha estatuto de possibilidade, de abertura do signo, de vitalidade artística, quando o próprio signo entra no jogo de seu caráter marcadamente presente e ausente. É possível dizer tudo porque há algo que escapa à própria lei, já que o jogo do signo existe exatamente por conta dessa lei da linguagem que também obriga a dizer, a falar. O indecidível, no entanto, na sua força de leitura erótica, joga com o poder de silenciar, de falar de vários modos, de deixar em suspense o seu sentido único. Assim, não se trata de mera liberdade de expressão, mas da vontade de afirmar os encontros nas suas diferenças, nos seus deslocamentos, nos seus saltos interpretativos. São acordos entre os leitores nos acordes ritmos e respirações do texto literário.

Se a leitura de um texto é sempre um gesto de decisão, como proceder na dimensão da linguagem de um determinado escritor, na esteira das suas pulsações? Sobre qual trilha seguir, quais signos recortar? Esse gesto de decisão do leitor só é possível, paradoxalmente, pelo caráter indecidível da linguagem. Assim, o gesto de decisão da leitura está intimamente ligado ao indecidível, que subjaz ao aparato também de abertura das democracias modernas: trata-se de decidir por vidas que se assentam no indecidível de suas existências. Tudo faz parte de um jogo no qual a liberdade desenha sua promessa e sua ânsia mais vital, no entanto, para essa democracia existir, vale-se de leis, de instituições, dentre as quais se situa a literatura.

Isso significa que a erótica da leitura não pode ignorar esse "direito a dizer tudo", presente na base da instituição literária, mas também não pode desconhecer os limites dessa totalidade, já desenhados no quadro das sociedades democráticas modernas e que se afirmam com a emergência da comunicação em rede, tão próprio da realidade da sociedade midiatizada, na era da Internet. Aqui parece residir a diferença entre o poder dizer tudo do literário e o que ocorre hoje nas mídias e nas redes sociais, em que parece facultar o poder de inventar tudo: mas, no primeiro caso, as ficções exploram a força vital do indecidível para afirmar a abertura dos signos e suas possibilidades interpretativas, sem direcioná-las para um único eixo, nunca negando o caráter indecidível do texto e, simultaneamente, o caráter decisório da leitura. No caso das comunicações de rede e *fake news*, tudo parece valer-se da abertura do signo para justamente

negar a sua força de abertura, para decidir e direcionar a leitura dos sujeitos e, consequentemente, suas vidas. Assim, a contra interpretação guiada, sugestionada, produzida, ergue-se contra a erótica da leitura, que vem afirmar a abertura do signo, no seu poder de dizer tudo quando o limite e o farol é a vida, com todas as usas diferenças e matizes. Pulsações rítmicas nas mais diferentes voltagens.

Assim, quanto ao olhar concentrado da cena contemporânea, preso em redes sociais e em vitrines da mídia, há que se refletir sobre o valor da erótica da leitura atenta aos ventos da dispersão e da outridade. Caminhos abertos a outros cheiros e gostos, atrelados a uma prática de leitura assente no valor do literário, da necessidade de sobrevivência da própria literatura e, ao mesmo tempo, nas exortações feitas por outras artes no constante diálogo com o texto literário. Assim, emergem as interartes, convocações e respirações de abertura dos signos, atentos às movimentações culturais.

No tabuleiro da baiana de Dorival Caymmi

Na prática da leitura, o valor da dispersão é geralmente considerado um prejuízo para o êxito da tarefa empreendida, mas nasce como tema quando se vai pensar a erótica na análise textual. Resta perguntar que lugar se reservou à dispersão, quando a maior parte da atividade interpretativa valorizou e valoriza o concentrado, a permanência do olhar, a estrutura da obra, a intenção do autor, unidades de síntese que podem impedir a ampliação da leitura do texto, seja literário ou não, e desvalorizam a importância da corporeidade na ativação dos campos de força do sentir, do ver e do ouvir o texto por outros lugares discursivos, no entrecruzamento com as outras artes, com diversos suportes artísticos. A questão não é só valorizar o sentir, o ver e o ouvir o texto na sua partitura corporal, sonora, pulsante, mas é perceber, entretanto, como esses sentidos entram em conexão com outras forças que atravessam o tecido textual em um feixe de relações consoante o entrelaçamento de manifestações artísticas variadas no tablado cultural contemporâneo.

Pensar a erótica do texto, evidentemente, presume refletir sobre o valor da dispersão. A propósito desse enfoque, Octavio Paz, no ensaio *Cama e mesa*, discute o relacionamento entre a higiene e a repressão na sociedade americana. (PAZ, 1991.) Para tanto, usa do

recurso analógico, ao comparar a comida mexicana e francesa à tradicional americana, e, com isso, pretende detectar o problema do erotismo e do desejo na culinária, considerando a sua ponte com o mapa social. Segundo Paz, há uma preocupação exagerada dos norte-americanos com o valor da concentração. Não se vê a mistura de condimentos; não se observa o convívio entre as frutas e temperos alaranjados, vermelhos e verdes; é uma cozinha sóbria, feita de exclusões, sem sabores heterogêneos:

> A cozinha norte-americana tradicional é uma cozinha sem mistério: alimentos simples, nutritivos e pouco temperados. Nada de artifícios: a cenoura é uma honrada cenoura, a batata não se ruboriza de sua condição e o bife é um naco sangrento. Transubstanciação das virtudes democráticas dos Fundadores: comida franca, um prato atrás do outro como as frases sensatas e sem afetação de um virtuoso discurso. Tal como a conversa entre os comensais, a relação entre as substâncias e os sabores é direta: proibição de molhos encobridores e de enfeites que exaltam os olhos e confundem o paladar. A separação entre os alimentos é análoga à reserva do trato do sexo, as raças e as classes. (PAZ, 1991. p. 62)

No quadro analógico, Octavio Paz delineia a sociedade norte-americana como sendo aquela que, tal como na culinária, "teme os temperos como o diabo". (PAZ, 1991, p. 63) A preocupação obsessiva pela pureza e pela origem dos alimentos corresponde ao quadro de racismo e ao exclusivismo tão presente no cotidiano norte-americano: "A contradição norte-americana – um universalismo democrático feito de exclusões étnicas, culturais, religiosas e sexuais – se reflete em sua culinária". (PAZ, 1991, p. 63) Nessa abordagem, Octavio Paz inaugura também, na sua práxis de leitor, um olhar atento a outras artes, como a gastronomia, no enlace com os modos de existência e o convívio de diferentes culturas em sociedades heterogêneas. É mais do que uma questão de gosto e de sabores culinários: revela-se um modo de se inserir nas práticas humanas, de intercambiar valores, de produzir sentidos existenciais que nos ajudam também a rever a erótica da leitura proposta por Susan Sontag, numa dimensão voltada para um olhar mais descentrado, mais afeito às matizes socioculturais:

> O erotismo é a paixão mais intensa e a gastronomia a mais extensa. (...) Embora uma e outra estejam feitas de enlaces e combina-

> ções, num caso de corpos e no outro de substâncias, na Erótica o número de combinações e o prazer tende a culminar num instante (o orgasmo). Enquanto que na gastronomia as combinações são infinitas e o prazer, em vez de se concentrar, tende a se estender e a se propagar (sabores, degustações). (PAZ, 1991, p. 61)

Em uma leitura relacional, podemos dizer que a cozinha dos concentrados se opõe à cozinha na qual a dispersão dos temperos pode ser degustada. A primazia pela unidade cede espaço à heterogeneidade. Retomando o fio do autor mexicano, a história da sociedade e da cultura deve abrir espaço para a dispersão, pois, através dessa força, a identidade deixa de ser definida pelo crivo do permanente e do estável para sintonizar-se com a descontinuidade, com os limites, evitando reduzir a diferença ao retrocesso da origem.

A cozinha mexicana de Octavio Paz não só desconstrói o prato-feito dos norte-americanos, seu conjunto tão bem demarcado, mas abre outros espaços para o choque e os conflitos entre as diferentes culturas, já que a culinária, alegoricamente, é um espaço de negociação das diferenças, "pois esta põe em movimento substâncias, os corpos e as sensações: é potência que rege os enlaces, as misturas e as transmutações". (PAZ, 1991, p. 63) Analogamente ao processo de leitura da arte gastronômica, o desejo pode ser encenado no corpo textual, tendo em vista que "uma cozinha razoável em que cada substância é o que é e, na qual se evitam tanto as variações como os contrastes, é uma cozinha que baniu o desejo". (PAZ, 1991, p. 64)

Nesse arco de reflexão, também a rica gastronomia brasileira emerge no tabuleiro descrito pelo sul-americano Dorival Caymmi, o Buda nagô da Bahia, e permite entender e retomar a argumentação desenvolvida pelo mexicano Octavio Paz. Em seu cancioneiro, Caymmi descreve os temperos e os ingredientes da arte gastronômica baiana, com sua riqueza de cores e variedade de ingredientes, com o cheiro inconfundível do acarajé e do vatapá que se espalha pelas ruas da Bahia e do Brasil: "Quem quisé vatapá, ô/ Que procure fazê:/ Primeiro o fubá,/Depois o dendê, Procure uma nêga baiana, ô/ Que saiba mexê/Que saiba mexê/ Que saiba mexê".[3] Aqui, o elemento

3. CAYMMI, Dorival. Vatapá. In: *Caymmi amor e mar.* Conjunto das canções do compositor. Projeto e pesquisa: Carlos Alberto Sion. Produção: Luiz Fernando Borges. São Paulo: EMI Disc, [s.d.]. 7 CDs. Remasterizado em digital. Todas as outras citações relativas a Caymmi remetem a esta mesma e única referência.

corporal não se restringe ao plano significante da canção, com seu ritmo melódico, mas remete ao corpo da baiana que mexe ao fazer o vatapá, ao bater a massa de feijão usada no preparo do vatapá, ou seja, a arte dessa gastronomia é inseparável de um jeito de corpo, de um modo de combinar diferentes matrizes culturais, de misturar temperos e iguarias: "Bota castanha de caju/ Um bocadinho mais/ Bota pimenta malagueta./ Um bocadinho mais./ Amendoim, camarão, rala o coco/ Na hora de machucar/ Sal com gengibre e cebola, Yayá, Na hora de temperar!"

Observa-se como essa culinária caymmiana não preza pela concentração, mas pela riqueza de relações entre diferentes condimentos, não se restringindo apenas a um arranjo de alimentos e temperos, mas remete à combinação relativa às matrizes culturais de base africana, heterogêneas, com reunião de valores culturais que colocam em questão o banquete da hermenêutica ocidental, muito letrada e excludente. Nesse caso, o tabuleiro da baiana, nos acordes rítmicos da música popular brasileira, na riqueza descritiva de pimentões, coentros, pimenta, cebola, castanha, amendoim, leite de coco e o camarão, mostrou que tem muito a dizer sobre a erótica da leitura e do fazer do texto, ampliando, em diferença, o que sugeriu a Susan Sontag em seu ensaio *Contra a interpretação*: "Não para de mexê, ô/ Que é pra não embolar/ Panela no fogo; não deixa queimar,/ Com qualquer dez mil-réis e uma nêga, ô/ Se faz um vatapá!/ Se faz um vatapá!/ Se faz um vatapá!"

Parece ser inegável o fato de se considerar a música popular brasileira um importante instrumento de saber sobre a cultura desse país. A música popular ganha relevo como elemento de registro da voz do cantor, assim também como reivindica outra interpretação diante de uma história e da paisagem social brasileira e mundial. Usa-se a música enquanto meio de visualização de leis e de afetos, que constroem as relações humanas com seus aspectos sociais e de grupos, com suas representações étnicas, suas expressões de vozes, vontade e sentimentos de diferentes sujeitos, mas ela traz, sobretudo, um apelo sonoro e musical ao corpo do leitor. Este não pode e nem deve ficar indiferente à culinária tão saborosa e heterogênea, não pode manter-se alheio à alquimia dessa gastronomia, na transubstanciação de valores, na transformação de uma substância em outra, na migração de um sabor para outro, transformando tudo numa erótica de gostos e de sabores.

"A música popular, tanto quanto a política, a economia e a religião, do mesmo modo que as leis, os costumes e as artes, são veículos, através dos quais a sociedade se revela", afirma o antropólogo Roberto DaMatta. (DAMATTA, 1993, p.60) Para o autor, a música popular é um veículo de revelação da subjetividade autoral e um elemento de expressão de realidades antropológicas e sociais; meio, portanto, de autorizar informações e de transmiti-las de maneira eficaz e abrangente, considerando seu aspecto de alcance de massa. No entanto, a música de Caymmi é mais do que revelação de algo que já estaria posto culturalmente ou presente na subjetividade autoral, como suposta referência a ser descrita ou representada. Com seu tabuleiro, o compositor nos ensina que se trata de, ao cantar, fazer o objeto emergir com a letra e a música entoada, tal como transformar alimentos no ato de cozinhar, de mexer o corpo na dança exigida pelo labor do artista, tanto da baiana de acarajé, quanto da arte de compor do Buda Nagô.

Assim, nos anos de 1990, para avaliar a crítica realizada sobre os estudos literários, Silviano Santiago constata a ascensão do enfoque cultural-antropológico e, nesse caso, também dirige a atenção à música popular, mas diferente de como faz Roberto DaMatta. Silviano Santiago descreve a queda de prestígio da crítica literária e do seu objeto: o príncipe-poema; marca a passagem para a crítica antropológica, ressaltando o valor da música popular brasileira. Este, no entanto, não a vê como mero veículo e, sim, como espaço de negociação e articulação de contradições sociais do país. (SANTIAGO, 1998) A troca do termo "veículo" pelo termo "espaço", na escrita dos dois autores, significa um traço diferencial na forma de ler e conceituar a música popular brasileira e repensar a erótica da leitura, no lugar que confere à corporeidade no processo de construção interpretativa. O termo "espaço" presume a inserção e interação da música com o ambiente e as pessoas que dela se utilizam para cantar, dançar, sentir e pensar com o corpo. A música é valorizada, nesse caso, na sua dimensão física e dinâmica, capaz de mobilizar corpos e de articular gestos e atitudes dos indivíduos dentro de um contexto sociocultural.

Nesse âmbito interpretativo, a música popular não é apenas o registro de tensões, de crises vivenciadas por atores sociais, ou apenas o veículo através do qual se ouve o grito de excluídos na cena da sociedade brasileira. Ao contrário dessa forma tradicional de

leitura, as letras de música, seu ritmo, suas pulsações configuram-se como entidade corpórea e possibilitam, portanto, o encontro dos diferentes temperos e cores do vatapá, com seus valores existenciais. Não se trata de crítica ao culto da higiene norte-americana, nem à repressão de gostos, mas postulam-se outras direções na erótica da leitura: a questão é colocar em movimento diferentes substâncias, os corpos com suas sensações, numa produção de sensibilidade capaz de ler o aspecto multiforme das diferentes sociedades e modos de existência, com suas diversas culinárias, suas vidas e manifestações artísticas. Resta pedir que a culinária continue inspirando outros cantos e, através dela, possamos sentir o cheio da pimenta e do azeite de dendê, das iguarias das baianas de acarajé. A arte da crítica não pode ignorar tantos sabores e saberes, vindos desses tabuleiros!

Referências

CAYMMI, Dorival. *Caymmi amor e mar.* Conjunto das canções do compositor. Projeto e pesquisa: Carlos Alberto Sion. Produção: Luiz Fernando Borges. São Paulo: EMI Disc, [s.d.]. 7 CDS. Remasterizado em digital.

COMPAGNON, Antoine. O autor. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1999. p. 54.

DAMATTA, Roberto. O poder mágico da música de Carnaval: decifrando Mamãe eu quero. In: *Conta de mentiroso: sete ensaios sobre antropologia brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*: uma entrevista com Jacques Derrida. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. P. 29.

FOUCAULT, Michel. Representar. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

HILST, Hilda. Do desejo. In: *Da poesia – Hilda Hilst*. São Paulo: Companhia das Letras. 2017. p. 480.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

PAZ, Octavio. *Um mais além erótico*. Sade. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandorim, 1999.

PAZ, Octavio. Cama e mesa. In: *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil (1979-1981): cultura versus arte. In: Antelo, Raul. Et alli. (org.) *Declínio da artes, ascensão da cultura*. Abralic. Florianópolis: Ed. Obra Jurídica, 1998.

"Sem lei nem rei": três transfigurações da tragédia brasileira nas escrituras e vocalidades de Campos, Suassuna e Capiba

Célia Patrícia Sampaio Bandeira (CAp-UFRJ/PPGM-UFRJ)[1]
Celso Garcia de Araújo Ramalho (EM-UFRJ)[2]

Cantam Campos, Capiba e Suassuna, cantam com suas vozes, cantam com suas escrituras, cantam não com uma voz pessoal, individualizada, mas cantam originariamente como aedos de um sertão poético "Sem lei nem rei", porque os três cantos transfiguram a tragédia brasileira em suas obras escrituradas pela presença de uma voz, uma vocalidade; uma escritura que quer mostrar um dizer, apontar para uma presença que se concretiza por um corpo-voz, por um todo que fornece um lugar para a escuta, não de uma língua ou cultura representadas, mas de uma vocalidade que fala o fenômeno da linguagem em seu modo linguageiro e cultural de habitar a Terra, o Sertão. Procuramos escutar a unidade pensando o canto criado como um habitar.

> Construir e pensar são, cada um a seu modo, indispensáveis para o habitar. Ambos são, no entanto, insuficientes para o habitar se cada um se mantiver isolado, cuidando do que é seu ao invés de escutar um ao outro. Essa escuta só acontece se ambos, construir e pensar, pertencem ao habitar, permanecem em seus limites e sabem que tanto um como outro provém da obra de uma longa experiência e de um exercício incessante. (HEIDEGGER, 2001, p. 140)

No habitar do sertão poético de "Sem lei nem rei" diferentes vocalidades presentes na canção *aeódica* estão guardadas nos modos de projetar: melódico, episódico, paródico... São as Musas que cantam, todas elas, cada qual sua ode, nem sempre melódica! Uma *musar-morial* canta em: melodia, episódio, paródia, prosódia, palinódia, rapsódia, tragédia, comédia ou salmodia: o sertão, o castelo, o mote Sem lei nem rei como romance-soneto-sonata cada qual em sua potencialidade fornecida pelo caminho que forma uma vocalidade

1. Mestre em Estudos Literários (UFES), Doutoranda em Música (UFRJ), docente do CAp UFRJ.
2. Mestre e Doutor em Poética (UFRJ), docente da EM UFRJ.

própria, um *odos-eidos-oide*.[3] Consideramos as poéticas originárias das Musas entoadoras de um canto criador em performance do que é memorável, criam memória não por lembrarem dos fatos passados, mas pela presentificação da própria memória como obra de um fazer de coisas concretas que crescem como movimento de produção do real dimensionado no cantar dos poetas, músicos, bailarinos, brincantes. Assim temos no Romance uma forma vocal, no Soneto outra forma vocal e também na Sonata uma forma que reatualiza a vocalidade em prolongamentos do corpo-voz nas variadas instrumentações: as escrituras de "Sem lei nem rei" são desdobramentos da vocalidade-corpóreo-motora; ou ainda, romance, soneto e sonata são vocalidades transfiguradas pela escritura. Tal unidade nos remete aos ensinamentos de Suassuna congregados na proposta da Ilumiara cujo "conceito" nos esclarece em palestra: "Ilumiara é um nome que eu inventei porque eu acho bonito, porque tem a ideia de lume, iluminar, ilumiar, alumiar, luz! Então eu botei o nome de Ilumiara: 'ilumi' por causa de iluminar e ara porque, não sei se vocês sabem, é um sinônimo de altar..." (SUASSUNA, 2013).[4]

Carlos Newton Júnior, nos indica uma compreensão da Ilumiara: "Ao caracterizar toda a sua obra como uma Ilumiara, portanto, deixava claro que cada parte dela, mesmo que mantivesse a sua unidade e valor de obra independente, comporia um conjunto artístico maior, uma espécie de 'obra total'" (NEWTON JR *In*: SUASSUNA, 2017, p. 21).

A Ilumiara remete para o retorno ao conluio das musas e não se submete a divisões do que cabe às musas resguardar, acolhe a Obra una como recolha de um conhecimento poético, desencadeadora de uma realidade, produtora de espaço-tempo: O Canto é o mesmo que o Castelo, o Reino é o Sertão – e cabe ao cantador (seja o romancista, seja o poeta, seja o músico) encadear a sequência dos acordes e a manutenção melorrítmica dos planos sonoros das obras. No lúmen altaneiro da Ilumiara em que as musas da *mousiké* co-memoram, vela-se uma relação arcaica, originária para consagração

3. Reunimos os três radicais gregos que dizem: caminho, forma e canto numa aproximação de sentido-sensório-sonoro que nos interessa destacar, sem a pretensão de indicar qualquer tentativa de especulação etimológica.
4. Transcrição nossa do trecho 48'21" da palestra de Ariano Suassuna no IPEA em 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GpsVzMxJ01w&list=PLqMRiLioiSxaIvz3zIon_rqrxrQyA8tpK&index=49. Acesso em: 06 nov. 2020.

do real pronunciado no *Amplo-Único* – é com esta combinação de opostos complementares que nosso "poieta" assim nomeia Obra de Arte – caminho para o sentido da Cultura Brasileira no itinerário suassúnico que é ao mesmo tempo: pensamento, literatura, música e poesia na habitação da terra brasileira. Eis o sentido da música-*mousiké* que procuramos recuperar como conhecimento arcaico presente nos acordes armoriais da harmonia encadeada no *opus* suassúnico. Uma música que se coaduna também na compreensão das estruturas compositivas presentes tanto na poesia quanto na música, tanto na literatura quanto na partitura, no pensamento da linguagem verbal quanto no pensamento da linguagem musical, mas que não se restringem às explicações técnico-instrumentais de uma música representada pela teoria musical tradicional aparelhada pelas definições dos parâmetros sonoros. A Ilumiara, como projeto de obra de arte total, altar iluminado que vela pela unidade da cultura brasileira, é sobretudo uma unidade que advém do gesto de recolhimento memorável realizado pela música e que está para além ou aquém dos processos de racionalização.

> É a música que sendo, apresenta o ser, e nessa medida possibilita a própria vigência do pensar. Tanto música como pensar se unem num mesmo movimento que impõe a presença do vir-a-ser como a espácio-temporalidade que ambos instauram e propiciam, por via de uma forma privilegiada do fazer – o poético. É num mesmo movimento que tanto música quanto pensar se instituem para além ou para aquém dos sistemas, das normas, dos ordenamentos apriorísticos, determinados por uma era em que os critérios de avaliação se conduzem desde a medida, desde a identidade e desde a representação. Não porque pretendam erradicar os sistemas, as normas e os ordenamentos apriorísticos, nem tampouco os critérios estabelecidos na medida, na identidade e na representação, características marcantes do desenvolvimento da Cultura Ocidental, mas porque ambos, música e pensar, partem desde um outro tempo-espaço para a constituição de um outro espaço-tempo. Música e pensar têm como sua própria densidade de constituição a criação de um espaço-tempo originário, em que a origem não se encontra num elo perdido e, sim, se encontra em toda a sua trajetória de percurso, do fim até o princípio, do telo até a arch É a realização do próprio percurso se fazendo. (JARDIM, 2005, p. 183-4)

Pensamos a memória fundada pelo canto das musas que se realiza como espaço-temporalidades configuradas no romance-soneto-sonata.

Na escuta do que nos diz Ariano Suassuna como um teórico de seu próprio fazer, como um pensador da cultura que habita, perguntamos por uma Poética Armorial fundada na música, versada no reconhecimento da força inauguradora de um espaço-tempo como sentido do poético que é anterior ao signo verbal e à representação. Entendemos que as sonoridades articuladas e arranjos compositivos da música armorial que baseiam os procedimentos criativos na Ilumiara fundam-se nos romances nordestinos – com sua ascendência ibérica-moura – e nas vozes de seus cantadores tanto quanto na plasticidade dos espetáculos populares como uma *re-colha* do real e devolução de outro real àquele em seu feitio transfigurado. A transfiguração não é uma descrição ou explicação, antes de qualquer conceito é uma revelação e muito menos a tradução ou ainda uma ação antropofágica, portanto, ao transfigurar não há possibilidade de síntese gerada a partir da aglutinação de elementos híbridos. Compreendemos a possibilidade de uma teoria da cultura, tomando como base as obras armoriais ou uma Musarmorial assentada no projeto de uma Poética Armorial que se apresenta não como uma teoria científica, mas como a própria cultura em que habita sendo região – O Sertão Poético. Uma compreensão da música como a que recolhe em unidade as variadas manifestações populares dos que *re-sistem* ao sertão: seu canto, sua dança, suas apresentações e atuações. A música como Musarmorial não está encerrada na entificação do fenômeno sonoro-cultural marcado por uma historiografia eurocêntrica. O abismo fundado pela música da Musarmorial responde pelo Opus Armorial que reúne a um só tempo na região do Sertão poético suassúnico e suas parceiras re-veladas em canto, dança, escrituras, pinturas, esculturas, fazeres culturais que respondem aos apelos da linguagem que irrompe da Terra Brasil.

A região em que habita a língua e a linguagem da Musarmorial brota numa ambiência, numa atmosfera, e ontologicamente surge a presença histórica do abismo que funda a obra de arte confrontando nossa percepção dos fenômenos para habitá-los contemporaneamente compondo a harmonia, que é a contradição entre as condições em que a obra habita e o nosso próprio habitar. Daí entendermos que quanto mais percebemos o âmbito regional em "Sem lei nem rei" mais a tornamos universal sob as condições atmosféricas e ambientais em que vigoram como disposições afetivas que vibram em nós como presença da obra e do que podemos apreender

participando de sua espaço-temporalidade em que somos convidados a habitar.

Em seu artigo "Teatro, região e tradição" Suassuna declina de ser um escritor regionalista, preferindo o termo *região* "pois sob o nome de regionalismo tem-se englobado tanta coisa de qualidade diferente que é impossível tomar pé ante ele"[5]. O Sertão é a região como acontecer.

> [...] procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal. Quero ser, dentro de minhas possibilidades, é claro, um recriador da realidade como tragédia e como comédia (SUASSUNA, 2008, p. 47)

"Sem lei nem rei" é o título do romance de Maximiano Campos, do soneto de Ariano Suassuna e Sonata de Capiba. Romance-soneto-sonata estarão reunidos apenas por um nome em comum? Desconfiamos que na relação entre as obras armoriais, escondida sob a titularidade idêntica das obras, subjaz para além da analogia ou da referência verbal, um mesmo sentido de apreensão do acontecimento histórico-poético como modo sertanejo de habitar a Terra. Eis um aceno para o tempo originário que perfaz e repousa na obra armorial. Para seguir pela trilha do originário pensamos no vigor da vocalidade do mote-motivo presentificado no gesto pulsivo da forma formante e conformadora, é a própria obra que nos dá a pedra de toque para pensar a legislação da verdade posta em obra. Lançamos mão da fala de Suassuna quando evidencia o movimento transfigurante na composição armorial de Maximiano Campos:

> [...] no universo de Maximiano Campos, o povo está sempre em campo aberto. Ou no eito, a pé, miserável, degradado pela miséria, ou a cavalo, enfrentando com coragem a empreitada da vida. Sempre ao sol, porém, como numa afirmação de saúde e de esperança, apesar de todos os sofrimentos. É que, no Brasil em geral e no Nordeste em particular, o épico é sempre realizado pelos pescadores, pelos vaqueiros, pelos cantadores, pelos cangaceiros. (SUASSUNA *apud* CAMPOS ANTÔNIO, 2008, p. 108)

5. SUASSUNA, op. cit. 2008, p. 46.

É ainda Suassuna que esclarece um procedimento comum no romanceiro, quando a mesma história em prosa é contada em versos, isto é, ganha versos de outro poeta. Demonstrando o jogo do vai-e-volta, a múltipla perspectivação do mesmo mote, prosado e versado, escrito e cantado, desenhado e iluminogravado.

> No armorial, fazíamos muito isso: Maximiano Campos escreveu um romance chamado Sem lei, nem rei, e Capiba compôs uma música com o mesmo título para homenagear o romance. E eu escrevi um soneto a partir de Capiba e Maximiano. Então, na época do movimento, eu peguei um conto de Carrero, um conto muito forte e muito bonito, e fiz uma versificação dele. (SUASSUNA, 2010, p. 26)

Raimundo Carrero dá indicações sobre os desdobramentos do cordel para a arte erudita brasileira:

> O folheto de cordel tem uma influência fundamental e definitiva na literatura erudita brasileira. Para Ariano Suassuna, o cordel é a base do Movimento Armorial devido a todos os elementos que oferece à criação artística [...]. Além disso, ou principalmente, há o texto escrito que circula entre o poema e a prosa, sempre rimado. Por isso é que o cordel mantém o vínculo com a narrativa tradicional, desde a Epopeia, por assim dizer, como herança de Homero. Alguns dados são inquestionáveis: a) narrativa plana, sem aprofundamento psicológico, uma das características do romance burguês, desde Cervantes, por exemplo, embora haja debates e divergências sobre o início do romance burguês; b) poemas com rimas e forma tradicional com ritmo; c) personagens heroicos com fabulação mágica sem compromisso com a documentação real. (CARRERO, 2016)

A poética armorial diz-se desde o gesto de seus criadores. No mote do romance "Sem lei nem rei", de Maximiano Campos, transfigurado em poema suassúnico e música de Capiba teremos nosso exemplo paradigmático. Transfigurar não seria captar uma realidade externa à obra para torná-la narrativa "suportável" na literatura como representação do real; mas sim "transfigurar" o real em outro real concreto, transmutação de formas em condições espaço-temporais que se configuram num lugar para performance, essencialmente musical proveniente da compreensão do canto da Musarmorial que fala na região da terra brasileira.

Campeando pelos caminhos das obras *es-colhidas* encontramos algumas bordas em que nos encostamos no tentame de compreender como elas realizam o sertão poético enquanto obras artísticas transfiguradas pela musarmorial. As bordas mais salientes comungam a variação do mote-motivo ritualizando e reatualizando a harmonia dos contrários (*pólemos, coincidentia oppositorum,* contrastes complementares) dimensionada na região do sertão numa destinação histórica do humano, e eis que surge como mote-motivo principal: o trágico. Desta tragédia brasileira escutamos as variações do motivo como canto em homenagem ao bode (a ode trágica ao bode dionisíaco), vocalidade que recebe a participação da variação motívica do bode em sol, estrada, castelo, onça, são as manifestações da *physis,* o bode do trágico é a terra encarnada em canto.

No prefácio à primeira edição de "Sem Lei nem Rei" (1968) Suassuna substancia o romance de M. Campos da seguinte maneira:

> Reúne a grandeza ascética sertaneja e a graça aristocrática da Zona da Mata, honra popular e sangue senhorial, força e sobriedade, o social e o artisticamente humano, amor e morte, riso e violência" (SUASSUNA *In*: Prefácio a 1ª edição de Sem Lei nem Rei, CAMPOS, 2008, p. 166)

Percebemos a força dos pares opostos complementares da *coincidentia oppositorum* como movimento harmônico reconhecido por Suassuna no romance de Campos. É também este jogo harmonizador uma condução motívica para criar a agógica do canto Musarmorial recolhido em literatura no mote do romance.

As estratégias motívico-musicais de leitura do romance nos ajudam a escutar o canto da Musarmorial no texto visual que é um texto para voz, texto que encarna uma vocalidade. Dufrenne nos indica como o poético pode ser concebido na convocação do que é sentido tanto na música como na poesia.

> O declamador observa o sentido, ao mesmo tempo que experimenta a música, e não é possível que ele não enxerte o ritmo desta música sobre o sentido: o elemento rítmico, no qual se encarna o esquema, tende a se identificar ao grupo de palavras, à unidade sintática; e o acento de duração é um acento mais de grupo que de palavras, o que só considerando esse acento autoriza Spire a escrever: "O grupo rítmico é uma unidade, a um só tempo, semântica e acentual". Mas a própria altura, quer se conjugue ou não com

> a duração, sobretudo na língua pouco acentuada, onde é mais ou menos disponível, também segue o sentido, e, assim como a intensidade, realça a emoção pode suscitar. Em francês, o acento de entonação cai menos sobre as palavras do que sobre a frase, isto é, sobre uma grande unidade sintática: assim acontece na célebre "dicção circunflexa" dos alexandrinos da época clássica; é ainda o sentido que, determinando essa unidade, orienta a entonação. (DUFRENNE, 1969, p. 74)

O arco, o dobramento, o encurvamento do verso do cantador é um fenômeno ao mesmo tempo semântico e sensorial, participa da forma tanto como movimento da tatilidade do corpo que se dobra quanto da língua que se molda para articular a vocalidade presentificada mais no sentido do que no significado apreendido e grafado pela visualidade da escritura. É este sentido que a forma visual da trama literária capta para tecer a unidade e orientar a entonação do canto, nas acentuações textuais urge o timbre trágico na melodia das palavras, ou seja, o falar cantado, o sotaque ódico da voz sertaneja.

Seria o grupo rítmico tragicômico a unidade semântico acentual, proveniente da força do falar nordestino na coloratura de timbres soantes na vocalidade de sua região? Um procedimento composicional muito empregado na música para compatibilizar as diferenças entre partes contrastantes no plano vertical (melódico) e horizontal (harmônico), como os clássicos preconizam numa "dicção circunflexa"? Seria o reconhecimento dessa voz tragicômica universal – extrapolando regionalismos, mas ao mesmo tempo se volta e revolta para o reconhecimento da própria condição árida de sua região, da condição criativa e vivencial, de "riso e violência" – que nos oferecerá a chave de escuta do mote do romance? Poderia o trágico ser entendido como mote Musarmorial para romance-soneto-sonata? O pensamento de Emmanuel Carneiro Leão nos indica uma concepção para a compreensão do trágico:

> Trágico é o abandono desesperado do homem às forças da natureza, à vontade dos deuses, à fatalidade do destino. Onde impera a desolação, onde não há salvação humana possível, há tragédia. [...] Sempre que se crê numa salvação seja da parte da religião ou da filosofia, seja da parte da ciência ou do trabalho, seja da parte

> do progresso ou da sociedade, a existência perde os acentos trágicos. (LEÃO, 1999, p. 10)

Campos presentifica assim o trágico na voz de Braúna:

> Antônio Braúna: "Tudo aquilo estava bem vivo nele, fazendo-lhe chegar violentamente o tempo e as cores, tanto nas suas mutações bruscas quanto nas suas permanências prolongadas. O cinza fazia-se demorar mais, e era um cinza trágico, deleitando-se nos espinhos" (CAMPOS, 2008, p. 25)

O mote "Sem lei nem rei" dimensiona o sentido humano da tragédia não como um gênero literário ou como o sentido atribuído pela tradição filosófica mas pela *ambitude* apontada por Emanuel Carneiro Leão. O elemento fundante do trágico neste mote (a partir do qual se desdobram glosas – configuradas em soneto e sonata) é o Sertão; e dele não se pode escapar, nele não há remissão concebível. A preposição "sem" marca a privação, a subtração das substâncias lei e rei que protegeriam o homem de um destino injusto e escudariam o humano desespero bastardo lançado à própria sorte. O sertão não admite possibilidade de redenção alguma desvelando-se imperiosamente na primeira página do romance.

> Ali era diferente. Ninguém sabia onde era o início ou o fim de uma fazenda. [...] Só aqui e ali, uma cabeça de gado curraleiro parecendo ruminar o invisível, pedaços de sol que pareciam cair, pedras, pedregulhos, o silêncio triste e a vastidão desmedida das coisas. (CAMPOS, 2008, p. 25)

Assim também o sertão é *de-finitivo* nos dois primeiros versos do soneto de Suassuna que o transfigura em Planalto pedregoso: "Sem lei nem Rei, me vi arremessado/ bem menino a um Planalto pedregoso." (SUASSUNA, 2007, p. 171)

Surge o sertão como força-*physis*, como grande-forma reunidora do real na relação de contato que se estabelece com a divergência convergente, na tensão que articula a totalidade do real – "onde tudo é uno" – que possibilita o obrar da obra. O sertão é a forma-força em que se transconfiguram outras manifestações. É sob o sol que se apresenta o mundo também em M. Campos: "Quando o sol batia forte na cabeça do negro, os lajedos reluziam como blocos maciços transformados em aço e ferro, queimando até as barrigas das lagartixas" (CAMPOS, 2008, p. 29). O mundo no soneto de Suassuna

é o rugido do tigre cujo canto, o estrondo do mundo, reverbera no Sertão trágico em que canta o rifle continuamente apontado, o canto dos caminhos sem repouso; o tema da Estrada é um motivo recorrente nas obras armoriais. Em Campos surge assim a melodia-tema da Estrada como componente trágico do romance:

> A estrada não terminava mais, não era bem estrada, nem caminho, parecia mais um corredor de avelós, cheio de minúsculos dedos apontados para ele, para cima, para baixo, para os lados. Diziam que o leite daquilo cegava; dedos do diabo, dedos acusadores. (CAMPOS, 2008, p. 26)

Na variação encontra-se a gênese do conceito de transfiguração, a cada vez que se desenvolve reatualiza o fenômeno. O processo de criação e recriação, o concrescer da obra em constante dinâmica a cada vez em que uma obra se apresenta; a todo o momento a obra pergunta pelo seu próprio fazer e *re-vela* os processos criativos em que se fundamenta.

Sem lei nem rei é um romance-folheto, arranjado como cantos prosados, assim também o compreende Suassuna:

> É como se *Sem lei nem rei* fosse, ele mesmo, um romance popular em versos da literatura oral nordestina; um romance em que o Cantador, depois de recitar a primeira estrofe e tendo esquecido os versos, se transformasse em um "Contador de História" e narrasse o resto em prosa, para terminar o relato a seus ouvintes com a única estrofe que, depois daí, sabia decorada, a estrofe final. (SUASSUNA *In*: CAMPOS, 2008, p. 164)

Escutemos a ode do mote de Campos transfigurada em soneto e sonata:

> Sem lei nem Rei, me vi arremessado
> bem menino a um Planalto pedregoso.
> Cambaleando, cego, ao Sol do Acaso,
> vi o mundo rugir. Tigre maldoso.
> O cantar do Sertão, Rifle apontado,
> vinha malhar seu Corpo furioso.
> Era o Canto demente, sufocado,
> rugido nos Caminhos sem repouso.
> E veio o Sonho: e foi despedaçado!
> E veio o Sangue: o marco iluminado,
> a luta extraviada e a minha grei!

> Tudo apontava o Sol! Fiquei embaixo,
> na Cadeia que estive e em que me acho,
> a Sonhar e a cantar, sem lei nem Rei!
>
> (Texto da iluminogravura do poema Infância de Ariano Suassuna in: SUASSUNA, 1980 in: SIMÕES, 2016, p. 110.)[6]

Entre o soneto e a sonata: a forma-canção surge como enlace entre poesia e música, reunião originária, unidade indissolúvel que somente pelo olhar científico lógico-racional foi despedaçada em fragmentos incomunicáveis ou somente interligáveis por técnicas relacionais das teorias do signo, abandonando a poética do sentido. O poema "Infância" com mote de "Sem lei nem rei" nos leva às pequenas formas musicais retornando ao soneto para soar canção. Com seu timbre ritmado, com seus pés melódicos, harmonizado em forma clássica, o soneto antecipa a articulação do mote e suas variações de outra forma, a grande forma sonata. A atmosfera do microcosmo triádico do soneto suassúnico condensa a ambiência expandida no macrocosmos do romance de Campos e da sonata de Capiba.

Tornemos ao soneto[7], ainda na primeira estrofe, o 7º. verso introduz o tema do Castelo e suas ressonâncias. Na segunda estrofe apresentam-se mais dois temas que figuram no romance: cadeia das pedras do tabuleiro do Sertão, cadeia como o espaço fortificado em que se mantem alguém preso, cadeia como a série de elos que se encaminham para o sonho de Justiça e com o qual o poeta entrelaça o "fechamento" do soneto que é em verdade o retorno circular ao mote-motivo apresentado incialmente. A terceira estrofe canta o Sertão em suas manifestações mais próprias, seus animais, sua vegetação, sua música – variações motívicas que se colocam no mesmo plano composicional de exposição, desenvolvimento e reexposição.

6. SIMÕES, Esther Suassuna. *A morte, o feminino e o sagrado: uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ariano Suassuna*. **Dissertação de Mestrado,** UFPE, CAC, **Letras, 2016. Disponível em:** https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/19647/1/Dissert _EsterSim%c3%b5es-BC.pdf. **Acesso em: 10 out. 2020.**
7. Encontramos neste soneto o mesmo núcleo reunidor da forma mote-motivo do Romance de Campos e de outros romances de Suassuna, tais como: "O Romance d'A Pedra do Reino" e de "O Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores".

Longe de ser uma tradução do romance de Maximiano, o soneto iluminogravado "Infância" é uma transfiguração do romance configurada em soneto, ou seja, é a travessia inventada de Suassuna (soneto) junto à travessia inventada de Campos (romance), uma revelação do Brasil real."A poesia situa-nos ao nível da presença, e não da representação; ela revela, não explica. Revela o que não pode ser senão revelado, e não pode sê-lo diversamente: a poesia deve ser tomada ou abandonada, jamais traduzida" (DUFRENNE, 1969, p. 88).

A correlação de estruturas musicais e poemáticas numa leitura-escuta esquemática e didática com apoio do referencial analítico não resolve a questão da musicalidade da música e da poesia, mas pode ajudar nossa percepção metafísica a compreender essa *de-cisão* histórica. O conceito de Musarmorial não decide nem cinge popular e erudito, música e poesia, artes estáticas e artes temporais, a poética armorial recebe da Musarmorial o aceno arcaico da arte das musas (*mousiké-téchne*).

O Sertão se diz, o Sol se diz, a Onça se diz, a força da *physis* se diz ou seja, mostra-se no espetáculo furioso do Nordeste e nesse dizer que é um mostrar-se, fala para uma escuta, e para quem pode escutar e recolher numa arte popular nordestina, numa arte brasileira, numa região de um povo que sabe escutar porque aprendeu a viver e a saborear sua habitação com a mesma sabedoria do apelo pela qual Suassuna ausculta e mostra o Brasil Real. Então a travessia poética do aedo armorial pela transfiguração segue atravessando as poéticas do romance, da grande forma literária, como uma sinfonia, até a pequena forma lírica do poema, e alcançando a forma motívica da melodia em que canta sua musa. O mesmo mote se metamorfoseando em vários modos de dizer e mostrar o mesmo, não a mesma coisa como repetição de uma ideia ou reiteração literal, mas o mesmo como identidade do diverso, a múltipla perspectivação do real reunida em unidade armorial.

O sertão poético como Suassuna assim denomina: a presença concreta do que está posto em obra para ser verdade revelada e não representada como ato imitativo ou figurativo no âmbito do signo que corresponde ao objeto designado. A poesia do poema "Infância" revela o trágico da existência apresentando os motes-motivos da estrada, do sertão, da cadeia, do castelo, dos caminhos sem repouso, no mundo estrondoso feito de fúria e ruído, de sonho e canto em

que a humanidade está lançada. Escutemos como Sem Lei nem rei é também, uma música.

A sonata apanha o mesmo mote-motívico, entretanto, desde a perspectiva da música instrumental realizada por Capiba na composição "Sem Lei, Nem Rei", gravada pela Orquestra Armorial em 1975 no disco "Chamada"[8]. Na composição de Capiba encontramos três movimentos distribuídos como uma sonata em três partes em andamentos intercalados, rápido, lento e rápido: 1º. movimento – Chamada (Moderato); instrumentação de cordas: violinos, viola, violoncelo e contrabaixo com percussão, triangulo. 2º movimento – Aboio (Largo/Allegro); instrumentação: Cordas, 2 flautas e cowbell. 3º movimento – Galope esporeado (Allegro); instrumentação: Cordas, 2 flautas e bateria. Assim como uma "sonata armorial" ou uma "suíte armorial", entretanto não há uma referenciação do compositor para as classificações clássicas da forma suíte ou sonata, contudo compreendemos que historicamente a sonata deriva da coleção de danças organizadas na suíte, e que se transmutaram por volta do Século XVIII em formas mais definidas pela fixação das práticas canônicas do classicismo (ZAMACOIS, 1997, p. 4), por essa aproximação podemos perceber a ambiguidade entre suíte e sonata para observar a organização macroformal de Sem lei, nem rei. Qualquer tentativa de enquadramento da obra capibiana em estrutura pré-concebida dentro de cânones barrocos ou clássicos, gerados a partir da classificação das obras catalogadas pela musicologia europeia, correria o risco de converter toda historiografia ocidental num parâmetro obrigatório para pensarmos as tradições periféricas das colônias ibéricas que receberam matrizes culturais musicais do Ocidente. De outro modo, não negligenciamos os parâmetros traçados por uma ciência historiográfica da música, mas recolocamos a questão das obras que se apropriam das matrizes ocidentais e as pervertem em outras possibilidades não previstas ou pré-concebidas, e que por isso, ao se aproximarem das formas também se distanciam, por não seguirem *ipsis litteris* o protocolo formal e nem o roteiro métrico-tonal da música Ocidental. No 1º. movimento, "Chamada", a macroestrutura da forma-motivo, divide-se em 3 seções: A B A'.

8. Disponível em: http://immub.org/busca/?album=orquestra%20armorial. Acesso em: 20 nov. 2020.

Tabela 1
Macroforma do primeiro movimento "Chamada", da obra "Sem lei, nem rei" de Capiba

Exposição - A	Desenvolvimento - B	Reexposição - A'
Compasso 1 - 34	C. 34 - 113	C. 113 - 141
Introdução até C.7 A partir do C.8 exposição do motivo-mote	Variações literais: transposições, inversões, retrogradações, diminuições/ contrações, aumentações/ dilatações Variações modificadas geram novo material; Var. desenvolvidas e variantes	Retorno ao motivo-mote (C. 8) e reexposição literal da seção A sem introdução.

A forma-motivo é o procedimento que dá unidade ao primeiro movimento, "Chamada":

> O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o "germe" da ideia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos, então, considerá-lo como o "mínimo múltiplo comum"; e, como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser considerado "máximo divisor comum. [...] Até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente, usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. (SCHOENBERG, 1999, p. 35)

Recorremos à descrição da música para observar o contorno rítmico-melódico do motivo-base no fragmento abaixo (sugerimos consultar a partitura)

No fragmento do violino I, melodia dos compassos 6 – 10, observamos o arpejo sobre a harmonia da cifra de C7 (dó+mi+sol+sib) iniciado pelo dó4 (quatro semicolcheias iniciando a articulação no contratempo do 1º tempo na fórmula de compasso binária), no esquema: pausa de colcheia, sequência de semicolcheias 4 x dó4,

mi4, sol4, sib4 (colcheia), sequência de semicolcheias lá4, sol4, sib4, lá4, sol4, sib4 e que podemos registrar com o contorno gráfico ondulado com direção ascendente, para melhor visualização indicamos a leitura dos compassos 6 até 10 do violino.[9]

Nos compassos 10 – 12, do violino 1, retorna o motivo variado como movimento de resposta aos compassos 6 – 10 sem atingir o sib (7ª menor característica do modo mixolídio de Dó presente na musicalidade nordestina), que agora atinge outra nota característica: Fa# , evidenciando a sonoridade do modo Lídio de Dó, e por essa exposição de pergunta e resposta podemos inferir a presença de vários modos e da mistura deles em outros modos, como o modo mixolídio+lídio, que pode ser compreendido como Lídio com a 7ª menor ou mixolídio com a 4ª aumentada. Os movimentos estruturais do contorno inicial são preservados garantido unidade de tempo e espaço à variação rítmico-melódica.

Percebemos na descrição anterior a exposição do motivo-base no violino 1 a primeira variação por transposição intervalar uma 3ª abaixo no modo de Dó mixolídio #4 na cantoria do repente nordestino. Comparando o contorno rítmico-melódico observamos a relação entre a aparição do motivo base (C. 6 – 10) e a variação na segunda frase (C. 10 – 12) num esquema típico de pergunta e resposta, antecedente e consequente, sendo a pergunta suspensiva com inclinação para nota aguda Sib (suspensão) e a resposta conclusiva na nota inicial Dó (repouso na tónica do modo).

Destaca-se a alternância de dinâmicas entre forte e piano na repetição do motivo, criando uma variação de intensidade na exposição literal que quebra a redundância de apresentação. O tratamento textural das vozes em intervalos conduzidos de modo paralelo entre os violinos e viola/violoncelo tocando o motivo base transposto sexta abaixo, rememora a sonoridade em terças ou sextas pelas duplas de cantadores sertanejos ou seja, 1ª e 2ª vozes em intervalos diferentes, com o mesmo contorno melódico da frase musical, textura heterofônica, ou seja, vozes paralelas diferenciadas pelas cores, mas mantendo o mesmo desenho na relação altura e duração, conforme

9. BARBOSA, L. F. (Capiba). *Sem lei nem rei*. (Partitura). Conservatório Pernambucano de Música, CEPE: 2015. Disponível em: http://www.acervocepe.com.br/partituras_download/ Sem_Lei_Nem_Rei.pdf. Acesso em: 20 nov. 2020.

observação da partitura nos compassos 15 – 18 violinos I e II, viola e violoncelo (Conservatório Pernambucano de Música, 2015).[10]

O contorno gráfico das melodias dos violinos I e II, viola e violoncelo nos compassos 15 – 18 realiza a transposição do motivo criando o efeito de paralelismo melódico a partir do mesmo movimento rítmico (isorritmia heterofônica).

As variações do motivo base nas seções da "Chamada" não geram novos motivos, pois são na verdade variantes do motivo base como explica Schoenberg:

> Variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo. [...] A música homofônica poderia ser denominada de estilo de "variação progressiva". Isso significa que na sucessão das formas-motivo, obtidas pela variação do motivo básico, há algo comparável ao desenvolvimento, ao crescimento de um organismo. As mudanças de caráter secundário, porém, que não possuem consequências especiais, tem apenas o efeito de local de embelezamento: é preferível definir estas mudanças pelo nome de variantes. (SCHOENBERG, 1999, p. 36)

Os modos musicais escolhidos por Capiba: jônico, mixolído, mixolídio #4, eólico, frígio, para exposição e variações do motivo, apresentam-se nas práticas musicais dos repentistas; podemos citar como exemplo os fonogramas "Martelo Agalopado" e "Galope à beira mar" cantados por Otacílio Batista e Diniz Vitorino no LP Música Popular do Nordeste Vol. 2 da Coleção de discos Marcus Pereira (1973).[11]

No Segundo movimento (Aboio) temos um andar Lento que finaliza numa coda em *Allegro*, portanto mais rápida e já antecipando o movimento seguinte que manterá a condução do andamento em *Allegro*. O início caminha como o canto boiadeiro, em procissão conduzindo a boiada com sua ladainha em ambiente lúgubre e fúnebre. A agógica caminhante, com andar em passos largos realiza-se em

10. Ibid.

11. *Música Popular do Nordeste volume 2*. Discos Marcus Pereira, 1973. *Martelo agalopado - Galope à beira mar - Oito ao quadrão*. Performance dos Repentistas: Otacilio Batista e Diniz Vitorino. Disponível em: https://www.youtube.com/watch ?v=TEUGOG6HrFM

gestos melorrítmicos longos, lentos de timbres duros e ásperos. O motivo contraído na omissão do movimento triádico inicial completo que será apresentado a partir do compasso 35, na 3ª seção do II movimento, ainda em andamento Largo é mantido na 4ª seção no andamento *Allegro*. O arpejo de Dó menor com 7ª menor é iniciado pelo 5º grau (Sol) como uma persona sonora ainda não completa, indefinida ou com uma parte que lhe falta ou ainda não cabe ser revelada no início. Cria-se uma ambiência sombria com harmonizações em acordes diminutos e sobreposição de modos.

A dinâmica entre forte e piano é um elemento expressivo da interpretação, como na alternância entre coros (canto antifonal), e entre solista e coro (canto responsorial). O tratamento dado por Capiba é baseado na transfiguração das vozes dos cantadores nordestinos, isto é, mesma fonte em que o romance e o soneto constroem sua poética. Podemos observar a Flauta solo e a resposta das cordas como um coro em *divisi* de cinco vozes no 2º movimento As cordas atacam as notas quando não há articulação da "voz" da flauta como o canto que aguarda a resposta do coro rítmico-harmônico responsorial.

Como num procedimento de reunificação semelhante ao soneto e a coda do romance, o terceiro movimento congrega estruturas melódico-rítmicas, harmônico-prosódicas dos dois movimentos anteriores para presentificar uma recapitulação das personagens num final inevitavelmente tragicômico.

> Os princípios gerais de repetição são os mesmos tanto na literatura como na música, havendo, no entanto, visível diferença de grau. A música, de modo geral, requer mais repetição do que a poesia. A repetição variada e melódica do mesmo motivo confere à música o caráter interiorizante e persistente. (PIVA, 1990, p. 63)

Capiba se apoia no suporte da partitura para nos oferecer a dimensão produtiva das repetições e variações presente nas técnicas de composição escrita, assim como no romance e soneto literários. A partitura e literatura armoriais se afirmam como gêneros da poesia vocal brotando do solo sertanejo. Compreendendo as pequenas formas que dão contorno musical aos folhetos podemos abarcar o plano das grandes formas como a sonata e o romance organizadas em núcleos narrativos menores como o procedimento das formas-motivo transfiguradas no "Sem lei nem rei" de Capiba. O habitar multimodal do Sertão revela-se na tônica espelhada pela variedade de escalas

modais, a unidade do amplo-único, ou seja, amplo como *pan-* e único como modo: unidade das diferenças na região poética *pan-nordestina*. A classificação e reconhecimento dos modos musicais não é outra coisa senão a afirmação da tradição inventada e *re-inventada* do mais arcaico e aborígene residente na cultura brasileira.

Capiba capta a atmosfera das variações modais do cantar repentista na escrita da partitura. O que pode ser captado dessa atmosfera são as alturas, durações, intensidades, timbres, as dinâmicas marcadas pelos sinais gráficos utilizados no ofício da escrita, mas o escrito quando é performatizado sofre o processo de apagamento do signo grafado no meio visual para ganhar a presença da vocalidade e da tatilidade do corpo-voz que traz à presença aquilo que a escrita nunca poderá trazer e somente insinua (os elementos não notáveis), ou seja, é por esta insinuação como roteiro da escrita que a interpretação do músico faz desaparecer o signo para deixar aparecer o sentido na performance como fenômeno, do mesmo modo no teatro, como no texto literário performatizado pelo leitor, e ainda no cordel que se transfigura em canto repentista, assim os movimentos dinâmicos do gesto corporal/ vocal são considerações de deslocamento do fenômeno da escrita literária e musical para o fenômeno audiotátil da performance, que poderiam ser compreendidos a partir de uma nova configuração ou codificação aurática segundo a Musicologia Audiotátil. (CAPORALETTI, 2018, p. 10).

"Os caminhos sem repouso" surgem também nas cadências harmônicas do segundo movimento que não se resolvem num esquema tônica (repouso inicial) e dominante (tensão) e tônica (repouso final) como acordes do tonalismo apoiado na presença do trítono. Há sim a presença do trítono (três tons, 5ª dim. ou 4ª aum.) delineado pelos contornos melódicos e harmônicos, mas este não é conduzido para um processo de resolução tonal. Assim Capiba incorpora a atmosfera do Sertão poético com processos de variação modal mote-motívica.

O 3º movimento, *Allegro*, nos chega num "Galope esporeado". O motivo apresentado recupera a ideia do 1º movimento, as variações deslocadas com movimentos téticos da melodia principal são acompanhados pelo galopar esporeado. Alternância entre melodias e timbres nas exposições motívicas-variadas indicam novo movimento como vozes em um responsório, e também em bloco como vozes antifonais: perguntas e respostas entre partes trocadas numa dinâmica imitativa fantasiada, o divertimento dos timbres. As seções são

configuradas por variações que quebram as repetições literais e a monotonia harmônica em núcleos de pequenos motes de cantos-contos vocalizados, que se alternam para recriar a mesma narrativa com nuances diferentes. Nesta transfiguração composicional da literatura compartilhada pela música também se afirma a vocalidade na alternância de solistas e coros. Entre os tipos de transfiguração, realizados nos exemplos irmanados pelo mote trágico de "Sem lei nem rei": romance, soneto e sonata, destacamos alguns procedimentos:

1) Da vocalidade para oralidade no romance, a voz da região do Brasil real, o dizer e mostrar da Terra e do Homem transfigurado na abstração do texto literário;
2) Da visualidade para vocalidade no romance, encarnando vozes na letra escrita como apelo para ser performance-leitura, recolhida como drama na atuação do intérprete-leitor;
3) Da vocalidade para visualidade na iluminogravura do soneto;
4) Da vocalidade para audiotatilidade na partitura que exige um movimento de ler e atuar, escutar com o corpo e recriar o gesto que corresponde ao evento representado.

No desempenho da leitura e escuta da música-memória que nos faz *co-memorar* os contos e cantos já cantados por outras vozes, por várias acordes que perpassam as obras armoriais, buscamos o reconhecimento da condição trágica humana na unidade entre forma e motivo para transfiguração poética do real inaugurando a memória poética desde a região em que habitam.

O reconhecimento da existência trágica desvela a nobreza e virtude (*aretê*) da Cultura na transfiguração do cangaceiro, vaqueiro, sertanejo, brasileiro que vive da e na sua Terra, entre *physis* e mundo, entrelaçados no acontecimento apropriador, a Paideia Armorial como nos parece indicar Suassuna em crítica e obra e como afirmam Campos e Capiba em suas obras.

A criação de expectativas para revelação da experiência trágica é o próprio poético transfigurado, não há salvação, não há síntese, não há vencedores e vencidos, não há superação das forças arcaicas e primordiais, não há ascese da condição humana. Do que se é e de onde se está, não há como escapar da condição trágica da existência, há sim um projetar-se existencial e um elogio à vida e morte sertaneja. A ambiguidade, a ornamentação, o desencontro entre

ritmo e métrica perpassa o atravessamento das estruturas, numa irregularidade das medidas, e na sobreposição de estruturas sem a necessidade de um acabamento lógico, que seria a explicação pré-concebida pelas obras modelo, canonizadas.

> No magistério da poesia, o trágico se inscreve no próprio ser do mundo e do homem, não resultando, portanto, de um erro que pode ser evitado pela astúcia da razão filosoficamente educada. O erro genuinamente trágico nada tem de lógico. Pelo contrário, resulta da errância ontológica fundamental da própria vida que não subsiste, senão porque a morte existe. (SOUZA, 2001, p. 124)

A música como escrita produtiva seja no texto literário ou partitural é sempre um fenômeno da performance, por isso, recorremos ao comportamento dos cantadores na temporalidade vocal do *épos-mélos*, ao seu modo articulatório de melodia e palavra, um gesto de tanger e agir na cultura.

Não procuramos identificar na música de Capiba, o Sertão, o Sol, o Castelo, as melodias como assuntos trançados na partitura assim como no texto literário, do romance ou soneto. Isso poderia ser realizado como um exercício que nos proveria de relações associativas fortuitas ou arbitrárias, ou seja, projetadas pelo nosso desejo de ver e escutar o que já está pré-disposto. Consideramos mais produtivo pensar como o mote da força trágica apresenta-se no romance, soneto e sonata, e revela no movimento dramático das ações harmônicas do motivo variado, na abertura e fechamento, no recolhimento e expansão melódica, – a articulação compositiva para criar contrastes entre grave e agudo, acelerando e desacelerando, numa gênese criativa para o drama tragicômico. Procuramos escutar o que fala como região poética inventada nas obras entrelaçadas por um configurar transfigurado tendo na Musarmorial guia delirante. "Porque as Musas são o Canto e o Canto é a Presença como a numinosa força da parusia: este é o reino da Memória". (TORRANO, 2009, p. 26). A musarmorial não representa o sertão regionalista de um nordeste real que foi inventado pela literatura ou música ou artes visuais ou dança etc.; ela é o Real, um real transfigurado em invenções poéticas. Pois que tudo é invenção!

Visitamos o tempo originário na obra armorial para *re-encontrar* o canto da Musarmorial que se recolhe em corpo e voz por uma performance musical da cultura brasileira. Fazendo cantar a melodia do

mote-motivo "Sem lei nem rei", e os desdobramentos do fundamento Musarmorial para que possamos compreender a teoria da cultura brasileira em um procedimento de transfigurar e configurar um Brasil: na vastidão e nos deslimites entre poética e realidade. Assim compreendemos as obras armoriais, imbuídos da questão que pergunta pelo sentido da música e não por seu significado. Escutamos o mote-motivo de Sem lei nem rei não como quem reconhece visualmente os signos e imagens descritos e referenciados pelo texto musical e literário, mas para receber deles o aceno da linguagem em uma poética do sentido. Sentido esse que passa pelo que diz e mostra a música como gesto reunidor de uma região nordestina. Sentido esse que passa pelo reconhecimento da vocalidade que se manifesta na visualidade dos tecidos visuais extemporanizados pelo ato performático.

O saber do poeta diz que não há lei ou rei que conduza para uma verdade da obra como um procedimento estético, exterior, como uma regra a se cumprir por manuais ou prescrições. A única pré-inscrição é o inventar, é a mentira que a verdade como certeza é. O poeta assim se faz o Rei e sua obra é a Lei. Poeta senhor do castelo inventado, das leis inventadas, nelas e por elas se proclama o soberano maior de seu Reino criado, um espaço-tempo recuperado como densificação do real, densificação das possibilidades de a realidade ser ela mesma concreção desde as revelações provenientes da verdade que a obra impõe como lei. A obra é a lei, assim a teoria da formatividade de Pareyson (1993) ajuda a pensar esse empenho formante em que a própria obra se lança ao ser criada para ser uma poética inventada e experienciada a partir de suas próprias demandas de fazer-se memória, e por isso memorável em nós, e por nós ao habitarmos sua espaço-temporalidade. A espaço-temporalidade do sertão nordestino conjuga experiências concretas na invenção do real poético articulados no armorial "Sem lei nem rei".

Referências

BARBOSA, L. F. (Capiba). *Sem lei nem rei*. Conservatório Pernambucano de Música, CEPE: 2015. 1 partitura. Disponível em: http://www.acervocepe.com.br/partituras_download/ Sem_Lei_Nem_Rei.pdf. Acesso em: 20 nov. 2020.

CAMPOS, Antônio. *Território da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2008.

CAMPOS, Maximiano. *Sem lei nem rei*. São Paulo: Escrituras, 2008.

CAPORALETTI, V. An audiotactile musicology. *Journal of Jazz and audiotactile musics studies,* Paris, n. 1, abr. 2018. Disponível em: https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/a2a708e8. Acesso em 10 dez 2020.

CARRERO, Raimundo. O cordel na literatura brasileira. *Palavra por palavra,* Recife, ed. 199, nov. 2016. Disponível em: http://rascunho.com.br/o-cordel-na-literatura-brasileira/. Acesso em: 26 ago. 2020.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências.* Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

JARDIM, Antonio. *Música:* vigência do pensar poético. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

LEÃO, Emannuel C. Introdução. *In*: *Os pensadores originários*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 7-33.

PAREYSON, Luigi. *Estética:* teoria da formatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: Musmed, 1990.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical.* São Paulo: UNESP, 2000.

SIMÕES, Esther Suassuna. *A morte, o feminino e o sagrado: uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ariano Suassuna.* 2016. Dissertação de Mestrado, UFPE, CAC, Letras, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/19647/1/Dissert_EsterSim%c3%b5es-BC.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

SOUZA, Ronaldes de Melo. Atualidade da Tragédia grega. *In*: *Filosofia e literatura: o trágico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque armorial*. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

TORRANO, Jaa. Hesíodo; estudo e tradução. *In*: Hesíodo. *Teogonia, a origem dos deuses.* São Paulo: Iluminuras, 2007.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales.* Cooper City: SpanPress Universitária, 1997.

As formas da violência na composição de Karina Buhr

Daniel Carlos Santos da Silva (USP)[1]

Selváticas

A indústria fonográfica no último decênio está caracterizada por mudanças vertiginosas que, se a bem da verdade podem mais silenciar uma parcela da produção musical de qualidade, implica a possibilidade de que ela emerja e se articule como força de manifestação poética. O uso de distintas mídias no consumo da música é uma marca do agora e, como ponto positivo, permite uma acessibilidade jamais imaginada. Na vastidão de composições que recobrem o período de 2010 a 2020, seria necessariamente arbitrário citar nomes que conformam um cenário musical brasileiro. Entretanto, é de se considerar a presença de alguns deles quando penso em exercício apurado de composição. Assim sendo, trago à baila, para início da discussão, nomes que perfazem duas vertentes de lá – 2010 – para cá – 2020.

Um primeiro eixo pode ser pensado com base nas produções de Xenia França e de Letícia Novaes. Ambas têm aproximações em seu percurso, posto que, num primeiro momento, compuseram em parceria com outros artistas e se apresentaram com nomes distintos. A primeira fez parte do grupo Aláfia antes de lançar o disco solo *Xenia*, em 2017. O processo se assemelha ao de Letícia, que lançou três álbuns no duo Letuce, entre 2009 e 2015, antes de se tornar Letrux com o álbum *Em noite de climão* (2017), seguido do recentíssimo *Aos prantos* (2020).

Já na esteira das que mantêm seus nomes artísticos ao longo da década, cito três: Tulipa Ruiz e seu emblemático *Efêmera*, de 2010, até sua quarta obra, de 2017, *Tu*; Céu, com álbum homônimo datado já de 2005, até o sexto *APKÁ*, de 2019; finalmente, Karina Buhr, com *Eu menti pra você* (2010) até o quarto álbum, *Desmanche* (2019).

Todas elas são artistas nascidas no fim da década de 1970 ou início de 1980, sendo, portanto, nomes de mulheres pertencentes a uma mesma geração – ou a uma geração aproximada – e estão à frente do

1. Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e doutorando na mesma instituição.

palco no cenário contemporâneo. Isso não quer dizer que não haja outros muitos – reitero que aqui faço uma escolha – e nem que as considero "vozes femininas" da música brasileira, pois, de acordo com Karina Buhr (2019) a expressão parece indicar "fantasmas" que pairam sobre o cancioneiro popular. Não é a questão. Todas elas devem ser tratadas também por meio de outro termo além do que denominamos "cantoras", sem que isso de longe seja um demérito (basta frisar a contundência de Gal Costa como intérprete ao longo da história de nossa música). Aqui lanço mão do termo espanhol "cantautora", que carrega consigo o exercício composicional de cada uma das artistas citadas, a partir da entoação, sim, e também da criação da palavra por elas evocada. Faço ainda questão de frisar o trabalho de composição dessas artistas, pois o apagamento dos nomes de mulheres no século XX nesse cenário de produção artística é chamativo, como Carô Murgel (2017) sinaliza, já que corriqueiramente se dá um salto de Chiquinha Gonzaga a Dolores Duran quando se fala de compositoras. Ora, seria mais breve mencionar Xenia, Letrux, Tulipa, Céu e Karina sem esse preâmbulo, mas talvez seja justamente por não se destacar o lugar de todas elas em suas obras, isto é, como autoras de suas canções, é que vá se armando um hiato sobre a composição musical, e a expressão "vozes femininas" assuma um efeito de fantasmagoria.

Ao refletir sobre uma particularidade de cada uma delas para, finalmente, introduzir a discussão sobre a poética de Karina Buhr, considerei a princípio que esta se singulariza por seu caráter combativo. Entretanto, talvez o fato de salientar a posição delas no palco como produtoras do que fazem já aponte para um ato de resistência de cada uma. Desse modo, acredito que posso singularizar a produção de Karina por seu combate violento, sem que isso deixe, contudo, de iluminar cada contemporânea sua que aqui menciono.

Karina e as caras palavras

Longe de onde é o segundo álbum de Karina Buhr, lançado em 2011. Ele, como os demais trabalhos da *cantautora*, expressa nas letras e na interpretação delas uma alteração rítmica ora rascante, ora branda, marcada por uma voz reflexiva que implode, tanto na poética textual da letra, quanto na entoação da canção. Dentre as quatro

produções fonográficas de Karina, a amplitude sonora dessa obra é a que se mantém menor, por vezes, no vale da ondulatória que conforma a sequência das faixas.

De um lado, esse movimento ocorre em virtude da evocação amorosa que jamais se concretiza romanticamente e sem uma atitude reflexiva. Isso é possível notar em "Não me ame tanto" e seu título autoexplicativo; "Pra ser romântica" e seu sentido complementar à faixa anterior, ao desejar do ser amado uma "distância bem pequenininha"; e "Amor Brando", que encerra essa espécie de trilogia amorosa do disco e ressalta o desejo de se aproximar, "mas não tanto, a ponto de sentir [...] falta".

De outro lado, a sonoridade moderada se concretiza de forma mais soturna, ao permear facetas da morte, como nas faixas "A pessoa morre", "Cadáver" e "Copo de veneno". Nenhuma delas especifica um estado inanimado de vida, ao contrário, assinalam na ação de morrer uma consequência inexorável e, aqui sim, talvez, um contraponto romântico ao que não ocorre nas canções de temática amorosa do álbum, uma possibilidade de escape frente a modos de vida estarrecedores.

Essa noção de finitude, porém, deve ser pensada não como um fim em si, mas como possibilidade de implosão e renascimento (ou reorganização) – o próprio movimento arquitetado por Karina. Já na faixa inicial do álbum somos levados a essa transmissão arrebatadora. "Cara palavra" alerta para a ressignificação do que é dito. Dessa maneira, "despertador" e "apagador" podem muito bem deixar de assumir papel exclusivo de substantivos e, pelo rompimento do signo, transfigurarem-se em imperativos direcionados para a sensação de "dor", a mesma que possibilita, portanto, o sentido diverso aos pedidos ou ordens que são transmitidos na sequência da letra: "vá embora" ou "fica" devem ser considerados também por meio de sua prosódia. Os imperativos são entoados de modo tão contundente que, no fim das contas, também faz com que expressem justamente o oposto do que indicam a princípio: rogar pela partida de alguém pode indicar internamente um desejo de reaproximação; solicitar a permanência pode solapar no fundo a ânsia de que o outro parta. Ou, ainda, sua repetição vertiginosa acaba revelando um estado de querência extremamente profunda, quase doentia. "Cada palavra ganha um novo significado" não apenas pelo grito, ato de subversão, próprio da baiana radicada em Recife, mas pela particularidade da

linguagem, jamais controlável. Isso abre caminhos para a compreensão da poética de Buhr, pois o universo de suas composições se constitui pela pluralidade no tratamento de cada partícula de um termo, seja explorando suas rimas, realocando os significados ou reorganizando as possíveis lógicas entre os versos.

Por isso tudo, ressalto uma espécie de dualidade entre força e amenidade ou ainda entre grito e respiro perscrutador, que pode ser considerada um fio condutor de suas obras, como quando estamos de frente para a capa de *Selvática* (2015) e observamos a foto de uma guerreira de peito aberto, com um punhal entres as mãos que delineia o olhar atento de Karina e seus lábios fechados, escuros como o contorno de seus olhos. Nesse álbum, especificamente, a contundência do posicionamento enquanto mulher é retumbante. "Eu sou um monstro", "Pic nic" e a faixa homônima à obra são exemplos do embate do ser enquanto mulher até para os ouvidos mais desatentos. Mas há também certa leveza na abertura, com "Dragão", sem, contudo, deixar de lado a ideia de confronto existente na trajetória de cada uma: é necessário "passar por cima de uma coisa que tá no lugar da outra".

A luta da mulher ocorre também quando a compositora concede voz ao homem. Em "Esôfago" ele tem lugar de ação e de fala, posto que é o assassino na letra que pode ser pensada como uma espécie de crônica na qual o crime de feminicídio se desenvolve com base em uma notícia que a própria compositora leu (2015). Interessante que se comparamos a voz desse homem a de um personagem de Dalton Trevisan (1988), do conto "Morre, desgraçado", perceberemos uma aproximação tanto na temática da violência contra a mulher como nas falas dos algozes: na forma poética está dito "você é culpada desse mal permanente que te causo", enquanto que na prosa narrativa o homem de ficção – importante frisar que representativo do homem "real" – diz, no clímax de sua atitude hedionda contra a esposa de quem abusa há uma década, "Peça perdão, assassina de minha alma". Isto é, na composição de autores temporalmente distantes, de gêneros discursivos e identitários distintos, plasma-se uma noção de culpa direcionada à mulher. Ora, é nesse sentido que a *cantautora* concede a fala ao homem, unicamente nesta faixa do disco, pois nessa inversão do sexo que fala também está mimetizada a inversão histórica que recorrentemente atribui a culpa da violência à vítima.

Entre esse terceiro e o segundo álbuns discutidos nesta seção, dos quatro lançados pela artista, é ainda necessário considerar seu livro de poemas *Desperdiçando rima*, lançado no mesmo ano de *Selvática*. Esses dois últimos estão, a princípio, separados pelo eixo elementar entre Literatura e Música, na medida em que consideramos os textos que conformam o livro especificamente como poemas – até o ponto em que são musicalizados e tornados canção. Para uma artista multiforme como Karina – relevante mencionar seu trabalho como atriz integrante do Teatro Oficina, seu recentíssimo trabalho como atriz no filme *Meu nome é Bagdá* (2020), de Caru Alves de Souza, no qual interpreta a mãe da protagonista, além do seu trabalho com ilustrações que, inclusive, permeiam seu livro – as noções do que vem antes e depois em toda sua arte manual se entrechocam. Fato é que o livro de poemas está mais relacionado com a segunda metade de sua produção fonográfica do que com a primeira. Mas é preciso ponderar mais detidamente a respeito dessa incursão bibliográfica.

A imagem presente na capa de *Desperdiçando rima* figura uma mulher dividida em duas partes pelo preto e branco. Além do traço que recorta a imagem ao meio, há um grande círculo vermelho que parece brotar da cabeça da mulher retratada. Relevante mencionar que o rosto de mulher está delineado por um formato de cobra[2], o que remete a possibilidade desse círculo vermelho ser representativo de uma maçã e, portanto, simbólico da sabedoria. Com isso, remeto às ideias de implosão e dualidade que perpassam o cancioneiro de Karina e que ficam plasmados também na capa de seu livro. São elementos de suma importância para a compreensão de suas canções já do álbum de estreia da artista.

2. No livro, que seguirei discutindo na sequência deste trabalho, Karina também apresenta ilustrações suas. Uma delas retoma essa imagem sintética entre mulher e cobra junto aos poemas "Quando a Cobra Torce o Rabo" (p. 51) e "Ódio" (p. 79), iniciado pelo verso "líquido intravenenoso". Também está ilustrada na p. 93. Entretanto, destaco a presença da imagem no poema-mito "Axé" (p. 76), do qual destaco os versos: "No que serra serrador o tronco, viu-se dentro uma cobra grossa, par-/ruda, brilhosa, verde, amarela e marrom/Até hoje acho que mora no tambor./Era a Comadre Fulozinha./Mas podia ser Oxumarê.

Pro fundo profundo

Eu menti pra você (2010) perfaz uma das ondulatórias mais irregulares dos quatro álbuns de Karina Buhr, se nos atentamos para a entonação que se alterna abruptamente ao longo das faixas. Há um ser que reflete profundamente sobre si nos momentos em que os gritos entoados se tornam inspirações intensas. Em outras palavras, uma canção extremamente reflexiva, como "O pé", a qual apresenta uma voz "sentindo a lentidão dos dias há dias lentos demais" dá sequência a outra em que a violência é escancarada: "Nassiria e Najaf", uma suposta "canção de ninar", impreca ao longo dos versos "dorme logo antes que você morra", pois no céu estão sobrevoando mísseis. Essa observação de um mundo violento se estende numa musicalidade que encontra uma voz investigadora de si própria em tal universo, resultando num embate constante, que pode ser analisado na canção que antecede as duas faixas mencionadas:

> **Avião aeroporto**
>
> Pelo avesso
> Vamo pro fundo, pro fundo
> O arame farpado na cabeça
> Vento, cata-vento, vulcão
> Pâncreas, fígado, coração
>
> Suspeito de tudo que passava por lá e vinha pra mim
> Da cabeça passava pro coração ia e voltava fundo
> Um pouco do produto bruto que jorra da sua pessoa
> Presa, acesa
> Sinto muito que você não pensa nisso, surpresa sua
> Mas pode ser também surpresa minha, surpresa sua
>
> Porque o corpo humano tem a resistência perfeita
> Se bate de leve dói, bate de com força, mata
> Se bate de leve dói, bate de com força, mata
> Se bate de leve dói, bate de com força, mata
> Se bate de leve dói, bate de com força, mata
> Se bate de leve dói, bate de com força, mata
>
> Bate de com força mata
>
> (BUHR, 2010)

Primeiramente, é necessário pensar no gesto de violência que ocorre já na ambientação às avessas, destacada no verso inicial de "Avião aeroporto". Fica elaborada no título uma esfera que guia nosso olhar para uma imagem que está presente no céu, um elemento que voa "por lá" e se encaminha "para mim". Ocorre um desvio do nosso olhar que avista metaforicamente a saída e o regresso do avião ou, ainda, um entrechoque: de um exterior distante para um lugar interior, da voz poética que, por sua vez, se exterioriza novamente, no ato da palavra que anuncia: "se bate de com força, mata". Relevante observarmos a justaposição das duas preposições, "de" e "com", que alteram a fluidez sintática corrente da ação "bater". É como se um termo se interpusesse na sequência frasal remetendo às consequências que tanto o corpo – o verso – quanto a alma – o seu sentido – podem sofrer em decorrência desse choque violento do elemento que retorna de encontro com uma cabeça lastimada pela coroa de arame farpado. Esse sujeito, portanto, é construído pela profundidade de sua condição. Importante ainda pensar que se as faixas subsequentes assinalam posicionamentos opostos em alguma medida – o alto onde circulam os mísseis de "Nassíria e Najaf" e o terreno por onde caminha "O pé" – "Avião aeroporto" se constitui como alteração entre esses dois pontos, visto que a imagem construída pelo título se ressignifica com o chamamento do segundo verso: "vamo pro fundo".

Cabe salientar que se a multiplicidade da artista se constitui como a própria forma das suas canções, é factível refletir sobre significados plurais de suas letras, por vezes enigmáticas. Isso ocorre de modo contundente, por exemplo, em "Vela e navalha", de *Selvática*, em que, numa das perspectivas possíveis, está representada uma perda e consequente despedida: "Que o teu cavalo sele/ Que no teu caminho vela e navalha" (BUHR, 2015). Ou seja, deseja-se que no percurso da outra pessoa, entabulado pela imagem de um cavalo que trota para longe, encontre-se a luz ("vela") e a força ("navalha") que guiem. Não obstante, é possível ainda supor a noção de sensualidade da canção, se concebemos os termos do título como signos fálicos. Portanto, como fica assinalado no primeiro verso "Quando você escorrega" pode se constituir como ação simbólica, na qual a voz poética expressa anseios para si própria a partir de uma relação sexual, na qual "A isca vai ser testemunha/Atiça, volátil, inteiriça/ Pela sua língua roliça" (BUHR, 2015). Com isso, o envolvimento carnal, que carrega consigo a possibilidade do gozo, é também ação

que pode ser arrebatadora e somar-se à noção inicial destacada, ressalto, de perda e consequente despedida. Porém, não necessariamente como uma ruptura e distanciamento amoroso, mas como solidão constituída após a sensação do prazer intenso.

Faço essa digressão para sustentar minha hipótese de que em "Avião aeroporto" ocorre também a dualidade de sentidos que manifesto em minha análise interpretativa de "Vela e navalha". Na canção presente em *Eu menti pra você*, o avião bem pode ser considerado um símbolo fálico que adentra o aeroporto. É até possível construir um campo semântico erótico: "fundo", "jorra", "de leve", "com força" – expressões consideradas pela ressignificação que deságua em sentidos de modo imperativo –, "presa" (termo pensado não como adjetivo, mas como substantivo), "acesa", "sinto muito" (não somente pelo desencontro amoroso entre um par discordante, mas justamente como sensação do encontro carnal). Nesse sentido, a repetição intensa destacada já desde o início – "ia e voltava" – e potencializada na estrofe final pode implicar o próprio ato sexual, assim como a interposição de uma preposição "a mais" na frase pode significar justamente a presença momentânea de um corpo dentro do outro que, tal como um avião, partirá do aeroporto em seguida.

Relevante salientar que a noção da violência aqui se entabula, portanto, na própria exploração dos significados que a constituição poética de Karina permite refletir, bem como no amálgama desses possíveis sentidos expressos na letra, constituída por elementos de dualidade: na canção, o alto e o baixo, o externo e o interno; na capa do livro, o claro e o escuro.

Entrelaçando rima

Reitero a importância de *Desperdiçando Rima* na própria produção musical de Karina, salientando que se *Eu menti pra você* e *Longe de onde* estão temporalmente mais distantes da obra de poemas[3], esta é base para a composição das letras presentes nos dois últimos discos de Buhr, *Selvática* – reitero, lançado no mesmo ano do livro – e *Desmanche*. Portanto, é necessário ressaltar o caráter intratextual elaborado nesse universo artístico.

Catalogo então as relações que ocorrem de uma linguagem – poema – à outra – canção – nos álbuns destacados. Para tanto, considero quatro modos de intersecção decorrentes desse modo intratextual: o primeiro se dá pela letra da canção estar constituída tal qual o poema; o segundo se faz pela apropriação de todo o poema, mas sem que ele constitua toda a letra da canção; o terceiro ocorre quando uma parte do poema está presente na construção da letra da canção; o quarto diz respeito à letra da canção formada por dois poemas ou por partes de dois.

Nos mais de cem poemas de *Desperdiçando Rima,* vinte e um são base para a constituição de *Selvática* e *Desmanche*. Por sua vez, somente as canções "Cerca de prédio" e "Selvática", do primeiro, e "Peixes tranquilos", do segundo, não se formam diretamente por algum verso do livro.

Assim sendo, do álbum de 2015, "Dragão" (p. 102) e "Vela e Navalha" (p. 78) são casos de letras constituídas tal qual os poemas do livro, inclusive com mesmo título. Isso também ocorre com "Pic Nic", mas que tem o título do poema expandido para "Toalha de Pic Nic" (p. 112) – há pouquíssimos recortes de termos na letra da canção –, assim como "Esôfago", que tem somente o título sintetizado do poema "Esôfago perfurado" (p. 163). "Conta gotas" (p. 113) é poema que se constitui como parte quase integral da letra de igual nome, e processo similar se dá a partir do poema "Tua apatia" (p. 115), que

3. Não tratarei aqui sobre as formas que constituem o livro, considerando que os textos dão margem para pensarmos também em crônicas e pensamentos diversos que Karina reúne na obra. Parto do princípio que os textos estão versificados e, na sua grande maioria, divididos em estrofes. Além de apresentarem ritmo, por vezes rimas, etc. Para vias de discussão entabulada por mim neste trabalho, vou me referir a todos os textos do livro como sendo poemas.

tem três dos seus quatro versos presentes na canção "Eu sou um monstro". Já "Rimã" se compõe com o primeiro verso do poema "Peixo Nilo" (p. 109) e quase todos os versos de "Nenhuma vista" (p. 46) fazem parte da canção "Alcunha de ladrão". Finalmente, "Desperdiço-te-me" é composta por todos os versos do poema "Desperdiço-me" (p. 65) e pela primeira estrofe do poema "Já era" (p. 104).

Em relação a *Desmanche*, nenhuma letra de canção é integralmente similar a um poema. No entanto, "Queria ser uma chuva" (p. 64) – primeiro verso de poema sem título – é parte de "Nem nada", assim como "Mentira de verdade" (p. 187) é um recorte de "Filme de terror" e o poema "A casa caiu" (p. 41) forma parte da canção de mesmo nome. Quanto a canções que se constituem como partes de poemas, isso ocorre com "Sangue frio" em relação a "Pimenta no corte" (p. 179); "Lama" em relação a "Pescada" (p. 19); "Temperos destruidores" em relação a "Exército" (p. 75); "Vida boa é do atrasado" em relação a poema homônimo (p. 37). Por fim, "Amora" se compõe com base em uma estrofe de "Plano piloto" (p. 177) e dos primeiros dois versos do poema sem título "Da primeira vez chorei" (p. 190); "Chão de estrelas" é constituída pelo poema sem título "FOME QUE NÃO PASSA COM COMIDA" (p. 86) e por todos os sete versos de "Poperô belezal" (p. 164).

Todo esse processo intratextual remete ao exercício implosivo com a palavra, praticado por Karina, e ao próprio título do seu último álbum, do qual também salta aos olhos o caráter dual do significado, um termo que pode ser substantivo ou imperativo, e tem sua disposição fragmentada no limite de cada sílaba em três partes distintas da capa. Esta, por sua vez, conformando-se como outro quadro fragmentado: com a fotografia da *cantautora* reconstituída em diferentes planos.

Lama e caos

Há uma mudança significativa em *Desmanche*: a percursionista Karina traz o tambor para a frente do palco e, inclusive, coloca-o sobre o ombro quando canta. A percussão é o instrumento basilar para as composições da artista e seu protagonismo constitui o caráter retumbante das canções que nele se apresentam. A força que a atriz, desenhista, poeta, percursionista, enfim, *cantautora*, evoca

caracteriza-se como eco de um grito de denúncia: "o exército tá matador". A forma do seu canto e de sua poética violentas ambientam o contexto para o qual se desdobram e se projetam. Isto é, para uma conjuntura opressiva, a resposta artística se dá como estética de indignação e revolta refletidas nas composições.

Por um lado, o quarto álbum já na abertura aponta para o enfrentamento, com a presença de "Sangue frio", ressonante à maneira de "A casa caiu" – oitava e antepenúltima faixa. Mas isso se altera, como nas produções anteriores, em que a ondulatória constituída pelo todo das faixas em sequência aumentam e diminuem a amplitude sonora (como em "Amora" e "Peixes tranquilos"). Contudo, é preciso considerar que isso não implica necessariamente uma mudança do posicionamento de embate do sujeito poético, já que, por exemplo, "Filme de terror" toca em questões extremamente violentas, como a do redimensionamento e manipulação das formas de vida que, ao contrário do que nos é vendido em produções românticas e pornográficas, mais se aproximam do horripilante transmitido no gênero destacado em seu título. Ou seja, não apresenta a força da percussão como ocorre nas duas faixas destacadas no início deste parágrafo, mas nem por isso deixa de se projetar de modo contundente. É um entrecruzamento que pode ser percebido na terceira faixa, subsequente justo de "Amora", de ritmo mais lento, e de "Sangue frio", de ritmo mais acelerado:

Lama

Anzol de metal rente à retina
Franzina ainda a seiva do mal
Normal se sentir segura
Com uma corrente dessa
O ouro, a roda fortuna
O ouro, a roda fortuna
A duna, a lama do rio
Friazinha
Friazinha

Seresta, dança e baile
Não faz quem não acredita
Paixão pequena sucinta
Nem frase nem oração
De ação em ação vive a besta

No fundo de cada um
De ação em ação vive a besta
No fundo de cada um
Sem raiva padece nenhum
Aos vivos o que lhes resta
Um prego pregado na testa
Ou no pé como foi com Jesus
O mal se arrasta e não se aplica
A quem o pranto conduz
Lama friazinha
Friazinha

E lembra a cara do menino
E lembra a cara do menino
E lembra a cara do menino
E lembra a cara do menino

Sem hino faz ode nenhuma
Em nenhum canto imagino
O pranto salgado que fica
É fita pendurada na memória
Quem canta tem saudade e história
E às vezes facilita a festa
Um brilho pra olhar na fresta
Na certa não tem quem lhe fale
Um brilho pra olhar na fresta
Na certa só tem quem lhe falhe

Nem no escuro nem na luz
Vale assalto ou trambique
Nem um cinto que se aperte
Nem castigo que se aplique
Assim fica estupefato
Fumado jogado na dúvida
Nem dívida bota em perigo
Nem mendigo sua canção
Nem mendigo sua canção

Requebra de dia brilhosa menina
Brinca a vera e Sol a pino
Não sente saudosa o som do sino
Nem causa lembrança cortês
Da rima do amor da vez

(BUHR, 2019)

Como destacado anteriormente, "Lama" se recompõe do poema "Pescada", de *Desperdiçando rimas*. No livro, constitui-se por 84 versos distribuídos irregularmente em 11 estrofes. Meu interesse não é somente contrastar as duas formas de expressão, mas reiterar o poema como lugar de produção de Karina Buhr, o que necessariamente reforça a noção plural sobre a artista e o natural entrecruzamento entre suas composições de caráter diverso. Da canção para o poema altera-se a sequência de versos, estrofes e rimas; exploram-se outras sonoridades; comprime-se a ideia, mas sua base se mantém em termos de significação.

Antes de mais nada, cabe ressaltar o retorno da artista para seu lugar de origem ao fazer a mudança no título do poema para a canção. A lama é símbolo da expressividade do Manguebeat no cenário musical brasileiro, a partir dos anos de 1990. Como declara o próprio precursor do movimento, Chico Science, ressaltando as palavras presentes no manifesto *Caranguejos com cérebro* (1992) – escrito por Fred Zero Quatro: há "uma antena parabólica enfiada" no habitat de caranguejos do ecossistema recifense, que irradia musicalmente as condições desse lugar. Relevante ainda pensar na forte presença de Karina Buhr nesse cenário, também como precursora, dada a sua presença enquanto mulher protagonista no toque da percussão já no início de referida década, antes mesmo da constituição do grupo musical Comadre Fulozinha, em 1997, do qual ela fez parte.

Se o "arame farpado na cabeça" poetizado em "Avião aeroporto" pode assinalar, entre outros possíveis significados, para a dor de Cristo em sua saga com uma coroa de espinhos, em "Lama", a presença do filho de Deus, de acordo com uma concepção cristã e hegemônica do Ocidente, evidencia-se como elemento comparativo aos que estão vivos, por conta de seu padecimento. A provocação da *cantautora* não está em comparar mortais a uma forma divina, mas a de ressaltar como essa violência sofrida e narrada biblicamente reverbera em tempo e espaço contemporâneos a uma criadora artística atenta ao seu entorno. A violência que por vezes ela manifesta está longe de ser gesto gratuito, mas consequente de um universo que faz do ser humano um habitante de terras frequentemente violadas.

Portanto, pregos perfuram os vivos à maneira como ocorreu com Jesus. O grande diferencial está no tratamento também perverso dado aos mortais, quando o padecimento sofrido é categoricamente ignorado. A canção se converte, então, em forma expressiva de uma

violência histórica, deslocada para a esfera recifense. Nela, a lama e a observadora do entorno permanecem em estado de frieza, a despeito dos acontecimentos ao redor. "De ação em ação vive a besta" e nem mesmo o sofrimento altera a ordem corriqueira dos modos de vida e o que se pode advir disso é a lembrança esmiuçada pela voz poética. Como se evidencia na estrofe final de "Pescada", "daqui só se leva nada/e nada é o que se tem".

Essa constante também marcada por certa regularidade dos versos e continuidade rítmica é precisamente uma forma contundente de violência, aquela que até "lembra da cara do menino", mas que observa o "anzol de metal rente à retina" quase impassivelmente. Nesse sentido, a percussão, o tom agudo da voz e o tratamento de padecimentos humanos se somam potencialmente em Karina Buhr. A implosão e consequente exploração que ela faz das palavras e de suas sonoridades aponta para uma artista em constante exercício de resistência, justamente pelo trabalho esmiuçado que realiza em cada uma de suas composições, estabelecendo o ponto, o contraponto e a síntese desse exercício composicional, como fica marcado tanto nas faixas "Avião aeroporto" e "Lama", como nas demais canções de sua obra fonográfica e poemas de sua obra literária.

Referências

BUHR, Karina. *Eu menti pra você*. Produção: Karina Buhr, Bruno Buarque e Mau. Gravadora independente, 2010.

BUHR, Karina. *Longe de onde*. Produção: Karina Buhr, Bruno Buarque e Mau. Coqueiro verde, 2011.

BUHR, Karina. *Desperdiçando rima*. Rio de Janeiro: Fábrica 231, 2015.

BUHR, Karina. *Selvática*. Produção: Bruno Buarque, Mau, André Lima e Victor Rice. YB Music, 2015.

BUHR, Karina. *Desmanche*. Produção: Karina Buhr e Regis Damasceno. Gravadora independente, 2019.

BUHR, Karina. *Estúdio Showlivre*. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ROEP5UZbeQ>. Acesso em 13 dez. 2020.

BUHR, Karina. *Cultura livre*. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B4UZjt2OK9A>. Acesso em 13 dez. 2020.

MURGEL, Carô. *Mulheres compositoras*. 2017. Disponível em: <https://

www.youtube.com/watch?v=SdBGczfMuFI>. Acesso em 13 dez. 2020.

TREVISAN, Dalton. "Morre, desgraçado". In: TREVISAN, D. *Pão e sangue*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ZERO QUATRO, Fred. *Caranguejos com cérebro (manifesto)*. 1992. Disponível em <http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html>. Acesso em 13 dez. 2020.

Este trabalho é dedicado à Mayra Moreyra Carvalho,
que me ensinou que as coisas não se excluem.

O inverno e depois: aproximações literárias e musicais no romance de Luiz Antonio de Assis Brasil

Edemilson Antônio Brambilla (UPF)[1]

Introdução

De maneira geral, pode-se afirmar que as relações entre o universo musical e o literário são tão antigas quanto a própria existência de ambas as artes. Tais relações remontam ainda ao período pré-histórico, em que se têm o desenvolvimento do aparelho fonador humano e o surgimento simultâneo do canto e da fala, que se desenvolvem a partir daí e perpassam também a Antiguidade Greco-Latina e o Romantismo. No entanto, um estudo mais metódico desta aproximação músico-literária, ou seja, a reflexão entre ambas as áreas enquanto constituintes de campo de pesquisa, ainda se encontra em estágio inicial de desenvolvimento, apresentando-se como um campo intertextual dentro da Literatura Comparada, ou ainda como um campo de estudo entre mídias, ou intermidiático.

Figurando como uma das principais referências no que diz respeito à aproximação músico-literária, a pesquisadora Solange Ribeiro de Oliveira, em sua obra intitulada *Literatura e música* (2002), discute, dentre outros temas, o conceito de *Melopoética* (*mélos* (canto) + poética) como um elemento de iluminação recíproca entre a literatura e a música. Tais estudos apontam três campos principais onde essa relação ocorre, a saber: a música e a literatura; a literatura na música; e música na literatura, ou músico-literário. O primeiro caso, a música e a literatura, refere-se a criações mistas que incluem simultaneamente o elemento verbal e o musical (ópera, drama musical, o *lied*, entre outros); a literatura na música (literário-musicais), por sua vez, são os que usam da crítica literária para fazer a análise musical (a música programática, imitação de estilos literários pela música); o terceiro caso, a música na literatura (ou músico-literários), diz respeito à música das palavras, a estruturação de

1. Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (PPGL/UPF), é graduado em Música (L) pela mesma instituição. Contato: edemilson.brambilla@gmail.com.

textos literários com base em técnicas de composição musical, ou o papel de alusões e metáforas musicais na obra literária, incluindo o retrato da figura do músico, por exemplo.

No presente estudo, ocupamo-nos desta terceira perspectiva – da música na literatura –, tendo em vista que não são raras, especialmente na cena literária brasileira, referências à música em obras de escritores renomados, dentre os quais podemos citar nomes como: Machado de Assis e Mário de Andrade, ou, então, o caso de escritores gaúchos como Erico Verissimo, Luiz Fernando Verissimo, Charles Kiefer e Luiz Antonio de Assis Brasil, autores cuja influência musical perpassa, de modo direto ou indireto, boa parte das suas obras e assume um importante papel, seja no aspecto narrativo, seja no aspecto estruturante de suas criações literárias.

Este trabalho, em especial, tem como objetivo compreender a presença da música na literatura do escritor sul-rio-grandense Luiz Antonio de Assis Brasil, tomando como base para análise seu mais recente romance, intitulado *O inverno e depois* (2016). Nele, Assis Brasil parte de relações intermidiáticas para construir sua narrativa ficcional e encontra na música seu principal tema norteador. Desse modo, nas seções subsequentes buscaremos, em um primeiro momento, discorrer sobre o conceito de intermidialidade, noção teórica que parece possibilitar a compreensão mais concreta das aproximações feitas por Luiz Antonio de Assis Brasil em sua obra, para, em seguida, elucidar melhor a ligação do escritor com o universo musical para compreender o papel delegado à música no romance em questão.

A intermidialidade e o estudo das relações interartes

O conceito de intermidialidade vem ganhando cada vez mais espaço em estudos voltados às relações entre campos distintos do saber, e sua aplicabilidade perpassa o universo artístico, das ciências humanas, da antropologia, da sociologia, da semiótica e dos estudos de comunicação. A abrangência do termo demonstra, em um primeiro momento, a dificuldade em delimitar e/ou definir de um modo mais específico seu objeto de estudo. De maneira geral, de acordo com Clüver (2011, p. 9), "'intermidialidade' implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente

aplicada a esses processos fala de 'cruzar as fronteiras' que separam as mídias". É claro que, por conta de sua vasta possibilidade interpretativa, variando de acordo com a maneira como cada área do saber se apropria do termo, essa noção acaba sendo de difícil delimitação. A primeira barreira para isso é que o conceito de intermidialidade está, necessariamente, ligado ao conceito de mídia, e sua delimitação também é pautada por controvérsias no meio acadêmico, recebendo interpretações distintas que irão depender da perspectiva acadêmica assumida, do campo de estudo e dos objetivos de cada pesquisa. Em uma das definições amplamente aceitas acerca da noção de mídia, Wolf afirma:

> Mídia, como utilizada em estudos literários e de intermidialidade, são meios de comunicação convencionalmente e culturalmente distintos, especificados não apenas por canais institucionais ou técnicos particulares (ou por apenas um canal) mas, prioritariamente, pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos que incluem, mas não se restringem, a 'mensagens' referenciais. De maneira geral, a mídia faz diferença no tipo de conteúdo que pode ser evocado, em como esses conteúdos são apresentados e em como são experimentados (WOLF, 2011, p. 2).

No que diz respeito à noção de intermidialidade, por sua vez, temos também essa dificuldade de definição. De acordo com Rajewsky, a intermidialidade é:

> [...] um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter) de alguma maneira acontecem entre as mídias. 'Intermidiático', portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramidiáticos assim como dos fenômenos transmidiáticos, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes (RAJEWSKY, 2012, p. 18).

A intermidialidade, ainda de acordo com a autora, além de designar o fenômeno supracitado, também serve ainda como uma importante ferramenta de pesquisa que não se relaciona apenas a mídias individuais, mas também se volta a configurações híbridas, onde elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem de maneira conjunta, criando, assim, formas mistas. Ainda

sobre o conceito de intermidialidade, Wolf, em seu texto intitulado *(Inter)mediality and the Study of Literature*, afirma:

> Assim como no caso de uma mídia, a (inter)midialidade também pode ser concebida de modo mais restrito ou mais amplo: o sentido restrito foca na presença de mais de uma mídia dentro de um artefato humano. Ao contrário dessa definição 'intracomposicional', eu proponho uma definição mais ampla que segue o pensamento de Irina O. Rajewsky: intermidialidade, nesse sentido amplo, se aplica a qualquer transgressão de fronteiras entre mídias convencionalmente distintas... e compreende, assim, tanto relações 'intra-' como "extra-composicionais" entre diferentes mídias (WOLF, 2011, p. 3, tradução nossa).

A fim de elucidar melhor tal interpretação feita acerca do conceito de intermidialidade, pode-se citar o estudo feito por Rajewsky (2015), que sugere três subcategorias analíticas para o uso de tal conceito — elucidadas aqui de acordo com a interpretação feita por Ghirardi; Rajewski; Diniz (2020, p. 18-19) —, vejamos: a) Intermidialidade no sentido mais restrito de transposição midiática, isto é, a transformação de um texto fonte ancorado em uma mídia específica que através de uma transformação midiática gera uma outra mídia; b) Intermidialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias, também denominada multi- ou plurimidialidade, o que implica a combinação e, portanto, a copresença de pelo menos duas mídias ou formas midiáticas de articulação percebidas como distintas (por exemplo, manuscritos com iluminuras, HQs, *graphic novels*, arte sonora e, de uma perspectiva histórica, também o teatro, a ópera e o cinema); c) Intermidialidade no sentido mais restrito de referências intermidiáticas, que significa a superação de fronteiras midiáticas não por envolver de fato, isto é, materialmente, mais de uma mídia ou forma midiática de articulação como na combinação midiática (copresença), mas por referir-se a uma outra mídia, por exemplo, tematizando, evocando ou imitando/simulando certos elementos, técnicas ou estruturas de outra mídia, utilizando seus próprios meios e instrumentos específicos para fazê-lo. Isso inclui, por exemplo, referências na pintura à fotografia (como em pinturas fotorrealistas que criam a ilusão de qualidade fotográfica valendo-se dos meios e instrumentos da pintura); da mesma forma, referências em filmes à pintura, em textos literários a filmes (a chamada escrita

fílmica), à música (musicalização da literatura) ou a obras das Belas Artes (*transposition d'art, écfrase*) etc.

Não nos cabe aqui discutir de modo pormenorizado o conceito de intermidialidade e sua aplicabilidade no cenário acadêmico. O que buscamos é elucidar um conceito que se torna basilar para as análises feitas no presente estudo, especialmente por seu caráter dialógico, abrangendo, de modo especial, as possíveis relações entre áreas como a literatura e a música. Assim, nas seções subsequentes, buscaremos discorrer sobre o escritor sul-rio-grandense Luiz Antonio de Assis Brasil, atentando para as relações entre suas criações literárias e o universo musical, para, em seguida, abordar as proximidades músico-literárias existentes em seu mais recente romance, intitulado *O inverno e depois* (2016), uma vez que a obra dialoga tanto com o *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák, quanto com o livro *Todas as manhãs do mundo*, do escritor francês Pascal Quignard.

Luiz Antonio de Assis Brasil: músico e romancista

Escritor sul-rio-grandense nascido em Porto Alegre, Luiz Antonio de Assis Brasil, antes de se tornar professor universitário vinculado à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), dedicou boa parte de sua juventude à música, atuando como violoncelista profissional da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) durante quinze anos. Assim, a familiaridade do escritor com o exercício musical faz com que música e literatura se relacionem mutuamente em praticamente todas as suas obras. De acordo com essa perspectiva, a proximidade entre a música e a literatura pode ser evidenciada especialmente em obras como *O homem amoroso* (1986), *Concerto campestre* (1997), *Música perdida* (2006) e, mais recentemente, em *O inverno e depois* (2016). Este último, juntamente com *O homem amoroso* (1986) e *Bacia das almas* (1981) podem ser consideradas, segundo Mutter (2017, p. 35-36), narrativas distintas do percurso estético seguido pela ficção assisiana, já que são suas únicas obras que se passam no tempo presente do romancista, enquanto as demais estão situadas em um tempo anterior ao do escritor.

Além disso, *O homem amoroso* (1986) e *O inverno e depois* (2016) são as obras que mais parecem conter traços autobiográficos, e que

são ficcionalizados por parte de Luiz Antonio de Assis Brasil. A primeira obra possui como pano de fundo histórico a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), ao retratar a dramática condição do exercício musical durante aqueles anos. Já em *O inverno e depois*, conforme Mutter:

> [...] apesar de a música ser quase uma personagem, o conflito é de ordem pessoal. O herói, Julius, é um gaúcho, violoncelista da Orquestra Sinfônica de São Paulo, que enfrenta uma guerra com seu próprio talento para conquistar uma música e um amor dos quais desistiu no passado. Trinta anos depois, seus fantasmas reaparecem para cobrar a dívida consigo mesmo e com o seu grande amor (MUTTER, 2017, p. 37).

A interpretação de Mutter torna-se basilar para a perspectiva que assumimos no presente estudo, já que, ao descrever a narrativa assisiana como um conflito de ordem pessoal, percebe-se que é entorno do herói – no caso Julius – que o romance de Assis Brasil irá se estruturar. Essa afirmação pode ser evidenciada em uma análise do próprio Assis Brasil (2020) com relação à personagem, onde o escritor afirma que a personagem é o centro da narrativa, tudo decorre da personagem. É essa personagem – e não a história narrada, como geralmente se acredita – que faz acontecer e cria o romance. Nas palavras do próprio Assis Brasil:

> A personagem não é uma entidade que a gente faz viver o capítulo um, faz viver o capítulo dois, faz viver o capítulo três, faz viver o final. Nunca! A personagem é que vai determinar esses eventos que constituem o romance, mesmo aqueles eventos que não têm explicação lógica (ASSIS BRASIL, 2020).

Desse modo, o trabalho ficcional de Luiz Antonio de Assis Brasil confere total autonomia à personagem na construção do enredo da obra, o que acentua ainda mais a complexidade da trama psicológica criada por ele, que encontra na música, e mais especificamente em referências intertextuais com outras obras musicais, um caminho para constituir-se. Pretende-se aqui, portanto, compreender as possíveis relações existentes entre seu romance intitulado *O inverno e depois* e *Concerto para violoncelo e orquestra*, escrito entre os anos de 1893 e 1895, pelo compositor checo Antonín Dvořák. Além disso, buscamos perceber a construção intertextual presente entre a obra

de Luiz Antonio de Assis Brasil e *Todas as manhãs do mundo*, de Pascal Quignard, autor pelo qual Assis Brasil se diz bastante influenciado. Vejamos o que Assis Brasil afirma a esse respeito no documentário sobre a sua obra intitulado *Luiz Antonio de Assis Brasil: o códice e o cinzel* (2007):

> Bom, e aí eu tenho também os meus irmãos, não é? A gente poderia colocar um Milton Hatoum, por exemplo; o Pascal Quignard, lá na França, – que são autores, digamos assim, da minha geração, com quem eu gosto de dialogar literariamente. Estabelecer pontos de contato. Porque são autores que, em certa medida, eles têm essa contenção que eu espero tanto nos romances. E que eu procuro fazer, também.

Nesse sentido, tanto o universo literário quanto o musical são essenciais para a construção da narrativa de Luiz Antonio de Assis Brasil. Cabe-nos agora, nas sessões subsequentes, compreender como essas influências podem ser evidenciadas na construção ficcional de *O inverno e depois*, atentando para a autonomia delegada à personagem assisiana para a junção e mescla de tais referências.

A música em *O inverno e depois*: Assis Brasil e Dvořák

Para além de referências autobiográficas do escritor, em *O inverno e depois*, publicado em 2016 pela editora L&PM, música e literatura relacionam-se mutuamente no campo ficcional da obra. O livro narra a história de Julius, um violoncelista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. A personagem decide passar um período em isolamento na Estância Júpiter, localizada em sua cidade natal, no interior do pampa gaúcho, com o intuito de executar o difícil *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák. No entanto, conforme Cury e Souza (2018), a busca pela musicalidade da peça de complexa execução excede o campo técnico da música e torna-se alvo de outros dois grandes conflitos ainda não resolvidos: o não enfrentamento com a meia-irmã Antônia e a brusca interrupção de um relacionamento amoroso, sua grande paixão da juventude.

Tal como ocorre no romance de Assis Brasil, o concerto de Dvořák pode ser compreendido, nas palavras de Mota (2015), como um concerto de regresso à casa, já que, nessa composição, as influências

composicionais americanas foram reduzidas, dando lugar ao estilo nacionalista checo, um possível reflexo da falta que o compositor sentia de sua terra natal e de seu círculo social: na sua vertente emocional, o concerto é nutrido pela saudade do lar e pelas memórias do seu país e do seu povo. Ainda nesse sentido, Cury e Souza (2018) afirmam que, além de toda a nostalgia da terra natal e de ser marcada pela memória, a peça de Dvořák ainda tem outra motivação: o amor não resolvido de Dvořák por sua cunhada Josefina, cuja morte era iminente no período da composição do concerto, o que levou o compositor a sinalizar, especialmente no segundo movimento da peça, uma homenagem à mulher amada.

Além disso, as relações entre o romance de Assis Brasil e o concerto de Dvořák podem ser evidenciadas também em sua estrutura narrativa. São três os espaços-tempos, em que a história de Julius se passa, a saber: *a infância* da personagem – uma parte no Rio Grande do Sul, outra em São Paulo; *a juventude*, em Würzburg, na Alemanha; e *a vida adulta*, no tempo presente, focalizando seu retorno à casa da infância. Segundo Cury e Souza (2018), assim como há três espaços-tempos no romance, o concerto é dividido em três movimentos (*Allegro*, *Adagio ma non troppo* e *Finale*). Cada parte da narrativa de Assis Brasil se assemelha a cada um dos movimentos do concerto, tanto em questões técnicas (andamento, tonalidade, sequência narrativa), quanto na intenção musical do concerto (efeitos pretendidos a partir de determinadas construções musicais).

Para além de outras relações que se possa apontar entre as duas obras analisadas, não nos parece coincidência que tanto o romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, quanto o concerto de Antonín Dvořák possuam em comum dois pontos centrais de motivação: o desejo de regresso à casa e um amor mal resolvido, além das similitudes supracitadas referentes ao aspecto estruturante de ambas as obras.

A música em *O inverno e depois*: Assis Brasil e Quignard

Outro elemento integrante da narrativa assisiana que acentua ainda mais as relações entre música e literatura feitas pelo autor é a intertextualidade presente entre *O inverno e depois* e *Todas as manhãs do mundo*, do escritor francês Pascal Quignard, sendo que a segunda

obra se torna basilar para a construção narrativa da primeira. Publicado originalmente no ano de 1991, *Todas as manhãs do mundo* retrata as relações entre o músico Marin Marais e seu mestre, o violista Monsieur de Sainte Colombe. Viúvo e pai de duas filhas – Madeleine e Toinette –, Sainte Colombe decide se isolar do mundo à sua volta e passa a viver recluso em uma cabana construída nos fundos do jardim de sua casa, à beira do rio Bièvre, onde passa a executar longos e melancólicos exercícios musicais, e, entregue ao luto pela perda de sua mulher, rotineiramente presencia o fantasma de sua esposa, que passa a visitá-lo, especialmente quando este executa a obra intitulada *O túmulo dos lamentos – Le tombeau des regrets*, música composta em sua homenagem.

Tal como a personagem de Quignard, Julius, personagem do romance de Assis Brasil, também se isola do mundo à sua volta em uma estância no interior do pampa sulino. Ao isolar-se na sua casa de infância, após diversos percalços de viagem ocorridos no trajeto entre São Paulo e o Rio Grande do Sul, Julius encontra, no estojo de seu violoncelo, o livro de Pascal Quignard, um presente dado por sua esposa Sílvia, para que, em sua estada no isolamento do Sul, Julius leia o livro que dera nome ao filme assistido outrora pelo casal, vejamos:

> Escorrega sua mão para dentro da mala e apanha o presente de Sílvia, um livro, ainda dentro da embalagem da Livraria Francesa, que ela lhe deu antes da partida, abre o pacote, de onde cai um bilhete: *Para um músico, uma história sobre músicas. Li um pouco na livraria antes de colocarem na embalagem. Sílvia. PS: Nós gostamos do filme, lembra?* [...] O livro é *Tous les matins du monde*, de Pascal Quignard, numa edição pocket da Gallimard de 1991. Eis o porquê do PS: por sugestão dele assistiram de novo, a menos de um mês, ao *Todas as manhãs do mundo*, sensível filme de Alain Carneau, com Jean-Pierre Marielle no papel do austero Monsieur de Sainte Colombe, o compositor de viola de gamba do século XVII que depois da morte da esposa escreveu músicas de um luto dilacerante (ASSIS BRASIL, 2016, p. 116).

No mesmo trecho, além de uma longa descrição do romance de Quignard por parte do narrador, comparando-o também ao filme homônimo, temos também a indicação da proximidade entre a viola de gamba, instrumento de Sainte Colombe, com o violoncelo executado por Julius, já que aquele é tido como predecessor deste. Desse

modo, a partir de então, a narrativa assisiana passa a fazer uma descrição bastante detalhada da obra de Pascal Quignard, e isso se dá tanto por meio de relatos feitos pelo narrador a respeito do que se passa no enredo de *Todas as manhãs do mundo*, quanto através de citações diretas de trechos da obra de Quignard, que representam os instantes de leitura de Julius.

Ao passo em que adentra na leitura de *Todas as manhãs do mundo*, a personagem de Assis Brasil reflete sobre o passado e os motivos que o levaram até ali: a não realização pessoal e profissional; o amor de infância mal resolvido; a promessa, feita a um antigo professor, de que iria executar o concerto de Dvořák; e a busca pela excelência no exercício musical. Todas essas características fazem com que a personagem assisiana e a personagem da obra de Quignard assumam contornos identitários bastante semelhantes um do outro – ainda que cada um a seu modo. Tal como Sainte Colombe se isola para refletir sobre sua arte e sofrer pela perda da mulher amada, Julius, personagem de *O inverno e depois*, isola-se na tentativa de se reencontrar com o exercício musical da juventude e também passa a sofrer pelo amor de infância não concretizado. As semelhanças entre os dois levam Julius a compreender seus dilemas pessoais expressos em Sainte Colombe:

> Soergue-se para soprar a chama do lampião. Em vez disso, pega *Tous les matins du monde*. Agora, o mestre Sainte Colombe, viúvo que nem as filhas conseguem consolar, se retira do mundo, construindo para si uma cabana aos fundos de seu castelo para tocar a sua viola. E ele estuda como um insano para honrar o que lhe resta de vida e para manter acessa a lembrança da adorada esposa. Ao folhear o livro para abri-lo ao acaso, ele nota que na página quatorze há três linhas sublinhadas. Sílvia, claro, na livraria. A luz é péssima, o tamanho das letras é minúsculo, mas ele consegue ler: *O homem* – Monsieur de Sainte Colombe – *não era frio como se o descreveu; ele era apenas desajeitado* – um *gauche* – *na expressão de suas emoções; ele não sabia fazer os gestos carinhosos que as crianças tanto gostam; ele era incapaz de manter uma conversação com alguém...*. Não segue. Não deve provocar a si mesmo (ASSIS BRASIL, 2016, p. 216).

Vejamos como o trecho de *Todas as manhãs do mundo* lido por Julius aparece em sua íntegra na obra de Quignard:

> O homem não era frio como se o descreveram; era desajeitado na expressão das suas emoções; não sabia fazer os gestos de afago de que as crianças tanto gostam; era incapaz de ter uma conversa seguida com alguém, exceto com os Senhores Baugin e Lancelot. Sainte Colombe fizera os seus estudos em companhia de Claude Lancelot e encontrava-o às vezes nos dias em que a Senhora de Pont-Carré recebia. No físico, era um homem alto, anguloso, muito magro, amarelo como a cidra, brusco. Mantinha as costas muito direitas, de uma forma surpreendente, olhar fixo, lábios apertados um sobre o outro. Cheio de acanhamento, mas capaz de jovialidade (QUIGNARD, 1993, p. 09-10).

A descrição das características de Sainte Colombe passa a ganhar importância à medida que a narrativa de Assis Brasil avança e sua personagem Julius adentra ainda mais em um processo de autoconhecimento, fazendo-o compreender que algumas de suas atitudes comportamentais são as mesmas que caracterizam Sainte Colombe em *Todas as manhãs do mundo.* O trecho supracitado, então, reaparece em outro momento da narrativa assisiana, mas desta vez Julius já se reconhece na personagem de Quignard, vejamos:

> No banco de trás Maria Eduarda dorme, agarrada ao celular. Julius tira o casaco e o põe sobre os ombros dela. Ao fazer isso, ela acorda. Do bolso de Julius desliza o *Tous les matins du monde*. Eduarda o pega: – Quem sabe me lê um pouco? Só uma frasezinha. Antônia acende a luz do teto da cabine. – Sabia que me pediriam isso. Julius pega o livro, abrindo-o onde pôs o marcador. Ali está um dos trechos sublinhados por Sílvia. Começa a ler, traduzindo – e alterando o nome do protagonista: – *...ele era incapaz de manter uma conversação com alguém... ...era um desajeitado na expressão de suas emoções; Julius não sabia fazer gestos carinhosos...* As duas, juntas: – Julius? – E a frase termina assim: *...mas Julius não era tão frio como diziam... não era...* – Que incrível – diz Antônia. – O mesmo nome. Não deve ser fácil viver sempre se contendo, sempre representando, e parecer para os outros que é frio. – Um inferno (ASSIS BRASIL, 2016, p. 324-325).

Esse reconhecimento de Julius tal como Sainte Colombe também ocorre no seguinte trecho:

> E agora esse mesmo olhar que vaga pelos campos e se lança, compassivo, sobre aquele jovem que foi engolfado numa infelicidade,

> à mercê de sua inexperiência e, por que não, de sua dificuldade de entender todas as sutilezas do amor e, ainda mais, as deformações sentimentais que levam as pessoas aos atos inconsequentes. Sim, no seu caso faltou a lucidez para entender e, em especial, para externar seus sentimentos – como sempre, ele foi um *gauche*, tal como Sainte Colombe (ASSIS BRASIL, 2016, p. 285).

Outras semelhanças ainda podem ser apontadas entre os dois personagens, como o fato de Julius ter o costume de elaborar frases mentais com o intuito de usá-las nos momentos de conversação, para que, desse modo, os principais traços identitários de sua personalidade não sejam expressos a seu interlocutor. Assim, essas frases previamente elaboradas e decoradas acabam funcionando como uma espécie de autodefesa ou autopreservação de sua parte. A música, no entanto, é o único meio pelo qual Julius é capaz de se expressar de forma verdadeira e livre. Essa passa a ser, então, mais uma das semelhanças que ele divide com a personagem de Pascal Quignard:

> Volta ao quarto e toma do criado-mudo o livro de Pascal Quignard. Ele se deita. Não é fiel à leitura desde o início, como se dispusera. Na página 113 há uma fala do Monsieur de Sainte Colombe a Marin Marais: *A música existe para dizer o que a palavra não pode dizer*. O que a palavra não pode dizer. Essa é uma grande verdade. As confrangedoras frases mentais, por mais elaboradas que sejam, nunca expressarão o que de fato ele sente. As palavras são sempre inferiores aos sentimentos. Com um sorriso amargo, ele se diz que um dia tocará, para si mesmo, o *Túmulo dos Pesares*, de Monsieur de Sainte Colombe. Sabe bem essa obra. Consegue tocar algumas partes de cor. É feita para ele (ASSIS BRASIL, 2016, p. 196).

Percebe-se, assim, o reconhecimento de Julius na personagem de Pascal Quignard. É claro que esse processo de autoconhecimento, feito em comparação ao herói de *Todas as manhãs do mundo*, não se dá de forma linear dentro da narrativa de *O inverno e depois*. O que ocorre, do contrário, é que essa autorreflexão é descrita de um modo complexo e fragmentado, tal qual a própria personagem assisiana, envolta em seus vários dilemas de ordem pessoal e profissional.

Considerações finais

Assim como ocorre com o *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák, a obra *Todas as manhãs do mundo*, de Pascal Quignard, parece ser fundamental para o entendimento da trama construída por Luiz Antonio de Assis Brasil. Não nos cabe aqui, através desta breve análise, abordar de modo detalhado as possíveis relações existentes entre as obras em questão. O que nos parece é que a obra de Pascal Quignard e, mais ainda, o reconhecimento de si na figura da personagem Monsieur de Sainte Colombe, auxiliam Julius em seu processo de autorreflexão e em seu exercício artístico. Do mesmo modo, o concerto de Antonín Dvořák aponta na direção de semelhanças bastante notáveis, guardadas as proporções de ambas as obras, sendo que operam com sistemas semióticos distintos, a música, no caso do *Concerto para violoncelo e orquestra*, e a literatura, no caso de *O inverno e depois*.

É importante destacar que, ainda que essas relações ocorram, não são evidenciadas de modo direto, rígido ou facilmente identificáveis em uma primeira leitura. Nesse mesmo sentido, Assis Brasil (2015) afirma tratar-se mais de uma atitude narrativa que segmenta o texto em fragmentos que, muitas vezes, alternam as expressões do introspectivo com o extrospectivo, o cômico com o sério, a ação com a reflexão. Ainda conforme Assis Brasil:

> O romance, eu não o entendo como uma linha que vai do início ao fim: acontece isso, depois aquilo, depois aquilo, depois aquilo. Até ele pode ser apresentado desse jeito. Mas, antes de tudo, o romance é um sistema de eventos, de tal maneira que, um evento que ocorre no capítulo décimo sétimo, é justificado por um evento que ocorreu no capítulo sexto. O que aconteceu no capítulo sétimo vai ter ressonância de algo que acontece no capítulo vinte e três. Portanto, elimina-se a ideia de linearidade por uma ideia tridimensional, uma ideia de sistema, em que todos os elementos são importantes, todos os elementos são relevantes, todos justificam-se a si mesmos, e constituem essa unidade que é o romance (ASSIS BRASIL, 2020).

Esse caráter sistêmico apontado por Assis Brasil, no caso de *O inverno e depois*, parece estar centrado nas ações da personagem Julius, sendo que as relações entre música e literatura expostas nas sessões anteriores parecem apontar diretamente para essa

personagem, seus dilemas pessoais e profissionais, bem como suas ações ao longo de toda a narrativa. Essas relações, no entanto, não são facilmente identificáveis em uma primeira leitura e, ainda que existam e sejam basilares para toda a construção ficcional de Assis Brasil na referida obra, encontram-se diluídas ao longo da trama, acentuando ainda mais a complexidade inerente aos fatos narrados.

Referências

ASSIS BRASIL, L. A. *A criação literária e música*. Letras em Revista, Teresina, v. 06, n. 01, jan./-jun, 2015. p. 08-15.

ASSIS BRASIL, L. A. *Bacia das almas*. Porto Alegre: L&PM, 1981. 266p.

ASSIS BRASIL, L. A. *Concerto campestre*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ASSIS BRASIL, L. A. *Música perdida*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ASSIS BRASIL, L. A. *O homem amoroso*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000,120p.

ASSIS BRASIL, L. A. *O inverno e depois*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

CLÜVER, C. Intermidialidade. *Pós:* Belo Horizonte, v. 1, n. 2, nov. 2011, p. 8 - 23. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413/12270. Acesso em: 15 dez. 2020.

CURY, M. Z. F.; SOUZA, G. A. L. Entre modulações musicais e literárias: O inverno e depois, de Luiz Antonio de Assis Brasil. *Navegações*, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p. 3-14, jan.-jun. 2018.

LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL EM CASA. FLISM em casa, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dr0NpbSZj-G0&list=PLnKT0R6HLgh6_87c8O9zsUEOoQ5rcriG2&index=12>. Acesso em: 15 dez. 2020.

LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL: O CÓDICE E O CINZEL. Documentário, 2007. Disponível em: <http://www.laab.com.br/roteiro.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2020.

MOTA, R. P. R. B. *Concerto para violoncelo e orquestra em Si menor, Op. 104, de Antonín Dvořák*: a obra enquanto objeto para a elaboração de um documento pedagógico. Dissertação (Mestrado em Música) – Curso de Pós-Graduação em Ensino de Música, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa. 2015. 223p.

MUTTER, D. T. *Um romancista ao sul*: a ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil. Porto Alegre: BesouroBox, 2017. 200p.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

QUIGNARD, P. *Todas as manhãs do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 94p.

RAJEWSKY, I. Le terme d'intermédialité en ébullition: 25 ans de débat. In: FISCHER, C. (org.) *Intermédialités*. Paris: Mondial Livres, 2015, p. 19-54.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.*). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

GHIRARDI, A. L. R.; RAJEWSKY, I.; DINIZ, T. F. N. Intermidialidade e referências intermidiáticas: uma introdução. *Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020. Disponível em: http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1902. Acesso em: 15 dez. 2020.

WOLF, W. (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb:* Comparative Literature and Culture 13.3, 2011. Disponível em: https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789. Acesso em: 15 dez. 2020.

Um microcosmo revelador: a audição musical nos romances *Em Busca Do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, e *Il piacere*, de Gabriele D'Annunzio.

Elena Gallorini (UFRGS) [1]

Introdução

A intermidialidade é uma característica inerente à produção artística moderna. Desde o início do século XX, assistimos a uma proliferação de obras de arte em que a intersecção das diferentes disciplinas desempenha um papel fundamental. Além disso, a indefinição das fronteiras entre as artes é uma causa pela qual os artistas estão comprometidos desde o nascimento do Romantismo. A música, que especialmente no século anterior era considerada inferior a outros meios expressivos pelo seu caráter não imitativo, passa a ser considerada, na concepção artística romântica, a arte que melhor pode expressar a experiência metafísica.

De acordo com o que afirmava o escritor e compositor alemão ETA Hoffmann, a música tem um poder de expressão superior porque "abre ao homem um reino desconhecido, totalmente alheio ao mundo sensível que nos rodeia e onde ele se libera de todos os sentimentos que se pode nomear para mergulhar no 'indizível' (HOFFMANN, 1985, p. 38, tradução nossa).

No final do século XIX, o compositor alemão Richard Wagner, marcado por teorias românticas, desenvolveu uma teoria da obra de arte total (*gesamtkunstwerk*), na qual declarou que queria reunir as práticas expressivas da poesia, da música e da dança, com o objetivo de alcançar uma síntese perfeita das artes das quais a tragédia grega foi a maior realização. Após a revolução wagneriana, muitos escritores adotaram a teoria da fusão das artes como princípio composicional de suas obras, daí o nascimento de um novo tipo de romance, cujo código híbrido resulta da união dos elementos do código literário e musical; no romance *A Cancão dos Loureiros*, publicado em 1887, Édouard Dujardin introduziu o monólogo interior, uma técnica

1. Doutoranda em Literatura francesa (UFRGS) e mestre em Literaturas europeias e americanas (UNIFI).

narrativa nascida da influência do "teatro da interioridade" de Wagner. Isso leva a uma alteração da estrutura da narrativa ficcional, que perde sua linearidade para adquirir um caráter fragmentário, ou melhor, como é o caso dos autores que serão discutidos neste artigo, circular, um aspecto inovador devido, entre outros, à influência dos princípios da composição musical.

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a relação entre música e literatura na estruturação do romance na virada do século XIX. Em particular, propõe-se a realizar a análise da relação músico-literária a partir da comparação de dois romances publicados entre o final do século XIX e o início do século XX: *Em busca do tempo perdido* (1913) do autor francês Marcel Proust e *Il piacere* (1889), do escritor italiano Gabriele D'Annunzio. Mostraremos que não apenas a música teve um papel determinante na vida dos dois artistas, mas que essa admiração resulta na adoção de certos elementos musicais na composição do enredo e na formação do sentido da obra. Os dois protagonistas dos textos escolhidos, o dândi romano Andrea Sperelli na obra de D'Annunzio, e o esteta judeu Charler Swann, figura central do primeiro volume do romance proustiano, *Do lado de Swann*, começam a idealizar e amar uma mulher graças à audição de uma sonata, e à associação entre a sensação sentida pelo coração e as sensações despertadas pela música.

A influência wagneriana

Marcel Proust é considerado pela crítica como um precursor do modernismo; sabe-se também que este autor marcou toda a literatura do século XX, seja pela importância que deu à memória involuntária e à experiência sensorial, seja pelo seu estilo, caracterizado pela presença de longas frases musicais.

Na verdade, Proust não era músico (sabemos, porém, que ele teve aulas de piano), mas soube descrevê-la com maestria. Depois de conhecer o maestro e compositor francês Reynaldo Hahn, que também se tornou seu amante por um período, Proust ficou cada vez mais fascinado pela música, tanto que passou a considerá-la superior à toda arte. Nas palavras do próprio autor: "Gostaria de saber se a Música não seria o único exemplo do que poderia ter sido - se não fosse pela invenção da linguagem, a formação das palavras,

a análise de ideias - a comunicação de almas" (PROUST, 1923, p.70, tradução nossa).

Entre os músicos que admirava, Wagner ocupava lugar de destaque. Além disso, como observa o crítico francês Timothée Picard, "Wagner é quantitativamente o músico mais citado em toda a obra de Proust" (PICARD, 2006, online, tradução nossa). No entanto, a presença de referências ao compositor alemão dentro do ciclo proustiano não está ligada apenas às reflexões estéticas, mas é um sinal de um wagnerismo inerente à estrutura narrativa da obra. De acordo com David Roberts:

> Confrontado com a obra de arte total wagneriana, Proust compartilhou a obsessão de Baudelaire e Mallarmé por uma arte que une todas as artes. E como eles ele abraça a doutrina de correspondências. Um som, um cheiro, um sabor são suficientes para desencadear o "milagre da analogia", parte integrante da estrutura da memória involuntária. [...] Além disso, a ideia de analogia recíproca sugere uma reciprocidade entre as artes, o que permite que uma arte, a literatura, reivindique o título de *Gesamtkunstwerk*. Geroges Piroué fala da "ópera internalizada" de Proust, que concretiza o que Mallarmé propôs como meta de união da poesia e do teatro [...] (ROBERTS, 2011, p. 131, tradução nossa).

Além disso, como acrescenta Roberts, para Proust a memória involuntária seria, como o *leitmotiv* wagneriano, o recurso de uma alegria desconhecida, como a mensagem de um paraíso perdido e um meio de unir passado e presente em apagando toda distância temporal (ROBERTS, 2011, p. 131).

Para Gabriele D'Annunzio, a música era inseparável de sua vida e teve um papel ativo em sua produção literária. Como diz Adriano Lualdi:

> De acordo com o autor de *Il Fuoco, Le Odi navali, Leda senza cigno, Isotteo e la chimera, Il Trionfo della morte, Il Notturno, Le vergini delle rocce*, a Música é um elemento básico da vida; na verdade, é uma força vital. D'Annunzio pode dizer sobre si mesmo, mudando apenas uma palavra para uma certa profissão de fé: "Eu sou um homem para quem existe o mundo dos sons" (LUALDI, 1958, *online*, tradução nossa).

É verdade que em suas primeiras criações literárias, como é o caso da compilação de contos *Le Novelle della Pescara*, podemos continuar a identificar a influência da estética naturalista, especialmente no que diz respeito aos temas tratados. Porém, durante a última década do século XIX, D'Annunzio permaneceu em Nápoles, onde conduziu uma intensa reflexão sobre a escrita em prosa que o levou a declarar, num texto intitulado *L'Ultimo romanzo*, publicado no jornal romano *La Tribuna*, pretendendo acabar com seu naturalismo e se dedicar mais à introspecção psicológica (MARIANO, 2016, p. 35, tradução nossa). Foi neste mesmo período que o artista italiano conheceu a música wagneriana, pela qual começou a sentir uma profunda admiração. Entre julho e agosto de 1893 publicou artigos no *La Tribuna* em defesa de Richard Wagner, que havia sido severamente atacado pelo filósofo alemão Friederich Nietzsche. Sobre a obra do compositor alemão, D'Annunzio disse:

> Só a música hoje é dada para expressar os sonhos que nascem nas profundezas da melancolia moderna, os pensamentos indefinidos, os desejos ilimitados, as ansiedades sem causa, os desesperos inconsoláveis, todos os problemas mais sombrios e angustiados que herdamos dos Obermanns, do René. [...] Riccardo Wagner não só reuniu em sua obra toda essa espiritualidade e esses ideais espalhados ao seu redor, mas, interpretando nossa necessidade metafísica, ele nos revelou a parte oculta de nossa vida íntima (D'ANNUNZIO, 1914, pp. 25-26, tradução nossa).

D'Annunzio vislumbra no drama wagneriano o modelo composicional de uma série de obras novelísticas que viram a luz do dia após *Il piacere*. O objetivo que o escritor persegue com a transferência dos conceitos wagnerianos para a literatura é anunciado por ele mesmo na carta ao seu amigo pintor Francesco Paolo Michetti que abre o romance *Il Trionfo della Morte*:

> É acima de tudo - embora possa parecer aspirar que o esforço que tentei, de fazer a vida interior em sua cópia e em sua diversidade, ter um valor transcendente o da representação estética pura - há, acima de tudo, o propósito de fazer obra de beleza e poesia, prosa plástica e sinfônica, rica em imagens e música. Competir efetivamente na constituição da narrativa moderna e da prosa descritiva na Itália: esta é minha ambição mais tenaz (D'ANNUNZIO, 1933, p. 5, tradução nossa).

Neste romance, o enredo é reduzido ao mínimo: é a história do amor infeliz entre o esteta Giorgio Aurispa e a mulher casada Ippolita Sanzio. O que predomina é o tema da morte, que, no verdadeiro *leitmotiv* wagneriano, está presente em todo o romance; o fio condutor da história é a introspecção psicológica da consciência do protagonista que, oprimido pela mediocridade da vida e assombrado pelo ciúme que sente pela mulher, tenta se redimir através da música e do misticismo religioso, mas, resignado e abandonado com todas as esperanças, acaba suicidando-se ao se atirar de uma pedra, levando consigo Ippolita. Pode-se dizer que com esta obra D'Annunzio realiza o projeto de renovação da prosa que havia iniciado na composição de *Il piacere*. Como afirma Manuele Marinoni:

> A bifurcação wagneriana comporta muitos problemas de natureza teórico-composicional: a música wagneriana é, antes de tudo, o principal elemento que leva à reescrita do Invencível no *Triunfo da Morte* e é também o principal reagente para o ingresso da "eckfrasis musical" (para colocá-lo com Eduard Hanslick) que, até a temporada noturna incluída, marcará uma mudança estilística significativa. Com a chegada de Wagner, ou melhor, da literatura wagneriana (Wyzewa na liderança), desencadeia-se o estilhaçamento do já frágil sistema narrativo (MARINONI, 2016, p. 135, tradução nossa).

O modelo cíclico proustiano

A música percorre de ponta a ponta o ciclo de *Em busca do Tempo Perdido*: em particular, a *Sonata de Vinteuil*, obra ficcional para violino e piano, é citada em diversas ocasiões e desempenha um papel essencial ao nível do enredo. O dândi de origem judaica Charles Swann, protagonista do capítulo *Um amor de Swann*, segunda parte do primeiro volume da obra proustiana, *Do lado de Swann*, se apaixona por uma jovem de classe baixa, Odette de Crécy, ao mesmo tempo da audição dessa obra musical; por sua vez, essa sonata contém "a pequena frase", um conjunto de notas que se transformam a partir de então no "ar nacional de seu amor" (PROUST, 1960, p. 218, tradução nossa).

Como Michel Butor observa, a relação entre Swann e Odette não é tão simples quanto se possa pensar, mas ajuda a revelar o sentido último da obra proustiana (BUTOR, 1964, p. 253). Percorrendo

o ciclo proustiano, é possível notar que o sentimento de amor e a audição musical estão profundamente ligados não só na experiência sentimental entre estas duas personagens, mas também na que se passará entre o narrador do romance e Albertine. De acordo com a pesquisadora Mary Gayle Pifer:

> Assim, as paixões da obra seguem um padrão cíclico idêntico. No entanto, sempre que o tema do amor surge, certos aspectos desse padrão cíclico e das "leis imutáveis" resultantes são intensificados por variações da mesma melodia. Por exemplo, o narrador compara diretamente seu ciúme infantil ao de Swann e este anuncia o tema que fará o sujeito do Prisioneiro (PIFER, 1972, p. 15, tradução nossa).

Em *A Prisioneira*, quinto volume do ciclo, o narrador encontra-se no salão burguês de Verdurin, ou seja, no mesmo lugar onde Swann descobrira o seu amor por Odette enquanto ouvia a representação da sonata de Vinteuil. A sua reflexão sobre a relação com Albertine é interrompida pela abertura do septeto de Vinteuil, que ouve pela primeira vez; é a música que, graças ao seu poder sugestivo, permite-lhe esta "comunicação de almas" para além da dimensão das palavras e que o ajuda a aliviar por alguns momentos o seu sofrimento amoroso.

Porém, assim que a performance termina, o narrador é novamente mergulhado na prosaica comunicação do presente "como um anjo que, caído da embriaguez do Paraíso, cai na mais insignificante realidade" (PROUST, 1923, p. 72, tradução nossa); e, como no caso de Swann, em um ciúme cada vez mais aguçado. Como assinala Marcel Dietler, é a repetição de amores infelizes que permite ao indivíduo se conhecer e ter a revelação de sua vocação artística, o que só pode ocorrer, segundo Proust, no sofrimento:

> Se a mulher nunca evoca o atemporal, pelo menos os sofrimentos que ela causa podem ser usados para completar, nutrir o trabalho, evitar a esterilidade artística para a artista pelo constante despertar de suas faculdades emocionais ou dela ciúmes. Os sofrimentos do amor conduzem o artista a terras desconhecidas que ele nunca teria conhecido (DIETLER, 1968, p. 76, tradução nossa).

Depois de ter esclarecido em que medida a música é um microcosmo revelador da obra de Proust, demonstraremos que a associação

entre música e amor presente no romance dannunziano também não é fruto do acaso, mas que, pelo contrário, a repetição de experiências sentimentais infelizes associadas à audição musical que se consagra no texto do escritor italiano corresponde à busca hermenêutica realizada através do sofrimento amoroso que está na base do amor cíclico proustiano. Pifer resume o ciclo da seguinte forma:

> Em geral, o modelo cíclico de amor, conforme estabelecido em *Um amor de Swann* apresenta: (1) um período de indiferença, composto de tédio e uma disposição para o amor; (2) um período de sofrimento, baseado nas qualidades subjetivas do amor que levam ao ciúme (período que termina em um sentimento de culpa difícil de analisar e produzido por um desejo de vingança); (3) um retorno à indiferença, que é em parte uma alienação devido a uma liberação do sofrimento e em parte também uma expansão estética da alma. As interrupções neste padrão cíclico de amor representam o impulso que prepara o próximo estágio do ciclo. (PIFER, 1972, p. 15-16, tradução nossa).

O romance *Il piacere* está dividido em quatro partes. O enredo não segue um curso linear, trata-se das memórias das experiências românticas do protagonista, o esteta romano Andrea Sperelli. Embora a história seja contada de um ponto de vista onisciente, o que é um sinal final da influência naturalista, é possível localizar elementos inovadores na estrutura narrativa, como o uso da liberdade de expressão indireta, analepses e longas digressões psicológicas.

A primeira parte é dedicada ao encontro de Andrea e uma bela f*emme fatale*, Elena Muti, no Palazzo Zuccari, a residência romana do jovem. Um longo *flashback* se abre aqui, onde o jovem se lembra do nascimento do sentimento de amor e da separação, dois anos antes. Antes de conhecer Elena, Andrea vivia em um estado de tédio que pode ser associado ao "período de indiferença" do ciclo proustiano:

> Chegando a Roma no final de setembro de 1884, ele estabeleceu sua casa no Palácio Zuccari na Trinità de 'Monti, naquele delicioso tepidário católico onde a sombra do obelisco de Pio VI marca a fuga das Horas. Ele passou todo o mês de outubro cuidando da decoração; então, quando os quartos estavam enfeitados e prontos, ele teve alguns dias de tristeza invencível na nova casa. [...] Claro que agora ele estava entrando em um novo estádio. - Teria ele finalmente encontrado a mulher e a obra capazes de tomar posse

> de seu coração e se tornar seu propósito? (D'ANNUNZIO, 1894, p. 44, tradução nossa)[2].

Este estado de inércia espiritual é interrompido pelo início da paixão amorosa. Uma noite, em um evento mundano na capital, Sperelli conhece esta jovem aristocrática de aparência sedutora. A visão de Elena abala a alma do protagonista à primeira vista. Percebe-se que o narrador faz alusão aos *leitmotiv* wagnerianos do olhar e do filtro (que também são evocados em um encontro com Maria Ferres, a outra mulher cujo protagonista se apaixona):

> Ele viu Elena molhar os lábios em um vinho loiro como mel líquido. Ele escolheu entre as taças aquela em que o criado servira um vinho igual; e bebeu com Elena. Os dois, ao mesmo tempo, colocaram o cristal na toalha da mesa. A comunidade do ato voltou-se uma para a outra. E o olhar iluminou os dois, muito mais do que o gole (D'ANNUNZIO, 1894, p. 55, tradução nossa)[3].

Em meio a conversas prosaicas, o jovem se pergunta sobre a natureza do sentimento que está começando a sentir por Elena, como se tivesse encontrado sua esposa ideal:

> Certamente vi você outra vez; não sei mais onde, não sei quando, mas com certeza te vi lá - Andrea Sperelli dizia para a duquesa, de pé na frente dela. - Subindo as escadas, enquanto te observava subir, nas profundezas da minha memória despertou uma memória indistinta, algo que se concretizou ao ritmo da tua subida, como uma imagem que sobe de um ar de música... apaguei da memória; mas, quando você se virou, senti que seu perfil tinha uma corres-

2. Giunto a Roma in sul finir di settembre del 1884, stabilì il suo home nel palazzo Zuccari alla Trinità de' Monti, su quel dilettoso tepidario cattolico dove l'ombra dell'obelisco di Pio VI segna la *fuga* delle Ore. Passò tutto il mese di ottobre tra le cure degli addobbi; poi, quando le stanze furono ornate e pronte, ebbe nella nuova casa alcuni giorni d'invincibile tristezza. [...]Certo egli ora entrava in un novello stadio. - Avrebbe alfin trovato la donna e l'opera capaci d'impadronirsi del suo cuore e di divenire il suo scopo?
3. Egli vide Elena nell'atto di bagnare le labbra in un vino biondo come un miele liquido. Scelse tra i bicchieri quello ove il servo aveva versato un egual vino; e bevve con Elena. Ambedue, nel tempo medesimo, posarono su la tovaglia il cristallo. La comunità dell'atto fece volgere l'una verso l'altro. E lo sguardo li accese ambedue, più assai del sorso.

> pondência indiscutível com aquela imagem. Não poderia ser uma adivinhação; era, portanto, um fenômeno obscuro de memória. Eu certamente vi você de novo. Quem sabe! Talvez em um sonho, talvez em uma criação artística, talvez também em um mundo diferente, em uma existência anterior ... (D'ANNUNZIO, 1894, p. 51, tradução nossa)[4].

No entanto, é interessante notar que é o próprio protagonista que faz a associação entre a mulher amada e uma imagem musical, uma "imagem nascida de uma ária de música". O herói dannunziano experimenta uma espécie de êxtase hoffmaniano diante da figura feminina, ou seja, um daqueles momentos privilegiados de revelação que podem ser despertados, como afirma o crítico Timothée Picard, "pela figura feminina [...] muitas vezes esse misterioso instrumentista que permite a concordância da alma individual ao concerto da natureza" (PICARD, 2006, online, tradução nossa). Não é por acaso que o nascimento da paixão de Andrea ocorre no momento em que um músico convidado da festa está tocando a *Sonata ao Luar* de Beethoven no piano. Enquanto ouvia a peça musical, o jovem experimentou uma experiência sensorial inédita: "Todo o seu ser se ergueu e se inclinou com uma veemência incomensurável para a criatura maravilhosa. Ele queria envolvê-la, atraí-la para si, sugeri-la, bebê-la, possuí-la de uma forma sobre-humana" (D'ANNUNZIO, 1894, p. 71, tradução nossa)[5].

Porém, após o início do romance, Andrea começa a sentir um ciúme mórbido da amada. Em outras palavras, é o início do "período

4. Io vi ho certo veduta un'altra volta; non so più dove, non so più quando, ma vi ho certo veduta - diceva Andrea Sperelli alla duchessa, ritto in piedi d'innanzi a lei. - Su per le scale, mentre vi guardavo salire, nel fondo della mia memoria si risvegliava un ricordo indistinto, qualche cosa che prendeva forma seguendo il ritmo di quel vostro salire, come un'imagine nascente da un'aria di musica... Non son giunto ad aver limpido il ricordo; ma, quando vi siete voltata, ho sentito che il vostro profilo aveva una non dubbia rispondenza con quella imagine. Non poteva essere una divinazione; era dunque un oscuro fenomeno della memoria. Io vi ho certo veduta, un'altra volta. Chi sa! Forse in un sogno, forse in una creazione d'arte, forse anche in un diverso mondo, in una esistenza anteriore...
5. Tutto il suo essere insorgeva e tendeva con ismisurata veemenza verso la stupenda creatura. Egli avrebbe voluto involgerla, attrarla entro di sé, suggerla, beverla, possederla in un qualche modo sovrumano.

de sofrimento" do ciclo proustiano. Os dois jovens vivem um caso de amor atormentado que está fadado ao fracasso.

Após o fim de sua história com Elena, Andrea se lança em aventuras superficiais que o levam à depravação, a ponto de ser chamado para um duelo por um rival e ficar gravemente ferido. Passou a convalescença em Ferrara, na casa de uma prima, onde refletiu até se dar conta de que o que procurava no amor de uma mulher era um ideal que só poderia alcançar cultivando o amor para arte; como resultado, ele se dedica serenamente à criação, inspirado pela natureza que o cerca, que se assemelha a uma espécie de éden primordial. Este momento pode ser identificado com o terceiro período do modelo de Pifer, ou seja, o "retorno à indiferença" ou "expansão estética da alma":

> Ele sorriu um pouco. E ele pensou: "Ama quem?" arte? uma mulher? qual mulher? " Elena parecia distante, perdida, morta, não mais dela; os outros pareciam ainda mais distantes, mortos para sempre. Ele estava livre, então. Por que ele faria uma busca inútil e perigosa novamente? No fundo de seu coração estava o desejo de dar, gratuitamente e por gratidão, a um ser mais elevado e puro. Mas onde isso estava? [...] Arte! Arte! - Aqui está o amante fiel, sempre jovem, imortal (D'ANNUNZIO, 1894, p. 174, tradução nossa)[6].

No entanto, seu estado de tranquilidade logo foi interrompido pela chegada de uma amiga de sua prima, Maria Ferres, esposa do ministro plenipotenciário da Guatemala, mulher aristocrática e pianista experiente por quem se apaixonou perdidamente. Novamente, é a audição musical que acompanha a eclosão do sentimento de amor no protagonista:

> Ela cantou, acompanhando-se. [...] o convalescente, profundamente perturbado, sentia as notas passarem por suas veias uma a uma, como se o sangue em seu corpo tivesse parado para ouvir.

6. Egli un poco sorrise. E pensò: «Amare chi? l'Arte? una donna? quale donna?» Elena gli apparve lontana, perduta, morta, non più sua; le altre gli apparvero anche più lontane, morte per sempre. Egli era libero, dunque. Perché mai avrebbe di nuovo seguita una ricerca inutile e perigliosa? Era in fondo il suo cuore il desiderio di darsi, liberamente e per riconoscenza, a un essere più alto e più puro. Ma dov'era questo essere? [...] L'Arte! L'Arte! - Ecco l'Amante fedele, sempre giovine, immortale.

> Uma geada fina atingiu as raízes de seu cabelo; sombras rápidas e espessas caíram em seus olhos; a ansiedade o deixou sem fôlego. E a intensidade da sensação, em seus nervos agudos, era tão grande que ele teve que fazer um esforço para conter uma explosão de lágrimas (D'ANNUNZIO, 1894, p. 205, tradução nossa)[7].

O jovem começa a sentir um amor platônico pela mulher que associa a um "anjo musical" hoffmanniano. Este é o início de outro "ciclo proustiano"; Andrea começa a sentir paixão por Maria e, ao mesmo tempo, um sentimento de ciúme agudo de Delphine, a filhinha da mulher. A volta do marido de Maria provoca a separação repentina de dois amantes.

O segundo ciclo está inacabado, porque na terceira parte do romance, com o retorno de Elena, as duas paixões amorosas se sobrepõem. Andrea e Maria se encontram em um concerto onde, entre outras coisas, um *Quarteto* de Mendelssohn é apresentado. Ouvir música desencadeia uma experiência metafísica na mente de ambos os amantes:

> Agora vem o seu Bach. E os dois, quando a música recomeçou, sentiram uma necessidade instintiva de se aproximar. [...]. O Adagio teve uma elevação de canto tão poderosa, que subiu com tal vôo às alturas do êxtase, com tanta segurança que se espalhou para o Infinito, que parecia a voz de uma criatura sobre-humana que derramava no ritmo o júbilo de um dos seus. conquista imortal (D'ANNUNZIO, 1894, p. 355, tradução nossa)[8].

A entrada inesperada de Elena na sala de concertos lança consternação na alma do jovem que "oscilou perdido entre a dupla atração feminina e o encanto da música, penetrado por nenhuma das

7. Ella cantava, accompagnandosi. [...] il convalescente, turbato fin nel profondo, sentì passarsi per le vene le note a una a una, come se nel corpo il sangue gli si fosse arrestato ad ascoltare. Un gelo sottile gli prendeva le radici de' capelli; ombre rapide e spesse gli cadevano su gli occhi; l'ansia gli premeva il respiro. E l'intensità della sensazione, ne' suoi nervi acuiti, era tanta ch'egli doveva fare uno sforzo per contenere uno scoppio di lacrime.
8. Ora viene il vostro Bach. E ambedue, quando la musica ricominciò, provarono un bisogno istintivo di riavvicinarsi. [...]. L'Adagio aveva una elevazion di canto così possente, saliva con tal volo alle sommità dell'estasi, con tal piena sicurezza allargavasi nell'Infinito, che parve la voce d'una creatura sopraumana la quale effondesse nel ritmo il giubilo d'una sua conquista immortale.

três forças; sentia, por dentro, uma impressão indefinível, como de um vazio no qual grandes choques ressoavam continuamente com um eco doloroso [...] (D'ANNUNZIO, 1894, p. 357, tradução nossa)[9].

O que se segue a este "período de sofrimento" não é o estado de retorno à indiferença e expansão estética: Andrea, que havia colocado em Elena todas as suas esperanças, seus sonhos de amor total e absoluto, leva consciência das ilusões e mentiras inerentes à sua ligação com as mulheres. A presença de Maria desperta o ciúme de Elena, que mais uma vez tenta seduzir a protagonista. Andrea, em busca de um terceiro ideal no amor, sobrepõe o amor espiritual que sente por Maria ao impulso erótico que sentia por Elena; no último encontro com Maria, que é obrigada a deixar Roma porque o marido foi flagrado trapaceando na mesa de jogo, ele pronuncia o nome da rival.

A história termina com a descrição do leilão da propriedade de Ferres, do qual Andrea participa. O jovem sente náuseas de vontade de morrer, e seu retorno à residência Zuccari parece um cortejo fúnebre: "Ele entrou. Como o armário estava cheio, ele não conseguiu passar. Seguiu, lentamente, passo a passo, por todo o caminho dentro da casa (D'ANNUNZIO, 1894, p. 449, tradução nossa)[10]. O romance dannunziano é, portanto, a narrativa do fracasso do amor, que não é seguida pela redenção oferecida pela criação artística; como afirma o pesquisador Marc Rolland:

> Em sua obra ficcional, Gabriele D'Annunzio encena personagens tomados de paixão amorosa, com a lembrança onipresente de eras gloriosas do passado, inscritos em nomes, lugares, linhagens, enquanto sentimentos violentos ou apaziguados são em sintonia com as paisagens atormentadas e grandiosas. A visão é inseparável da audição - a paixão dannunziana não pode ser concebida sem música, especialmente a de Wagner. No entanto, esses romances são declarações de fracasso [...] (ROLLAND, 2012, p. 1, tradução nossa).

9. ondeggiava perduto fra la duplice attrazion feminile e il fascino della musica, da nessuna delle tre forze penetrato; provava, dentro, un'impressione indefinibile, come d'un vuoto in cui risonassero di continuo grandi urti con un'eco dolorosa [...]
10. Egli entrò. Come l'armario occupava tutta la larghezza, egli non poté passare oltre. Seguì, piano piano, di gradino in gradino, fin dentro la casa.

A derrota estética do dândi Andrea Sperelli lembra a de Charles Swann, que, nas palavras de Émile Bédriomo, "não conseguiu conter os lampejos que captou no espaço de um momento; e perspectivas novas e desconhecidas se perderam para sempre para ele" (BÉDRIOMO, 1984, p. 49, tradução nossa). Com Proust, o experimento do gosto inacabado de Swann é realizado pelo narrador, que encontrará sua redenção em uma "manhã roxa", onde recebe "uma esperança misteriosa" de ser capaz de compensar o tempo perdido escrevendo:

> Foi em superfícies planas e planas como as do mar que, numa manhã tempestuosa já púrpura, deu-se início, em meio a um silêncio amargo, num vazio infinito, o novo trabalho, e é numa madrugada que, para se construir gradualmente diante de mim, esse universo desconhecido foi retirado do silêncio e da noite. Esse vermelho, tão novo, tão ausente da terna, rústica e cândida sonata, tingia todo o céu, como a alvorada, de uma esperança misteriosa (PROUST, 1923, p. 60, tradução nossa)[11].

O mesmo não acontece com o herói dannunziano; para ele não é a "nova obra" que ressoa, mas uma "fanfarra que soa metal", que parece cobrir Roma com uma "chama impalpável":

> Na praça do Quirinal, em frente ao palácio, uma fanfarra soou. As ondas largas daquela música metálica espalham-se pelo fogo do ar. O obelisco, a fonte, os colossos ergueram-se no meio do rubor e tornaram-se roxos como se penetrados por uma chama impalpável. A imensa Roma, dominada por uma batalha de nuvens, parecia iluminar o céu (D'ANNUNZIO, 1894, p. 449, tradução nossa)[12].

11. C'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage déjà tout empourpré, commençait, au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit. Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un espoir mystérieux.

12. Nella piazza del Quirinale, d'innanzi alla reggia, sonava una fanfara. Le larghe onde di quella musica metallica si propagavano per l'incendio dell'aria. L'obelisco, la fontana, i colossi grandeggiavano in mezzo al rossore e si imporporavano come penetrati d'uma fiamma impalpabile. Roma immensa, dominata da una battaglia di nuvoli, pareva illuminare il cielo.

Posto isto, convém lembrar que D'Annunzio nunca deixou de sentir o desejo e a necessidade de renovação; como afirma o artista no prefácio do romance Giovanni Episcopo: "Renove ou morra!" (D'ANNUNZIO, 1995, p. 10, tradução nossa). A pesquisa estética do escritor italiano nunca parou, mas continuou a evoluir ao longo de sua vida, através da tentativa de renovação de todos os gêneros, em particular do teatro, da poesia e da prosa.

Em 1910, com a publicação de *Forse che sì e forse che no* que Proust definiu como um "romance maravilhoso" (PROUST, 1930, p. 213), D'Annunzio assumiu a voz do romance de vanguarda: o protagonista Paolo Tarsis, que reflete o amor pela aviação que D'Annunzio experimentava nesse período, é um burguês apaixonado por máquinas, movimento e velocidade. Foi o último romance do escritor italiano. Durante a Primeira Guerra Mundial, o "poeta aviador" sofreu uma queda de avião que o fez perder temporariamente a visão. Era então o início de uma nova fase, que foi denominada "noturna", cujo resultado é a coleção de fragmentos autobiográficos *Prosa di ricerca*, que, como afirma o pesquisador Giorgio Mirandola, por sua falta de intriga e seu caráter memorialístico, revela uma continuidade estilística com a obra-prima proustiana (MIRANDOLA, 1968, p. 474).

Considerações finais

Neste trabalho, foi demonstrado que a intermidialidade é um elemento comum na concepção do romance em D'Annunzio e Proust. Pela análise comparativa do papel desempenhado pelo dispositivo musical em suas obras, *Em busca do tempo perdido* e *Il piacere*, verificou-se que a repetição ao longo do romance da associação entre a audição musical e o sentimento de amor é não fortuito, mas antes um microcosmo revelando a estrutura da própria obra; influenciados pelo conceito wagneriano de fusão artística, os dois escritores transformam em símbolo o despertar amoroso associado à execução de uma peça musical, de modo a circunscrever em alguns momentos o sentido macrocósmico da obra.

Em segundo lugar, verificou-se que a estrutura da trama em que se desenrolam as experiências amorosas vividas pelo protagonista do romance dannunziano corresponde à cíclica do amor proustiano, e que, em ambos os romances, o artista conduz uma busca

hermenêutica que se realiza por meio do sofrimento causado por relacionamentos amorosos atormentados. Não podemos dizer se na vida real D'Annunzio e Proust se conheceram; esta possibilidade não deve ser descartada, visto que o poeta italiano, em 1910, deixou a Itália por graves problemas financeiros e decidiu "ir para o exílio voluntário" em Paris, onde permaneceu cerca de cinco anos. Naquela época, Marcel Proust ainda não era famoso, mas já havia publicado, em 1896, a coleção de poemas em prosa e contos *Os Prazeres e os Dias*, e tentava se dar a conhecer à sociedade parisiense, frequentando os salões das senhoras mais importantes. Fica o fato de que eles se cruzaram em sua jornada literária, tendo ambos feito a mesma tentativa de fundir arte e vida, unindo palavra e som em uma prosa musicalizada que tenta ouvir verdades desconhecidas e dizer o indizível.

Referências

BEDRIOMO, Emile. *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984.

BUTOR, Michel. *Les œuvres d'art imaginaires chez Proust*. In: *Répertoire II*. Paris: Minuit, 1964.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Giovanni Episcopo*. Roma: Newton, 1995.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il caso Wagner e la genesi del "Parsifal"*. Firenze: Quattrini, 1914.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il piacere*. Milano: Fratelli Treves Editori, 1894.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il trionfo della morte*. Roma: Per l'Oleandro, 1933.

DIETLER, Marcel. *Proust et la musique. Echos de Saint-Maurice*, Saint-Maurice, 1968, t. 66, p. 60-78.

HOFFMANN, E.T.A. *Écrits sur la musique*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1985.

LUALDI, Adriano. *D'Annunzio e la musica. In*: Lualdi, Adriano (ed.). *Piazza delle belle arti. Rassegna 1957-1958*, 1959. p. 144-168. [online]. Disponível em: https://www.rodoni.ch/malipiero/adrianolualdi/lualdidannunzio.html. Acesso em: 22 jul. 2019.

MARIANO, Emilio. *Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal Fuoco alle Laudi*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2016.

MARINONI, Manuele. *D'Annunzio, il romanzo e la psicologia sperimentale L'invincibile un "roman d'une maladie". Rivista di studi italiani,* Toronto, Anno XXXIV, n° 2, p. 128-148, 2016.

MIRANDOLA, Giorgio. *D'Annunzio e Proust. Lettere italiane,* Leo S. Olschki, Firenze, v. 20, n. 4, p. 470-479, 1968.

PIFER, Mary Gayle. *L'amour cyclique Proustien. Chimères,* Lawrence, v. 5, p. 15-30, 1972.

PICARD, Timothée. *L'esthétique musicale, d'Hoffmann à ses héritiers. In*: Cabanès, Jean-Louis (ed.). *Romantismes, l'esthétique en acte* [online]. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009. p. 281-291. Disponível em: https://books.openedition.org/pupo/1551?lang=it Acesso em: 21 jul. 2019.

PICARD, Timothée. *Wagner, une question européenne*. Rennes: PUR, 2006.

PROUST, Marcel. *La Prisionnière. In*: *À la recherche du temps perdu,* vol. 12. Paris: Gallimard, 1923.

PROUST, R., BRACH P. *Correspondance générale de Marcel Proust. Tome 1*: *Lettres à Robert de Montesquiou*. 1893-1921. Paris: Plon, 1930.

ROBERTS, David. *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca: Cornell University Press, 2011.

ROLLAND, Marc. Sentiment océanique et romantisme noir: de D'Annunzio à Mishima. *In*: Dallet, Sylvie; Noël, Emile (ed.). *Les Territoires du Sentiment Océanique.* Paris: L'Harmattan, 2012.

O poema do samba na canção brasileira

Feliciano José Bezerra filho (UESPI)[1]

Introdução

Canção popular é algo próprio em sua junção do código oral com o musical; é uma terceira e única coisa. Ou seja, não se vale somente do conceito substancial da arte e ciência de combinar sons, nem apenas da manifestação da oralidade. Trata-se do resultado da complementaridade entre esses dois campos, sendo exatamente o que vai fazer a canção estabilizar o seu sentido. É o que a caracteriza dentro do sistema geral da música, um subsistema estético com leis próprias, que ajusta ambiências poéticas verbais a elementos sonoros.

A canção é um elemento gerado a partir de entoações particulares da fala, uma forma de dizer, um modo formatado de discurso, seja ele sentimental, social, confessional estético ou político. E sua autonomia está justamente na emissão, no gesto específico de cantar, que traz, numa perspectiva histórica, a relação direta da poesia com a melodia, com o fraseamento rítmico que caracteriza o discurso poético.

Lembremos que o sujeito realizador, o operador construtivo desta possibilidade, quem mobiliza as ferramentas textuais e melódicas é o cancionista. É ele quem consegue alcançar a expressão, juntar a palavra e o som em busca de sentido.

No Brasil, este acontecimento estético se realiza profusamente. A função poética dada à linguagem aparece condicionalmente à feitura da canção, bem como a um de seus gêneros bem difundidos, o samba. Basta verificar a história de nossas sensibilidades estéticas e constatamos este viés poético aferido à canção e sua permanência. E um dos caminhos evolutivos da canção brasileira está representado justamente pela ascensão do samba à categoria de gênero musical marcador de identificação ao que podemos chamar de nacionalidade brasileira.

1. Graduado em Letras (UFPI), Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), professor adjunto de Literatura, na Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

A poesia moderna do samba

A compleição da melodia aliada ao poema faz-se presente desde as primeiras ordens literárias deflagradas no Brasil. Caldas Barbosa, por exemplo, mesmo sendo um poeta árcade, produziu poesia cantada que prenunciou a futura canção brasileira, no que esta tem de lirismo e pungência. Suas modinhas e lundus já contêm a emblemática caracterização da canção popular. A razão da existência da canção é justamente o caráter indissociável entre letra e melodia. Então não há como pensar numa separação; o cancionista elabora sua peça já dentro destes dois campos. Nesse sentido, Caldas Barbosa é um compositor de canções, e um dos primeiros a lançar este que talvez tenha sido o primeiro gênero de canção popular no Brasil: a modinha.

O nacionalismo brasileiro inaugurado pelos modernistas vinha capitaneado por Mário de Andrade e Villa-Lobos, que pensavam a música do país dentro de uma tradição erudito-popular, em que todos os gêneros populares e principalmente folclóricos rurais deveriam ser incorporados num projeto de estabilização da cultura nacional. Este era o pensamento idealizado por eles nos anos de 1920 e 1930. Mas antes dessa tentativa de sistematização da sonoridade brasileira, a música popular corria por todos os ambientes urbanos, principalmente do Rio de Janeiro, consagrando gêneros e firmando-se por entre sincretismos e despojamentos estéticos, sem maiores investimentos retóricos, buscando delimitações do que seria o "nacional".

Os modernistas talvez tenham sido os primeiros operadores culturais a tentar sistematizar o fenômeno da canção popular no Brasil. Os esforços, principalmente de Mário de Andrade, geraram um pensamento e uma idealização para este seguimento cultural. A pesquisa séria de Mário gerou realmente uma concepção estética e indenitária para a canção popular, ainda que marcada por centralismos e hegemonias na diferenciação entre erudito e popular, as contribuições foram marcantes e, de certa forma, ainda operacionais.

A música popular é um fenômeno aglutinador por excelência, excetuando-se o momento reservado da criação e dos instantes de audição individualizada, a recepção e a prática são sempre multiplicadoras de adesão, resultando em encontros, rodas, danças, shows e espetáculos. No período que compreende as primeiras décadas do

século XX, existiram no Rio de Janeiro as famosas casas das "tias", eram ambientes de festejos e rodas de lundu, samba, choro, que provocavam concentração e troca de experiências entre músicos populares e a possibilidade de circulação e reconhecimento que, pela ordem das dimensões urbanas e populacionais da época, significavam muito. Essas casas eram organizadas por senhoras baianas que se estabeleciam no Rio de Janeiro em busca de realização financeira, vendendo quitutes, guloseimas e concentrando as festividades da cultura do candomblé e festas de terreiros nos casarões de muitos cômodos que alugavam. A mais famosa delas foi a casa da Tia Ciata, que hoje já está plenamente configurada no imaginário cultural brasileiro como o espaço onde o samba urbano nasceu, onde todos os músicos importantes da época circularam, como Donga e Pixinguinha, onde as rodas de choros varavam a noite, e os batuques eram a melhor programação cultural da vertente popular. Tia Ciata tornou-se simbologia da nascente moderna da música urbana popular brasileira, inclusive dos primeiros entrudos, da gênese do carnaval moderno, que, se pensarmos na experiência comunitária, nos batuques e na efervescência musical protagonizada por estas casas, pode ter saído daí os primeiros cordões, blocos e ranchos carnavalescos.

Esse ambiente era reflexo e, ao mesmo tempo, contraposição aos primeiros passos da industrialização do país. O ambiente de prospecção tecnológica animou as práticas sociais e culturais. Tempos e espaços foram redimensionados, bondes e automóveis circulavam por um novo traçado urbano, a imprensa lançava jornais e revistas cada vez mais arrojados, e para a canção popular surge o rádio como importante aliado. Depois dele a canção popular projeta-se como uma das grandes tópicas da cultura brasileira. Inicialmente tendo o Rio de Janeiro como epicentro, o rádio ganha territorialmente o país de norte a sul, e com ele toda uma indústria de entretenimento monta-se e incrementa-se, tornando possível ouvir dicções diferentes através das ondas sonoras. Aliando-se a já iniciada indústria fonográfica e suas revistas musicais, o rádio também leva aos lares a canção popular e seus ídolos. O crescimento e a valorização do compositor e do cantor popular mostraram o quanto estes artistas foram importantes. A direta aceitação massiva destacou o papel que a canção popular sempre desempenhou na caracterização da "tipologia cultural brasileira".

O samba já havia despontado como gênero de música urbana mais bem sucedido no cenário popular, e o rádio só veio consolidar essa liderança e reforçar o ambiente propício para defini-lo como símbolo nacional. O que antes era tido como caso de polícia passa a ter a legitimidade de um produto representativo da cultura nacional. E aí se consuma de vez a importância das células negroides no tecido cultural brasileiro. Antônio Risério concorda:

> e que ninguém menospreze o desempenho dos artistas nesta sequência transformadora. Formas e práticas culturais populares se tornaram ostensivamente visíveis e inteligíveis. Sim: a legibilidade das transformações culturais não é algo dado ou que deva ser aceito como fato consumado. A vida dos signos é dinâmica. É preciso organizar socialmente sua leitura. E a música popular foi parte integrante do processo de projeção social e de organização da inteligibilidade de formas culturais de raiz negro-africana no Brasil (RISÉRIO, 1993, p. 23).

Ao pensar sobre os aspectos da música popular brasileira, Antônio Risério, em seu livro *Caymmi: uma Utopia de Lugar,* discorre sobre como "nossos compositores souberam ler a confusa e rica vida sociocultural brasileira". Segundo o autor, com o fim da escravidão "os pretos e mulatos passaram a circular com outro corpo pelas ruas das cidades brasileiras", e, neste momento, as cidades ganham em urbanização, principalmente por causa da expansão do café, que aprimorou o sistema de transporte, a navegação a vapor, a rede ferroviária e todos os equipamentos urbanos, permitindo confortos e diminuindo distâncias. E para que toda a mestiçagem musical euro-africana pudesse se estabelecer foi preciso que a canção se articulasse com o fonógrafo e com o rádio, para que daí as camadas mais pobres finalmente desenvolvessem seus padrões de cultura e sociabilidade (RISÉRIO, 1993, p. 25).

O ambiente no qual surgiu o rádio e consolidou a canção ampliou o debate em torno do processo de construção do nacional, de promoção da identificação do que seria o "brasileiro". A ideia etnológica da mestiçagem, lançada por Gilberto Freire, tomou corpo e fez reverter uma forte corrente que via na mestiçagem uma degeneração cultural e causa de muitos males nacionais. Agora se punha a mestiçagem como um valor positivo, não sendo mais possível pensar romanticamente em uma raiz pura para a cultura brasileira; a condição mestiça

do Brasil passou a ser a marca nacional. Isso ocorreu a ponto de a República pós-revolução de 1930 tornar quase oficial uma política de miscigenação, e curiosamente eleger o samba como o símbolo mestiço, como símbolo nacional (VIANA, 1995, p. 73).

E o samba manteve-se autônomo em relação aos projetos políticos de nacionalismo, sendo ele próprio naturalmente desenvolvido como música popular nacional sem precisar de reparos e asseverações de instâncias políticas ou intelectuais. Embora o domínio do mercado pelo samba viesse a coincidir com a política econômica nacionalista de Getúlio Vargas, sua legitimidade foi assegurada nas ruas, nos meios de difusão e por conta de seus mentores sambistas, expoentes desta forma de música popular que se originou dos "batuques de negros" vindos de Angola e que, no final do séc. XIX, sofreu um processo de urbanização gradual, já aparecendo com marcação binária e ritmo sincopado (SADIE, 1994, p. 817).

No Rio de Janeiro dos anos de 1920, o samba ganha uma feição em vias de padronização. Entre a tradicional modinha, que eram poesias cantadas, e os batuques, o samba traz a fala cotidiana como possibilidade estética. A entoação dessa fala é aproveitada para a melodia, e a letra deixa de lado as elaborações literalizadas das modinhas e serestas e as letras maliciosas dos lundus.

O samba investe no "princípio entoativo" da canção, que é a capacidade "de dizer" que os compositores e letristas possuem, mesmo que o domínio das técnicas musicais em alguns não fossem lá muito apuradas. E que dentro da tradição musical da canção, por mais que instrumentistas, maestros e arranjadores estejam presentes com suas competentes soluções sonoras, o centro das criações está no "gesto cancionista", na maneira das letras serem entoadas melodiosamente.

> A nova letra, que só se consolidou nos anos 20 com Sinhô, substituiu o compromisso poético pelo compromisso com a própria melodia, ou seja, o importante passou a ser a adequação entre o que era dito e a maneira (entoativa) de dizer, bem mais que o valor intrínseco da letra como poema escrito ou declamado (TATIT, 2004, p. 71).

O que Luiz Tatit quer mostrar é que o samba investe no "princípio entoativo" da canção, que é a capacidade "de dizer" que os compositores e letristas possuem, mesmo que o domínio das técnicas

musicais em alguns não fossem lá muito apuradas. E que dentro da tradição musical da canção, por mais que instrumentistas, maestros e arranjadores estejam presentes com suas competentes soluções sonoras, o centro das criações está no "gesto cancionista", na maneira das letras serem entoadas melodiosamente.

Essa "flutuação entoativa" é que vai definir o perfil da canção nos anos de 1930, com seu lado mais fecundo realizado pelo samba e suas formas particulares surgidas, como o samba de breque, o samba de partido alto, o samba-canção, o samba-choro. Pois antes a canção tinha como pontos limites os gêneros mais acelerados, como as batucadas e marchinhas de um lado, e as serestas românticas do outro. Os sentimentos e as formas de dizer tinham que estar em um desses dois lados, e o samba veio diminuir essa distância, estabelecendo uma elasticidade maior. Quando se queria descrever o amor, o samba chegava ao samba-canção, e, quando havia necessidade de algo mais acelerado, tinha-se o samba de carnaval, e assim por diante (TATIT, 2004, p.154).

Foi por esse caminho que o samba se firmou como a canção por excelência nos anos de 1930 e 1940, embora convivendo com outros gêneros musicais do período, principalmente vindos de fora. Tangos, boleros e rumbas circulavam nesta época, o *boogie-woogie,* o *swing* e o *fox* norte-americanos estavam nos salões de festas, e, através do cinema, canções e outras paisagens sonoras aportavam no Brasil. O samba tornou-se um gênero tão penetrante que ao instituir-se como o ritmo nacional provocou o deslocamento de outros gêneros para uma caracterização de tipo "regional", como a moda de viola, o frevo, o baião, o forró, que nunca conseguiram alcançar um caráter nacional definitivo.

E apesar de toda essa ebulição do samba ter se dado especificamente no Rio de Janeiro, a identidade de povo "sambista" serviu para o país inteiro. Os fatores que geraram essa condição evidentemente passaram pelo fato de o Rio de Janeiro ter sido a capital federal no período. Além disso, também temos que todos os efeitos do fenômeno de modernização apareceram primeiramente naquela cidade, assim como os processos de estabelecimento de uma cultura popular urbana, e, mais ainda, a instalação das novas tecnologias de gravação, os estúdios, as novas emissoras de rádio. Enfim, todos estes elementos se concentravam no Rio de Janeiro. Desta forma, foi inevitável que o desenvolvimento do samba chegasse aonde chegou.

Os focos de interesse dos capitais, de ideais políticos e culturais estavam todos ali, e a tarefa de construção de uma identidade nacional estava sendo discutida intensamente àquele momento; por isso o interesse de Getúlio Vargas no fenômeno popular. A tentativa constante de buscar um símbolo nacional que pudesse representar o Brasil sempre foi comum nesses casos, e normalmente os produtores de símbolos sempre elegem um seguimento cultural de grupos populares, originalmente dominados, talvez para disfarçar melhor esta dominação. Dominados ou não, a movimentação dos sambistas era intensa nesse período da nascente cultura de massa brasileira.

As migrações de artistas do país inteiro em direção ao Rio foram se intensificando. Todos queriam uma chance de se apresentar em algum programa de rádio, tinham esperança de algum grande cantor gravar suas canções e, quem sabe, ser um ídolo popular. O carnaval era o grande momento de testar essa capacidade. As disputas de sambas para o desfile anual mobilizavam criadores e produtores. Quem emplacasse um sucesso no carnaval estava com seu nome garantido. O desafio era continuar conhecido e emplacar também alguma canção de "meio do ano", quando não tinha a força de mobilização do carnaval; só assim assegurava-se o nível de profissionalização. Uma canção gravada fora do período carnavalesco tinha outro padrão de exigência, não era a batida nem as temáticas, cada vez mais específicas, do carnaval, e teria que durar o ano inteiro. Essa foi uma das formas que se incrementou a sofisticação da canção popular; o apuro dos compositores crescia na medida em que crescia sua popularidade.

No samba, há um aspecto de espontaneidade que perpassa sua feitura, afinal ele veio trazer essa possibilidade de a fala cotidiana ser a expressão necessária para esse tipo de estetização. Os compositores populares se viram na qualidade de porta-vozes do interesse de grande parte da população. Suas histórias, seus relatos, suas intrigas amorosas, suas vivências, a "voz do morro" era o que as massas populares que se formavam nas cidades queriam ouvir.

O interesse também partia das elites culturais. A classe média urbana via o samba como algo que legitimava o povo brasileiro. Desde então, intelectuais, médicos, advogados, profissionais liberais, professores partiram para uma adesão profusa, gerando de seu meio grandes compositores, como Ary Barroso e Noel Rosa,

para se juntarem aos de "essência" popular, como Sinhô, Lamartine Babo, Ataulfo Alves, João de Barro, Ismael Silva, Donga, Herivelto Martins, Assis Valente, Heitor dos Prazeres, e lançarem seus sambas nas vozes de outras estrelas como Francisco Alves, Mário Reis, Carmen Miranda.

O que esses compositores e cantores de samba fizeram foi alcançar, em alto grau de realização, a "musicalização da oralidade". A fala cotidiana foi acompanhada pela evolução dos ritmos e chegou-se a esta solução do samba como tipo de canção mais propensa às formas de dizer. Ao longo dessa evolução de ritmos, os compositores foram encontrando formas mais complexas de tradução daquilo que já se expressava nas conversas mais simples e coloquiais (TATIT, 2004, p. 173). Daí a prevalência do samba em relação a outros ritmos que também circulavam no período, pois os requisitos para se fazer um bom samba desvinculavam-se de pompas artísticas encontradas em outros gêneros, e o samba ficou sendo um dos melhores formatos para a manifestação de anseios estéticos naquele período. Luiz Tatit, numa passagem tocante, expressa essa dimensão alcançada pelo samba:

> nunca o Brasil chegara a uma expressão estética tão representativa de sua tradição e, ao mesmo tempo, tão moderna no sentido de adequação às novas tecnologias e de atendimento às demandas populares. E o samba ainda era capaz de veicular, com a máxima eficácia e em poucos minutos, todos os principais conteúdos humanos, da carência material e afetiva à plenitude eufórica, por meio da simples dilatação ou contração das durações vocálicas. Plasmar a canção em samba representava, portanto, uma solução aparentemente inesgotável para a produção nacional (TATIT, 2004, p. 154).

Mas a dinâmica cultural mostra sempre que as soluções não são inesgotáveis, e este tipo de samba também experimentou processos de esgotamento. A plenitude alcançada não foi suficiente para sua permanência diante dos novos mecanismos da indústria da cultura e do entretenimento, pelo menos enquanto circulação, pois permanece como produto alçado à categoria dos "clássicos" da canção popular brasileira. Neste sentido, e com aquelas características, tornam-se permanentes.

O samba e a poética bossanovista

Com a influência cada vez maior dos Estados Unidos da América no Brasil, logo após a Segunda Guerra Mundial, a penetração dos produtos culturais norte-americanos foi mais intensa, dentro do amplo projeto político de expansão dominante ao restante da América implementado por aquele país. O cinema de Hollywood, o *jazz*, o *be-bop*, marcaram presença junto à classe média cada vez mais ascendente e apta a consumir produtos diferenciados e mais "sofisticados". Mesmo que ainda permanecesse sendo, de alguma forma, consumido e mantivesse seu espaço junto às camadas populares, o cultivo aos sambas das décadas anteriores arrefecia diante dessa classe média ávida por novidades. Até porque o fenômeno de consumo de massa cresceu tanto que permitiu a divisão maior de público. Então a classe média quis uma diferenciação e passou a interessar-se pelos gêneros americanos de música popular (TATIT, 2004, p. 48). Na verdade, o samba-canção, tão bem posto nas décadas de 1930 e 1940, vinha arrastando-se por um visível processo de decadência, de gosto por uma passionalidade sem cura, tendendo mais para o bolero e formas arrastadas de dizer, cheias de maneirismos vocálicos. As gravadoras já se mostravam desinteressadas, mantendo com mais regularidade somente os discos anuais de carnaval com as marchinhas e os sambas de enredo das Escolas de Samba.

O foco de consumo musical e de comportamento voltava-se para o modelo vivido pelos norte-americanos. Visto através do cinema, começou a produzir vontades de igualar-se no público brasileiro. Todos queriam consumir aqueles produtos apresentados na tela. As canções norte-americanas já tocavam em rádios brasileiras. E uma nova geração de músicos e cantores, tanto de formação popular quanto erudita, também se mostrava interessada naquela música veiculada, a ponto de criarem espécies de fã-clubes de artistas norte-americanos, como o *Sinatra-Farney Fan club*, ou adotarem seus nomes artísticos a partir dos nomes dos ídolos ou anglicismos, como o compositor Dick Farney, cujo nome de batismo é Farnésio Dutra e Silva, e Jonny Alf, que é certificado como Alfredo José da Silva, tamanha era a vontade de aproximação com as formas daquela música.

A confluência de interesses por esse espírito de modernização também se verificou no plano político com a instalação do governo

Juscelino Kubitschek, que veio com um plano ousado de modernizar o país, cuja meta era fazê-lo avançar cinquenta anos em cinco. O país contaminou-se, principalmente a classe média, que em tudo que pensava ou fazia tinha como meta a superação de qualquer tipo de atraso, principalmente em relação aos E.U.A., a nação que mais crescia e se modernizava no pós-guerra.

Os novos compositores que surgiram nesse período perceberam que o samba-canção entrava em declínio por causa da ênfase nas narrativas lacrimosas. Os jovens artistas buscavam nova linguagem, algo mais condizente com o momento de expansão moderna que ansiavam para o Brasil. Afinal, estavam influenciados pelo ambiente tecnológico e exuberante dos E.U.A., eles, que eram de classe média, mais intelectualizados e com bom padrão de consumo. A aproximação com o *cool jazz* foi reveladora para esse sentimento; encontraram ali uma forma que poderia desbastar os excessos a que tinha chegado o samba-canção. Partiram para seu uso, trazendo para o ambiente do samba o refinamento harmônico com acordes alterados e a sobriedade interpretativa. As letras passaram a ser mais leves e positivas, sem os arroubos de melancolia empregados pelos antigos compositores. Dick Farney, Jonny Alf, Tom Jobim eram novos compositores que vinham trabalhando com essas concepções desde 1955, provocando curiosidade no meio musical e gerando alguns conflitos.

A culminação dessa prática musical se deu em 1959, com o lançamento do disco *Chega de Saudade,* de João Gilberto, compositor e cantor que já fazia parte da jovem turma de artistas reunidos em torno de uma nova tomada de posição em relação à música popular brasileira. A bossa nova estava lançada, como movimento que passou a mobilizar novos sentidos e novas técnicas para a canção, deslocando o grau de inflexão da forma de cantar e de compor. As temáticas passaram a ter um eixo de interesse em torno de emoções mais deleitáveis, com leveza de abordagens dos sentimentos, em linguagem simples, coloquial e direta.

João Gilberto é o intérprete mais bem realizado de todo o movimento; sua sutileza, discrição e rigor trariam novas marcas para a canção. Todo o requinte da bossa nova está no jeito de cantar e tocar de João. O recolhimento e a depuração foram elementos básicos da nova estética musical que ele utiliza com profundidade. Foi o responsável pelo afastamento dos exageros na potência das vozes dos

antigos intérpretes, diminuiu o efeito pesado da batucada de samba, optando sempre por arranjos econômicos para sua música mínima – e aqui aparece a figura do compositor Tom Jobim, que foi o responsável pelos arranjos do disco *Chega de Saudade* –, um canto-falado que valoriza a pausa, o silêncio, em favor unicamente da decantação da canção, de extrair todo e qualquer excesso, seja de construção, seja de interpretação. A bossa nova constitui-se numa música que ao mesmo tempo é sofisticada e enxuta, com harmonias apuradas e melodias funcionais. É como se a canção se recolhesse para o quarto, para um ambiente de intimidade, onde a luz é branda, o espaço é silencioso, e as palavras e sensações são emitidas quase em sussurro, e todos os toques são sutis.

Ao se ouvir a simplicidade de uma composição como *Bim Bom* (João Gilberto) tem-se a impressão de que tudo que se define como canção está dito ali: o texto que fala da própria canção e que diz que "é só isso", que "não tem mais nada não". A melodia também acompanha esse dito e só entoa o suficiente, a interpretação chega mostrando que tudo se resume naquilo, naquela pequena célula de expressão, que não necessita de outro tipo de adereço ou qualquer investimento externo, que se basta por si só. Ao cantá-la, João Gilberto quer que a canção chegue ao ouvinte livre de qualquer interferência. É uma tentativa de atingir diretamente a sensibilidade sem apelar para nenhum recurso que não a própria canção. Daí o precioso depuramento, a escassez de brilhos que possam ofuscar a única intenção de comunicação direta.

A canção *Bim Bom* é exemplo de um tipo de recurso frequente na bossa nova: a metalinguagem, vista aqui na acepção dada por Roman Jakobson, da linguagem que fala da linguagem ela mesma, de quando o discurso focaliza seu próprio código (JAKOBSON, 1999, p. 127). Canções que falam de canções e do ato de cantar são encontradas no momento da bossa nova "intensa", assim como no da bossa nova "extensa"[2]. As canções *Desafinado* e *Samba de uma nota só*, (Tom Jobim e Newton Mendonça) utilizam esse recurso.

Em *Desafinado*, o narrador conduz seu diálogo com a pretendente em torno do aspecto musical da desafinação. Reconhece a

2. As expressões "intensa" e "extensa", aqui adotadas, são empregadas por Luiz Tatit e servem para delimitar a investigação dos fenômenos em seus momentos de eclosão e em seus desdobramentos.

interlocutora como representante do conhecimento padrão do que seria a afinação, o ouvido absoluto que só poucos possuem – "só privilegiados têm ouvido igual ao seu" –, que põe em julgamento a forma dele cantar. Mas mesmo reconhecendo tal incapacidade, ele argumenta sobre o que ele traz ser novo conceito, nova ideia para a música, para a canção, e que a noção de afinação foi deslocada porque agora se trata de bossa nova, lançando sutilmente, neste momento, a nomenclatura do movimento, de forma serena, sem estardalhaço, como foi toda a aparição da bossa nova. Dizendo ter comportamento antimusical e "que isso é muito natural", o narrador assume o confronto entre o padrão anterior de canção e o novo formato lançado, já com uma das bases indicadas do naturalismo bossanovista.

Em *Samba de uma nota só* se tem uma realização explicitamente metalinguística – o texto comenta a canção e a canção se autocomenta – num inteligente cruzamento de códigos, em que o código musical se refere a si mesmo, e o código verbal dispõe a situação vivida pelo código musical. A melodia da canção é montada exatamente de acordo com o que é dito. Nos versos "eis aqui este sambinha feito de uma nota só/ outras notas vão entrar/ mas a base é uma só", há apenas uma nota sendo percutida. E quando o verso seguinte aparece e diz, que "esta outra é consequência do que acabo de dizer", cumpre exatamente o anunciado, e a melodia entra em outra nota. Na segunda estrofe, a melodia percorre uma escala de notas, e o texto verbal encarrega-se de mostrar, dizendo "já me utilizei de toda a escala". A terceira estrofe repete a linha melódica da primeira, e o texto comenta a volta para aquela mesma nota, concluindo que não adianta ter todas as notas, pois sempre se fica numa nota só. O paralelo que o narrador faz entre sua confissão amorosa e a estrutura da melodia é também muito interessante. Ele declara que gosta tanto dela (da mulher amada) que pode passar por várias outras, mas sempre retornará para ela, e a melodia também pode passar por várias notas, mas sempre retornará àquela que está na base do samba, e declara que não adianta tentar conquistar outras, pois quem age assim pode ficar sem nenhuma... nota ou amada. A relação com a musa, nesta canção, recebe dupla conotação: a musa como objeto amoroso e a musa como sendo a própria canção. Os dois casos se assemelham enquanto desejos a serem conquistados; um, o da fidelidade amorosa; o outro, o da busca de como seria o

novo tipo de samba, por mais que se busquem soluções em outros campos. Não é por menos que esta canção é tida como um dos manifestos do movimento, pois todo o discurso apresentado nada mais é do que uma proposição levada a cabo pela bossa nova, da economia e da informalidade de dizer.

Com todo esse seu novo modo de dizer, a bossa nova enfrentou o impacto de como ser alçada à categoria de música de consumo. O desafio estava em procurar o fio de equilíbrio entre os valores estéticos adquiridos num plano considerado de sofisticação e a necessidade de difusão nos meios de massa. Por surgir de um ambiente de classe média, num meio favorável ao consumo diferenciado e mais elaborado, a bossa nova contou com uma arrazoada legitimação para enfrentar o consumo, e, ainda por cima, o momento vivido pelo Brasil também foi favorável para que o novo estilo fosse bem aceito e até mesmo utilizado como valor positivo em outros campos, como o jeito bossa nova de ser. Juscelino Kubitschek recebeu o apelido de "presidente bossa nova"[3]; qualquer atitude ou produto da época que quisesse trazer um sentido de moderno e atual recebia o epíteto de bossa nova.

O circuito da música popular também começava a ser intenso no meio universitário. Uma camada considerável de jovens já se dispunha a consumir os produtos com alguma informação a mais que pudesse elevar o padrão cultural, e a bossa nova passou a ser um deles.

Mas a aceitação não foi tão simples quanto parece. Desde seu surgimento, a bossa nova enfrentou as mais variadas formas de contestação, desde os músicos e compositores expoentes das décadas anteriores, chamados então de "velha guarda", aos agentes e produtores culturais da linha nacionalista, que viam na bossa nova um produto de imitação do *jazz* norte-americano e que negava a tradição do samba de raiz, que, segundo eles, deveria ser sempre lembrado como valor da cultura brasileira. Os músicos da velha guarda

3. Uma importante observação de foco da bossa nova do período é feita por Marcos Napolitano: "não tomei a bossa nova como 'reflexo' do desenvolvimento capitalista da era JK, como muitas vezes é vista, mas como uma das formas possíveis de interpretação artístico-cultural deste processo, a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava "atualizar" o Brasil como nação perante a cultura ocidental" (NAPOLITANO, 2001).

questionavam aquele tipo de música, duvidavam se João Gilberto era realmente um cantor, parecia desafinado, cantava muito baixo, não acentuava o tempo forte do samba. Os mais ligados a uma concepção politizada de cultura, que neste momento já se manifestava com alguma frequência, consideravam a bossa nova uma música alienada, que não discutia os problemas brasileiros e que só demandava as aspirações líricas de uma classe média abastada de Copacabana e Ipanema do Rio de Janeiro. Para alguns setores de toda essa demanda de ouvintes incomodados, foi preciso que a bossa nova fosse buscar um crédito fora do país para assim ser aceita. Então, só depois do festival de bossa nova, em 1962, no Carnegie Hall, de Nova Iorque, E.U.A., é que houve uma maior aprovação, pois agora tinha-se no Brasil um produto cultural de sucesso internacional, e isso valorizou a bossa nova para muitos consumidores.

O ponto crítico da discussão estava no fato de que a bossa nova se mediu como um gênero de canção na categoria de obra de produtores, ou seja, no campo estrito da produção onde as obras têm um caráter mais individualizado e inaugural de elaboração e invenção, em que o nível de informação nova é muito grande, e a taxa de redundância, de previsibilidade é menor. O estranhamento causado veio do fato de a bossa nova ter fugido do padrão de canção existente na época. Para essa nova informação requintada e diferente tornar-se apta ao consumo, teve que enfrentar esses embates.

Contudo a bossa nova tornou-se um produto de consumo plenamente inscrito no repertório cultural brasileiro. Suas inovações para um novo formato de canção foram incorporadas como um alto padrão de qualidade. E, em sua extensão, a bossa nova permanece presente em quase todos os momentos que se seguiram à sua eclosão, tornando-se um dos paradigmas para a composição de canção popular no Brasil.

Como extensão do samba ou como seu subgênero, a bossa nova revela-se como variante poética de construção dos valores de linguagem do samba, abrindo espaço e ampliando a ideia de que o samba é mesmo um forte marco identitário da cultura brasileira.

Referências

Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica, São Paulo, Art Editora / Publifolha, 1998.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação.* São Paulo, Cultrix, 1999.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira.* Porto Alegre, Ed. Movimento, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento e Indústria Cultural (1959 – 1969)*. São Paulo, Anablume, 2001.

RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma Utopia de Lugar.* São Paulo, Perspectiva, 1993.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

TATIT, Luiz. *O Cancionista.* São Paulo, Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção.* São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo, editora 34, 1998.

VIANA, Hermano. *O Mistério do Samba.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

A paisagem musical em *Caminhos cruzados*, de Erico Verissimo

Gérson Werlang (UFSM)[1]

Introdução

Caminhos cruzados (CC) foi o segundo romance escrito por Erico Verissimo, tendo vindo a público em 1935. Ao comparar-se *Caminhos cruzados* com os romances anteriores do autor, pode se verificar que *Clarissa* foi a concretização de algumas intenções musicais do jovem escritor, *Caminhos cruzados* se constitui num importante salto qualitativo em sua carreira. Enquanto *Clarissa* apresenta o mundo a partir de Amaro ou Clarissa, condicionado pela visão adolescente de sua heroína, *Caminhos cruzados* carrega nas tintas, expondo tanto a riqueza quanto as mazelas sociais da capital do estado. Assim, a cidade e sua música, seus sons e ruídos, aparecem em toda a sua plenitude, ampliando os horizontes musicais ocorridos em *Clarissa*.

A utilização da técnica do contraponto para a estruturação do romance aprofunda as conexões de Erico entre música e literatura, estabelecendo um recurso que seria utilizado frequentemente em sua obra. Mas *Caminhos cruzados* apresenta, além da técnica do contraponto, vários outros aspectos musicais significativos. A paisagem musical do romance ainda é a da cidade de Porto Alegre, que é citada nominalmente pela primeira vez na obra do escritor. A paisagem musical de *Clarissa* aparece ampliada, explorando novos aspectos sonoros da cidade, que é vista (ouvida) de um novo ângulo. Esse novo ângulo é, no entanto, multifacetado, devido à existência de diferentes núcleos de personagens, que pertencem a diversas classes sociais e possuem, consequentemente, vivências culturais diversificadas. Esse aspecto condiciona inteiramente a paisagem musical do romance, produzindo uma rica visão do espectro sonoro da capital do estado no início dos anos 30.

1. Gérson Werlang é músico e escritor. Graduado em Música, Especializado em Educação Musical, Mestre em Música e Doutor em Letras (Literatura Comparada - Estudos de Música e Literatura). É professor do Departamento de Música, da Pós-Graduação em Música e do programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM.

A análise aqui proposta tem como foco a presença da música no romance *Caminhos cruzados,* do escritor gaúcho Erico Verissimo (1905-1975). Para tanto, utilizamos como ferramenta analítica o conceito de *paisagem musical*, derivado do conceito de *paisagem sonora*, do compositor e educador canadense Raymond Murray Schafer (1933). Segundo Schafer, a paisagem sonora é o conjunto de sons presentes em um determinado ambiente, seja uma sala, uma cidade, ou determinado espaço natural. O conceito de paisagem musical (WERLANG, 2011) utiliza o mesmo princípio para analisar o conjunto de sonoridades relacionadas à música dentro de uma obra literária, sonoridades essas que perpassam uma obra ficcional, como composições específicas, a presença da música popular, erudita, músicos e compositores, assim como as relações especiais ensejadas pela música, como bailes, concertos ou reuniões sociais em que ela está presente. Este estudo recupera alguns aspectos fundamentais dessas relações musicais, entre elas a utilização da técnica do contraponto na construção da obra.

Os sons de Porto Alegre nos anos trinta

A paisagem musical do período sem dúvida se impõe, com a sua música característica, seus bailes, suas canções e também os ruídos da cidade, que já apresenta (e estamos apenas no início dos anos trinta do século XX) um aspecto ameaçador com o seu rápido crescimento e suas mazelas sociais.

Se em *Clarissa* tudo é condicionado pela visão de sua heroína, pela inocência da adolescente, pela emoção da descoberta, em *Caminhos cruzados* é o mundo adulto que se impõe. Em *Clarissa*, a vida acontece dentro do conforto doméstico da pensão de Tia Zina, e é a partir dali que aos poucos se descortina o mundo exterior. Em *Caminhos cruzados,* a visão exterior predomina. Enquanto na pensão de Tia Zina, uma possível cidade do interior aparece transportada com seus ruídos quase rurais para dentro de Porto Alegre, em *Caminhos cruzados* o que se apresenta é "uma confusão de cores e formas móveis, um entrebalançamento de fios de aço e de sons" (CC, p. 16)[2],

2. Doravante, utilizaremos a abreviatura CC para o romance *Caminhos cruzados,* utilizado neste estudo.

ruídos característicos de uma cidade que cresce rapidamente, tornando-se mais barulhenta, e, no caso de Porto Alegre, também mais suja, pobre e desigual.

Em *Clarissa,* há vislumbres dos sons musicais da Porto Alegre da época, quando a menina sai pelas ruas da cidade com sua tia, indo à missa ou a caminho da escola. Já em *Caminhos cruzados,* o que era vislumbre torna-se explícito: o mundo entrevisto pela adolescente é exposto no mundo adulto existente no romance.

Caracterizações musicais

A paisagem musical da cidade é permeada pela paisagem individual de seus personagens. Erico não se furta de fazer associações, dando características musicais aos indivíduos que transitam pelo romance. Prof. Clarimundo, completamente desligado de qualquer questão musical na vida diária, parece apenas ligado à "música das esferas" (CC, p. 3). Salustiano Rosa, personagem que encarna o *bon vivant,* que está sempre em busca do prazer e de uma posição social de destaque na sociedade, encarna a história da cigarra e da formiga. Salu segue os conselhos do pai: "Os homens são formigas! – repetia o velho. – Formigas que levam às costas fardos cem vezes maiores que elas. Devemos ser mas é cigarras, meu filho! (...) Salu começa a assobiar um samba" (CC, p. 18-19).

Essa associação entre a história infantil contada pelo pai, e o "assobiar um samba" remete a um aspecto que já aparecera antes (o personagem Nestor, de *Clarissa*, possui características semelhantes) na obra de Erico: a associação entre o boa-vida e o gosto pela música popular, notadamente o samba, mas não exclusivamente. Tal associação pode estar relacionada à figura do malandro, tão comum à época, quando o samba começava a se firmar como característica nacional.

Como já vimos em *Clarissa*, a partir da ascensão de Getúlio Vargas ao poder, a divulgação de certos símbolos como forma de firmar a identidade nacional ganha força, entre eles o samba e o futebol. Na década de trinta, o samba já está bastante estilizado, contando com compositores da estirpe de Noel Rosa, que possuem uma visão intelectualizada e boêmia da vida carioca. Um dos temas prediletos abordados nesse período é a chamada *malandragem*, a exaltação do

boa-vida, que foge ao trabalho em busca do prazer, ou da *orgia*, que é o termo utilizado nessa época. Esta ideia está presente em muitos sambas, vide a letra de *O que será de mim*, de Ismael Silva e Nilton Bastos, de 1931:

> Se eu precisar algum dia
> De ir pro batente
> Não sei o que será
> Pois vivo na malandragem
> E vida melhor não há...
> ...Deixa falar quem quiser
> Deixa quem quiser falar
> O trabalho não é bom
> Ninguém pode duvidar
> Trabalho só obrigado
> Por gosto ninguém vai lá

(SILVA; BASTOS apud WORMS, 2002, p. 38).

Se para Salu o que interessa é o prazer, que é representado de forma musical, outro personagem que apresenta características semelhantes na narrativa é Chinita, filha do Cel. Zé Maria Pedrosa e namorada de Salu. Desde que seu pai ganhou na loteria, os delírios de grandeza da moça encontraram terreno fértil nas fitas de cinema. Chinita age, fala, se move e ama de acordo com os filmes que viu, imitando trejeitos e, o que nos interessa particularmente, sempre há uma vaga trilha sonora rodando em sua cabeça para seus atos mais banais. Chinita vive sua vida como se fosse um filme, imersa numa trilha musical que ela mesma cria, um pastiche de suas fantasias e vivências. O simples ato de descer a escada de sua casa está envolto por uma atmosfera musical hollywoodiana:

> Chinita bem pode descer a escada com naturalidade e ir para a mesa. Mas ela quer gozar inteirinho o prazer de morar numa casa rica como esta, numa vivenda "de cinema". Vai descendo a escada devagar. (Na sua cabeça soa uma melodia lindíssima ao ritmo da qual ela se move...) (CC, p. 31).

O cinema influencia seu gosto também quanto à dança e à música que toca no rádio, dando preferência aos gêneros musicais importados dos Estados Unidos:

> Chinita se levanta, vai ao hall e põe o rádio a funcionar. Fraco e remoto a princípio, mas definindo-se aos poucos, a melodia de um fox invade a sala. Chinita começa a dançar (...) E agita-se ao ritmo do fox, os seios lhe tremem como gelatina, os braços como que riscam desordenadamente o ar, os pés ágeis se movem sobre o parquê (CC, p. 33).

A reprodução de gestos e trejeitos das atrizes de cinema se dá tanto na linguagem corporal quanto verbal, e o fox provê a trilha perfeita para essa reprodução: "Chinita salta – *oh boy!* reboleia as nádegas, cada vez mais tomada pelo frenesi da dança. Faz de conta que o pintor e papai são uma plateia, faz de conta que ela é Ruby Keeker. Faz de conta" (CC, p. 33).

Além de Chinita, diversos outros personagens apresentam ligações com aspectos musicais, embora em um grau mais superficial, que não chega a caracterizar uma paisagem musical individual. A única exceção é Noel, que, de todos os personagens de *Caminhos cruzados*, é aquele que possui a paisagem musical individual mais rica. Nesse sentido, Noel ocupa em *Caminhos cruzados* a mesma posição que Amaro ocupa em *Clarissa*: Noel catalisa a posição do artista no mundo numa linhagem que prossegue pela obra do escritor e encontra sua forma mais completa no Floriano Cambará de *O arquipélago*.

Tímido e recluso, Noel sonha em seu quarto, evitando o contato com o mundo exterior. Sua extrema timidez lhe causa desconforto na presença de todos, menos de Fernanda. A amiga lhe dá forças que não encontra em si mesmo e em sua família. Em seus momentos de reclusão, temos um rico retrato da paisagem musical de Noel através de suas reflexões, que contêm uma notável amplitude: observações musicais de toda espécie, que vão desde pensamentos a respeito de compositores e suas obras, até notas, involuntárias ou não, a respeito de acústica e outras áreas afins.

Uma dessas passagens reflexivas de Noel é particularmente rica em observações musicais. Ao escutar um disco de Debussy num dia de chuva, seu pensamento vaga e chega a notáveis conclusões a respeito de questões que são importantes naquele momento histórico:

> Um acorde mais forte apaga a visão. Noel fica atento à música. Por trás da neblina há um chiado permanente que lembra o coaxar longínquo de sapos. É um ruído que Debussy não escreveu mas

> que está ali no disco, como parte da música (...) Sons moles no quintal: o chape-chape da água da manga contra os canteiros de relva. Noel remergulha em seus pensamentos. Vê mentalmente a cabeça estranha de Debussy, que começa a se balançar de um lado para outro ao compasso da música (...) A melodia é um rio transparente que corre ao sol numa preguiça adormentadora (...) E de novo solta o pensamento. Era possível que Debussy tivesse uma voz áspera como a do jardineiro (...) Bem possível também que, como o jardineiro, não gostasse de tomar banho. Mas o Debussy verdadeiro ficou aqui nesta melodia que o disco prendeu. Tudo que era humano e mortal, que era resíduo, foi eliminado (menos o coral dos sapos) para ficar só na melodia de desenho puro, música de anjos, música de fadas (CC, p. 60).

Esta passagem do romance apresenta vários pontos de confluência com os questionamentos que norteavam os compositores de vanguarda no início dos anos trinta. Os adventos da Música Eletrônica e da Música Concreta provocaram uma série de reflexões a respeito do ruído como possibilidade expressiva e, desde então, os chamados sons não–musicais foram incorporados à música como um recurso importante. Muito dessa reflexão se deu a partir do surgimento de novas tecnologias, principalmente o rádio e o gramofone, que introduziam uma série de ruídos antes não existentes numa execução musical. Esses ruídos (estática, chiados, zunidos) passaram a interessar os compositores como recurso expressivo, e eles passaram a pesquisar possibilidades de dispor desses sons de alguma forma. Já em 1913, Debussy comentava:

> Não será nosso dever encontrar meios sinfônicos de expressar nosso tempo, meios que evoquem o progresso, o arrojo e as vitórias dos dias modernos? O século do avião merece sua própria música (DEBUSSY apud GRIFFITHS, 1993, p. 97).

Embora Debussy não tentasse experimentar além dos limites de uma orquestra, vários compositores mais jovens que ele o fariam nos anos seguintes. Um desses compositores foi Edgar Varése (1883-1965), que estimulou a produção dos primeiros aparelhos eletrônicos que pudessem gerar sons não convencionais.

As reflexões de Noel estão profundamente relacionadas à revolução tecnológica e suas consequências. As mudanças que as invenções e aprimoramentos haviam trazido para os ouvintes são dignas de nota num momento em que compositores de vanguarda de todo

o mundo também se questionavam a respeito das novas possibilidades de se ouvir música:

> E graças à vitrola – pensa Noel – eu a posso ouvir com o mínimo possível de interferência humana. Se estivesse no teatro, ouvindo agora uma grande orquestra executar esta mesma música, teria de ficar na presença de criaturas que tossem, pigarreiam, amassam papéis de balas, cheiram bem ou mal; teria de ver os músicos que suam e bufam e ficam vermelhos, um maestro que agita a cabeleira e faz gestos grotescos... No entanto este móvel de nogueira me dá a melodia quase pura. Um milagre do gênio de Edison combinado com o esforço de outros pequenos inventores anônimos, mais o talento comercial dos homens que fundaram a *Victor Talking Machine Co.*, mais o maestro Stokowsky e as muitas dezenas de músicos que formam a Orquestra Sinfônica de Filadélfia, e ainda principalmente o sonho de Debussy, e o esforço de uma centena de operários anônimos, inclusive as abelhas que fornecem cera para os discos... Para ele tudo isto é um conto de fadas, uma obra de magia (CC, p. 61).

O espanto de Noel ante as novas tecnologias não esconde sua tendência para o isolamento, para a solidão, para uma introspecção que prepara o jovem que ele é para, guiado e estimulado por Fernanda, tomar as decisões fundamentais que nortearão a sua vida.

O baile do Metrópole

Em *Caminhos cruzados*, um baile acontece no sábado à noite, reunindo a nata da sociedade local no clube Metrópole. Nesse baile, há uma referência bastante detalhada não apenas à orquestra e aos músicos, mas também à própria história do estilo de música ali presente. O capítulo dezessete inicia da seguinte forma:

> Um ritmo que nasceu na África, gemeu nos porões dos navios negreiros, e se repetiu depois – saudade misturada com a tristeza do cativeiro – sob os céus da América, nas plantações, sendo mais tarde estilizado por músicos de uma outra raça sofredora e sem pátria – agora está arrastando os pares que dançam no salão do Metrópole (...) O jazz toca um blue (CC, p. 86).

O surgimento do *blues*, toda a sua carga de dor e sofrimento, é descrito em poucas linhas, e a posterior utilização de tal música como fundo sonoro para pares românticos de um baile da alta burguesia comporta uma nota de ironia indisfarçável. Nesse baile, as famílias mais abastadas que compõem a trama do romance se encontram, e as ambições dos diferentes grupos são expostas. Os filhos dessas famílias também participam do baile, namoram, trocam confidências, tudo ao som do *jazz*. A descrição do instrumental da orquestra é minuciosa:

> O mulato do saxofone solta gemidos dolorosos. O negro do banjo marca a cadência sincopada. O rapaz magro do clarinete ergue para o alto o instrumento rebrilhante e solta guinchos histéricos. O da pancadaria agita os braços, rufa no tambor, sacode guizos, bate nos pratos e no bombo, parece um polvo a dar trabalho a todos os tentáculos (CC, p. 87).

A descrição detalhista comporta ainda outra dimensão: a primeira referência na literatura brasileira a um instrumento que sequer tinha nome no Brasil: a bateria. Nos anos trinta, quando o livro foi escrito, a bateria ainda era um instrumento novo dentro da música. Conjunto de tambores, oriundo do *jazz* norte-americano, onde era chamada de *drums*, a bateria ainda não possuía essa denominação em língua portuguesa. Daí o curioso nome que o autor lhe dá, *pancadaria*, a um só tempo descrevendo o músico e nomeando o instrumento. *Pancadaria* é a forma usual com que eram chamados os instrumentos de percussão de uma banda marcial no século XIX e início do século XX, quando a bateria ainda não existia. Daí, por aproximação, o fato de Erico utilizar essa denominação para descrever o novo instrumento.

Em *Caminhos cruzados*, há traços indeléveis que identificam determinada época histórica relacionada com a música. No baile do Metrópole encontramos o *jazz* justamente no momento em que desabrocham as *big bands*, verdadeiras orquestras onde predominam os instrumentos de sopro, notadamente os metais[3]. O estilo

3. Segundo o Grove (1994, p. 600), metais "é um termo empregado para instrumentos de sopro vibrados por ação dos lábios (aerofones). Sua coluna de ar é posta em vibração pelos lábios do executante, comprimidos contra um bocal em forma de taça (ou de funil). Essa categoria inclui instrumentos feitos de

jazzístico hegemônico na década anterior ainda era de pequenas formações instrumentais, que tocavam num estilo conhecido como *Dixieland*. No fim dos anos 20, as formações instrumentais com um grupo maior de músicos começaram a se sobressair, e o estilo improvisado da década anterior cedeu espaço a um estilo mais orquestral, com arranjos escritos. Esse tipo de formação, conhecido como *big band*, podia ter até trinta músicos. Todos esses fatores identificam o estilo de *jazz* predominante nos anos trinta, também conhecido como S*wing*[4]. É esse estilo que aparece nas páginas de *Caminhos cruzados* com a adição no repertório de algumas características próprias da música tocada no sul do Brasil àquela época, como o tango e o samba.

Em meio a essa paisagem musical, os personagens interagem, de acordo com seus desejos e interesses. A música se constitui a um só tempo em trilha sonora e em comentário da narrativa. D. Dodô Leitão Leiria se orgulha do efeito geral de *sua* festa. Esse orgulho engloba a música, e D. Dodó se comporta como a proprietária do baile:

> D. Dodó passeia os olhos pela sala e por um instante fica na postura de um triunfador. De algum modo ela é a dona da festa. Essa animação, essa afluência de povo (povo? Qual! Famílias de nossa melhor sociedade), o êxito da venda de ingressos, o arranjo artístico das mesas de chá, *a boa qualidade da orquestra*, a atenção dos garçons de calças pretas e *dinner-jacket* – tudo foi obra dela. Santa Teresinha deve estar contente lá no céu. Por isso D. Dodó está radiante de alegria aqui na terra (CC, p. 87, grifo nosso).

Se para D. Dodó a festa se reveste de santidade através de seu júbilo de proprietária, para Chinita, o baile e sua música possuem contornos marcadamente eróticos. O *blues* que é tocado fornece a ela e a seu par, Salu, o comentário não verbal que ocorre em diferentes níveis:

latão ou outros metais, mas também de outros materiais, incluindo madeira ou chifre. Além do mais, alguns instrumentos feitos de latão (como o saxofone) não são classificados como da família dos metais, uma vez que suas colunas de ar são postas em vibração por meio de palhetas".

4. Para maiores referências, consultar Billard (2001), David (1996) e Francis (2002).

> Chinita sente contra os seios, contra o ventre, contra as coxas, por cima da seda verde-jade do vestido, a pressão rija e quente do corpo de Salu. Ele a enlaça com força, espalma a mão enorme nas costas dela e, cabeças levemente encostadas, se vão ambos a deslizar à cadência do *blues.* O saxofone barítono conta uma história amargurada. O negro do banjo de repente acorda do marasmo para dedilhar, numa fúria súbita, as cordas do instrumento (CC, p. 87).

O contraste entre o amargurado e o sensual, que estão presentes na mesma medida na música, é parte dos diferentes níveis em que a narrativa se desenrola. A sensualidade sempre foi um elemento marcante do *blues,* desde os seus primórdios. Para Muggiati:

> Não há espaço no blues para o romantismo adolescente das canções da classe média branca, daqueles que rimam *Moon* com *June*. O amor no blues pode ser infeliz – o que acontece na maioria das vezes – mas também alegre e positivo, geralmente quando o cantor ou a cantora exaltam o seu vigor erótico valendo-se de imagens domésticas ou culinárias (MUGGIATI, 1995, p. 33).

O caráter de amargura da canção também está presente. Não apenas a *big band* comenta a ação que se passa entre os dois, mas há uma comparação entre os sons. O contraste entre o som amargurado do *blues* e aquela reunião social torna-se mais gritante:

> A voz de Salu é profunda como o canto do saxofone. Mas não conta uma história triste. Ele falou assim baixinho naquele dia no jardim dos Monteiro, no banco debaixo da paineira. Chinita pensa no primeiro beijo. Ele se mostrou brusco e decidido como Clark Gable. Não pediu, não fez rodeios. Era noite mas não havia lua. O vento farfalhava nas árvores. Ela estava um pouco trêmula, como quem espera um grande acontecimento. Os lábios dele tinham uma aspereza úmida. Não foi um beijo, foi uma mordida (...) Chinita agora sorri. (Nunca mais há de esquecer aquela noite.). A orquestra se cala e fica só o piano cantando a tristeza africana (CC, p. 87-88).

As insinuações eróticas de Salu e os pensamentos de Chinita são interrompidos pela mudança de caráter da música tocada pela orquestra. Como de costume, a descrição é minuciosa:

> De súbito um frenesi toma conta do *jazz*: todos os instrumentos começam a berrar – violinos, saxofones, o trombone, o clarim,

> o clarinete, o banjo e a pancadaria – e os uivos de desespero dos negros abafam as palavras de Salu (CC, p. 88).

A diversidade de pessoas que frequentam o ambiente do baile o torna um local ideal para a crítica à sociedade de determinada época. No caso do baile do Metrópole, o recorte é preciso: a alta sociedade da cidade de Porto Alegre no início dos anos trinta. De forma alguma o fundo musical é apenas uma trilha. A música interage com a ação, os músicos aparecem e desaparecem em meio à narrativa, e os pensamentos, os sonhos e os planos dos que frequentam o baile do Metrópole se revelam em meio aos sons do *jazz*.

O aspecto polifônico

Quando *Caminhos cruzados* veio a público em 1935, ganhou o prêmio literário da Fundação Graça Aranha que era dado para o destaque entre os livros publicados naquele ano. Apesar da premiação, Erico foi acusado de simplesmente ter transposto a técnica utilizada em *Contraponto*[5], de Aldous Huxley, que ele mesmo havia vertido para o português em 1933.[6]

Contraponto é o nome dado, em música, à técnica utilizada para se trabalhar com a polifonia, ou seja, à técnica usada para combinar duas ou mais linhas melódicas simultâneas. O termo foi usado pela primeira vez no século XIV, quando a teoria do contraponto passou a se desenvolver. A transposição do contraponto para a literatura se dá de forma completa no já citado romance de Aldous Huxley, embora diversos escritores estivessem realizando experiências nesse sentido, sendo a mais significativa a de André Gide em *Os moedeiros falsos*, publicado em 1925.

Erico teve seus primeiros contatos com a técnica do contraponto nos romances *Merry Go Round*, de Somerset Maugham (publicado

5. Publicado em 1928.
6. Aparentemente Erico não concluiu o trabalho de tradução, ou não fez todo o trabalho sozinho. Nas sucessivas edições que o romance teve no Brasil, tanto na Editora Globo como em outras editoras, também aparece o nome de Leonel Vallandro como tradutor. Vallandro era um dos tradutores que trabalhavam na Globo na época em que esta começou a crescer no mercado brasileiro.

em 1904) e também em *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos (publicado em 1925).[7] No romance de Maugham, o contraponto aparece de forma embrionária, e o posterior contato com o romance de Huxley iria sedimentar a intenção de Erico de utilizar essa técnica. Segundo o próprio Erico, "em 1933 iniciara eu a tradução do *Point Counterpoint*, cuja leitura exercera grande fascínio sobre o meu espírito – e esse trabalho me ocupou a maior parte de um ano"[8]. Tal foi o entusiasmo com a obra que imediatamente Erico teve a ideia para um novo romance, onde poderia utilizar a técnica do contraponto. O fato de poder experimentar uma estruturação musical em um romance atraía o escritor de forma especial, além da possibilidade de descentralizar a narrativa da história, não colocando em cena apenas um grupo de personagens.

Caminhos cruzados apresenta uma inovação na temática do escritor depois do cândido mundo adolescente apresentado em *Clarissa*, onde as asperezas da realidade aparecem de modo periférico. O próprio Erico assinala que *Caminhos cruzados* "evidentemente é uma obra de protesto, que marca a inconformidade do romancista ante as desigualdades, injustiças e absurdos da sociedade burguesa"[9]. Nesse sentido, o romance insere o escritor na geração de 30 do romance brasileiro.

Em *Caminhos cruzados*, Erico aborda a história não de um grupo de personagens, mas de vários grupos, cujas histórias acontecem num mesmo período de tempo, durante cinco dias. O romance começa na manhã de sábado e termina na noite de quarta-feira. A(s) história(s) se passa(m) em Porto Alegre, o que, como observa Flávio Aguiar[10], coloca a cidade no mapa da literatura, já que no único romance anterior em que a cidade aparece, *Clarissa,* Porto Alegre não é citada nominalmente, e depreendemos essa informação a partir de romances posteriores como *Música ao longe* e *Um lugar ao sol.*

Os grupos de personagens, que chamaremos de núcleos, atravessam simultaneamente os cinco dias em que se passa a narrativa. Já que as histórias acontecem no mesmo espaço de tempo, há

7. Dentro desse contexto, das obras que influenciaram Erico, também está o já citado romance *Les faux monnayeurs* (*Os moedeiros falsos*), de André Gide.
8. VERISSIMO, Erico. *Caminhos cruzados.* 27. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
9. Id., Ibid.
10. Aguiar, Flávio. Caminhos literários. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 abr. 2005.

a sensação da polifonia, em que várias vozes são reproduzidas de forma simultânea. Assim, a história de cada núcleo forma uma linha melódica independente. A técnica do contraponto, musicalmente falando, é a técnica de combinar as várias vozes de uma polifonia, e esse conceito é levado para a literatura, arte em que a simultaneidade de narração é impossível.

Em *Caminhos cruzados* há nove núcleos de personagens que entram na trama da obra. Cada núcleo pode ser comparado a uma linha melódica que vai sendo inserida no silêncio inicial, e, a partir de suas entradas, as várias vozes (histórias) vão se sucedendo, entrando e cedendo espaço a novas vozes, ou à volta de uma voz que estava calada.

Assim, também o conceito de *melodia* é transposto da área da música para a literatura. *Melodia* pode ser conceituada como "uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável" (Grove, p. 592). Cada melodia ou linha melódica funciona como um fio do tecido da polifonia, que é formada por diversas linhas melódicas, aqui representadas pelos diferentes núcleos de personagens.

Outra característica presente na obra, resultante deste tipo de estruturação polifônica, é que cada núcleo corresponde a uma linha melódica, mas personagens de um grupo interagem com personagens de outros grupos, criando, assim, uma estrutura vertical, que em música corresponde ao conceito de harmonia, que pode ser definida como a combinação de notas que soam de modo simultâneo, produzindo acordes.

Considerações finais

A riqueza de aspectos musicais presente neste romance de Erico Verissimo é surpreendente, pois não apresenta uma única faceta, mas muitas camadas diferentes que podem ser abordadas, apreciadas e analisadas. Para o leitor que usufrui dos aspectos sinestésicos de uma obra literária, os elementos musicais constantes em *Caminhos cruzados* são passíveis de grande fruição estética e intertextual.

Música popular de variadas fontes e países: samba, blues, jazz; música contemporânea de concerto, música para a dança, estruturas complexas na construção do romance, tais são as formas diversas

que fazem de *Caminhos cruzados* um grande (e esquecido) romance da fase inicial do escritor gaúcho.

O aprofundamento das questões musicais e a variedade da paisagem sonora, tanto individual quanto da cidade de Porto Alegre, faz, além do mais, com que *Caminhos cruzados* se constitua num passo fundamental na carreira literária de Erico Verissimo no que concerne à utilização da música em sua obra.

Referências

CASANOVA, P. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

AGUIAR, Flávio. Caminhos literários. In: *Zero Hora,* Porto Alegre, 30 de abr. de 2005.

BILLARD, François. *No mundo do jazz.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAVID, Ron. *Jazz para principiantes.* Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

FRANCIS, André. *Jazz.* São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna.* Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

GROVE. *Dicionário Grove de música:* edição concisa. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

HUXLEY, Aldous. *Contraponto.* Tradução de Erico Verissimo e Leonel Vallandro. São Paulo: Abril, 1971.

MUGGIATTI, Roberto. *Blues, da lama à fama.* São Paulo: 34, 1995.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo.* São Paulo: UNESP, 2001.

VERISSIMO, Erico. *Caminhos cruzados (CC).* 27ª ed. Porto Alegre: Globo, 1985.

VERISSIMO, Erico. *Clarissa.* 50. ed. São Paulo: Globo, 1995a.

VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. 17. ed. São Paulo: Globo, 1995b. Volume 1.

VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. 17. ed. São Paulo: Globo, 1996. Volume 2.

VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. 18. ed. São Paulo: Globo, 1997. Volume 3.

WERLANG, Gérson. *A música na obra de Erico Verissimo.* Passo Fundo: Méritos, 2011.

WORMS, Luciana Salles; COSTA, Wellington Borges. *Brasil século XX:* ao pé da letra da canção popular. Curitiba: Nova Didática, 2002.

Paródia e a linguagem da música: considerações sobre a paródia na obra musical de Gustav Mahler

João Felipe Gremski (UFPR)[1]

O conceito de paródia segundo Linda Hutcheon

O presente artigo tem como objetivo mostrar o funcionamento da paródia na música, mais especificamente a música composta por Gustav Mahler. Para tanto, faremos um apanhado do que vem a ser a paródia segundo a obra *Uma Teoria da Paródia* (1985), de Linda Hutcheon; em seguida passaremos a alguns estudiosos que trabalharam a questão dentro da música, como Andrey Denisov, José Borges Neto e Mihailo Antovíc e, finalmente, trataremos da paródia na música de Mahler.

Linda Hutcheon, já na introdução do seu livro, menciona o caráter ubíquo da paródia – estando presente em todas as artes –, e do quanto o mundo moderno "parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade" (HUTCHEON, 1985, p. 11-12).

Em seguida, os argumentos recaem sobre como a estética romântica apreciava a originalidade, o "gênio" criativo e a individualidade; aspectos estes que iam contra noções como apropriação e influência textual. Apenas com os formalistas, e a sua atenção voltada ao texto, que temos um maior apreço pela ideia de apropriação – um desses casos é, claro, o da paródia, que passou a ser vista como um dos sintomas para aquilo que Linda Hutcheon trata como a "crise do sujeito como fonte coerente e constante de significação" (1985, p. 15).

Como resultado, o mecanismo de funcionamento da paródia atuaria não como um instrumento de imitação de obras anteriores, mas como algo que iria enriquecer a relação entre tais textos naquilo que a autora chama de "abordagem criativa/produtiva da tradição". Hutcheon segue:

1. Graduado em Letras (UFPR), mestre em Estudos Literários (UFPR) e doutorando em Estudos Literários (UFPR).

> Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez, até, do valor (1985, p. 19).

Como apoio para o seu raciocínio, Hutcheon se vale de uma analogia musical:

> O Terceiro Quarteto de Cordas, de George Rochberg, apropria-se das convenções de um período anterior e dá-lhes novo sentido. O terceiro movimento parece um conjunto de variações de Beethoven, mas não o podemos analisar como tal. A sua significação real reside na sua forma de não parecer Beethoven, porque sabemos que foi escrito na década de setenta: a tonalidade não pode, de maneira nenhuma, significar hoje o que significava há 150 anos; tem uma relação totalmente diferente, não só com o compositor e com o ouvinte, mas também com toda a cultura musical, dentro de cujo contexto a peça existe e é experimentada (1985, p. 20).

Ou seja, por mais que a composição tenha semelhanças com algo feito há 150 anos, deve ser analisada por um ouvido moderno a partir de um novo olhar – um olhar "em estado de contemporâneo", se pudermos colocar assim. A composição de Rochberg nasceu a partir da concepção da obra, na década de 70 do século XXI, e foi adquirindo novas significações ao longo das décadas seguintes até chegar aos dias atuais. E tudo isso sem perder os laços com um período anterior.

A obra vai "criando novas sínteses", como diz Linda Hutcheon:

> Vejo a paródia operando como um método de inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica. Pode, com efeito, funcionar como força conservadora ao reter e escarnecer, simultaneamente, de outras formas estéticas; mas também é capaz de um poder transformador, ao criar novas sínteses, como defendiam os formalistas russos. (1985, p. 32)

Esse caminho temporal que produz sínteses estaria amparado, para Hutcheon, em quatro instâncias principais: 1) a intenção do autor (ou do texto); 2) o efeito produzido no leitor; 3) a competência envolvida na codificação e descodificação da paródia e 4) os elementos textuais que determinam a compreensão dos modos paródicos (1985, p. 33).

Segundo a autora, toda essa concatenação deve ser tratada de maneira formal e pragmática, e a paródia seria vista aqui mais como ativa do que passiva, atuando no sujeito que usufrui a obra através do processo de descodificação das estruturas paródicas – estruturas estas que foram codificadas pelo autor do texto.

Para se analisar os elementos paródicos de um texto, os aspectos formais devem ser, obviamente, considerados, mas isso não é o suficiente, e é aqui que entra a pragmática. Os elementos históricos, o contexto, serviriam para identificarmos, por exemplo, citações de outros textos; ou seja, de que maneira a paródia foi realizada se considerarmos obras anteriores – pensamos aqui, por exemplo, nas paródias feitas a partir do *Dom Quixote* (1780), texto este que também nasceu como uma paródia de textos anteriores[2].

E é interessante notar que Linda Hutcheon, mais uma vez, recorre à música para exemplificar os pontos que defende:

> Na música, por exemplo, uma análise estrutural, rítmica e harmônica das notas em si não basta para explicar a diferença entre a citação paródica por Luciano Berio de Monteverdi em *Recital I (para Cathy)* e a incorporação por Berg do coral de *Bach Es ist genug* no seu Concerto para Violino. O que é necessário é a consciência dual do ouvinte da música de voz dupla. (HUTCHEON, 1995, p. 34)

Ou seja, para identificarmos uma citação musical é necessário, sim, que as notas, o tom e a melodia sejam semelhantes à que está sendo parodiada (a parte formal), mas sem a referência da obra – o contexto dela – o ouvinte não tem instrumentos para descodificar aquilo que foi codificado pelo autor. A voz, como disse Linda Hutcheon, deve se tornar uma voz dual, e nós

> como leitores ou espectadores ou ouvintes que descodificam estruturas paródicas, atuamos também como descodificadores da intenção codificada [...]. Este ato enunciativo inclui um emissor da frase, um receptor desta, um tempo e um lugar, discursos que

2. É importante lembrar aqui que a narrativa de Cervantes conta a história de um personagem, Dom Quixote, que era justamente um leitor de romances de cavalaria. Nas palavras de Simone de Souza Braga Guerreiro, "estabelece-se um diálogo longo e constante com tais livros, tornando-se assim esse gênero o referente paródico, cujo modelo fundamental será o *Amadis de Gaula*" (GUERREIRO, 2015, p. 3)

> a precedem e se lhe seguem – em resumo, todo um contexto. Podemos conhecer esse emissor e as suas intenções apenas na forma de inferências que nós, como receptores, fazemos a partir do texto, mas tais inferências não devem ser ignoradas. (1995, p. 35)

Hutcheon conclui: "o leitor insinua-se".

Mas e se o leitor, ouvinte, não souber identificar os elementos paródicos do texto? Segundo Hutcheon, ele "limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo" (1995, p. 50). Essa naturalização, para a autora, eliminaria uma parte significativa da obra.

Não precisamos entrar aqui em aspectos valorativos no sentido de perdas ou ganhos, mas acredito que a fruição de determinada obra não ficaria necessariamente danificada se o seu receptor não reconhecer determinadas características – tal fruição se daria apenas de outro modo. E não seria ousado dizer que um ouvinte que não sabe o que está sendo cantado, por exemplo, no final da 9ª Sinfonia de Beethoven (*Ode an die Freude* – Hino à Alegria), possa ter maior prazer ao ouvi-la do que um outro que conhece a letra e já tenha ouvido a composição antes.

O conceito de paródia na música

Tendo em mente tais ideias tratadas por Linda Hutcheon sobre a paródia, iremos passar agora a algumas teorias que buscam analisar a presença de tal noção em composições musicais. Para tanto, gostaríamos primeiro de entrar um pouco no campo de semântica musical – e se existe a possibilidade de semântica na interpretação de uma composição musical – para, em seguida, nos determos em como a paródia pode "comunicar algo" para o seu ouvinte.

Nesse sentido, começamos com ideias propostas por José Borges Neto no artigo intitulado *Música é Linguagem?* (2005). Acreditamos ser interessante discutirmos a ideia de música como linguagem para, em seguida, observarmos como a paródia pode ser aplicada à música no sentido de comunicar algo.

O artigo se inicia com uma abordagem mais voltada à área do pesquisador, a linguística, partindo de pressupostos relativos ao campo para, em seguida, aplicá-los à música.

Borges se utiliza da metáfora da construção de uma casa

(BORGES, 2005, p. 3-4), afirmando que, diferente da linguagem, que se estrutura desde as menores peças de significação (letras, palavras, fonemas), até a casa propriamente dita (a língua e suas estruturas), a música teria as peças para a construção, sem, no entanto, apresentar uma estrutura de significação. A condição para estabelecer tal diferenciação seria, para Borges, a condição de *verdade* que a linguagem pode transmitir e a música não.

Em outras palavras, as "peças" de que a música se constitui constroem, sim, uma casa (sinfonia, canção, concertos), mas não uma casa no sentido de estabelecer uma afirmação, uma verdade, algo que a linguagem faria. Borges não vê, portanto, uma semântica musical.

As ideias trabalhadas até aqui por Borges são pertinentes, mas a discussão tem o seu momento mais complicado quando o autor, logo em seguida, simplesmente descarta a existência de uma sintaxe na música (BORGES NETO, 2005, p. 4).

No nível mais básico, língua e música funcionam em pequenas estruturas – notas musicais, na música, e letras, na linguagem –, e dependendo da organização e disposição dessas "peças lexicais" (usando a analogia da casa, proposta por Borges), o significado do que está sendo *comunicado* pode ser completamente diferente. E tomamos muito cuidado ao usar essa palavra em itálico pois não queremos entrar, no momento, no mérito de uma discussão sobre o que "fala" a música em comparação com a linguagem. Mas se nos detivermos na questão estritamente lexical, podemos, sem grandes problemas, identificar sintaxe na música.

As pequenas unidades musicais – notas, primeiramente – precisam estar organizadas dentro de determinadas regras para que a música possa fazer sentido. E entendemos "sentido" aqui como aquilo que nossos ouvidos captam e interpretam. E independente da época, a música sempre se estruturou em padrões a partir de unidades menores, adquirindo, assim, uma sintaxe própria.

É claro que não podemos falar ainda em semântica, por mais que consideremos que a música possui uma sintaxe. É apenas importante mencionar que o mecanismo de construção, tanto da linguagem quanto da música, funciona de modo semelhante no que concerne a determinadas regras de ordenamento a partir de unidades menores que, combinadas, adquirem uma condição em que há comunicação de algo, independente desse "algo" apresentar significado ou não. Lembramos aqui do exemplo que dei da 9ª

de Beethoven, e de como palavras e sons que não fazem (aparentemente) sentido para determinado ouvinte, comunicam algo a ele.

Voltando ao artigo, Borges vê uma luz no fim do túnel ao recorrer a Noam Chomsky e à sua abordagem da pragmática. O linguista americano argumenta que a realidade só existe na gramática e nos seus sistemas; citando Borges:

> Não existe nada que se possa chamar de língua (as línguas são epifenômenos, para Chomsky). A noção de língua portuguesa, por exemplo, tem sua base na história ou na sociologia, mas de modo nenhum pode ser considerada uma noção linguística. É importante notar também que ele considera a linguagem um sistema biológico que, em princípio, não é feito para falar do mundo, mas que os homens aprenderam a usar com esse fim. (BORGES NETO, 2005, p. 6)

Essa última frase resume bem todo esse raciocínio, obviamente simplificado aqui por Borges para, agora sim, rumar na direção que ele deseja chegar com relação à música e a sua potencial capacidade de comunicar algo:

> A semântica daria conta do que as expressões significam, enquanto a pragmática dá conta do que as pessoas querem dizer com as expressões. Para Chomsky, só há pragmática. Em outras palavras, para Chomsky não há nenhuma relação inerente entre expressões linguísticas e o não-lingüístico; os falantes, no entanto, sabem como usar as expressões linguísticas para falar do não-lingüístico. Esse saber dos falantes não pertence à gramática (à faculdade da linguagem). (BORGES NETO, 2005, p. 6)

A pragmática serviria, portanto, para falar sobre o não-linguístico – no caso, para Borges, a música. Assim, da mesma forma que Linda Hutcheon, Borges se ampara na pragmática para tentar abordar a ideia de comunicação de alguma informação. Paródia, no caso de Linda Hutcheon, e significado musical para Borges.

É por isso que Borges recorre à Mihailo Antovíc, que no seu artigo *Linguistic Semantics as a Vehicle for a Semantics of Music* (2004) se utiliza de um exemplo inusitado, mas que serve para esclarecer essa relação pragmática-música. Antovíc cita o tema do personagem Darth Vader, da série de filmes *Guerra nas Estrelas*, como um exemplo do funcionamento da pragmática como "criadora de significados" para a música. Com essa informação em mente, Borges escreve:

> [...] o tema musical – que não tem nenhum significado inerente – adquire um significado por meio da forma em que foi usado. O tema não significa nada, mas podemos usar o tema para querer dizer alguma coisa. O significado associado ao tema é claramente construído num processo pragmático típico [...]. Essa, talvez, seja a natureza dos significados que podemos atribuir às expressões da música. (BORGES NETO, 2005, p. 6)

É com essa ideia da pragmática como "criadora de significados", e da música como uma das formas de veicular tais significados, que o artigo *The Parody Principle in Music* (2015), de Andrey Denisov, entra aqui para desenvolver o conceito de paródia musical. Faremos mais essa breve análise para, tendo em mente as noções de linguagem musical propostas por Borges, e a conexão direta que Denisov realiza entre paródia e música, passarmos para a obra de Gustav Mahler.

Denisov começa mencionando as duas formas em que a paródia é percebida na música: primeiro através de técnicas associadas à estrutura interna da composição (tom, instrumentação, melodias, motivos etc.), e também em referências externas ao campo musical – a pragmática de que falamos acima (contexto e relação que faz com obras anteriores, sejam elas musicais, literárias, pictóricas e assim por diante). Vejamos alguns exemplos que o autor dá, apenas para tentarmos visualizar melhor em que contexto a paródia pode acontecer.

O autor cita, por exemplo, as harmonias dissonantes das trompas na peça "Uma Piada Musical", de Mozart (1787); ou Shostakovich, que modifica acordes das polonesas de O. Kozlovskiy na sua ópera *O Nariz* (1928) – acordes que nas polonesas eram sonantes ficam dissonantes na ópera do russo. Outro exemplo dado por Denisov está na transformação da Marselhesa em danças na peça *Carnaval* (1835), de Schumann, graças a uma mudança no padrão de metro e ritmo.

Com relação ao último exemplo citado, lembramos aqui de uma colocação de Denisov sobre o efeito paródico: "O efeito [de paródia] pode ocorrer devido a uma ruptura severa nos estereótipos que estão sendo percebidos"[3] (DENISOV, 2015, p. 58). Isso significa dizer que percebemos a paródia quando algo comumente entendido como "esperado" dentro de uma peça musical é subvertido por alguma

3. No original: "This effect can occur simply due to the severe disruption of stereotypes in perception". Essa citação, bem como as seguintes, foi de tradução do autor do artigo.

mudança que chama a atenção dos nossos ouvidos, como no caso da Marselhesa de Schumann.

Na mini-ópera de D. Milhaud, *A Abdução de Europa* (1927), o dueto entre Zeus e Europa – na mitologia a deusa foi raptada por Zeus – acontece no tempo incomum de *5/8*, o que faz com que as vozes fiquem, aos poucos, desencontradas, deixando o dueto, supostamente amoroso, uma paródia do que deveria ser um diálogo romântico.

E com relação à obra de Milhaud, lembramos aqui justamente de Mahler, que na sua 1ª Sinfonia, composta em 1888, havia incluído inicialmente um movimento chamado "Blumine", mas que algum tempo depois retirou da estrutura da obra.

O movimento é um diálogo entre dois apaixonados, ela na torre de um castelo, ele do outro lado de um lago. O movimento, ao contrário da ópera de Milhaud, é um diálogo amoroso em que as duas vozes se intercalam, semelhante a uma conversa. O trompete faz o som da voz masculina e o oboé da feminina, não havendo a sobreposição de "vozes", o que deixa o diálogo quase que uma cena idílica – um jogo de declarações em que Mahler não "distorce", ou melhor, não modifica as melodias com o intuito de provocar algum estranhamento. Como disse Denisov: "Às vezes, a mudança de tom, tempo, dinâmicas e articulação são suficientes para criar o efeito de paródia"[4] (DENISOV, 2015, p. 58). E esses dois últimos exemplos, Mahler e Milhaud, mostram como tais mudanças podem alterar o resultado final[5].

A paródia também pode acontecer com o que Denisov define como "um choque de elementos totalmente disparatados [...], uma colisão de elementos de estilos variados que não correspondem à sua posição na composição original"[6] (p. 58-59). O autor dá o exemplo

4. No original: "Sometimes the change in tone, tempo, dynamics and articulation alone is enough to create the effect of parody".
5. Não podemos, é claro, afirmar isso como uma "verdade" no sentido de certo ou errado; e lembramos aqui o que Borges fala no artigo tratado anteriormente, sobre o fato de música, diferente da linguagem, não comunicar algo verdadeiro ou falso. Acreditamos que a música possa, sim, comunicar algo, mas não podemos tomar uma interpretação musical como verdadeira ou falsa, mas apenas atestar, através de exemplos no uso de técnicas musicais e de contexto, se uma obra pode ser considerada paródica ou não, como estamos querendo mostrar no presente artigo.
6. No original: "a clash of totally disparate elements [...], the collision of elements from various styles, or when an element does not correspond to it position in the text".

da paródia realizada por Shostakovich, em 1960, a partir da famosa *Sonata Kreutzer* (1804), de Beethoven. A peça do russo, *Sátiras às palavras de Sasha Chernoy*, vai aos poucos deformando trechos da obra de Beethoven até o ponto em que o tema se modifica em uma valsa que Denisov classifica como "frívola".

Esse choque de elementos, segundo Denisov, ativa novas qualidades da música graças ao arranjo que tais combinações provocam e à lógica imprevisível das sequências que se formam (p. 59). E se pensarmos na pragmática de que falam Hutcheon e Borges, o imprevisível só é percebido como tal por um contraste com a obra original que foi parodiada e que o ouvinte, distinguindo tal contraste (se, claro, conhecer o original), o toma por uma paródia.

Um caso interessante é o da paródia na obra *O Carnaval do Animais* (1886), de Camile Saint-Saës, mais especificamente a parte intitulada "O Elefante", onde temos citações da obra *A Danação de Fausto* (1846), de Berlioz (também uma paródia), e *Sonho de uma Noite de Verão* (1826), de Mendelssohn (que por sua vez se baseou na obra homônima de Shakespeare).

A ópera de Berlioz, *A Danação do Fausto*, que, como foi dito, fez parte de uma paródia de Camile Saint-Saës, é, ela própria, fruto de uma paródia da obra literária *Fausto* (1829), de Goethe. Denisov, por sua vez, cita a segunda parte da ópera, em que a morte de um rato faz com que os presentes cantem o hino "Amém", parodiando, portanto, o canto religioso.

Em outras palavras, uma paródia musical (a de Berlioz) é usada em uma outra paródia musical (a de Saint-Saës). A de Berlioz é, por sua vez, a paródia de uma obra literária (*Fausto*) e contém, dentro da sua "narrativa musical", uma paródia a um canto religioso.

A paródia na música de Gustav Mahler

E depois desse apanhado do que vem a ser a paródia para, em seguida, termos visto alguns exemplos de como ela funciona na música, passemos para a obra de Gustav Mahler, compositor e maestro nascido em 1860 na região da Boêmia, atual República Tcheca, e morto em Viena, em 1911.

Antes de qualquer coisa, é importante mencionar o quanto a obra de Mahler é conhecida pelos seus contrastes. Podemos ter por

longos minutos uma melodia harmoniosa e lírica que é subitamente interrompida por uma outra de sonoridade bem diferente, como por exemplo danças, fanfarras e marchas militares.

Esses contrastes eram quase onipresentes na sua música, como nos diz Henry-Louis de La Grange, estudioso da música e da vida de Mahler:

> Em incontáveis passagens na música de Mahler o grotesco se mistura ao sublime. O contraste fica ainda mais marcado porque ele apresenta o material [...] em um timbre característico de pequenas vilas e bandas militares [...]. Mudanças bruscas de humor ocorrem constantemente na música de Mahler; às vezes a apresentação de um novo material é acrescida de uma mudança no tempo da música, enquanto em outro momento o mesmo tema que nos surpreendeu pela sua aparente banalidade se transforma em uma melodia solene e misteriosa.[7] (LA GRANGE, 2007, p. 126)

Chamamos a atenção disso pois é a partir desse apreço pelos contrastes que a paródia aparece com mais força na sua música. E é na 1ª Sinfonia de Mahler (1888) que temos um exemplo disso.

A sinfonia foi inicialmente chamada "Um Poema Sinfônico em Duas Partes", e conta, segundo Mahler, a jornada de um herói, "incluindo sua vida, sofrimentos e o embate que teve com um destino a que ele eventualmente sucumbe" (FISCHER, 2011, p. 150).

No terceiro movimento da obra, o herói de que nos fala Mahler presencia um funeral[8]. O compositor se baseia na pintura "O Enterro do Caçador", do alemão Moritz von Schwind, em que acontece o funeral de um caçador. A reviravolta está no fato de que quem carrega o seu féretro são os animais da floresta – o algoz virou a vítima

7. No original: "In countless passages of Mahler's music, the grotesque mingles with the sublime. The contrasts are all the more marked because Mahler presents the popular material [...] in timbres characteristic of village and military bands [...]. Brusque shifts of mood occur constantly throughout Mahler's music; sometimes the intrusion of new material is underlined by an abrupt change in tempo, while in another instance the very theme which surprised us with its apparent banality changes into a solemn, mysterious chorale theme".
8. O arquivo áudio do momento em questão está no seguinte endereço (link testado em 10/6/2020): http://gustavmahler.com/site/audio/symphony1/3rd-movement/2-Bruder-Martin-Frere-Jacques.mp3

e as vítimas viraram algozes. Mahler usa a conhecida canção infantil alemã "Frére Jacques", mas em tom menor, deixando a atmosfera mais lúgubre, misturando, portanto, a leveza de uma canção infantil com o ar sombrio de um funeral – aquilo que Hutcheon trata como a "reelaboração paródica de uma música já existente" (HUTCHEON, 1985, p. 13).

Como se não bastasse, a música vai ganhando um ar ainda mais irônico quando o oboé e os trompetes tocam uma melodia que funciona como uma ponte entre o Frére Jacques e a paródia que acontece a seguir. O cortejo acaba "encontrando" no caminho uma pequena banda judaica que toca uma fanfarra leve e despropositada[9].

Ou seja, temos aqui o que Denisov chamou de "um choque de elementos disparatados" (DENISOV, 2015, p. 58); uma colisão de estilos que acaba em uma paródia. É semelhante ao que Schumann fez com a Marselhesa, e que mencionamos anteriormente: ao mudar a melodia de uma canção reconhecível pela maioria dos ouvintes, temos esse choque – essa subversão – que inevitavelmente leva à ironia.

A ironia do encontro mostra o quanto Mahler tinha apreço pela quebra de clímax, e podemos pensar nesses momentos como a "inversão irônica" de que nos fala Linda Hutcheon.

A própria estudiosa cita Mahler em *Uma Teoria da Paródia* (HUTCHEON, 1995, p. 60-61), mencionando o número de referências externas presentes na obra musical do austríaco – referências essas que, a partir do reconhecimento por parte dos ouvintes (pragmática), causam o efeito de inversão/subversão na música.

Na 5ª Sinfonia (1902), o quarto movimento é o famoso *Adagietto* que Mahler diz ter feito para a sua esposa, Alma; e como o próprio nome diz, temos um adágio de cordas tocado bem lentamente, "uma das melodias líricas mais amáveis que Mahler já escreveu" (LA GRANGE, 2006, p. 126), que aparece novamente no movimento seguinte e fecha a sinfonia, só que agora acelerado e parodiado em uma alegre e festiva melodia. Aqui, a paródia, ao contrário da 1ª Sinfonia, é feita com o próprio material do compositor, sem haver o "empréstimo" de uma pintura, ou de uma tradicional melodia infantil alemã.

Ou seja, temos nesses dois últimos exemplos as duas formas, segundo Denisov, em que a paródia é percebida na música:

9. Para o áudio do momento, basta acessar o link (testado em 10/6/2020): http://www.fugato.com/pickett/oggs/mahler1-3-bernstein-nyp.ogg

associadas à estrutura interna da composição – na 5ª Sinfonia – e também em referências externas à obra musical – na 1ª Sinfonia, com o uso do "Frére Jacques" e do quadro de Moritz von Schwind.

O contraste também acontece na sua 9ª Sinfonia (1909), na qual o terceiro movimento, intitulado "Rondo Burlesco", entra em choque com o quarto movimento final, um adágio extremamente lento e doloroso, que termina "morrendo" nas cordas, sem um final apoteótico que o "Rondo Burlesco" poderia sugerir aos ouvintes. E mesmo com o contraste na sonoridade, o mesmo motivo musical que aparece brevemente no "Rondo Burlesco" é o que dá o tom no adágio final, aparecendo repetidamente (obsessivamente) ao longo de todo o movimento. Podemos dizer que os dois movimentos, mesmo tão contrastantes, estabelecem um diálogo entre si.

Outra categoria que Denisov trabalha com relação à presença da paródia na música vem do uso de dissonâncias para expressar uma espécie de distorção – e o consequente contraste – em uma melodia que, antes, estava em uma tonalidade "esperada" dentro da composição como um todo.

A música de Mahler apresenta diversos momentos em que acordes dissonantes, que parecem não serem bem-vindos na música, aparecem de repente. Isso, aliás, não é nenhuma novidade na história da música, e compositores antes de Mahler faziam isso, embora em menor quantidade e de forma menos flagrante – Bach foi um dos pioneiros.

Beethoven, considerado um dos primeiros compositores românticos, tem a sua 3ª Sinfonia chamada de revolucionária não por acaso. E podemos encontrar dissonâncias na "Eroica", como é chamada, que aparecem na música de Igor Stravinsky, 100 anos depois, e ainda são consideradas revolucionárias.

Voltando a Mahler, a quebra de tonalidade mais famosa na sua música é geralmente atribuída à um momento da sua 10ª Sinfonia, que infelizmente está incompleta – Mahler morreu de endocardite bacteriana em maio de 1911. O primeiro movimento é o único considerado completo, e foi composto durante uma grave crise no casamento do compositor.

Em 1910, Mahler recebe uma carta endereçada a ele por engano, quando na verdade deveria ser entregue para sua esposa. A carta tinha como remetente Walter Gropius, arquiteto famoso em Viena

e amante de Alma Mahler, e obviamente derrubou o já debilitado Gustav Mahler.

O primeiro movimento da sua 10ª Sinfonia é, reconhecidamente, um registro de toda a dor que o choque da descoberta do adultério causou no compositor, e o famoso acorde dissonante funciona como um grito de desespero[10]. Ao final da partitura original, vemos escrito nas margens o nome "Alma" e a frase: "Viver por você, morrer por você" (Mahler era considerado um compositor na fronteira do romântico com o moderno, mas aqui ele pareceu um verdadeiro Werther).

O acorde se inicia em Lá, mas vai, aos poucos, sendo acrescido por toda a orquestra, que entoa um grito dissonante, e nós, ouvintes, assim como deve ter acontecido com o próprio Mahler, "perdemos o chão". Abaixo, a disposição do acorde, que quebra as regras da tonalidade[11].

Mahler também tinha uma ligação muito forte com a literatura. Era um leitor voraz tanto de obras literárias quanto de textos filosóficos. Dentre os escritores que o compositor lia podemos citar: Cervantes (1547-1616), Goethe (1749-1832), Johan Peter Eckermann (1792-1854), Dostoiévski (1821-1881), Liev Tolstói (1828-1910), Jean Paul (1763-1825), E.T.A Hoffmann (1776-1822), Joseph von Eichendorff (1788-1857), Friedrich Schiller (1759-1805), Hölderlin (1770-1843), Ibsen (1828-1906), Shakespeare (1564-1616), entre outros. Na filosofia: Schopenhauer (1788-1860), Nietzsche (1844-1900),

10. Na sua biografia sobre Mahler, Jens-Malte Fischer ressalta que, "embora seja difícil abandonar o nosso ceticismo em relação a qualquer afirmação sobre a ligação entre a vida e a música de Mahler, parece sim, haver, uma explicação legítima para essa harmonia arrojada pelo fato dela ter sido inspirada nos eventos catastróficos que ocorreram em Toblach durante o verão de 1910" (FISCHER, 2011, p. 664).

(No original: While it would be wrong to abandon our former skepticism concerning any alleged link between Mahler's life and music, there does seem to be a legitimate explanation for this unprecedentedly bold harmony in that it may well be inspired by the catastrophic events that unfolded in Toblach during the summer of 1910.)

11. Link para o áudio do momento, ao final da página, "A Last Discord" (testado em 10/6/2020): https://www.keepingscore.org/interactive/gustav-mahler/playing-blocks/parody-and-grotesquerie

A página é, inclusive, muito interessante para vermos a paródia e o grotesco na música de Mahler.

Immanuel Kant (1724-1804), Friederich Albert Lange (1828-1875), Gustav Theodor Fechner (1801-1887), Eduard von Hartmann (1842-1906), os textos do compositor Richard Wagner (1813-1883) e até mesmo Platão e Aristóteles.

Como consequência, Mahler musicou muitos textos literários, e inclusive escreveu alguns que em seguida passou para música. Podemos citar o ciclo chamado *Des Knaben Wunderhorn* (A Trompa Mágica do Menino), escrito por Armin e Brentano em 1808 e musicado por Mahler em 1905, no qual o compositor passa para música histórias infantis do livro homônimo; o *Rückert-Lieder*, conjunto de cincos canções musicadas por Mahler em 1902 e baseadas em poemas escritos por Friedrich Rückert (1788-1866), e a *Kindertotenlieder* (Canções para uma Criança Morta), de 1904, que também se serve de poemas de Rückert publicados em 1834. Além disso, temos a *Das Lied von der Erde* (A Canção da Terra), de 1911, que utiliza letras de poemas chineses, bem como as sinfonias de número 2, 3, 4 e 8, em que cantores interpretam trechos de obras escritas por autores que Mahler lia e admirava, e até mesmo passagens escritas pelo próprio Mahler, como acontece na 2ª sinfonia. Iremos nos deter um pouco na 8ª sinfonia. Nela, Mahler utilizou a parte final do Fausto, de Goethe, como texto para a segunda parte da sua obra que, na estreia em Berlim, contou com a presença de Thomas Mann, Stefan Zweig e Richard Strauss.

De acordo com Christian Wildhagen, no ensaio "The 'greatest' and the 'most personal': the Eighth Symphony and Das Lied von der Erde" (2007), "Mahler via a figura de Fausto essencialmente como a quintessência do homem criativo, lutando por iluminação e incorporando uma ideia criadora universal através de uma forma individual"[12] (WILDHAGEN, 2007, p. 132). Assim, ao usar Fausto como um símbolo da salvação humana, Mahler desejou individualizar o amor divino na figura do protagonista da peça de Goethe.

Wildhagen faz um resumo dessa ideia em cinco pontos que irei transcrever aqui:

12. No original: "Mahler primarily sees the figure of Faust as the quintessence of creative man, striving for enlightenment and embodying a universal creative idea in individual form".

> 1) A ideia de "amor" como um princípio criador e de redenção.
>
> 2) O conceito de uma "graça divina" que atua além dos domínios justificáveis do racional e da moral.
>
> 3) O confronto dos conceitos acima mencionados com a fraqueza e a "inadequação" da existência humana terrena, resultando em:
>
> 4) Uma luta incansável, e um desejo de iluminação divina. De acordo com a alegoria poética de Goethe, essas duas ideias juntas levam a:
>
> 5) Purificação da alma e um "renascimento"; a continuação da nossa existência depois da morte. (WILDHAGEN, 2007, p. 132)

Assim, se pensarmos na paródia como um recurso dotado de ironia, ironia esta que, segundo Linda Hutcheon, "é a principal estratégia retórica utilizada pelo gênero" (HUTCHEON, 1995 p. 37-38), certamente o uso do *Fausto* não entraria no conceito. Mas, como deve ter ficado claro, a paródia é um conceito complexo, e se colocarmos algumas noções trabalhadas por Hutcheon em comparação com o que Mahler fez na sua 8ª Sinfonia, podemos ver vários pontos de contato, entre eles, segundo Hutcheon (1995):

> 1) A paródia como uma abordagem criativa a partir da tradição (p. 19).
>
> 2) A paródia não é apenas uma imitação ridicularizadora mencionada nas definições dos dicionários populares (p. 16).
>
> 3) A paródia pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado; pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis. O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz (p. 28).
>
> 4) Paródia como algo ambivalente, estabelecida entre repetição conservadora e diferença revolucionária, faz parte da própria essência paradoxal da paródia (p. 129).

Em oposição ao exemplo da 8ª Sinfonia, passemos agora ao terceiro movimento da 2ª Sinfonia de Mahler, em que temos um bom exemplo de paródia que o compositor fez a partir de um texto literário e que, no caso, aparece no sentido escarnecedor do termo.

O movimento em questão, sem voz e apenas instrumental, foi baseado na série de poemas *Des Knaben Wunderhorn* (A Trompa Mágica do Menino), já mencionado anteriormente, mais

especificamente o poema "Des Antonius von Padua Fischpredigt" (O Sermão de Antônio de Pádua aos Peixes).

Mahler já havia musicado o poema em um ciclo de canções com o mesmo título do livro, e a melodia é a mesma que ele usa na sua 2ª Sinfonia, por isso fica claro o "empréstimo" feito entre uma composição e outra, só que agora apenas com a parte instrumental.

A letra da canção tem a seguinte narrativa: depois de descobrir que a igreja está vazia, sem ninguém para ouvir o seu sermão, Santo Antônio de Pádua vai até um rio e decide pregar para os peixes, e ao longo de toda a canção parece que os animais se interessam pelo que ele tem a dizer; mas, ao final, descobrimos que os peixes também não se interessam pela fala. E não é por acaso que Mahler usa a canção em uma sinfonia que fala sobre fé e salvação. Como diz o biógrafo Jens Malte Fischer:

> Aqui, Mahler sentiu que a atitude irônica do poema com a vida e com as atividades dos peixes (e seres humanos), que escutam atentamente o sermão do santo apenas para retornar, sem se arrepender, para as suas vidas, era a melhor forma de criticar um mundo que gira sem parar em um círculo de estupidez e egoísmo. (FISCHER, 2011, p. 206)

Ao colocar esse movimento, mesmo sem letra, na 2ª Sinfonia, Mahler transferiu a "atitude irônica" dos versos para uma obra de proporções enormes cujo primeiro movimento simboliza a morte de uma pessoa – todo ele trágico e solene –, seguido de um belo e lírico segundo movimento de reminiscências dessa mesma pessoa – melancólico, nostálgico –, para chegar no terceiro movimento (o sermão aos peixes), cheio de ironia e crítica para com aqueles que não ouvem a palavra divina.

Esse contraste não é por acaso, e está dentro da estrutura comumente utilizada em uma sinfonia na parte chamada *scherzo* ("piada", em português), no caso, o terceiro movimento. Após esse "sermão aos peixes", o quarto movimento é chamado *Urlicht* (luz primeva), e é cantado por um contralto que entoa versos novamente de um poema do ciclo *Des Knaben Wunderhorn* ("Eu vim de Deus, e quero retornar a Deus", diz um dos versos). O movimento final é grandioso, e conta a história da ressureição e salvação não só daquele que havia morrido no início da sinfonia, mas de toda a humanidade.

Ou seja, o movimento irônico realmente destoa (no bom sentido do termo) do restante da sinfonia.

A paródia em Mahler reside, portanto, tanto de maneira intrínseca: nos contrastes internos da sua música, como a mistura de estilos, contrastes melódicos, dissonâncias etc., quanto a partir de empréstimos de outros artistas: a pintura do enterro de um caçador, a melodia "Frére Jacques", poemas populares alemães, narrativas literárias e assim por diante.

Considerações Finais

Este breve estudo sobre Mahler reflete a personalidade conturbada e ambígua de um homem que, por um lado, tinha uma profunda sensibilidade para lidar com questões fundamentais do ser humano, como a nossa mortalidade, a bondade divina *versus* sofrimento humano, etc., mas, por outro, era uma pessoa difícil, complexa e conhecida por ser um verdadeiro tirano no seu ofício de maestro. Essa dualidade está refletida, sem dúvida, na sua música, e a paródia é uma forma de se colocar tal contraste naquilo que ele compõe.

Como espero ter demonstrado, seja de forma intrínseca na música – estritamente na estrutura da composição –, seja fruto do diálogo mantido com uma obra literária, outra composição musical, e assim por diante, a paródia é um meio de tentar comunicar algo de maneira "distorcida", ou melhor, de maneira a deformar uma realidade teoricamente estável.

Como disse Denisov, o efeito da paródia pode ocorrer "devido a uma ruptura severa nos estereótipos que estão sendo percebidos" (DENISOV, 2015, p. 58). É dessa forma que percebemos isso na música: algo que destoa da estrutura interna e que é percebido externamente através de um contexto.

E a partir da análise feita por José Borges Neto ao longo deste artigo, esperamos que a noção de linguagem musical exposta tenha entremeado o entendimento do quem vem a ser a paródia na música. A música comunica algo mesmo sem apresentar semântica, como Borges atesta; e faz isso através da maneira como percebemos o que ouvimos, seja na composição em si, seja dentro de um contexto histórico e em coexistência com outras obras. É a pragmática de que fala o autor: "o tema musical – que não tem nenhum

significado inerente – adquire um significado por meio da forma em que foi usado. O tema não significa nada, mas podemos usar o tema para querer dizer alguma coisa" (BORGES NETO, 2005, p. 6).

E a paródia, a partir dos conceitos discutidos por Linda Hutcheon, entra aqui como uma das formas de evidenciar a "conversa" que a música estabelece com aquele que a ouve.

Referências

BORGES NETO, José. Música é Linguagem? *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. 9, n. 1, p. 1-9, out. 2005. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv9-1/borges.html. Acesso em: 11 jun. 2020.

DENISOV, Andrey V. *The Parody Principle in Musical Art. International Review of The Aesthetics and Sociology of Music*, São Petersburgo, v. 46, n. 1, p. 55-72, nov. 2005. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/24327327?socuuid=68971195-ca68-4015-accd-54cfcd46b631&socplat=email. Acesso em: 11 jun. 2020.

FISCHER, Jens Malter. *Gustav Mahler.* New Haven and London: Yale University Press, 2011. 767 p. Tradução para o inglês: Steward Spencer. Publicado originalmente em alemão com o título Gustav Mahler: *Der fremde Vertraute*, por Jens Malte Fischer, 2003, Viena.

GUERREIRO, Simone de Souza Braga. Dom Quixote e a Formação do Romance. *Revista Eletrônica do Isat*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 1-12, abr. 2015. Disponível em: https://www.revistadoisat.com.br/numero3/01_Dom_Quixote_Simone.pdf. Acesso em: 11 jun. 2020.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia.* Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

LA GRANGE, Henry-louis de. *Music about music in Mahler: reminiscences, allusions, or quotations?*. *In*: HEFLING, Stephen E. (org.). *Mahler Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 122-168.

WILDHAGEN, Christian. *The greatest and the most personal: The Eight Symphony and Das Lied von der Erde*. *In*: BARHAM, Jeremy (org.). *The Cambridge Companion to Mahler*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 128-142. Tradução para o inglês: Jeremy Barham e Tremor Smith.

Pathos pop em "You were right"

Lauro Iglesias Quadrado (UFBA)[1]

Introdução

É no começo do simbólico ano de 1999 que a banda estadunidense Built to Spill lança seu quarto álbum de estúdio, *Keep it like a secret*. O disco dá sequência ao trabalho árduo de composição e empenho guitarrístico de Doug Martsch, o principal letrista do grupo e único membro frequente em todas suas formações. Devido a seu acento noventista – guitarras e mais guitarras em primeiro plano –, o Built to Spill acaba se tornando uma espécie de bastião da sonoridade do que veio a ser rotulado *rock* alternativo. O status se sustenta por sua própria existência depois do fim de vários outros grupos musicais importantes da década em que a música *pop* conheceu o Nirvana.

A banda, formada em 1992, permanece ativa até os dias atuais. Mesmo que passando por diversas formações, sempre manteve seu núcleo criativo intacto e sua sonoridade marcante como características únicas. É importante para este texto que comecemos justamente por considerarmos o local dado ao Built to Spill pela crítica musical, e de que forma lhe é atribuída uma posição importante entre o público de música *pop* – sobretudo, para o público de *rock*.

A discussão que proponho aqui está justamente calcada na oposição a modelos tradicionais do *rock* – do *classic rock* – e ao esvaziamento das letras de canções *pop* como um fenômeno intrínseco à recepção massiva da produção musical em contexto de fonografia. Esta interpassividade *pop* está no centro da discussão suscitada pela canção "You were right". Analiso a seguir a construção da composição de Doug Martsch pela fusão de seus elementos: estrutura, letra e sonoridades.

1. Professor Adjunto do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde coordena o projeto de pesquisa "Da era acústica à era digital: manifestações sonoras nas literaturas de língua inglesa". Doutor em Letras – Literaturas de língua inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Mestre em Letras – Literatura Comparada pela mesma instituição. Licenciado em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Pop e o *pathos pop*

Começo com o que se entenderá por música *pop* neste texto. A noção é um termo guarda-chuva que corresponde à produção e recepção musical em contexto de fonografia. Ou seja, encara-se a música *pop* como um fenômeno ligado à circulação de diferentes mídias de maneira massiva e de grande alcance internacional, em composições que adotam o formato canção (verso-refrão-ponte-refrão). Por isso gêneros musicais diferentes (como *rock*, *reggae*, metal ou *hip hop*) que tradicionalmente se manifestam musicalmente no formato citado serão todos, aqui, *pop*.

É, sobretudo, desde a segunda metade do século XX, com a popularização de diversos meios de comunicação de massa e com a evolução de tecnologias de gravação e circulação de mercadorias, que vemos o surgimento de artistas de fama e penetração global. Nesse contexto, os grandes centros do mercado fonográfico – Estados Unidos e Reino Unido – acabam revelando e produzindo acontecimentos culturais definitivos.

Dessa forma, a música que é ouvida não faz parte somente de paisagens sonoras, mas sim de paisagens culturais que acabam sendo compartilhadas em lugares distintos. O *pop* é onipresença como música a ser ouvida em rádios, lojas, bares, consultórios médicos e supermercados. E uma característica marcante da canção *pop* é justamente a de que, além dos sons dos instrumentos, há a voz humana, responsável por agregar sentido semântico através do que é cantado pelos intérpretes.

E essas vozes cantoras, em suas letras, apelam, via de regra, para situações e emoções humanas intensas, compartilhadas. O crítico cultural Mark Greif (2009, p. 31) observa que o *pop* é "uma forma de arte com uma monomania devota à produção de sentimentos fortes. A música *pop* sempre conta a seus ouvintes que seus sentimentos são reais"[2]. Se essas sensações e percepções são reais, isso significa que a canção *pop* está em diálogo direto com formulações previamente acessadas, especuladas ou imaginadas pelo ouvinte.

2. Todas as traduções deste texto são minhas, exceto nos casos indicados na seção Referências. Citação original: "*an art form monomaniacally devoted to the production of strong feelings. Pop music always tells its listeners that their feelings are real*".

Novamente recorro a Greif (2009, p. 28), que postula sobre o híbrido processo de produção de sentido da canção:

> [O] efeito do pop em nossas crenças e ações não é de fato o de criação nem de uma nem de outra. Parece-me que o pop permite que você retenha certas coisas que você já havia pensado, sem necessariamente ter conseguido articulá-las propriamente, e também que você preserve certos sentimentos de acesso intermitente em uma forma diferente, a música com letras, em que o cognitivo e o emocional estão menos divididos[3].

Os parágrafos anteriores fazem crer que a canção popular mantém uma relação intrínseca com expectativas sociais e subjetivas pré-construídas, acessadas pela via das emoções. O estudioso da oralidade e crítico literário Paul Zumthor (1990, p. 18) já havia alertado sobre um fenômeno correlato, o "retorno forçado da voz", que seria também outra maneira de se referir à articulação subjetiva entre o cognitivo e o emocional, ao "desdém dos jovens pela leitura até a proliferação da canção a partir dos anos 1950 [...]. Tais fatos me interessam mais pelas realidades psicossociológicas latentes que eles manifestam do que por seu alcance atual".

No contexto da expansão dos meios de comunicação de massa no século XX, vemos na música *pop* mais uma manifestação das construções via *pathos* que tomam de assalto a produção cultural da época – como são o caso do cinema hollywoodiano, das campanhas de publicidade, do jornalismo sensacionalista. Em duas definições que constam em manuais e dicionários literários (ver Baldick [2001] e Cuddon [2013]), a palavra *pathos* (que em grego significa "sofrimento", "sentimento" ou ainda, "paixão") se refere à qualidade de uma obra de tocar o seu espectador emocionalmente, apelando a sentimentos de pena, sofrimento e empatia piedosa. A essas linhas, somam-se os adjetivos "patológico" e "patético" como vocábulos relacionados, descendentes diretos da conceituação grega.

3. Citação original: "*[T]he effect of pop on our beliefs and actions is not really to create either one. Pop does, though, I think, allow you to retain certain things you've already thought, without your necessarily having been able to articulate them, and to preserve certain feelings you have only intermittent access to, in a different form, music with lyrics, in which the cognitive and emotional are less divided*".

Em virtude do apelo às emoções, vemos como visões de mundo distintas acabam encontrando na arena da indústria fonográfica um ponto de encontro, mas também de disputa. O que em princípio pode ser materializado em gravações de manifestações de subjetividades diversas pode logo partir para um conflito frontal de sérias consequências – em casos mais graves, chegando a abuso psicológico extremo e violência fatal.

O crítico musical Steven Hyden, em seu livro *Your favorite band is killing me: what pop music rivalries reveal about the meaning of life*, se ocupa de revelar o que subsiste nesse apelo patológico do *pop*. Ao opor artistas rivais, Hyden expande suas leituras para questões amplas e conflituosas relacionadas a panoramas sociais, econômicos e subjetivos, todos ressignificados pela canção *pop*:

> As rivalidades musicais não importam até que elas importem a você pessoalmente. Quando isso acontece, torna-se vital proteger-se como você protege seu próprio senso de identidade. Diz-se que a história é o estudo de guerras e eleições – em outras palavras, a geografia do dissenso humano. Penso que chegou a hora de este paradigma ser aplicado à história da música pop[4]. (HYDEN, 2016, p. 5)

A proposição de Hyden se assemelha aos impulsos que levaram, por exemplo, ao estabelecimento da Literatura Comparada como campo do conhecimento: o que se ouve se compara ao que não se ouve; o que se ouve sempre manifesta diálogo com o que fora ouvido anteriormente. Finalmente, quando aplicado à geografia do dissenso: o hábito de audição de determinado ouvinte é, no limite, uma prática de oposição a outra rotina auditiva. Ou seja, escutar Artista A é não escutar Artista B.

Se o *pop*, como nos disse Greif, nos fala de sentimentos reais e desperta intuições silenciosas, tomemos então a provocação de Hyden e levemos o problema adiante: há como ser tão categórico na oposição entre projetos artísticos se a recepção da música *pop* é tão diluída?

4. Citação original: "*Musical rivalries don't matter until they matter to you personally. When that happens, it's as vital as protecting your own sense of identity. It's been said that history is the study of wars and elections—the geography of human dissension, in other words. I think it's time that this paradigm is applied to pop-music history*".

Aproximamo-nos aqui do que será questionado pela composição "You were right": há possibilidade de relação com uma peça musical que pode ser ouvida tão distraidamente? O que é pano de fundo sonoro pode ter algum efeito relevante, em termos de sentido semântico, quando exaustivamente repetido? Ou a relação de equilíbrio entre o cognitivo e o emocional está bastante desequilibrada, e essa equação já faz parte da própria maneira de expressão da canção *pop*?

"You were right", o *rock* dos anos 1990 e a queda do *classic rock*

A crítica musical Jessica Hopper (2015, p. 70), em definição da sonoridade da banda Dinosaur Jr., afirma que eles "combinavam a enorme e pulsante distorção das pilhas de amplificadores Marshall que tornaram Neil Young famoso com o anfetamínico pulso inquieto do *hardcore*. [...] Eles conectaram a virilidade do *mosh pit* do punk com seu lado emocional e reflexivo"[5]. Apesar de se referir a outra formação musical, o Dinosaur Jr., as palavras de Hopper são perfeitamente aplicáveis ao Built to Spill – ambas as bandas guiadas pelas guitarras marcantes e carregadas de *fuzz* e microfonias, sendo a primeira precursora direta da segunda, tanto cronologicamente quanto musical e liricamente.

A sonoridade marcada pela mescla de músicas enxutas, melodias simples e arranjos complexos faz com que Hopper (2015, p. 70) chegue à seguinte equação para descrever a estrutura de suas composições: "canções como épicos do *classic rock* em miniatura, sem brilharecos"[6]. Complementando a descrição das características sonoras, a crítica se refere à experiência de fruição das letras dessa tradição musical como um exercício de impulso quase confessional: "ouvir esse material é como ler a poesia de dor de cotovelo e frustrada de um adolescente, escrita para um público de uma pessoa"[7]. (HOPPER, 2015, p. 71)

5. Citação original: "*combin[ed] the huge, thralling Marshall-stack overdrive that made Neil Young famous with the jacked-up amphetamine-pulse of hardcore. [...] They connected punk's mosh-pit machismo to its brooding, emotional side*".
6. Citação original: "*Dinosaur structured their tunes like miniature, wank-free, classic-rock epics*".
7. Citação original: "*listening to this stuff is like reading a teenager's frustrated, lovelorn poetry, written for an audience of one*".

Ao considerar essa amplitude panorâmica do projeto artístico de Doug Martsch, o homem por trás das composições do Built to Spill, logo é possível inferir que estamos diante de outra manifestação do *pop* como comunicador de sensações, como já discutido aqui. Se as letras de Martsch de fato tocam em assuntos subjetivos e de trato estético do psicológico cotidiano, é revelador que uma de suas canções questione precisamente o impacto e a relevância do meio pelo qual ela circula e é produzida. Este é o caso de "You were right".

Reproduzo abaixo a letra da canção em seu idioma original, para que o leitor possa acompanhar as referências diretas e indiretas a outros versos da história do *pop*, mesmo que não domine a língua inglesa. Insiro minha tradução para português em rodapé, também para melhor compreensão:

> You were wrong when you said everything's gonna be alright
>
> You were right when you said all that glitters isn't gold
> You were right when you said all we are is dust in the wind
> You were right when you said we're all just bricks in the wall
> And when you said manic depression is a frustrated mess
>
> You were wrong when you said everything's gonna be alright
>
> You were right when you said you can't always get what you want
> You were right when you said it's a hard rain's gonna fall
> You were right when you said we're still running against the wind
> Life goes on long after the thrill of living is gone
> You were right when you said this is the end
>
> Do you ever think about it?[8]
> (BUILT TO SPILL, 1999, fx. 8)

8. Uma versão literal do que diz a canção, em português: "Você estava errado quando disse que tudo ficaria bem / Você estava certo quando disse que tudo que brilha não é ouro / você estava certo quando disse que tudo que somos é poeira ao vento / você estava certo quando disse que todos somos tijolos em um muro / e quando disse que a depressão maníaca é uma bagunça frustrante / Você estava errado quando disse que tudo ficaria bem / Você estava certo quando disse que nem sempre você consegue o que deseja / você estava certo quando disse que uma forte chuva cairia / você estava certo quando disse que todos ainda estamos correndo contra o vento / que a vida continua bem depois que o encantamento de viver já se foi / você estava certo quando disse que este é o fim / Você já parou para pensar sobre isso?"

Imagino que quem por ventura esteja lendo este texto deva ter reconhecido pelo menos uma ou duas das menções que são feitas ao longo da letra de "You were right". Há citações óbvias e literais a versos canônicos do *pop* como Bob Marley, Rolling Stones e Pink Floyd, que foram registrados em canções de grande sucesso comercial. E tamanha foi essa circulação que muitas dessas frases se tornaram clichês; versos tornados aforismos de uso recorrente e, por fim, surrados e esvaziados.

Logo do lançamento do disco *Keep it like a secret* - do qual "You were right" é a oitava faixa – o jornalista Jason Josephes (1999), do meio de crítica musical *Pitchfork* comentou: "'You were right' é um número debochado, que trata de regurgitar letras do *classic rock*, [...] mesmo que a razão pela qual [o sujeito lírico] faça isso seja um mistério. Mas é um mistério espirituoso"[9].

Ao ser questionado sobre a composição, Doug Martsch reconhece nesses versos citados e desgastados um potencial ambivalente, e revela, em entrevista para o veículo *The Onion*, a complexa relação com antecessores de uma tradição musical que, se ainda presente, aparentemente está em declínio:

> [The Onion]: Em uma das novas músicas, "You were right", você nos bombardeia com todos esses clichês do *classic rock*. Você estava...
>
> [Doug Martsch]: ... se eu estava tirando sarro deles?
>
> O: Isso! Foi um tributo sincero ou foi pura zombaria?
>
> DM: Na verdade não foi nada disso. Basicamente eu criei o refrão "*you were wrong when you said / everything's gonna be alright*" e então eu decidi que o verso seria "*you were right when you said...*", algo mais pessimista. Então eu soube imediatamente que eu teria uma porção de clichês, e eu decidi usar os clichês de outras pessoas. Então, obviamente, pode ser qualquer coisa que você queira pensar sobre isso. Para mim a música soa como se eu estivesse tirando sarro deles, mas não é bem isso. Quer dizer, eu levo a canção um pouco a sério. Eu gosto da canção. E há um par de versos que me agradam mas, sim, muitos deles são definitivamente chacota. (Risos).[10] (PEISNER, 1999)

9. Citação original: "*'You were right' is a tongue-in-cheek number about spitting back classic rock lyrics* [...], *although why he's doing it is a mystery. But it's a fun mystery"*.

10. Citação original: "*[The Onion]: On one of the new songs, 'You Were Right,' you*

A fala de Martsch é entrecortada por sua própria hesitação, em vários momentos de deboche. Ela é encerrada com risadas, o que por fim revela o seu processo de uso distanciado das citações aplicado à composição. O riso do letrista é a corporificação do "mistério espirituoso" descrito por Josephes.

O tom de pessimismo geral adotado na mensagem da música, já revelado no refrão – "você estava errado quando disse que tudo ficaria bem" –, lhe cai bem quando significado pelos versos famosos e corrompidos que comprovam a tese inicial que motiva o tema como um todo. Quando o compositor diz "não foi nada disso", ele já revela que essas frases não têm mais sentido por si, não há mais relação de significado com o ouvinte. E aí voltamos à questão da oposição entre diferentes práticas musicais. O *rock* alternativo dos anos 1990 – aquele dos modelos descritos por Jessica Hopper – parece querer se distanciar dos modelos aforísticos da canção *pop* que marcaram a prática dos artistas parodiados em "You were right".

A latência psicossocial referida por Zumthor, que escreve em 1990, é uma de diferenças culturais marcantes na produção musical e de narrativas em relação àquelas dos anos 1960 e 1970. Se por um lado o fim de século é marcado pela viagem interior e pela preocupação com alguma forma de entendimento ou de acesso a processos individuais e sociais em perspectiva mais reflexiva, o meio de século fora tomado pelas narrativas da contracultura e de seus efeitos, de frases generalistas e, de alguma forma, de pretensões universalistas – que, sabemos, são ingênuas.

Se a literatura pós-moderna e os estudos culturais nutrem a pretensão de acabar com as grandes narrativas, com a ilusão do poder unívoco da palavra, e com a centralidade de discursos hegemônicos ligados a modelos de sexualidade, nacionalidade, etnicidade e

kind of pump out all these classic-rock clichés. Was that... [Doug Martsch]: Was I making fun of them? O: Yeah. Was it meant as a sincere tribute, or just to poke fun? DM: It wasn't anything, really. Basically, it was like, I came up with the chorus, 'You were wrong when you said, 'Everything's gonna be all right,' and then I decided the verse would be, "You were right when you said..." something more pessimistic. And then I knew immediately that it was going to be a bunch of clichés, and I decided to use other people's clichés. So, obviously, it's whatever you think of it. To me, it sounds like I'm kind of making fun of them, but I'm kind of not. I mean, I take the song sort of seriously. I like the song. And there are a couple lines that I appreciate but, yeah, a lot of them I'm definitely making fun of. (Laughs)".

masculinidade, a música *pop* da virada de século parece finalmente apontar para caminhos alternativos. E "You were right" se candidata a ser um dos primeiros movimentos dessa viagem.

Análise da estrutura da canção

Tradicionalmente, a canção *pop* é organizada em formato ABABCB, sendo A para verso, B para refrão e C para ponte. O formato facilita a absorção de melodias pelo ouvinte, o convida a cantar junto e ao mesmo tempo fornece ao ouvinte alguma mínima sensação de movimento ou evolução com a adição da ponte, que sempre precede o refrão final para a completude da experiência em plena intensidade.

"You were right" não segue exatamente esse modelo estrutural, mas está próxima disso. Teríamos algo como um ABABC, sendo A para refrão, B para verso e C para coda. Se, à primeira vista - à primeira audição - essa mudança não parece tão significativa, quando analisamos a estrutura da composição junto ao que é entoado pelo sujeito lírico, essa diferença sutil ganha importância.

Sugiro fortemente que o leitor ouça a canção enquanto lê os parágrafos a seguir, já que neste momento parto para a pormenorização pontual de seus elementos composicionais[11]. O trabalho incontornável de análise de elementos de canção desenvolvido pelo músico e linguista Luiz Tatit fornece suporte teórico para o exame estrutural que proponho aqui.

"You were right" começa logo com volumosa performance musical conjunta de toda a banda – baixo elétrico, guitarras elétricas e bateria –, com várias camadas de guitarra se sobrepondo e executando a melodia principal do refrão da canção, entrecortada por *licks* e *riffs*. Logo ouvimos o primeiro refrão, entoado pela voz de Doug Martsch. O vocalista entrega o verso do refrão por meio do alongamento das sílabas vocálicas das palavras e do uso dos registros mais altos de sua voz. Tatit (2003, p. 8) atribui esse movimento a

11. Deixo aqui endereço para que o leitor possa ouvir "You were right" legalmente, via Spotify. Segue: BUILT TO SPILL. *You were right*. *In*: *Keep it like a secret*. Los Angeles: Warner Bros, 1999. 1 CD, 46'53". Disponível em: https://open.spotify.com/track/1256ozOGDowNo7TNH94xeg?si=OhCU3VPqSxGa_oC34nj-4Dg. Acesso em: 10 out. 2020.

um estado de tensão: "Não é só a tonalidade que assegura a tensão. Toda inflexão da voz para a região aguda, acrescida de um prolongamento das durações, desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão. Essa tensão física corresponde, quase sempre, a uma tensão emotiva".

O que é cantado se une musicalmente ao que é executado pelos músicos. Ainda de acordo com Tatit (2003, p. 9), nessa gramática rítmico-melódica há a consolidação da tematização da canção: "reiteração da melodia e reiteração da letra correspondem à tematização". Ou seja, de saída o ouvinte é confrontado com o apelo do sujeito lírico a um *pathos pop*: o refrão, "*you were wrong when you said everything's gonna be alright*" já desvirtua a expectativa de um conhecido e otimista verso de Bob Marley em sua "Three little birds" (somente "*everything's gonna be alright*"). Há simultaneamente um apelo às emoções, à memória afetiva do ouvinte, e também um ataque sonoro, de tensão vocálica e instrumental ao clichê da linguagem *pop*; uma linguagem patética.

Também Paul Zumthor comenta sobre os poderes da intensidade da arte baseada na voz e do subsequente efeito no ouvinte/espectador/leitor. A passagem seguinte é facilmente aplicada ao refrão de "You were right" e de sua potência como composição que é, ao mesmo tempo, sonora e textual:

> Com efeito, nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), a autonomia relativa do *texto*, em relação à *obra*, diminui muito: podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido. De todos os componentes da obra, uma poética da escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não o pode jamais. (ZUMTHOR, 2014, p. 20-21)

A passagem de Zumthor, de certa forma, concorda com uma máxima de Mark Greif (2009, p. 28) sobre a canção *pop*: "Na página, estas letras não são impressionantes, a menos que você as escute pela memória, na moldura da canção. Reitero que precisamos

distinguir a poesia do *pop*"[12]. Essa diferença – e distanciamento – da linguagem "meramente" escrita é vital para uma abordagem crítica à canção como forma de arte legitimada em si própria. E essa forma de arte, a poética da voz, não pode ser econômica, mesmo que não seja, sempre, exagerada. Como o que veremos a seguir, em um exemplo aplicado do uso criativo da poética da voz como melodia em canto.

O que segue o refrão é um segmento de andamento reduzido e de curva melódica continuada, em enunciamento vocal contido e sem grandes alongamentos. Há uma presença maior de um elemento relacionado à fala, a uma oralidade cotidiana que remeteria a uma conversa casual, em que o sujeito lírico repetidamente assegura seu interlocutor de que este está correto em nutrir ideias pessimistas sobre a vida. O modelo é "*you were right when you said...*" ("você estava certo quando disse que...") e então Martsch insere mais citações de canções conhecidas do cânone *pop* mundial. Dessa forma há compatibilização da melodia com a letra, em estratégia conversacional de interação com o ouvinte-interlocutor. O tom de confidência é mais uma manifestação do *pathos* na canção, já que implica também uma suposta interação prévia, passional, com o interlocutor, que é justamente aquela pessoa que repete incansavelmente os versos de composições populares em suas relações diárias.

Para não me alongar de maneira repetitiva e desinteressante nas análises, registro aqui que logo após o primeiro verso há um retorno para o refrão e, em seguida, nova execução do verso – o leitor pode conferir facilmente esses modelos ao ouvir e consultar a letra da canção, que fora reproduzida algumas páginas acima. Mesmo que com linhas diferentes, o sujeito lírico mantém a tematização do verso anterior e segue o mesmo padrão de performance, tanto musical quanto semântica e de entonação.

Porém é na parte C, o segmento final da canção, que "You were right" cumpre com seu potencial provocador. A coda – a "cauda", a seção final de uma composição musical – é anunciada por uma modulação, uma mudança tonal que carrega o ouvinte para outra experiência, de mais tensão, dissonância e agressividade instrumental. O

12. Citação original: "*On the page, these lyrics aren't impressive, unless you can hear them in memory, in the framing of the song. Again, one has to distinguish between poetry and pop*".

segmento possui um só verso, repetido por quatro vezes: "*do you ever think about it?*" ("você já parou para pensar sobre isso?") é a frase entoada com longas vogais, alongadas nas duas primeiras palavras, e seguida pelo ataque consonantal das palavras seguintes. Em termos de enunciação do vocalista, vemos como as melodias com foco nos sons de vogais criam a tensão para a provocação que é causada, semanticamente, pela pergunta que sustenta a tematização do coda. As palavras "*ever think about it*", carregadas de sons consonantais e proferidas rapidamente, em sons curtos, cumprem com o que Tatit (2003, p. 8) se refere como "consoantes que se transformam em ataques rítmicos".

Está feita a armadilha: se no resto da canção o sujeito lírico repete constatações e observações acerca de um interlocutor-ouvinte, em períodos no modo indicativo, agora há mudança, em clara intimidação. E o que faz o Built to Spill se dá de maneira pouco usual no *pop*. Recuperando Tatit (2003, p. 19) pela última vez, e sua observação sobre os hábitos de linguagem do gênero canção:

> [A] inclusão do imperativo [...] realiza, com plenitude, a vocação entoativa da melodia de canção, pois que sua aplicação instaura, simultaneamente, uma relação de comunicação direta (*eu/tu*) fundada num *aqui/agora* incontestável. O imperativo presentifica o tempo e o espaço enunciativo, exacerbando os efeitos entoativos (no sentido de que o cantor fala ao mesmo tempo que canta) inerentes à melodia vocal.

Tatit se refere ao modo imperativo, fartamente encontrado em canções *pop* de tradições vinculadas aos mais diversos gêneros e subgêneros. Se lembrarmos da monomania *pop* em se relacionar às emoções reais e mais imediatas, podemos claramente compreender o porquê de compositores em geral lançarem mão desse artifício de construção verbal tão invasivo quanto eficiente, como bem ilustra Tatit. Dessa forma se constrói o objetivo de comunicação direta, passível de identificação instantânea por parte do ouvinte.

Mas essa é a prática comum, e não o que faz Doug Martsch nesta composição. O eu/tu, o aqui/agora, é trazido via modo *interrogativo*. É a pergunta que traz o desfecho da canção que é a responsável por desestabilizar o interlocutor, e por intensificar ainda mais a discussão da composição como um todo. Seu significado semântico compõe, junto com a sonoridade e com a performance musical e

entoativa, uma verdadeira forma de revelação do que há de mais patético no consumo e na relação com a canção *pop*.

"Você já parou para pensar sobre isso?" é o que escuta o ouvinte que cantarola frases ouvidas como se assoviasse uma melodia qualquer; uma melodia clichê. É um atestado do esvaziamento de sentido de composições que, de tão populares, se diluem nas experiências urbanas de audição. Ou seja, são canções que não comunicam e que, dessa forma, perdem o seu caráter de apelo às emoções. Martsch parece atestar que, caso o verso fosse somente "think about it", ou "pense sobre isso", em modo imperativo, a frase não surtiria efeito algum.

Lembro-me de Zumthor (2014, p. 53): "Comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação". Poderia então a recepção do *pop*, de maneira patológica como é, conseguir realizar qualquer tipo de transformação?

O mesmo Zumthor (2014, p. 15), com sua arguta observação sobre o papel da canção em contextos que vão além do *pop* mas que servem perfeitamente à linha de raciocínio deste texto, considera que o "ponto de vista inicial que faz deslanchar o processo de confirmação, e, se aí couber, o de prova, é da ordem da percepção *poética* e não da dedução. Esse é um ponto capital de importância epistemológica".

Parece-me que temos, via postulações do crítico, uma provocação para o reconhecimento de um novo regime epistemológico, calcado na percepção poética, na construção de experiências de maneiras não diretamente avaliáveis, para a abordagem das canções *pop* como objetos de estudo relevantes.

Considerações finais

Concluo essas observações relembrando o status permanente da canção *pop* no domínio das paisagens sonoras e culturais dos espaços urbanos contemporâneos. Vejo também como a provocação causada pelo Built to Spill com "You were right" encontra ressonância nas produções atuais, que reconhecem no estatuto das letras de música uma maneira de expressão de subjetividades ao mesmo tempo falha e rica.

A comunicação direta com o ouvinte e a adoção de uma linguagem mais incisiva parece ser marca das gerações que vieram logo após a virada de 1999 – ano de lançamento de *Keep it like a secret* – para os 2000. Também é marca das gerações mais recentes o constante e crescente distanciamento das práticas do que é, ainda, considerado como *rock* clássico. Nesses pontos, vejo "You were right" como uma espécie de presságio para o que estava – e está – por vir. Conforme as experiências de audição acompanham novas tecnologias de gravação e reprodução de som, há também mudança na relação com os versos canônicos do *pop*, que batalham por seu espaço no século XXI.

É possível considerar que a recepção musical ainda se dá de maneira inexplicável e flagrantemente intangível. Se o equilíbrio entre o cognitivo e o emocional cai para o lado do último, o que é retido em termos de significação semântica realmente não seja, ao que tudo indica, a principal virtude do *pathos pop* - você já parou para pensar nisso?

Por fim, vejo no desenvolvimento de variadas e abrangentes epistemologias de estudo do *pop* um grande desafio para os estudiosos da canção dos anos 2020. Vários esforços em diversas áreas têm sido feitos, a despeito de a recepção da canção ainda possuir um terreno com vasto território a ser percorrido. E este terreno é cheio de mistérios – mas são mistérios espirituosos.

Referências

BALDICK, C. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001.

BUILT TO SPILL. *You were right*. *In*: *Keep it like a secret*. Los Angeles: Warner Bros, 1999. 1 CD, 46'53"

CUDDON, J. A. *A dictionary of literary terms and literary theory*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.

GREIF, M. *Radiohead, or the philosophy of pop*. *In*: FORBES, B.; REISCH, G. *Radiohead and philosophy: fitter happier more deductive*. Chicago & La Salle, Ill.: Open Court, 2009.

HYDEN, S. *Your favorite band is killing me: what pop music rivalries reveal about the meaning of life*. Nova Iorque: Back Bay Books, 2016.

JOSEPHES, J. *Keep it like a secret*. In: *Pitchfork*. Disponível em: https://

pitchfork.com/reviews/albums/1014-keep-it-like-a-secret/. Publicado: 23 fev. 1999. Acesso em: 16 set. 2020.

PEISNER, D. *Interview - Built to Spill*. *In*: *AV Club*. Disponível em: https://www.avclub.com/built-to-spill-1798208008. Publicado: 28 abr. 1999. Acesso em: 16 set. 2020.

TATIT, L. Elementos para a análise da canção popular. *In*: *Cadernos de semiótica aplicada*. v. 1, n. 2, dez. 2003.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

O corpo-alegórico de Caetano Veloso e o corpo-objeto de Hélio Oiticica no Tropicalismo

Lucia Aparecida Felisberto Santiago (UFMG)[1]

Introdução

O movimento cultural conhecido como Tropicalismo, na década de 1960, gerou uma profusão de opiniões contraditórias. A ruptura estabelecida por meio da ênfase experimental das diversas linguagens artísticas com modos de produção e de veiculação vigentes foi uma proposta de vanguarda que provocou relação tensa entre os artistas e a sociedade conservadora. O caráter singular do Tropicalismo deve-se à subversão da concepção da obra e dos processos de criação, não apenas da canção, mas, também, das artes plásticas, cinema e teatro. No caso da canção, houve rompimento com a tradição, ou seja, com as formas consagradas da estrutura da música. Tanto para o crítico quanto para o ouvinte, havia necessidade de mudança do velho modo de ouvir para a compreensão do que era proposto pelos compositores, arranjadores, cantores e intérpretes. O processo construtivo das músicas e o comportamento dos artistas não eram assimilados com facilidade. A dimensão construtivista dos processos de criação tropicalista desconstruiu a passividade do meio cultural, as linguagens instituídas e a forma básica da arte de protesto. O público foi atingindo por sátira, humor, cafonismo, linguagem e gestos grotescos; e, em algumas expressões artísticas, era convidado a participar da obra, para que pudesse alcançar a compreensão do que era proposto.

O desejo de descentralizar o processo cultural naquele momento abriu espaço para a novidade. Os tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Rogério Duprat e Tom Zé, entre outros, ao justaporem os diversos elementos da cultura em suas canções e apresentações, trouxeram à tona, na década de 1960, as contradições relacionadas a história, ideologia e arte no Brasil. Mas a ausência de uma organização interna do Tropicalismo provocou

1. Graduada em Desenho e Plástica (UEMG) e Mestra em Artes (UFMG). É docente no curso de Design de Moda (EBA-UFMG).

dificuldades para defendê-lo, por parte de seus integrantes. Não havia coerência ideológica entre os seus membros, e isso levou cada um a seguir, sem nenhum problema, seu próprio caminho.

Os tropicalistas mantinham bom relacionamento com a publicidade, a produção e, consequentemente, com a indústria da música no Brasil, o que causou polêmicas. Celso Favaretto apontou que "no tropicalismo, a colocação do aspecto estético e do aspecto mercadoria no mesmo plano faz parte do processo de dessacralização, da estratégia que dialetiza o sistema de produção de arte no Brasil por distanciamento-aproximação do objeto-mercadoria" (2007, p. 140). De todo modo, conhecer e participar da estrutura capitalista deu ao Tropicalismo e a seus integrantes a possibilidade de ampliar a crítica à sociedade conservadora mediante suas produções, usando dos mesmos recursos do capitalismo para atingir o maior número possível de pessoas.

O nome do movimento adveio do universo das artes plásticas – especificamente, da obra *Tropicália*, instalação ambiental criada pelo artista plástico Hélio Oiticica entre os anos de 1966 e 1967. O projeto era composto de plantas, animais silvestres, areia e pedras e possuía caráter suprassensorial. Além disso, através da configuração da instalação ambiental, o artista propôs uma nova forma de romper com as tradições artísticas europeia e americana inseridas no Brasil. Melhor dizendo, Hélio Oiticica acreditava que as informações e as práticas artísticas estrangeiras não deveriam ser copiadas, mas absorvidas ou devoradas pelos artistas brasileiros, bem à maneira antropofágica, criando, assim, o que denominava de *mito da miscigenação*.

A *Tropicália* de Hélio Oiticica buscou por uma arte brasileira de vanguarda através da experiência com as imagens e da vivência proporcionada pelo espaço arquitetônico. Alegoricamente significava pisar na terra outra vez, tomar posse do que constituía o ser brasileiro, respeitando e aguçando as diferenças. O ambiente construído foi tentativa de criar uma linguagem brasileira, única, que pudesse contrapor a tudo produzido pela *pop art* e *op art*. No caso desses dois movimentos, seus procedimentos artísticos e seus meios de produção e reprodução arrebataram facilmente diversos artistas, em vários territórios (OITICICA *apud* COELHO; COHN, 2008, p. 99-101). Caetano Veloso, em seu livro *Verdade tropical*, aproximou-se do pensamento de Hélio Oiticica ao dizer que "nós, brasileiros, não

deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse" (VELOSO, 1997, p. 247).

"Tropicália" é também título de uma canção de Caetano Veloso, considerada a primeira e marco histórico dos procedimentos de criação artística do Tropicalismo: ao mesmo tempo, "desenha uma situação contraditória, um contexto em desarticulação, presentificando as indefinições do país em que, indiferenciadamente, convivem com os traços mais arcaicos e os mais modernos" (FAVARETTO, 2007, p. 63). Cinema, teatro, música e artes plásticas usavam procedimentos semelhantes e se posicionavam como a vanguarda artística. Ou seja, todas as linguagens vivenciavam rupturas com suas próprias tradições artísticas, e seus diversos modos de criação influenciaram o Tropicalismo. A desarticulação da realidade pelos tropicalistas contava com procedimentos artísticos oriundos do Cubismo, Surrealismo, Dadaísmo e filmes da *Nouvelle Vague*, produzidos por Jean-Luc Godard; e, na maioria das vezes, as criações eram coletivas (FAVARETTO, 2007, p. 64). Em 1968, no artigo "A trama da Terra treme: o sentido de vanguarda do grupo baiano" (OITICICA *apud* COELHO; COHN, 2008, p. 150-165), Hélio Oiticica reconheceu as semelhanças entre os procedimentos de criação das canções do grupo baiano e sua própria prática artística.

Aqui, o olhar segue na direção de Caetano Veloso e de Hélio Oiticica, na relação que cada um deles manteve com o corpo e os sentidos. Ambos os artistas propuseram uma radicalidade ao espectador, a qual transitava entre os sentidos. Dentro de suas respectivas linguagens, romperam definitivamente com os padrões criativos, muitas vezes impostos pelas práticas artísticas do passado. Caetano Veloso tornou-se um superastro, de modo que precisava "representar no palco a realidade da vida. Representar na vida a realidade do palco" (SANTIAGO, 2000, p. 149), deslocando, assim, o relacionamento entre os grupos sociais ou entre os seus fãs, de maneira que a vida real passou a ser uma representação. O seu corpo foi o objeto, recebeu todos os acessórios possíveis e caros do momento, tudo que pudesse ser descrito e desejado. Hélio Oiticica buscava nos *Parangolés* a participação e a criação coletivas, de modo que o expectador precisava interagir com a obra; os *Parangolés* foram construídos para serem esculturas em movimento, o que tornava a participação do espectador inevitável: o corpo do espectador precisava dançar, para que a obra ganhasse vida e movimento no espaço, provocando uma

experiência sensorial, transformando o corpo no próprio objeto artístico. Apesar de não serem roupas, os *Parangolés* são vestíveis, quer dizer, precisam de um corpo como suporte.

Corpo-alegórico | Caetano Veloso

Para alguns estudiosos, as roupas podem carregar significados diversos e são usadas para além de suas funções de proteger do frio e do calor. Sobrevivem ao homem e ao tempo e, por muitas vezes, são mais que modismos. Recebem o corpo sem perguntas, abrigam, protegem, carregam marcas do tempo, ficam impregnadas pelo cheiro e pela forma do corpo de quem as veste. São também um tipo de memória. Podem durar por muito tempo ou quase nada, sofrem modificações tanto por quem as usa quanto por quem as produz Indicam posição social, função e ocupação. Aproximam ou afastam. Incluem e excluem o indivíduo da sociedade.

Em 1956, o arquiteto e artista plástico brasileiro Flávio de Carvalho, em conjunto de artigos publicados no *Diário de São Paulo*, chamou a atenção, com olhar voltado ao Brasil, para mudanças e transformações ocorridas no vestuário ao longo do tempo. O artista produziu um traje masculino, composto de blusa e saiote, com meia arrastão, e circulou pela cidade vestido com sua criação. Propôs vestimenta denominada "*new look* de verão", mais adequada ao clima brasileiro; e sua *performance* pelas ruas de São Paulo provocou grande escândalo nos anos de 1950. Para Flávio de Carvalho, "a moda pertence aos domínios da fantasia. É pelo uso do trajo que o homem e a mulher ousam entrar em contato uns com os outros" (2010, p. 21).

Existe grande semelhança entre a atitude de Flávio de Carvalho, em 1956, com seu "*new look* de verão" – maneira de romper com os modismos europeus adotados no Brasil, tanto na moda quanto nas artes –, e as roupas usadas por Caetano Veloso em programas de TV, *shows*, fotografias e capas de LPs produzidos no final dos anos de 1960. O projeto de vestimenta de Flávio de Carvalho dos anos de 1950 tem a mesma potência criativa de canções, filmes, peças de teatro e obras de arte criados nos anos de 1960.

Flávio de Carvalho foi influenciado por movimentos de vanguarda como o Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo. Era tão sarcástico e contestador quanto o próprio Caetano Veloso ou outro integrante do

Tropicalismo. Suas intenções com o "*new look* de verão" eram criticar a moda europeia copiada pelos ateliês no Brasil e ser projeto para pensar a criação de uma moda brasileira. Pensar vestimenta própria e mais adequada ao clima tropical. Tanto sua obra, a vestimenta ou, como ele mesmo designou, "trajo", quanto sua *performance* foram fundamentais para ações artísticas semelhantes que ocorreram posteriormente. Seu pensamento e criação conduziram as reflexões e processos de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, levando-os a questionarem contradições entre o que era local e internacional, a criação e a autoria, a relação da obra de arte com o mercado além da própria relação do indivíduo com o corpo.

Considerando a moda, do ponto de vista de Flávio de Carvalho, como pertencente ao mundo da fantasia, tenta-se compreender a aparência de Caetano Veloso durante o Tropicalismo. O cantor contou que em sua imaginação a roupa mais próxima das ações do movimento seria a do astronauta. Relatou que, pela adesão cheia de brincadeira e crítica ao passado do amigo e jornalista Nelson Motta, apareceu o que poderia ser chamado de:

> Um repertório de atitudes e um guarda-roupa folclórico – calcado no estereótipo do homem brasileiro de antigamente, sempre de terno branco e chapéu de palhinha, tomando xaropes de nomes esquisitos para tosse, languescendo sob uma palmeira –, inaugurou ingênua e despretensiosamente o que viria a ser uma longa série de interpretações das características do movimento (VELOSO, 1997, p. 192).

Reforçando o seu "repertório de atitudes e o guarda-roupa folclórico", na entrevista "Divino, maravilhoso", concedida a Mônica Soutello e publicada no *Jornal do Brasil* em 26 de setembro de 1968, o cantor apontou os motivos pelos quais usava roupas tão diferentes:

> A minha profissão é cantar na televisão, gravar, dar entrevistas. Existe uma roupa codificada para cada tipo. Para o palco, tem que ser roupas brilhantes que chamem a atenção do público. A simplicidade pode ser também a maior extravagância em cena. Mas acontece que eu quero dizer: olha, estamos aqui no palco, representando, com roupas de plástico e tudo, somos artistas (VELOSO *apud* COELHO; COHN, 2008, p. 175).

A explicação de Caetano Veloso sobre as roupas usadas, para

cada uma das suas aparições, reforça outro pensamento de Flávio de Carvalho: "o homem nu não teria a capacidade de ousar que tem o homem vestido" (2010, p. 21). O cantor afirmava que estava representando; ele representava a realidade da vida no palco, e representava na vida a realidade do palco. Ignorava as regras, as tradições. Sua aparência precisava ter a mesma potência criativa de suas canções. Ele quebrou as estruturas conservadoras, abrindo-se a todas as possibilidades de sua imaginação, criando condições favoráveis a transformação, propagação e divulgação do que fazia (OITICICA *apud* COELHO; COHN, 2008, p. 165). O cuidado de Caetano Veloso com sua imagem estava relacionado, principalmente, com o público ao qual se apresentava na TV. À frente do palco, estaria a sua plateia; por trás das câmeras, um público ainda mais exigente. Para satisfazer seus dois públicos, sua imagem tornou-se semelhante à imagem de Chacrinha, neste caso, sem a buzina. Uma representação do descompromisso, da não seriedade naquele momento (SANTIAGO, 2000, p. 156-157). O interesse pela ruptura das posições nacionalistas fechadas ofereceu aos tropicalistas, especialmente a Caetano Veloso, a possibilidade de, em imagem e linguagem carnavalescas, criação de uma alegoria de si mesmo. A justaposição de vários elementos da cultura brasileira, imagem criada para Caetano Veloso, apresentava traços do antigo de maneira mais moderna, muito semelhantes ao traje tropical criado por Flávio de Carvalho, que citou os saiotes romanos em sua proposta. As expressões artísticas não questionavam mais o bom e o mau, o bonito e o feio, o tradicional e o moderno; decidiram não fazer escolhas; e abraçaram as dicotomias (SANTIAGO, 2000, p. 158).

Caetano Veloso tornou viva a sua imagem artística. Não se importando com os rótulos de cafona ou palhaço, suas roupas coloridas, psicodélicas, às vezes de plástico e misturadas a um comportamento *hippie*, refletiam a juventude da época. Através de seu corpo, tentou cativar seus dois públicos. Para Silviano Santiago, "o corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música. O corpo está para a voz, assim como a roupa está para a letra e a dança para a música" (2000, p. 157-158). O autor completa: "Caetano preenchia de maneira inesperada as seis categorias com que trabalha basicamente: corpo, voz, roupa, letra, dança e música. O artista desdobra-se em criador e criatura" (SANTIAGO, 2000, p. 157-158).

O artista ofereceu seu próprio corpo como objeto de criação, como suporte, para tornar-se espetáculo, representação. Transformou seu corpo em corpo-alegórico; tornou-se modelo para os seus dois públicos – agora, o artista, a plateia do programa de TV e o público atrás das câmeras são semelhantes. Usando roupas e acessórios iguais, a linguagem também foi igualada. Caetano Veloso tornou-se, então, criador e criatura, artifício e arte; rompeu com os limites entre o palco e a rua, entre a realidade da vida e a realidade do palco.

Corpo-objeto | Hélio Oiticica

Nesse contexto de mudanças, a investigação do vestuário como linguagem surgiu na prática de muitos artistas plásticos. Além de Flávio de Carvalho, que havia fortalecido seus estudos sobre uma vestimenta mais adequada para nosso clima, uma década antes, o artista plástico argentino Lucio Fontana, que pesquisava os "conceitos espaciais" por meio da pintura desde os anos de 1940, criou, no início dos anos de 1960, uma coleção de roupas. Seus estudos buscaram compreender o espaço através de novas linguagens; para o artista, a superfície do tecido sobre a profundidade do corpo criava o que ele denominou nova dimensão do espaço, a terceira dimensão, sem uso da perspectiva. As roupas solicitavam daquele que as vestissem a imaginação, numa espécie de jogo entre o vazio e o cheio, a sombra e o claro, o dentro e o fora. As investigações de Lucio Fontana indicavam a necessidade de compreender o ato de vestir como ruptura com os padrões culturais, morais e econômicos estabelecidos, ao questionar os conceitos de fronteira entre exterior e interior, erotismo, narcisismo, espaço, destino predeterminado das mulheres, fragilidade feminina e efemeridade da moda. Posteriormente a esse movimento, muitos estudos investigaram o que hoje pode ser nomeado linguagem do vestir (COSTA, 2009, p. 54-57).

No Brasil, a influência dos estudos de Lucio Fontana está presente na obra de Amílcar de Castro, Ligia Pape, Ivens Machado, Nelson Leirner, Lygia Clark e Hélio Oiticica. A partir desse contexto de ruptura com as técnicas e procedimentos de criação do passado, em 1964, Hélio Oiticica criou os *Parangolés* ou estandartes, tendas ou capas, com o objetivo de explorar a cor no espaço, nomeadas por ele de "estruturas-cor"; ao longo do desenvolvimento do trabalho,

outros elementos foram incorporados: música, dança, movimento e participação corporal direta do espectador (COSTA, 2009, p. 55). A movimentação em torno do ato de vestir provocada por artistas, costureiros e estilistas em 1961, no desfile em que Lucio Fontana apresentou sua coleção de roupas, encontrou ressonância nos *Parangolés*:

> [...] o espectador "veste" a capa que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que esse se movimente, que dance em última análise. O próprio "ato de vestir" a obra já implica numa transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição [...]. O vestir já em si se constituiu numa totalidade vivencial da obra, pois, ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá [...] (OITICICA *apud* COSTA, 2009, p. 55).

Confeccionados a partir de materiais diversos como tecidos, lona, papelão, filó, náilon, plástico, aniagem, algodão e jornal, pintados ou não, os *Parangolés* tinham caráter de vestimenta e apontavam a influência da arquitetura das favelas. De certo modo, também abrigavam as pessoas. A arquitetura das favelas marcou a vida e a obra de Hélio Oiticica; e a descoberta do samba, em experiência na Mangueira, lhe proporcionou a vivência de ritmo, corpo e tempo de uma sociedade mais livre, menos burguesa, menos individualista, e marginal. Um ambiente de propostas e ações mais coletivas. Os materiais que integram a confecção dos *Parangolés* eram frágeis, efêmeros e precários, assim como os que constituem a base das construções de barracos em favelas. Os *Parangolés* ofereceram, no ato de vestir a obra, integração entre o espectador e a obra de arte. Vestindo a obra, o espectador foi capaz de explorar o espaço, sentir a vibração do seu corpo em movimento, perceber a cor, criando, ao mesmo tempo, um vínculo entre a vida e a arte. Em espécie de ritual, vivenciando a "transmutação espacial" desejada por Hélio Oiticica, o centro deslocou-se da obra para o espectador e rompeu com os cânones da pintura, escultura e arquitetura (COSTA, 2009, p. 57). O corpo do espectador é o suporte, o objeto e a própria obra. O corpo é o *Parangolé*, o *Parangolé* é o corpo. Hélio Oiticica acreditava que o corpo do espectador era mais que o suporte: ao vestir um *Parangolé*, o espectador, na dança, incorporava o corpo à obra e a

obra ao corpo, o que caracterizou a busca pela expressão total do indivíduo mediante jogo, improvisação e invenção.

Considerações finais

As semelhanças entre Caetano Veloso e Hélio Oiticica se concretizam, mais fortemente, no uso do corpo como suporte para o rompimento com os procedimentos de criação e com o comportamento conservador no meio artístico brasileiro nos anos de 1960. Cada um, a seu modo e a partir de suas respectivas linguagens, criou ações, experiências e *performances* que questionaram valores culturais, morais e artísticos da sociedade. Em ambos é visível a importância da ação do corpo, seja do corpo do artista ou do espectador. O corpo-alegórico de Caetano Veloso carrega os artifícios necessários para ser aceito por seus dois públicos: o público da plateia do programa de TV e o público que assistia de casa, atrás da câmera, ao programa de TV. O artista criou uma realidade única, a partir das realidades da vida e do palco. Tornou seu corpo público, e suas roupas acessórios e comportamento influenciaram o público dentro e fora do programa de TV. No corpo-objeto de Hélio Oiticica, o espectador era mais que suporte para a obra: era, ele próprio, a obra. Para que a obra ganhasse vida, o corpo-objeto, além de vesti-la, precisava movimentar-se, tornando-se no momento da ação um só corpo, um corpo-obra e uma obra-corpo. A experiência da cor, do ritmo e da dança tornou-se experiência única, quase ritualística.

Ambos os corpos estão impregnados de pensamento crítico sobre a sociedade e os meios de produção de suas linguagens, ao mesmo tempo em que carregam a intenção de provocar novas ideias, novos modos de criar, novas maneiras e atitudes de ser brasileiro. Esse corpo-objeto-alegórico influencia muitos corpos na contemporaneidade; ainda desperta reflexões sobre as expressões artísticas do passado provocando novas buscas pela compreensão de espaço, tempo e corpo. Em um mundo cada vez mais tecnológico, há muito o que compreender sobre os significados de espacialidade, temporalidade e corporeidade para o indivíduo que, por diversas vezes, é, ao mesmo tempo, o corpo-alegórico de Caetano Veloso e o corpo-objeto de Hélio Oiticica.

Referências

CARVALHO, Flávio. *A moda e o novo homem*: dialética da moda. Organização de Sérgio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

COELHO, Frederico; COHN, Sérgio. (org.). *Tropicália*. Apresentação de Fred d'Orey. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. (Coleção Encontros).

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de artista*: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Impressa Oficial do Estado de São Paulo; Edusp, 2009.

FAVARETTO, Celso. O tropicalismo e a crítica da canção. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 117-124, out./nov./dez. 2016. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127606/124655. Acesso em: 25 jun. 2019.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

SANTIAGO, Silviano. Caetano como superastro. *In*: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro, 2000. p. 146-163.

SOUZA, Eneida Maria de. Estéticas da ruptura. *In*: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 95-109.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*: roupas, memória e dor. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, 1999.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Por uma poética de Céu: um cordão de palavras e memórias

Mayra Moreyra Carvalho (UEMG)[1]

Introdução

Este breve artigo se dedica a pensar alguns mecanismos e recursos da criação poética nas composições de Céu, cantora e compositora paulistana, nascida em 1980, que conta até o momento com cinco álbuns de estúdio, lançados entre 2005 e 2019, e um ao vivo[2].

É comum que a crítica aponte as referências musicais que Céu incorpora, assinalando a mescla que a artista faz de sonoridades de diversas épocas, estrangeiras e brasileiras, além de ser frequente encontrar considerações sobre temas que percorreriam seus trabalhos como fios condutores. Para citar alguns exemplos, recorro a passagens de resenhas de *Tropix*, álbum de 2016. Sobre esse trabalho, André Felipe de Medeiros, do site *Monkeybuzz*, comenta:

> *Tropix* traz uma ambientação mais noturna e uma configuração de poucos instrumentos nas músicas (alguns ousarão chamá-las de "minimalistas"), com a voz da cantora sempre em um primeiro plano de respeito para seu timbre rouco reverberado combinar com as guitarras distorcidas, batidas e elementos eletrônicos que dão forma ao álbum.
>
> Isso gera cantigas contemporâneas de grande carisma [...], hits certeiros [...], baladas grandiosas [...] e momentos que sintetizam muito bem o meio tropical, meio noturno do disco [...]. (MEDEIROS, 2016)

Considerando a repercussão internacional de Céu, faço menção à resenha de Robin Denselow, que já havia resenhado os álbuns anteriores da artista para o *The Guardian*. O crítico reitera elementos que André Medeiros havia assinalado por aqui, observa como o timbre de Céu lembra a bossa nova e assinala a fusão que ela promove

1. Graduada em Letras Português/Espanhol (USP), Mestre em Teoria Literária (UnB) e Doutora em Letras, na área de Literatura Espanhola (USP). Docente da Universidade Estadual de Minas Gerais.
2. Os álbuns são os seguintes: *Céu* (2005), *Vagarosa* (2009), *Caravana Sereia Bloom* (2012), *Ao vivo* (2014), *Tropix* (2016) e *Apká!* (2019).

com a música eletrônica, o reggae, além da remissão que *Tropix* faz à tropicália, características também referendadas em grande parte por Nate Chinen na resenha para o *The New York Times*.

É possível dizer que crítica jornalística é predominante no que se refere aos trabalhos de Céu, além de ser quase uníssona ao apontar nas composições da artista o elemento da mescla de sons de diferentes matrizes e ressaltar a especificidade de sua voz como cantora. No âmbito acadêmico, conheço um trabalho sobre Céu, ao qual me referirei mais adiante. Trata-se do ensaio de Pérola Virgínia de Clemente Mathias, *Céu: no tempo da canção expandida*, de 2018, em que a pesquisadora visita todos os álbuns da artista até 2016. Desse modo, oferece uma discussão ampla e demonstra, justamente, um esforço para ampliar a discussão homogênea que se encontra nas resenhas de crítica jornalística.

O cenário crítico que apresentei brevemente permite notar que pouca atenção é dada à materialidade das letras de Céu e ao modo como na linguagem verbal se configura a mescla de referências assinalada no nível sonoro. Nesse sentido, busco pensar a articulação entre essas esferas que se interpenetram em toda canção popular, sem descuidar da complexidade desse gênero que une de maneira particular os elementos mobilizados a partir da música, da palavra, da voz e do corpo em performance (WISNIK, 2004). Como bem sintetiza Renato Forin, o estudo da canção não pode prescindir da "consideração dos fluxos intersemióticos entre signos de diversas naturezas (do sonoro ao teatral)" e da "abertura interdisciplinar para a participação de várias esferas do conhecimento" (2014, p. 10). Com relação à "abertura interdisciplinar" exigida pela canção, é preciso ter em conta ainda sua inserção espaço-temporal, o que inclui, como alerta José Geraldo Vinci de Moraes, "a visão de mundo que ela incorpora e traduz, e, finalmente, a perspectiva social e histórica que ela revela e constrói" (2000, p. 218).

Tendo em mente essas balizas, aproximo-me do verdadeiro tecido de palavras e sons que Céu cria em suas canções. Com efeito, esse é um dos sentidos do título deste texto: "um cordão de palavras e memórias", pensando que uma das acepções[3] de cordão é um feixe

3. Dentre as acepções enumeradas no *Dicionário Houaiss*, destaco duas relevantes para este texto: "corda (no sentido de 'feixe de fios torcidos') fina e flexível, de matérias têxteis diversas"; e "grupo de foliões carnavalescos".

de fios. Em linhas gerais, Céu tem um modo de compor que resulta do entrelaçamento de alusões sutis, sugestões, imagens e discreta ironia. As composições são quase sempre breves, e o discurso construído em estilo sintético. Notam-se o emprego de paralelismos, o gosto pelo jogo com as palavras e a incorporação da oralidade popular, numa dinâmica prazerosa e entretida que provoca o ouvinte, apelando à sua memória auditiva e afetiva.

Por um lado, essa ativação – ou provocação – da faculdade da memória se dá pelo entrecruzamento de sentidos entre as canções de um mesmo álbum. Assim, uma mesma palavra ou expressão pode aparecer em diferentes canções, e, a cada nova aparição, alteram-se os significados ou agregam-se outras camadas de sentido de modo a explorar a vivacidade das palavras.

Por outro lado, nesse tecido de composições podem emergir sutis evocações de discos marcantes da história da música brasileira. Dessa maneira, Céu opera como uma herdeira da prática que João Gilberto inaugurou na música brasileira, segundo analisa o músico e crítico Arthur Nestrovski numa série de vídeos produzidos para a revista *Piauí* em agosto de 2019[4], nos quais interpreta o gesto de João Gilberto de resgatar canções anteriores a ele e cantá-las ao longo de toda sua carreira, além de ter um repertório que ele sempre repetia. Nestrovski explica (e a partir daqui parafraseio suas palavras) que a canção brasileira anterior a João Gilberto mudou depois dele e "por causa dele", na medida em que o artista baiano colocou essa música do passado em diálogo com a novíssima produção do seu tempo. Ao fazer isso, João Gilberto evidenciou que a canção brasileira já possuía naquele momento uma "história", demonstrou que existia um "acervo" da canção e que esse acervo estava em movimento e, por isso, essas canções podiam ser "revisitadas, recantadas, reimaginadas", assumindo então um novo papel. Por fim, o trabalho realizado por João Gilberto, segundo Nestrovski, foi de "seleção do cancioneiro brasileiro, reativado e dinamizado", mostrando que o passado podia conviver, e de fato convivia, com as canções novas (2019).

Entendo que Céu trabalha em uma dinâmica semelhante, pois garimpa um acervo muito pessoal e, ao mesmo tempo, coletivo, uma

4. A série de vídeos, intitulada "Por que João Gilberto é João Gilberto" está disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/por-que-joao-gilberto-e-joao-gilberto/>. Acesso em 11 de dezembro de 2020.

vez que somos capazes de reconhecer as referências. Na verdade, esse trabalho de reconhecimento pode ir desde o mais evidente, quando Céu regrava canções de outros artistas, como ocorreu, por exemplo, com "Ronco da cuíca", de João Bosco e Aldir Blanc, canção de 1976, presente em seu álbum de estreia de 2005, ou "Palhaço", composição da década de 1950 de Nelson Cavaquinho, Osvaldo Martins e Washington Fernandes que figura em *Caravana Sereia Bloom*, de 2012; até a outros níveis de alusões, como motivos que remetem ao universo de outro compositor, tal qual acontece com a reminiscência de Dorival Caymmi presente em diversos níveis da composição do primeiro álbum de Céu.

No entanto, para além da identificação dessas referências, é preciso se perguntar o que elas significam dentro da proposta de cada trabalho de Céu e de que modo ela se apropria delas. Para enfrentar alguns aspectos desse problema e refletir sobre o cordão de palavras e memórias tecido pela artista, centro-me no álbum *Vagarosa*, de 2009. Persigo, de um lado, a maneira como ela constrói o discurso nas canções e vai sugerindo uma rede de sentidos a partir da exploração dos signos, e de outro, a sua postura frente à tradição da música brasileira com a qual ela dialoga. E, embora mencione um lado e outro, os dois não estão separados, pois norteia essa incursão a ideia mesma do cordão, do feixe de fios que se entrelaçam e se referem uns aos outros.

Vagarosa e a memória íntima e musical

A brevíssima canção de cinquenta e seis segundos que abre o álbum *Vagarosa* se intitula "Sobre o amor e seu trabalho silencioso":

> Vai pegar feito bocejo
> O que só sentido vê
> Instigado num lampejo
> Despertado pelo beijo
> Que o baile parou pra ver
> Da marchinha fez silêncio
> No silêncio escutei
> Uma disritmia em meu coração
> Que se instalou de vez.
>
> (CÉU, 2009)

O primeiro contato com a música de Céu que esse álbum oferece é através do cavaquinho do instrumentista, cantor e compositor Rodrigo Campos. Em dez segundos, esse cavaquinho inevitavelmente remonta a toda uma tradição musical brasileira que nasce com o choro, passa pelo samba e pelo pagode, e que é de matriz eminentemente popular. Dentro do aspecto minimalista da faixa e aliada à ideia de "trabalho silencioso" do título, os acordes do cavaquinho sugerem que um dos diálogos que atravessam o álbum se faz com *Estudando o samba* (1976), de Tom Zé.

O mesmo cavaquinho cumpre ainda a função de ambientação na medida em que nos insere num universo. Para refletir sobre tal função, refiro-me novamente ao trabalho da socióloga Pérola Virgínia de Clemente Mathias sobre Céu, em que ela toma de Arthur Nestrovski e José Miguel Wisnik o termo "canção expandida" para pensar as composições da artista. A canção expandida diz respeito, entre outros traços, à ambientação sonora sugerida no nível musical e a um modo de disposição dos elementos segundo o qual, como explica Pérola Mathias:

> É possível imaginar do que se fala, mas a letra é construída com metáforas sobre metáforas, que criam um lugar difuso para o sujeito ou para o objeto. Assim, a canção se torna um receptáculo de algo em que a textura é mais aparente do que a estrutura. [...] Na canção expandida, cada pedaço tem uma autonomia, um tempo autônomo, que não deixa prever o que vem antes — pode ser outra coisa, outra textura, com outros instrumentos. É uma espécie de ambiência sonora e poética mais intuitiva do que as narrativas mais ou menos líricas da bossa nova, por exemplo. (2018, p. 104)

Portanto, a canção expandida se aproveita das intuições despertadas e sua textura contém elementos que estão por vir. No caso da faixa de abertura de *Vagarosa*, à primeira ambientação do cavaquinho vai se somar, com o aparecimento da letra no momento em que a canção é entoada, o motivo do amor como o sentimento urdido quase à revelia da consciência do sujeito. Nesse sentido, é possível ler o título da faixa, "Sobre o amor e seu trabalho silencioso", em chave metapoética, pois o efeito que os acordes do cavaquinho provocam também acontecem à revelia do sujeito, já que a ativação do imaginário e os gatilhos que ele dispara são praticamente inevitáveis.

Seguindo nessa leitura metapoética, pode-se pensar nas canções que se fixam na memória quando a letra diz "vai pegar feito um bocejo", um resultado que é tributário da forma como na canção popular se unem letra e música, causando um efeito inevitável, tão fisiológico quanto o bocejo. Desse modo, há uma noção de impossibilidade de conter as sensações que percorre essa cena. Porém, essas sensações quase descontroláveis não causam angústia ou impotência, pois surgem sob o signo da lentidão do bocejo e da fruição prazerosa do amor. Desdobram-se a partir desses primeiros elementos da canção inaugural dois eixos contidos no título do álbum: a lentidão e o prazer. O termo "vagarosa" dá nome a uma postura, ele significa um modo de olhar, de contemplar e de viver uma experiência.

Os sentidos dessa postura ou desse modo de olhar também se inscrevem na cena da primeira faixa, que se passa num baile, muito possivelmente de carnaval, porque existe o som de uma marchinha. O que a cena nos conta é que este baile de carnaval parou para ver um beijo. No entanto, talvez essa paralisação diga respeito mais ao âmbito da percepção do sujeito que contempla do que a uma parada literal da música e da dança. Trata-se de um momento de contemplação e de silêncio, mas é justamente nesse silêncio que se escuta, ou seja, entre o acontecimento e a percepção sobrevém o silêncio, e ele permite identificar uma disritmia. A disritmia é o nome dado a uma alteração do ritmo, ela é um sintoma que indica que há um desvio com relação ao que era esperado. Entretanto, pensando na cena principal da canção, por que algo tão ritmado como uma marchinha em um baile de carnaval poderia desatar uma disritmia no coração de quem ouve?

Entendo que nessa aparente incongruência pode estar outra chave de escuta de *Vagarosa*, a qual se relaciona com a maneira como esse cordão é enfeixado: a disritmia diz respeito ao que vamos começar a ouvir. O álbum promoverá encontros com alguns ritmos conhecidos, guardados com afeto, mas que serão exibidos com sutis alterações. Vamos ouvir desvios desencadeados a partir de uma outra postura da percepção do tempo: uma postura que deseja contemplar vagarosamente.

Um desses desvios se desdobrará justamente da breve faixa inicial. A ambientação do cavaquinho somada à aparição da disritmia remetem à canção clássica de Martinho da Vila, "Disritmia", que figura no álbum *Canta canta, minha gente*, de 1974. Situado num

contexto ditatorial, o álbum de Martinho não se esquivava da crítica matreira a esse horizonte político. É oportuno mencionar de passagem que o adjetivo "vagarosa" – ou vagaroso – cabe muito bem para descrever Martinho da Vila, sua performance, sua postura, características com as quais ele mesmo brincou ao gravar a famosa canção de Eraldo Monteiro, "Devagar, devagarinho", em 1995.

O motivo do samba, da lentidão e do universo amoroso e sensual se estende da faixa inicial de *Vagarosa* para a segunda, intitulada "Cangote", cujo primeiro verso condensa todos esses elementos ao declarar: "Fiz minha casa no seu cangote". Considerando que a palavra "cangote" pode vir de "canga" e teria então o sentido de ligar ou amarrar[5], pode-se reconhecer nessa "casa" o fazer musical de Céu sendo construído sobre ou a partir de uma tradição, sem, no entanto, se subjugar a ela.

Esse universo do aconchego que a segunda faixa de Céu exprime também está na canção "Disritmia" de Martinho da Vila. Primeiro, imprime-se na voz do intérprete, que parece cantar ao pé do ouvido, um timbre que Céu recupera em certa medida. Além disso, o aconchego se apresenta na canção do sambista quando o sujeito expressa os desejos do homem apaixonado de se "esconder" debaixo da saia da amada e receber "dengos" e "cafuné", termos que guardam relação com o campo semântico insinuado pela palavra "cangote":

> Eu quero me esconder debaixo dessa sua saia
> Pra fugir do mundo
> Pretendo também me embrenhar
> No emaranhado desses seus cabelos
>
> Preciso transfundir seu sangue
> Pro meu coração, que é tão vagabundo
>
> Me deixa te trazer num dengo
> Pra num cafuné, fazer os meus apelos
> Me deixa te trazer num dengo
> Pra num cafuné, fazer os meus apelos
>
> (VILA, 1974)

5. Segundo o *Dicionário Houaiss*, ao explicar a etimologia de "canga", uma das possíveis origens da palavra "cangote": "Nei Lopes aventou o quicomgo *kanga* no sentido de 'amarrar, prender, capturar, apertar', de *nkanga* no sentido de 'ação de ligar; que é amarrado".

Com efeito, em "Cangote", Céu se instala em um ambiente aconchegante e agradável, em que reverbera o tom matreiro da canção de Martinho tanto no arranjo quanto nos versos em que afirma com uma obstinação quase infantil: "Não há neste mundo o que me bote/ Pra sair daqui" (CÉU, 2009). Por outro lado, "Cangote" expande sentidos que estavam em gérmen na primeira canção do álbum:

> Como pode, no silêncio, tudo se explicar?!
> Vagarosa, me espreguiço
> E o que sinto, feito bocejo, vai pegar
>
> (CÉU, 2009)

Retornam nesses versos o silêncio e o bocejo da faixa inicial. Essa retomada translada os termos antes situados no baile de carnaval para outro cenário, agora mais íntimo. Mantendo as ideias de vagar, de prazer e de atenção, as palavras se veem intensificadas: o silêncio se reforça como condição que permite uma maior abertura dos sentidos no caminho da compreensão, enquanto o bocejo reitera a noção de algo capaz de causar um efeito contagiante. Nesse jogo de reaparições, no qual as palavras crescem e se desenvolvem, sugere-se que uma linha de força do álbum é a ideia de embrião. Desse modo, a brevidade impressa na letra, no tempo e nos poucos elementos musicais da primeira faixa representam algo que está em sua fase inicial e que guarda a potência do vir a ser, o que poderia ser outra leitura do título da faixa. "Sobre o amor e seu trabalho silencioso" também pode se referir à maneira como, em um embrião, se engendra vida independente da consciência do corpo que o abriga.

A essas sugestões, soma-se algo da biografia de Céu. Com efeito, a artista sempre explora os vínculos entre biografia e criação estética. No caso de *Vagarosa*, trata-se do fato de que foi composto entre a gravidez e o nascimento da primeira filha da artista, Rosa, evento ao qual ela relaciona o disco, como declarou em uma entrevista a Charles Gavin no programa "O som do vinil"[6], em 2016. Na ocasião, Céu comentou seu desejo de que *Vagarosa* fosse semelhante a um "ninho". A partir dessa perspectiva, a casa feita no cangote que aparece na segunda canção do álbum e as presenças do vagar, do

6. O vídeo do programa está disponível em <https://www.youtube.com/watch?-v=gZhoTLHnS7g>. Acesso em 11 de dezembro de 2020.

silêncio e do bocejo também compõem plasticamente a imagem de um bebê que dorme no colo.

De fato, esse motivo do sono do bebê – ou da falta de sono, que é também a dos pais – reaparece em "Cordão da insônia", a décima faixa do álbum. Nela, apresenta-se novamente o silêncio, identificado agora como ocasião propícia para a inspiração. Trata-se de uma outra face do silêncio em meio ao baile de carnaval ou daquele que tudo explica de "Cangote". Na décima canção, o silêncio inspira em meio ao som que conduz, pois esse silêncio é procurado quando se sai no cordão da insônia. Como se verá, o bocejo aparece novamente, e aqui ele serve de pretexto para rir de si mesma:

> Vou saindo pela rua
> Deixo o som me conduzir
> Saio no cordão da insônia
> Num bocejo que faz rir
>
> (CÉU, 2009)

O que se desenha até essa altura do álbum, portanto, não é exatamente uma dicotomia entre som e silêncio. Na verdade, sublinha-se a ideia de que a dimensão da percepção pode ser distinta da dimensão do acontecimento, como diferentes frequências que convivem e se sobrepõem sem conflitos. Nesse sentido, o cordão da insônia pode ser tomado como uma expressão exemplar ao condensar camadas de significados. Ele traz novamente a referência ao carnaval – o cordão é um grupo de foliões –, contempla a ideia do feixe de fios, além de remeter ao cordão umbilical, que é tanto aquele que ligou Céu à filha, como o que a liga a uma tradição musical.

No que tange a essa tradição, é marcante o modo como Céu regrava[7] "Rosa, menina rosa", de Jorge Ben. Essa canção integrou originalmente o álbum *Samba esquema novo*, de 1963, o qual representou uma revolução rítmica e sonora em seu momento. Trata-se de um disco de canções curtíssimas – a mais longa tem três minutos – e as letras contêm alusões ao movimento, sensualidade e erotismo.

7. A faixa "Rosa, menina rosa" gravada por Céu conta com a participação de *Los sebosos postizos*, grupo musical formado pelos integrantes do *Nação Zumbi*, Jorge Du Peixe (voz), Lúcio Maia (guitarra), Dengue (baixo) e Pupillo (bateria), e dedicado às canções do início da carreira de Jorge Ben.

Em "Rosa, menina rosa", esses sentidos também se entrelaçam. Céu se apropria dessa canção com vagar, e a primeira expressão do seu gesto com relação a ela se manifesta na duração de sua versão, que dura o dobro do tempo da gravação original de Jorge Ben. A artista demarca a tomada do discurso por uma mulher que se apropria do lugar sedutor e sensual sugerido na canção de Jorge Ben a partir do olhar masculino, por isso o tom do canto de Céu nessa faixa é quase hipnotizante. Além disso, Céu parece colocar em questão o significado cultural da cor rosa, já que ela escolhe essa paleta para a capa[8] do álbum, na qual a cor está diluída em diversos matizes e não tinge a imagem de maneira única e maciça.

Essa postura de apropriação e reinvenção é ainda mais marcante na canção "Vira-lata", faixa sete de *Vagarosa*. A composição de autoria de Céu converte-se, na gravação, em um belo dueto seu com Luiz Melodia. "Vira-lata" é um samba de andamento lento que contém um diálogo entre a mulher e seu amante e brinca com os sentidos da expressão-título da canção:

VIRA-LATA

[Céu]
Quem nunca foi
De fino trato
Volta pra casa assim
Feito um trapo
Nada lhe prende
E ainda que tente
E é feita de gato e sapato
Sem mais. (Sem mais)

[Luiz Melodia]
Se eu lhe contar
Por onde andei
Que o sol amanheceu
Mais de uma vez
Mas ainda sim
Não clareou
E a saudade bateu e no peito ficou
Sem mais

8. A imagem da capa pode ser vista em <https://www.somlivre.com/ceu-vagarosa-lp.html>. Acesso em 11 de dezembro de 2020.

[Sobreposição de vozes]
Oh, vira-lata (não, eu não sou)
Não me importa (vou lhe contar)
Quem tu és (quem eu sou)
Hoje eu vou (vem)
Me achar e depois
Me perder
Em nós dois
(Só nós dois)

(CÉU, 2009)

É possível imaginar que o amante com quem a voz de Céu dialoga seria o "negro que chegou de porre lá da boemia" do refrão de "Disritmia" de Martinho da Vila:

Me deixe hipnotizado pra acabar de vez
Com essa disritmia

Vem logo, vem curar seu nego
Que chegou de porre lá da boemia
Vem logo, vem curar seu nego
Que chegou de porre lá da boemia

(VILA, 1974)

No clima apaixonado e sedutor da canção de Martinho, é o homem quem se declara, pede e detém a voz. Em "Vira-lata", Céu dialoga e divide os turnos de fala sem perder o protagonismo. Quando as duas vozes se sobrepõem, é a dela que sobressai para dizer que não se importa com a identidade do amante e, em seguida, revelar em tom decidido que deseja se achar e depois se perder em meio aos dois. Prevalece, assim, a expressão sem pudor do seu desejo. No mesmo álbum *Vagarosa*, Céu também regrava "Visgo de jaca", composição de Rildo Hora, que Martinho da Vila incluíra em *Canta, canta minha gente* e que também é uma canção que enuncia os efeitos da paixão e do desejo. Dessa maneira, Céu adiciona mais um fio à rede de relações com Martinho.

No que tange à "Vira-lata", considerando outra camada de interpretação da canção, é preciso levar em conta a figura de Luiz Melodia como companheiro no canto. Tomada num sentido amplo, a canção como um todo – letra e música, além da atmosfera que ela sugere – faz ela própria um dueto com a arte de Luiz Melodia.

O arranjo de "Vira-lata" mescla instrumentos de corda típicos do samba, com metais e sopros que remetem à sonoridade híbrida que Luiz Melodia apresentou desde aparecimento de seu primeiro álbum, *Pérola negra*, de 1973. Tal hibridez é frequentemente sinalizada por críticos que pensaram a obra de Luiz Melodia, como, por exemplo, Eliete Negreiros que, ao analisar as canções do artista, observa que ele expressa "sua identidade com o samba, sua origem, sem, no entanto, abrir mão do universo pop, afirmando uma identidade plural, o samba, a música norte americana e a latina" (2013).

Com efeito, *Pérola negra* representara uma grande novidade sonora, pois trazia faixas que iam do choro e samba, passavam pelo blues e jazz e chegavam ao forró. Essa mescla foi considerada ousada para um cantor e compositor que vinha do Morro de São Carlos, no Estácio, e trazia uma herança forte do samba, entendida quase como uma predestinação para ser sambista ou como uma licença para fazer somente esse tipo de música. A respeito desse perfil híbrido de Melodia, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello sintetizam: "Nascido e criado no bairro carioca do Estácio, reduto de sambista, Luiz Melodia preferiu outros caminhos, fazendo uma música mais próxima do *blues*, do *rock* e do *soul*, embora com influências do samba-canção" (1998, p. 190).

Esse sentido da colagem de referências pode ser observado na capa do álbum *Pérola negra*, resultado de uma montagem de fotos tiradas à época do disco e de outras de sua infância, objetos de ferro-velho e alimentos – a capa traz Melodia dentro de uma banheira antiga, rodeado por feijões pretos; na contracapa, a posição central é ocupada pela colagem de fotos em formato circular, repetem-se os feijões pretos e há um garfo e uma faca de um lado e de outro da montagem fotográfica[9]. O procedimento composicional dessa capa não deixa de guardar relações com a ideia de cordão de memórias que organiza este texto.

Outras dimensões do dueto Melodia-Céu aparecem na letra de "Vira-lata". À maneira de Luiz Melodia, Céu também compõe versos breves e impregnados de alusões, em que as palavras são pequenos núcleos ricos em possibilidades de relações e leituras, e não estão

9. Capa e contracapa do disco *Pérola negra* podem ser vistas em <https://musicariabrasil.blogspot.com/2008/02/no-incio-dos-anos-70-j-passados-o.html>. Acesso em 11 de dezembro de 2020.

confinadas à designação unívoca. A propósito do modo de compor de Melodia, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello notam justamente sua característica "intuitiva, livre, sem qualquer preocupação com a lógica em seus versos enigmáticos" (1998, p. 220). Em "Vira-lata", há uma arquitetura de ecos, também encenada no canto. Assim, quando se ouve "Hoje eu vou/ Me achar e depois/ Me perder/ Em nós dois" (CÉU, 2009), parece que ressoa o jogo amoroso de engano e desengano de "Vale o quanto pesa":

> Aquela madrugada deu em nada, deu em muito, deu em sol
> Aquele seu desejo me deu medo, me deu força, me deu mal
> Ai de mim, de nós dois
> Ai de mim, de nós dois
>
> (MELODIA, 1973)

A atitude da mulher do par amoroso de "Vira-lata" pode ser entendida também à luz do repetido conselho da canção "Juventude transviada", que figura em *Maravilhas contemporâneas*, álbum de Luiz Melodia lançado em 1976: "Uma moça sem mancada/ Uma mulher não deve vacilar" (MELODIA, 1973). Toda a atmosfera de "Vira-lata", criada pelo andamento lento do samba, sugere sentidos de malandragem e de malícia, como se Céu provocasse assim o imaginário machista da "mulher de malandro", expressão tão repetida no português do Brasil e que deve boa parte de sua persistência à canção popular, se lembrarmos do samba de Heitor dos Prazeres, de 1931, "Mulher de malandro", gravado por Francisco Alves[10], cujos versos naturalizam, a partir da perspectiva masculina, a rotina de

10. Sobre essa gravação, Costa, Machado e Nunes comentam: "No ano de 1931, a gravadora Odeon lançou um disco de 78 rotações que continha, em uma de duas faces, a gravação de Francisco Alves do samba "Mulher de malandro", composto por Heitor dos Prazeres. A gravação foi feita em andamento acelerado, em torno de 105 bpm. Sua linha melódica apresenta frases curtas, geralmente baseadas em subdivisões de colcheias e semicolcheias, cantadas por Francisco Alves dando ênfase à articulação rítmica e com poucos prolongamentos de vogais. O acompanhamento, realizado pela Orquestra Copacabana, remetia ao samba dito 'amaxixado', que marcou as primeiras manifestações desse segmento na indústria fonográfica brasileira. Tais aspectos conferem ao fonograma um clima de leveza e de certo estímulo à dança" (2018, p. 2).

uma mulher submetida à violência pelo companheiro, travestindo-a de uma escolha feminina pelo carinho e pela ternura. O dueto de Céu conversa com toda essa tradição para desafiá-la de maneira ardilosa e irônica.

Por fim, a condição de vira-lata alude ao hibridismo musical que Luiz Melodia e Céu têm em comum na medida em que ambos não são puros, não podem ser definidos por um único gênero musical, e talvez seja essa "vira-latice" a característica que os une e permita com que se achem e se percam um no outro, como dizem os versos do refrão da canção.

Considerações finais

É com sutileza que Céu conversa com a tradição da música brasileira. Ao revisitar o cancioneiro nacional, a cantora e compositora revela reverência e um profundo interesse sem, no entanto, subjugar sua verve criativa e imaginativa a essa matriz. Ela se apropria de imaginários e os subverte, numa relação afetiva e polêmica com a música brasileira que a precede. Com a mesma sutileza, entrecruza questões íntimas, sociais e políticas, pois, como ela mesma diz na canção "Bubuia" de *Vagarosa*, que pode ser ouvida e lida como um manifesto de sua poética Céu, sabendo que "não estamos aqui só a passeio" e que a vida "não é recreio", ela decide ir na bubuia, ou seja, seu enfrentamento é sereno, leve e vagaroso, em todos os níveis da canção, mas não por isso menos firme. É com sutileza e inteligência fina que ela explora as palavras, sobrepõe sentidos e sons e convida a uma escuta ativa e atenta das suas canções.

Referências

CÉU. *Vagarosa*. Produção: Beto Villares, Gustavo Lenza, Gui Amabis, Céu. São Paulo: Urban Jungle – Universal Music, 2009.

CHINEN, Nate. Review: Layers in 'Tropix,' From Céu. *The New York Times*, 23 mar. 2016. Disponível em <https://www.nytimes.com/2016/03/24/arts/music/review-layers-in-tropix-from-ceu.html>. Acesso em 11 dez 2020.

COSTA, Bruna Fuentes; MACHADO, Adelcio Camilo; NUNES Thais dos Guimarães Alvim. "Final de mina de ladrão é luto e solidão": o perfil de mulher retratado na canção "Mulher de Malandro", de Dina Dee. *Claves*, João Pessoa, v. 2018, p. 1-21, 2018. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves/article/view/42276>. Acesso em 11 dez 2020.

DENSELOW, Robin. Céu: Tropix review – laidback electro bossa from a modern Astrud Gilberto. *The Guardian*, 31 mar. 2016. Disponível em <https://www.theguardian.com/music/2016/mar/31/ceu-tropix-review>. Acesso em 11 dez 2020.

GRANDE Dicionário Houaiss. Edição eletrônica. 2012. Disponível em <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em 11 dez 2020.

FORIN, Renato. A Música Popular Brasileira na Crítica e na Historiografia Literária. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, n.6, p. 1-13, jul-dez 2014. Disponível em: <http://rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N6/RBEC_N6_A1.pdf>. Acesso em 11 dez de 2020.

MATHIAS, Pérola Virgínia de Clemente. Céu: no tempo da canção expandida. In: LACERDA, Carlos (org.). *Perfis musicais*: a canção como música de invenção. Rio de Janeiro: Funarte, 2018, p. 99-128.

MEDEIROS, André Felipe. Resenhas: Tropix. *Monkeybuzz*, 28 mar. 2016. Disponível em <https://monkeybuzz.com.br/resenhas/albuns/ceu-tropix/>. Acesso em 11 dez 2020.

MELODIA, Luiz. *Pérola negra*. Produção: Guilherme Araújo. Rio de Janeiro: Philips Records, 1973.

MELODIA, Luiz. *Maravilhas contemporâneas*. Produção: Guto Graça Mello. Rio de Janeiro: Som Livre, 1976.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.

br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009>. Acesso em 11 dez 2020.

NEGREIROS, Eliete. Luiz Melodia, Pérola negra. *Piauí*, 18 de jan. 2013. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/luiz-melodia-perola-negra/>. Acesso em 11 dez 2020.

NESTROVSKI, Arthur. Por que João Gilberto é João Gilberto. *Piauí*, 06 ago. 2019. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/porque-joao-gilberto-e-joao-gilberto/>. Acesso em 11 dez 2020.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileiras, vol. II, 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VILA, Martinho da. *Canta canta, minha gente*. Produção: Rildo Hora. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1974.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

"Nada é de ninguém": o recado da Nova MPB

Pedro Bustamante Teixeira (UFJF)[1]

Prólogo

Publicada no Segundo Caderno do jornal O Globo, no dia 22 de fevereiro de 2012, a matéria, "Grupo de artistas do Rio afirma diferença para a nova 'MPB'", definia, por contraste, ao descrever um coletivo bem singular, os contornos de uma nova e ampla cena da música popular brasileira no século XXI. Assinada pelo jornalista Leonardo Lichote, a matéria chamava a minha atenção, primeiramente, por dar espaço a alguns artistas que embora compusessem uma cena sólida na cidade do Rio de Janeiro, com mais de dez anos de atividade, permaneciam invisíveis para o grande público.

Primeiramente, o jornalista apresenta os artistas que juntavam as suas forças no Coletivo Chama. Com certo assombro, Lichote discorre sobre o interesse do grupo por estudos aprofundados de teologia, filosofia, poesia, harmonia, canção, etc.; em seguida, cinco representantes do Coletivo Chama – Armando Lôbo, Edu Kneip, Sergio Krakowski, Thiago Amud e Pedro Moraes – aproveitam do anseio para trocarem elogios entre si e reiterarem a rejeição que tinham ao que vinha sendo chamado de Nova MPB. "Fora do tempo", como sublinha Lichote, o grupo anunciava um projeto bem antigo e perigoso marcado pelo "repúdio ao discurso de tolerância aplicado à música, que [...] nivelam gênios e medíocres" (LICHOTE, 2012).

Thiago Amud (*apud* LICHOTE, 2012) lamenta o preconceito com o cânone que, para ele, é a morada da "violência criadora". Segundo o artista, se a geração atual é chamada de pós-rancor, ele estaria na geração pós-pós-rancor. Em um trecho da entrevista, Armando Lôbo (*apud* LICHOTE, 2012), provoca: "entre Michel Teló e Romulo Fróes, sou mais o Michel Teló" e emenda: "prefiro algo feito para puro entretenimento do que algo cheio de pretensões, mas que musicalmente é raso". As provocações do Coletivo surtiram efeito e o debate

1. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Professor adjunto da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

se estendeu nas redes sociais, com postagens advindas de vários personagens das cenas citadas. Dois dias depois, agora numa sexta-feira, o debate ganharia uma nova capa do Segundo Caderno do Globo.

Como se se cumprisse um direito de resposta, Romulo Fróes (*apud* LICHOTE, 2012), que havia sido citado na matéria anterior, aproveitaria a oportunidade para expor com mais delicadeza um outro projeto para a Música Brasileira, muito diferente do projeto do Coletivo Chama:

> Acredito que a divisão proposta pelos artistas da reportagem tem a ver com um binômio, anacrônico para mim, entre composição, espaço e gravação, onde teria maior importância a estrutura da canção que o modo como ela será registrada. Acredito em um novo desdobramento da canção brasileira, que se dá antes pelo som do que pela composição em si. Para mim, um projeto que se pretende de renovação não pode excluir qualquer conquista, seja ela musical, seja ela tecnológica. Isso não quer dizer que não tenha profundo respeito e admiração pela história da música popular brasileira.

Por fim, o debate acabou dando mais destaque às discussões acerca da Nova MPB do que ao trabalho dos integrantes do Coletivo Chama, que permaneceu invisível para o grande público e logo se desfez. Mesmo Guinga, parceiro de Kneip e de Amud, antes de dar a sua opinião no debate, fez questão de ressaltar: "não uso meu espaço na imprensa para falar mal de ninguém"(*apud* LICHOTE, 2012).

O Fim da Canção e a Nova MPB

Com a crise da Indústria Fonográfica na década de 90 e o encerramento de um ciclo para a Moderna Música Popular Brasileira, passou-se a anunciar nas universidades, nos cadernos culturais dos jornais e demais veículos especializados: "o fim da canção". Desde então, sob a perspectiva da morte da canção, do ocaso da MPB, do crescimento do discurso do Rap e do antidiscurso da Música Eletrônica (AB'SABER, 2012), pouco se atentou para a ressurgência da MPB no século XXI. A canção crítica (NAVES, 2010), após um hiato que corresponde a um período de reformatação dos modos de produção, se renova e volta a se fazer presente no século XXI em uma cena muito heterogênea que, por várias razões, recebeu o nome de Nova MPB.

A canção moderna brasileira – a que surge com o advento do fonógrafo – nasceu, cresceu e morreu no século XX. Os anos noventa, com a emergência do Rap e da Música Eletrônica, traziam os primeiros sinais do encerramento de um ciclo de ouro da canção brasileira. Sem o apoio da indústria fonográfica, os artistas da canção que iniciavam suas atividades no terceiro milênio precisaram, de antemão, criar as condições para que pudessem produzir de forma independente. Se de um lado, a indústria fonográfica, por não se adequar à revolução digital, vivia uma crise sem precedentes no limiar do século XXI; por outro, a tecnologia para a realização de gravações se tornava cada vez mais acessível, já que o mercado global diminuía o abismo tecnológico entre as nações desenvolvidas e as em desenvolvimento como o Brasil (ORTIZ, 2000). A internet, por sua vez, permitiria enfim o livre acesso às gravações amadoras. Em pouco tempo apareceriam no Brasil os primeiros discos totalmente caseiros. A qualidade de discos gravados em casa como o lançado por Cícero em 2011, *Canções de apartamento*, hoje já não surpreende mais ninguém. Mas, em 2011, provocou uma série de reflexões.

Assim, concomitante ao momento em que a indústria fonográfica se apequena, crescem em importância os músicos-produtores que, tendo, por vezes, passado pela indústria da música, agora, de forma independente, levam seus projetos para além do fim do caminho de outrora. Músicos-produtores como Pupilllo, Lucas Santtana, Kassin, Rómulo Froes, Moreno Veloso e Pedro Sá que, tocando, pesquisando, produzindo, gravando, masterizando e divulgando seus próprios discos, irão inserir, com muita calma e autonomia, o som das novas cantautoras e cantaurores da nova música popular brasileira no mundo. São musicistas que além de tocar seus instrumentos, de compor e de cantar, ainda entendem de técnicas de gravações, de equipamentos, de marcas de amplificadores, de sintetizadores, de pedais de efeito, de produção digital, de arquitetura sonora etc. Com o incremento tecnológico, essa geração que aparece na primeira década do terceiro milênio pôde se apropriar de todas as etapas da produção musical. E, já que ela mesma cuidaria de toda a produção, adquiriria também uma liberdade inédita que lhe permitiria fazer música a seu modo e para quem quiser. São músicos que, a princípio, não poderiam mais pensar em ser apenas músicos, pois, com um caminho incerto no mercado, deveriam expandir o significado do ofício para resistir. Assim nascem os Artistas-operários que se

filiam a um dos modos de ser do artista contemporâneo que Ricardo Basbaum (2005) reúne no conceito "Artistas-etc".

"Artista-operário"

Para enfrentar a crise da indústria fonográfica, na virada do milênio, tornou-se imperativo cuidar também da produção: da captação à divulgação. Desse modo, na contemporaneidade, composição e gravação estão imbricadas novamente. Se de um lado, o técnico de som ascendia à posição de DJ, isto é, de funcionário dos músicos passava à condição de produtor de som, autônomo; por outro, o músico, para garantir sua sobrevivência no novo milênio, precisaria de se reinventar e se tornar também técnico de som, de gravação, pois não restava mais outra alternativa senão a autoprodução.

Fróes (2011) usa o conceito de "artista-operário" para classificar a si e a seus colegas. Ao mesmo tempo em que estão gravando seus discos autorais, esses artistas-operários estão trabalhando em discos de parceiros, tocando com artistas do *Mainstream* em turnês nacionais e internacionais etc. O artista-operário da Nova MPB é bem diferente do artista-arquiteto da MPB. De fato, alguns dos principais artistas das gerações anteriores como Tom Jobim e Chico Buarque, inspirando-se em Niemeyer, chegaram, antes de se decidirem pela música, a vislumbrar um futuro na arquitetura. E estes artistas, apesar de não terem se realizado como tal, acabaram tornando-se artistas-arquitetos, já que, uma vez contratados por suas respectivas gravadoras, poderiam planejar uma obra contando com o auxílio técnico de diversos operários da indústria fonográfica: arranjadores, músicos, cantores, técnicos de som, engenheiros musicais, *et al*. O artista-operário, por sua vez, já não pode mais contar com todo esse *background*. Deve fazer por conta própria ou não fazer. Mas, por outro lado, ao adquirir tal autonomia esses artistas ganham asas.

Passadas duas décadas do lançamento do primeiro disco do Núcleo +1, *Moreno +2 - Máquina de Escrever Música* (2000), que depois lançaria *Domenico +2 – Sincerely hot* (2003) e *Kassin +2 – Futurismo* (2006)[2]; do

2. O Núcleo +1 formado por Domenico Lancelotti, Kassin e Moreno Veloso apresentou entre 2000 e 2006, um projeto muito original no qual cada integrante se responsabilizou por protagonizar e dirigir um disco.

primeiro disco do músico Lucas Santana, *Eletro Ben Dodô* (2000), 15 anos do primeiro disco da Céu, *Céu* (2005), 12 anos do primeiro disco de Mallu Magalhães, *Mallu Magalhães* (2008), 11 anos do primeiro disco de Rodrigo Campos, *São Mateus não é um lugar assim tão longe* (2009) e do primeiro disco da Tiê, *Sweet Jardin*, 10 anos do primeiro disco da Tulipa, *Efêmera* (2010), e dos discos *Azul* e *Vermelho* da Nina Becker, alguns dos marcos exordiais da Nova MPB, já é possível acompanhar com muita mais clareza esse processo de "ressurgência"[3] da MPB. Processo que não é outra coisa senão a reintrodução da canção crítica no século XXI, depois do século da canção, ou como diria Chico Buarque (2004): depois do fim da canção, "tal como a conhecemos". A essa altura todos os artistas citados já estão no quarto ou quinto disco[4]. Curioso notar que esses artistas, além de superar o fim da canção, também superam o fim do conceito de disco, inclusive lançando seus discos em vinil.

Há ainda muito pouco escrito sobre esse momento da música popular brasileira, sobre essa geração de cantoras, sobre esses "músicos-produtores". Há muitos rótulos (depreciativos), pouca escuta e uma crítica que se ocupa apenas do superficial. A crítica do Coletivo Chama, explicitada na matéria que abre o artigo, encontra eco na crítica de autores como Acauam Oliveira (2016) que, sem precisar de se envolver tanto com a Nova MPB, observando apenas uma parte da produção do casal Marcelo Camelo e Mallu Magalhães, que segundo descrição de Oliveira (2016, p. 309) é uma" espécie de John e Yoko com mais ursinho de pelúcia"; e uma única canção da multiartista Clarice Falcão, já é capaz de perceber certa perversidade em seu *modus operandi* e de renomear a turma como "MPB neo-indie". Há de se destacar a leitura enviesada, superficial e equivocada das duas canções que Acauam usa para exemplificar seu argumento pronto. A frase "tenho acordado cedo e me sinto ótima[5]", criticada

3. Utilizo o termo ressurgência inspirado por Ana Tsing (2019). Segundo Tsing a ressurgência se dá em meio às ruínas – ela estuda por exemplo a ressurgência da natureza em Chernobyl, por exemplo. Do mesmo modo a canção brasileira ressurge dos escombros da indústria fonográfica, da canção tal como a conhecíamos, das grandes utopias da modernidade.
4. Observei que boa parte desses artistas lançam a cada três anos um disco próprio. Esse é o caso, por exemplo, do Núcleo +1, de Clarice Falcão, da Céu, dos discos do Caetano com a Banda Cê e da Tiê.
5. Frase retirada da canção "Me sinto ótima" de Mallu Magalhães.

por Acauam (2016, p. 305) como "um gozo perverso tirado do vazio", é apenas o prenúncio de uma segunda parte muito tocante em que a criança que encantou a todos na internet com seu *folk* em inglês passa a, em português, descrever uma passagem existencial do mundo feminino, uma aprendizagem, para lembrar Clarice Lispector, a superação do medo de amar: "o que está havendo em mim? / Eu já não sei dizer / Será que a sorte foi / Onde eu não posso ver? // Eu tenho o céu de abril / pra desentristecer / serei o que sobrar de mim / Sem nada a perder". Já na canção "Qualquer Negócio" de Clarice Falcão, o crítico é capaz de reconhecer uma busca deliberada por irrelevância, apesar de perceber "toques (suaves) de distanciamento irônico" (OLIVEIRA, 2016, p. 309). Se Acauam fosse um pouco mais abrangente em seu olhar, veria que é justamente a ironia a principal marca dos dois primeiros discos da artista. A interpretação de Acauam, inclusive, se parece muito com a interpretação acrítica de muitos dos primeiros fãs da cantora, aos quais, na primeira canção de seu segundo disco, a cantora teve que se dirigir de forma bem explicita: "queria te dizer que esse amor/ todo por você/ ele é irônico/ é só irônico". Ademais, usar Clarice para dizer que o seu tipo de música "aceita ser qualquer coisa para não desagradar ao sinhozinho mais perverso que existe: o público fiel" é um acinte. Clarice Falcão, impressionada pelo tamanho de sucesso que atingira despretensiosamente, e incomodada com este lugar em que fora colocada por um público que não entendia o aspecto irônico e fanfarrão de sua produção, abandona uma turnê de sucesso, contratos, gravadora, todo um estilo, fazendo uma virada radical em sua carreira, o que desagradou boa parte de seu "público fiel".

De alguma forma, essa mesma crítica à Nova MPB é respaldada por Pedro Cazes (2016) que, ao se perguntar onde estaríamos, propõe a presença de uma polarização entre dois afetos: agressividade e dispersão. No polo do afeto da agressividade, segundo Cazes (2016, p. 297-298) "fundamental da política e da libido", duas propostas: a da intensificação do projeto modernista na música brasileira, tal qual pensada pelo Coletivo Chama e a do retorno às formas modais primitivas a partir do estudo das manifestações afro-brasileiras, qual Metá Metá, e da repetição do *beat* do Rap; no polo do afeto da dispersão, ao qual o autor reserva o menor espaço e a crítica negativa, estaria grande parte dos artistas da Nova MPB.

No volume dedicado à Música da excelente Coleção de Ensaios

Brasileiros Contemporâneos, editada pela FUNARTE[6] e organizado por Marcos Lacerda (2016), apenas três artigos tratam da Nova MPB e, pelo que se pode perceber na leitura, nenhum deles dá a devida atenção a uma cena tão ampla e importante no atual momento por que passa a música brasileira. Os ensaios de Pedro Cazes e de Acauam Oliveira são antecedidos por outro, que de alguma forma abre essa discussão no livro, assinado por Romulo Fróes. No entanto, o ensaio selecionado trata de um assunto que embora relevante é bem mais específico, a saber: as guitarras de Kiko Dinucci e de Rodrigo Campos, e assim, não é capaz de oferecer um contrapeso a leitura hegemônica da coleção que só deprecia os artistas da Nova MPB.

Mas, atualmente, está cada vez mais evidente que essa turma fofa – à deriva como diria Acauam, um tanto quanto descopromissada, segundo a leitura de Cazes – não naufragou, nem se dispersou e, superando muitas crises (fonográfica, política, sanitária) e desconfianças, é hoje a grande responsável por um dos mais importantes movimentos de renovação da música brasileira no século XXI. O que parece dispersão, na verdade, é uma estratégia de longo prazo que segue à risca o conselho de[7] velho marinheiro, que diante o nevoeiro/ leva o barco devagar". De fato, duas das canções mais gravadas do Núcleo +1 e da Nova MPB, ambas de Kassin, seguem o mesmo tom do respeitado sambista da portela: primeiramente, "Tranquilo", que diz: "tranquilo / levo a vida tranquilo / não tenho medo do mundo / não tenho medo do mundo / não vou me preocupar" e "Água": "eu vou ficar aqui torcendo para tudo melhorar / juro que vou / e sei / vai passar o seu rancor / o sangue não se torna água".

Além de se autoproduzirem, de produzirem colegas e jovens artistas, esses artistas-operários – ou nas palavras de Tatiana Bacal (2011), esses "músicos-produtores" – também passaram a cuidar da produção dos discos de grandes nomes da MPB, como Adriana Calcanhotto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e Elza Soares que, antenados com o movimento em curso de renovação

6. A organização da Coleção de Ensaios Brasileiros Contemporâneos, com volumes dedicados a diversas áreas, talvez tenha sido a grande realização do breve período de Francisco Bosco na Funarte.
7. Frase retirada da canção "Argumento" de Paulinha da Viola.

da música brasileira, juntam-se a eles em parcerias que, se de um lado dão visibilidade a esses jovens "músicos-produtores", por outro revigoram o som desses artistas que movimentando-se no tempo presente escapam do processo de monumentalização (TEIXEIRA, 2017). Reprocessados por artistas-produtores da Nova MPB, alguns desses artistas da MPB também passam a engrossar o caldo do movimento de renovação da música brasileira no século XXI. Observe-se que se inverte uma tradição na qual o mestre conduz o discípulo. Aqui são os discípulos que conduzem os mestres. O resultado de discos como: *A Mulher do Fim do Mundo* (ELZA SOARES, 2015), Recanto (GAL COSTA, 2012) e de todos os discos da Trilogia Cê (CAETANO VELOSO: *Cê,* 2006; *Zii e Zie,* 2009; *Abraçaço*, 2012) revela que os discípulos podem fazer, nesse momento pós-moderno, mais pelos mestres do que os mestres podem fazer por eles. E, ainda assim, essa troca é muito potente tanto para uma parte quanto para a outra.

A novidade e a tradição

Atualmente, fica ainda mais nítido que o músico que não entende de produção é como um trabalhador alienado, no seu sentido clássico. Não conhecendo os meios de produção, será, na melhor das hipóteses, a matéria prima de um produtor. No entanto, com a crise da indústria fonográfica, mesmo essa figura do produtor se tornou cada vez mais rara. E, de uma forma ou de outra, o que restava era fazer por si mesmo. O que em um primeiro momento parecia impossível, tornou-se, logo em seguida, uma excelente oportunidade para se fazer o novo. Hoje, a produção musical desse circuito que aqui insistimos em chamar de Nova MPB ganha contornos mais nítidos. Já há uma discografia mais extensa. Os seus artistas já lançaram vários discos. Ou seja, há toda uma produção que traz um som bem diferente do som da MPB e que, no entanto, continua produzindo canções, em português, no Brasil. Uma geração que, rompendo com a "tradição da ruptura"(PAZ, 2014), procura heranças na tradição da música popular brasileira e, por meio de seus sistemas sonoros, propõe novos prosseguimentos a ela. Uma geração que se religa a materialidade do som, sem fazer tanta distinção entre o que é e o que não é nacional, o que é e o que não é arte, poesia, música, canção. Uma geração que, malgrado o "fim da canção", ainda é capaz de dizer:

"tanta coisa boa, nada é de ninguém[8]", em uma canção de ninar. Uma geração que, apostando em seu tempo, expande o sentido da música popular brasileira e lhe oferece outros devires.

Em uma entrevista do Núcleo +2, concedida à Violeta Weinschelbaum, no início do ano de 2003, já se pode sentir a consonância das ideias da banda carioca com as ideias que o paulista Romulo Fróes formularia em seus textos e entrevistas. Na mesma linha de raciocínio do paulista, primeiro, vem o baiano-carioca Moreno Veloso (*apud* WEINSCHELBAUM, 2006, p. 99): "De um certo ponto de vista ninguém está fazendo nada de novo. A gente está tocando os mesmos acordes". E o carioca, Domenico, comenta:

> Hoje em dia a novidade é mais difícil, ela vem mais do progresso tecnológico que da música propriamente dita, porque praticamente tudo já foi feito. Uma característica da nossa geração é a sensação de que não temos mais nada a fazer, de que não sobrou nada para criar. Tentamos trazer alguma coisa da década de setenta, sessenta ou cinquenta e misturamos tudo com as coisas atuais (*apud* WEINSCHELBAUM, 2006, p. 99).

Moreno, em seguida, completa:

> Eu acho que a novidade é assim: a gente quer reverenciar um estilo ou um som de que gostamos dos anos setenta ou sessenta, ou um samba-canção dos anos cinquenta, e fazemos isso. O que acontece é que, como fazemos com um estilo pessoal, do nosso jeito, do jeito do Domenico, a personalidade dele se mistura com a tradição e o resultado é algo novo (*apud* WEINSCHELBAUM, 2006, p. 100).

A "tradição", a qual se refere Moreno, é a tradição da música popular brasileira, já "as coisas atuais", as quais se refere Domenico, são os sons contemporâneos, as novas tecnologias. Fazer algo novo, para Domenico e Moreno, é trazer a tradição para o contemporâneo através da incorporação afetiva da mesma pelas linguagens sonoras contemporâneas. Não se quer restaurar o passado, antes, o que se quer é ligar essas linhas soltas à máquina sonora contemporânea. A nova geração não entra em embate com a tradição, pelo contrário, a reverencia: resgata, pesquisa, coleciona discos, recupera gravações na internet, no entanto, por não estar submetida à indústria

8. Frase retirada da canção "Coisa boa", de Domenico Lancelotti e Moreno Veloso.

cultural, também não se submete ao cânone, como não se submete ao Rap, à música eletrônica, nem a ditame algum. E, em resposta ao jargão do Rap nacional que diz: "é tudo nosso", irá cantarolar, numa singela canção de ninar: "tanta coisa boa, nada é de ninguém". Uns acreditam que é o momento de combater agressividade com mais agressividade, uns acreditam que é o tempo da delicadeza e, como diz o poeta, não há outros.

Hoje já sabemos que nunca houve de fato democracia racial no Brasil e que, definitivamente, não somos cordiais. A MPB que nascia a partir da bossa nova naufragou de mãos dadas ao Mito Brasil. Nos anos 80, o rock nacional, sem romper com o modelo de canção do século XX, já questionava a MPB e a sua utopia de Brasil, mas é o Rap dos Racionais MC'S que, nos anos 90, evidencia uma nova perspectiva e dá o último golpe nos mitos identitários do modernismo brasileiro. Como disse Chico Buarque na famosa entrevista publicada no jornal Folha de São Paulo em 2004, "talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado" (BUARQUE, 2004). Assim, desde o fim desse ciclo, já chamado de "Seculo da Canção" (TATIT, 2008) ou de Século do Disco (MAMMI, 2017), a canção crítica brasileira (NAVES, 2010), para além da crise da indústria fonográfica, do anúncio do "fim da canção", do avanço do Rap, que como também diz Buarque (2004), "é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos", e da música eletrônica; precisou ir muito além da forma e do ideário sustentado pela MPB para prosseguir no novo milênio.

É preciso pensar a canção para além da Bossa Nova, da MPB e da Tropicália. Não digo nem para além de Caetano Veloso, Tom Jobim ou Chico Buarque, porque se pensarmos em cada um desses artistas, verificaremos que as obras deles que não se enquadraram dentre esses movimentos que norteiam a história da canção brasileira, não foram nem minimamente estudadas. E, portanto, não é de se estranhar que haja muito pouco estudo que abarque uma produção expressiva que se dá em meio aos rumores da morte da canção. É um paradoxo muito interessante, que nos convém pensar e repensar: o que se produzia enquanto na academia e na mídia se discutia *ad nausean* o fim da canção? Só para lembrar, discutia-se o fim da canção enquanto o fenômeno Los Hermanos acontecia.

Enfim, há pontos de vista diversos que mudam toda a percepção do objeto-canção. Enquanto há aqueles que veem escassez, há

também aqueles que veem abundância. Os vaga-lumes, para usar a bela imagem de Pasolini recuperada por Didi-Huberman (2011), não sumiram, nós é que devemos ir até eles. De fato, em um artigo intitulado, "A nova música brasileira e seus novos caminhos", Fróes (2009) anuncia: "Há muito tempo não se via tantos artistas com trabalhos tão diversos e com tamanha qualidade, quanto agora. Talvez a palavra novo, tão desgastada por seu uso, não seja aplicável ao que vêm fazendo, mas sim ao modo 'como' vêm fazendo".

É preciso pensar a canção para além do século XXI. É preciso urgentemente entender mais a produção desses núcleos criativos de um novo sistema musical que está produzindo as sonoridades deste século. Examinar a forma como essa produção se dá no mundo contemporâneo. Ler os discos de alguns desses artistas que vem sendo apontados como expoentes nucleares da Nova MPB. Pensar o nosso tempo com os músicos e os compositores que se fazem presentes na atmosfera de muitos brasileiros. Perceber o protagonismo das mulheres, a partir das cantoras Céu, Thalma de Freitas, Clarice Falcão, Maria Luiza Jobim, Tiê, Tulipa Ruiz, Nina Becker, Letrux, Mallu Magalhães, Karina Buhr, Luana Carvalho; a contribuição de Kassin, Domenico Lancelotti, Moreno Veloso, Pedro Sá, Marcelo Callado, Ricardo Dias Gomes; a carreira de Marcelo Camelo e de Rodrigo Amarante, após todo o estrondo causado pela banda Los Hermanos que, contemporânea ao debate sobre o fim da canção, levou milhares de brasileiros a decorar todas as canções de seus discos; o caminho de Lucas Santtana que, depois de acompanhar, enquanto flautista, Gilberto Gil, investe em sua própria carreira como cantor, compositor e produtor; pensar com Romulo Fróes, com seus textos, seus discos e suas produções. Enfim, é preciso reconhecer logo o valor desses artistas que, a partir de várias frentes colaborativas, conquistaram aos poucos seus espaços e reinventam, no terceiro milênio, a MPB, para ampliar o foco dos estudos da canção no Brasil.

Considerações finais

Apesar de saber da rejeição ao rótulo por parte de boa parte dos artistas que compõe a cena que me inspirou essas reflexões, por comodidade, algumas convicções e alguma teimosia, continuei grafando Nova MPB. São bem claras as diferenças desse novo momento

na música brasileira em relação ao que se chamava nos anos 60, 70, 80, e até mesmo nos anos 90, de MPB. Há diferenças no som, nas temáticas, nos desejos e nas vontades. Há também a presença de um *ethos* mais diverso e heterogêneo, uma presença muito forte das mulheres que, enquanto cantoras e compositoras (há de se lembrar que o número de compositoras populares até a virada do milênio era ínfimo), fazem suas vozes e seus textos cada vez mais presentes na contemporaneidade. E não é dispersão, nem vontade de irrelevância, é o discurso musical das mulheres, que ainda precisamos ouvir bastante antes de rotular. Junto às mulheres, outras tantas identidades sexuais se agregam ao movimento protagonizando novos momentos dessa cena que não exclui, só agrega: pela tolerância, pela gentileza, pela calma, pelo acolhimento das mais deferentes expressões: do Rap ao Sertanejo Universitário, passando pelo samba, pelo funk carioca e pela música eletrônica. Não há uma identidade apenas, como diz a letra de Tulipa Ruiz[9], há uma esquizofrenia e um ouvinte que se dá conta dela e maneira na condução.

No entanto, há aqui também o prosseguimento de uma história em um outro contexto. Há os filhos da MPB: os filhos do Caetano, a filha da Elis Regina, a filha da Beth Carvalho, o filho do Gilberto Gil, o filho do Dadi, o filho do Moraes Moreira, o filho da Baby Consuelo, a filha do Tom Jobim. E não é por uma hereditariedade, nem por um continuismo, haja vista as diferenças das propostas. Com o acaso da MPB, e a derrocada da canção no limiar do século XXI, as canções, os acordes, os arranjos, as histórias de toda uma geração foram sendo esquecidos. Todavia, nas famílias desses artistas ou em discos físicos, a música foi preservada em segredo. Hoje esse segredo revelado alimenta o recado da Nova MPB.

Assim, a Nova MPB e a MPB são, respectivamente, a cara e a coroa de uma mesma moeda que representa a história e o devir da canção brasileira. As parcerias cada vez mais frequentes que se estabelecem entre os artistas da Nova MPB e os da MPB só reforçam essa linha de raciocínio. Há pouco, a cantora Tulipa Ruiz lançou um disco com João Donato; Caetano Veloso também gravou com os seus três filhos, Moreno, Zeca e Tom Veloso; fez uma turnê que resultou em um disco com a cantora Maria Gadú, o cantor e compositor da banda Dônica, Zé Ibarra, integrou a banda de Milton Nascimento

9. Conferir canção "Só sei dançar com você" de Tulipa Ruiz.

em sua última turnê Clube da Esquina, Thais Gullin faz parcerias com Chico Buarque, Mallu Magalhães gravou com Tom Zé. A novidade importa, mas não pode apagar a tradição a qual se filia, a música popular está saudável quanto mais há um equilíbrio entre esses dois lados. E os exemplos de parcerias se multiplicam em progressão geométrica, e não só com os cantores e cantoras da MPB, mas também com *rappers*, poetas, cantores e cantoras do sertanejo universitário, do Funk carioca etc.

Por fim, este artigo é um voo panorâmico, mas, é claro, seria muito importante pousar um pouco em cada um desses espaços. Procurei refletir um pouco com a cena que vem sendo chamada de Nova MPB e colocá-la diante de tantas outras cenas da música brasileira, compreender seus modos de inserção no tempo e no espaço. Ainda assim, reconheço com alegria que é preciso analisar com mais fôlego esse momento singular na Cultura Brasileira em que a nova geração supera uma relação pautada pela indústria fonográfica, com independência, tranquilidade, resiliência e autoprodução. Reconheço ainda que é preciso propor mais leituras de suas canções, de seus shows e de seus discos, sem que nos esqueçamos de nos atentar para o fato de que o recado da Nova MPB pode estar muito mais no meio do que na mensagem.

Referências

AB'SÁBER. Tales A. M. *A música no tempo infinito*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BACAL, Tatiana. *Música, máquinas e humanos*: os djs no cenário da música eletrônica. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

CAZES, Pedro. Agressividade e dispersão. *In*: LACERDA, Marcos (org.). *Música* (Ensaios brasileiros contemporâneos). Rio de Janeiro: Funarte, 2016. p. 297-302.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011. 160 p. Título original: Survivance des lucioles.

FRÓES, Romulo. Guitarras Siamesas. *In*: LACERDA, Marcos (org.). *Música* (Ensaios brasileiros contemporâneos). Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 289-295.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*: o que o sentido

não consegue transmitir. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2010.

LACERDA, Marcos (org.). *Música* (Ensaios brasileiros contemporâneos). Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

MAMMÍ, Lorenzo. O vinil é uma obra de arte. *In*: *Revista Piauí*, n. 89, edição de fevereiro de 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Acauam. O fofo naufrágio humano da MPB neo-indie. *In*: LACERDA, Marcos (org.). *Música* (Ensaios brasileiros contemporâneos). Rio de Janeiro: Funarte, 2016. p. 303-310.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PAZ, Otavio. *Filhos do Barro*. 2ªed. São Paulo Cosac & Naify, 2014.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2ªed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. *Transcaetano*: Trilogia Cê mais *Recanto*: São Paulo: Fonte Editorial, 2017.

TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas*: paisagens multiespécies no antropoceno. Cardoso, Thiago Mota; Devos, Rafael Victorino. (ed.) Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil*: conversas com músicos brasileiros. Tradução de Chico Matoso. São Paulo: Editora 34, 2006. Título original: Estación Brasil: conversaciones com músicos brasileños.

Artigos de jornal e entrevistas

BUARQUE, Chico. O tempo e o artista. Entrevista concedida a Fernando Barros e Silva. *Folha de São Paulo*. Publicado em 26/12/2004. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_fsp_261204c.htm/. Acesso em: 13 dez. 2020.

FRÓES, Romulo. Todos por um. Entrevista concedida a Marcus Preto. *Folha de São Paulo*. Publicado em 13/06/2011. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1306201111.htm/. Acesso em: 13 dez. 2020.

LICHOTE, Leonardo. Grupo de artistas do Rio afirma diferença para a "Nova MPB". *O Globo*. Publicado em 22/02/2012. Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/grupo-de-artistas-do-rio-

afirma-diferenca-para-nova-mpb-4037326/. Acesso em: 12 dez. 2020.

LICHOTE, Leonardo. Reportagem sobre cena de músicos cariocas produz reação e reflexões. O Globo. Publicado em 24/02/2012. Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/reportagem-sobre-cena-de-musicos-cariocas-produz-reacao-reflexoes-4052206.. Acesso em: 12 dez 2020.

Sites e textos publicados na internet

BASBAUM, Ricardo. *Amo os artistas-etc*. Disponível em: https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf. Acesso em: 19 ago. 2015.

FRÓES, Romulo. *A nova música brasileira e seus novos caminhos*. Revista Bravo! [blog]. São Paulo, 2009.

Diálogos transdisciplinares entre Manoel Bandeira, Issa e Gilberto Mendes

Rita de Cássia Domingues dos Santos (UFMT)[1]

Introdução

Antes de adentrarmos na discussão sobre os diálogos transdisciplinares que o compositor travou com Manoel Bandeira (1886-1968) e Issa (1763-1827), vamos apresentar brevemente alguns aspectos de sua biografia. Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (1922-2016) nasceu na cidade de Santos (estado de São Paulo) em 13 de outubro de 1922, mesmo ano da fundação do Partido Comunista Brasileiro e da Semana de Arte Moderna. O compositor nos conta que seu pai, Odorico, paulista de Jundiaí de origem portuguesa, era médico, e sua mãe, a professora primária Ana Garcia, era "mato-grossense de origem espanhola misturada com os índios do sul de Mato Grosso" (MENDES, 2013, p. 387).

O compositor santista começou formalmente seus estudos musicais quando tinha 22 anos no Conservatório Musical de Santos (estudou na ocasião harmonia com Savino de Benedictis e piano com Antonieta Rudge), sendo que na maior parte do tempo foi autodidata, tendo esparsas aulas na década de 1960 com Cláudio Santoro e Olivier Toni. Foi bancário da Caixa Econômica Federal, tendo passado a trabalhar exclusivamente com música apenas ao final dos anos 1970 (MENDES, 1994).

Mesmo com todos estes aparentes entraves Mendes deixou um legado extremamente significativo para a música de concerto brasileira. Peças corais e orquestrais, música de câmara, para voz e piano, para solistas, enfim, verifica-se um amplo repertório sendo abarcado por sua imensa obra. Além do "puro êxito" da realização artística de suas composições, ele também contribuiu para a renovação da música de concerto no Brasil com a criação do Festival Música Nova, sendo signatário do Manifesto Música Nova (1963). Suas obras

1. Graduada em Composição e Regência (UNESP), Mestre em Artes (USP), é docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais (ECCO/UFMT) e líder do grupo de pesquisa ContemporArte.

são executadas nas principais cidades do país e em vários eventos internacionais, como Festival Internacional de Músicas Experimentais em Bourges (França); Sonidos de las Américas no Carnegie Hall, em Nova York (E.U.A.); Festival de Música Brasileira em Bonn (Alemanha); Inter-American Music Festival em Washington (E.U.A.); III Festival de Música de America y España em Madri (Espanha) e Festival de Música de Vanguarda da Fundação Gulbenkian em Lisboa (Portugal), entre outros

Escreveu três livros, vários capítulos de livros e inúmeros artigos.

Seu primeiro livro intitula-se "Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul à Elegância Pop /Art Déco" de 1994, onde ele traça sua autobiografia e discute suas ideias musicais, sendo que preparou a primeira versão desse livro para obtenção de título de doutorado. O autor relembra os anos de formação na cidade de Santos, a paixão pelo jazz e a *pop music* norte-americana, o contato com Stockhausen e outros compositores da Neue Musik, em Darmstadt, a colaboração com os poetas concretos, as recepções favoráveis e desfavoráveis de sua produção pela crítica, ou os problemas enfrentados na preparação das apresentações de suas irreverentes composições – como Santos Football Music ou Ópera Aberta – no Brasil e no exterior. Neste livro há ainda uma lista das obras do compositor até a data e reproduções de algumas de suas partituras.

Em seguida escreveu o livro "Viver sua Música com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy" de 2008, onde ele faz uma espécie de mapa ou roteiro de como seu discernimento musical foi se formando. Nele se mesclam relatos de viagens com observações feitas a partir da leitura de periódicos, sobre comentários de filmes, e assuntos diversos do cotidiano. Nos relatos, os assuntos musicais e os alicerces da apreciação musical e do mister criativo do compositor são dispostos num modo livre de escrita, intercalados por fotos tomadas nos diversos locais acerca dos quais comenta e relembra, além de conter partituras de algumas obras suas. Apresenta ainda um catálogo mais atualizado das suas obras.

Posteriormente Gilberto Mendes escreveu o romance "Danielle em surdina, langsam"; e Livio Tragtenberg organizou uma coletânea na forma de livro intitulada "Música, Cinema do Som", onde são reunidos artigos escritos pelo compositor, a maioria publicados em jornais, sendo ambas publicações de 2013.

Voltando à sua obra musical, conforme Adriana Francato, pode-se

classificar a produção de Mendes em três grandes períodos: Formação (de 1945 a 1959), Experimentalismo (de 1960 a 1982) e Pós-Tudo, denominada por ele mesmo como sua última fase de produção (de 1982 em diante) (FRANCATO, 2003, p. 6).

A transdisciplinaridade[2] é uma característica marcante da sua produção, bem como a fusão de vários estilos musicais, o que se acentuou deveras na sua terceira fase composicional, como podemos observar na sua declaração abaixo:

> [...] perdi toda vergonha de fazer qualquer tipo de música, manipular todo tipo de significado musical. Disso resulta uma música que pretendo semântica, que construo com a fusão, a química que faço de linguagens muito variadas, de nossos dias, da antiguidade, linguagens altamente artísticas ou menores, até vulgares, dentro de uma tradição barroca e eclética da arte americana. Sou, sempre fui, um músico misturador, promíscuo. Faço combinações nada ortodoxas, absolutamente livres, sem a menor cerimônia, entre os dados musicais de todos os tempos, de todas as culturas, de todos os níveis. O velho antropofagismo, coisa tão brasileira! (MENDES, 2008, p. 154)

Podemos dizer que o compositor santista "ouviveu" uma Estética da Impureza em suas obras. Scarpetta em seu livro "L'Impureté", de 1985, discorre sobre a arte contemporânea, relacionando as manifestações artísticas da segunda metade do século XX com um novo tipo de estética. Segundo o autor, a Estética da Impureza abarca o novo e o velho, a vanguarda e a evocação do passado e do moderno, as denominadas "baixa" e "alta" culturas, abraçando inclusive a comunicabilidade do *pop art* e da cultura de massa. Contradiz a dissertação massiva e homogênea, usa frequentemente de ironia, exalta o teor dionisíaco sem progressividade linear e lógica (em oposição à tese), existindo como um discurso disperso, estilhaçado, lacunar, remissivo a um tipo de montagem, mantendo, no entanto, a heterogeneidade e o choque dos seus níveis. (SCARPETTA, 1985). Em oposição ao

2. A transdisciplinaridade não significa apenas que as disciplinas colaboram entre si, mas indica principalmente que existe um pensamento organizador que ultrapassa as próprias disciplinas, conforme podemos notar no artigo terceiro da Carta da transdisciplinaridade, produzida no I Congresso Mundial de Transdisciplinaridade 1994: "[...] A Transdisciplinaridade não procura a dominação de várias disciplinas, mas a abertura de todas as disciplinas ao que as atravessa e as ultrapassa."

conceito de pureza e especificidade nas artes e respectivas mídias, a Estética da Impureza oferece a visão de entrelaçamento e interpenetração entre elas, numa relação interartes e intermidiática.

Para demonstrar como a Estética da Impureza se apresenta em suas obras, bem como os diálogos transdisciplinares que ele entabulou com os poetas Issa e Manoel Bandeira, a seguir apresentamos breves considerações analíticas[3] de duas obras orquestrais de sua terceira fase composicional: "O Último Tango em Vila Parisi" e "Abertura Issa".

O Último Tango em Vila Parisi

Vila Parisi foi fundada em 18 de janeiro de 1957, pela Prefeitura de Cubatão (SP). Antes do loteamento, era um imenso bananal pertencente a Silvestre Mendes. Comprado pelos irmãos Helládio e Celso Parisi, o antigo sítio foi loteado para permitir a construção de uma "pequena cidade para os futuros trabalhadores da Cosipa", (Companhia Siderúrgica Paulista). Em lugar de trazer a sonhada riqueza, as fábricas de fertilizantes e cimento que se instalaram em torno da vila, posteriormente incorporaram à paisagem dos migrantes nordestinos um novo flagelo: a poluição.

Este bairro era localizado na cidade de Cubatão, no sudeste do Brasil e vizinha da cidade natal do compositor, Santos. Em 1960, era inaugurado o Posto da Vila Parisi do Pronto Socorro Municipal no município de Cubatão. Era um bairro residencial operário, encravado bem no meio do polo industrial, e justamente na época de maior descontrole da poluição provocada pelas indústrias[4]. Quando,

3. A análise completa destas duas obras encontra-se no livro de minha autoria intitulado "Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos mares do Sul." (CRV, 2019).
4. Hoge em 1980 escreveu um artigo para o jornal New York Times denunciando esta situação e explicando o porquê da alcunha "vale da morte". Este jornalista expôs a informação do diretor de saúde da época sobre a saúde dos bebês da região. Segundo ele, nesta época, 40 de cada 1000 bebês que nasciam em Vila Parisi morriam dentro de uma semana, além de ser alta a taxa de natimortos por anencefalia e de bebês que nasciam abaixo do peso. Mais informações em http://fluoridealert.org/news/new-menace-in-brazils-valley-of-death-strikes-at-unborn/

em 1982, o Governo Federal decidiu intervir indiretamente em Cubatão (na realidade, o Município era, desde 1967, área de segurança nacional), na busca de saídas para os problemas ecológicos, a situação se mostrava alarmante. Um estudo sigiloso da Companhia Ambiental do Estado de São Paulo (provocado por cientistas da Organização Mundial da Saúde – OMS e protestos da ONU, dez anos depois da Conferência de Estocolmo) provava que cada morador da Vila estava sendo castigado diariamente por 12,5 quilos de uma mistura de quase 100 compostos químicos[5].

Vila Parisi, em Cubatão, vinha resistindo à extinção, num processo que começou em 1985. Nessa época, moravam na área encravada no polo industrial cubatense cerca de 6 mil pessoas, chegando a causar espanto aos técnicos da OMS. No período de 1986 e 1987, mais de mil famílias foram transferidas para o Jardim Nova República, conjunto habitacional construído pela Prefeitura de Cubatão defronte à interligação Anchieta-Imigrantes. Fato que já servia para antecipar o fim da Vila Parisi.

No final de 1991, permaneciam na Vila Parisi 180 famílias e 55 pessoas solteiras. Pessoas que tiveram, no último inverno deste bairro, seu modo de vida bastante abalado, passando pelo rigor de um estado de emergência e dois estados de alerta, ocasião em que a poluição do ar contribui para a morte de crianças e idosos, por causa de doenças pulmonares. O dia 24 de maio de 1992 entrou para a história do município de Cubatão, quando se decretou oficialmente o fim do bairro Vila Parisi e o início de um novo ciclo. Com a extinção, o bairro de Vila Parisi foi incorporado à área industrial, para a construção de um terminal rodoferroviário privado de cargas.

Gilberto Mendes tinha asma, e presume-se que toda esta questão ambiental abalou profundamente seu âmago. Por outro lado, participou nesta época (década de 1970) de cursos onde ministrava aulas de composição. Num destes cursos, no Uruguai, criou a obra coletiva com seus alunos "O Último Tango em Piriápolis[6]" que foi

5. Mais informações na dissertação da PUC-SP, de autoria de Sueli Alves da Costa: *Desenvolvimento Ético sob a Égide da responsabilidade Sócio Ambiental*, disponível no site http://www.dominiopublico.gov.br/download/teste/arqs/cp063480.pdf
6. Piriápolis, que tem seu nome derivado de seu fundador, é uma cidade-balneário uruguaia localizada ao sul de Punta del Este e a 97 km da capital Montevidéu.

bastante elogiada pelo compositor alemão Dieter Schnebel (1930-2018), que sugeriu a ele que a desenvolvesse, o que o levou a criar "O Último Tango em Vila Parisi", em 1987.

Assumindo que o título da obra é alusivo ao filme de Bertolucci, Mendes narra em seu livro:

> A peça tem um pouco de "abertura trágica" orquestral, à la Brahms, mas apenas na expectativa do que vai acontecer. Na verdade, é um divertimento mozartiano em torno do *menage à trois*, entre um violinista, uma violinista e o regente; um grande teatro musical durante o qual, como regente, convidado, fui ao mesmo tempo o regente, ator e dançarino, à frente da Orquestra de Teatro Municipal de São Paulo. A mensagem da peça é que, diante da completa falta de uma perspectiva para os trabalhadores, para o povo brasileiro, só nos resta tocar um tango argentino, conforme receitou o médico no poema "Pneumotórax", de Manuel Bandeira. (MENDES, 1994, p. 207)

"O Último Tango em Vila Parisi" teve sua estreia mundial durante o Festival Música Nova de 1987, no dia 21 de agosto, na sala Cidade de São Paulo, pela Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, sob a regência de Gilberto Mendes. Esta obra possui a forma musical de uma Abertura[7], com duração de aproximadamente quatro minutos, para regente, uma violinista, um violinista e orquestra, composta pelas seguintes partes: Prólogo –A-B-B'-C-D (Coda). Segundo o compositor, "Uma típica experiência de vanguarda na linha do também chamado música teatro: o desenvolvimento do que há de visual numa interpretação musical".

São indicados sete padrões na parte A, que devem ser sobrepostos, junto com o acorde orquestral que soa continuamente. Nas partes C e D também não há características estritamente minimalistas. Conforme o próprio compositor, esta é uma obra que usa repetição, composta somente com um acorde orquestral estático, soando dois minutos, seguido de uma semifrase musical do tipo introdução a um tango, também muitas vezes repetida, sobre a qual se desenvolve o

7. Abertura, também conhecida pelos termos estrangeiros *ouverture* ou *overture* (do francês e inglês, respectivamente), é uma introdução instrumental a uma peça coral ou dramática, que durante o século XIX, após ser desenvolvida, passou a ser ela própria uma forma de composição. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

teatro musical (*happening* – música teatro). Observa-se nesta obra um paralelo com o movimento Fluxus.

Nesta peça, tanto a melodia quanto o acompanhamento são trabalhados de forma minimalista, como padrões, nas partes B e B'. Na partitura, logo no início, vem escrito o seguinte comando para o regente:

> Prólogo – O regente deve ser esguio e ter boa mobilidade e expressão corporal. Usar de preferência uma casaca; ou calça de malha preta justa, com camiseta de malha preta, de manga comprida, gola role ou sem gola. Estar com um pouco de maquillage e penteado com um toque expressionista, anos 20. Entra em cena, sobe ao podium, volta-se para a plateia e diz, dramaticamente: "Vila Parisi fica no Município de Cubatão, cidade internacionalmente conhecida por ser a mais poluída do mundo. Miserável vila operária de uma tristemente famosa cidade! Quando penso nos trabalhadores que ali vivem, não posso deixar de me lembrar daquele poema de Manuel Bandeira, Pneumotórax, e imagino um desses trabalhadores sendo examinado, tosse, tosse, tosse, diga 33, pede o médico, respire, o senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito totalmente infiltrado por gases tóxicos industriais. Não dá para tentar o pneumotórax? pergunta aflito o trabalhador. Não, responde o médico, o único negócio a fazer é tocar um tango argentino". (MENDES, 1994, p. 209)

Convergindo com a finalização do poema de Manoel Bandeira, recitado parcialmente no início da peça de Mendes, a Vila Parisi não tinha solução, a única alternativa era tocar um tango argentino... Entretanto, o compositor santista opta por usar apenas a introdução deste gênero musical, repetindo a frase inicial do suposto tango, criando um ambiente que reitera a ideia da tragédia e uma ligação entre a realidade trágica e a essência do tango[8], como algo tenso. A intencionalidade dramática do tango é potencializada para a encenação que se desenrola.

Observa-se claramente o caráter rizomático desta obra, que na sua inspiração tem um poema de Manuel Bandeira[9] e o título do

8. O tango é um gênero musical híbrido e complexo onde se imbricam dança, canção e música instrumental. Mais informações no livro de Heloisa Valente (org.) *Donde estas, corazón?:* o tango no Brasil, o tango do Brasil. São Paulo: Via Lettera, 2012.
9. No livro *Libertinagem*, de 1930, Manuel Bandeira escreve o poema *Pneumotórax,* onde sentimos a valorização da vida cotidiana. Há uma incorporação em sua poética da cultura popular, palavras do dia a dia e versos livres. Possui

filme de Bertolucci[10], e usa das linguagens cênica e musical em todo seu desenrolar.

Podemos considerar que a poluição e o estado de alerta que viviam a população de Vila Parisi seria a preocupação social de Mendes com essa região de Santos, uma área que a política tentava encobertar e que o compositor quer denunciar através da sua obra, enfrentar o *establishment* que levava inclusive aos próprios moradores da região a apoiar o polo industrial e encarar tudo aquilo de forma positiva, já que era onde trabalhavam e tiravam seu sustento.

Voltando à obra de Gilberto Mendes, é de se salientar que enquanto a repetição da célula do tango é executada, a trama que se desenrola envolve as duas figuras que têm, em tese, mais poder na orquestra: o regente e o *spalla*[11], que disputam o amor de uma violinista da

um estilo simples e direto onde pode-se confundir o que diz e o que se quer dizer. Refere-se à doença de Manuel Bandeira – a tuberculose. A morte, novamente em evidência, é tratada em tom jocoso da primeira geração modernista: humor ácido, coloquialismos, auto ironia, além da técnica de marcação teatral com o emprego do diálogo. Mais informações em Rosenbaum (1993) "Manuel Bandeira: uma poesia da ausência".

10. "O Último Tango em Paris" é um drama erótico franco-italiano de 1972, dirigido por Bernardo Bertolucci e estrelado por Marlon Brando e Maria Schneider. Considerado uma obra-prima cinematográfica e um sucesso de bilheteria mundial, a violência sexual e o caos emocional do filme levaram a uma grande polêmica internacional sobre ele, que provocou vários níveis de censura governamental ao redor do mundo. Mais informações em artigo de TORRES em http://pontourbe.revues.org/1221#tocto1n7, último acesso em junho de 2020.

11. A orquestra sinfônica é um ambiente extremamente hierarquizado (PICHONERI, 2006; RAHKONEN, 1994). Nessa estrutura, quem está no topo da hierarquia é o maestro, seguido do *spalla* (o primeiro violino) O *spalla* (em italiano, "ombro") ou concertino (termo utilizado em Portugal) é o nome dado ao primeiro-violino de uma orquestra. Em italiano diz-se *violino dispalla*. Na orquestra, fica na primeira estante, à esquerda do maestro. É o último instrumentista a entrar no palco, sendo o responsável por afinar a orquestra, antes da entrada do maestro. É também o responsável pela execução de solos e atua como regente substituto, repassando aos outros músicos as determinações do maestro. O termo provém da gíria teatral italiana, em que *attore dispalla* é aquele que apoia o comediante principal, sobretudo nas cenas mais cômicas. Por analogia, na orquestra, *spalla* é o violino que dá apoio ao regente. Até meados do século XIX, muitas vezes as apresentações eram regidas pelo *spalla*, que utilizava o arco para marcar o tempo da música. Mais informações no Dicionário Grove de Música (1994).

orquestra. Podemos inferir que a mulher representa a terceira pessoa de um "triângulo amoroso" (num determinado momento da encenação a violinista faz os três dançarem juntos no mesmo ritmo). Porém ocorre um duelo e o regente acaba por "matar" com seu instrumento de trabalho e de poder (a batuta) o *spalla*. Na sequência, a mulher se desespera, grita "¿que pasa?" com as mãos na cabeça tentando entender, e finalmente foge.

O regente assume seu papel de líder como se nada tivesse acontecido, ou seja, volta a reinar o *establishment*: bebês nascendo acéfalos e pessoas diariamente se intoxicando em Vila Parisi e tudo corria como se nada estivesse acontecendo, as fábricas continuavam a despejar diariamente toneladas de gases tóxicos, toneladas de monóxido de carbono, e toneladas de óxido sulfúrico...

De acordo com as instruções da partitura escrita por Gilberto Mendes:

> [...] o regente se separa do casal de violinistas e, traiçoeiramente, depois de se colocar atrás deles, enfia a batuta no violinista por entre o seu braço e seu corpo (o violinista deverá apertar o braço contra o corpo, para dar a impressão de que a espada penetrou o corpo). Com a ponta da espada (batuta) aparecendo no seu peito, como que por ele transpassado, o violinista cambaleando, deixa lentamente o palco, mortalmente ferido. Enquanto a violinista deixa também o palco pelo lado oposto, desesperada, com as mãos na cabeça, exclamando: "Que pasa! Que pasa! Que pasa!". Em castelhano, alto, horrorizada. O regente olha para um, para outro, indiferente, e depois que eles saem, dá de ombros, sobe ao podium e, pela primeira vez, assume a postura de um regente de fato. (MENDES, 1994, p. 274).

Na sequência são configuradas as partes C e D desta obra, onde o regente retoma o poder, encerra-se o caráter estritamente minimalista e a orquestra executa uma finalização intencionalmente trôpega, que tenta passar a ideia de um final feliz, com naturalidade.

Na obra "O Último Tango em Vila Parisi" percebemos aspectos da Estética da Impureza (SCARPETTA, 1985) na maneira "impura" de se tratar o teatro, o tango, as questões políticas e o minimalismo. São mobilizadas várias artes de maneira entrelaçada, de tal forma que esta obra não alcança seu pleno sentido se for ouvida numa gravação, ela precisa ser vista, já que é música-teatro. Mendes elaborou uma extensa partitura, composta, na maior parte, de uma

bula pela qual ele exige do regente uma atuação diferenciada a todo momento, como segue.

Nesta partitura consta um texto intitulado "Instruções para o regente", onde o compositor especifica com detalhes como ele atua, dança e rege em cada um dos 9 momentos teatrais. O Primeiro Momento é um Prólogo, com instruções prévias como: "Estar com um pouco de *maquillage* e penteado com um toque expressionista, anos 20. Entra em cena, sobe ao podium, volta-se para a plateia e diz, dramaticamente: [...]".

Segue um texto para ser declamado denunciando a situação de Vila Parisi, com uma citação ao final do poema *Pneumotórax*, de Manuel Bandeira, com uma inserção sutil das palavras por gases tóxicos industriais, unindo esta poesia com a problemática de Vila Parisi: "[...] o senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito totalmente infiltrado por gases tóxicos industriais. Não dá pra tentar o pneumotórax? pergunta aflito o trabalhador. Não, respondeu o médico, o único negócio a fazer é tocar um tango argentino". Ligação com a estética modernista através do poema de Manuel Bandeira.

Nos momentos teatrais, onde são executadas as Parte A, B e B', Mendes solicita que o regente fique imóvel enquanto a música se desenvolve em duas situações, contrariando o papel convencional do regente. Em seguida o compositor especifica: "[...] Esse desempenho deve se inspirar nas posturas e movimentações corporais dos personagens do cinema expressionista alemão (vide Caligari, o sonâmbulo César, o ator Gustav Froelich em "Metropolis", de Fritz Lang, etc) [...]". Nota-se assim a intensa conexão da obra "O Último Tango em Vila Parisi" com o cinema não apenas pela referência ao título do filme "O Último Tango em Paris", de Bertolucci, mas também pelo envolvimento com a estética do cinema expressionista alemão.

Logo em seguida o regente destaca uma violinista da orquestra para dançar ao som do tango, porém a dança insólita que é executada não tem os movimentos usuais da dança tango. Novamente a quebra de paradigmas. Somente ao final da parte musical repetitiva o regente, conforme instruções de Mendes "assume a postura de um regente de fato".

Observam-se no processo composicional de Mendes as conexões entre as mais variadas artes (teatro, poesia e dança), além de confluências políticas, conforme a reflexão empreendida por Diósnio Neto:

> Do signo do novo nasceu o gesto de tolerância ao buscar a comunicação sem negar o compromisso com a complexidade, com o conhecimento humano, a pesquisa, a evolução da sociedade através do desenvolvimento intelectual, da consciência, ou seja, a arte como frente de "repúdio às barbáries das guerras e ao autoritarismo", como conclamado no Manifesto trotskista de 1938. Assim, o que nós chamamos de pós-moderno em Gilberto Mendes foi a fórmula para equilibrar os contrastes de um intelectual que absorveu sua historicidade, vinculando-a à arte como ação efetiva, mas que, também, surgiu, dentro de sua consciência social, como resposta diante da perplexidade subjacente nos meandros da opressão a que estão submetidas as classes trabalhadoras e a humanidade de forma geral, a quem "só resta tocar um tango argentino" (MACHADO NETO, 2007, p. 57)

É desvelada nesta obra, em sua plenitude, a ação política de Mendes, o enfrentamento que ele desprende em relação ao *establishment*, ao sistema, materializado na ação poluidora e devastadora empreendida pelo polo industrial que agia em Vila Parisi, infelizmente com a conivência da sociedade brasileira àquela época. Devido ao engajamento político e à desconstrução crítica das tradições teatrais e do protocolo da orquestra, a postura composicional de Mendes em relação à paródia nesta obra ressoa com o discurso de Hal Foster (1985) sobre pós-modernismo de resistência.

Abertura Issa

Deter-se-á a atenção aqui, momentaneamente, à guisa de uma breve contextualização de quem foi Issa[12], propiciando ainda um leve esboço do que seja o *haikai* e finalmente relacionando ambos com a história desta obra orquestral de Gilberto Mendes, estreada pela Orquestra Municipal de Santos em 1995 sob a regência de Luiz Gustavo Petri.

Dando o início com a figura de Issa, sabe-se que foi um poeta japonês, mais especificamente um haikaista, nascido em 1763, na vila de Kashiwabara, na província Shinano, Japão. Seu sobrenome

12. As informações sobre Issa foram sintetizadas da dissertação de mestrado de 2005 *A Abertura da Ópera Issa: edição de partitura de contextualização*, de minha autoria.

era Kobayashi e seu primeiro nome Yatarō, mas ele é mais conhecido mesmo pelo nome artístico Issa, que por sua vez significa "xícara de chá".

Há notícias de que a vida de Yatarō Kobayashi foi um tanto quanto atribulada. Quando tinha três anos sua mãe morreu, seu pai casou-se novamente e teve outro filho. Sua madrasta é lembrada por ser muito dura com ele.

Em 1776, Issa perdeu a avó, responsável por boa parte de sua educação. No ano seguinte, deixou a casa paterna e instalou-se em Edo (Tóquio), em condições precárias. Durante os próximos dez anos a partir de então, ele ligou-se a um grupo de *haiku* conhecido por Katsushika e estudou com um de seus membros, Chikua, que estava interessado em reviver o sublime estilo de Bashō. O grupo Katsushika usava amplamente repetições onomatopaicas e coloquialismos. Alguns de seus poemas foram publicados.

Em 1792 ele viajou através do oeste do Japão, retornando para Edo em 1798. Issa visitou templos e poetas famosos, especialmente em Kansai (Kyōto – Ōsaka) e esteve com outros poetas *haiku*, compondo *haikai* em conjunto com eles, poemas que foram reunidos em coleções como Kansei kuchō (1794) e Kansei kikō (1795). Durante este período, seu próprio estilo poético amadureceu e desenvolveu um crescente interesse pelos clássicos chineses e japoneses.

Em 1801 seu pai morreu e o poeta escreveu sobre esta experiência em *Chichi no shūen* [13]. Seguindo o desejo de seu pai, Issa decidiu retornar a Kashiwabara. Muitos dos camponeses de Kashiwabara se opuseram a volta de Issa, provavelmente influenciados por sua madrasta. Finalmente, em 1813, o problema familiar foi resolvido e Issa voltou para Kashiwabara definitivamente. Durante os cinco anos seguintes ele desenvolveu-se financeiramente, mas sua vida foi marcada por tristeza. O poeta casou-se três vezes. Com sua primeira esposa, Kiku teve quatro filhos, em rápida sucessão, porém nenhum deles viveu muito tempo. O nascimento e morte de sua segunda criança, Sato, inspiraram Issa a escrever "Oraga haru", o mais conhecido de todos os seus trabalhos, escrito em *haibun* (*haiku* misturado com passagens em prosa). Kiku morreu jovem,

13. *Chichi no shūen nikki* é um diário no qual Kobayashi Issa descreve os últimos dias de seu pai. Pode ser consultado em inglês, na *Monumenta Nipponica*, páginas 25-54.

em 1823. Seu segundo casamento, com Yuki, foi dissolvido poucos meses depois, em 1824. Ele se casou com sua terceira esposa, Yao, em 1826.

Aos 65 anos de Issa, a vila onde morava sofreu um grande incêndio e quase todas as construções do lugar foram queimadas, exceto o depósito de sua casa. Neste mesmo ano, em novembro, o poeta morreu de paralisia crônica. A ele sobreviveu, por meio de sua esposa grávida, uma filha que nasceu no ano seguinte ao da morte dele.

Issa combinou, com sucesso, elementos não convencionais com a seriedade adquirida de Bashō, trazendo um despojamento total e a capacidade de transmitir de imediato um enorme calor humano e uma grande pureza de sentimentos, o que o tornou um dos poetas mais amados do Japão. Durante toda a sua vida escreveu muitos trabalhos memoráveis em prosa, mas destacou-se mesmo como poeta: ele fez aproximadamente vinte mil *haikus*, com forte influência da filosofia budista.

Neste ponto, a propósito, deixamos consignada uma sucinta referência ao *haikai*. A palavra *haikai*, ou *haiku*, é um vocábulo composto por dois elementos da língua japonesa: *hai* = brincadeira, gracejo; e *kai* = harmonia, realização. É um tipo de poema um tanto diferente, já que sua forma e disposição na página pouco lembram o modelo literário tradicional com o qual estamos acostumados. São poemas pequenos, com métrica e moldes bem peculiares e seus primeiros registros datam de um longínquo século XVI.

Bastante difundido no Japão, seu país de origem, o *haikai* não encontrou um ambiente muito favorável, de início, aqui no Brasil. Segundo Franchetti (2008), era considerado pobre e olhado somente pelo viés do exotismo. Até as décadas iniciais do século XX são poucas as exceções a essa maneira de perceber a poesia japonesa. Mesmo uma pessoa simpática ao Japão, como foi o historiador Oliveira Lima, escreveu, em 1903, sobre a falta de originalidade da literatura desse país. Afrânio Peixoto, em seu livro de 1919, *Trovas Populares Brasileiras*, abordou de forma mais positiva a poesia japonesa. Já nas décadas de 1940 e 1950 Guilherme de Almeida tornou o *haikai* mais conhecido no Brasil, indo em sentido oposto à direção do estranhamento do exotismo (FRANCHETTI, 2008)

No Japão, Bashô, pseudônimo de Matsuo Munefusa, foi um dos principais poetas haicaistas em uma época em que escrever haicais era uma das principais diversões e passatempos do homem japonês

do século XVII. Foi ele quem deu força à importância e à prática do *haikai* em seu país.

Sobre a origem do *haikai*, Hattori Tohō[14] (1657–1730), explica que do *waka* surgiu o *renga* e deste, posteriormente, o *haikai*. Segundo ele: "O *haikai* é uma forma de canto. O canto existe desde o início do céu e da terra. [...] No tempo dos deuses o número de sílabas não era fixo, mas chegando à idade dos homens definiram-se, com Susanō-no-Mikoto, as trinta e uma medidas [...]. E como se tratasse da maneira do país de Wa, passou a se chamar Waka." (FRANCHETTI, 1990, p. 9). Tohō definiu o canto, a poesia, como a expressão direta do que ia pelo coração do deus ou do homem, vinculou a caracterização da poesia nipônica (o País de Wa) à distribuição do poema em cinco segmentos que somavam trinta e uma sílabas, e traçou, resumidamente, a evolução *waka/renga/haikai*.

A partir do século XIV foram estabelecidas inúmeras regras para a elaboração do renga longo, das quais as mais importantes para nós são as que se referem à primeira estrofe, o *hokku*, pois elas continuam valendo no que hoje conhecemos como *haikai* ou *haiku*. O *hokku* deveria ter uma estrofe longa de dezessete sílabas, contendo sempre uma referência à estação do ano, ao lugar onde se realizou a seção e ser sintaticamente completo, independente da estrofe seguinte.

O *renga* foi sendo substituído por um tipo de poema coletivo que, embora utilizando a mesma fórmula, se comprazia no trocadilho e no humor. Este novo gênero, que se chamou *haikai-renga* ganhou popularidade em reuniões de comerciantes, e foi praticado também entre soldados e monges. Em breve o *haikai* ganhou os seus próprios mestres e desenvolveu tendências divergentes, que se aglutinaram em "escolas e maneiras", e, somente com o triunfo da Shōmon (escola de Bashō) o *haikai* ocupou seu lugar como gênero autônomo. Com Bashō, considerado o re-criador do "caminho da poesia", o *haikai* tornou-se uma forma iniciática de disciplina e exercício espiritual, um caminho de vida.

A fluência e a leveza do *haikai* implicam grande domínio linguístico, mas o critério final de apreciação de Bashō não dizia respeito à "tecnologia poética", e sim ao reconhecimento da intuição e do

14. A Tohō é atribuída a redação de um dos grandes documentos para o estudo da poética de Bashō (1644–1694), o *Sanzōshi* (Três Livros), que foi publicado em 1768.

aperfeiçoamento espiritual como as fontes da poesia. Dominar a arte do *haikai*, segundo este mestre, era adquirir a estranha forma de consciência inconsciente de si mesma de que falam os textos budistas. Kobayashi Issa e Bashō trilharam o mesmo caminho e praticaram a mesma arte saturada de *sabi-wabi*[15]. A arte de Issa pressupunha uma visão ascética e tinha preferência temática pelo rural, pelo rústico e pela vida solitária.

Embora não se possa dizer o mesmo da obra e das preferências de Gilberto Mendes quanto ao ascetismo e as temáticas apontadas na *oeuvre* de Issa, é interessante lembrar que o significado da palavra *haikai*, relacionando jocosidade com harmonia descreve bem a verve do compositor santista nesta e noutras peças musicais de sua autoria e que o próprio caráter (pós)minimalista desta peça igualmente se inclina à parcimônia de materiais presente naquele tipo de poema japonês, o h*aikai*.

Issa, a música, foi criada em 1995 para ser a abertura de uma ópera que estava para ser composta, sobre o poeta japonês homônimo. O libreto foi escrito por Décio Pignatari, em 1995, contendo dez segmentos. Há um anexo ao libreto em que o escritor sugere as formas pelas quais o texto e efeitos visuais podem ser tratados, aclarando algumas peculiaridades na concepção do "libreto". Coloca-se aqui o termo entre aspas, pois o que foi escrito por Décio Pignatari, segundo Gilberto Mendes e concordamos, não é um libreto no seu sentido convencional. Sobre esta questão ele diz:

> [...] o texto dele é o que em linguagem de cinema a gente chama de argumento. É uma história, não é como também é para o cinema o *screenplay* que é coisa feita para cinema já, como é o libreto para a gente. O libreto para gente é um negócio como é o do cinema, específico, é como uma peça teatral. O texto é tudo que é falado, não interessa a ação... a ação pode vir mais para o lado do encenador, aquela coisa toda, tem que saber a continuidade, mas o que o músico trabalha é o texto, então ela funciona como uma peça teatral. Assim, são diálogos... Eu não vou musicar ali, escrever 'o poeta entrou, abriu a janela, deu um espirro', ou 'levantou um tapete', eu não vou musicar isso, isso tá escrito ali, isso o cidadão é que vai fa-

15. *Sabi* é uma palavra que remete à tranquilidade e à resignada solidão do homem em meio ao brilho grandioso do universo. *Wabi* também conota solidão, mas em relação à vida de eremita. É o calmo saborear dos aspectos agradáveis da pobreza e do desprendimento.

> zer na cena. Isso é uma instrução. Falei assim: 'Eu preciso só de um texto'. Preciso disso também, só para eu saber o clima, mas o que eu vou fazer música é em cima de texto... e isso não tem ali... Tem muito pouco! Então está me dando dificuldades para fazer a música por causa disso... (MENDES, 2005 *apud* SANTOS, 2005, p. 117, 118)

No libreto, Décio Pignatari usou haicais do poeta Issa. De acordo com o livro "Haikai", Décio estudou este tipo de poema através de Fenollosa e Pound: "(...) o *haikai* só vai ter importância teórica para a reflexão sobre a nossa literatura a partir do movimento de Poesia Concreta. [...] A partir de 1955, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos divulgam e discutem as ideias de Pound e Fenollosa" (FRANCHETTI, 1990, p. 44).

A *Abertura Issa*, a exemplo de outras aberturas de óperas brasileiras, como a *Abertura Zemira* (1803), do padre José Mauricio Nunes Garcia, alcança a consagração como peça autônoma. Provavelmente o fato de o personagem principal da obra ser haicaista levou Mendes a conceber uma abertura com características minimalistas, já que é notória a apropriação de ideais do zen budismo tanto nas obras iniciais do minimalismo quanto na concepção de "Haikai".

Esta obra pode ser dividida em três partes, que contém dez seções: a Primeira Parte (167 compassos), compreendendo a Introdução e as seções A, B, C, D, E, F e G; a Segunda Parte dos compassos 168 a 189 (22 compassos), correspondendo à Seção H; e a Terceira Parte, abarcando os compassos 190 a 218 (29 compassos – Seção I mais a Coda). A introdução e a Seção G, em número de compassos, são as maiores seções da obra.

Na Terceira Parte as trompas executam a frase derivada da escala *Ritsu* do Gagaku[16]. Conforme palavras do compositor: "Vai chegando ao fim, e aí engata uma segunda melodia que finaliza... Uma melodia bem japonesa e bem ocidental também, uma mistura das duas coisas". (MENDES *In:* SANTOS, 2005, p. 119).

Em relação à "Abertura Issa", ela apresenta procedimentos composicionais bem "impuros". Na Terceira Parte o compositor constrói

16. Gagaku é um tipo de música clássica japonesa que foi apresentada na Corte Imperial em Quioto por vários séculos. Começando no século XX, alguns compositores clássicos ocidentais se interessaram no gagaku e compuseram obras baseadas nele. Mais informações em *The Ashgate Research Companion to Japanese Music* (2008) e na tese de Prado (2009) *A Poética Japonesa na Canção Brasileira.*

a melodia das trompas a partir da escala Ritsu do Gagaku, porém ao inserir a nota *fá#* no compasso 192 cria uma reminiscência tonal, que é logo esmaecida pelos contornos vagos da frase, apresentando assim o sincretismo agenciado pela Estética da Impureza. Finaliza a obra com um acorde meio tom abaixo do anterior. Este cromatismo é muito caro a Gilberto Mendes, como podemos encontrar em seu primeiro livro:

> Aprendi com Cole Porter o cromatismo que evoca paragens e estados e além distantes, que também encontramos em Kurt Weill e, pasmem, Schubert, que acabaria resultando em música havaiana de Hollywood... O Friedrich Hollaender "von Kopf bis Fuss" utiliza... uma concatenação de acordes também utilizada por Hanns Eisler em Vom Sprengen des Gartens, marcante no estilo musical da época. (MENDES, 1994, p. 22-23)

Observa-se assim toda uma mistura de procedimentos composicionais, bem diferenciados das técnicas minimalistas aplicadas na Primeira Parte desta obra.

Considerações finais

Este texto, que teve o intuito de contribuir tanto para o campo da literatura comparada como para a área da musicologia, objetivou demonstrar os diálogos transdisciplinares entre Gilberto Mendes e dois poetas: Manoel Bandeira e o haicaista Issa. Estes diálogos foram desvelados pelos procedimentos analíticos, de natureza variada, aplicados a duas obras orquestrais do compositor santista Gilberto Mendes: "O Último Tango em Vila Parisi" (1987) e "Abertura Issa" (1995). Nota-se aqui que o poema de Manoel Bandeira, que é declamado de forma "impura" (alterado e com cortes) no início da obra "O Último Tango em Vila Parisi", foi o desencadeador do processo criativo de Mendes, sendo que os agenciamentos minimalistas presentes da Primeira Parte da Abertura Issa seriam a tradução musical dos haicais do poeta Issa nesta obra orquestral de Gilberto Mendes.

No exíguo espaço deste texto não foi possível apresentar as análises completas embora, de qualquer forma, acredite-se que por meio dos procedimentos analíticos apresentados restou destacada, no processo composicional das obras em questão, a relação

das músicas com as poesias, permeadas pela Estética da Impureza, caracterizando assim este estudo como uma pesquisa sobre intermidialidade na música de concerto brasileira do século XX.

Referências

DINIZ, Thais F. N. e VIEIRA. *Intermidialidade e estudos interartes*:... Belo Horizonte: Rona, 2012.

MACHADO NETO, Diósnio. Gilberto Mendes: música, teatro e comunismo. *Resonancias,*Santiago, v. 20, p. 45-57, 2007.

FOSTER, H. *Postmodernism*: *a preface*. *In*: FOSTER, H. *Postmodern culture*. London: Pluto, 1985.

FRANCHETTI, Paulo. O Haicai no Brasil. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 256-269, Dec. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-6X2008000200007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: jun. 2020.

FRANCHETTI, Paulo. *Haikai* – antologia e história. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

FRANCATO, Adriana A. *Asthmatour de Gilberto Mendes:* elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor. 20003. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical*: dos Mares do Sul a Elegância Pop/Art Déco. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1994.

MENDES, Gilberto. *Viver sua Música...* Santos: Realejo Edições, 2008.

MENDES, Gilberto. *Música, Cinema do Som*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MÜLLER, Jürgen E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões... *In*: DINIZ, Thais F. N. e VIEIRA. *Intermidialidade e estudos interartes*:... Belo Horizonte: Rona, 2012, p.75-95.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues. *A abertura ISSA, de Gilberto Mendes*: edição de partitura e contextualização. *2005.* Dissertação de mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2005.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues. *Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes:* o Pós-Minimalismo nos mares do sul. Curitiba: CRV, 2019.

SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1985.

Transgredir, transformar, transcriar a música: aplicabilidade da teoria da transcriação de Haroldo de Campos na performance musical

Susana Castro Gil (UFMG)[1]

Introdução: precedentes e pressupostos

Como pianista praticante, minha pesquisa de doutorado se preocupa principalmente com a reivindicação da voz do *performer* no processo musical, procurando propor uma ética que não esteja dominada pelo servilismo ao texto e a 'intenções' do compositor 'supostamente' cristalizadas na partitura. Qualquer músico praticante pode reconhecer que o seu acionar passa necessariamente pela sua individualidade como sujeito situado em determinado contexto e que o vínculo que é possível estabelecer com o texto musical, entenda-se como a partitura, é semelhante àquele que se estabelece com um brinquedo de blocos de construção: temos uma insinuação de instruções, uma delimitação dos materiais com os quais brincar, porém, dentro destes limites as escolhas são bastante diversas e serão feitas com base na idiossincrasia individual.

> Uma coisa que não precisamos para realizar uma boa performance é o tipo de preocupação obsessiva com a autenticidade do texto escrito do compositor e a preocupação igualmente obsessiva com a fidelidade a ele que parece caracterizar tanta performance de concerto contemporânea. O que temos nesses conjuntos codificados de instruções escritas que chamamos de partitura não são textos sagrados, mas algo mais parecido com brinquedos de construção por meio dos quais podemos construir nossos modelos do universo. Todos os brinquedos de construção, naturalmente, impõem limites ao que pode ser modelado; você só pode construir o que o *Mecano* ou Lego lhe permite construir, e há tantas suposições embutidas nesses brinquedos quanto em qualquer outro artefato humano. Mas se você trabalha dentro das regras, a gama de modelos que podem ser construídos é realmente ampla. (SMALL, 1998, p. 216-217)

1. Bacharel em piano (UdeA, Colômbia), Mestre em música (UFMG), atualmente é doutoranda em música, linha de pesquisa em performance (UMFG). Este trabalho é desenvolvido com apoio da CAPES.

Nesse sentido, grande parte do patrimônio do *performer* está tácito na auralidade e na corporalidade, aspectos que não podem ser explicitados na partitura, e é por este motivo que minha pesquisa reconhece no *performer* uma agência conformadora da obra, contrariando a lógica *Werktreue* que insiste em responsabilizar ao compositor de todo o processo criativo e impõe uma ética performativa regida pelos princípios do logocentrismo e fidelidade às intenções 'originais' – inclusive neste ponto poderíamos questionarmos sobre o que significariam essas *intenções originais* quando se referem às intenções do compositor, um sujeito que está em diálogo com seu contexto e que constantemente se transforma sometido às tensões da sociedade, da história e dos imaginários; inclusive, o que podemos saber das *verdadeiras intenções* de compositores que morreram séculos atrás e com quem não partilhamos dos mesmos códigos socioculturais? –. Este assunto da criatividade sido amplamente discutido a partir do surgimento da área dos *performance studies* e ainda mais recentemente nas últimas décadas desde os debates no campo da *pesquisa artística* na música.

Não será este o espaço para aprofundar estas importantes questões, mas partindo dessa problemática de contexto, minha pesquisa procura alternativas ao discurso *Werktreue* hegemonizado, reproduzido e validado pela institucionalidade acadêmica. O objetivo deste texto é abordar a performance musical desde a perspectiva da transcriação proposta por Haroldo de Campos na área da tradução de textos estéticos, apresentando uma estratégia de operatividade que tenda pontes entre o fazer musical e o fazer do transcriador.

Quando nos referimos ao conceito da *Transcriação* se lança um primeiro desafio: é possível traçar pontes entre a área da tradução e a da performance musical que possibilitem sua aplicabilidade? Se queremos aplicar uma lente teórica de uma área na performance musical, partimos da necessidade de criar pontes sobretudo entre os agentes: *performer* e tradutor. Afastando-nos da disjuntiva de se a música é uma linguagem ou não e expandindo o entendimento da tradução de textos como uma operação que ultrapassa o simples labor veicular de encontrar palavras com correspondentes semânticos em línguas diferentes – uma vez que estas questões ignoram a convergência dos sistemas linguísticos e não linguísticos transmitidos de forma visual e auditiva que fazem parte dos processos comunicativos e que devem ser considerados pelo tradutor (ainda mais

evidente na tradução de textos estéticos) e pelo intérprete musical em sua ação mediadora –, concentramos-nos na operatividade do *performer* e do tradutor e encontramos nestas figuras pontos de contato apontados por Wolney Unes (1998) e Lucille Desblanche (2019).

Podemos mencionar que, tanto o tradutor quanto o intérprete musical trabalham com um meio no qual alguns códigos escritos são consignados, e seu trabalho constitui um transporte de sua leitura, ou seja, da sua interpretação para outro meio inteligível com o qual o público, que geralmente desconhece os mecanismos de codificação e decodificação, pode interagir, seja leitor ou ouvinte (UNES, 1998). Em ambos os casos, é importante ressaltar que os sinais nos quais o *performer* e o tradutor trabalham são incitadores da formação da obra, ou seja, sua vivificação e não são a obra como tal. Quando se trabalha com sinais consignados em um meio físico, estes pertencem a uma temporalidade assíncrona à da sua performance/tradução, levando a um atravessamento de fronteiras temporais que implicam divergências semânticas, tornando-se um espaço mediado pelo *performer*/tradutor. Por outro lado, os ideais hegemônicos do *performer*/tradutor estabelecem uma ética da anulação do indivíduo e de sua contribuição criativa. Assim, o tradutor e intérprete ideal estão associado à ideia de literalidade como modelo de ação; esta supremacia do texto é também o resultado de assumir o compositor/escritor como o único criador e de um sistema de ordenação que determina um papel secundário para o *performer*/tradutor, ignorando sua contribuição criativa.

Esta ética é defendida e sustentada por um sistema educativo que forja o indivíduo no fazer amalgamado com uma concepção ontológica da obra como um objeto limitado e concluído, perspectiva que tem dominado o Ocidente desde o século XIX (COOK, 2018). Neste ponto entramos no segundo pressuposto deste trabalho: como valor regulamentador, a ontologia da obra não é só uma consideração filosófica, mas condiciona a ação dos agentes. Portanto, uma concepção ontológica da obra como um absoluto concluso favorece a reprodução da suposta mensagem original do autor; entretanto, quando a obra é considerada ontologicamente como um conglomerado complexo e flexível composto de estruturas factuais e virtuais, é justificada a diversidade das interpretações – compreendendo a interpretação como um exercício de *congenialidade* entre a obra e a complexidade do indivíduo que a interpreta (PAREYSON, 1997).

Para dar continuidade ao assunto principal, a transcriação Haroldiana parte do pressuposto da obra como entidade viva e múltipla, condição *sine qua non* para um acionar criativo por parte do mediador, seja *performer* ou tradutor. Desde a primeira apresentação do ensaio *Da tradução como criação e crítica*, em 1962, até o final da sua vida, Haroldo de Campos trabalhou por cristalizar sua teoria da tradução transcriativa em favor de uma poética e semiótica da tradução. O impulso inicial da transcriação de Campos não está no ato veicular da tradução como estratégia para transportar o significado de uma língua para outra, mas na oposição ao mito da tradução de textos estéticos como operação servil à transmissão de um conteúdo semântico e fiel à literalidade do texto. Isto ocorre através da reconstituição das informações estéticas do original, sendo uma operação de leitura e interpretação crítica.

A transcriação parte da aceitação da impossibilidade de traduzir a informação estética caraterística do texto estético reconhecida por Max Bense, assim como a aceitação da *frase absoluta*, que segundo Albrecht Fabri são caraterísticas do texto estético, sendo que estas "não significam, mas são [...] [, tornando] impossível distinguir entre representação e representado [...] não tem outro conteúdo senão sua estrutura, que nada mais é do que seu próprio instrumento" (FABRI *In*: CAMPOS, 2011 [1962], p. 31). Reconhecendo as limitações da tradução de textos estéticos, para Campos, esta operação deve ser dada no campo da forma. Sendo possível a preservação do conteúdo semântico do texto, a informação estética da obra de arte que é inseparável de sua própria realização não pode ser reproduzida em outro código linguístico, pois sua força está na maneira como foi formada e a cada ato de tradução a obra recebe um novo conteúdo de informação estética proveniente do ato interpretativo do mediador (CAMPOS, 2011 [1962], p. 32-33). A partir destas premissas Campos conclui que

> a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois [sic] no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2011 [1962], p. 34)

Nos 40 anos de intensa produção, Campos distribuiu a descrição dos princípios e operações transcriativas em numerosos ensaios, artigos jornalísticos, prefácios, entrevistas e conferencias. Talvez os textos em que mais se aproxima de uma sistematização conceitual seja na introdução a *Variations sur les Bucoliques* (1985) e no ensaio *A tradução como Instituição Cultural* (1997)[2]. Nesta oportunidade, nos referiremos aos quatro pontos levantados de maneira mais suscinta no texto de 1985, o que nos remeterá ao desenvolvimento do acionar transcreativo na performance musical.

> 1) A ideia de literatura como uma operação tradutora permanente – escrever é traduzir –, logo a relativização da categoria da originalidade em favor de uma intertextualidade generalizada.
> 2) A desconstituição do dogma da fidelidade à mensagem, ao conteúdo cognitivo (à expressão mais fiel possível do pensamento). O poeta ("espécie singular de tradutor", como Valéry afirma no mesmo ensaio) deve ser fiel ("sensível") às formas e às palavras suscitadas afinal pela "ideia do seu desejo", que se deixa representar ("retracer") desde logo de modo indefinido (como um diagrama cinético, um ícone de relações, poderíamos dizer, semioticamente); retracer significa 'representar vivamente uma imagem no espírito' e também 'desenhar de novo o que estava apagado', ou ainda, num sentido atento à derivação da palavra, 'buscar o rastro de'; [...]
> 3) A ideia de "estranheza", de "estranhamento", que cerca o resultado dessa operação formal, caracterizada pelo grande poeta-pensador francês como "bem-aventurada formação."
> 4) A negação do caráter intermediário da linguagem, que age na poesia "por sua forma" e não pelo aspecto meramente veicular (transmissão de conteúdos), aspecto que se deixaria exaurir sem resíduos pela mera compreensão da mensagem, no caso da comunicação não poética. (CAMPOS, 2011, p. 76–77)

A partir do primeiro, a certa altura Campos vê a escrita em si como um ato de tradução, uma ideia coerente com uma concepção

2. Sendo o ensaio *A tradução como Instituição Cultural* (1997) muito mais sistemático no que se refere às considerações sobre a transcriação, já tive a oportunidade de escrever sobre este e a performance musical no artigo 'Transfusionando del traductor al performer: una mirada a la performance musical como transcreación Haroldiana' (imprensa) que será publicado este ano no dossier de tradução e música da revista *Tradução em revista* n. 29, 2020.

de tradução que vai além da noção de transferência de conteúdo semântico de uma língua para outra. Sendo assim, a instanciação escrita de uma obra musical poderia ser pensada como uma tradução de um plano no qual a obra é idealizada sem concretude para um suporte físico que é a partitura, sendo a performance desta, por sua vez, um outro processo de tradução, já que a existência da partitura pressupõe imaginação desde o estudo das instruções de ação, até os sons, provenientes de gestos, que poderiam ser despertados (SMALL, 1998) e mediados pelo *performer,* estendidos em seu instrumento e seu acervo técnico e teórico.

O primeiro ponto dos aspectos destacados por Campos também abrange a relativização da originalidade, deslocada para priorizar o processo intertextual. Neste sentido, vale notar que um dos paradigmas *Werktreue* mais fortes na prática da música-arte ocidental é a ideia de um único indivíduo criador como responsável pelo processo criativo. Este paradigma é uma ilusão que permeia não apenas o ensino, a prática e a crítica da música, mas também a economia e a legislação, uma vez que os direitos autorais de uma partitura são atribuídos aos compositores e nunca aos artistas que performam à obra (LEECH-WILKINSON, 2016). O mito da criatividade individual, e da originalidade como sua máxima expressão, tem sido amplamente debatido a fim de dar lugar ao reconhecimento de uma rede necessária de interação como um espaço que possibilita o incitamento e a concretização de ideias potenciais. Sendo assim, os processos criativos são vistos como emergências da interação entre agentes humanos e não humanos, bem como da ramificação dinâmica de nodos interconectados dos diferentes materiais (intertextos), isto rebate a figura do criador único e ressignifica a ação dos agentes envolvidos no ato performativo.

No ponto dois, Campos descreve o poeta como um tipo de tradutor que transporta conteúdo de uma dimensão ideal para outra mais tangível – deve ser fiel à forma levantada por seu desejo que é retracido: representando vivamente uma imagem no espírito, um desenho do que estava apagado de forma indefinida a fim de capturar, ou buscar o traço atento desse desejo como uma imagem cinética viva. Uma vez deslocada a noção de fidelidade da literalidade para passar a assumir uma *hiperfidelidade* com a forma, o *performer* se emancipa da sua relação servil ao conteúdo semântico da obra e trabalha sobre a forma e o conteúdo estético da obra. Ao contrário da performance

Werktreue, caracterizada pela aderência à partitura e fidelidade às supostas intenções do compositor, o que acaba transformando o *performer* em um agente invisível, transmissor da "mensagem" do compositor consagrada no texto (partitura) para a audiência, a transcriação questiona a importância do conteúdo comunicativo da obra e com isto os valores aos quais se deve permanecer fiel. Com relação à tradução de textos estéticos, Campos é enfático ao afirmar que "O essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos [forma] em que está incorporada essa mensagem, da informação estética, não da informação semântica" (2015 [1996b], p. 181). Se a performance transcriativa não deve procurar a fidelidade ao conteúdo semântico, deve manter-se *hiperfiel* à forma e ao conteúdo estético, ou seja, a um redesenho da função poética da obra como enunciado dos efeitos sensoriais que ela pode potencialmente transmitir.

No terceiro ponto, Campos identifica a *estranheza* ou *estranhamento* como naturais ao resultado da transcriação. Este ponto mostra sua influência na ideia de Benjamin de tradução como estranhamento da língua de chegada ao se permear pela língua inicial, permitindo que na transcriação ressoe de forma complementar o modo de intencionar, ou de formar, das duas línguas (CAMPOS, 2011 [1985b]). Desta forma, a língua-alvo acolhe a influência da língua de origem e se transforma em direção a ela, transgredindo os limites do que é correto para cada categoria separada, permitindo a ressonância poética de ambas. Assim, por exemplo, Benjamin defendeu uma helenização do alemão em traduções de clássicos gregos, ao invés da germanização do grego (CAMPOS, 2011 [1985b]). O estranhamento, central na transcriação, pode ser tido na performance musical como uma transgressão dos limites nas categorias e funções impostas aos agentes musicais. Desta forma, se o papel do intérprete *Werktreue* é a reprodução neutral de uma mensagem contida na partitura, o *performer*-transcriador transgredir o limite de seu papel de reprodutor para ocupar um papel formador, deixando-se permear pela função poética da obra para co-criá-la. Para além da intencionalidade do compositor, o *performer* re-forma com elementos fornecidos pela obra mesma e pela rede de interação do sujeito *performer*. A obra transcriada, por sua vez, é alienada da dimensão contextual da emergência, permitindo a intervenção intertextual da temporalidade atual da transcriação e a transgressão de sua imagem

ontológica como objeto criado e determinado tornando-a temporariamente uma instanciação.

Finalmente, o último ponto que Campos apontou no texto de Valéry é a reafirmação de que no texto estético a linguagem excede a função comunicativa, estando sua essência na função formativa. Isto é, o uso da linguagem nos textos estéticos não é um instrumento e transmissão de conteúdo semântico, mas de formação artística. No texto estético, a presença da linguagem pode levar a que a tradução se foque nas informações inessenciais. Entretanto, considerando que a informação estética está ligada a seu instrumento, sua materialidade e sua realização, a presença inegável da linguagem deve ser assumida pelo tradutor a partir de uma perspectiva criativa. Já que a ação de traduzir textos estéticos implica sempre uma recriação e uma reorganização dos materiais constituintes da obra, ao alterar a materialidade, a informação estética é re-apresentada e re-formada. O artista transcriador, tradutor e *performer*, assume a materialidade da obra com a qual trabalha, a impossibilidade de interpretá-la semanticamente e ao mesmo tempo entende que a cada tradução/performance, a obra recebe novos significados atribuídos a sua nova materialidade, provenientes do discurso individual do artista e da forma como ele problematiza os materiais constituintes da obra. Em qualquer caso, tanto as questões de fidelidade, quanto a incapacidade de transmitir uma mensagem específica, estão enraizadas no reconhecimento do potencial expressivo da obra de arte que excede o potencial comunicativo.

Com estes quatro tópicos discutidos, é possível observar que a transcriação – como alternativa à tradução literal de textos estéticos – é aplicável à performance musical. Vale a pena salientar que, se a transcriação questiona os dogmas do tradutor literal, aplicada à performance representa um desafio à prática musical transmitida e amplamente aceita pelos círculos acadêmicos da música ocidental, uma vez que coloca em xeque os fundamentos da ideologia *Werktreue*: autenticidade, considerada como a possibilidade de propor uma performance única e verdadeira; literalidade, no sentido de desafio à fidelidade do signo notado no texto – partitura – e às supostas intenções do compositor; servilismo ao leitor: no caso da performance musical, ao público e ao autor/compositor, desconsiderando então qualquer possibilidade de anulação do *performer*, sua subjetividade e sua problematização da obra e a lente através

da qual a obra é interpretada. O reconhecimento da dimensão estética da obra, implica uma mudança na forma como esta, não sendo considerada como um veículo das intenções semânticas, torna-se um agente que incita uma experiência estético-sensorial. Finalmente, a transcriação coloca a performance de uma obra não em uma categoria de representação inferior, mas de paramorfismo: o texto inicial e a performance – original e tradução – são vistas como entidades autônomas, uma produção simultânea; serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2011 [1985a], p. 16). O paramorfismo da transcriação é então apoiado pela transgressão das relações hierárquicas entre original e tradução, versão definitiva e rascunho. Considerando que o material que forma a obra é decisivo na sua definição, tal como Campos apontou, a variação em sua materialidade implica uma reconfiguração na dimensão estética, suscitando um paramorfismo, não uma cópia inferior à obra que lhe deu origem, mas uma versão em paralelo do gesto incitador.

Obra como multiplicidade e o acionar performativo: um *modus operandi*

Conceber a performance musical a partir da teoria da transcriação implica uma mudança não apenas filosófica, mas no componente prático. Assim como o transcriador de Haroldo de Campos, a partir de uma leitura poética e crítica vivencia a obra para reconstituir suas informações estéticas em uma língua-alvo utilizando estratégias como a mimese fonossemântica, cenários fônicos ou jogos etimológicos, possibilitadas pela capacidade poética do tradutor (CAMPOS, 1982), o *performer* transcriador, além de apropriar-se de sua agência poético-criativa, precisa entender a obra como uma multiplicidade, usando o texto musical como um incitador e não como uma série de comandos que o conduzirão a uma performance perfeita que refletirá as 'intenções originais' do autor. Devemos reconhecer que, embora o tradutor trabalhe com uma materialidade ligada a um meio – a escrita –, o caso do *performer* não é o mesmo. O *performer*, dentro da tradição da música-arte ocidental, interage com um meio escrito para fazer seu trabalho de *tradução* aural, deslocando a obra transmedialmente e transtemporalmente. Para realizar a

transcriação musical, e assumi-la a partir da multidimensionalidade do trabalho físico e corporal, o *performer* tem como caminho trabalhar com a obra concebida ontologicamente como multiplicidade, pois desta forma poderá acessar à dimensão estética. A visão ontológica da obra e a forma de 'vivificar' proposta por Paulo de Assis (2018) parece nos oferecer ferramentas para entrelaçar a transcriação de Haroldo de Campos com a performance musical.

Principalmente em seu livro *Logic of experimentation* (2018), Paulo de Assis descreve sua visão ontológica da obra musical e uma metodologia específica de pesquisa artística onde o intérprete tem a possibilidade de se apropriar de sua agência criativa e crítica, em contraste com o trabalho *Werktreue* de reprodução da obra. As ideias defendidas por Assis partem de um pressuposto básico: nenhum material musical é completamente definido, configurado, categorizado e circunscrito; a obra, assim como os pensamentos, processos e atividades musicais estão em constante mutação contextual; os materiais que constituem a obra musical não são exclusivamente acústicos, mas são compostos de uma fiscalidade diversa – material e simbólica – e como tal o *performer* deve usar sua lente crítica para encontrá-los, compreendê-los e trabalhá-los. Fundamentalmente, a ontologia da obra musical em Assis é transversalizada pela noção deleuziana de *assemblage*, o que favorece o surgimento de questões sobre como operar em relação à obra musical. Assunto que a operação transcriadora de Campos responde e que na aplicabilidade na performance musical nos apoiamos também na solução metodológica de Assis em três momentos.

Momento de vivissecção

Como *performer* transcriador que se coloca frente à obra concebida como multiplicidade, o primeiro passo proposto por Assis é a identificação dos componentes básicos da *assemblage*. Esta etapa definirá os aspectos materiais do ponto de partida para o processo transcriativo. Desta forma, o primeiro momento de interação consiste em identificar os materiais constitutivos da obra e sua localização com relação a esta. Assis propõe uma taxonomia de seis tipos diferentes de estratos para definir os materiais musicais que compõem a obra no mundo físico e metafísico:

> *substrata* (treatises, manuals, iconography, period instruments, descriptions of concerts, critics, archives, lists of personnel, payments, etc.), *parastrata* (sketches, drafts, first editions, letters, writings by composers and performers, annotations, etc.); *epistrata* (period editions, editions over time, analysis, reflexive texts, theoretical contextualisations, recordings, etc.); *metastrata* (future performances, expositions, recordings, transcriptions, etc.); *interstrata* (infiltrations and contaminations of different types of strata generating this hybrid type); and *allostrata* (materials that even if not directly relating to a given work can enter productive relationships with it). All these strata are manifest as individual singularities and can be seen as sources or documents in a more conventional historiographical sense. By focusing on these innumerable documents, musical works are considered as historically constructed conglomerates of things, a view that (quite straightforwardly) allows different modes of research to be productively integrated within the creative fabric of an artist. (ASSIS, 2018, p. 109-110)

Todos estes elementos são inclusos na obra de forma tácita ou explícita e podem ser vistos, e tratados como fontes, textos ou documentos historiográficos; entretanto, esta estratificação diversificada permite a consideração de outros elementos não documentais que também configuram a existência da obra musical e devem ser rastreados não por sua presença explícita, mas pelas marcas que deixam na obra. Este momento é dedicado à identificação e recuperação da diversidade constitutiva da obra musical a partir de um exercício de desmontagem ou desconstrução da imagem monolítica da obra. Esta operação poderia ser comparada à vivissecção de Haroldo de Campos.

> A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. (CAMPOS, 2011 [1962], p. 42)

Interferir nas entranhas da obra como entidade viva e reativa ao meio é um ato de vivissecção, onde sua vitalidade é exposta a partir da identificação dos elementos que a conformam, bem como de suas ligações factuais e potenciais. Não é uma autópsia ao corpo

inerte, mas ao corpo vivo da obra em que o *performer* pode usar ferramentas de pesquisa arquivística, análise contextual documental e sócio-histórica ou outras estratégias características da pesquisa musical. O que deve ser considerado é a intenção de expor explicitamente as partes constitutivas da obra: as entranhas, os processos e eventos que tornaram possível seu surgimento e as reações que estes elementos tiveram com o contexto em que se situam, tecendo aqui outro paralelismo com a função transcriativa de Campos, no qual o tradutor deve agir em um "pulso dionisíaco, ya que disuelve la diamantización apolínea del texto original ya pre-formado en una nueva fiesta simbólica: se pone la cristalografía en reebullición de lava" (CAMPOS, 1982, p. 148). Ou seja, ao invés de consolidar a imagem monolítica da obra como entidade única e compacta – à maneira de uma pedra/diamante – desmancha o material e o derrete para visualizar a matéria prima, colocando em circulação os elementos constitutivos: *reebullición de lava*. Neste sentido, este momento arqueológico/vivissecção, desmorona a obra musical devolvendo-a ao seu estado líquido para fazer emergir seus constituintes.

Momento do jogo de *cobrir*, *descobrir*, *des-cobrir*

O segundo momento de performance transcriativa busca estudar a ascendência e descendência dos elementos descobertos no momento da vivissecção. Isto deve revelar "singularidades (ou seja, pontos particulares de alta energia ou concentração de forças)" (ASSIS, 2018, p. 110), em que objetos, processos e eventos específicos de valor especial em termos de informação, energia potencial e poder criativo podem ser destacados. Para isto é preciso utilizar processos de interpretação historiográfica, analítica, semiótica, transtextual, abordagens comparativas, entre outras estratégias que permitam extrair dos materiais seu potencial articular de maneira criativa. Neste momento começa a operar a transcriação do conteúdo estético da obra, pois é na organização dos seus constituintes que a obra é formada, por este motivo é um conteúdo intraduzível. Para enfrentar essa alteridade gerada a cada instante da obra, ou seja, a cada rearticulação dos elementos constituintes e por consequência da dimensão estética, Campos introduz o conceito da *paramorfía* que é uma cristalização dentro de um mesmo sistema, como

foi apontado anteriormente. A obra vista como um *assemblage,* ou um sistema, permite que cada instanciação se cristalize quando vários elementos da obra permanecem em um estado de energia criativa potencial são colocados a interagir, sendo que para isto é necessária ação interpretativa do *performer*/tradutor na identificação e articulação.

A ação neste ponto pode ser vista como uma operação de escolhas orientadas pela interpretação do *performer* que procura a exibição e/ou ocultação das partes constitutivas da obra musical – um jogo de *cobrir,* (esconder, ignorar), *descobrir* (criar novas ligações intertextuais que oferecem novas perspectivas) e *des-cobrir* (visualizar elementos deliberadamente ocultos pela narrativa hegemônica da obra). O exercício de *cobrir, descobrir e des-cobrir* os componentes da obra musical na performance representa uma proposta para vivificar a projeção de uma imagem da obra musical em sua multiplicidade, compondo um retrato criado por várias *mãos* em diferentes temporalidades que incluem também o tempo presente. Com isso, o intérprete não está criando exatamente uma nova obra musical, mas uma versão que re-configura a obra. Neste ponto, a operação de transcrição revela o texto inicial como a instanciação de um conglomerado de "táticas operacionais" da função poética (CAMPOS, 2015 [1996]), um grupo de estratégias que são então reconstruídas e transformadas através do jogo de *cobrir, descobrir* e *des-cobrir* para configurar uma formação para o poema de chegada, ou seja, para uma versão da obra paramórfica ao texto – obra – original.

Momento de re-formação transcriadora

Finalmente, está a problematização ou a re-formação transcriadora *em* e *através* da performance quando os elementos que contêm as informações estéticas identificadas e interpretadas nos momentos anteriores são expostos em reconfigurações e arranjos inéditos.

> They are exposed in unprecedented reconfigurations and arrangements. As soon as a new arrangement is presented, it inevitably becomes another document or thing, thus feeding the process circularly. [...] specific selections of things are brought together as arrangements, or, in Deleuzian language, as "concrete machinic

> assemblages" (Deleuze and Guattari 1987, 555) that problematize them anew. (ASSIS, 2018, p. 110)

Cada nova instanciação alimenta novos elementos virtuais e factuais sobre a obra, considerando-a como um *assemblage*. Transcriar implica pragmaticamente refazer os processos que deram emergência à obra, viviseccionar e finalmente re-instanciar a obra, entendendo-a como estímulo para uma interpretação paramórfica, uma cristalização autônoma pertencente à mesma obra/*assemblage*. Ou seja, é uma instanciação que é versão autônoma e ao mesmo tempo parte constitutiva da obra concebida como multiplicidade.

> Traduzir a forma, ou seja, o "modo de intencionalidad" (Art des Meinens) de uma obra – uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor para chegar ao poema transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário (CAMPOS, 1981, p. 181)

No momento da problematização, a transcriação desestabiliza a noção da performance musical como um processo que evidencia processos criativos concluídos, e passa a ser considerada uma ação-criação. Ao mesmo tempo, como a problematização significa uma reorganização das informações estéticas da obra e consequentemente uma exposição da obra, desestabilizando a barreira entre o criador/autor e o intérprete; do ponto de vista de Haroldo de Campos. A transcriação permite atravessar as fronteiras entre o tradutor de textos estéticos e o poeta, como Campos afirma em entrevista: "A tradução poética é uma prática teórica, em que o poeta tem a mesma natureza. O poeta em alemão se diz Dichter, e o poeta-tradutor é o Umdichter, aquele que faz o trabalho de transpor ou 'circumpor' aquele texto" (2005, p. 354). Sendo assim, o lugar hegemônico do criador atribuído ao autor é deslocado e distribuído ao transcriador em um fluxo continuo de criatividade ao redor da obra, uma vez que o trabalho criativo – ou co-criativo – do *performer* é reconhecido atuando na reconfiguração das imagens do sensível.

Considerações finais

A transcriação, nos termos de Campos e aplicada à performance musical, transforma a função do texto, vivificando uma instanciação que no texto original (ou partitura, considerando-a como um suporte físico e uma instanciação parcial da obra musical) pertence a uma temporalidade passada transgredindo fronteiras temporais com o universo intertextual da temporalidade presente da transcriação. É claro que a transcriação não é um exercício de execução de um texto, mas uma reformação a partir dos vínculos intertextuais

> do qual fazem parte tanto o referente contextual quando o intertexto citacional [...] [isto significa] que a transcriação do texto, visando à literalidade, deveria levar à transformação criativa do extratexto – à modernização do contexto histórico, muitas vezes através da incorporação de intertextos que aproximam a tradução do presente de criação. Assim, passado e presente, literalidade e criatividade, nacional e estrangeiro não se excluem, mas mantém uma relação dialética e vital. (NÓBREGA, 2006, p. 253)

Estes intertextos, coexistem em uma visão de transcriação que aproxima a obra do transcriador e sua rede de interlocutores, atualizando e re-vivificando-a. Desta forma, a realização da transcriação adota a proposta de tradução valeriana "que não se resume a 'amoldar (*façonner*) um texto a partir de outro', mas antes implica 'remontar à época virtual da formação' deste outro" (CAMPOS, 2011 [1985b], p. 85). O conceito da transcriação traz então a noção de modernização ou atualização do texto original por meio de uma vivissecção e genealogia que envolve elementos virtuais e factuais, incluindo intertextos contemporâneos de outras *assemblages* com os quais podem ser construídos vínculos. Nesta mesma medida, "Traduzir é um modo de reler o passado, presentificando-o. Uma releitura do passado, em modo sincrônico 'e com ganas de reatualizá-lo, repristiná-lo, de fazer – pessoalmente – do outrora agora'" (CAMPOS, 1981 *In*: SANTAELLA, 2005, p. 231).

A transcriação aplicada à performance musical é um diálogo com uma obra em constante formação, com seus constituintes distribuídos em diferentes momentos do tempo e do espaço, articulados no momento presente pela individualidade do sujeito transcriador,

que organiza sincronicamente a convergência transtemporal. Para Campos (1976), a literatura é o domínio da simultaneidade, em que os modelos estruturais trazidos pelo presente de uma nova obra ou de um movimento poético ou artístico implicam uma contribuição para a leitura e compreensão de um passado, colocando a produção do passado em sincronia com a do presente. Estendendo esta visão, a música também pode ser lida e vivenciada a partir da perspectiva sincrônica, na qual "uma produção, criada num contexto cultural determinado, pode ser lida, desligada de suas amarras historicizantes, ganhando novos sentidos através das refrações provocadas pelas leituras do presente" (LOMBARDI, 2005, p. 95) e, portanto, destinada a deixar o tempo de sua gênese para se movimentar para seu próprio presente de emergência. A sincronização do passado contingente da obra e seu futuro, ou seja, o presente da instanciação, constitui uma fonte de ressignificação, reconfiguração e redescoberta dos elementos constituintes desta obra e de suas funções, o que poderia ser considerado como princípio angular da ação transcriadora. Sendo que a dimensão estética da obra está definida pelas maneiras em que o artista articula estes elementos para formar a obra, o trabalho arqueológico, o jogo de *cobrir, descobrir e des-cobrir*, e a problematização se tornam estratégias de transcriação que podem ser aplicadas à performance musical desde que o *performer* se situe perante a obra como reagente à sua multiplicidade.

A operação transcriativa se apropria da historicidade do texto fonte, que no caso da performance musical poderia ser considerada como a partitura, concebida como uma construção de tradição viva para satisfazer as necessidades atuais da criação (CAMPOS, 1984). Nesta perspectiva, ao invés de se render ao silêncio diante da imagem de uma obra musical acabada, o *performer* transcriador ameaça a imagem monolítica da obra com a ruína de sua origem, demonstrando em sua performance que a obra é uma pluralidade produto da interação de eventos humanos, espaciais e temporais. Com isso, a responsabilidade do compositor como criador individual também é transformada ao considerá-lo como um articulador de estímulos confluentes. A transcriação não nos parece exclusivamente uma reformulação da obra a partir da perspectiva de uma reorganização dos seus elementos constituintes, implica uma transformação e transgressão das categorias que determinam as funções tradicionais dos agentes ligados ao processo musical: transgride a autoridade

do texto, a noção de fidelidade, a ideia de criatividade individual, a temporalidade da obra, a delimitação conceitual da obra e a divisão entre *performer* e criador.

Referências

ASSIS, Paulo de. *Logic of experimentation: rethinking music performance through artistic research*. Leuven: Leuven University Press, 2018.

CAMPOS, Haroldo de. A clausura metafísica da teoria da tradução de Walter Benjamin, explicada através da Antígone de Hölderlin, 2015 [1996b]. *In*: TÁPIA, Marcelo; NOBREGA, Thelma Medici (orgs.). *Haroldo de Campos Transcriação.* São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 173-196.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica, 2011 [1962]. *In*: QUEIROZ, Sônia (org.). *Da transcriação:* poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011. p. 31-46.

CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação Mefistofáustica. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 179–209.

CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a poética da tradução: as formulações radicais do célebre poeta francês a respeito do ato de traduzir, 2011 [1985b]. *In*: QUEIROZ, Sônia (org.). *Da transcriação:* poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011. p. 75-90.

CAMPOS, Haroldo de. *Transluciferación mefistofáustica*. *Contribución a la semiótica de la traducción poética*. *Acta Poética, [S. l.],* v. 4, n. 1–2, p. 145–154, 1982.

COOK, Nicholas. *Music as creative practice*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

DAVIES, David. *The primacy of practice in the ontology of art*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 67, n. 2, p. 159–171, 2009.

DESBLANCHE, Lucile. *Music and translation: New mediations in the digital age*. London: Palgrave Macmillan, 2019.

GOHER, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music.* New York: Clarendon Press, 1992.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Classical music as enforced Utopia.

Arts and humanities in Higher Education, [S. l.], v. 15, n. 3–4, p. 325–336, 2016.

LOMBARDI, Andrea. Nostalgia. Uma reflexão sobre literatura e música. *In*: MOTTA, Leda Tenório da (org.). *Céu acima:* para um tombeau de Haroldo de Campo. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 81–97.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ed. ed. São Paulo: Martin Fontes, 1997.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Westleyan University Press, 1998.

UNES, Wolney. *Entre músicos e tradutores:* a figura do intérprete. Goiânia: Editora da UFG, 1998.

Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site
abralic.org.br

Siga-nos no Facebook
facebook.com/associacaoabralic

Visite nosso canal no YouTube
tiny.cc/ABRALIC

Entre em contato
contatoabralic@gmail.com

Saudações
comparatistas!

Os textos deste livro foram com-
postos em Source Serif, família tipográfica
de Frank Grießhammer livremente inspirada nos tipos
gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII.
Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de
Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m²
& o papel da capa é o Cartão Supremo
300 g/m².

"Neste volume, por razões de organização temática e número de trabalhos apresentados, reunimos os textos dos diferentes simpósios que entrelaçam a literatura a abordagens sobre a religião, o gótico e a música. O volume dividee em duas partes: a primeira reúne os textos que tratam do sagrado e do profano e sua relação com a literatura; o segundo detém-se na aproximação da música com a literatura. Os ensaios aqui reunidos põem em pauta o diálogo interdisciplinar que os estudos comparados permitem, dispondo a literatura em um amplo circuito teórico-crítico."

BESTIÁRIO

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

9 786588 865767