

ISSN 1984-6614

v. 23, n. 2, jul.-dez. 2020

Scripta Alumni



Centro Universitário Campos de Andrade

Mestrado e Doutorado em Teoria Literária



Scripta Alumni

v. 23, n. 2, jul.-dez. 2020

ISSN 1984-6614

Publicação Semestral dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária
Centro Universitário Campos de Andrade — UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitor de Graduação: Prof. Anderson José Campos de Andrade

Pró-Reitor Administrativo: Prof. Anderson José Campos de Andrade

Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão: Profa. Mari Elen Campos de Andrade

Revista Scripta Alumni, v. 23, n. 2, 2020

Acesse a Edição Completa pelo QR Code:



Editada em novembro de 2020.

Última edição em dezembro de 2020.

Publicada em: dezembro de 2020.

Indexadores e Bases de dados:



Divulgadores:



Scripta Alumni

v. 23, n. 2, jul.-dez. 2020

ISSN 1984-6614



VOLUME 23 NÚMERO 2 ANO 2020

ISSN 1984-6614

Este trabalho está licenciado sob uma [Licença Creative Commons Attribution 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/)



2020 Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE

As informações e opiniões que constam desta obra são de responsabilidade dos autores.

EQUIPE TÉCNICA

Editora

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

Analista de formatação

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

Revisão, diagramação eletrônica e organização

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

Consultora de língua portuguesa

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

Consultora de língua inglesa

Profa. Dra. Célia Arns de Miranda, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

Projeto gráfico e capa:

Léia Rachel Castellar

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil



NOTAS DO EDITOR

1. A revista *Scripta Alumni* deixou de informar o endereço eletrônico dos autores, em respeito à Lei Geral de Proteção de Dados (Lei n. 13.709), aprovada em agosto de 2018 e com vigência a partir de agosto de 2020.
2. Todos os artigos publicados nesta revista podem ser acessados individualmente ou na Edição Completa, por meio dos *QR Codes* informados.

Scripta Alumni / Verônica Daniel Kobs

Revista dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária. - v. 23, n. 2 (2020) - . - Curitiba, PR: Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, 2020 -.

Publicação semestral
ISSN 1984-6614

1. Literatura - História e crítica. 2. Literatura e artes. 3. Literatura e identidade. 4. Literatura e outras mídias. 5. Teoria da literatura. 6. Literatura - Periódicos. I. Centro Universitário Campos de Andrade, Departamento de Letras.

Endereço:

Revista *Scripta Alumni*

Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE

Secretaria dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária

Campus Cidade Universitária

Rua José Alencar Guimarães, s/n

Bairro Santa Quitéria – CEP 80310-310

Curitiba – Paraná

Tel.: (41) 3219-4290

E-mail: scripta.alumni@uniandrade.edu.br

Acesse a página da Revista *Scripta Alumni* pelo link ou pelo *QR Code*:

<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>



CONSELHO EDITORIAL (de fevereiro de 2020 a janeiro de 2022)

Prof. Dr. Alessandro Jocelito Beccari, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, Brasil. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil.
<http://lattes.cnpq.br/1539082306197947>

Profa. Dra. Anna Stegh Camati, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0143270174062850>

Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Letras pela Universidade de Nebraska, Lincoln, Estados Unidos da América do Norte. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/1169236163815772>

Profa. Dra. Cristiane Busato Smith, Arizona State University, Arizona, Estados Unidos da América do Norte. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/7368114713886292>

Profa. Dra. Elaine Barros Indrusiak, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, Brasil. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, Brasil. Pós-Doutorado em Cinema e Mídias Interativas pela Universidade de Miami, Estados Unidos da América do Norte.
<http://lattes.cnpq.br/6726224076135944>

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/7488838041853445>

Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de Cambridge, Cambridge, Inglaterra. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de Manchester, Manchester, Inglaterra. Bolsista Produtividade do CNPq. <http://lattes.cnpq.br/0176303452883262>

Profa. Dra. Sigrid Renaux, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Língua Inglesa e Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de Chicago, Chicago, Estados Unidos da América do Norte.
<http://lattes.cnpq.br/1833602430241168>

AVALIADORES DESTE NÚMERO

Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, Brasil. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Nova Iorque, Nova Iorque, Estados Unidos da América do Norte. <http://lattes.cnpq.br/5519234534029741>

Profa. Dra. Angela Maria Rubel Fanini, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Teoria Literária e Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. Bolsista Produtividade do CNPq. <http://lattes.cnpq.br/5603456212749590>

Prof. Dr. Antonio Aparecido Mantovani, Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop-MT, Brasil. Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0263606740522344>

Prof. Dr. Aulus Martins, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas-RS, Brasil. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pelotas-RS, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pelotas-RS, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/5779140095343632>

Prof. Dr. Diego Gomes do Valle, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa-PR, Brasil. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0404558346033449>

Profa. Dra. Edna Polese, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/6954814492049911>

Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina, Londrina-PR, Brasil. Pós-Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina, Londrina-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/4251342794401909>

Prof. Dr. Everton Almeida Barbosa, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra-MT, Brasil. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/6060846649863286>

Prof. Dr. Ewerton Kaviski, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3417990157881164>

Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES, Brasil. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/7299183790903513>

Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0364004594081150>

Profa. Dra. Janice Thiél, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Pós-Doutorado em Literatura e Outras Linguagens pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3396519183602611>

Prof. Dr. Klaus Eggensperger, Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Doutor em Linguística pela Universidade Osnabrück, Osnabrück, Alemanha. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3168397692760447>

Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, Brasil. Pós-Doutorado em Educação pela Universidade do Minho, Braga, Portugal. <http://lattes.cnpq.br/7056345894739024>

Prof. Dr. Marcelo Franz, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0630749455222739>

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana-MG, Brasil. Doutora em Literatura Dramática pela Universidade de Toronto, Ontário, Canadá. Pós-Doutorado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, Brasil. Pós-Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0676891497774362>

Profa. Dra. Maria Perla Araújo Morais, Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional-TO, Brasil. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro-RJ, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3954661608683588>

Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3753078857515967>

Prof. Dr. Paulo Sandrini, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/2627664839955952>

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo, Universidade Federal do Maranhão, São Luís-MA, Brasil. Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília, Brasília-DF, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/5672071201353574>

Profa. Dra. Rita Alcaraz, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Pós-Doutorado em Metodologia de Ensino pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/7080278983473110>

Profa. Dra. Rita de Cássia Lamino de Araújo Rodrigues, Universidade Estadual do Norte do Paraná, Jacarezinho-PR, Brasil. Doutora em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0333324212917907>

Prof. Dr. Yvonélio Nery Ferreira, Universidade Federal do Acre, Cruzeiro do Sul-AC, Brasil. Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de Playa Ancha, Valparaíso, Chile. <http://lattes.cnpq.br/2203758684173334>

Scripta Alumni

v. 23, n. 2, jul.-dez. 2020

Sumário

Sumário / Table of Contents

APRESENTAÇÃO

Literatura viral 14

Viral literature

Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

SEÇÃO I: QUESTÕES DE (CON)TEXTO

A peste, de Albert Camus: a recepção no Brasil, a partir de Jacques Madaule e Benedito Nunes 22

Albert Camus' The plague: the reception in Brazil, based on Jacques Madaule and Benedito Nunes

João Ricardo Barros Silva (UNIFESSPA)

Luís Antônio Contatori Romano (UNIFESSPA)

“Agora está morrendo muita gente mesmo”: algumas notas sobre O mez da gripe, de Valêncio Xavier 40

“A lot of people are dying now”: some notes about O mez da gripe, by Valêncio Xavier
Daniele Santos (UFPR)

Vozes silenciadas: a literatura entre os limites da representação em Diário da queda, de Michel Laub 59

Silenced voices: literature between the boundaries of representation in Diary of the fall, by Michel Laub

Ana Paula Vicente Carneiro (UNESP)

Speech sounds — a ficção distópica e pós-apocalíptica de Octavia Butler 73

Speech sounds — Octavia Butler's dystopian and post-apocalyptic fiction

Camila da Silva Reis (UENP)

Priscila Aparecida Borges Ferreira Pires (UENP)

Imagem poética e memória nacional em A queda do céu, de Davi Kopenawa Yanomami e Bruce Albert 88

Poetic image and national memory in The falling sky, by Davi Kopenawa Yanomami and Bruce Albert

Jaqueline Lima Valadares (UFBA)

Peste como punição divina: leitura comparada entre Homero e Dícitís 106

Plague as divine punishment: comparative reading between Homer and Dictys

Gelbart Souza Silva (UNESP)

Do vodu ao vírus: a evolução do zumbi e sua adaptabilidade às histórias que conta 122

From vodu to virus: the evolution of the zombie and its adaptability to the stories it tells

Lígia Helena Souza (UFOP)

SEÇÃO 2: ARTE E SOCIEDADE NO NOVO SÉCULO

Podcast e As crônicas de gelo e fogo: incentivo mútuo entre a comunidade ouvinte e a comunidade leitora 140

Podcast and A song of ice and fire: mutual encouragement between the listening community and the reading community

Bruna Viciniescki (UPF)

Literatura de cordel no fio da rede: o cibertexto poético como mídia digital 158

Cordel literature on network wire: the poetic cibertext as digital media

Laiane Lima Freitas (UESPI)

Tiago Barbosa Souza (UFPI)

SEÇÃO 3: ESCRITA CRIATIVA

Carta a uma irmã 179

Letter to a sister

Fabiana Passos de Melo (UFPR)

CHAMADA E NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Scripta Alumni v. 24, n. 1 183

Call and guidelines for publication

Apresentação



LITERATURA VIRAL¹

VIRAL LITERATURE

Acesse esta Apresentação pelo QR Code:



RESUMO: A *Scripta alumni* v. 23, n. 2 apresenta o dossiê intitulado *Literatura viral*. Para desenvolver esse tema, três seções da revista apresentam dez trabalhos, os quais oferecem diferentes perspectivas e abordagens. Neste número, as discussões abrangem dois eixos: 1) literatura, contágio, epidemias e cenários apocalípticos; e 2) o universo *on-line* como espaço para produção, leitura, crítica e divulgação de textos literários.

Palavras-chave: Literatura viral. Pandemia. Covid-19. Literatura digital. Internet.

ABSTRACT: *Scripta alumni* v. 23, n. 2 presents the dossier entitled *Viral Literature*. To develop this theme, three sections of the journal present ten works, which offer different perspectives and approaches. In this issue, the discussions cover two axes: 1) Literature, contagion, epidemics and apocalyptic scenarios. 2) The online universe as a space for the production, reading, criticism and dissemination of literary texts.

Keywords: Viral Literature. Pandemic. Covid-19. Digital Literature. Internet.

Com o avanço da tecnologia digital, surgiu um novo termo em nossa língua: **viral**, adjetivo que passou a designar o que, a exemplo de um vírus, dissemina-se rapidamente na Internet. Claro que a palavra já existia, mas não era usada no contexto virtual. Dessa forma, sua utilização restringia-se ao sinônimo de **virótico**, associado à proliferação de um vírus, no sentido literal. Portanto, com a nova acepção, ditada pela Informática, a literatura viral passou a designar os textos produzidos e/ou veiculados nas redes sociais ou em *sites* especializados. A mídia diferenciada, e digital, garante acesso a mais leitores. Entretanto, o texto

¹ Esta Apresentação cita trechos de resenhas escritas pela editora e publicadas nos blogs *Recorte lírico* e *Interartes: artes & mídias*, nos anos de 2019 e 2020.



de fato **viraliza** quando é curtido ou compartilhado por um número de pessoas acima da média, batendo recordes na Internet. Contudo, em 2020, quando a pandemia do novo coronavírus (Covid-19) chegou ao Brasil, a literatura viral reassumiu o significado original do adjetivo que a caracteriza e voltou a fazer referência aos textos ficcionais — digitais ou impressos — que tratam de vírus, doenças, pestes e epidemias. Nesse sentido, a lista dos autores que se dedicaram a esses temas é bastante extensa, mas, a título de exemplificação, citamos apenas alguns nomes: Susan Sontag, Albert Camus, Gabriel García Márquez, Daniel Defoe, Edgar Allan Poe, Giovanni Boccaccio, José Saramago, Philip Roth, Geraldine Brooks, João do Rio e Valêncio Xavier.

Com base nessa duplicidade de sentidos que emprestamos, hoje, à expressão **literatura viral**, o volume 23, número 2 da revista *Scripta alumni* publica trabalhos que refletem sobre as seguintes questões: 1) literatura, contágio, epidemias e cenários apocalípticos; e 2) o universo *on-line* como espaço para produção, leitura, crítica e divulgação de textos literários.

No que diz respeito ao primeiro eixo temático, a pandemia que vivemos atualmente orienta as discussões sobre obras de diferentes épocas, mas que debatem questões que se repetem, como afirmou recentemente a médica e historiadora Dilene Raimundo do Nascimento (TAJRA, 2020)². Em 2020, tornamo-nos protagonistas de uma narrativa distópica, que preferíamos deixar no plano da História ou da Ficção Científica... Porém, hoje, somos obrigados a conviver com a peste, com o medo, com a solidão e com a esperança de dias melhores. No último Festival de Literatura *Pop* (FLIPOP) o autor Raphael Montes, para tentar explicar o que estamos vivendo, utilizou a expressão “inverossimilhança da realidade” (EDITORA SEGUINTE, 2020)³. De alguma forma, isso reativou, em minha memória, uma propaganda veiculada na TV Brasil e que divulgava o projeto DOC TV, criado em 2003. O *slogan* era este: “Quando a realidade parece ficção, é hora de fazer documentários” (SUPPIA, 2020)⁴.

De fato. Quando imaginaríamos ver universitários pedindo dinheiro ou vendendo doces no sinal, porque perderam o emprego e querem ajuda para conseguir o tão sonhado diploma? E quem pensaria que um dia Brasil, Índia e Estados Unidos apareceriam no mesmo *ranking* dos Top 3? Inimaginável? Não mais, pois tudo isso está acontecendo agora. Basta ligar a TV ou olhar em volta.

Nesta realidade inverossímil e difícil de entender ou suportar, sem dúvida a arte nos traz alento — não exatamente pelo que é representado, mas

² TAJRA, A. *Brasil repete erros da gripe espanhola, que deixou 50 mi de mortos no mundo*. 14 abr. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/04/14/brasil-repete-erros-da-gripe-espanhola-que-deixou-milhoes-de-mortos.htm>. Acesso em: 6 dez. 2020.

³ EDITORA SEGUINTE. *#Flipop2020: Terrors e distopias*. 10 jul. 2020. Disponível em: [youtube.com/watch?v=xEXSr34CwNc](https://www.youtube.com/watch?v=xEXSr34CwNc). Acesso em: 17 nov. 2020.

⁴ SUPPIA, A. *Quando a realidade parece ficção, é hora de fazer mockumentary*. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252013000100024#:~:text=%22Quando%20a%20realidade%20parece%20fic%C3%A7%C3%A3o,document%C3%A1rio%20nos%20%C3%BAltimos%20%20anos. Acesso em: 11 dez. 2020.

pela oportunidade de ver, pensar e sentir sob outra perspectiva. Na tentativa de representar o irrepresentável, buscamos dar sentido ao mundo, à morte e à vida. Portanto, escolhi citar nesta *Apresentação* o trabalho do artista José Rufino, que, no dia 7 de março de 2020 (poucos dias depois de o Covid-19 ter chegado ao Brasil), fez a primeira pintura da série *Fantasmagoria* (Fig. 1). Segundo o próprio Rufino, trata-se de “uma força que tenta enlaçar a pequena frase ‘Sem perdão’”. Era como se fosse uma espécie de estandarte que ia me acompanhar no mergulho nesse abismo desconhecido, tanto do ponto de vista dessa situação existencial, biológica, como também da nossa situação política, ética, social, caótica do país” (CANAL ARTE 1, 2020)⁵.



Figura 1: “A força” e outras obras da série *Fantasmagoria*, de José Rufino. Imagem disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PEchIU7O8M0>>

Desde o dia 15 de março até outubro de 2020, Rufino fez cerca de 40 obras (CANAL ARTE 1, 2020), sendo que algumas delas privilegiam o cruzamento da pintura com a materialidade de determinados objetos (Fig. 2):



Figura 2: O reforço à materialidade na série *Fantasmagoria*, de José Rufino. Imagem disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PEchIU7O8M0>>

⁵ CANAL ARTE 1. “*Fantasmagoria*” por José Rufino. Arte1 em movimento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PEchIU7O8M0>. Acesso em: 19 nov. 2020.

Usando cores fortes e manchas intensas, Rufino privilegia o minimalismo, o que, sem dúvida, realça o desespero e o luto pela tragédia que se abateu sobre nós (Fig. 3). Ao falar sobre *Fantasmagoria*, José Rufino declara: “É uma série bastante visceral e isso não só tem me mantido vivo, como também me mantido ativo para o que vem depois” (CANAL ARTE 1, 2020).



Figura 3: A relação entre a série *Fantasmagoria*, de José Rufino, e a pandemia causada pelo Covid-19. Imagem disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PEchiU7O8M0>>

Seja para caracterizar o processo criativo de Rufino ou para defender que a arte é nossa aliada no combate ao caos e ao medo diários, emprestemos esta frase, de Ferreira Gullar: “A arte existe porque a vida não basta” (GULLAR, 2020)⁶. Isso nunca fez tanto sentido, não é mesmo? Seja analisando a arte ou fazendo uso dela para debater as questões da pandemia recente, que se cruzam com os contextos de epidemias passadas, grandes conflitos bélicos e criaturas metafóricas, a primeira e a última seções desta edição da *Scripta alumni* reúnem oito trabalhos.

Na parte intitulada *Questões de (con)texto*, são apresentados sete artigos. “A peste”, de Albert Camus: a recepção no Brasil, a partir de Jacques Madaule e Benedito Nunes consolida a importância da obra de Camus, enfatizando a atualidade e a pertinência dela no contexto pandêmico de 2020. Além disso, o trabalho analisa a relação entre a Segunda Grande Guerra e a peste, usada como metáfora para o conflito mundial. Sob o título “Agora está morrendo muita gente mesmo”: algumas notas sobre “O mez da gripe”, de Valêncio Xavier, o segundo artigo analisa o cenário mortuário na Curitiba de 1918 — assolada pela gripe espanhola —, associando-o à pandemia do novo coronavírus. Em *Vozes silenciadas: a literatura entre os limites da representação em “Diário da queda”, de Michel Laub*, a autora analisa o trauma e a literatura testemunhal, com base no personagem criado por Laub. No microcosmo proposto pelo escritor, um sobrevivente da Segunda Guerra revisita sua própria história, em meio às

⁶ GULLAR, F. *Ferreira Gullar: A arte existe porque a vida não basta*. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/NTg0MjMx/>. Acesso em: 19 nov. 2020.

tentativas de conciliação com o neto e consigo mesmo, em um processo fundamentado na memória, na recusa e na aceitação.

Na mesma seção, o artigo “*Speech sounds*” — a ficção distópica e pós-apocalíptica de Octavia Butler analisa conceitos fronteiriços, ligados à ficção científica e à realidade. Além disso, as autoras discutem questões pertinentes ao gênero feminino, à alteridade, ao silenciamento e à representatividade debatida pelo local de fala. Já, em *Imagem poética e memória nacional em “A queda do céu”*, de Davi Kopenawa Yanomami e Bruce Albert, discute-se a literatura indígena, com o mesmo intuito de protagonismo e reação à visão colonialista. Da mitologia Yanomami passamos à greco-romana, no trabalho intitulado *Peste como punição divina: leitura comparada entre Homero e Díctis*, que analisa excertos da epopeia *Ilíada* e do romance *Ephemeris belli Troiani*, de modo a ressaltar não apenas o mal que aflige a todos, mas também a relação de poder que desencadeou a peste. Fechando a primeira seção da revista, o artigo *Do vodu ao vírus: a evolução do zumbi e sua adaptabilidade às histórias que conta* analisa a trajetória dos zumbis, com ênfase aos filmes de George Romero, quando essas criaturas se tornaram conhecidas mundialmente, e à retomada mais recente, que ocorreu como resposta ao atentado terrorista de 11 de setembro e continua até hoje, com mudanças que acompanham as transformações de nosso mundo, consolidando a importância dos mortos-vivos como metáfora social.

Na terceira seção, denominada *Escrita criativa*, o conto *Carta a uma irmã* nos convida a pensar sobre a morte e sobre o relacionamento que temos com os outros. Indubitavelmente, durante a pandemia de Covid-19, a solidão do isolamento e o medo do vírus reconfiguraram a subjetividade e a alteridade, oferecendo novas possibilidades de interação, exigindo uma reavaliação de como vivemos e gastamos nosso tempo e nos obrigando a uma adaptação.

Pensando sobre a literatura viral sob outra perspectiva, dois artigos compõem o segundo eixo temático desta edição, voltado à literatura digital. No espaço cibernético, voltam a ser importantes questionamentos já conhecidos. As relações arte/coletividade e arte/estatuto, debatidas, dentre tantos, por Mallarmé e Duchamp, ganham novamente importância. Pode-se mesmo afirmar que elas se complementam, já que o estatuto do autor é relativizado, pelo fato de o texto produzido e consumido no ambiente virtual garantir maior participação ao leitor. No hipertexto e em alguns cibertextos, por exemplo, isso se concretiza de modo bastante acentuado: “O poder de recriar e operacionalizar simultâneas conexões sem ordem preestabelecida gera a emancipação do leitor, que trilha os próprios caminhos [...]” (MATOS; SILVA, 2008, p. 213)⁷.

Além disso, o ciberespaço amplia o alcance das artes, pois possibilita adaptações da mídia impressa para a digital, por meio de “procedimentos que têm por objetivo fazer uma releitura (...), aproveitando uma certa ‘vocalização’ digital, ou

⁷ MATOS, M. R.; SILVA, D. C. S. e. Poesia e hipertexto em Arnaldo Antunes: reinventando a página poética. *Ícone*, n. 2, São Luís de Montes Belos, 2008, p. 211-227.

seja, aqueles fazeres poéticos que já pronunciavam o uso das tecnologias” (ANTONIO, 2016, p. 14, ênfase no original)⁸. Em outro estágio, mais avançado, a transposição midiática resulta no processo de revitalização do sentido da obra-fonte, à medida que o artista explora recursos distintos, muitas vezes estranhos à sua arte. É assim que a literatura, por exemplo, sobrevive nos novos gêneros e formatos, tais como *fanfictions*, vídeos (animados ou não), resumos visuais e *podcasts*.

A Internet, sem dúvida, democratiza o acesso, mas ela também amplia as competências do usuário, que pode ler, completar, comentar ou criar diferentes tipos de artes e mídias. Sendo assim, é imprescindível citar o novo *status* da obra de arte, que, hoje, é incompleta, em permanente e mútua construção e também mais permeável a interferências externas, sem a mínima necessidade de que essa seja especializada. Nas palavras de Tânia Porto: “As tecnologias põem à disposição do usuário amplo conjunto de informações/conhecimentos/linguagens em tempos velozes e com potencialidades incalculáveis, disponibilizando, a cada um que com elas se relacione, diferentes possibilidades e ritmos de ação” (PORTO, 2006, p. 46)⁹.

Discutindo algumas dessas questões, dois trabalhos são apresentados, na segunda seção, a qual recebeu o nome *Arte e sociedade no novo século*. Em *Podcast e “As crônicas de gelo e fogo”: incentivo mútuo entre a comunidade ouvinte e a comunidade leitora*, a autora estabelece o paralelo entre a literatura e uma nova mídia, o *podcast*. Associando o verbal escrito ao verbal oral/auditivo, a Internet e todos os formatos que ela abrange constituem espaços de fruição e reconstrução do literário. Por essas razões, o trabalho discute em profundidade os conceitos de transmídia e cibercultura, além de explorar a função dos *fandoms* e das redes sociais na **viralização** ou na repercussão da arte literária. No segundo artigo da mesma seção, sob o título *Literatura de cordel no fio da rede: o cibertexto poético como mídia digital*, os autores analisam a relação do cordel com a tecnologia digital, no que se refere ao novo suporte. A questão é ampla e abrange três vieses que se complementam: a produção, a divulgação e a recepção.

Desejo uma excelente leitura a todos e espero que os trabalhos publicados nesta edição contribuam para a reflexão sobre a intrínseca parceria que se estabeleceu, neste ano de 2020: entre a tragédia da pandemia e os benefícios da tecnologia.

Curitiba, 17 de dezembro de 2020.

Verônica Daniel Kobs¹⁰
Editora

⁸ ANTONIO, J. L. *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais*. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/5230>. Acesso em: 11 dez. 2020.

⁹ PORTO, T. M. E. As tecnologias de comunicação e informação na escola; relações possíveis... relações construídas. *Revista brasileira de educação*, v. 11, n. 31, Rio de Janeiro, jan.-abr. 2006, p. 43-57.

¹⁰ Editora da Revista *Scripta alumni*. Professora dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil.

Artigos

Questões de (con)texto



A PESTE, DE ALBERT CAMUS: A RECEPÇÃO NO BRASIL, A PARTIR DE JACQUES MADAULE E BENEDITO NUNES¹

ALBERT CAMUS' *THE PLAGUE*: THE RECEPTION IN BRAZIL, BASED ON JACQUES MADAULE AND BENEDITO NUNES

João Ricardo Barros Silva²

Luís Antônio Contatori Romano³

Artigo submetido em: 20 set. 2020

Data de aceite: 19 nov. 2020

Data de publicação: 17 dez. 2020

RESUMO: Este artigo visa refletir sobre a recepção do romance *A peste*, de Albert Camus (1913-1960), no Brasil, a partir das publicações do crítico francês Jacques Madaule, no jornal carioca *A manhã*, em 1948, e do filósofo paraense Benedito Nunes, na *Folha do norte*, de Belém, em 1951. *A peste* foi publicado na França, em 1947, traduzido no Brasil, pela primeira vez, por Graciliano Ramos, e editado em 1950, pela José Olympio. O escopo deste artigo é compreender: as relações entre absurdo e revolta em Camus; a temática viral como representação alegórica da Segunda Guerra Mundial; e também as possibilidades de transposição para novos contextos, como o da atual pandemia de Covid-19, reafirmando a atualidade e universalidade dessa obra de Camus.

Palavras-chave: *A peste*. Albert Camus. Jacques Madaule. Benedito Nunes. Literatura viral.

ABSTRACT: This article aims to reflect on the reception of the novel *The plague*, by Albert Camus (1913-1960), in Brazil, based on the publications of the French critic Jacques Madaule in Rio de Janeiro newspaper *A manhã*, in 1948, and the paraense Philosopher Benedito Nunes, in *Folha do norte*, Belém, 1951. *The plague* was published in France in 1947 and translated in Brazil, for the first time, by Graciliano Ramos, and published in 1950 by José Olympio. The scope of the article is to understand the relation between the absurd and revolt in Camus, the viral theme as an allegorical representation of the Second World War, and also the possibilities for transposition into new contexts, such as that of current Covid-19 pandemic, reaffirming the timeliness and universality of this work by Camus.

Keywords: *The plague*. Albert Camus. Jacques Madaule. Benedito Nunes. Viral Literature.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Luís Antônio Contatori Romano, Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá-PR, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro da FAPESPA (Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas) e do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

² Mestrando do Curso de Letras da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/5094792157078868>

³ Doutor em Teoria e História. Professor do Mestrado em Letras da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/2430484048508765>

Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

O romance *A peste*, de autoria do escritor, filósofo e dramaturgo franco-argelino Albert Camus (1913-1960), foi publicado na França em 1947 e traduzido no Brasil, pela primeira vez, por Graciliano Ramos (1892-1953), então autor já consagrado no mercado editorial nacional, e publicado, em primeira mão, pela editora José Olympio no ano de 1950. De acordo com Bicalho (2007), *A peste* seria a primeira tradução de um romance de Camus no Brasil.

Tratar-se-á, neste artigo, em um primeiro momento, da formação humanística e política de Camus e dos dois ciclos em que se divide a sua obra: o do absurdo e o da revolta, a partir de Todd (1998) e de Guérin (2009). Em seguida, focalizar-se-ão possíveis leituras de *A peste* como romance histórico e alegórico, com base em Alluin (1996), Korichi (2008), Beauvoir (2000) e Lévi-Valensi (1991). Relacionando-se aos possíveis significados artísticos, alegórico-históricos e existenciais, centrar-se-á na recepção de *A peste* no Brasil, a partir das críticas literárias de Madaule (1948) e Nunes (1951).

O romance *A peste* também pode ser compreendido como expressão de uma literatura viral que, por ser alegórica, pode transcender questões relativas ao contexto histórico em que surgiu, o pós Segunda Guerra Mundial, e ser relida, e atualizada, como possível expressão de novas circunstâncias históricas, como a da atual pandemia de Covid-19. Como afirma Calvino: "(...) um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer" (CALVINO, 2001, p. 11). Por essa definição, *A peste* situa-se como obra atemporal, universal e plurissignificativa, como um clássico.

ALBERT CAMUS: FORMAÇÃO E OBRA

Camus nasceu em 1913, em Mondovi, na Argélia francesa. Estudou Filosofia na Universidade de Argel, onde foi aluno de Jean Grenier (1898-1971), com quem desenvolve, ao longo do tempo, uma relação de respeito e admiração mútuos e constrói sólida amizade. De acordo com Todd (1998, p. 87-88), Camus sente-se seduzido pelas ideias de Grenier, que considera seu grande mestre. Mais tarde, já escritor consagrado mundialmente, Camus irá prefaciar o livro de ensaios *Les îles*, de Jean Grenier, para edição da Gallimard publicada em 1959.

Ainda jovem, seguindo os conselhos de Grenier, Camus engaja-se na política e se torna membro do Partido Comunista Argelino em 1935, mas ele não via a atividade política como uma carreira, pois “L’action militaire de Camus se développe sur deux terrains privilégiés: le journalisme et le théâtre. Il écrit plusieurs articles dans la presse du Parti, *La Lutte sociale* et *L’Algérie ouvrière*, et monte plusieurs pièces dans la troupe dont il est animateur, le Théâtre du Travail”⁴ (GUÉRIN, 2009, p. 644). Camus considerava que se podia entender o comunismo “como uma preparação para atividades mais espirituais, como um estado de coisas a partir das quais o homem pode redescobrir o sentido da eternidade” (TODD, 1998, p. 94-95).

O primeiro artigo jornalístico de Camus apareceu no periódico *Alger républicain*, em 12 de outubro de 1938, no qual se faz uma crítica à carestia das mercadorias em tempos de guerra. O que podemos ver a partir deste momento é um Camus engajado, que, sob o pseudônimo de Vincent Capable, chega a escrever inúmeros artigos entre os meses de março e junho de 1939, num momento em que cresciam ideias separatistas da Argélia em relação à França colonial.

Nesse mesmo ano, também para o jornal *Alger républicain*, fundado em 1935, que seguia uma linha de esquerda, Camus publica um artigo em que faz um elogio ao romance *Bahia de tous les saints*⁵, de Jorge Amado, obra traduzida para o francês e publicada pela Gallimard, em Paris, em 1938:

Un livre magnifique et étourdissant. S’il est vrai que le roman est avant tout action, celui-ci est un modèle du genre. Et l’on y lit clairement ce que peut avoir de fécond une certaine barbarie librement consentie. Il peut être instructif de lire Bahia de tous

⁴ “A ação militar de Camus se desenvolveu em dois terrenos privilegiados: o jornalismo e o teatro. Ele escreveu inúmeros artigos para a redação do Partido, *A luta social* e *A Argélia* operária, e montou várias peças na companhia onde ele era o diretor artístico, o Teatro do Trabalho.” Todas as traduções aqui apresentadas são de responsabilidade dos autores deste artigo, com exceção dos trechos retirados de Camus (1997).

⁵ Tradução francesa do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado.

les saints en même temps, par exemple, que le dernier roman de Giraudoux, *Choix des Élus*. Car ce dernier figure assez exactement une certaine tradition de notre littérature actuelle, qui s'est spécialisée dans le genre "produit supérieur de la civilisation". A cet égard, la comparaison avec Amado est décisive.⁶ (CAMUS, 1939, s/p, ênfase no original)

Nas décadas de 1940 e 1950, vivendo na França, consagra-se como escritor mundialmente reconhecido, sendo agraciado com o Nobel de Literatura em 1957. O conjunto da obra de Camus é comumente dividido em dois ciclos, pelo próprio autor e pela crítica especializada: o do absurdo e o da revolta, conforme considera Nilson Adauto Silva (2008). O primeiro ciclo, o do absurdo, é o que compreende o ensaio filosófico *Le mythe de Sisyphe* (1942), o romance *L'étranger* (1942) e a peça de teatro *Caligula* (1944). O segundo ciclo, que é o da revolta, reúne as peças *Le malentendu* (1944), o romance *La peste* (1947), *L'état de siège* (1948), *Les justes* (1950), o ensaio *L'homme révolté* (1951) e os contos de *L'exil et le royaume* (1957) — este último livro parece ser uma síntese que contém o resultado final dos pensamentos filosóficos de Camus, apresentados na forma de contos literários. *A peste*, de 1947, corresponde ao livro de transição dos dois ciclos do seu pensamento.

A PESTE: LITERATURA, HISTÓRIA E ALEGORIA

A peste, segundo Bernard Alluin (1996), pode ser lida a partir de três perspectivas distintas, ou como um romance de três faces. Na primeira perspectiva, como um romance narrado em primeira pessoa, pode também ser classificado como uma crônica, de resistência, consagrada à existência humana, na qual o narrador anônimo se revela ao final da obra, na personagem do Dr. Rieux: "Cette chronique touche à sa fin. Il est temps que le docteur Bernard Rieux avoue qu'il en est l'auteur"⁷ (CAMUS, 1947, p. 273).

A segunda perspectiva de leitura seria a de um romance histórico, pois sabemos que *A peste* evoca o período da Segunda Guerra Mundial, entre 1939 e 1945, e pode representar o poder dos nazistas na Europa, trazendo inúmeras referências e alusões aos debates político-ideológicos daquela época.

⁶ "Um livro magnífico e assombroso. Se é verdade que o romance é antes de tudo ação, este é um modelo do gênero. Nele lemos claramente o que pode haver de fecundo numa certa barbárie livremente consentida. Pode ser instrutivo para todos ler Bahia de todos os santos ao mesmo tempo, por exemplo, que o último romance de Giraudoux, *Choix des Élus*. Pois, este último, figura exatamente uma certa tradição de nossa literatura atual, que se especializou no gênero 'produto superior da civilização'. Neste sentido, a comparação com Amado é decisiva".

⁷ "Esta crônica chega ao fim. É tempo de o doutor Bernard Rieux confessar que é o seu autor."

C'est un fait, *La Peste* a été souvent interprétée comme une transposition de l'occupation allemande de la France et de l'organisation de la Résistance qui s'ensuivit. La lecture allégorique a notamment prévalu au moment de la parution du livre, peu de temps après la guerre.⁸ (KORICHI, 2008, p. 341)

Por fim, o romance traz uma abordagem filosófica sobre a condição humana, como uma obra que comporta um senso metafísico e moral, ao explorar a manifestação do "mal" no mundo; o sofrimento do homem, em particular, o dos inocentes.

Na crítica literária que escreve sobre esse trabalho de Camus, Jacqueline Lévi-Valensi considera que *A peste*: "(...) apparaît comme un point d'achèvement, comme le couronnement d'un écrivain et d'une oeuvre parvenus à la maturité, et comme le premier grand roman français de l'immédiate après-guerre"⁹ (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 11).

O livro de Camus conta o drama de uma população prisioneira na sua própria cidade, Oran, a mando do prefeito, que, tomando como justificativa a peste que assola a população local, despacha oficialmente um decreto sobre o fechamento da cidade: "Le jour ou le chiffre des morts atteignit de nouveau la trentaine, Bernard Rieux regardait la dépêche officielle que le préfet lui avait tendue en disant: 'Ils ont eu peur.' la dépêche portait: 'Déclarez l'état de peste. Fermez la ville'"¹⁰ (CAMUS, 1947, p. 64).

Dessa forma, a população, aterrorizada, acompanha o destino trágico que leva à morte de seus familiares e amigos, sem nada poder fazer para ajudá-los. "Foi só com o tempo, ao constatar o aumento das mortes, que a opinião pública tomou consciência da verdade" (CAMUS, 1997, p. 73).

Lévi-Valensi exemplifica possíveis interpretações alegóricas de *A peste*, no contexto da grande catástrofe do século XX, o holocausto:

La déshumanisation, que symbolise la peste, et que l'histoire du XX siècle a bien connue, à travers les camps de concentration. Les crimes contre l'humanité et la terreur totalité. Les allusions aux camps de concentration, à la déportation sont sous-jacentes à bien des pages de *La Peste*. Comment en serait-il autrement, puisque ces camps ont été a réalisation la

⁸ "É verdade que *A Peste* foi muitas vezes interpretada como uma transposição da ocupação alemã da França e da organização da Resistência que se seguiu. A leitura alegórica era particularmente predominante na época da publicação do livro, logo após a guerra."

⁹ "Aparece como um ponto de conclusão, como a coroação de um escritor e de uma obra que chegou a sua maturidade, e como o primeiro grande romance francês de imediato do pós-guerra."

¹⁰ "No dia em que o número dos mortos atingiu de novo trinta, Bernard Rieux olhava o telegrama oficial que o prefeito lhe estenderá, exclamando: 'Estão com medo!' O telegrama dizia: 'Declarem o estado de peste. Fechem a cidade'" (CAMUS, 1997, p. 60).

plus atroce et la plus complète du règne du mal. (...) Le roman ne peut pas transposer ce qui est intransmissible: "Un roman sur Auschwitz n'est pas un roman, ou n'est pas sur Auschwitz", répète Wiesel; ce que, cependant, il faut transmettre... La Peste évoque cette réalité impossible à imaginer et à dire, en mineur, à travers les camps d'isolement – l'on peut reconnaître, dans le stade où est installé le camp décrit (Camus, 1947, p. 215), un rappel du Vélodrome d'Hiver où, à Paris, 1942, furent parqués des milliers de Juifs – en majeur, par la vision récurrente des fours crématoires (Camus, 1947, pp.164-165, 267, 269), et par la profondeur qu'atteint la représentation de la séparation, de la souffrance, de la déshumanisation.¹¹ (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 69-70)

Em *A peste*, o flagelo chega como uma cena surpreendente e inesperada: na manhã do dia 16 de abril, na cidade de Oran, na Argélia colonial, quando o doutor Bernard Rieux sai de seu consultório, e para seu desgosto, tropeça em um rato morto. O mal começará a se mostrar a todos a partir desse dia. O rato morto serve como o índice anunciador da tragédia de Oran e, metonimicamente, de toda tragédia epidêmica, literal ou figurada. Afinal, foi como "ratos" (ARAÚJO, 2020, s/p) que certa vez Camus se referiu, em seus escritos, aos alemães que ocuparam a França.

A filósofa Mériam Korichi (2008, p. 341) remete-se a um trecho de uma carta de Simone de Beauvoir (1908-1986) para o escritor norte-americano Nelson Algren (1909-1981), de 13 de junho de 1947, na qual Beauvoir, ao abordar essa obra camusiana, já fazia referência ao seu caráter alegórico, pois representaria Paris ocupada pela Alemanha nazista, durante a Segunda Guerra Mundial:

(...) saiba que Camus, o autor de *O estrangeiro*, acaba de publicar um livro importante, *A peste*, em que trata da ocupação de Paris pelo exército alemão, sob o disfarce da história de uma epidemia de peste em Oran. Ele descreve a

¹¹ "A desumanização, simbolizada pela peste, e bastante conhecida na história do século 20, é vista através dos campos de concentração. Como os crimes contra a humanidade e o terror total. Alusões a campos de concentração, à deportação estão subjacentes a muitas páginas de *A peste*. Como poderia ser diferente, já que esses acampamentos foram a mais atroz e mais completa conquista do reinado do mal. (...) O romance não pode transpor o que não pode ser transmitido: 'Um romance sobre Auschwitz não é um romance, ou não é sobre Auschwitz', repete Wiesel; o que, no entanto, é necessário transmitir... *A peste* evoca essa realidade impossível de imaginar e dizer, em menor, através dos campos de isolamento — pode-se reconhecer, no estádio onde estão instalados os campos descritos (Camus, 1947, p. 215), uma lembrança do Vélodrome no inverno, onde em Paris, em 1942, milhares de judeus foram arrebanhados — em grande parte, pela visão recorrente dos fornos crematórios (Camus, 1947, pp.164-165,267,269), e pela profundidade alcançada, pela representação da separação, sofrimento e desumanização."

terrível moléstia, a solidão da cidade sobre a qual ela se abate por detrás das portas cerradas pelo medo do contágio, o medo de uns, a coragem de outros. Através de tudo isso, ele procura refletir sobre o sentido da existência humana, as razões, a maneira de aceitá-la. Eu não concordo inteiramente, mas ele maneja um belo francês e alguns trechos comovem e nos tocam o coração. (BEAUVOIR, 2000, p. 28)

Assim, como criação literária, a trama de *A peste* está situada na cidade de Oran, na Argélia, sitiada devido ao horror da epidemia. Em sentido alegórico, e histórico, como apontado por Simone de Beauvoir e por Lévi-Valensi, estaria se referindo à ocupação da França pela Alemanha nazista, o que durou de 1940 a 1944, ou a toda a tragédia do holocausto. Poderia também se referir à ocupação da Argélia pela França. Como representação alegórica atemporal, a cidade sitiada de *A peste* pode ser constantemente atualizada, como expressão das opressões provocadas pelas guerras contemporâneas, dos refugiados políticos acolhidos em acampamentos, e até mesmo do próprio *lockdown* provocado pelo novo coronavírus. Nesse sentido, o livro *A peste* pode ser considerado como exemplo de literatura viral, ao tematizar contágios, epidemias e cenários apocalípticos, que podem evocar temores de ordem místico-religiosa. Esse tema ganha expressão em *A peste*, por exemplo, a partir do primeiro sermão do padre Paneloux, quando, no púlpito da igreja da cidade sitiada, cita a passagem do *Êxodo*, relativa à peste no Egito, para exortar os fiéis de Oran sobre a origem divina de seu próprio flagelo e de seu caráter punitivo:

Irmãos, caístes em desgraça, irmãos, vós o merecestes, (...) A primeira vez em que esse flagelo aparece na história é para atacar os inimigos de Deus. O Faraó opõe-se aos desígnios eternos, e a peste o faz então cair de joelhos. (...) Sabeis agora o que é o pecado, como o souberam Caim e seus filhos, os de antes do Dilúvio, os de Sodoma e Gomorra, Faraó e Jó e também todos os malditos. (CAMUS, 1997, p. 88)

Na sequência deste trabalho, focalizar-se-á a recepção brasileira de *A peste* em diálogo com as perspectivas críticas comentadas até aqui, que situam historicamente esse romance de Albert Camus, ao mesmo tempo em que abrem para leituras alegóricas dessa obra.

A RECEPÇÃO DE *A PESTE* NO BRASIL

Ao tratar das traduções de *A peste* no Brasil, primeiro a de Graciliano Ramos, em 1950, depois a de Valerie Rumjanek, em 1980, Ana Maria Bicalho afirma que a tradução de Graciliano foi bem recebida à época:

A peste foi traduzida para o português do Brasil pela primeira vez em 1950 e ainda hoje é reeditada. Sabe-se que, para que o texto traduzido seja bem aceite pela sociedade da língua de chegada, o tradutor deve, na maioria das vezes, adequá-lo às normas estabelecidas pelas instituições que rege as normas de aceitação dos textos traduzidos, ou, em se tratando de Graciliano Ramos, basta ter seu nome vinculado à tradução. (BICALHO, 2007, s/p)

Em *A peste*, Camus cria uma história centrada no isolamento da cidade de Oran, na Argélia, afetada por uma epidemia, situação que resultava em sofrimento intenso e despertava o sentido de liberdade frente à tragédia e à urgência do engajamento para combater o mal. Não era difícil para o leitor associar a Oran sitiada da ficção com contextos reais de opressão. A Europa saía da guerra, cujos escombros estavam por toda parte. Sabia-se já o que havia ocorrido nos campos de concentração nazistas e a França começava a enfrentar tensões separatistas na Argélia, embora a guerra fosse começar somente em 1954. No Brasil repercutiam notícias sobre a Segunda Guerra Mundial e se sentiam, não de muito longe, as fraturas da ditadura da Era Vargas, que durou de 1930 a 1945. Assim, para a crítica e mesmo para o leitor comum, atento, faziam-se quase evidentes as possíveis relações entre a Oran sitiada e realidades de sofrimento, existencial e coletiva. A leitura alegórica impunha-se com certa facilidade.

Antes da publicação de *A peste* no Brasil, na tradução de Graciliano Ramos, o intelectual católico francês Jacques Madaule¹² (1898-1993) escreveu uma crítica sobre essa obra, que foi traduzida para o suplemento *Letras e Artes* do jornal carioca *A manhã*¹³ e publicada em 18 de janeiro de 1948. O artigo de Madaule recebeu o título de *O "best-seller" da França, no momento: "A PESTE", DE ALBERT CAMUS*. O crítico francês inicia sua escrita afirmando que "este livro deve ser considerado um dos mais importantes aparecidos de três anos para cá" (MADAULE, 1948, p. 3).

¹² Jacques Madaule nasceu em 1898, em Castelnaudary, na França, e morreu no ano de 1993 em Issy-les-Moulineaux. Foi autor, editor, diretor de publicações, criador, colaborador, repórter, narrador, tradutor e compilador. Trabalhou com histórias periódicas da igreja católica, biografias críticas e interpretações. Escreveu em mais de seis idiomas (WORLDCAT IDENTITIES, 2020).

¹³ O artigo de Madaule ocupa uma única página do jornal *A manhã*, a página 3 do suplemento *Letras e Artes*.

Madaule tece elogios ao valor artístico dessa obra de Camus, considerando-a uma das mais perfeitas de seu tempo: narrativa sóbria, que, mesmo partindo de uma circunstância pouco verossímil, conduz o leitor a um arrebatamento pela história a ponto de fazê-lo perder a consciência de tudo o que o cerca. O crítico francês afirma também que “Camus viveu, como nós, a tragédia do nosso tempo, e ei-lo a atingi-la, se não no coração, pelo menos muito perto do coração; ‘La peste’ ficará por todos os séculos como um testemunho sobre nossa época” (MADAULE, 1948, p. 3).

Na crítica de Madaule, além do drama existencial por ele ressaltado, nota-se a pertinência do caráter alegórico de *A peste*, como obra de arte capaz de expressar o sofrimento humano em circunstâncias históricas, além daquela criada ficcionalmente por Camus:

Nosso mal, não é mais, realmente, um mal individual, uma dessas doenças que conservam o paciente no isolamento de um quarto fechado e de um sofrimento que ele não pode repartir com mais ninguém, atinge toda a coletividade. É [sic] Nossa doença é epidêmica: a terra hoje que se torna semelhante à Oran sobre a qual drapeja nossa bandeira negra. Reunidos, permanecemos, entretanto separados, isolados de uma parte essencial de nós mesmos, como esses habitantes de Oran que deixaram partir um ente querido no momento em que a cidade ia ser interditada. Entre a calamidade pública e os sofrimentos individuais, há sensivelmente, a mesma relação da peste que ruga por cima da cidade e os corações despedaçados por uma ausência. (MADAULE, 1948, p. 3)

Madaule refere-se também ao aspecto contingente do drama da cidade sitiada e de seu índice anunciador, o rato morto: “A peste desaparece como viera, estoura-se de novo; mas não morre jamais e devemos sempre recear, empurrar com o pé ainda mais uma vez em qualquer parte este rato morto, anunciador da calamidade” (MADAULE, 1948, p. 3). Para Madaule, em *A peste*, Camus trata de engajamento, luta e resistência. Camus desenvolve uma linha ética, voltada para o bem estar do homem, e para seu fim, como parte da existência absurda: “Então, o dever é simples: é preciso combater, é preciso lutar, agarrar o mal pelo pescoço, não para derrubá-lo, pois isso está acima das forças humanas, mas para contê-lo. Foi assim que alguns homens em Oran se empenharam na luta contra o flagelo” (p. 3).

Esse crítico francês trata das formas de engajamento de certas personagens de *A peste* e de suas possíveis relações com o pensamento político e filosófico de Camus:

(...) nem Paneloux nem Tarrou são os verdadeiros intérpretes do autor. Paneloux crê em Deus, é a Deus que ele se reporta, não para justificar-se, mas para explicar o flagelo, e Camus não-lo repete suficientemente que não crê em Deus. Tarrou também, mas o problema de Tarrou como ele próprio diz, é saber se se pode ser um santo sem Deus. Ora, não é exatamente esse o problema de Camus. Ele se exprime suficientemente, parece-me pela boca do dr. Rieux; “Sinto-me mais solidário com os vencidos do que com os santos. Não tenho gosto, creio, pelo heroísmo e a santidade. O que me interessa é ser um homem”. (MADAULE, 1948, p. 3)

No Brasil, as críticas sobre *A peste* não se resumem ao jornal carioca *A manhã*. Em Belém do Pará, o escritor, ensaísta e professor de Filosofia Benedito Nunes (1929-2011) escreve para o suplemento literário *da Folha do norte*¹⁴, em 1951, um artigo intitulado *Considerações sobre “A peste”*. Também Nunes focaliza o drama existencial e o engajamento coletivo a que o flagelo conduz: “Durante a Peste, os homens abandonam o emprego que possuíam para juntar-se aos médicos na luta contra a epidemia. Provisoriamente, eles sabem dispor de sua liberdade” (NUNES, 1951, p. 4).

Para Benedito Nunes, a peste que assola Oran um dia a abandona, porém ficará nos corações de cada homem e de cada mulher expressivamente, porque o flagelo os fez tomar consciência da própria liberdade, à qual deram sentido ao se engajarem para combater a peste. Mas, terminada a luta, a liberdade, agora consciente, fica sem objeto em que se engajar: “(...) a liberdade que os habitantes de Oran pensavam ter com o fim da epidemia, oprime tanto ou mais do que o próprio furor da terrível doença, porque ignoram o que fazer de si mesmos uma vez que não têm mais o que combater” (NUNES, 1951, p. 4).

Camus representa “o símbolo do homem livre, na figura de Sísifo, do ‘Mythe de Sisyphe’, rolando a pedra do alto da montanha, para de novo empurrá-la, de baixo, até alcançar o cimo, de onde renovará pela eternidade seu trabalho de condenado” (NUNES, 1951, p. 4).

Nunes considera que Camus apega-se à realidade tangível que cerca a humanidade, mas, para constatar que essa realidade está envolvida por outra, que não se pode compreender, como a inesperada invasão da pacata cidade de Oran pela peste. Nessa circunstância, os cidadãos têm de lutar para se manterem humanos: “Dentro da cidade de Oran os habitantes segregados não lutam apenas contra a enfermidade mortal: lutam para conservar intactos seus

¹⁴ “Criado em Belém, em 1946, por Haroldo Maranhão, o Suplemento Literário da Folha do Norte integra-se às iniciativas nacionais congêneres, nascendo com o caráter irruptivo das demais publicações de Suplementos do resto do país” (MAUÉS, 2002, p. 29).

sentimentos. Lutam pela integridade da própria natureza humana” (NUNES, 1951, p. 4).

Em outras considerações sobre a ordem incompreensível de *A peste*, Benedito Nunes afirma:

A peste é aqui a manifestação de um poder supremo, cujas determinações parecerão absurdas e desumanas se vamos apreciá-las sem ter o coração preparado pela Fé. Sísifo, ligado ao seu rochedo, não é reconfortado pela Esperança. Os personagens de *A peste* estão compreendidos na ordem da catástrofe como brinquedos de suas determinações. Nenhum deles acredita em Deus. (NUNES, 1951, p. 4)

Para a catástrofe, Camus propõe uma solução que parte de Sísifo. Haveria dois caminhos: o caminho da Fé e o da vida sem Esperança. De acordo com Nunes, Camus preferirá o caminho da vida sem Esperança, do desespero, capaz de gerar uma atitude lúcida e heroica, que é vivida por personagens que habitam Oran durante o flagelo, como os humanistas Dr. Rieux e Tarrou. Dessa forma, Nunes considera que *A peste* é uma narrativa de cunho coletivamente engajado, capaz de arrancar o homem do absurdo, o que somente poderia se fundamentar na necessidade de viver revoltando-se.

O absurdo, para Camus, está na incompatibilidade entre o desejo de felicidade e a realidade da vida, que implica a existência do sofrimento e a consciência da morte. Ao tomar consciência do absurdo, a escolha que cabe ao homem situar-se-ia entre a fé e a desesperança, como esclarece Nunes. A desesperança é a posição de Camus perante a vida, mas, ao aceitar o absurdo da vida, pode-se conviver com ele e, assim, desfrutar da liberdade e de laivos de felicidade. Camus parte do mito grego de Sísifo para figurar a condição absurda da vida. No ensaio literário *O mito de Sísifo*, essa personagem está condenada a rolar eternamente a pedra até o alto do rochedo, mas toma consciência de que pode agir dentro das limitações que a vida (ou a condenação divina) lhe impôs ao observar o caminho que percorre. Integrando-se ao caminho, Sísifo reconhece sua liberdade e minora seu desespero frente ao absurdo, tornando-se menos infeliz em seu silêncio.

O silêncio de Sísifo seria expressão da lúcida consciência que tem de seu destino. Nilson Adauto Silva, em seus estudos sobre as implicações éticas do absurdo e da revolta, considera como um dos componentes dessa ética a “exigência de lucidez”: “As obras de Camus convidam a uma tomada de consciência do Absurdo: vida cotidiana repetitiva e desprovida de sentido, existência sujeita ao tempo, o escândalo da morte” (SILVA, 2008, p. 196).

Em *A peste*, configura-se a concepção desse homem comum que, em sua condição mortal e imerso em seu cotidiano, faz a passagem da consciência do absurdo e do desespero da vida para a revolta e a resistência perante uma situação trágica, ao engajar sua liberdade em uma ação coletiva para vencer o mal. Personagens como o médico Rieux, que alimenta o ideal de vencer a peste, mas com a consciência de que a batalha contra o mal é interminável, o jornalista Tarrou e Grand, o funcionário público tímido, com aspirações a escritor, unem seus sentimentos individuais de revolta no combate à peste. Na base dessa resistência há o sentimento de amor por quem os cerca, expresso, por exemplo, na amizade que se desenvolve entre Rieux e Tarrou.

Jean Tarrou, ateu e *flâneur*, observador atento das pessoas, é filho de um general e assiste, quando criança, ao fuzilamento de um homem, experiência essa que o marcará para toda a vida e, a partir dessa dolorosa memória, solidificará seu lúcido humanismo:

Até o dia em que vi uma execução (foi na Hungria), e a mesma vertigem que atacara a criança que eu era obscureceu meus olhos de homem. Nunca viu um homem ser fuzilado? (...) Sabe que o pelotão se coloca a um metro e meio do condenado? Sabe que, se o condenado desse dois passos à frente, bateria com o peito nas espingardas? Sabe que, a essa curta distância, os executores concentram todos os tiros na região do coração e que, entre todos, com suas grandes balas, fazem um buraco onde se poderia meter o punho? Não, não sabe, pois são pormenores de que não se fala. O sono dos homens é mais sagrado que a vida dos empestados. Não se deve impedir as pessoas decentes de dormir. (...) Mas eu, por mim, não dormi bem desde aquela época. O gosto ruim me ficou na boca e desde então não deixei de insistir, quer dizer, de pensar. (CAMUS, 1997, p. 218-219)

A visão pessimista em torno das situações humanas, que envolvem as noções de absurdo e desespero, conduz, em *A peste*, ao heroísmo coletivo das ações das personagens que se engajam na resistência ao flagelo. Nesse sentido, para Benedito Nunes (1951), essa obra pode ser vista como um testamento do homem do século XX, em todas as suas representações existenciais possíveis.

O pessimismo de *A peste*, comumente associado à representação dos terríveis anos da Segunda Guerra Mundial e das soluções que os homens escolheram dar para o desespero, pode também tornar a obra de Camus atual. *A peste* sugere para o leitor representações de denúncia, de solidariedade, de

engajamento, de revolta e, sobretudo, de humanismo. Considera Nunes que, em *A peste*:

O homem não tem poderes para afastar o perigo que ameaça aniquilar ou mesmo para controlar sua extensão. Em torno dele a realidade indomável exerce a sua pressão, surda ao apelo dos sentimentos mais puros, como o amor e a bondade, que ela desorienta, tal como a Peste com suas vítimas. (NUNES, 1951, p. 4)

Nessas circunstâncias, cidadãos segregados de Oran passaram a travar uma luta maior quando compreenderam que não era só contra a enfermidade mortal, contra a peste, mas que também tinham de lutar para conservar intactos seus sentimentos, e a integridade da própria natureza humana. De forma mais evidente, Camus concilia absurdo e revolta na personagem do médico Rieux, que se envolve com a vida de cada doente, na luta interminável contra o flagelo, mas, sabendo, como Sísifo, que será derrotado por um poder maior que ele. Sua revolta está em jamais se conformar com o sofrimento causado pela epidemia, ao mesmo tempo em que preserva a humanidade de seus próprios sentimentos, o que se expressa na perigosa, e feliz, transgressão ao tomar um banho de mar noturno, numa praia de Oran, durante a epidemia, na companhia do amigo Tarrou.

Assim, no plano existencial, *A peste* é também representação da chamada inquietação camusiana sobre o homem e sua condição. Camus reafirma, pela voz do Dr. Rieux, sua própria ética: "Je me sens plus de solidarité avec les vaincus qu'avec les saints. Je n'ai pas de goût, je crois, pour l'héroïsme et la sainteté. Ce qui m'intéresse, c'est d'être un homme"¹⁵ (CAMUS, 1947, p. 230).

Em tese acadêmica, de 2012, intitulada *Benedito Nunes e a moderna crítica literária brasileira (1946-1969)*, Maria Jesus do Nascimento destaca que, embora Nunes analise de perspectiva filosófica o livro *A peste*, não deixa de observar as peculiaridades formais dessa obra e de seus elementos constitutivos. Por essa perspectiva formal, vale observar que *A peste* não é um romance dividido em capítulos, mas sim em cinco partes. Sob esse aspecto, para Lévi-Valensi, a composição dessa obra romanesca reporta-se explicitamente à estrutura literária da tragédia clássica francesa: "(...) *La peste*, comme une tragédie classique, est divisée en cinq parties"¹⁶ (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 45). Nesse sentido, o trágico também se expressa no plano compositivo de *A peste*.

A primeira parte corresponde ao primeiro ato da tragédia, pois situa a ação e anuncia a narrativa, com o breve relato do aparecimento dos ratos.

¹⁵ "Eu sinto-me mais solidário com os vencidos do que com os santos. Creio que não sinto atração pelo heroísmo e pela santidade. O que me interessa é ser um homem" (CAMUS, 1997, p. 222).

¹⁶ "A *peste*, como uma tragédia clássica, é dividida em cinco partes."

Descreve-se assim o aumento da tensão, que se encerra com a declaração do estado de peste e conseqüente fechamento das entradas na cidade. A partir da segunda parte, mostra-se a expansão da peste em Oran, agora fechada, onde haverá esforços para organizar a peleja contra o flagelo, mas onde estão presentes também o temor, o sentimento de exílio e, ao mesmo tempo, o de revolta. A peste atinge seu mais alto grau. Na terceira parte, que será a central na narrativa, afirma-se a supremacia da peste, com a descrição dos enterros, das violências, dos sofrimentos dos indivíduos então separados. Na quarta e penúltima parte, acentuar-se-ão o avanço da doença e o terror entre a população, que culminará com a morte de uma criança, o filho do juiz Othon. Por fim, na quinta parte, a peste diminuirá e desaparecerá. As portas de Oran abrir-se-ão em direção ao mar, e seus moradores recuperarão a tão desejada liberdade, porém, esta, findo o combate à peste, é posta em questão. Nessa parte, revela-se a identidade do narrador, o Dr. Rieux.

Em sua análise crítica, Benedito Nunes sinalizava para a universalidade e atemporalidade na representação literária de Oran sob o flagelo provocado pela peste:

Conhecemos hoje um mundo em que guerras sucessivas se transformam no palco de tragédias ininterruptas. É um mundo em que a história age com ritmo novo, o ritmo catastrófico de que fala *Berdiaeff*. O homem tem não poderes para afastar o perigo que ameaça aniquilar ou mesmo para controlar sua extensão. Em torno dele a sua realidade indomável exerce a sua pressão, surda ao apelo dos sentimentos mais puros, como amor e bondade, que ela desorienta, tal como a peste com suas vítimas. (NUNES, 1951, p. 4)

Na análise do crítico paraense, os homens em tempos de peste tornaram-se fiéis à vida na batalha necessária que travavam contra o flagelo; as personagens ligam-se à vida, assim como Sísifo está ligado ao seu rochedo.

Ainda sobre possíveis relações entre *O mito de Sísifo* e *A peste*, livros que estão separados pela moral camusiana do absurdo e da revolta, Nunes afirma que: "(...) na 'A Peste', há pausas confortadoras em que o homem está prestes a adquirir consciência do seu destino e da sua verdadeira natureza, mas não vai além da posse do sentimento confuso que aspira à felicidade" (NUNES, 1951, p. 4).

O comentário de Nunes confirma-se em uma fala do narrador, o Dr. Rieux, sobre esse sentimento tão humano, que é a aspiração à felicidade: "Pour quelque temps au moins, ils seraient heureux. Ils savaient maintenant que s'il est

une chose qu'on puisse désirer toujours est obtenir quelquefois, c'est la tendresse humaine"¹⁷ (CAMUS, 1947, p. 271).

Como Sísifo, que se entretém com o caminho, ao rolar, inutilmente, a pedra até o alto da montanha, podendo então até, "pour quelque temps" aspirar à felicidade, os habitantes de Oran também criam aspirações, que os aliviam do desespero, ao se engajarem na luta contra o mal e vencê-lo.

CONCLUSÃO

Neste artigo, tratou-se das primeiras, e mais significativas, expressões de recepção crítica de *A peste* publicadas no Brasil, em que Jacques Madaule e Benedito Nunes apresentam um Camus que, ao escrever durante a guerra e o pós-guerra, mostra-se como um pensador que se percebe moralmente responsável pelo homem. Ao final de *A peste*, há a expressão do humanismo camusiano na voz do médico Rieux: "(...) o que me interessa é ser homem, [ou me ocupar deste]" (CAMUS, 1997, p. 222).

Vale lembrar que entre a publicação da crítica de Madaule no jornal *A manhã*, em 1948, e a de Nunes para a *Folha do norte*, em 1951, houve a visita de Camus ao Brasil entre julho e agosto de 1949. Além de grandes cidades como Rio e São Paulo, Camus viajou de carro à pequena Iguape, situada entre a Mata Atlântica e o mar do litoral sul de São Paulo, em companhia de Oswald de Andrade, entre outras personalidades. Em Iguape, Camus presenciou uma festividade religiosa católica, mas carregada de sincretismos. Essa experiência frutificou no memorável conto *A pedra que cresce*, publicado em *O exílio e o reino*, livro síntese do pensamento camusiano.

Escrevendo pouco tempo após o lançamento de *A peste*, na França, e no calor do momento da filosofia existencialista, Madaule e Nunes têm em comum o enfoque da obra como expressão do drama existencial diante das contingências da vida. Mas também o percebem como romance historicamente situado: ao flagelo e isolamento em Oran, subjazem as tragédias coletivas da Segunda Guerra Mundial, em particular a ocupação da França pela Alemanha nazista, símbolo do terror e da devastação. Nunes (1951) considera *A peste* como a obra-prima de Camus, pois expressa a aventura do homem contemporâneo e traduz as contingências existenciais de nosso tempo. Apesar das marcas temporais e históricas em *A peste*, o "nosso tempo" (MADAULE, 1948, p. 3) que esse romance expressa atualiza-se sempre, como alerta o narrador, Dr. Rieux, no

¹⁷ "Durante algum tempo, pelo menos, seriam felizes. Sabiam agora que, se há qualquer coisa que se pode desejar sempre e obter algumas vezes, essa qualquer coisa é a ternura humana" (CAMUS, 1997, p. 262).

desfecho do romance: "(...) o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca" (CAMUS, 1997, p. 269).

Assim, *A peste* pode também representar as realidades das atuais opressões de guerras, dos campos de refugiados políticos, dos governos totalitários e, até mesmo, do *lockdown* devido à pandemia do novo coronavírus.

Na obra de Camus, a primeira personagem a se defrontar com um rato morto é o Dr. Rieux, num corredor do prédio onde ficava seu consultório. Diante da situação inusitada, Rieux avisa o porteiro Michel, que se escandaliza e nega a existência de ratos no prédio: "Por mais que o médico lhe garantisse que havia um no patamar do primeiro andar, provavelmente morto, a convicção de Michel permanecia firme. Não havia ratos na casa, e era necessário que tivessem trazido este de fora. Em resumo, tratava-se de uma brincadeira" (CAMUS, 1997, p. 13).

A reação dos cidadãos de Oran, à medida que os ratos mortos aumentam na cidade e a doença se alastra entre as pessoas, é também de negação. Para eles, os flagelos eram impossíveis: "Continuavam a fazer negócios, preparavam viagens e tinham opiniões. Como poderiam ter pensado na peste, que suprime o futuro, os deslocamentos e as discussões? Julgavam-se livres, e nunca alguém será livre enquanto houver flagelos" (CAMUS, 1997, p. 38-39).

A prefeitura de Oran demora para assumir e nomear o mal, mas a velocidade do contágio acabará por provocar a decretação do estado de peste e o isolamento das pessoas, modificando a forma de elas assumirem o cotidiano de suas vidas e suas relações com o outro.

A temática desse clássico é atualizada, no contexto da pandemia de Covid-19, por atitudes negacionistas de pessoas que rejeitam a ideia da peste, como o porteiro Michel, que será o primeiro a morrer na narrativa de Camus, ou daqueles que se recusam a interromper seus projetos de vida, pois, como não se pode ser livre sobre o flagelo, o melhor a fazer é negá-lo. Governos, como a prefeitura de Oran em *A peste*, tardam a reconhecer o mal; ou nunca chegam a reconhecer sua intensidade, o que se vê, por exemplo, no Brasil atual.

As possibilidades de identificação entre o leitor de hoje e o drama existencial e coletivo ficcionalizado em *A peste* têm se revelado no substantivo aumento de vendas dessa obra na Europa e no Brasil. Em 12 de março de 2020, um dia após a decretação do estado de pandemia pela Organização Mundial de Saúde (OMS), o site da *BBC News Brasil* (BBC, 2020) divulgava um incremento de 100% nas vendas de *La peste*, na França, nas primeiras oito semanas de 2020, e a entrada dessa obra na lista dos dez livros de ficção mais vendidos na Itália no mesmo período. Em 26 de março de 2020, escrevendo para o site da revista *Cult*, Raphael Luiz de Araújo informava um aumento de 65% nas vendas de *A peste* no Brasil. Menos de quatro meses depois, em 17 de julho de 2020, Beth Koike, em matéria para o *Valor econômico*, informava um acréscimo de 3.900% nas vendas de *A peste* no Brasil.

A peste encontrou seu lugar como crônica dos anos de 1940 na sociedade europeia, mas tornou-se também um espelho polido para o mundo contemporâneo, com suas tragédias humanas e seus flagelos naturais, em tempos de muitos governantes imprevidentes.

REFERÊNCIAS

- ALLUIN, B. *La peste d'Albert Camus*, Profil d'une oeuvre. Paris: Hatier, 1996.
- ARAÚJO, R. L. de. "A peste" e o recomeço do olhar. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-pesto-e-o-recomeco-do-olhar/>. Acesso em: 5 set. 2020.
- BBC. 'A Peste', de Albert Camus, vira best-seller em meio à pandemia de coronavírus. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-51843967>. Acesso em: 27 out. 2020.
- BEAUVOIR, S. *Cartas a Nelson Algren — Um amor transatlântico 1947-1964*. Tradução de Marcia Neves Teixeira e Antonio Carlos Austregesylo de Athayde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BICALHO, A. M. *Graciliano Ramos e Valerie Rumjanek e o processo de (re)criação em La Peste de Albert Camus*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CAMUS, A. *La peste*. Paris: Gallimard, 1947.
- _____. *A peste*. 10. ed. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- _____. *Bahia de tous les saints article d'Albert Camus*. Disponível em: <http://authologies.free.fr/amado.htm>. Acesso em: 27 ago. 2020.
- GUÉRIN, J. *Dictionnaire Albert Camus*. Paris: Robert Laffont, 2009.
- KOIKE, B. *Vendas de livros clássicos sobre epidemias e distopias disparam*. Disponível em: <https://valor.globo.com/empresas/noticia/2020/07/17/vendas-de-livros-classicos-sobre-epidemias-e-distopias-disparam.ghtml>. Acesso em: 27 out. 2020.
- KORICHI, M. *La peste d'Albert Camus*. Paris: Gallimard, 2008.
- LÉVI-VALENSI, J. *Commente La peste d'Albert Camus*. Paris: Gallimard, 1991.

MADAULE, J. O "best-seller" da França, no momento: "A PESTE", DE ALBERT CAMUS. *Suplemento Letras e Artes de A manhã*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1948, p. 3.

_____. *Identities*. Disponível em: <http://www.worldcatidentities.org>. Acesso em: 5 ago. 2020.

MAUÉS, J. *A modernidade literária no Estado do Pará: o suplemento literário da Folha do norte*. Belém: UNAMA, 2002.

NASCIMENTO, M. F. do. *Benedito Nunes e a moderna crítica literária brasileira (1946-1969)*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

NUNES, B. *Considerações sobre A peste*. *Suplemento Arte Letras da Folha do norte*, n. 165, Belém, 14 jan. 1951, p. 2-4.

SILVA, N. A. G. da. *A revolta na obra de Albert Camus: posicionamento no campo literário, gênero, estética e ética*. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

TODD, O. *Albert Camus: uma vida*. Tradução de Monica Stahel. Rio de Janeiro: Record, 1998.

WORLDCAT IDENTITIES. *Madaule, Jacques 1898-1993*. Disponível em: <http://worldcat.org/identities/lccn-n50043616/>. Acesso em: 27 out. 2020.



“AGORA ESTÁ MORRENDO MUITA GENTE MESMO”: ALGUMAS NOTAS SOBRE *O MEZ DA GRIPPE*, DE VALÊNCIO XAVIER¹

“A LOT OF PEOPLE ARE DYING NOW”: SOME NOTES ABOUT
O MEZ DA GRIPPE, BY VALÊNCIO XAVIER

Daniele Santos²

Artigo submetido em: 20 set. 2020

Data de aceite: 21 nov. 2020

Data de publicação: 17 dez. 2020

RESUMO: O presente estudo é resultado da percepção de que ainda há muito a ser falado sobre *O mez da gripe* (1998), de Valêncio Xavier. Isso porque estamos vivenciando, pouco mais de 100 anos depois, outra pandemia de proporções devastadoras. Portanto, a História se repete e parece mais atual do que nunca. Nesse sentido, retomar Valêncio Xavier, refletindo sobre o discurso, os símbolos, a questão da morte e da doença, é uma forma de conhecer o passado e refletir sobre ele. Analisar esses símbolos, portanto, é o nosso principal objetivo. Para tanto, trabalharemos com autores como Hutcheon (1986), Mercuri (2005), Aversa (2015), entre outros, quando se fizer necessário.

Palavras-chave: Valêncio Xavier. *O mez da gripe*. Doença. Morte. Símbolo.

ABSTRACT: The present study is the result of the perception that there is still much to be said about *O mez da gripe* (1998), by Valêncio Xavier. This is because we are experiencing, just over 100 years later, another pandemic of devastating proportions. Therefore, history repeats itself and seems more current than ever. In this sense, resuming Valêncio Xavier, reflecting on the discourse, the symbols, the issue of death and illness, is a way of knowing the past and reflecting on it. Analyzing these symbols, therefore, is our main objective. For this, we will work with authors such as Hutcheon (1986), Mercuri (2005), Aversa (2015), among others when necessary.

Keywords: Valêncio Xavier. *O mez da gripe*. Disease. Death. Symbol.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Doutoranda do Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0067225497573171>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO³

Este artigo tem como objetivo trazer alguns pontos para a discussão do livro *O mez da gripe* (1998), de Valêncio Xavier, sobretudo pelo que estamos passando, com o enfrentamento de uma nova pandemia, e de medidas que parecem se repetir, como a do isolamento social por causa do novo coronavírus. Não obstante, temos que lidar com as mesmas incertezas vivenciadas há mais de 100 anos, antes pela gripe espanhola, e agora por um vírus que pouco se sabe ao certo sobre. Nesse sentido, o presente estudo se propõe a analisar, por meio de um pequeno recorte, apenas as páginas iniciais do livro em questão, reforçando alguns dos seus principais símbolos: o homem que caminha ao longo do livro, e o **M** que aparece sutilmente no decorrer das páginas. Além disso, retomaremos aspectos da paródia, da bricolagem e da montagem, e discutiremos como esses recursos estéticos se aplicam na composição estilística de Valêncio Xavier.

Dito isso, este artigo pretende também reconhecer que há um entrecruzamento da história e da literatura quando refletimos a fundo sobre a obra do autor, sobretudo quando ele traz elementos discursivos próprios do período e mescla com uma composição própria que faz sua obra praticamente única quando pensamos nos idos de 1980 e em tudo o que ela representa para a composição literária que se fomentava em Curitiba naquele momento.

³ A Scripta Alumni esclarece que, no que se refere à revisão textual, quando houve casos de discordância entre a autora do artigo e a equipe responsável pela revista, prevaleceu a opinião da autora. A Scripta Alumni restringe-se a sugerir alterações no texto e sempre utiliza como base a gramática tradicional. Entretanto, os autores têm liberdade para seguir ou não as orientações dadas.



Cabe destacar que há muitas vozes discursivas que compõem a narrativa, em uma espécie de colcha de retalhos que é marcada por uma abordagem particular dada pelos recortes que Xavier faz dos jornais da época, sendo diferenciados pela fonte da escrita, própria daqueles meios de comunicação que ele utiliza, como o *Commercio do Paraná*. Nesse sentido, podemos destacar a presença de D. Lúcia, que se faz fundamental nessa narrativa. Ela não aparece à época da Gripe Espanhola, ou seja, no ano de 1918, dessa forma, suas contribuições iniciam somente na década de 1970. Por essa razão, ela se torna uma observadora distante dos fatos, relatando o que houve mesmo com o prejuízo do tempo e da memória já deturpada pelo trauma e pelo distanciamento do objeto. Também podemos destacar o homem que caminha, peça fundamental para entendermos como se articula a narrativa. Ele caminha sozinho, na cidade de Curitiba, parecendo que sempre está à espera de algo ou alguém. Ele será um dos principais símbolos para entendermos os desdobramentos de *O mez da grippe*.

ANÁLISE DOS SÍMBOLOS EM *O MEZ DA GRIPPE*

Iniciamos, portanto, pela imagem mais icônica do livro, a do homem que persegue o leitor página por página até o final do livro:



Figura 1: O homem (XAVIER, 1998, p.10)

A imagem, ao contrário do que muitos especulam, não foi criada por Valêncio Xavier, mas por Rones Dumke, em 1981 (SCHNAIDERMAN, 1993). Esse artista nasceu em Curitiba, em 1949, e faleceu em janeiro de 2020. A escolha da sua arte foi fundamental para a composição da narrativa de Xavier, sobretudo quando pensamos na montagem como forma de recurso estilístico da composição da sua obra — montagem essa similar à estética do cinema:

(...) as técnicas de montagem cinematográfica atribuem dimensão e magnitude inesperadas a cenas que aparecem nos cortes, “closes” e planos, capturando o olhar do espectador, mas que almejam, na essência, conduzir sua mente para o argumento da película. Inspirado numa fantasia como aquela do incêndio [da imagem anterior], Ronés Dumke, poeta da imagem, desenhou esse fato surreal, fazendo com que o “estranho” adquira na tela uma poderosa significação, concretizando de forma muito bem acabada, a miragem coletiva. (MERCURI, 2005, p.14, ênfase no original)

Nesse sentido, destacamos o adjetivo que Mercuri atribui a Dumke “poeta da imagem”, conduzindo a uma interpretação da sua produção que coloca o leitor em uma posição fronteiriça: entre o sonho e a realidade. Não diferentemente disso, também podemos considerar que a produção do artista para *O mez da gripe* também o coloca na mesma posição, de “poeta da imagem”, no qual o onírico e o real se misturam em um cenário de sobreposições que compõe a obra como um todo.

O espírito do cinema, portanto, foi fundamental para se pensar em produções que abarcassem outras medidas, sobretudo essas que projetem planos e delimitem posições para os leitores que se dediquem a ler a obra — planos esses repletos de significações possíveis. Dessa forma, iniciemos, pois, pensando na composição do cenário que o homem ocupa no início do livro de Valêncio Xavier. Se há uma relação entre o onírico e o real, o sombrio e o palpável, cada elemento do cenário corrobora essa medida.

A imagem escura, em um primeiro momento, causa confusão na própria visão do leitor que se depara pela primeira vez com a imagem de Dumke. Não se entende ao certo qual desenho está sendo representado na parte mais alta da imagem, nem mesmo o lugar que o homem ocupa. Entretanto, ao observarmos com precisão, conseguimos identificar pequenas caveiras que formam o primeiro plano atrás daquele a que pertence tal homem. Logo, em uma análise mais detalhada do plano, já identificamos a tipicidade da cidade de Curitiba, com o seu calçadão da Rua XV de Novembro. É a perspectiva de apenas a imagem de um homem que se encontra sobreposto em uma calçada de *petit pavê*, ou seja, a jogada de planos nessa imagem — que muito nos lembra de *takes* de cinema — mesmo que nos confunda em um primeiro momento, tem por objetivo nos apresentar o homem e a ambientação da cidade. Isso pode também ajudar a situar o mote principal do livro, apresentado por meio das caveiras: a morte ocasionada pela Gripe Espanhola, em um primeiro plano; e a Primeira Guerra Mundial, em um plano mais ao fundo, mas não menos importante.

Essa posição dúbia, na qual se mistura a realidade com o onírico (as caveiras não tão evidentes, em uma posição mais escura) é a intenção

do autor, em nossa visão, tendo em vista a constituição da narrativa que se estabelece durante a obra. Por hora, cabe entender que há essa mistura já frequente na primeira página e que isso se estabelece como um recurso narrativo empregado pelo autor, mostrando as possibilidades da memória, que não permanece a mesma com o passar do tempo.

Sendo assim, em um primeiro momento, há essa visão dúbia sobre o cenário em que o homem se encontra: caveiras ou/e *petit pavê*? Isso amplia os significados, e demonstra a falta de linearidade construída nessa Curitiba de Valêncio Xavier, já que as muitas noções de planos se entrelaçam nas imagens por ele postas. A ambivalência que aqui se faz presente é só uma amostra da densidade que será retratada no decorrer da obra.

A imagem em questão versa sobre a transitoriedade da vida e a sua relação próxima com a morte, parecendo atuar em um espaço de complementações, no qual se estabelecem o real e o onírico; o caos e o lúcido; ambos se configurando no mesmo cenário, demonstrado pelas caveiras (imaterial, já que simbolizam a morte) e a calçada de *petit pavê* (material, já que simbolizam o cotidiano, a vida, o palpável). Assim, podemos adiantar uma relação com o todo da história veiculada em *O mez da gripe*. A racionalidade trazida pelos jornais, por meio da divulgação de notícias que acontecem em uma macroesfera, como a Primeira Guerra Mundial, mistura-se com os delírios transicionais dos personagens que se organizam na narrativa. O homem que caminha só é um delirante, ele está em busca do sexo fácil, e acaba realizando o ato com uma vítima completamente vulnerável. Ele transita entre o sonho e a realidade. A forma como D. Lúcia narra os fatos dá a entender que o próprio homem havia sido acometido pela gripe espanhola, tendo em vista que o seu comportamento foge do normal, e do considerado ético dentro de uma sociedade que buscava a modernização como Curitiba à época.

Isso significa dizer que o homem enigmático da capa da primeira edição do livro representaria a lucidez frente à morte, atuando como um mensageiro da morte, mesmo que *en passant* com um broche que apenas tangencia a questão. Nesse sentido, essa imagem retoca a possibilidade de o fim estar próximo, não se alongando nisso, já que a sua presença é passageira, mesmo que se dê ao longo da narrativa como um todo. Ademais, esse símbolo pode sinalizar para a sua resistência à doença, atestando a verdadeira fé, e marcando o homem em questão também como um mensageiro da vida, e não apenas da morte, tornando não só o broche como um símbolo ambivalente, assim como ele próprio. A sua própria presença é finita e ínfima na imensidão da cidade que se configura ao seu redor, representada pelos casarões, pelas calçadas, pelos passeios, enfim, pelo personagem maior que é a cidade nesse sentido.

Não obstante, é esse homem — apenas um homem, humano — que representa a finitude da vida que se confronta com a obscuridade da morte. Isso significa dizer que as caveiras, em alegoria à morte, são os fundamentos oníricos que fazem parte do universo imagético dos indivíduos acometidos pela

gripe. Afinal, sabia-se do fim, mas não se entendia o que viria após ele. Entretanto, a forma como essa figura se ressignifica ao longo da narrativa é intensa. Parece que o homem passa de um personagem plano — que apenas apresenta sua imagem, e a partir dela o leitor faz algumas suposições — para um personagem redondo, capaz de causar sensações ao leitor, quando esse entende o que de fato está acontecendo: o estupro. Dessa forma, a intensidade que ele adquire parece ser fortalecida conforme o vírus da gripe também ia se fortalecendo. Por conta da fraqueza que existia nos outros indivíduos ao seu redor, o homem parecia ganhar cada vez mais força para praticar seus atos hediondos. Nesse sentido, o próprio signo que ele porta parece ganhar outros sentidos. Assim, o **M** em sua lapela, em verdade, o acompanha como forma de fortalecimento, diferentemente de outros cidadãos, vulneráveis pelo vírus. Esse sujeito é um dos poucos que caminha mesmo quando a gripe atinge seu ápice.

Quando nos voltamos à figura trazida por Valêncio Xavier, é esse cenário onírico-fantasmagórico que representa esse inconsciente abalado pela morte, e transfigurado pelas caveiras que se configuram atrás da imagem do homem. É a luta entre o consciente e o inconsciente, sendo o broche a única ligação material que se faz entre os dois. Portanto, é o consciente tomado pelas notícias e pelos fatos palpáveis sobre a gripe e a morte que ela ocasiona que compete com o inconsciente e as várias imagens e gêneros que se sobrepõem durante a narrativa e causam dúvida no leitor sobre a solidez do que está ocorrendo, sobretudo quando se reflete a respeito da localização do tempo e do espaço, assunto a que daremos prosseguimento mais adiante.

Do lado esquerdo da figura, além do homem, vemos outras pessoas presentes. Parecem insignificantes para a narrativa, mas há um fator que nos chama atenção: a quantidade. Quando pensamos nessa parte da cidade de Curitiba, ligamos imediatamente a um intenso movimento, mesmo que em épocas anteriores. Era uma passagem frequente para transeuntes desde épocas mais remotas até hoje. A modernização curitibana praticamente se centra nesse espaço, e outros que entendemos, atualmente, como o centro da cidade.

Perceber a pouca movimentação, portanto, tem significado. Conforme já ressaltamos, o tom do livro se dá em torno da morte, seja pela guerra que acontecia mundialmente, seja pela gripe espanhola que matava pouco a pouco a população brasileira e mundial. Sendo assim, a quantidade espaçada dos indivíduos retoma a questão da morte que será vista ao longo do livro, além disso, não conseguimos reconhecer, ao olhar a figura, se se tratam de pessoas reais, ou apenas sombras de pessoas. As sombras atuam como representações de algo que não é de algum objeto próximo, ou seja, representam a morte à espreita — disforme e em contraposição com a luz (o sol).

Agora, passemos ao destaque da imagem, o homem misterioso. Antes de mais nada, cabe dizer que ele ocupa vários quadrantes da proporção áurea, se formos considerar a imagem assim. Isso significa que o leitor, mesmo que inconscientemente, olha para ele diretamente assim que abre o livro, e

mais especificamente para os seus olhos, que ocupam a parte central dessa mesma proporção. Pensando na simbologia do olhar, surgem várias questões que norteiam uma possível análise sobre ele:

Essa imagem – um desenho em close de um homem de rosto retangular, olhar sanpaku, voltado para dentro de si, cabelos, sobrancelhas e bigodes negros, lábios sensuais, nariz retilíneo (...) Olhos sanpaku, significa, em japonês, olhos com “três brancos”, dois laterais e outro acima ou abaixo da íris. Geralmente denota, segundo os estudiosos, perturbação mental ou desequilíbrio emocional. Há também uma maldição relacionada a pessoas com esse olhar — morte violenta e prematura. Como exemplo são citados, entre outros, Michael Jackson e Lady Di, ambos com sanpaku eyes. (REICHMANN, SANDRINI, 2018, p. 95, ênfase no original)

Essa nos parece uma interpretação interessante sobre o que o homem significa para o contexto da narrativa e os seus desdobramentos. Podemos complementar, além disso, que, para Priscyla Rosa Batista (2011), o *sanpaku* carrega seu destino nos olhos. Tal indivíduo poderá vir a ter uma morte horrível, por meio de um acidente, ou coisa que o valha, tendo em vista sua reação lenta às adversidades da vida. Dessa maneira, a carga simbólica que esse homem carrega é múltipla. Além de seu caráter duvidoso, o seu destino também o é. Isso porque, até então, sabemos pouco sobre a sua trajetória na narrativa. Contudo, podemos também pensar em outro símbolo que compõe o cenário em que ele se encontra: a medalha **M**.

Podemos refletir sobre tal broche que o homem carrega, cujo sentido parece ser o único elo entre o primeiro plano real e segundo plano onírico (ou vice-versa, tendo em vista que os elementos se sobrepõem e se ressignificam à medida que o leitor faz a sua análise), quando atribuímos a ele o valor de **M** de **morte**, trazendo para si uma alegoria religiosa. Entretanto, além dessa ligação possível, que fica a cargo do leitor, em sua leitura subjetiva da obra e do seu contexto, podemos recorrer ao que nos diz Evanir Pavloski (2005): a letra **M**, configurada com uma cruz, é um símbolo cristão que carrega em si um sentido de momento. Sua funcionalidade é a de se fazer lembrar de uma ocasião fúnebre, mais especificamente daquele de quem se despede nesse tipo de ritual. Portanto, parece haver novamente uma relação com a memória e com o multifacetamento das identidades: é somente pela lembrança material que as identidades fazem se recordar e se fixar de alguma forma frente a um cenário de morte. Esse homem atua então no sentido de fazê-las serem lembradas, flertando sutilmente com o leitor do texto na tentativa de se fixar em pequenas imagens que farão sentido como um todo ao final da narrativa.

Não obstante, podemos estender o símbolo de tal medalha para outro que se relaciona diretamente com um tempo de epidemia, só que dessa vez acontecido em Paris, em 1830: a Medalha Milagrosa. Houve um tempo de uma grave epidemia de cólera no local. Sendo assim, o padre que cuidava daquela região mandou cunhar um lote que continha cerca de duas mil medalhas com a letra **M**, muito similar a trazida pelo personagem de Valêncio Xavier. Assim, surgiu um grande número de depoimentos de pessoas proclamando sua fé e atestando a sua sobrevivência à medalha. Nesse sentido, ela se torna também um símbolo de vida, não mais apenas de morte, já que demonstra resistência à doença. Funciona, portanto, como um símbolo ambivalente que transita da vida para a morte.

Não obstante, devemos destacar o valor ambíguo que Valêncio Xavier fornece ao seu texto. Zeni (2013) já nos orientou para essa prática quando discorreu sobre a forma como o homem de bigode é colocado sob suspeita durante todo o livro. Por esse motivo, uma das interpretações possíveis é associá-lo aos acontecimentos criminosos que ocorrem na narrativa, como invasões às casas e o estupro à mulher loira. Zeni ainda reforça que outra característica da obra de Valêncio Xavier é justamente fornecer descrições físicas parecidas as personagens, sobretudo às mulheres, como é o caso de Clara, e à mulher que faz parte do casal de alemães, justamente para causar ambiguidade, e deixar as lacunas para serem preenchidas pelo leitor do texto. Por esse motivo, fazer as associações entre o homem de bigode que caminha no decorrer do livro e os atos questionáveis que acontecem na narrativa é uma das possíveis interpretações da obra. Portanto, isso reforça o ineditismo da obra de Xavier para os idos dos anos de 1980: deixar a responsabilidade do leitor em preencher lacunas para que a história dos personagens ganhe força ao longo da narrativa, conforme já nos orientava Umberto Eco (1968).

Além da imagem, podemos fazer outro destaque para a primeira página do livro, o subtítulo e o que o acompanha:

O MEZ DA GRIPPE

Figura 2: *O mez da gripe*. (XAVIER, 1998, p.10)

O título, em português da ortografia pré-1943⁴, retoma os próprios desdobramentos da história, dos documentos, e do trabalho do historiador.

⁴ Aqui, vamos utilizar o conceito proposto por Lemos (2015), que respeita toda a tradição de acordos ortográficos feitos no Brasil anteriores a 1943. Nesse sentido, esse termo nos parece fornecer toda a profundidade que Valêncio Xavier explora na sua obra quando se utiliza desse tipo de ortografia, demonstrando um recorte espacial e temporal específico, transportando o leitor para outro século, mas para a mesma cidade de Curitiba.

Tal trabalho, além de outras coisas, requer daquele que se dedica ao ofício da História interpretar o português daquele momento nas fontes do período e correlacionar com a proposta do contexto e com a percepção que àquele faz da narrativa. Nesse sentido, o título já nos aproxima desse trabalho do historiador e nos orienta a uma das propostas do livro: contar um fato histórico, sem a pretensão da História como ciência.

Podemos, então, apontar para outro recurso frequente na narrativa de Valêncio Xavier: o da paródia.

PARÓDIA

Linda Hutcheon define paródia, e essa concepção nos interessa, tendo em vista que ela faz um retrospecto histórico, e pontua como esse recurso se alastra durante o tempo e adquire concepções modernas. Nesse sentido, de início, a autora emprega o termo pensando em como a paródia, em conjunto com a ironia, causam uma espécie de ilusão. Isto é, são artifícios utilizados para criar um efeito de sentido, geralmente de humor, no texto, que não havia ali originalmente. É essa paródia moderna que se contrapõe a um sentido mais tradicional anteriormente veiculado:

(...) o que é interessante é que, ao contrário do que é encarado mais tradicionalmente como paródia, a forma moderna nem sempre permite que um dos textos tenha mais ou menos êxito que o outro. É o facto de diferirem que esta paródia acentua e, até, dramatiza. (HUTCHEON, 1986, p. 46)

Sendo assim, a ironia é o principal recurso utilizado pela paródia. É como se a primeira atuasse em forma de estratégia, ficando a cargo do leitor interpretar e avaliar da melhor forma que o convém. Cabe ainda destacar que esses percursos da paródia variam conforme o texto, ou seja, são provisórios em relação a uma cultura específica, sobretudo quando pensamos na cultura literária. Assim sendo:

A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento odos da palavra, que significa canto. O prefixo para tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles — o de “contra” ou “oposição”. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de

zombar dele ou de o tornar caricato. (HUTCHEON, 1986, p.47-48, ênfase no original)

Contudo, conforme já previamente orientado, o termo também apresenta o sentido de **ao longo de**, sendo este comumente esquecido para a definição de paródia. Dessa forma, a autora sugere que diferentemente da palavra **piada**, ou **burla**, tendo em sua etimologia o **burlesco**, ela já exprime um conceito do ridículo contido em si mesma, ou seja, a paródia não necessariamente se refere ao ridículo. Assim, devem ser procurados termos mais neutros para a definição da paródia. Ademais, ela acrescenta que a paródia é o fazer de forma diferente. Por fim: “O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no «vaivém» intertextual (bouncing) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação” (HUTCHEON, 1986, p. 4).

Quanto à prática da paródia, ela não se baseia somente na comparação entre textos. Há uma enunciação e uma recepção de um determinado enunciado paródico, que se utiliza da ironia como vetor, sendo este composto em dois níveis fundamentais. O primeiro é superficial, enquanto o segundo é implícito. Dessa maneira, é da sobreposição desses dois discursos que se desvelam os níveis paródicos por parte do leitor. Assim sendo, “a paródia não deve ser considerada apenas como uma entidade formal, uma estrutura de assimilação ou apropriação de outros textos” (HUTCHEON, 1986, p. 68). Ela ultrapassa as fronteiras da estrutura, flertando com os níveis pragmáticos de sentido.

Em linhas gerais, podemos resumir essa visão considerando a paródia como um recurso estilístico que não recorre somente à sátira para ser compreendido, mas que possui em si mesmo uma forma própria, independente de outros gêneros para que faça sentido. No nosso caso, é como se Valêncio Xavier estresse uma forma de ver a narrativa histórica e literária. Isto é, a forma como aborda a composição da narrativa, flerta com o discurso histórico e com os gêneros literários — como o jornalístico — sem se render a nenhum deles. É uma grande paródia que ele faz desde o título. A pretensão histórica que ele coloca na grafia de *O mez da gripe* faz com que o leitor pense que a narrativa busca a fidedignidade do trabalho do historiador, em uma reunião de fontes históricas, e composição coesa de um discurso que possa abarcar cronologicamente um espaço e um tempo precisos, utilizando-se da causa e da consequência para que uma visão axiológica possa ser mantida e estreitada conforme as fontes primárias passam a compor o estudo. Entretanto, isso não acontece. Há um valor histórico muito claro, mas talvez não o valor que a História como ciência busque. Sendo assim, a paródia com o gênero histórico — se é que podemos chamar assim, já que ainda não se trata de um discurso histórico propriamente dito — aparece desde a composição do título, como também quando Xavier utiliza-se do acordo ortográfico em vigência do período narrado da história. Ou seja, Valêncio Xavier parodia o método historiográfico, transformando-o em literatura. Portanto, ultrapassa quaisquer

níveis estruturais, recorrendo, assim, aos níveis pragmáticos para se valer de sentidos.

O método historiográfico é pautado no recorte e na contextualização das fontes históricas, sobretudo quando a tentativa do historiador é reconstituir, conforme sua posição ideológica, um acontecimento do passado, respeitando um recorte temporal e cronológico. No entanto, a forma como Valêncio Xavier parodia tal método se dá justamente nesse sentido. Ele descontextualiza fatos, recortando-os e colando-os à medida que ele enxerta o sentido da narrativa. Ademais, o autor tem o cuidado de selecionar trechos que, mesmo que tenham vindo de jornais, tratam a gripe espanhola de maneira personificada, utilizando os pronomes de tratamento **senhora, dona** e colocando em letra maiúscula a sua inicial, ou seja, o autor parodia também o gênero jornalístico, que deveria tratar os assuntos com neutralidade e seriedade.

A paródia com os gêneros vai mais adiante. O apontamento que Xavier faz é que *O mez da gripe* se trata de uma *novella*, entretanto, ao adentrarmos a narrativa, percebemos que não há inserção somente em tal gênero:

**O MEZ
DA GRIPPE**
novella

Figura 3: *Novella* (XAVIER. 1998, p. 10)

Assim como a heterogeneidade de narrativas, tempos e cronologias, os gêneros também se alteram frequentemente, corroborando a ideia de hibridéz presente no texto. A noção de novela corresponde à “novidade” e “notícia”, de acordo com Álvaro Manuel Machado (1996, p. 137). De pouca extensão, ela se difere do conto justamente por isso. Além disso, uma das suas características principais é a densidade da sua narrativa. Geralmente, é pouco complexa, e tem desdobramentos simples. As situações são criadas e resolvidas, rapidamente, ou somente ao final da trama. Sendo assim, de acordo com o autor, ela respeita a forma tradicional das histórias de ficção, com começo, meio e fim. Ademais, só são descritos ambientes e personagens extremamente necessários para o desenrolar da narrativa, corroborando, então, ao eixo do foco narrativo.

O grande ponto é que, mais uma vez, ele parodia o gênero em questão, tendo em vista não apenas a extensão, que é o aspecto mais formal e estrutural que podemos considerar, como também as questões de conteúdo. Não há uma trama central que envolve o leitor no decorrer de toda a narrativa. Conforme já dissemos, várias tramas se fomentam e criam um cenário com várias ramificações que se estabelecem e fortalecem os vários focos narrativos. Além disso, não há grandes apelos sentimentais ao público em questão. Isso requer um

esforço do leitor para que ele entenda que o ato do homem que caminha sozinho é o de estupro. Por fim, o próprio desenrolar do tempo, que não é linear, e apresenta poucas marcas de contagem durante a narrativa, diferem da própria noção de novela. Há um calendário que busca não deixar o leitor tão distante assim do que é narrado. Entretanto, mesmo com esse calendário, alguns saltos são dados, não seguindo um fio narrativo cronológico específico, respeitando, nesse sentido, o mês da gripe e os seus entornos. Dessa forma, ao colocar *novella* como subtítulo da sua obra, o autor já nos adianta que os gêneros do discurso serão repensados e, muitas vezes, subvertidos.

Nesse sentido, a obra de Xavier é muito mais completa do que isso, ultrapassando a estabilidade formal do próprio gênero novela. Novamente, ele flerta com essas definições, mostrando uma completude muito maior quando convida o interlocutor a sua narrativa. Assim, há a presença da paródia quando ele brinca com uma definição, trazendo um percurso de gêneros muito mais variados que o da novela. O riso então não acontece, nesse primeiro momento, diretamente. A relação que o autor e o leitor têm em um primeiro momento é o que compõe tal riso. A sátira se personifica deste modo: ultrapassando todo o limite formal da palavra *novella* e o que ele ocasiona para o desenrolar de uma narrativa.

Antes de continuarmos a análise, cabe ressaltarmos que a composição global da obra é muito interessante, porque ela se dá em planos. O próprio homem do qual acabamos de falar, tem sua presença condicionada a tais planos. Ele sempre à frente, e as calçadas atrás, fazendo com que o olhar do leitor se volte para várias posições, conforme já havíamos apontado anteriormente. Essa é uma apropriação de Valêncio Xavier ao gênero cinematográfico, que engloba essas noções de planos, e faz com que relembremos do que Rajewsky (2005, p. 54) havia dito sobre essa possibilidade na literatura. Segundo a autora, é como se Xavier fosse um diretor de cinema, fazendo recortes próprios durante a narrativa, e formulando uma obra não linear, montando várias cenas e retomando as histórias como em um filme, sempre utilizando o tempo ao seu favor. Além disso, o fato de o homem de bigode caminhar durante a narrativa reforça esse apelo cinematográfico, coadunando assim dois recursos midiáticos: a narrativa por ela mesma e a interseção dela com o cinema, em uma espécie de simulação. Esse recurso impele ao leitor (que nesse caso é como se fosse um espectador) à ligação das histórias, mesmo com os cortes e as dissoluções de cenas. Sendo assim, Xavier utiliza esses recursos das mídias não verbais, por meio dos textos e imagens, ou seja, a imitação, da qual já falamos anteriormente.

Além disso, a quantidade de personagens e enredos também é uma imitação dos recursos do cinema. Bem como as lacunas que se estabelecem de tempos, como é o caso da história da D. Lúcia em detrimento aos acontecidos da gripe, cerca de 50 anos antes, ou seja, ele se permite, por meio da hibridez dos gêneros textuais, fazer referências a outras mídias, sobretudo o cinema, formulando quadros que transmitem movimento — o próprio homem que parece caminhar pelo decorrer das páginas. O mesmo pode se afirmar sobre a frase:

“(...) agora está morrendo muita gente mesmo” (XAVIER, 1998, p. 51) que se baseia em um recurso vinculado à repetição e que dá, por esse motivo, a impressão de movimento intenso. Sendo assim, os recursos do cinema são apropriados pela literatura, demonstrando a possibilidade híbrida e intermediária da obra em questão. Possibilidade híbrida essa que se reflete, também, por meio das múltiplas histórias que consolidam durante a narrativa, com seus vários enfoques. Esse será o ponto principal a que daremos ênfase no presente trabalho.

Dito isso, na próxima página, temos um trecho de Marquês de Sade como epígrafe do livro, que nos diz o seguinte:

(...) vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais se podem observar todos os diferentes estados de dissolução, desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo. Esta macabra execução é de cera, colorida com tanta naturalidade que a natureza não poderia ser, nem mais expressiva, nem mais verdadeira (SADE, citado em XAVIER, 1998, p. 11)

Regina Chicoski (2004) nos propõe uma interessante análise sobre as vozes de Valêncio Xavier e Marquês de Sade nesse sentido. Partindo da teoria de polifonia do discurso, baseada em Mikhail Bakhtin (1997), ela discute como o personagem e o narrador se misturam tanto no trecho acima, quanto na obra de Xavier. Parece haver um mutifacetamento identitário que coloca circularidade a tríade proposta por Antônio Candido (1976) — autor, público e obra. Há tal circularidade então que reina entre esses três elementos e os transpõem, colocando o narrador e os personagens ao centro heterogêneos dos múltiplos discursos reinantes no texto.

Nesse sentido, Chicoski (2004) nos propõe uma rica abordagem sobre a epígrafe de Sade e o homem misterioso que aparece na primeira página do livro. O leitor que se depara com a obra pela primeira vez ainda não conhece a índole do homem misterioso, mas se já bem observou seus olhos e a sua postura, entende que não se trata de um sujeito com boas intenções. Dito isso, ao considerarmos essa epígrafe em conjunto com o que acompanha o desenrolar da obra, percebemos o tom fúnebre a respeito do qual o leitor é conduzido, reforçando a ideia das caveiras que aparecem nas páginas anteriores, bem como o mensageiro da morte, e a sua ambivalência de signos. Assim, como conclusão dessa trajetória, a morte representa muito mais do que aquilo que o mensageiro está autorizado a demonstrar, em conjunto com o que diz Sade, a sua coloração — o podre, o cadavérico, os meandros da gripe, da doença, e tudo que isso acarreta — é própria da natureza e, novamente, há ambivalência: entre o feio da morte e o belo da verdade. Mesmo que repentina, a morte é a única certeza.

Sendo assim, passemos a próxima página do livro:



Figura 4: Outubro (XAVIER. 1998, p. 12)

É a primeira vez que Valêncio Xavier tenta situar o leitor de alguma forma cronológica no texto em questão. Assim, esses recortes de calendário aparecerão em outras partes da narrativa e terão por função, mesmo que de maneira não tão clara, manter o interlocutor no foco narrativo principal do texto: o da temporalidade linear — momentos que antecedem a chegada da gripe espanhola em Curitiba, o mês da gripe e os momentos posteriores. Cabe destacar que, de acordo com os registros oficiais, a gripe começa no Brasil em meados de setembro e se estende até novembro, mês que se conhece como o fatídico **mês da gripe**⁵. Assim sendo, o destaque se dá para outubro e, mesmo que o leitor espere uma explicação para tanto, ou uma nota que possa dizer do que se tratará o capítulo — em uma organização do livro — ou do próprio desenrolar narrativo, deparamo-nos apenas com uma construção semântica dada por “*Alguma coisa*” com a função de preencher um vazio na página e quebrar a expectativa até então inaugurada pelo interlocutor do texto. Dessas inferências entre gêneros, dos quais um calendário se apropria de uma capa de livro, ou vice-versa, temos um exemplo de hibridização, no qual nenhum dos dois perde as suas principais características, formando uma espécie de novo gênero: calendário com características de capa de livro; ou livro com características de calendário.

Se o leitor ainda espera algo da página seguinte, o tom permanece o mesmo: pouca coisa é explicada e os recortes, por meio do recurso da montagem, começam a ser frequentes no livro. Quatro recursos se encontram, três deles verbais e um deles não verbal — todos organizados em forma de bricolagem — no mesmo espaço.

⁵ Aqui, podemos distinguir duas definições interessantes para **mês**. Uma delas remete ao próprio significado de **mês**, que faz referência a novembro, no qual culminou efetivamente a gripe espanhola. Apontam-no isso pesquisadores como Almeida e Nascimento (2018). A outra definição corresponde à **mezinha**, prática da medicina que significa, grosso modo, uma técnica que utiliza plantas, e isso quem nos diz é Fonseca e Rodrigues (2014).

BRICOLAGEM

De acordo com Paula Carpinetti Aversa (2015), a bricolagem pode se dar tanto como um procedimento artístico quanto metodológico. Nesse sentido, de acordo com ela, é da junção de elementos heterogêneos, encontrados sem princípios de coesão, e transformados em algo novo que se dá essa ferramenta. Há uma afinidade dessa ferramenta com as artes surrealista e dadaísta, pelo motivo de não ter um aparato fechado em mente. O *bricoleur* é esse indivíduo que inicia um projeto ao acaso, não esperando por resultados já programados. Sua pretensão é, portanto, uma das múltiplas leituras que ele pode fornecer ao espectador/leitor/apreciador da sua obra.

Além disso, o *bricoleur*, segundo a autora, deve estar aberto as inúmeras facetas que se estabelecem conforme as múltiplas identidades da contemporaneidade. Ele reconhece a sua subjetividade e entende os desdobramentos da experiência humana como dialógica e não monológica, apresentando uma concepção de mundo subjetiva e multidisciplinar. A bricolagem, portanto, observa o espectador/leitor/apreciador da obra como parte integrante do processo. Ele é ativo. A sua subjetividade também conta para o resultado final da obra, ou seja, enquadram-se as múltiplas identidades, tanto do autor do processo, como do espectador que ali atua como parte ativa. Cabe lembrar, aqui, o método recepcional, o qual acredita que o livro depende do leitor para ter seu efeito de sentido pleno. Nesse método, os níveis de leitura são atingidos importando mais a forma como o leitor recebe a obra, em detrimento de como o autor a imaginou. Dessa forma, alguns desses leitores podem atingir níveis mais rasos e outros mais densos de leitura da mesma narrativa, adotando diversos focos conforme sua própria experiência (BORDINI; AGUIAR, 1988).

Nesse sentido, podemos retomar a página anterior: o "*Alguma coisa*". Além do preenchimento de espaço, que já pontuamos anteriormente, podemos pensar na própria composição das capas do livro, de gênero diverso. Tendo em vista que é uma das primeiras páginas e abre a seção, ele retoma o suporte livro, o parodiando. Isto é, em geral, o nome do autor estaria no lugar do supramencionado "*Alguma coisa*", ou ainda haveria a presença de uma cidade, editora ou ano, entretanto, Xavier subverte o suporte textual não colocando nenhum desses elementos. Ele quebra, portanto, a expectativa do leitor, o qual está acostumado com as capas canônicas trazidas pelas editoras de livros. Entretanto, para que haja esse entendimento, é necessário que tal leitor esteja situado de alguma forma sobre esses gêneros textuais e suportes, compreendendo principalmente as suas características mais ou menos estáveis.

Passamos para o próximo recorte:

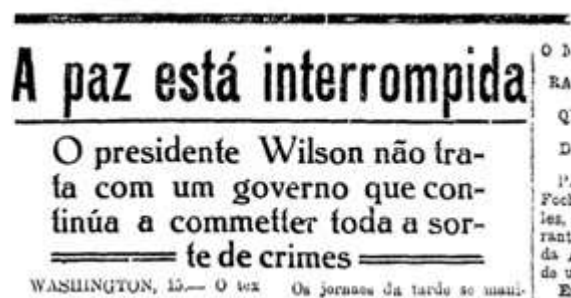


Figura 5: "A paz está interrompida" (XAVIER. 1998, p. 13)

Nesse trecho, percebemos a intencionalidade em deixar as rebarbas da outra notícia, da coluna do meio, por parte do autor. Isso denota certo desinteresse pela organização da página, proposital, demonstrando que aquele recorte é, de fato, de um jornal. Além disso, essa é uma das múltiplas narrativas que será vista durante o enredo do livro: a questão alemã, sobretudo por estar em vieses de sair da Primeira Guerra Mundial, faz analogia ao próprio cenário caótico que o Brasil vivia à época, ou seja, da ditadura militar e dos seus meandros de destruição. Nesse sentido, é como se a narrativa pintasse um cenário de intensas catástrofes, com a destruição causada pela guerra, mas que, ao final de novembro, o horror teria seu fim, assim como o período militar, ou seja, parece haver, mesmo que sutilmente, uma mensagem de esperança trazida pelo desenrolar do eixo narrativo.

Logo abaixo, já não em forma de recorte, outro trecho, também que não é de autoria de Valêncio Xavier, mas de Trajano Reis, diretor do Serviço Sanitário de Curitiba na época, traz a notícia de que alguns sírios teriam vindo assistir a um evento de bodas e "estavam com o mal incubado (...)" (XAVIER, 1998, p. 13). E assim, supostamente, a gripe teria se espalhado. Antes de mais nada, é interessante notar que, em momento algum, uma referência à gripe é tomada por Trajano Reis em seu discurso. Alguns adjetivos como "mal incubado" (p. 13) e "gérmen do mal" (p. 13) fazem esse trabalho de referenciar a doença. Nesse sentido, a própria subversão da figura de destaque que era o sujeito na época se dá por conta do seu próprio discurso. Ocupando o cargo de diretor, espera-se dele uma postura mais cética e científica sobre o caso, tendo em vista que pouco se sabia sobre a moléstia, e a população ainda estava começando a ser alertada sobre os seus perigos.

Sendo assim, notamos que esse discurso contido reflete a necessidade de não criar um estado caótico na população, tendo em vista que a vida comum deveria seguir os seus rumos até onde fosse possível, inclusive a questão da própria modernização; a cidade não poderia transparecer como um lugar que portava aquele "mal" no período. A imagem de desenvolvimento deveria ser fortemente veiculada e um problema sanitário poderia arruinar tal imagem. Por

esse motivo, o discurso parte de uma autoridade do estado que preza pela imagem de industrialização, desenvolvimento, modernização em andamento.

No entanto, deparamo-nos com um discurso acalorado, voltado para a origem: causa e consequência, e prostrado sob um povo estrangeiro — os sírios — que visitava a cidade, ou seja, não condizente com o lugar de poder que o diretor ocupava na época. Ademais, mais tarde, saberemos que, supostamente, a gripe veio com o navio Demerara, de origem europeia, e não do Oriente Médio. É uma alegoria de que os próprios europeus trazem um mal para o Brasil, não sabemos se a própria gripe, ou a Primeira Guerra Mundial. Nesse sentido, podemos recorrer à ferramenta de interpretação de que a paródia satiriza as classes altas, ao mesmo tempo em que a incorpora aos seus discursos. Sem nenhum signo verbal proferido por Valêncio Xavier, o discurso de Trajano Reis foi uma paródia de si mesmo: colocando em dúvida a veracidade da informação, utilizando-se de um cientificismo retórico e buscando uma origem praticamente inalcançável.

Em seguida ao discurso de Reis, aparece novamente a imagem do homem misterioso. Mas agora ele já não parece mais tão estagnado quanto antes, tendo em vista que acompanhado dele aparece uma quadra:

Um homem eu caminho sozinho
 nesta cidade sem gente
 as gentes estão nas casas
 e gripe

Figura 6: Um homem (XAVIER. 1998, p. 13)

Na primeira linha, vemos a contraposição entre o artigo indefinido “um” e o pronome “eu”, ou seja, aparentemente, o homem já tem voz e já fala por si mesmo. Ele vivencia os fatos e consegue identificar o que está acontecendo na cidade. O narrador e o personagem se confundem nesse sentido, assim como apontamos previamente sobre a epígrafe de Sade. É como se o homem tomasse a voz do narrador e assumisse a visão da cidade, narrando os fatos ao seu modo daqui em diante. Entretanto, o multifacetamento da narrativa permanece o mesmo. Não apenas o homem toma a voz durante o enredo, se ele assume a narração, essa aparição dele como narrador não é frequente. Além disso, a partir do momento em que o sujeito assume a visão que o narrador antes tinha dos fatos, parece haver certo movimento por parte daquele: enquanto narra, ele, de fato, caminha sozinho, observando as gentes e a gripe. Embora ele comece a ganhar forma, ainda não sabemos sua real intenção no desenrolar da narrativa. Na última linha do poema, mais uma vez podemos reforçar a ideia de morte, isto porque o autor recorre ao recurso da vagueza não completando a ideia de “a gripe”, então, qual é o resultado dela? O espaço vazio nos permite a possibilidade de imaginar que a morte é a resignificação de um espaço não ocupado por nada, nem ninguém. O homem está sozinho na cidade, e a gripe está nas casas junto às pessoas.

Dessa forma, conforme a ideia de bricolagem, entendemos que múltiplas leituras são possíveis a partir do momento em que se estabelecem as várias práticas de colar diferentes recursos no mesmo quadro. Quando observadas por um leitor iniciante, que ainda não conhece o restante da obra, as pretensões de Xavier ainda são incipientes, e os discursos parecem ser incoerentes entre si, tendo apenas a ligação do tempo cronológico.

CONCLUSÃO

À guisa da conclusão deste estudo, percebemos que uma noção muito trabalhada por Valêncio Xavier é a da fuga à unicidade. O multifacetamento da sua narrativa é muito visível pela própria composição estrutural da obra: vários fragmentos, e recortes que, despreziosamente, poderiam não ter nenhum sentido atribuído, acabam por se resignificar à medida que requerem do leitor um esforço para que faça ser entendido. Se há outros recursos estilísticos utilizados por Valêncio Xavier além do movimento, do corte de cenas, e das retomadas por meio de várias histórias, é a quebra da **quarta parede**, que lembram muito o universo cinematográfico. Há o preenchimento de lacunas por parte do leitor, as quais foram deixadas propositalmente pelo autor do texto.

Os recursos utilizados por Valêncio Xavier para trazer ao leitor essas inúmeras sensações e interpretações advindas da ambiguidade e que o tornam como ser ativo na construção da narrativa são diversos. Entre eles, como foi visto, há a montagem, a paródia e a bricolagem, elementos que se coadunam para dar o efeito que o autor busca alcançar por meio de sua obra experimental.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R. C.; NASCIMENTO, N. A. O histórico e o fantástico em O mez da gripe. *Raído*, v. 12, n. 29, Dourados, 2018, p. 179-191.

AVERSA, P. C. Estratos. *Interface — Comunicação, Saúde, Educação*, v. 19, Botucatu, 2015, p. 675-680.

BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013.

BATISTA, P. R. *A literatura fantástica em "A morte de Haroldo Maranhão"*. Trabalho de conclusão de curso. Faculdade Intencional de Curitiba. Belém, 2011.

BORDINI, M.; AGUIAR, V. T. *Literatura: a formação do leitor; alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHICOSKI, R. *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2004.

FONSECA, R. M. G. S.; RODRIGUES, V. P. S. Enfermagem em busca da qualidade e resolutividade da Atenção Básica de Saúde. *Revista brasileira de Enfermagem*, v. 67, n. 3, [s. l.], 2014, p. 333-334.

HUTCHEON, L. The politics of postmodernism: parody and history. *Cultural critique*, v. 5, n. 3, [s. l.], 1986, p. 179 - 201.

LEMONS, S. A. Tinha uma gripe no meio da cidade. *Boletim de pesquisa Nelic*, v. 15, n. 23, [s. l.], 2015, p. 18-38.

MACHADO, A. M. *Dicionário de literatura portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996.

MERCURI, E. *Joaquim and Nicolau: the Curitiba's imaginary persons*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

PAVLOSKI, E. Linguagem, história, ficção e outros labirintos em O mez da gripe de Valêncio Xavier. *Revista Letras*, v. 66, [s. l.], 2005, p.45-60.

RAJEWSKY, I. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and theory of the arts, literature and technologies*, n. 6, [s. l.], 2005, p. 43-64.

REICHMANN, B.; SANDRINI, P. O mez da gripe: da calamidade pública à estética híbrida. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3, [s. l.], 2018, p. 90-109.

SCHNAIDERMAN, B. O mez da gripe — Um coro a muitas vozes. *Revista USP*, n. 16, [s. l.], 1993, p. 103-108.

XAVIER, V. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZENI, L. A montagem em O mez da gripe, de Valêncio Xavier. *Intersemiose*, n. 3, [s. l.], jan./jun. 2013, p. 243-257.



VOZES SILENCIADAS: A LITERATURA ENTRE OS LIMITES DA REPRESENTAÇÃO
EM *DIÁRIO DA QUEDA*, DE MICHEL LAUB¹

SILENCED VOICES: LITERATURE BETWEEN THE BOUNDARIES OF
REPRESENTATION IN *DIARY OF THE FALL*, BY MICHEL LAUB

Ana Paula Vicente Carneiro²

Artigo submetido em: 11 set. 2020

Data de aceite: 17 nov. 2020

Data de publicação: 17 dez. 2020

RESUMO: Em uma leitura de *Diário da queda* (2011), observaremos a literatura de testemunho como ferramenta a serviço do indivíduo sobrevivente de cenários apocalípticos na reelaboração das experiências traumáticas impossíveis de serem representadas e que, de forma paradoxal, exigem representação como uma forma de transportar tal indivíduo para além do passado, assim como pontua Seligmann-Silva (2008). Para tanto, analisaremos o silêncio e o discurso seletivo presentes na obra, os limites da representação de experiências impossíveis de serem absorvidas em sua totalidade, a adaptação da transmissão da experiência tradicionalmente concebida como oral, nos moldes do sujeito contemporâneo, e a literatura como forma de expressão de discursos repletos de subjetividade.

Palavras-chave: Literatura de testemunho. Trauma. Reelaboração do passado. Michel Laub.

ABSTRACT: In a reading of *Diary of the fall* (2011), we will observe the testimonial literature as a tool at the service of the individual survivor of apocalyptic scenarios in the reelaboration of traumatic experiences impossible to be represented and that, paradoxically, they require representation as a way of transporting such an individual beyond the past, as Seligmann-Silva (2008) suggests. Therefore, we will analyze the silence and selective discourse present in the literary work, the limits of the representation of experiences impossible to be absorbed in their entirety, the adaptation of the transmission of experience traditionally conceived as oral in the molds of the contemporary subject and literature as a form of expression of speeches full of subjectivity.

Keywords: Literature of testimony. Trauma. Re-elaboration of the past. Michel Laub.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Márcio Roberto Pereira, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

² Graduanda do Curso de Letras (Português-Italiano) da Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/9924684585615282>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

Por definição, a literatura de testemunho seria toda e qualquer produção literária dotada de forte teor testemunhal em que eventos, geralmente traumáticos, causam certo impacto pessoal ou coletivo. De acordo com Sarmento-Pantoja e Lima, dentro de tal concepção ainda cabem duas correntes que se diferenciam (SARMENTO-PANTOJA; LIMA, 2015, p. 77). Na primeira delas, estariam as produções de sobreviventes de catástrofes — tais como a Shoah — em que o literário dá lugar ao real, afastando-se da ficção. Na segunda, as obras de sobreviventes são tomadas como exemplo ou modelo, na tentativa de levantar reflexões sobre a sociedade moderna, valendo-se da ficção.

Levando em consideração que Todorov faz uma relação entre a necessidade de narrar como forma de sobreviver, tornando a narrativa equivalente à vida enquanto, na ausência desta, só restaria a morte (TODOROV, 2003, p. 106), voltemos-nos ao conceito de Walter Benjamin em relação ao narrador: dividindo-o em duas figuras, ele reúne a sabedoria do camponês sedentário com as aventuras do marinheiro comerciante, para definir que, enquanto o viajante traz o saber das terras distantes por meio de suas histórias, o camponês seria o detentor do saber sobre o passado (BENJAMIN, 1987, p. 199). Assim, o esperado era que os envolvidos nos grandes eventos que foram as guerras, cujo palco foi o século XX, tivessem muito o que contar, mas o resultado foi justamente o oposto: ainda citando Benjamin, era perceptível, ao fim da Primeira Guerra Mundial, que os combatentes, de volta às suas terras, estavam estranhamente silenciosos; e mais pobres em experiências comunicáveis, ao invés de mais ricos (BENJAMIN, 1987, p. 114-115).

Pollak aponta que, devido à subjetividade dos testemunhos, a historicidade não comportou a tarefa de transcrever as experiências coletivas de períodos extremamente violentos, questionando então se "Seria tão espantoso

assim que um historiador do nazismo tão eminente como Walter Laqueur tenha escolhido o gênero do romance para dar conta dessa situação inextricável” (POLLAK, 1989, p. 6). Assim, a literatura não serviria apenas como forma de representar o irrepresentável, mas também de romper com tabus e dar voz às memórias subterrâneas, questionando a história única e excludente amplamente divulgada como real: “(...) no momento em que as testemunhas oculares sabem que vão desaparecer em breve, elas querem inscrever suas lembranças contra o esquecimento” (p. 7).

Em *É isto um homem?* (1988), Primo Levi, como sobrevivente da Shoah, define como meta de vida merecer estar vivo enquanto outros tantos sucumbiram ao Lager, tomando destes o testemunho e propagando-o a quem quisesse ouvir. Na literatura, ele encontra uma forma de representar o real com o auxílio da ficção, moldando certos acontecimentos que se mostravam resistentes à representação, de acordo com referentes fictícios clássicos de sua cultura. Assim, *É isto um homem?* é um exemplo perfeito da primeira corrente da literatura de testemunho, segundo Sarmiento-Pantoja e Lima, pois, mesmo com marcas da ficção em sua textualização, o valor da obra está no real.

Como exemplo da segunda corrente da literatura de testemunho, temos *Diário da queda*, em que Michel Laub se vale de referentes do real para construir um enredo fictício sobre um homem de meia-idade que é neto de um sobrevivente de Auschwitz e está às voltas com a dificuldade em tratar de assuntos pessoais, mesmo que escritos, recorrendo à escrita por ser avesso às práticas de transmissão de experiência na oralidade. Mesmo que sejam perceptíveis certas marcas do real na obra, seu valor está na ficção.

Assim, no caso das experiências traumáticas que exigem o testemunho, pois este seria um meio de romper as barreiras que existem entre o indivíduo e o restante do mundo, a historicidade não supre a necessidade do indivíduo em se fazer ouvir, ao mesmo tempo em que o ouvinte não se sente satisfeito com o que é dito, pois não corresponde ao que aconteceu de fato. A literatura então abre espaço para que o narrador possa fazer uso da subjetividade da memória em benefício próprio, pois, além de possibilitar ao portador do testemunho o uso da imaginação para preencher as lacunas daquilo que é recordado, ela não exige exatidão nos acontecimentos descritos, tal como ocorre no meio jurídico, no qual o que mais interessa é o teor histórico do testemunho, não o experiencial.

A REELABORAÇÃO DO PASSADO POR MEIO DA ESCRITA

Diário da queda é uma obra do escritor e jornalista gaúcho Michel Laub, cuja narrativa em primeira pessoa tem o foco no narrador sem nome

ou sobrenome e que se empenha na tarefa de transmitir ao narratário uma mensagem em meio à confusão de fragmentos de memória — estas envolvendo o avô, sobrevivente de Auschwitz que desembarcou no Brasil, após a liberação dos campos de concentração; o pai, um bem-sucedido empresário que o educou e o orientou dentro da cultura judaica, em Porto Alegre, entre as décadas de 1980 e 1990; e a si mesmo. Embora a narrativa gire em torno de um acontecimento traumático na adolescência do narrador, no momento da enunciação ele já é um homem de meia-idade que, ao receber o diagnóstico positivo de Alzheimer do pai junto a um ultimato da atual mulher — ou ele decide parar de se embriagar de uma vez por todas ou o casamento deixa de existir junto com a possibilidade de eles terem um filho — propõe-se a tarefa de, assim como o pai diante da doença e seu avô diante do trauma sempre presente, escrever sobre as memórias que, de certa forma, atormentavam-no.

“Se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa” (LAUB, 2011, p. 15), o narrador confessa, ao introduzir a tragédia que marcou profundamente o início de sua adolescência, ponto importante para a compreensão de toda a trama: em uma festa de aniversário de 13 anos, o narrador se reúne a amigos e, ao lançar o aniversário pela 13ª vez ao ar, tal como manda a tradição judaica, afasta-se e permite que ele caia. A partir daí, ele passa a se questionar sobre seus valores e noções de mundo, buscando a origem daquela tragédia em tudo o que fora vivido e experienciado por ele até então, pois, embora ele tenha ouvido a vida toda sobre o martírio judaico, sempre oprimido por outros povos, lá estava ele como opressor, agredindo um colega que nunca fizera nada pra revidar ou defender-se.

Então, podemos resumir *Diário da queda* como a narrativa de um homem de meia-idade às voltas com o testemunho de memórias de experiências traumáticas que, diante da doença do pai, retornam para assombrá-lo depois de longos anos nos quais elas foram amortecidas pelo uso abusivo de álcool e violência. Nessa tentativa de transcrever tais vivências, ele usa das experiências de outras pessoas em eventos coletivos ou individuais, valendo-se de técnicas estilísticas empregadas em seu trabalho de escritor, ao buscar por responder à seguinte pergunta: como me tornei o que sou hoje?

Observemos as três figuras masculinas da narrativa, sendo o próprio narrador uma delas. Diante da impossibilidade da representação direta do trauma, todos eles em algum momento recorreram à escrita, a fim de extravasar aquele passado sempre presente. De alguma forma, podemos definir os escritos do avô como fruto de seu estado mental na época em que ele se empenhou em escrever sobre suas experiências. O narrador, inclusive, menciona que

(...) a época em que meu avô não permitia que ninguém entrasse no escritório, e ele passou a estar no escritório o dia inteiro, as jornadas sem fim para completar o que no projeto

original deveria ser muito mais do que dezesseis volumes, e imagino o meu avô com planos de cobrir uma enciclopédia inteira, como o mundo deveria ser relacionando cada linha de cada página de cada um dos muito mais do que dezesseis volumes ao fato de que ele precisava e desejava e só podia dali para a frente ficar sozinho, a minha avó deixando a comida na porta, e às vezes ele dormia lá dentro, e uma vez meu pai se surpreendeu com o tamanho da barba dele, e várias vezes meu pai ouviu-o falando sozinho, e uma vez meu avô começou a gritar até que minha avó chamasse dois enfermeiros e a partir daquele dia ele precisou tomar remédios que além de terminar com os gritos não fizeram muita diferença por que ele continuou o tempo todo isolado. (LAUB, 2011, p. 80)

Assim, fica nítido que o avô vivia um tormento do passado sempre presente, o que acabou por adoecê-lo quando ele se aposentou, restando então empenhar-se na escrita de suas vivências. Isso, por fim, acabou por frustrá-lo de tal forma que a ele só restou o suicídio como solução. Dos três escritos presentes na narrativa, o do avô é o único que não possui valor literário, pois se assemelha muito a uma enciclopédia, mesmo que avessa ao real. Todorov pontua a narrativa como equivalência à própria vida, sendo que na ausência da primeira só haveria então espaço para a morte (TODOROV, 2003, p. 106). De igual forma, Seligmann-Silva descreve o testemunho como uma necessidade do homem, principalmente daquele que experienciou algo traumático, sendo que a narrativa seria uma forma de sobreviver ao passado (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Dessa forma, é possível que a impossibilidade do testemunho, assim como a ausência de ouvintes, acabou por matar o avô, que, frustrado diante da tentativa de narrar suas experiências, recorre ao suicídio.

As marcas da ironia presentes nos verbetes do avô também aparecem na narrativa primária. Da mesma forma que ele trata o leite ingerido no desembarque pós-guerra que quase o matou de febre tifoide como "alimento líquido de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias" (LAUB, 2011, p. 24), o narrador faz uma leitura subjetiva dos verbetes, ao segui-los na ordem das experiências do avô em território brasileiro, apontando que:

Segundo meu avô, era muito comum que um homem rico e germanófilo e pai de uma mulher bonita e solteira de Porto Alegre, 1945, diante de um homem judeu e pobre recém-recuperado de uma febre tifoide e devendo dois meses de aluguel numa pensão chamada Sesefredo, perguntasse a esse

rapaz quais eram seus planos em relação à sua filha. (LAUB, 2011, p. 29)

O narrador decide seguir na linha irônica dos escritos do avô ao invés de transcrever a experiência da época se aproximando dos fatos. Em todos os momentos, é possível observar que ele prefere analisar o que foi escrito a investigar as possíveis fontes que ainda vivem. Mesmo diante do pai, que parece disposto a compartilhar de suas experiências com o filho, apesar da distância gradualmente construída entre ambos, o narrador escolhe avaliar o avô e até mesmo o pai, por meio do que leu nos cadernos de verbetes e nos trechos dos escritos que o pai compartilhara com ele por e-mail. Portanto, na narrativa primária não é perceptível relevância em como o avô deve ter se sentido em, após a liberdade dos campos de concentração, encontrar uma comunidade estrangeira e hostil, um país do qual ele nada sabia sobre a língua ou outras formas de cultura, cair doente logo de início, sem ter a quem recorrer e endividando-se por causa disso. Como se não fosse o bastante, acabou por envolver-se com uma jovem de classe média alta, cujo pai era germanófilo, sendo o avô judeu e pobre.

Assim, mesmo que os escritos do avô não façam menção a Auschwitz, trata-se de tentativas de uma narrativa sobre eventos traumáticos para alguém já tão fragilizado pelo trauma. Ao debruçar-se sobre a escrivadinha do escritório, por dias a fio, o avô tenta fazer uso da imaginação para reescrever a própria experiência, mas fracassa, pois o trauma já o consumiu: depois de anos, o silêncio de quase uma existência toda cobra o preço.

Então, não há muito o que dizer sobre o avô, visto que o narrador nunca se preocupou em saber mais do que lhe contavam. Antes, quando as informações escassas faltam, ele preenche as lacunas de sua narrativa ao conjecturar sobre — sendo que, nesse caso, as conjecturas são um forte traço estilístico do narrador. Mas, ainda que existam poucas informações a respeito do avô, é possível analisar que o narrador traz à tona apenas o que lhe convém, construindo a ideia de que o avô nunca quis falar — sobre os traumas de guerra — assim como dava pouca ou nenhuma importância às tradições judaicas. Na família, o único preocupado — tão preocupado que chegava próximo à obsessão — com os valores tradicionais do judaísmo era o pai.

Depois de encontrar o corpo de seu genitor, minutos após um disparo de arma de fogo ter ceifado sua vida, o pai construíra sua identidade não apenas em torno dos valores tradicionais do judaísmo, como também decidira seguir com os negócios da família, tomando desde muito cedo o lugar do pai. O narrador, mais uma vez conjecturando, afirma que o pai viu em Primo Levi a chance de preencher a lacuna que o silêncio do avô deixara, espelhando as experiências não ditas em tudo o que fora escrito sobre o Holocausto, chegando a debater se “ele relacionou o que via e sabia e sentia pelo meu avô com o que leu e sabia sobre Auschwitz” (LAUB, 2011, p. 48). Quando, após a queda de João, o

narrador demonstra certo desequilíbrio emocional diante do assunto, ao desrespeitar a memória do avô, dizendo que “queria que ele enfiasse Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu” (p. 50), o pai o agride e recebe uma resposta violenta, quando o filho lança um suporte de fita adesiva consideravelmente pesado em sua direção. A partir daquele dia, o pai percebe que seu discurso apaixonado sobre as tragédias em torno da comunidade judaica estava afetando negativamente seu filho, optando por conversar diretamente com ele pela primeira vez, contando sobre a tragédia que fora o suicídio do avô e mostrando a tradução dos cadernos de verbetes escritos originalmente em alemão.

É tentador dizer que a reação do meu pai ao ler os cadernos influenciou a maneira como ele passou a tratar não só do judaísmo como de todas as outras coisas: a memória do meu avô, o casamento com a minha mãe, o convívio comigo em casa, e como não cheguei a conhecê-lo de outro jeito, é claro que acabei arrastado por essa história. (LAUB, 2011, p. 33)

E, aparentemente, o narrador cede à tentação: sob a sombra da tragédia que foram a vida e a morte do avô, o pai enxerga no discurso sobre o Holocausto a tarefa que o avô nunca conseguira cumprir, tomando-a então para si. O narrador afirma que “metade das conversas que ele teve comigo girasse em torno desse tema” (LAUB, 2011, p. 36), o que serviu para apavorá-lo na infância, mas foi perdendo força ao longo dos anos, até não representar nada além de um simples discurso repetitivo, quando ele chegou aos treze anos de idade. Mesmo afirmando que, nesse ponto, tal discurso não tinha nenhum efeito sobre ele, o narrador não se cansa de se apoiar nele, ao dizer que toda a violência cometida contra os góis na escola judaica onde estudava veio daí, desse ódio nutrido pelas tragédias sofridas pelo seu povo.

Após a briga e a conversa sobre o avô, o pai decide permitir que o filho tome as próprias decisões sem o peso de suas experiências, apoiando-o quando ele decide mudar de escola, até mesmo uma segunda vez, apenas um ano depois de sair da escola judaica. Silencioso, ele não mais fala sobre as tragédias em torno do povo judeu ou sobre as tragédias familiares, buscando um vínculo com o filho nas banalidades do dia a dia.

A relação com o meu pai mudou no dia seguinte à nossa briga, na conversa que tivemos sobre o meu avô, os cadernos e Auschwitz, na qual eu entendi que não deveria mais brincar ou ser descuidado com esse tema. Era algo que eu deveria respeitar tanto quanto ele respeitava meu direito de estudar numa escola nova, e a partir desse acordo tácito os momentos

que passei com ele ficaram na memória de forma diferente: o primeiro ano na escola nova, o primeiro verão desde que entrei na escola nova, a ida ao puteiro e a noite em frente à churrasqueira e o fato de eu me sentir mais velho e confiante ao ponto de responder ao meu pai, e não ter vergonha de entrar em detalhes sobre. (LAUB, 2011, p. 84)

Nesse ponto, o filho não se importa com as experiências do pai, que também já fora um jovem judeu nascido no Brasil, descendente de um sobrevivente de Auschwitz. Ao colocá-lo em contato com a comunidade judaica, o pai buscava por suprir no filho uma necessidade que sempre o consumira, visto que o silêncio do avô dificultara a construção da identidade do filho em torno da herança nacional familiar. Ele chega a mencionar que não teve a oportunidade de estudar numa escola judaica e que, sendo único em meio a tantos outros, era só questão de tempo até alguém descobrir e “não adianta você ser amigo de todos porque eles sempre falarão disso. Não adianta ser o melhor em tudo porque eles sempre esfregarão isso na sua cara” (LAUB, 2011, p. 43). Sendo leviano com tais experiências, o filho insiste em mudar de escola e acaba por sentir o peso de tudo o que o pai antes dissera, mas, diante do silêncio prometido em troca de respeito, não existe mais onde ele possa se apoiar.

O pai, então, nunca mais toca em assuntos complexos, optando por apoiar o filho em suas decisões e apenas tratar das banalidades da juventude. Quando o filho já é um homem de meia-idade e possui um histórico de más decisões ao longo da vida, dá a notícia ao pai do diagnóstico de sua doença: ele é portador de Alzheimer. Assim, o pai rompe os longos anos de silêncio para relembrar em escritos emocionados fatos importantes que aconteceram desde sua juventude.

Eu já tinha visto ela na praia. Eu perguntei isso para ela: a sua família não veraneia em Capão? Onde fica a casa de vocês? Onde vocês ficam na praia? Eu gosto de nadar no mar e também em piscina térmica. Ao mesmo tempo eu esperava a próxima música. Quando começasse a próxima eu convidaria. Estava escuro no salão. Eles tinham posto um globo de luz no canto de trás, ficava girando. Eu conhecia metade das pessoas. Elas me conheciam também, eu acho. Estava todo mundo olhando para mim. Tinha que usar gravata naquela época. Nenhum homem sem gravata no salão. (LAUB, 2011, p. 116)

Mesmo que o pai ainda viva e esteja lúcido, apesar da doença degenerativa, o filho não se interessa por nada além dos trechos enviados por e-mail. Não mantém com o pai nenhuma conversa que não seja em torno do

Alzheimer, nem o questiona sobre aqueles fragmentos; antes, tal como fez com o avô, ele resolve conjecturar sobre.

Talvez meu pai tenha imaginado que podia ser como um exercício, um equivalente às palavras cruzadas, as frases servindo para estender a lembrança das coisas, como quando você faz anotações em aula e depois estuda e tudo o que o professor disse passa a ser o que você lê nessas anotações, mas no fundo eu não acredito nisso. Ninguém escreve um livro de memórias por causa disso, sabendo que no futuro será incapaz de ler por causa de uma doença, a não ser que tenha chegado ao ponto em que meu avô chegou ao escrever o dele. (LAUB, 2011, p. 116)

Dessa forma, o narrador admite que o interesse do pai pela escrita de suas memórias está no desejo de deixar algo que faça lembrar a pessoa que um dia ele foi, quando a doença tornar essa tarefa difícil ou até mesmo impossível. Nesse ponto, ele faz uma relação entre a instabilidade mental de seu avô, trancado no escritório, na tarefa de escrever cadernos e mais cadernos de verbetes que o frustraram e o levaram ao suicídio, e o pai, portador de Alzheimer e empenhado em uma escrita emotiva, que logo é compartilhada com o filho. O narrador não leva em consideração que esta, talvez, fosse uma última tentativa de romper a barreira que separava o pai do restante do mundo; a busca pelo ouvinte que retiraria de seus ombros o peso daquelas palavras que tornavam o passado sempre presente. No fragmento a seguir, o pai fala sobre como foi sua realidade após o suicídio do avô, coisa que não compartilhara com ninguém ao longo dos anos:

Dez anos depois e eu já tinha me acostumado com isso. Ninguém falava mais comigo sobre isso. Ninguém ligava mais quando passava na TV alguma reportagem a respeito. Ao longo dos anos, eu tinha conseguido me concentrar no que interessava, a loja, a minha mãe, e uma das coisas que aprendi ao longo dos anos foi nunca demonstrar fraqueza. Minha mãe nunca soube que eu às vezes me trancava no quarto para chorar. Ninguém na loja soube que eu fechava a porta do banheiro, no meio da manhã, e ficava lá dez minutos, meia hora chorando. (LAUB, 2011, p. 141)

Anteriormente, mencionamos Seligmann-Silva, que aponta a necessidade de testemunho como condição para a sobrevivência, pois, segundo ele,

o testemunho das memórias do irrepresentável serviria como ponte entre o portador do testemunho e o ouvinte. Assim, “narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Sem o testemunho, o indivíduo se vê preso por esse passado eternamente presentificado, perseguido pela sensação da irrealidade da experiência traumática. Em *É isto um homem?* existe uma passagem na qual o narrador diz: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo – hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido” (LEVI, 1988, p. 152). Narrar as experiências, então, serviria para exorcizar imagens, sons e sensações armazenadas, processadas, porém não absorvidas pelo cérebro humano, reconhecendo no ouvinte a possibilidade da sobrevivência além daquela lembrança ruim.

AS NARRATIVAS SILENCIOSAS: A IMPOSSIBILIDADE DO TESTEMUNHO E A ESCASSEZ DE OUVINTES NO CENÁRIO DAS TRAGÉDIAS CONTEMPORÂNEAS

Em *Diário da queda*, o silêncio do avô, tal como sua trágica morte, é compreensível diante da incomensurabilidade de suas experiências traumáticas no Lager que se prolongaram pela viagem a terras desconhecidas e inóspitas por um forasteiro esfarrapado, tão pobre em dinheiro quanto em experiências, pois, além de não dominar o idioma local, o trauma vivido na guerra o calou. Dois grandes ensaios podem ser mencionados para uma maior compreensão do assunto, principalmente quanto aos traumas advindos da Segunda Guerra Mundial: *Memória, esquecimento, silêncio* (1989), de Michael Pollak, e *Experiência e pobreza* (1987), de Walter Benjamin. Analisando o avô por meio dos relatos do neto, percebemos o que Benjamin pontua em sua obra quando menciona a Primeira Guerra e os indivíduos que tinham voltado mudos dos campos de batalha, pois a experiência os empobrecera ao invés de os enriquecer (BENJAMIN, 1987, p. 114). Em outro ensaio seu, intitulado *O narrador* (1987), ele trabalha com a ideia de que a narrativa como antes se conhecia está às vias de desaparecer. Para tanto, ele faz em dois a divisão da ideia de narrador, daquele que por meio da oralidade comunicava experiências aos outros, principalmente aos mais jovens: do marinheiro viajante e do camponês sedentário (BENJAMIN, 1987, p. 199). Sendo que os sobreviventes de grandes catástrofes voltaram aos seus lares ou viajaram para outros lugares, sem ter o que contar sobre suas experiências, estes estariam em conflito com a ideia daquele que descreve tudo aquilo que viu, ouviu ou experienciou, a fim de agregar algo às vivências dos ouvintes, construindo assim o vínculo entre eles e o narrador.

Benjamin ainda culpa as grandes catástrofes do século XX junto à modernidade por afastar as pessoas da real experiência, valorizando a técnica das produções artísticas e culturais, enquanto as afastava do homem, tornando-o assim pobre em experiência (BENJAMIN, 1987, p. 115). Enquanto a prática da tradição de troca de experiência se esvaziava, tornando-se quase obsoleta, a indústria se ocupava em preencher esse vazio com toneladas de materiais sobre as experiências das catástrofes em narrativas muito distantes da tradição, tornando-as vazias, quando estas chegam aos ouvintes-leitores: “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (p. 115).

Junto à impossibilidade do testemunho de catástrofes históricas por quem as experienciou em contraste tanto com a memória nacional — que muitas vezes anula as experiências de alguns dos envolvidos, tornando-os dotados então do que Pollak caracteriza como memórias subterrâneas — quanto com a produção massiva de itens comercializáveis, facilmente digeridos pelo público-alvo, que nada absorve de visceral daquelas experiências, existe ainda outro empecilho no trabalho de narrar o inenarrável: as zonas de sombra da memória (POLLAK, 1989, p. 8). Nesse caso, além da culpa do sobrevivente, o indivíduo poderia carregar consigo a vergonha acerca de alguns eventos, pois, além do medo de não encontrar alguém que o escute, ele ainda lida com o medo de não ser compreendido em suas ações. Outros, ainda, reconhecem quão absurdas foram as experiências vividas e querem manter os familiares distantes da obscenidade violenta dos eventos experienciados, calando então qualquer possibilidade de relato. Diante de tantos obstáculos e da difícil tarefa de não apenas encontrar um ouvinte interessado, como também ser compreendido por ele, sem passar pelo julgamento de suas próprias experiências e valores, o testemunho torna-se ainda mais inviável, levando o indivíduo a interiorizar o passado, mesmo que este não o abandone em nenhum momento.

Sobre a transmissão da experiência em si, é importante mencionar que, segundo Zilberman, “as pessoas contam o que experimentaram, o que se aloja em sua memória. Quando querem esquecer experiências negativas, ficam sem ter o que contar” (ZILBERMAN, 2006, p. 119). Assim, quando o avô se nega a falar de suas experiências, torna-se um homem calado e distante; quando o filho, diante da rebeldia do narrador, decide não mais falar sobre nada que remeta a isso, distancia-se ainda mais dele; e quando o narrador se recusa a compartilhar experiências que o definiam profundamente, segundo sua ótica, acaba por se afastar definitivamente do pai, não reconhecendo entre eles nenhum vínculo além do sangue. Sem o uso e a partilha das narrativas, não existem relacionamentos complexos.

Ainda segundo a autora, a substituição da fala pela escrita acabou por facilitar esse isolamento das pessoas; se antes elas se reuniam para ouvir e falar, hoje se isolam para consumir na leitura ou nas telas as experiências de outras pessoas (ZILBERMAN, 2006, p. 119). A escrita, então, serviria como ferramenta para os tais testemunhos impossíveis do trauma, mas não seria uma

substituta fiel da oralidade, visto que a técnica a afastou dela: no tripé experiência-memória-oralidade a escrita vem sempre depois, sem perder a essência mimética, tal como eram os primeiros alfabetos que possuíam pendor ideográfico (p. 122).

Observando então o pai por esse viés, percebemos que o envio dos fragmentos de seus escritos ao filho, enquanto ele ainda era capaz de manter pensamentos coerentes, foi uma tentativa de não precisar recorrer aos mesmos mecanismos que o avô, cujos cadernos foram encontrados apenas após sua morte: mesmo sem um retorno do filho, que outra vez entregou-se a conjecturas solitárias, fica nítida sua intenção de manter contato e assim se fazer ouvir, sendo possível a ele transmitir suas experiências antes que fosse tarde demais. E o filho, mesmo tendo o pai ainda lúcido e não sendo ainda nascido seu próprio filho, não vê na oralidade nenhuma importância: segundo ele, a experiência humana é em si inviável, restando sempre as lacunas e as perguntas sem resposta, tornando inútil o hábito de macular a vivência dos mais jovens com os traumas dos mais velhos.

Em *Diário da queda*, a inviabilidade da experiência humana aparece algumas vezes, especialmente próxima ao desfecho da narrativa, quando os argumentos já estão todos construídos, como uma desculpa para que o narrador não se dê ao trabalho de compartilhar com o filho detalhes sobre o que aconteceu com os homens da família que vieram antes de seu nascimento. Ele acredita que apenas o diário é o suficiente para que o filho saiba um pouco do que aconteceu e que dali tire suas próprias conclusões. E, para tanto, ele faz paralelos entre experiências, usando da figura do avô, do pai, de Primo Levi, de João e até mesmo de sua mãe como vítima de câncer para definir que as experiências são inviáveis, pois elas representam coisas diferentes para cada indivíduo e, assim, têm também um peso diferente em suas próprias experiências.

Visto que Stuart Hall (1992) afirma o indivíduo pós-moderno como um sujeito fragmentado, cujo trabalho de suturar todas as identificações entre ele e a sociedade que está em constante mudança é maior do que o dos indivíduos que o antecederam, o argumento do narrador é questionável. Tragédias pessoais e coletivas acontecem todos os dias com inúmeras pessoas, mas a experiência de uns não anula a experiência de outros. Muito pelo contrário, visto que não existem mais delimitações pré-estabelecidas que sirvam para unir o indivíduo à estrutura da qual ele faz parte. O sujeito pós-moderno é livre para fazer inúmeras possibilidades de combinações dentro das identificações a ele ofertadas, mas tal liberdade, ao mesmo tempo em que é benéfica, pode ser inicialmente perigosa.

O sujeito do qual falamos também é aquele visto como alvo dos romances, recluso, solitário, fechado em suas leituras do mundo e de si mesmo. Para tanto, as experiências que não mais chegavam até ele no modelo anterior da tradição de troca de experiências entre velhos e jovens tomou o romance como veículo, moldando a mensagem anteriormente transmitida pela oralidade para que a escrita seja capaz de comportá-la.

Cientes de que um indivíduo só é capaz de falar sobre coisas experienciadas por ele próprio, mesmo que como simples ouvinte, parece justo afirmar que a memória tem papel muito importante na transmissão de experiência. Em um século repleto de violências e de renovadas formas de barbárie, tornamo-nos cada vez mais silenciosos, cada vez mais isolados, cada vez menos identificados com o exterior que nos rodeia. Portanto, a decisão do narrador, de se abster do trabalho de transmitir experiências ao filho ainda não nascido, valendo-se de poucas páginas para substituir tal tradição, mostra-se insuficiente. Assim, segundo Zilberman: "A memória muda de lugar: deixa de se situar na subjetividade do locutor, para se colocar na objetividade do texto, a que, portanto, cabia conservar" (ZILBERMAN, 2006, p. 128), ou seja, quando transportamos a memória para a escrita, alguma coisa se perde no processo. Por isso, a diversidade de escritos em tragédias coletivas, tais como o Holocausto, nunca deve ser vista como excesso, pois momentos depois de um texto ser escrito, outro logo pede sua vez: o sobrevivente sempre tem algo de novo para contar e, quando não, nele existe essa necessidade de narrar as mesmas experiências, porém de outras formas.

CONCLUSÃO

Quando falamos sobre reelaboração de traumas por meio da literatura, evocamos então a literatura de testemunho, uma modalidade de escrita moderno-contemporânea que veio em favor das dificuldades do testemunho de vítimas das inúmeras tragédias dos últimos setenta ou oitenta anos; diante da extrema violência, estes não puderam absorver o evento como um todo, tornando complexa a tarefa de relatar as experiências de forma que satisfizesse os moldes da historicidade, cujo papel seria catalogar os acontecimentos de um modo geral, sem contaminá-los com a subjetividade das experiências dos envolvidos. Posteriormente, tal como citado, surgiu o que Sarmiento-Pantoja e Lima descrevem como a segunda corrente do gênero, em que as obras anteriores foram tomadas como referentes para textos de ficção dotados de profundas críticas sociais. Assim, nesta leitura de *Diário da queda*, foi possível traçar rapidamente o papel importante que a literatura tem na sobrevivência do indivíduo portador de estresse pós-traumático e que está às voltas com as dificuldades em elaborar seu testemunho, extremamente importante na superação do passado presentificado, sem ignorar os limites da escrita nesse papel de transmissão de experiências: muito embora facilite a reelaboração de eventos passados, ela não substitui de todo a interação narrador *versus* ouvinte, extremamente vital nesse processo.

A narrativa como forma de sobrevivência ganha cada vez mais força, visto que as memórias subterrâneas ainda encontram resistência diante da solidez da memória nacional que busca homogeneizar os discursos, compactando-os em uma mesma realidade compartilhada. Mesmo que em *Diário da queda* o

narrador autodiegético se esforce para afirmar a experiência humana como inviável, a literatura como possibilidade de discurso reforça a individualidade das experiências, mesmo que coletivas, conectando os sujeitos pós-românticos, cada vez mais isolados, em uma rede de identificação por meio de suas experiências.

Assim, a literatura como espaço de partilha de experiências vai muito além de servir ao propósito de dar voz aos sobreviventes de situações traumáticas em cenários apocalípticos, sendo estas cada vez mais comuns no mundo globalizado, tal como o conhecemos: graças à ficção que busca em eventos reais um referente para construir problematizações e críticas sociais, é possível entrar em contato com realidades das mais diversas, observando as experiências de outros, além da espetacularização das tragédias cotidianas por meio das mídias digitais.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 115-119.
- _____. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 198-221.
- HALL, S. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 1992.
- LAUB, M. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LEVI, P. *É isto um homem?* Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. *Estudos históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.
- SARMENTO-PANTOJA, T. M. P.; LIMA, K. R. O teor testemunhal no conto Helga, de Lygia Fagundes Telles: um estudo de memória e identidade. *Margens — Revista interdisciplinar: dossiê literatura e resistência*, v. 9, n. 13, Abaetetuba, 2015, p. 76-85.
- SELIGMAN-SILVA, M. Narrar o trauma — A questão do testemunho de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, v. 20, n. 1, Rio de Janeiro, 2008, p. 65-82.
- TODOROV, T. Os homens-narrativas. In: _____. *Poética da prosa*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 95-112.
- ZILBERMAN, R. Memória entre a oralidade e escrita. *Letras de hoje*, v. 41, n. 3, Porto Alegre, 2006, p. 117-132.



SPEECH SOUNDS — A FICÇÃO DISTÓPICA E PÓS-APOCALÍPTICA DE OCTAVIA BUTLER¹

SPEECH SOUNDS — OCTAVIA BUTLER'S DYSTOPIAN AND POST-APOCALYPTIC FICTION

Camila da Silva Reis²

Priscila Aparecida Borges Ferreira Pires³

Artigo submetido em: 20 set. 2020

Data de aceite: 23 nov. 2020

Data de publicação: 17 dez. 2020

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo analisar os elementos da narrativa do conto *Speech sounds*, de Octavia Butler, para verificar como eles são construídos e como corroboram para a composição de uma ficção especulativa. A questão principal de investigação foi como o conto é escrito com estratégias narrativas desses diferentes (sub)gêneros (científico, distópico e pós-apocalíptico), discutindo questões ainda atuais sobre a mulher. Para tanto, realizou-se uma análise do enredo, tempo, espaço e das personagens de *Speech sounds*. Como aportes teóricos, utilizaram-se as definições de distopia de Sargent (1994), de ficção científica de Russ (2020) e de ficção pós-apocalíptica de Soares (2008).

Palavras-chave: Ficção científica. Distopia. Ficção pós-apocalíptica. Octavia Butler. *Speech sounds*.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the narrative elements of the short story *Speech sounds* by Octavia Butler to verify how they are constructed and how they corroborate to the written of a spec-fiction. The main research question was how the short story is constructed with narrative strategies of these different (sub) genres (scientific, dystopian and post-apocalyptic), discussing issues that are still current about women. Therefore, the analysis of the plot, time, space and characters of *Speech Sounds* were carried out. As a theoretical contribution, Sargent's (1994) definitions of dystopia were used; science fiction by Russ (2020) and post-apocalyptic fiction by Soares (2008).

Keywords: Science fiction. Dystopia. Post-apocalyptic fiction. Octavia Butler. *Speech sounds*.

¹ Texto orientado pela Profa. Ma. Priscila Aparecida Borges Ferreira Pires, Universidade Estadual do Norte do Paraná, Cornélio Procópio-PR, Brasil.

² Graduanda do Curso de Letras (Português-Inglês) da Universidade Estadual do Norte do Paraná, Cornélio Procópio-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/7195345550979694>

³ Mestre em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza. Professora da Graduação em Letras da Universidade Estadual do Norte do Paraná, Cornélio Procópio-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/4408107680213600>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

Nascida em Pasadena, California, Octavia Estelle Butler (1947-2006) foi uma escritora renomada no campo da ficção científica afro-americana, que abordou temáticas atemporais em seus escritos, como o preconceito e o racismo, sob uma perspectiva feminista.

Neste artigo, fruto de um projeto de Iniciação Científica voluntária da Universidade Estadual do Norte do Paraná, realizar-se-á uma análise de um dos contos da autora, intitulado *Speech sounds*, publicado primeiramente na revista *Asimov's science fiction* no ano de 1983 e, posteriormente, inserido em seu livro de contos intitulado *Blood child and other stories*. O conto narra a trajetória de Valerie Rye, uma ex-professora que, em um mundo devastado por uma súbita doença que afetou severamente a capacidade de comunicação da população, procura formas de sobreviver e reconstruir sua vida.

A análise basear-se-á nos elementos narrativos que compõem o conto, a fim de que seja possível localizar evidências que confirmem seus aspectos distópicos e pós-apocalípticos, além de seu gênero predominante: a ficção científica. O caminho para este estudo dar-se-á, em primeiro lugar, por meio de conceituações de alguns termos essenciais para compreensão, sendo eles: utopia, distopia, apocalipse e pós-apocalipse. Em segundo lugar, apresentar-se-á um sumário da narrativa de *Speech sounds* para fins de contextualização. Em seguida, realizar-se-á uma análise dos aspectos literários nele contidos, como tempo, espaço, narrador e personagens. Por fim, serão identificados traços dos gêneros ficção científica, distópicos e pós-apocalípticos na obra de Butler e, ainda, será verificado como tais traços corroboram para uma discussão crítica a respeito de questões de gênero.

FICÇÕES ESPECULATIVAS: UTÓPICAS, DISTÓPICAS, CIENTÍFICAS E PÓS- APOCALÍPTICAS

O conceito de utopia perpassa o imaginário popular como algo impossível de ser alcançado, no entanto, ao longo dos tempos, “é uma variação de um presente ideal, de um passado ideal e de um futuro ideal, e da relação entre os três. Todos eles podem ser míticos ou imaginários, ou ter algum fundamento real na história” (CLAYES, 2013, p. 7).

Sargent assegura que a utopia é o resultado da propensão e da habilidade de o ser humano sonhar, seja dormindo ou acordado, afirmando que “All fiction describes a no place; utopian fiction generally describes good or bad no places”⁴ (SARGENT, 1994, p. 5). Ao realizar uma taxonomia do utopismo, o autor insere a distopia como uma variação da utopia, sendo considerada como “a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerable worse than the society in which that reader lived”⁵ (p. 9). Para ele, “the traditional dystopia was an extrapolation from the present that involved a warning. (...) if you behave thus and so, this is how you will be punished”⁶ (p. 7). Nesse sentido:

As distopias problematizam os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam. É por isso que elas enfatizam os processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos, controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber. (HILÁRIO, 2013, p. 206)

A distopia, assim como a utopia, é fruto dos elementos que a realidade fornece aos escritores e de suas reações a elas, sejam de esperança e melhora ou de desesperança e piora.

Da mesma forma, a ciência pode influenciar a criação de “lugares ruins”, assim, “no que a ciência era bem sucedida, ela costumava ser seguida por ficção científica” (CLAEYS, 2013, p. 168). Para Martins (2011), as ficções científicas são narrativas que mostram metáforas da ciência e da tecnologia.

⁴ “Toda ficção descreve um não lugar; ficção tópica geralmente descreve bons ou maus lugares”. (Os trechos em língua estrangeira foram traduzidos pelas autoras deste artigo).

⁵ “Uma sociedade não existente descrita com detalhes consideráveis e normalmente localizada em um tempo e espaço que o autor pretende que o leitor contemporâneo veja como consideravelmente pior que o que ele vive.”

⁶ “(...) a distopia tradicional era uma extrapolação do presente que envolvia um alerta. (...) “se você se comportar de tal maneira, é assim que você será punido.”

Trata-se de um gênero literário que se inspira em histórias científicas que podem ser provadas e que respeitam, em certa medida, os limites da ciência. Por conseguinte:

Science fiction is not fantasy, for the standards of plausibility of fantasy derive not from science, but from the observation of life as it is — inner life, perhaps, in this case. Mistakes in scientific possibility do not turn science fiction into fantasy. They are merely mistakes. Nor does the out-dating of scientific theory transform the science fiction of the past into fantasy. Error-free science fiction is an ideal as impossible of achievement as the nineteenth century ideal of an “objective” realistic novel. (RUSS, 2020, ênfase no original)⁷

Ou seja, a ficção científica deve ser plausível e possível, mesmo que as teorias por ela exploradas sejam refutadas posteriormente. Além disso, a ênfase da ficção científica é no custo inerente da personagem humana, seu protagonista, que normalmente é uma versão do “*everyman*” (RUSS, 2020). Outra característica da ficção científica é seu didatismo, que consiste em explicar as teorias ou versões da teoria (RUSS, 2020).

No entanto, as maravilhas da ciência, assim como as promessas de lugares melhores, podem se transformar em cenário apocalíptico. Questionar as consequências desse apocalipse é o objetivo da ficção pós-apocalíptica, porém, para compreendê-la melhor, é necessário, primeiramente, entender o que é apocalipse e o que torna algo apocalíptico. A temática apocalíptica não é recente na história de nossa sociedade. Segundo Dionísio Soares, “a literatura apocalíptica abrange, primeiramente, os escritos judaicos e cristãos compreendidos entre 250 a.C. e 100 d.C. (...)” (SOARES, 2008, p. 101), ou seja, foi inicialmente apresentada em escritos religiosos antes e depois de Cristo.

Atualmente, é muito recorrente encontrar o termo e seu conteúdo em filmes, livros, jogos de videogame e em diversos outros meios, representando cenas de devastação total e aniquilação da população, causadas por vírus ou interferência humana — por meio de bombas ou armas químicas, por exemplo. Apesar dessa associação, o termo **apocalíptico** possui ramificações em sua designação, o que dificulta o estudo desse gênero. A origem da palavra vem do grego, que significa **revelar**, no entanto, não há uma explicação da relação de sentido que ela abrange (SOARES, 2008, p. 101).

⁷“A ficção científica não é fantasia, pois os padrões de plausibilidade da fantasia não derivam da ciência, mas da observação da vida como ela é — a vida interior, talvez, neste caso. Erros científicos, possivelmente, não transformam a ficção científica em fantasia. Eles são apenas erros. Nem a desatualização da teoria científica transforma a ficção científica do passado em fantasia. A ficção científica sem erros é um ideal tão impossível de ser alcançado quanto o ideal do século XIX de um romance ‘objetivo’ e realista.”

Em suma, de acordo com a sua significação, o termo **apocalíptico** tende a revelar algo, endereçar uma mensagem para a sociedade, portanto, “a apocalíptica tem uma mensagem que, reinterpretada na forma dos modelos contemporâneos e culturais, pode ser de extrema relevância para o mundo atual” (SOARES, 2008, p. 101).

Soares retoma o sentido original da palavra **apocalíptico** ao apresentar a definição de Klaus Koch, considerando-a como uma “especulação que — frequentemente em forma alegórica (...) — pretende interpretar o curso da história e revelar o fim do mundo” (KOCH, citado em SOARES, 2008, p. 102). O autor também apresenta as definições dadas por Koch para **apocalipse** e **apocalíptico**, em que o **apocalipse** trata-se de um **macrogênero**, do qual se faz necessário distinguir os diversos tipos literários que o compõem (SOARES, 2008, p. 102). Soares distingue “apocalipse” (tipo ou gênero literário) e “apocalíptica” (“movimento intelectual”) (SOARES, 2008, p. 102). Dessa maneira, o interesse da sociedade por literatura e por cenários apocalípticos tende a aumentar de acordo com as crises enfrentadas no decorrer da história (SOARES, 2008, p. 100).

Na tese de mestrado *Adaptando o espaço pós-apocalíptico: um estudo sobre The Road, de Cormac McCarthy* aponta algumas das crises que contribuíram para a literatura apocalíptica, entre elas: o que aconteceu na época macabaica da história de Israel (século II a.C.), no primeiro século da Era Cristã (sob domínio do Império Romano) ou após a Primeira Guerra Mundial (PERSON, 2017, p. 35). Com as crises, surgem não só a literatura apocalíptica e a ideia de apocalipse, como também o questionamento do futuro, de como seria a sociedade, como as pessoas sobreviveriam **após** tais ameaças globais. Eis, então, que emerge a literatura **pós**-apocalíptica, a qual explora “a consequência extrema da irresponsabilidade humana, seja por questões referentes ao meio ambiente, seja por conflitos religiosos e políticos ou mesmo pelos avanços irresponsáveis da ciência” (p. 35).

De acordo com Lins, as ficções utópicas, distópicas, científicas e pós-apocalípticas

(...) podem ser alinhadas aos modos narrativos especulativos, entendendo por ficções especulativas aquelas que, de modo geral, configuram-se por meio de diversos subgêneros que exploram estratégias menos miméticas em comparação aos modos mais realistas de narrar. (LINS, 2016, p. 16)

A pesquisadora ressalta que tais ficções possuem em comum a plausibilidade em suas construções. Dessa forma, ficções especulativas seriam aquelas que narram futuros possíveis, que não são fantasiosos, mas que utilizam estratégias narrativas que possibilitam sua visualização. Tais estratégias são heterogêneas e determinantes na classificação dos subgêneros (utópico, distópico,

científico e pós-apocalíptico), no entanto, há “impossibilidade de se desenhar limites rígidos entre os gêneros” (LINS, 2016, p. 28).

Outra variante a ser considerada é que “feminist critics have shown how gender affects the different dystopian visions of women and men”⁸ (BACCOLINI, 2019, p. 46). Nesse sentido, ao analisar distopias e outras ficções especulativas, faz-se necessário considerar a perspectiva de gênero.

Ademais, tais narrativas atraem leitores e leitoras que buscam possibilidades de como a sociedade poderia responder às situações de crise. Como funcionaria uma sociedade sem leis e regras, na qual organizações, instituições e governos foram aniquilados, mas que ainda mantém relações de gênero desiguais? Considerando a crise mundial enfrentada em 2020, com uma pandemia em curso, a economia afetada e o caos na política, o estudo de uma obra que possui características dos gêneros aqui apresentados torna-se novamente pertinente. São exatamente as características e peculiaridades citadas acima que serão analisadas no conto *Speech sounds*.

SPEECH SOUNDS — ENREDO

Em 1983, é publicado na revista *Asimov's science fiction* o conto *Speech sounds*, de Octavia Butler (1947-2006), uma escritora americana de ficção científica. Tal conto narra a história de Valerie Rye, uma ex-professora que perdeu a habilidade de ler e escrever devido a uma terrível pandemia que arruinou a civilização e limitou sua capacidade de comunicação. Nesse contexto, as consequências da doença variavam de pessoa para pessoa: alguns perdiam a habilidade da fala, outros, como é o caso de Rye, perdiam a capacidade da leitura e escrita, e havia, ainda, os que eram atingidos fatalmente, como verifica-se no trecho: “Language was always lost or severely impaired. It was never regained. Often there was also paralysis, intellectual impairment, death”⁹ (BUTLER, 2020). Além disso, a pandemia afetou em maior quantidade e mais drasticamente os homens, deixando-os mais debilitados.

Rye perdeu vários familiares em decorrência da doença: pais, irmã, marido e filhos. Após três anos de solidão e isolamento, ela decide sair em busca de seu irmão e parentes em Pasadena, Los Angeles, apesar de não conhecer o paradeiro deles e não ter certeza de sua sobrevivência. Naquele contexto, os meios de transporte se tornaram muito escassos, e uma viagem que duraria menos de uma hora, para Rye, leva quase um dia inteiro. Os ônibus não eram frequentes

⁸ “(...) críticas feministas têm mostrado que o gênero afeta as diferentes visões distópicas de homens e mulheres.”

⁹ “A linguagem era para sempre perdida ou severamente prejudicada. Não era nunca recuperada. Frequentemente, havia também paralisia, deficiência intelectual, morte”.

e, quando ela consegue embarcar em um, inicia-se uma briga entre dois homens devido a um mal-entendido — naquelas circunstâncias, impossibilitados de falar, eles possuíam apenas a linguagem corporal e gestos para se comunicar, tornando a comunicação facilmente passível de interpretação equivocada e, conseqüentemente, do uso da violência. Diante disso, Rye se vê obrigada a continuar o percurso até Pasadena a pé, até que ela conhece Obsidian, um homem com um uniforme da polícia de Los Angeles — há muito destituída —, que parou para tentar acabar com o tumulto no ônibus. Ele oferece uma carona para Rye, que recusa de início, mas não vê outra saída que não seja aceitar, considerando a hostilidade dos passageiros e o longo e perigoso caminho que ela teria que percorrer a pé. Além disso, Obsidian faz questão de tranquilizá-la e deixa a arma que estava em sua mão no banco de trás do carro — possuir um carro é outro fato curioso, já que o combustível e mecânicos eram escassos —, gesticulando que não tinha intenção de feri-la. Assim, eles iniciam o trajeto até Pasadena, e vão se conhecendo melhor, na medida do possível, por meio de gestos, dicas e símbolos.

No conto, as personagens carregam consigo os chamados *name symbols*¹⁰, que são símbolos que representam os nomes próprios das pessoas. Por exemplo, o *name symbol* de Rye é um alfinete em forma de trigo.¹¹ Já o de Obsidian é uma pedra de obsidiana. Logo, Rye assumiu que seu nome fosse Obsidian, ou ainda Rock, Peter, Black, não há como ter certeza.

Eles iniciam uma tentativa de comunicação e Rye descobre que Obsidian ainda pode ler e, com isso, precisa lutar contra o sentimento de inveja, ciúmes e urgência em matá-lo. Tais sentimentos eram muito frequentes na sociedade, pelo fato de que aqueles que não podiam falar culpavam/invejavam os que podiam, do mesmo modo como acontecia com as pessoas que não podiam ler e escrever. Contudo, ela revela que ainda consegue falar e, assim, ambos desfrutam de um momento íntimo de sexo. Depois, levada por sua solidão de tantos anos, Rye convence Obsidian a ir para casa com ela.

Antes de retomarem seu caminho, eles se deparam com uma mulher sendo perseguida por um homem na rua. Os dois tentam ajudar, mas não conseguem evitar que ela seja esfaqueada e morta pelo perseguidor — que não é possível saber se é o marido ou apenas mais um indivíduo levado pela fúria e inveja. Obsidian consegue ferir o homem, porém, ele toma a arma de Obsidian e atira em sua cabeça, matando-o imediatamente. Na sequência, Rye consegue matar o assassino e, diante disso, encontra-se solitária novamente, porém, dessa vez, com três corpos em seu redor.

Após esse cenário de súbita violência, duas crianças aparecem, um menino e uma menina — provavelmente filhos da mulher perseguida — e, assim que Rye toca o corpo da mulher, a menina pronuncia as palavras “No! Go

¹⁰ Símbolos de nome.

¹¹ Rye em português significa **centeio**.

away”¹² (BUTLER, 2020) e o menino diz para ela não falar. Foram as primeiras palavras coerentes que Rye ouviu em anos e, então, ela decide adotar e cuidar das crianças. Ao final do conto, Rye procura acalmá-las, dizendo que está tudo bem e que elas podem falar, contanto que não tenha ninguém por perto, e finaliza proferindo seu próprio nome, Valerie Rye, pela primeira vez depois de muito tempo.

CALIFÓRNIA NIGHTMARES — ESPAÇO, TEMPO E PERSONAGENS

Após o sumário da narrativa do conto de Octavia Butler, é necessário focar em alguns de seus elementos, para compreender como a obra se constrói.

A situação inicial é em um ônibus e não mostra ao leitor claramente o cenário. Ao adentrar a leitura, ainda não se compreende que o que se passa é um ambiente de destruição. A cena narrada é comum: confusão, brigas, violência e insegurança. O caos é instalado apenas quando o narrador afirma que os ônibus eram irregulares e que havia a chance de haver um assalto ou alguém ser morto no caminho.

Em seguida, há uma série de acontecimentos que mudam completamente o destino de Rye, começando com uma briga no interior do ônibus, que obriga o motorista a interromper seu trajeto e parar. Na sequência, um policial chamado Obsidian surge para cessar a confusão, usando um uniforme da LAPD (Departamento de Polícia de Los Angeles), a qual não mais existe. Ele oferece carona para Rye — que nega de início, mas depois cede —, e ela percebe um homem cuja habilidade de comunicação não foi afetada, algo raro, que ainda se mantém humano. Eles fazem sexo seguro, demonstrando que Rye não estava disposta a gerar filhos que seriam como chimpanzés (BUTLER, 2020). Aos poucos, conforme a narrativa evolui, o leitor percebe que a falta da linguagem causada pelas consequências da terrível doença, transformou o mundo em um local muito mais hostil e violento.

O espaço da narrativa é o estado da Califórnia, em Los Angeles, a vinte milhas¹³ da cidade de Pasadena, onde era provável que os parentes de Rye estariam. A escolha do estado da Califórnia, conhecido por seu bom tempo, praias, sol, Hollywood e cinema, é significativa. Pouco a pouco, com o direcionamento da protagonista e a descrição do narrador, o leitor constata que nada desse mundo e dessa civilização restou: o espaço é conhecido, porém, o ambiente é outro (FRANCO JUNIOR, 2009).

¹² “Não! Vá embora.”

¹³ A milha é a unidade de medida mais comum nos Estados Unidos. Convertendo para quilômetros, 20 é o equivalente a 32, respectivamente.

O tempo é cronológico, pois é mensurável: “That was a day's journey one-way, if she were Lucky” (BUTLER, 2020); “There might not be another bus today — or tomorrow”¹⁴ (BUTLER, 2020), e também psicológico porque, ao longo do conto, é possível notar *flashbacks* que retomam o passado e situam o leitor com relação a tudo que está acontecendo e ao porquê dos acontecimentos.

O narrador é heterodiegético, uma vez que está presente em todos os espaços e tem ciência dos sentimentos e pensamentos das personagens, reconhecendo até mesmo quando eles estão ansiosos, com medo ou receosos: “People screamed or squawked in fear”¹⁵ (BUTLER, 2020). Tal escolha de foco narrativo possibilita ao leitor ter uma perspectiva com mais detalhes do espaço e das personagens.

Valerie Rye é a protagonista da trama, pois toda a história se desenrola ao seu redor (FRANCO JUNIOR, 2009). Analisando-a mais profundamente, nota-se uma personagem complexa/esférica, visto que suas mudanças psicológicas ocorrem em todo tempo — tanto que, em dado momento da narrativa, ela cogita a possibilidade de matar Obsidian pelo fato de ele ainda ter a habilidade de ler e escrever. Por esse motivo, ela abruptamente o odeia, e sentimentos como inveja, frustração e ódio tomam conta sem que ela consiga evitar.

He could read, she realized belatedly. He could probably write, too. Abruptly, she hated him — deep, bitter hatred. What did literacy mean to him — a grown man who played cops and robbers? But he was literate and she was not. She never would be. She felt sick to her stomach with hatred, frustration, and jealousy. And only a few inches from her hand was a loaded gun.¹⁶ (BUTLER, 2020)

Obsidian é considerado uma personagem secundária (FRANCO JUNIOR, 2009), uma vez que a trama não depende de suas ações e não gira ao seu redor. Ele também se caracteriza como uma personagem complexa, devido à sua profundidade psicológica: o fato de ele utilizar a farda de policial mesmo que as instituições não existam mais; ajudar Rye sem conhecê-la; entre outros aspectos, podem o caracterizar como complexo. As duas crianças que aparecem no desfecho da história também são personagens secundárias, uma vez que, após aparecerem, as decisões de Rye e seu futuro mudam em virtude delas. Por fim, as demais

¹⁴ “Era um trajeto de um dia de viagem só de ida, se ela tivesse sorte”; “Talvez tenha outro ônibus hoje — ou amanhã.”

¹⁵ “Pessoas gritaram no caminho.”

¹⁶ “Ele podia ler, ela percebeu tardiamente. Ele provavelmente podia escrever também. De repente, ela odiava-o — ódio amargo e profundo. O que a alfabetização significava para ele — um homem adulto que brincava de polícia e ladrão? Mas ele era alfabetizado e ela não. Ela nunca seria. O estômago dela doeu de ódio, frustração e ciúmes. E a apenas alguns centímetros de sua mão estava uma arma carregada.”

personagens (passageiros do ônibus, motorista, homem e mulher que foram mortos) podem ser caracterizadas como figurantes.

Em relação aos temas abordados no conto, primeiramente, identifica-se a temática da sobrevivência (aspecto muito comum em gêneros distópicos e pós-apocalípticos), começando pelo fato de Rye temer por sua segurança a todo momento, visto que cada um era responsável por sua própria defesa, pois não existia mais polícia ou qualquer instituição que protegesse os cidadãos. Também se observa a temática da doença: “The illness, if it was an illness (...)”¹⁷ (BUTLER, 2020), que afeta severamente a comunicação e interfere em todos os âmbitos da sociedade, pois é pelo diálogo — ou pela falta dele — que ocorrem os conflitos. Como exemplo dessa problemática, notam-se a briga dentro do ônibus e as pessoas sendo mortas por conseguirem falar, ler ou escrever. Com isso, outros meios de comunicação, como gestos/mímicas, tiveram que ser desenvolvidos e aprimorados para que o convívio em sociedade permanecesse.

Two young men were involved in a disagreement of some kind, or, more likely, a misunderstanding. (...) She watched the two carefully, knowing the fight would begin when someone's nerve broke or someone's hand slipped or someone came to the end of his limited ability to communicate. These things could happen anytime.¹⁸ (BUTLER, 2020)

Se feita uma analogia com a sociedade atual, a crítica que Octavia Butler faz por meio de seu conto se torna mais visível. Na narrativa, Rye é uma mulher que possui a habilidade da fala, mas que perdeu a capacidade de ler e escrever por conta da doença. Já os homens foram os mais prejudicados, quase que se tornando **homens das cavernas** novamente, uma vez que produziam sons ininteligíveis, e facilmente partiam para a violência quando não conseguiam mais sustentar a comunicação escassa. A lei do mais forte é evidente, inclusive ao considerar que, mesmo não conseguindo proferir um discurso coerente, os homens foram capazes de perpetuar a violência simbólica por meio de gestos, como apresentado no trecho a seguir, em que os passageiros masculinos do ônibus tratam Rye como um objeto, uma posse.

She gestured once — a clear indication to the man to stop. She did not intend to repeat the gesture. Fortunately, the man obeyed. He gestured obscenely and several other men

¹⁷ “A doença, se for uma doença (...)”

¹⁸ “Dois rapazes estavam envolvidos em algum tipo de desentendimento ou, mais provavelmente, em um mal-entendido. (...) Ela observou os dois cuidadosamente, sabendo que a briga começaria quando os nervos de alguém estourassem ou a mão de alguém escorregasse ou alguém chegasse ao fim de sua capacidade limitada de comunicação. Essas coisas podiam acontecer a qualquer momento.”

laughed. Loss of verbal language had spawned a whole new set of obscene gestures. The man, with stark simplicity, had accused her of sex with the bearded man and had suggested she accommodate the other men present — beginning with him.¹⁹ (BUTLER, 2020)

Rye, sendo mulher, continua sendo o outro, o inessencial, o segundo sexo (BEAUVOIR, 2009). Dessa forma, ao se analisar as estratégias que podem ser encontradas no conto de Butler, é possível justificar a construção da narrativa e suas escolhas.

SPEECH SOUNDS — PODE A MULHER TER VOZ?

Speech sounds, em geral, é classificado como um conto de ficção científica, no entanto, sabe-se que raramente uma narrativa possui um único gênero em seu conteúdo. Nele, é possível encontrar alguns aspectos da literatura distópica e pós-apocalíptica como subgêneros e, como cita Jill Lepore em sua pesquisa: “In its modern definition, a dystopia can be apocalyptic, or post-apocalyptic, or neither, but it has to be anti-utopian, a utopia turned upside down, (...)”²⁰ (LEPORE, 2017).

Devem-se considerar, ainda, o conceito de ficção especulativa, sua plausibilidade e a ausência de estrutura fixa para a classificação dos gêneros. As análises aqui apresentadas visam compreender quais estratégias a autora utilizou, e como elas conseguem mostrar questões de gênero que ocorrem na sociedade ainda nos dias de hoje.

Pode-se verificar que uma das estratégias da ficção científica utilizada por Butler é respeitar as teorias científicas referentes a uma pandemia. A partir da experiência com o novo coronavírus, percebe-se que uma pandemia é possível e um vírus pode afetar homens e mulheres de forma diferenciada, os quais podem se comportar de maneiras não esperadas pela ciência. Nota-se, também, que isso é uma crítica à misoginia e à violência. Os homens tornam-se menos capazes de utilizar a linguagem e, por essa razão, utilizam mais da violência física entre si, contra si e contra mulheres. Eles são educados para a potência, para a força e para o exercício de poder, sendo notável sua dificuldade em lidar com a

¹⁹ “Ela gesticulou uma vez — uma indicação clara para o homem parar. Ela não tinha intenção de repetir o gesto. Felizmente, o homem obedeceu. Ele gesticulou obscenamente e vários outros homens riram. A perda de linguagem verbal tinha gerado um novo conjunto de gestos obscenos. O homem, com absoluta simplicidade, acusou-a de ter feito sexo com o homem barbado e sugeriu que ela acomodasse os outros homens presentes — começando por ele.”

²⁰ “Em sua definição moderna, uma distopia pode ser apocalíptica ou pós-apocalíptica ou nenhum, mas tem que ser antiutopia, uma utopia do avesso, (...)”

impotência, levando-os a cometer atos de violência em momentos de fraqueza (SAFFIOTI, 2011). A briga entre dois desconhecidos no início do conto é um exemplo disso: “Two young men were involved in a disagreement of some kind, or, more likely, a misunderstanding. They stood in the aisle, grunting and gesturing at each other (...)”²¹ (BUTLER, 2020). O mal-entendido e a impossibilidade de comunicação culminam em atos de violência entre as personagens.

Uns dos primeiros elementos que podem ser observados, quando se trata do gênero pós-apocalíptico, são o cenário e os elementos nele contidos. Em *Speech sounds*, o ambiente da sociedade foi basicamente destruído e abandonado após a tragédia: “As they passed blocks of burned, abandoned buildings, empty lots, and wrecked or stripped cars (...)”²² (BUTLER, 2020). Logo em seguida, é possível verificar em que outros sentidos as pessoas foram afetadas, como, por exemplo, pela escassez de meios de transporte devido à falta de combustível e de mecânicos, o que tornava ônibus raros e carros particulares ainda mais raros.

Além disso, livros passam a ser queimados como combustível — eles não são uma ameaça ou algo a ser combatido como em *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Tampouco sua queima é fonte de prazer em “ver as coisas enegrecidas e alteradas” (BRADBURY, 2012, p. 21, ênfase no original). Os livros são queimados porque as crianças “had no future”²³ (BUTLER, 2020).

Para que o cenário chegasse a essas circunstâncias, uma catástrofe teria que acontecer. No caso de *Speech sounds*, a causadora foi uma doença que contagiou a população, afetando principalmente a comunicação. Parte da população perdia a habilidade da fala, outra parte perdia a habilidade de escrita e leitura, porém, também era possível, em casos mais sérios, ser fatal. Os homens foram os mais afetados, apesar de não ter explicação do motivo e muito menos de como essa pandemia começou. Muitos problemas foram acarretados devido à comunicação prejudicada, somada ao fato de que algumas pessoas podiam falar enquanto outras só podiam ler e escrever: sentimentos brutos como ciúmes, inveja, frustração e ódio, muitas vezes, levavam os indivíduos a cometerem homicídios, sob a perspectiva de que **se eu não tenho, por que você pode ter?**

Tais sentimentos existiam igualmente em homens e mulheres, porém, é notável que homens os levavam a cabo com mais frequência. Rye demonstra seu medo no trecho: “Rye watched him wearily. People might very well stand by and watch if he tried to rape her. They would also stand and watch her shoot him”²⁴ (BUTLER, 2020). Ela teme sofrer violência, que consiste na “ruptura

²¹ “Dois rapazes estavam envolvidos em algum tipo de desentendimento ou, mais provavelmente, em um mal-entendido. Eles ficaram no corredor, grunhindo e gesticulando um para o outro (...)”

²² “Ao passarem por blocos de edifícios queimados e abandonados, lotes vazios e carros arruinados ou destruídos (...)”

²³ “(...) não possuem futuro.”

²⁴ “Rye o observou com ar cansado. As pessoas poderiam muito bem ficar paradas e assisti-lo caso tentasse estuprá-la. Eles também ficariam parados e a observariam atirar nele.”

de diferentes tipos de integridade: física, sexual, emocional, moral” (SAFFIOTI, 2011, p. 75). No entanto, a violência tornou-se um espetáculo e parece ser tolerada. A impotência da mulher e a ausência de poder se intensificam em um mundo sem linguagem, em que a força é preponderante.

Rye também sabe que ninguém intercederá por Obsidian, caso ela atire nele. No entanto, cabe destacar que, quando Rye pensa em atirar, seu objetivo é manter-se segura. A violência será cometida por uma arma, ou seja, não é uma violência como o estupro, uma violência de gênero que se perpetua no “sentido do homem contra a mulher, tendo a falocracia como caldo de cultura” (SAFFIOTI, 2011, p. 71).

Considerou-se como uma característica preponderante do gênero distópico, em *Speech sounds*, o mundo descrito e percebido pelo leitor como muito pior que o atual, e que o leva à reflexão de como seria, se uma pandemia dizimasse uma parte da população e deixasse a outra severamente disfuncional. Ademais, ao se considerar um presente em que os discursos de ódio e violentos crescem, durante a leitura da ficção de Butler é possível questionar como seria a realidade em que a comunicação verbal fosse abolida e tais discursos se materializassem em atos. Deve-se ressaltar que, apesar de não haver uma sociedade organizada em *Speech sounds*, as relações de gênero e suas consequências permanecem e se intensificam.

Por último, mas não menos importante, nota-se a questão da sobrevivência e/ou a falta de perspectiva. Ao conseguirem sobreviver à desgraça, as personagens tentam reconstruir suas vidas de acordo como eram antes, porém, isso quase nunca é possível.

Então, eles não mais **vivem** os dias, mas sim **sobrevivem** da maneira que é possível. No conto analisado, Rye perdeu quase toda sua família em virtude da doença e passou três anos isolada em sua casa. Ela chegou ao ponto de cogitar tirar a própria vida, visto que não visualizava uma perspectiva positiva — uma característica muito recorrente nesses gêneros também. “She had left her home, finally, because she had come near to killing herself. She had found no reason to stay alive”²⁵ (BUTLER, 2020). Assim, percebe-se a urgência dos sobreviventes em encontrar uma razão para continuarem vivos. No caso de Rye, isso ocorreu por causa de duas crianças que podiam falar, eram semelhantes a ela e das quais ela escolheu cuidar.

Ademais, seu nome é significativo. Rye significa **centeio**, no entanto, devido à necessidade de comunicação por meio de símbolos, as pessoas entendem que seu nome é **arroz**. O arroz e o centeio são símbolos de vida e prosperidade: ambos estão ligados à história remota da humanidade e, também, à questão da divindade em várias partes do mundo. Tais cereais eram a alimentação

²⁵ “Ela havia deixado sua casa, finalmente, porque ela quase se matou. Ela não encontrou nenhuma razão para permanecer viva.”

básica do homem na mitologia grega e Deméter era a divindade responsável pela distribuição de grão de ouro aos mortais. Rye, ao adotar as crianças e estabelecer comunicação com elas, enxerga uma possibilidade de futuro, no qual ela irá nutrilas com palavras. Pode-se afirmar que, no final, Butler acena a necessidade de uma utopia para as gerações em que haja voz.

CONCLUSÃO

Por meio do exposto, é possível verificar que o conto *Speech sounds*, de Octavia Butler, possui elementos da ficção científica — como uma pandemia — e traços distópicos, haja vista que o futuro apresentado é pior que o tempo presente, mostrando ao leitor os riscos de se manter as tendências de comportamento de hoje. Além disso, podem-se depreender traços pós-apocalípticos, ao mostrar como seria um mundo, após uma catástrofe.

A questão que norteou este trabalho foi investigar se o conto de Butler poderia ser considerado uma ficção científica com traços distópicos e pós-apocalípticos. O objetivo foi analisar os elementos da narrativa e a questão de gênero, para verificar como eles são construídos e como corroboram para a composição dos subgêneros (científico, distópico e pós-apocalíptico), apoiando-se na teoria da ficção especulativa, a qual assume a narrativa de um futuro possível, não fantasioso, utilizando de estratégias narrativas heterogêneas, essenciais na apresentação de subgêneros que não são delimitados explicitamente. Verificou-se, portanto, que *Speech sounds* possui traços dos três gêneros aqui discutidos. O conto também se mostrou extremamente contemporâneo ao abordar temáticas que são presentes na sociedade.

Por fim, é importante ressaltar que, neste trabalho, optou-se por evidenciar a temática da distopia e do pós-apocalíptico na análise do conto de *Speech Sounds*, mas estudos que aprofundem as questões de gênero também são possíveis de serem realizados.

REFERÊNCIAS

BACCOLINI, R. At the root of totalitarianism: misogyny and violence in women's dystopias. In: DEPLAGNE, L. C.; CAVALCANTI, I. (Org.) *Utopias sonhadas/distopias anunciadas: feminismo, gênero e cultura queer na literatura*. João Pessoa: UFPB, 2019, p. 45-59.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BRADBURY, R. *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2012.

BUTLER, O. *Speech sounds*. Disponível em:
<https://www.unl.edu/english/docs/englishweek17/engl200-speechsounds.pdf>.
Acesso em: 9 jul. 2020.

CLAYES, G. *Utopia: a história de uma ideia*. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: SESC, 2013.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs). *Teoria literária*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009, p. 33-58.

HILÁRIO, L. C. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de literatura*, v. 18, n. 2, Florianópolis, 2013, p. 201-215.

LEPORE, J. A golden age for dystopian fiction: what to make of our new literature of radical pessimism. *The New Yorker*, Nova Iorque, 5 jun. 2017.

LINS, G. P. S. *Distopias de gênero em contos especulativos de Margaret Atwood e Raphael Carter*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Departamento de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2016.

MARTINS, M. L. Utopia e ficção científica. In: LOPES, M.; MOSCATELI, R. (Org.). *História de países imaginários: variedades dos lugares utópicos*. Londrina: Eduel, 2011, p. 131-142.

PERSON, T. *Adaptando o espaço pós-apocalíptico: um estudo sobre The Road, de Cormac McCarthy*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras / Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2017.

RUSS, J. *Towards an aesthetic of science fiction*. Disponível em:
<https://www.depauw.edu/sfs/backissues/6/russ6art.htm>. Acesso em: 3 abr. 2020.

SAFFIOTI, H. Para além da violência urbana. In: _____. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011, p. 73-100.

SARGENT, L. T. The three faces of utopianism revisited. *Utopian studies*, v. 5, n. 1, Pennsylvania, 1994, p. 1-27.

SOARES, D. A literatura apocalíptica: o gênero como expressão. *Horizonte*, v. 7, n. 13, Belo Horizonte, dez. 2008, p. 99-113.



IMAGEM POÉTICA E MEMÓRIA NACIONAL EM *A QUEDA DO CÉU*, DE DAVI KOPENAWA YANOMAMI E BRUCE ALBERT¹

POETIC IMAGE AND NATIONAL MEMORY IN *THE FALLING SKY*, BY DAVI
KOPENAWA YANOMAMI AND BRUCE ALBERT

Jaqueline Lima Valadares²

Artigo submetido em: 20 set. 2020

Data de aceite: 23 nov. 2020

Data de publicação: 17 dez. 2020

RESUMO: Este trabalho analisa criticamente a obra *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, de Davi Kopenawa Yanomami e Bruce Albert, a partir das concepções filosóficas de Eduardo Viveiros de Castro (2018), Ailton Krenak (2019) e Bruce Albert (1995). Sob a ótica de teorias contracoloniais, são abordadas as imagens poéticas que compõem a cosmogonia do povo *Yanomami*, tais como a epidemia *Xawara*, a floresta *Hutakara* e a catastrófica profecia da queda do céu que causará o fim do mundo. Por fim, problematiza-se a permanência do colonial no pensamento brasileiro em algumas narrativas que compõem a história oficial do Brasil, assim como expande-se o arco de discussão para o debate sobre a exploração do garimpo e a poluição.

Palavras-chave: *Yanomami*. Brasil. Literatura indígena. Decolonialidade. Historiografia.

ABSTRACT: This essay investigates *The falling sky: words of a Yanomami shaman*, a book written by Davi Kopenawa Yanomami and Bruce Albert, from philosophical conceptions by Eduardo Viveiros de Castro (2018), Ailton Krenak (2019) and Bruce Albert (1995). Understood by counter colonial theories, his narratives are dotted with poetical allusion which is quite usual on *Yanomami's* culture, to mention a few: *Xawara's* epidemic, the *Hutakara* forest and the catastrophic prediction of the falling sky that will trigger the end of the world. Finally, this piece discusses the colonial permanence on Brazilian's thinking through some narratives that form the official history of Brazil and expand the range of discussion about mineral resources exploitation and pollution.

Keywords: *Yanomami*. Brazil. Indigenous literature. Decoloniality. Historiography.

¹ Texto orientado pela Profa. Dra. Ana Lígia Leite e Aguiar, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

² Graduanda do Curso de Letras Vernáculas da Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/8368916596844980>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

Quando você sentir que o céu está ficando muito baixo, é só empurrá-lo e respirar.

(Ailton Krenak)

Esta investigação científica faz parte do projeto de pesquisa *Gestos críticos: teoria e arte anticoloniais nos trópicos*, que propõe uma revisão sobre a teoria anticolonial no Brasil em consonância com a leitura analítica de obras artísticas que exercitem o gesto crítico de reescrita da história. A obra apreciada neste trabalho é *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami* (2015), de Davi Kopenawa Yanomami e Bruce Albert, e será analisada sob a ótica de teorias decoloniais — tais como Ailton Krenak (2017; 2019), Eduardo Viveiros de Castro (2016), Bruce Albert (1995) — e, principalmente, sob a mirada filosófica, política e poética do principal autor do livro, Davi Kopenawa Yanomami.

Propõe-se, aqui, o exercício de leitura e apreensão de algumas imagens poéticas³ que compõem os desenhos da mitologia do povo *Yanomami* na obra apreciada, sublinhando o simbolismo do céu e da floresta, de modo a visitar, criticamente, cenários excluídos dos documentos da memória cultural brasileira. Ademais, parte-se para a problematização da permanência do colonial no pensamento brasileiro, expandindo o arco da discussão para o debate sobre os

³ Neste trabalho, a escolha do termo **poética** não pretende dissimular uma aproximação dialética entre universos simbólicos do mundo da razão ocidental e do mundo ameríndio. *A queda do céu* é um livro dirigido a nós, os brancos, como o autor explica durante a narrativa. Nesse sentido, escolhemos utilizar o termo **poética** porque integra o nosso vocabulário — como leitoras e pesquisadoras não indígenas — para nos referirmos às imagens evocadas na obra de Davi Kopenawa Yanomami.

desdobramentos catastróficos do encontro entre o mundo da razão ocidental e o mundo ameríndio. Para tanto, consideramos o modo como o autor, a partir de suas memórias individuais e coletivas, elabora um manifesto cosmopolítico que promove um desalinho na cena literária canônica e colonialista que sustenta a história nacional do ponto de vista do estrangeiro e, dessa forma, chama a atenção para a necessidade de revisão da narrativa historiográfica oficial do Brasil.

A ALTERIDADE ALTERA A CONTA DO QUE SOMOS⁴

Os *xapiri*⁵ são espíritos ancestrais *Yanomami* que cintilam à luz da lua por toda a extensão das florestas, “são minúsculos, como poeira de luz” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 111), seus braços e cabeças são enfeitados com penachos de penas de papagaio e caudais de arara⁶. Protetores das matas e dos sonhos são responsáveis pela cura dos doentes e pela proteção da terra, das árvores, dos rios e dos animais. São esses seres invisíveis que levam as palavras proféticas ao coração dos xamãs⁷; são guardiões das histórias dos antepassados desde o início dos tempos, por isso os *Yanomami* não precisam de peles de imagem⁸, como os brancos.

As palavras de Davi Kopenawa revelam o modo como as narrativas históricas do seu povo se inscrevem na cosmológica *Yanomami* estabelecendo um contraste entre a lógica ocidentalizante da escrita sob a qual se orienta o mundo dos brancos e a lógica sagrada da tradição oral da cosmogonia *Yanomami*. O porta-voz do povo *Yanomami* inaugura, em *A queda do céu*, uma forma de pensamento, de filosofia e de literatura que questiona a supremacia da maneira ocidental de conceitualizar as coisas e os seres, sem a pretensão de disputar o espaço que elege pensadores, filósofos e poetas. Ele não nos dá conceitos operatórios como aqueles com os quais estamos acostumados a lidar. Trata-se de uma narrativa memorialística e ancestral que utiliza outras formas de linguagem — a oralidade, o desenho, o corpo — e se inscreve em uma cosmológica ritualística, poética e intelectual

⁴ Cf. o texto de Ana Lígia Leite e Aguiar (2020): *Para que o céu seja céu: o caráter de levante da obra de Davi Kopenawa*.

⁵ Espíritos ancestrais que se metamorfosearam no primeiro tempo. Protegem as florestas e o povo *Yanomami* contra os seres maléficos e contra as epidemias dos brancos. São seres imortais e invisíveis aos olhos comuns, cuja imagem mítica somente é acessada pelos xamãs.

⁶ Para mais informações, conferir o capítulo *O olhar dos xapiri*, em *A queda do céu*.

⁷ Nas palavras de Davi Kopenawa *Yanomami*, os xamãs foram criados pelo demiurgo Omama para que fossem como um elo entre o mundo natural e o mundo sagrado e, dessa forma, pudessem transmitir as palavras sagradas aos humanos e proteger todos os seres vivos dos seres maléficos e das epidemias (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 80-109).

⁸ Termo utilizado para fazer referência à prática de orientação ocidental de registrar palavras em papéis.

que opera uma mudança nos termos da comunicação interétnica os povos originários e do “povo da mercadoria” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 407).

O livro apreciado neste trabalho fala sobre a trajetória de vida do xamã Davi Kopenawa e do povo *Yanomami*, narrada ao antropólogo francês, Bruce Albert — com quem Kopenawa estabelece um pacto etnográfico e de amizade desde a década de 1980. Gestada ao longo de vinte anos, a obra esboça um manifesto cosmopolítico contra o pensamento branco genocida do Brasil e, ao mesmo tempo, é uma carta-convite aos brancos, para que ouçam as palavras dos seus vizinhos *Yanomami* e compreendam como pensam, como vivem no mundo e o que lhes foi revelado, quanto ao futuro funesto de todos os seres humanos e não humanos da terra, ou, para usar o termo empregado por Bruno Latour, o futuro funesto dos “terranos” (LATOURE, 2012, p. 12).

Em *A queda do céu*, dois opostos complementares elaboram uma unidade potente que se apresenta como possibilidade de redefinição, de revisão do discurso historiográfico sobre os povos originários do Brasil, propondo uma perspectiva de enunciação que projeta uma revisão da ideia de subalternidade. Os termos estabelecidos para a elaboração dessa unidade não são em nada semelhantes a trabalhos anteriores feitos por antropólogos que decidem viver entre povos tradicionais e observam seu objeto de estudo com rigor etnográfico e uma tentativa falha, desde o princípio, de estabelecer uma equivalência entre os dois lados, esperando que o outro lhes seja **revelado** à medida que é fabricado, tampouco são semelhantes às etnobiografias clássicas que tentam “escamotear o ‘eu’ da enunciação (o do redator) sob o ‘eu’ do enunciado (o do narrador), de modo a tirar daí um efeito literário ‘hiper-realista’, que consiste em fornecer ao leitor a ilusão de um face a face sem mediações com o narrador” (ALBERT, 2015, p. 535, ênfase no original):

No caso da composição deste livro, é inegável que a velha amizade que me liga a Davi Kopenawa e a admiração que tenho por ele estão na base de uma experiência única de identificação cruzada, na qual me tornei outro no esforço de restituir a riqueza de suas palavras tanto quanto ele próprio concordou em fazê-lo ao confiar na forma escrita que escolhi para essa restituição. Não é justamente esse o movimento que Giorgio Agamben detecta no seio das relações de amizade, quando escreve: “O amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente no eu, um devir outro de si”? (ALBERT, 2015, p. 538)

Faz muito tempo, você veio viver entre nós e falava como um fantasma. Aos poucos, você foi aprendendo a imitar minha língua e a rir conosco. Nós éramos jovens, e no começo você não me conhecia. Nossos pensamentos e nossas vidas são diferentes, porque você é filho dessa outra gente, que chamamos de *napë*. Seus professores não o haviam ensinado a sonhar, como nós fazemos. Apesar disso, você veio até mim e se tornou meu amigo. Você ficou do meu lado e, mais tarde, quis conhecer os dizeres dos *xapiri*, que na sua língua vocês chamam de espíritos. Então, entreguei a você minhas palavras e lhe pedi para levá-las longe, para serem conhecidas pelos brancos, que não sabem nada sobre nós. Ficamos muito tempo sentados, falando, em minha casa, apesar das picadas das mutucas e piuns. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 63)

Davi Kopenawa Yanomami e Bruce Albert estão na “condição de enunciadores em posições atípicas e fronteiriças (...) que negociam sua diferença intercultural até o ponto de uma mútua (...) **‘entretradução’**” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 27-28, ênfase no original), sem deixar de lado os seus respectivos objetivos e suas “equivalências impossíveis” (p. 28). Apesar das assimetrias inerentes à escritura de *A queda do céu*, o pacto tácito é acordado entre embaixadores de dois mundos singulares, na forma de um entrecruzamento xamânico, linguístico, político e poético que transforma o que seria uma relação desigual e hierárquica entre o eu e o outro, em uma relação desigual e empática entre dois aliados e amigos; em uma “identidade compartilhada, na qual dois autores coabitam no mesmo ‘eu’ (o que fala e o que escreve)” (ALBERT, 2015, p. 537, ênfase no original).

O movimento de alteridade principiado no livro entre os coautores amigos também integra uma “multiplicidade de vozes” (ALBERT, 2015, p. 539) vindas de vários cantos do mundo, porquanto seja *A queda do céu* um acontecimento poético e político que defende a sobrevivência da floresta e de todos os outros povos tradicionais (indígenas, camponeses, marisqueiros, pescadores, comunidades quilombolas, trabalhadores sem-terra, entre outros) que têm resistido “à total dissolução pelo liquidificador modernizante do Ocidente” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 15).

O pacto torna-se uma atitude duplamente importante para a reflexão e a criação de estratégias coletivas orientadas pelos saberes ancestrais para as lutas que são e serão travadas contra os donos das

indústrias do desenvolvimento que assaltam cada vez mais as matas e destroem tudo que é natureza — inclusive eles mesmos; contra o Estado genocida que, à revelia, lhes retira o direito de habitar a sua terra, seu local de origem; contra todas as outras forças que não toleram os povos que vivem fora da lógica da mercadoria, que têm a capacidade de habitar poeticamente uma cosmovisão. Ao se ler a obra, pode-se compreender que as relações de poder estão invertidas entre o mundo da razão hegemônica e o mundo ameríndio, sendo o primeiro aquele que realmente precisa de ajuda e do exercício de autocrítica dos seus saberes.

Nesse momento e em outros anteriores, sucessivamente, os homens tentam dividir para conquistar, para invadir, saquear e exercer violentamente o seu poder sobre o outro. No sentido de provocar uma reflexão em torno da ideia de fronteira, de separação física e simbólica dos homens, Ailton Krenak, em *Ideias para adiar o fim do mundo*, faz a seguinte pergunta: "(...) como reconhecer um lugar de contato entre esses mundos, que têm tanta origem comum, mas que se deslocaram a ponto de termos hoje, num extremo, gente que precisa viver de um rio e, no outro, gente que consome rios como um recurso?" (KRENAK, 2019, p. 51).

A pergunta de Krenak gera outras indagações. A chegada de Cabral e dos europeus às terras que atualmente são chamadas Brasil marca o encontro de duas sociedades distintas em diversos aspectos e o início do projeto de dominação que se configurará nas formas da escravidão moderna pautada no racismo⁹, assim como ajudará a financiar uma modernidade hoje vista como acúmulo de supérfluos e comprometimento das diversas formas de vida do planeta. Viviam nestas terras cerca de 40 milhões de habitantes autóctones, antes da invasão dos colonizadores, distribuídos em mais de mil etnias — algumas dessas etnias com histórias de mais de dois mil anos, a exemplo dos Guarani, com quatro mil anos, como explica Ailton Krenak, no documentário *Guerras do Brasil* (2018). As diferenças entre esses povos eram inúmeras, principalmente no que diz respeito à língua e à cultura — cada uma habitando uma cosmovisão singular.

O "clube da humanidade" (KRENAK, 2019, p. 13) que concebe a natureza como um recurso, sobre o qual Krenak fala, não é somente integrado pela gente que assina decretos contra os povos indígenas e outros povos tradicionais ou gente que assola os territórios pelo garimpo ou os donos das corporações que mandam e desmandam no Brasil contemporâneo. O autor refere-se também à gente que em um moto violento e silencioso ajuda a destruir tudo que é vida desde 1500 até agora — e muito

⁹ Sobre o assunto, confira o breve texto *A "Controvérsia de Valladolid": a virada ontológica do Direito a partir do debate da escravidão e da guerra justa no século XVI*, de Célio Trindade, e tantos outros sobre o mesmo tema do grande debate travado entre Bartolomé de Las Casas e Juan Ginés de Sepúlveda.

antes, em outros lugares do mundo. Ele atém-se ao que Viveiros de Castro vai chamar de “brasileiros ‘legítimos’”: essa gente que fala o português como língua materna, gosta de samba, novela e futebol, que aspiram ter um carro bem bacana, (...) e quem sabe uma fazenda com suas tantas cabeças de gado e também acreditam que vivem ‘num país que vai pra frente’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 15, ênfase no original).

Ainda sobre a discussão acerca da chegada dos europeus, em 1500, discutida anteriormente: a confluência entre esses dois universos não gerou um “questionamento de si pelo outro” (MERLEAU-PONTY, citado em NOVAES, 1999, p. 8), ou, uma nova consciência do seu próprio povo a partir da verificação da existência de outros povos. Recusando qualquer ideia de integrar-se à realidade dos ameríndios e sedentos pelo “brilho assassino do metal” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 41), à medida que construíam uma ideia recalcada daquele povo **exótico** daquela “camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que vive agarrada à terra” (KRENAK, 2019, p. 22), os europeus passavam do ligeiro fascínio (edenização) para o ódio (demonização)¹⁰ e se instalaram com o intuito de saquear as terras e subjugar os seus donos, arrancando-lhes mais que ouro e prata; arrancando-lhes a sua verdade.

A maneira como se operacionalizam as práticas **des-humanas** dentro da lógica do desenvolvimento e da colonização foi se adaptando às formas da história do nosso país, expandindo o projeto de exaustão da natureza, tornando a nossa **casa coletiva** — a Terra — um “resíduo da atividade industrial e extrativista” (KRENAK, 2019, p. 49). O Rio Doce, que para o povo Krenak chama-se *Watu* — nosso avô —, é considerado um ser vivo. Esse rio é parte integrante da comunidade Krenak, e as pessoas que vivem naquela região mantêm um tipo de relação com o *Watu* que ultrapassa a lógica que torna os rios e as montanhas recursos naturais para o usufruto dos seres humanos.¹¹

Em novembro de 2015, o rompimento da barragem do Fundão, da mineradora Samarco, lançou, aproximadamente, 45 milhões de metros cúbicos de rejeitos da mineração de ferro que destruiu a região de Bento Rodrigues, e o Rio Doce, de Minas Gerais até o Espírito Santo. O que antes era um local sagrado de uma comunidade hoje se tornou 800 km de lama tóxica (KRENAK, 2020), colocando milhares de famílias que foram afetadas diretamente pelo crime ambiental cometido pela empresa Samarco e o Estado brasileiro “na real condição de um mundo que acabou” (KRENAK, 2019, p. 42). Esse episódio não isolado sugere que nós somos incompatíveis com este mundo que nos abriga e denuncia mais uma vez o nosso potencial

¹⁰ Cf. o texto de Laura de Mello e Souza (1982): *Deus e o Diabo na terra de Santa Cruz*.

¹¹ Confira mais sobre o assunto em Marisol de la Cadena (2018), em seu artigo *Natureza incomum: histórias do antrope-cego*.

predatório.

Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos, não só aos que em diferente graduação são chamados de índios, indígenas ou os povos indígenas, **mas a todos**. (KRENAK, 2019, p. 49-50, ênfase acrescentada)

O declínio do mundo tal como o conhecemos já começou e se apresenta na forma de crimes ambientais, massacre e dizimação de populações inteiras, além de devastação de ecossistemas. O tempo em que vivemos, no sentido de época geológica, recebe o nome de **antropoceno** e nos aponta um “presente sem porvir, um presente passivo, portador de um karma geofísico que está inteiramente fora de nosso alcance anular” (DANOWISK; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 20). Esse futuro oco na direção do qual estamos é atributo de nossa propensão à violência e de nossa incapacidade de reconhecer que não estamos sozinhos no mundo e não somos os donos dele. A natureza está viva, o cosmos está vivo — eles têm memória, assim como o *Watu* e tantos outros rios, montanhas, florestas, pássaros e árvores que habitam o universo.

DESENHOS DE ESCRITA¹²

Segundo a mitologia *Yanomami*, no primeiro tempo não existia noite e os dias eram intermináveis. O demiurgo Omama e seu irmão *Yoasi* viviam sozinhos no mundo. Vieram à existência sem pai e sem mãe, após os ancestrais *Yarori* — seres que compunham a primeira humanidade — metamorfosearem-se em animais de caça.¹³ No primeiro tempo, o céu ainda era novo e frágil e a humanidade não sabia dançar para suspender o céu que

¹² Esse é o título do primeiro capítulo de *A queda do céu*.

¹³ “Trata-se, na mitologia yanomami, de seres cuja forma pré-humana, sempre instável, está sujeita a uma irresistível propensão ao ‘devenir animal’ (yaroprai). De modo geral, os comportamentos que precipitam tais metamorfoses (xi wãri-) invertem as normas sociais atuais, particularmente as que regem as relações entre afins. São as imagens (utupë) desses seres primordiais que são convocadas como entidades (‘espíritos’) xamânicas (xapiri)” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 614, ênfase no original).

acabou por despençar sobre todos os seres da floresta. *Hutakara* é o nome xamânico do céu caído e também é o nome da floresta criada em cima dele:

(...) uma nova floresta, mais sólida, cujo nome é *Hutukara*. É também esse o nome do antigo céu que desabou outrora. *Omama* fixou a imagem dessa nova terra e esticou-a aos poucos, cuidadosamente, do mesmo modo como espalhamos o barro para fazer placas de cerâmica *mahe*. Depois, para evitar que desabasse, plantou nas suas profundezas imensas peças de metal, com as quais também fixou os pés do céu. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 81)

A *queda do céu* nos oferece um caleidoscópio de belíssimas imagens que compõem a cosmologia *Yanomami*. São representações de uma ideia de origem particular, de outro modo de relação com o cosmos, que não necessita de teorização, mas do exercício de leitura cuidadosa e atenta, uma vez que essas imagens possuem uma carga conceitual potente e original. O cenário erigido pelo mito da recriação do mundo delinea a efígie da terra-floresta que, no idioma *Yanomami*, é chamada *uhiri a* ou *hutakara*. O desenho das palavras de Kopenawa apresenta-nos a imagem de um coração pulsante bombeando vida às outras partes do todo — humanos, espíritos xamânicos, animais, montanhas, rios, árvores. *Urihi* é um ser vivo; o centro de felicidade que abriga e nutre os habitantes da floresta, seu “valor de fertilidade” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 207) — *në rope* — garante “uma trama de coordenadas sociais e de intercâmbios cosmológicos” (ALBERT, 1995, p. 10) que orienta a lógica dos mundos visível e invisível.

No capítulo *Paixão pela mercadoria*, Davi Kopenawa descreve como, no início dos tempos, os ancestrais dos brancos deixaram de perceber a beleza da floresta e seu pensamento foi se tornando, cada vez mais, escuro e emaranhado. Mesmo derrubando muitas árvores para ampliar as suas roças, não ficaram satisfeitos e:

Puseram-se a desejar o metal mais sólido e mais cortante, que ele tinha escondido debaixo da terra e das águas. Aí começaram a arrancar os minérios do solo com voracidade. Construíram fábricas para cozê-los e fabricar mercadorias em grande quantidade. Então, seu pensamento cravou-se nelas e eles se apaixonaram por esses objetos como se fossem belas

mulheres. Isso os fez esquecer a beleza da floresta.
(KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 407)

Desde então, os brancos perderam a sua cosmovisão, permanecendo apaixonados pela mercadoria e multiplicando seu pensamento vertiginoso mundo afora. Atualmente, não convencidos da afirmativa científica e mitológica segundo a qual a grande casa coletiva que chamamos mundo está despencando sobre nossas cabeças, em seu mais alto sonho, pensa o **povo da mercadoria**: o Brasil que a gente quer é progressista, desenvolvimentista, mercantilista. Ao que Davi Kopenawa responde: “(...) o que fazem os brancos com todo esse ouro? Por acaso eles o comem?”¹⁴

O minério tão cobiçado pelos brancos, na verdade, são fragmentos do antigo céu que desabou no primeiro tempo — pedaços do céu, da lua, do sol e das estrelas — que são o fundamento do céu e da terra. Esses elementos são muito perigosos e venenosos, por isso Omama os escondeu bem fundo na terra, para que os *Yanomami* ficassem protegidos de seu calor e de sua fumaça mortal. Junto aos fragmentos dos antigos astros, Omama enterrou o ser do caos, *Xiwãripo*, os espíritos do vendaval, *Yariporari* e os espíritos guerreiros dos ancestrais brancos, *napënapëri*, que estão incumbidos de proteger os metais, mantendo-os longe dos humanos — e mais fundo, no meio das terras altas, está o pai do ouro — um ser maléfico assustador gigantesco e impregnado de “fumaça de epidemia” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 225).



Figura 1: *Xawara*: a fumaça do metal. Desenho de Davi Kopenawa Yanomami.
(KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 356)

¹⁴ Fala de Davi Kopenawa no Tribunal permanente dos povos sobre a Amazônia brasileira, em Paris, 13 out. 1990.

Nas representações *Yanomami*, a palavra *xawara*, que significa **epidemia**, aparece no discurso de Davi Kopenawa, muitas vezes, como sinônimo para **fumaça do metal, a fumaça do ouro**¹⁵, fazendo referência às práticas de derretimento do ouro, do minério, tão comuns nas terras do povo *Yanomami* do Brasil. Mais amplamente, a *xawara* (fumaça de epidemia) também faz referência à queima de combustíveis, à queima das matas e a outras substâncias tóxicas (ALBERT, 1995, p. 13). Os metais que fabricam a fumaça de epidemia são fragmentos nocivos quando retirados das profundezas da floresta. Nesse sentido, a prática garimpeira acarreta em um adoecimento tanto fisiológico quanto espiritual, uma vez que libera gases patogênicos e expõe os humanos e a Terra aos seres maléficos enterrados junto às lascas do velho céu.

Para Kopenawa, os garimpeiros, ou os brancos “comedores de terra” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 335) extraem e manipulam esses minérios à toa, contaminando os rios e destruindo as matas e os habitantes da floresta por sua **ganância**. Trata-se de uma prática fundamentalmente egoísta, irresponsável e mortífera que destrói a Terra e, por conseguinte, a vida dos povos que vivem nela e dela. “A figura dos brancos como espíritos canibais, onipresente na Amazônia, assombra o imaginário yanomami sobre o contato interétnico desde suas origens, através de diversas transformações simbólicas e conforme diferentes graus de literalidade” (ALBERT, 1995, p. 15). A imagem da *xawara* tem a aparência de um branco — como ressalta Kopenawa —, ornado com chapéus e óculos, que captura e corta a garganta dos seus filhos. Com o metal esses seres podem furar olhos e crânios das pessoas; além disso, moram em casas repletas de mercadoria e de comida (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 366-368).

As palavras do xamã *Yanomami* evocam um mundo de símbolos desconhecido, na forma de um discurso que reúne a oralidade, o desenho e a escrita. Somos convidados a apreciar uma obra em cuja linguagem conceitual não encontramos o eixo de uma correspondência dentro dos limites da ocidentalidade. O complexo filosófico inaugurado por Davi Kopenawa *Yanomami*, assim como na ideia de conceito discutida por Deleuze e Guattari, “não tem *referência*: ele é autorreferencial, põe-se a si mesmo e põe seu objeto, ao mesmo tempo que é criado” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 30, ênfase no original). Sobre esse aspecto, os autores assinalam:

Os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros. É por isso que

¹⁵ Este termo também faz referência às doenças proveniente dos brancos: sarampo, gripe, malária, tuberculose.

tudo ressoa, em lugar de se seguir ou de se corresponder. Não há nenhuma razão para que os conceitos se sigam. Os conceitos, como totalidades fragmentárias, não são sequer os pedaços de um quebra-cabeça, pois seus contornos irregulares não se correspondem. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 31)

O estranhamento diante da leitura de *A queda do céu* é provocado porque o novo mundo erigido pelo pensamento ameríndio rejeita as ferramentas conceituais do mundo da episteme branca. Para entendermos essas elocuições “seria preciso, antes, (...) atribuir carga sensível a elas para que os outros as vejam e as reconheçam, no sentido mais *pathos* dessa palavra, a pele dessa existência, e sua afecção, sua paixão, seu excesso, seu sofrimento, sua catástrofe” (AGUIAR, 2020, p. 10). Isso significa que precisamos desalinhar a nossa capacidade interpretativa do pensamento pequeno, atrofiado dos *napë*¹⁶, ou, para usar as palavras de Kopenawa, do “pensamento cheio de esquecimento”¹⁷ (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 253) dos brancos.

A atitude de escuta sensível do outro é um exercício em favor da alteridade e também uma atitude anticolonial que promove um desarranjo nas formas de conceitualizar e de interpretar o desenho, a fala e os corpos dos nativos. Segundo Els Lagrou, em seu artigo *Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?*, poderemos compreender a cosmopolítica das sociedades ameríndias quando modificarmos a perspectiva pela qual a vislumbramos. A autora recupera as proposições de Pierre Clastres e Lévi-Strauss sobre uma arte das sociedades contra o Estado assinalando o entendimento das artes como categoria dialógica que representa um “modo de conhecimento sobre o mundo” (LAGROU, 2011, p. 751).

Se olharmos para a Arte como uma arte de construir corpos que habitam mundos, e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato, ou como uma esfera do fazer associada ao extraordinário, que para manter sua sacralidade precisa ser separada do cotidiano, a relação cognitiva é invertida. Ao inverter figura e fundo, revela-se outra figura, outro fundo. (LAGROU, 2011, p. 748)

¹⁶ Napë: o “inimigo por excelência” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 12), o branco.

¹⁷ Expressão utilizada por Kopenawa para caracterizar o discernimento dos brancos como reduzido, insensato, egocêntrico, entre outros.

Na obra apreciada, há inúmeros desenhos que ilustram a cosmovisão do povo *Yanomami*, a saber, dos espíritos *xapiri*, da terra-floresta *urihi a*, da epidemia *xawara*, entre outras imagens que são também conceitos. Comumente, poderíamos pensar que a fotografia e o desenho dispostos na obra teriam o objetivo de ornamentar a obra, ou que meramente ilustram a fala/escrita. Se pensarmos em outra ordem de mundo, observamos que as imagens fabricam conceitos, concentram uma multiplicidade de **signos** construídos coletivamente, que traduzem uma cosmovisão e, sobretudo, são “um modo de inscrição ou codificação que distinguiria as Sociedades divisas das indivisas, as sociedades ‘com’ das sociedades ‘contra’ o Estado” (LAGROU, 2011, p. 756, ênfase no original).

O imbricamento dessas formas de linguagens engendra um movimento contracolonial no modo de transmissão de saberes experimentados ao longo da História do Brasil. Essas linguagens são representantes de universos simbólicos distintos e promovem reflexões e transformações de ordens distintas, uma vez que estão sobrepostas para potencializar-se e não para elaborar uma hierarquia das linguagens, como se propõe, à maneira ocidental.

*HÁ MUNDOS POR VIR?*¹⁸

A imagética evocada por Kopenawa marca com profundidade a distância abismal entre o “pensamento cheio de esquecimento” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 253) dos *napë* e o “perspectivismo ameríndio” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 303)¹⁹; insurge contra a crença de natureza associada ao que Ailton Krenak chamou de pilares da aventura ocidental: desenvolvimento, tecnologia e progresso (COHN; KRENAK, 2015, p. 42) e denuncia um projeto de mercantilização da vida embutido na nossa ideia de bem-estar e de civilização — esse modelo de progresso inventado pelas grandes corporações do capital e mantido às custas do sangue dos habitantes e guardiães ancestrais da floresta — que não têm nada a ver com a felicidade ou com o bem viver.

Problematizado por Alberto Acosta, o **bem viver** — *buen vivir*, no Equador, ou *vivir bien*, na Bolívia — é uma tradução em construção para os conceitos *sumak kawsay*, dos *Kíchwa*; *suma qamaña*, dos *Aymara*; e

¹⁸ Esse subtítulo é tributário da obra de Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski (2017): *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*.

¹⁹ Concepção segundo a qual o universo é habitado por seres humanos e não humanos que o observam e apreendem de pontos de vista diferentes. Para mais detalhes, confira a obra *A inconstância da alma selvagem* (2017), de Eduardo Viveiros de Castro.

nhandereko, dos *Guarani*, que apostam em uma vida de felicidade, plenitude, harmonia e solidariedade. Enquanto o bem-estar é pautado na acumulação desigual de bens materiais e na manutenção das práticas extrativistas que esgotam a vida da Natureza, o bem viver ancora-se na ideia de vida em coletividade, na qual “ninguém pode ganhar se seu vizinho não ganha” (BOAVENTURA DE SOUZA SANTOS, citado em ACOSTA, 2016, p. 76), apostando na união entre os povos e entre a humanidade e a Natureza. Estamos falando de uma existência moldada nos princípios da interculturalidade; em uma economia de vida solidária, harmoniosa, plena, feliz; e na oportunidade de imaginar outros mundos (ACOSTA, 2016).

Para o bem viver ser construído como realidade possível, faz-se necessário o resgate da cosmovisão há muito perdida pelos brancos, mas indelével no seio das sociedades ameríndias e tradicionais, a saber, a de que os seres humanos e não humanos são partes do circuito de afecção cosmológico que nutre a nossa existência. Essa noção integradora promove uma reflexão poderosa sobre o nosso papel como parte desse todo e sobre as nossas urgências diante de mais e mais catástrofes promovidas por nós mesmos. Ao mesmo tempo em que se revela como utopia dos povos tradicionais, o bem viver sublinha a conexão transcendental que existe entre os povos tradicionais e a terra-floresta.

A exemplo, citamos o povo *Guarani-Kaiowá*, que se levantou contra o Estado brasileiro, denunciando sua participação nas investidas violentas contra a vida das famílias que vivem à margem do Rio Hovy, próximo ao território tradicional Pyelito Kue e Mbarakay. Desamparados pela justiça do Brasil e forçados a deixarem suas terras, os *Guarani-Kaiowá* solicitam, em carta, o decreto de sua morte coletiva, para serem enterrados junto aos seus antepassados, uma vez que não sairão de seu *Tekohá*: “Decretem a nossa morte coletiva Guarani e Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay e enterrem-nos aqui. Visto que decidimos integralmente a não sairmos daqui com vida e nem mortos”²⁰ (GUARANI-KAIOWÁ, 2012).

Essa noção de pertencimento é o eixo da discussão empreendida por Pierre Clastres, no texto *Da tortura nas sociedades primitivas*. Nela, o autor relaciona os signos lei, escrita e corpo dentro da lógica ritualística pela qual são iniciados os rapazes. Clastres explica que esses povos concebem “o corpo como único espaço propício a conter o sinal de um *tempo*, o traço de uma *passagem*, a determinação de um *destino*”, isto é, “a sociedade imprime sua marca no corpo dos jovens” (CLASTRES, 1978, p. 128, ênfase no original). A marca inscreve no corpo dos iniciados a lei da sociedade primitiva, de modo que ela não poderá ser esquecida ou

²⁰ Cf. a *Carta da comunidade Guarani-Kaiowá de pyelito kue/mbarakay-iguateemi-ms para o governo e justiça do Brasil* (2012).

apagada, porque “o corpo é uma memória” (p. 128, ênfase no original). E, ao aceitarem o papel de sujeitos coletivos, os *Guarani-Kaiowá*, os *Yanomami*, os *Krenak* e tantas outras comunidades “estão irreversivelmente marcados como tais” (p. 129). O que se desvela nessa dicção é que alguém que se torna pertencente a um grupo, que se torna indígena, que se liga à terra ou é ligado por ela, dificilmente abrirá mão de seu território — morrerá pela terra, essa parte para sempre atada à sua identidade.

Essas são, nos termos de Clastres, sociedades contra o Estado. Sociedades que orientam a sua existência olhando para o céu e que buscam no sonho sua sabedoria. Amiúde, a efígie do sonho aparece na obra de Davi Kopenawa Yanomami como “lugar de conhecimento que não coexiste com este tempo” (COHN; KRENAK, 2015, p. 93), em que você lê essas palavras. No **tempo dos sonhos** habitam as memórias e as imagens míticas dos ancestrais, os *xapiri*, que, oportunamente, dançarão para revelar suas palavras e cantos aos xamãs, como nos conta Kopenawa:

Descendo desses habitantes da terra das nascentes dos rios, filhos e genros de *Omama*. São as palavras dele, e as dos *xapiri*, surgidas no tempo do sonho, que desejo oferecer aqui aos brancos. Nossos antepassados as possuíam desde o primeiro tempo. Depois, quando chegou a minha vez de me tornar xamã, a imagem de *Omama* as colocou em meu peito. Desde então, meu pensamento vai de uma para outra, em todas as direções; elas aumentam em mim sem fim. Assim é. Meu único professor foi Omama. São as palavras dele, vindas dos meus maiores, que me tornaram mais inteligente. Minhas palavras não têm outra origem. As dos brancos são bem diferentes. Eles são engenhosos, é verdade, mas carecem muito de sabedoria. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 65)

Como pode ser observado, o sonho é a zona de encontros entre os habitantes do mundo espiritual e os habitantes do mundo natural/**real**, seu simbolismo ultrapassa as noções do sonho como atividade do inconsciente, fora da realidade. O sonho é, antes de tudo, parte do eixo que atribui sentido às vidas das famílias *Yanomami*; ele é a região que cifra uma sabedoria original que “não pode ser destruída pela água ou pelo fogo” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 66). Essa imagem nos encoraja a “reconhecer a instituição do sonho não como experiência cotidiana de dormir e sonhar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para nossas escolhas do dia a dia” (KRENAK, 2019, p. 51-52).

E se a escolha for habitar um mundo orientado pela filosofia do sonho? Para o alcance de tal horizonte, é preciso haver mundo, e haver gente. A obra de Kopenawa e Albert nos revela a **vertiginosa** profecia *Yanomami* do fim do mundo que levará a todos — indígenas e brancos — à extinção. A catastrófica narrativa sobre a queda do céu se circunscreve em um tempo em que os homens deixaram de sonhar, esqueceram sua origem ancestral e se apaixonaram por suas próprias imagens e pelos espelhos²¹ que as refletiam. Essa mitologia atribui a subversão mortífera do mundo às repetidas ofensivas dos brancos contra os indígenas e contra a sua terra-floresta.

Isso já aconteceu, mas os brancos nunca se perguntam por quê. Não se preocupam nem um pouco. Só querem saber de continuar escavando a terra em busca de minérios, até um dia encontrarem *Xiwãripo*, o ser do caos! Se conseguirem, aí não vai haver mais nenhum xamã para rechaçar os seres da noite. (...) Se os seres da epidemia continuarem proliferando, os xamãs acabarão todos morrendo e ninguém mais poderá impedir a chegada do caos. (...) Sem xamãs, a floresta é frágil e não consegue ficar de pé sozinha. As águas do mundo subterrâneo amolecem seu solo e sempre ameaçam irromper e rasgá-lo. (...) O céu ficará coberto de nuvens escuras e não haverá mais dia. Choverá sem parar. Um vento de furacão vai começar a soprar sem jamais parar. Não vai mais haver silêncio na mata. A voz furiosa dos trovões ressoará nela sem trégua, enquanto os seres dos raios pousarão seus pés na terra a todo momento. Depois, o solo vai se rasgar aos poucos, e todas as árvores vão cair umas sobre as outras. A mata vai ficar escura e fria, para sempre. (...) Nas cidades, os edifícios e os aviões também vão cair. (...) A terra vai se encharcar e vai começar a apodrecer. Depois será pouco a pouco coberta pelas águas, e os humanos vão virar outros, como aconteceu no primeiro tempo. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 492-493)

O céu desabará sobre as nossas cabeças, como já desabou em outras épocas, mas é fato que o antropoceno realmente

²¹ Entenda-se **espelhos** como um sinônimo para **mercadorias**.

intensificou a temática de um fim. É conhecida, no entanto, a capacidade que a natureza tem de se renovar, de retornar, transformada. Como há tempos vivemos a separação entre natureza e cultura, talvez a natureza tenha chances; talvez a cultura — tal como a entendemos hoje, a cultura humana — não. Por via das dúvidas, Kopenawa — como um bom professor — insiste em um diálogo, entendendo que mesmo que o céu desabe, sempre haverá mundos por vir.

CONCLUSÃO

Os 1500 marcam a primeira **queda do céu**²² na América indígena. Desde então, há um ciclo de sucessivas quedas. Mas por que ainda tem-se tanto medo de cair? O escritor Ailton Krenak aconselha a “não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares paraquedas coloridos e divertidos, inclusive prazerosos” (KRENAK, 2019, p. 63) para poder cair com estilo. Essa imagética poderosa demonstra que é possível aprender a transformar os medos em força, em astúcia para apreciar a queda, para sobreviver à queda. A metáfora do paraquedas não serve para comunicar que se deve entregar o jogo, mas que é necessário continuar nele, lutando.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, A. *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Elefante, 2019.

AGUIAR, A. Para que o céu seja céu: o caráter de levante da obra de Davi Kopenawa. *Tuíra*, n. 2, São Paulo, jan. 2020, p. 4-17.

ALBERT, B. O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza. In: ALBERT, B.; RAMOS, A. (Orgs.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato norte-amazônico*, Brasília:

²² Recuperamos a noção de **queda** neste momento do texto porque o termo é constantemente associado ao declínio do mundo. Kopenawa apresenta a profecia da queda do céu como o resultado das atitudes destrutivas dos brancos contra a natureza e contra os povos que nela vivem, como pode-se observar no fragmento: “Os *xapiri* já estão nos anunciando tudo isso, embora os brancos achem que são mentiras. (...) ‘Se destruírem a floresta, o céu vai quebrar de novo e vai cair na terra!’

Mas os brancos não ouvem. Sem ver as coisas com a *yãkoana*, a engenhosidade deles com as máquinas não vai torná-los capazes de segurar o céu e consolidar a floresta. (...) Contudo, se nós deixarmos de existir na floresta, jamais poderão viver nela (...) irão morrer também eles, esmagados pela queda do céu. Não vai restar mais nada. Assim é” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 494, ênfase no original).

UNESP, 1995, p. 1-33.

_____. Postscriptum: Quando eu é um outro (e vice-versa). In: KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 512-549.

CLASTRES, P. Da tortura nas sociedades primitivas. In: _____. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978, p. 123-131.

COHN, S. (Org.); KRENAK, A. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. (Coleção Encontros)

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: 34, 2010.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. "Não foi um acidente", diz Ailton Krenak sobre a tragédia de Mariana. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/nao-foi-um-acidente-diz-ailton-krenak-sobre-a-tragedia-de-mariana>. Acesso em: 10 fev. 2020.

LAGROU, E. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? *Revista de Antropologia*, v. 54, n. 2, Rio de Janeiro, abr. 2011, p. 747-780.

NOVAES, A. *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Prefácio: o recado da mata. In: KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 11-41.

_____; DANOWISKI, D. *Há mundo por vir?* Ensaios sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Instituto Socioambiental, 2017.



PESTE COMO PUNIÇÃO DIVINA: LEITURA COMPARADA ENTRE HOMERO E DÍCTIS¹

PLAGUE AS DIVINE PUNISHMENT: COMPARATIVE READING
BETWEEN HOMER AND DICTYS

Gelbart Souza Silva²

Artigo submetido em: 20 set. 2020

Data de aceite: 23 nov. 2020

Data de publicação: 17 dez. 2020

RESUMO: Neste artigo, propomos uma leitura comparada do episódio da peste causada pela ira de Apolo entre a *Ilíada*, de Homero, e o romance antigo anônimo *Ephemeris belli Troiani*. Para tanto, dividimos a análise em três partes: a causa da peste, suas consequências na relação entre os personagens e como ela é sanada. Conclui-se que, tanto na epopeia quanto no romance, a causa da doença é resultado da afronta a Crises, sacerdote de Apolo, e que o remédio para o mal causa a contenda entre Agamêmnon e Aquiles. A comparação ainda indica que, em *Ephemeris*, há certa diminuição do caráter heroico e divino da narrativa mítica troiana.

Palavras-chave: *Ilíada*. Homero. *Ephemeris belli Troiani Dictys Cretensis*. Peste. Literatura comparada.

ABSTRACT: In this article, we propose a comparative reading of the plague episode caused by Apollo's wrath between Homer's *Iliad* and the anonymous ancient novel *Ephemeris belli Troiani*. To do so, we divided the analysis into three parts: the cause of the plague, its consequences on the relationship among the characters and how this disease is cured. It is concluded that, both in the epic and in the novel, the cause of the pest is the result of the affront to Chryses, Apollo's priest, and that the remedy for evil causes the dispute between Agamemnon and Achilles. The comparison still indicates that, in *Ephemeris*, there is a certain decrease in the heroic and divine character of the mythical Trojan narrative.

Keywords: *Iliad*. Homer. *Ephemeris belli Troiani Dictys Cretensis*. Plague. Comparative literature.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Cláudio Aquati, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto-SP, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Doutorando do Curso de Letras da Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/1741482043524328>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

Neste ano de 2020, todo o planeta está sofrendo as consequências de uma pandemia causada pelo vírus Covid-19, que atingiu primeiramente a China e de lá se espalhou para o resto do mundo. Diversos esforços políticos e sanitários foram feitos em todos os países para refrear o avanço da doença e para que o sistema de saúde não colapsasse. Apesar dos protocolos e das informações da OMS, não houve como anular totalmente a destruição que o vírus causou e seu impacto sobre várias nações.

Eventos da magnitude de uma pandemia sempre fornecem inspiração para o material literário. Por exemplo, o italiano Boccaccio, em seu *Decamerão*, desenha um cenário em que dez pessoas se distanciam da sociedade para sobreviver à peste de Firenze de 1348. Também o franco-argelino Albert Camus dedicou-se à temática em seu livro *A peste* (1947). Inúmeras são as produções cinematográficas, como *Contágio* (2011), e os games, como *The last of us* (2013), que têm como tema central uma doença assolando a humanidade e abalando suas instituições.

Essa temática também aparece nos textos antigos greco-romanos, em autores como Tucídides (*História da Guerra do Peloponeso*), Sófocles (*Édipo-rei*), Lucrecio (*De rerum natura*) e Virgílio (*Eneida*), seja como pano de fundo da ação ou como algum motivo narrativo.

Pode-se, portanto, considerar a “peste” como um “tema clássico” (COSTA, 1978), cuja produtividade no âmbito artístico é reconhecida desde os primeiros versos da *Ilíada*, em que o aedo canta a ira de Apolo contra os gregos, consubstanciada em forma de uma praga assoladora. É a esse episódio da Guerra de Troia que dedicamos uma análise neste artigo, usando como objetos literários a *Ilíada*, de Homero, e o *Diário da Guerra de Troia* (*Ephemeris belli*

Troiani), romance anônimo em latim do século IV d.C.,³ narrado em primeira pessoa na voz de Díctis, um soldado grego. Propomos uma leitura comparativa dividida em três etapas: a causa da peste, as suas implicações sanitárias e políticas e, por fim, a sua resolução e os seus desdobramentos. Esse exame será essencialmente hipertextual, pois o *Diário* é considerado obra que dialoga diretamente com o revisionismo homérico e intertextualmente com todo um acervo das narrativas troianas clássicas e medievais (SILVA, 2019). Empreende-se, no *Diário*, uma transformação do mito em história, operada via inserção de elementos históricos e processos de racionalização (MERKLE, 1999; MOVELLÁN LUIS, 2015).

OFENDER UM SACERDOTE É OFENDER SEU DEUS

Numerosos artistas trataram da narrativa troiana, desde Homero até as obras do período medieval cujas nações se vinculavam à mítica Troia como sua originária (YOUNG, 1948; THOMPSON, 2004). O recorte aqui escolhido como objeto de discussão situa-se no longo e complexo assédio grego contra a cidade troiana. No entanto, esse episódio é célebre por ser o primeiro narrado por Homero, já desde as primeiras linhas de sua *Ilíada*: um conflito de interesses que causa a arenga máxima entre o rei supremo Agamêmnon e ilustre Aquiles:

Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida
(mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus
e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,
ficando seus corpos como presa para cães e aves
de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus),
desde o momento em que primeiro se desentenderam
o Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles.
(HOMERO, 2013, p. 85, canto I, versos 1-7)

Em sequência, o aedo homérico continua os questionamentos direcionados à musa, que servem de balizadores do conteúdo a ser narrado naquela epopeia que se inicia. Há uma interrogação, seguida de uma resposta: “Entre eles qual dos deuses provocou o conflito? / Apolo, filho de Leto e de Zeus” (HOMERO, 2013, p. 85, canto I, versos 8-9). Observa-se, pois, que o aedo não pergunta diretamente a causa da intriga, nem qual queixa havia entre as partes; na verdade, indaga que deus havia incutido nos homens a discórdia (ἔρις). Esse ponto

³ Esse romance foi escrito originalmente em grego por volta do século II d.C., cujo conhecimento é ainda em estado fragmentado (PEINADO, 2015).

que se mostra inicial e que pode, por vezes, passar por banal, salienta o cosmos poético da *Ilíada*, em que o espectro divino e espectro humano interagem ativamente, em especial com o divino intervindo, porque considerado superior, na vida humana. Não são, no entanto, os homens marionetes dos deuses, há neles capacidade de ação e cota de responsabilidade sobre seus atos, mas o divino se sobrepõe a eles, física e potencialmente.

Em sequência da resposta indicando Apolo como provocador da intriga, assim o aedo explica a fúria e a reação divinas:

(...) Enfurecera-se o deus
 contra o rei e por isso espalhou entre o exército
 uma doença terrível de que morriam as hostes,
 porque o Atrida desconsiderara Crises, seu sacerdote
 (HOMERO, 2013, p. 85, canto I, versos 9-12)

Apolo, portanto, ficou ultrajado porque um representante de seu culto fora menosprezado por Agamêmnon. Por esse motivo, o deus sentencia uma praga (*vóσσς*) sobre o exército. O aedo continua explicando como se deu essa desconsideração para com Crises. Os versos seguintes descrevem como o sacerdote apolíneo se apresentou aos gregos, sua intenção e suas palavras:

Ora este tinha vindo até as naus velozes dos Aqueus
 para resgatar a filha, trazendo incontáveis riquezas.
 Segurando nas mãos as fitas de Apolo que acerta ao longe
 e um cetro dourado, suplicou a todos os Aqueus,
 mas em especial aos dois Atridas, condutores de homens:
 “Ó Atridas e vós, demais Aqueus de belas cnêmides!
 Que vos concedam os deuses, que o Olimpo detêm,
 saquear a cidade de Príamo e regressar bem a vossas casas!
 Mas libertai a minha filha amada e recebei o resgate,
 por respeito para com o filho de Zeus, Apolo que acerta ao
 longe.”]

(HOMERO, 2013, p. 85, canto I, versos 12-21)

Observa-se que, para recuperar a filha, Crises apela em dois sentidos: a riqueza (resgate, *ἀποινα*) e a religiosidade (respeito, *ἄζομαι*), respectivamente o cetro dourado e as fitas de Apolo. No entanto, apesar de os aqueus em geral aceitarem tanto o resgate quanto o dever para com um oficial de Apolo, Agamêmnon se recusa e asperamente rechaça Crises. Dentre as palavras duras que o atrida utiliza, ele afirma a Crises que de nada adiantaria o rico presente

nem o símbolo divino, que nada o faria desistir da posse da moça. Com medo de ter sua vida ceifada, o ancião abandona o acampamento grego. Em seguida, narra o aedo da *Ilíada* a cena de Crises tétrico:

Caminhou em silêncio ao longo da praia do mar marulhante.
E depois de ter se afastado para longe, rezou o ancião
ao soberano Apolo, que Leto de belos cabelos deu à luz:
“Ouve-me, senhor do arco de prata, deus tutelar de Crise
e da sacratíssima Cila, que pela força reges Tênedo,
ó Esminteu! Se alguma vez ao belo templo te pus um teto,
ou queimei para ti as gordas coxas de touros
ou de cabras, faz que se cumpra isto que te peço:
que paguem com tuas setas os Dânaos as minhas lágrimas!”
Assim disse, orando; e ouviu-o Febo Apolo.
Desceu do Olimpo, com o coração agitado de ira.
(HOMERO, 2013, p. 86, canto I, versos 34-44)

Enfurecido (*χωόμενος κῆρ*), Apolo vai às naus e desfere suas setas contra os gregos, atingindo primeiro os animais e, em seguida, o ser humano. Instala-se a doença. Há um acúmulo de mortos, sem remédio para a peste.

A descrição do *Diário*⁴ sobre essa contenda primordial é muito semelhante à homérica. No entanto, cabe citar como Crises aparece na narrativa:

Eadem tempestate oraculum Pythii Graecis perfertur:
concedendum ab omnibus, uti per Palamedem Apollini Zminthio
sacrificium exhiberetur. Quae res multis grata ob industriam et
amorem viri, quem circa omnem exercitum exhibebat, nonnullis
ducum dolori fuerat. Ceterum immolatio centum victimarum,
sicuti praedictum erat, pro cuncto exercitu exhibebatur
praeunte Chryse, loci eius sacerdote. Interim re cognita
Alexander congregata armatorum manu ad prohibendum venit.
Eum duo Aiaces, priusquam ad templum adpropinquaret,
interfectis plurimis fugavere. Sed Chryses, quem sacerdotem
Zminthii Apollinis supra diximus, utriusque exercitus offensam

⁴ O texto em latim e a tradução de *Ephemeris belli Troiani* são adaptados de Silva (2019). Assuma-se a seguinte referência ao texto latino: nome da obra, *Ephemeris*; capítulo em algarismo romano; e parágrafo em números arábicos.

metuens, quisque partium ad eum venerat, cum his se adiunctum esse simulabat. (...). (*Ephemeris*, II, 14)⁵

Observe-se que o sacerdote é caracterizado como uma figura ambígua, que não se colocou efetivamente do lado troiano nem do grego, mas a qual quer um serviria. Uma posição neutra, pois. Não se pode, contudo, deixar de notar o verbo *simulare*, que indica, portanto, a ilegitimidade da ação aparente: Crises não confiava amizade nem a um nem a outro; apenas fingia ser amigo de ambos.

Após essa apresentação, há as incursões gregas contra as cidades vizinhas a Troia das quais Aquiles e Ájax saem carregados de riquezas, dentre elas Hipodamia (tradicionalmente chamada de Briseida por ser filha de Briseu) e Astínome (tradicionalmente chamada de Criseida por ser filha de Crises). Ocorre, mais tarde, a cena do resgate que Crises tentou:

Per idem tempus Chryses, quem sacerdotem Sminthii Apollinis supra docuimus, cognito filiam suam Astynomen cum Agamemnone degere, fretus religione tanti numinis, ad naves venit, praeferens dei vultus, ac quaedam ornamentorum templi eius, quo facilius recordatione praesentis numinis veneratio sui regibus incuteretur. Dein oblatis auri atque argenti donis plurimis, redemptionem filiae deprecatur; obsecrans uti magnificarent praesentiam dei, qui secum oratum eos ob sacerdotem proprium venisset. Praeterea commemorat, quae in dies adversum se ab Alexandro eiusque consanguineis, ob exhibitam per se paulo ante immolationem, inimica hostiliaque pararentur.⁶ Quae ubi accepere, reddendam filiam sacerdoti, neque ob id accipiendum praemium, universis placet: quippe qui cum per se amicus fidelisque nobis, tum praecipue ob religionem Apollinis nihil non mereri crederetur. Namque multis

⁵ “Na mesma época, foi anunciado aos gregos um oráculo de Pítio: que todos anuíssem em que, por meio de Palamedes, fosse oferecido um sacrifício a Apolo Esminteu. Essa indicação, que era agradável para muitos por causa da dedicação desse homem e da afeição que ele suscitava junto a todo o exército, fora motivo de mal-estar para alguns comandantes. Ademais, conforme fora predito e estando à frente Crises, sacerdote daquele local, cumpria-se a imolação de cem vítimas a bem de todo o exército. Nesse ínterim, tendo conhecido o assunto, Alexandre, reunida uma força armada, veio para impedi-los. Os dois Ajaces, tendo matado muitos, afugentaram-no antes mesmo que ele se aproximasse do templo. Mas Crises, que anteriormente dissemos ser sacerdote de Apolo Esminteu, temendo ofender a ambos os exércitos, para cada uma das partes que a ele vinha, fingia ser aliado dela.”

⁶ A aparente neutralidade que antes Crises tinha passa a ser abalada e sua simulação começa a falhar. A ambiguidade de caráter parece ser um ponto interessante dos personagens do *Diário* e estar ligado à atmosfera de traição em outros trechos (SILVA, 2019).

iam documentis ac fama incolarum, obsequi numini eius per omnia destinaverant. (*Ephemeris*, II, 28)⁷

É importante perceber que a cena desenhada nesse trecho é semelhante à homérica, porém se deve ter em mente que Crises tem, nessa descrição, maior apelo ao divino, pois, no excerto citado, é o ponto que ganha mais ênfase se comparado ao excerto da *Ilíada*. Inclusive o narrador Díctis indica que o sacerdote confiava seu êxito à presença dos símbolos divinos que carregava. Nesse ponto, deve-se mencionar que, na mentalidade religiosa, o signo de um deus (uma estátua, uma fita, um broche etc.) é a sua presentificação divina para o fiel. Bettini (2016), com base nos estudos de vasos decorados da Antiguidade realizados por Collard (2013), explica que há uma duplicação divina nas pinturas, expressa na presença antropomorfizada de um deus, invisível aos olhos dos personagens humanos representados, e na estátua desse deus invocado. Por trás da idolatria está o fato mesmo de crer que o objeto representando o deus é o deus feito presente.

Dessa forma, como na *Ilíada*, no *Diário*, a imagem de Crises com símbolos apolíneos aos braços é a presentificação do deus indo à frente do suplicante. Contudo, do mesmo modo que ocorre em Homero, no *Diário*, Agamêmnon ignora a religiosidade, trata soberbamente o sacerdote de Apolo e o dispensa com palavras indignas. Ao ofender o sacerdote, o rei ofendeu o deus presentificado, ou seja, ofendeu o próprio deus, motivo pelo qual surge a *ira Apollinis*.

Igitur Chryses ubi iniuriam perpessus ab Agamemnone domum discessit, neque multi fluxerunt dies, incertum alione casu, an, uti omnibus videbatur, ira Apollinis, morbus gravissimus exercitum invadit, principio grassandi facto a pecoribus: dein malo paulatim magis magisque ingravescente, per homines dispergitur. Tum vero vis magna mortalium corporibus fatigatis

⁷ “Por esse mesmo tempo, Crises, que anteriormente informamos ser sacerdote de Apolo Esminteu, tendo sabido que sua filha Astínome vivia com Agamêmnon, confiado na religiosidade de tão grande nome, veio às naus expondo a figura do deus e alguns ornamentos do seu templo com o fito de que, pela recordação da presença do nume, mais fácil fosse o respeito por ele inculcado nos reis. Depois, levados à frente numerosos presentes, constituídos de ouro e prata, pediu o resgate da filha, suplicando que dessem grande importância à presença do deus, que, em sua companhia, vinha rogar-lhes por causa do seu sacerdote. Além disso, ele lembra que inimizades e hostilidades contra ele, dia após dia, eram urdidadas por Alexandre e seus consanguíneos em razão de uma imolação por ele praticada pouco antes. Quando souberam desse fato, foi do agrado de todos devolver a filha ao sacerdote e nada de prêmio receber por isso, já que se acreditava ele merecer nada menos que isso, não só por ser simplesmente amigo e fiel a nós [gregos], mas, e principalmente, por sua devoção a Apolo. E, de fato, por muitas amostras e pela reputação dentre os habitantes daquelas localidades, eles já haviam determinado obedecer em tudo ao deus dele.”

pestifera aegritudine infando ad postremum exitio interibat. (...).
(*Ephemeris*, II, 28)⁸

Vale destacar que Díctis, o narrador em primeira pessoa, não imputa a causa da doença (*morbis*) concretamente a Apolo, como faz o texto homérico, mas há uma dubiedade (SILVA, 2019), embora seja indicado que a maioria dos gregos acredita ser de procedência divina aquele mal (*uti omnibus videbatur, ira Apollinis*). Essa relativização do narrador condiz com o que a crítica tende a apontar como a intenção narrativa de afastar o mundo dos deuses do mundo dos homens (MERKLE, 1999; VEGA; LÓPEZ, 2001; MOVELLÁN LUIS, 2015; PEINADO, 2015). De fato, ao cotejar as passagens, observa-se que, no *Diário*, Apolo só existe pela ótica humana dos personagens crédulos, como apontou Bergerard (2015), e não corporificado como a tradição tende a descrever os deuses.

Por fim, a desgraça que essa doença contagiosa causa e o modo como se espalha é semelhante ao texto homérico: do gado ao homem, o que deixa um cordel de corpos no acampamento grego.

PESTE E GERENCIAMENTO DA CRISE

Instalada a crise da praga, narra-se na *Ilíada* que a peste devastou os gregos por nove dias. Ao décimo, Aquiles, entusiasmado por Hera, convoca uma assembleia para que se deliberasse sobre a situação.

“Atrida, julgo agora que seremos obrigados a regressar
e voltar frustrados para casa, isto no caso de fugirmos à morte,
se ao mesmo tempo a guerra e a doença dizimam os Aqueus.
Mas agora interroguemos algum vidente ou sacerdote,
ou um intérprete de sonhos — também os sonhos vêm de Zeus
—,]
que nos indique por que razão se encolerizou Febo Apolo,
se por causa de promessa ou de hecatombe nos censura;
na esperança de que aceite o sacrifício de ovelhas e cabras

⁸ “Então, quando Crises se retirou à sua casa depois de ter sofrido a injúria de Agamêmnon, não correram muitos dias, uma doença gravíssima invadiu o exército, primeiramente alastrando-se a partir do gado e depois, com o mal paulatinamente se agravando mais e mais, dispersou-se por entre os homens, não se sabe ao certo se por outro fator ou, conforme parecia a todos, por ira de Apolo. Depois disso, de fato, grande quantidade de homens perecia, com os corpos extenuados por essa pestífera doença até, por fim, a morte medonha.”

imaculadas e que assim afaste de nós a pestilência.”

(HOMERO, 2013, p. 87, canto I, versos 59-67)

O adivinho Calcas, que já havia sido agraciado por vaticínios de Febo Apolo, levanta-se na assembleia. Ele então solicita que Aquiles o proteja para que possa proferir a resposta sem medo, pois ela certamente não agradaria a Agamêmnon. Aquiles aquiesce. Calcas informa, pois, qual é o remédio para o mal:

Tomando então coragem, falou o adivinho irrepreensível:

“Não é porque o deus censura alguma promessa ou

hecatombe,]

mas por causa do sacerdote, que Agamêmnon desconsiderou.

Não libertou a filha nem quis receber o resgate:

por isso nos dá desgraças o deus que acerta ao longe.

E não afastará dos Dânaos a repugnante pestilência,

até que ao querido pai seja restituída a donzela de olhos

brilhantes, gratuitamente e sem resgate, e seja levada até

Crise]

uma sagrada hecatombe. Então convencê-lo-emos a acalmar-

se.”]

(HOMERO, 2013, p. 88, canto I, versos 92-100)

Agamêmnon, com “o coração cheio de negra raiva” (HOMERO, 2013, p. 88, canto I, verso 103), ataca Calcas com palavras duras, mas informa que, apesar de desejar mais a Criseida do que a própria esposa Clitemnestra, decidirá devolver a moça ao pai contanto que receba algo em troca. Agamêmnon ameaça retirar prêmios de Aquiles, e ambos então começam a discutir agudamente. Agamêmnon afirma que se Criseida lhe for tirada, tão logo tomará Briseida de Aquiles. O filho de Peleu cogita matar o soberbo rei ali mesmo, mas é dissuadido por Atena. Aquiles declara que não mais obedeceria aos pedidos de Agamêmnon naquela guerra. Com essa contenda, acaba a assembleia. Criseida é embarcada com provisões para honrar Apolo. No comando da nau, Ulisses parte rumo ao encontro de Crises.

O que parecia um encaminhamento para solução, no entanto, não o era, pois Agamêmnon não havia desistido de seu intento. Mandou que se tomasse Briseida das tendas de Aquiles. Sem resistência, o filho de Peleu entregou a moça aos arautos de Agamêmnon, porém indicou que não mais da guerra participaria. Após os arautos se afastarem, ele foi à praia em prantos orar a sua mãe. Tétis o confortou. Aquiles ainda mantinha cólera “no coração por causa de uma mulher de bela cintura, / que à força e à sua revelia lhe tiraram” (HOMERO, 2013, p. 97, canto I, versos 429-430).

No *Diário*, a arrogância e a soberba de Agamêmnon igualmente são acentuadas e também causam o afastamento de Aquiles dos campos bélicos. Assim como na *Ilíada*, Díctis narra que a doença se espalhou rapidamente por todos, porém um detalhe se destaca: “Sed regum omnino nullus neque mortuus ex hoc malo neque adtemptatus est (...)” (*Ephemeris*, II, 30)⁹. Esse detalhe é curioso, pois, como indica Venini (1981), Díctis tende a deixar explícito o que na narrativa homérica é implícito, ou seja, subentende-se no poema homérico que os comandantes reunidos na assembleia não haviam contraído a danosa doença. Por outro lado, é interessante inferir o porquê de eles não terem sido contaminados: pode-se cogitar que Apolo não flechou aqueles em cujas mãos estava o poder deliberativo; pode-se também pensar que o contágio não chegou às tendas dos reis por estarem destacados da massa soldadesca e do trato com os animais, distantes, portanto, dos vetores da doença. Seja qual for a alternativa aventada, fato é que também no *Diário* há a assembleia:

Ceterum postquam nullus morbi modus, et in dies plures interibant, cuncti duces converso iam in se quisque timore, in unum coeunt: ac dein flagitare Calchanta, quem futurorum praescium memoravimus, uti causam tanti mali ediceret. Ille enim perspicere se originem huiusce morbi, sed haud liberum esse cuiquam eloqui: ex quo accideret, uti potentissimi regis contraheret offensam. Post quae Achilles reges singulos adigit, ut interposita iurisiurandi religione confirmarent, nequaquam se ob ea offendi. Hoc modo Calchas, ubi cunctorum animos in se conciliavit, Apollinis iram pronuntiat: eum namque ob iniuriam sacerdotis infestum Graecis, poenas ab exercitu expetere. Dein perquirente Achille mali remedium, restitutionem virginis pronuntiat. (*Ephemeris*, II, 30)¹⁰

Observa-se que o texto do *Diário* é extremamente próximo da narração homérica. Note-se, ainda, que Calcas afirma que Apolo está vingando a ofensa contra Crises, realizada por Agamêmnon, infligindo pena ao exército, e isso indica que a massa estava sendo punida por causa de uma ação de seu

⁹ “Mas nenhum dos reis, em sua totalidade, foi morto ou tocado por esse mal.”

¹⁰ “Ademais, como não havia qualquer moderação da doença e dia a dia mais homens morriam, todos os chefes já se fechando em si por medo, reúnem-se e, em seguida, insistem junto a Calcas, o qual lembramos ser capaz de conhecer de antemão os tempos futuros, que dissesse a causa de tanto mal. Ele, com efeito, afirma reconhecer claramente a origem de tal enfermidade, mas não estava livre para revelá-la a qualquer um, já que, a partir disso, aconteceria de ele contrair a ofensa de um potentíssimo. Depois disso, Aquiles forçou a cada um dos reis a se obrigarem, por meio de um compactado compromisso sagrado de juramento, a não ficarem ofendidos seja por qualquer que fosse essa causa. Desse modo, Calcas, quando reuniu os ânimos de todos para si, pronunciou a ira de Apolo: o fato era que ele, hostil aos gregos por causa da injúria do sacerdote, reivindicava as penas às custas do exército. Depois, com Aquiles insistindo em saber, ele pronunciou que o remédio para o mal era a restituição da virgem.”

comandante supremo. Não diferente ocorre em um episódio anterior a este do *Diário* (I, 19-23), em que Agamêmnon, ignorando a santidade de um bosque, fere um animal no espaço dedicado ao culto de Diana. Em resposta ao ultraje, a deusa manda uma peste contra todo o exército, cujo remédio seria o sacrifício de Ifigênia, filha de Agamêmnon. O pai então reluta em realizar o sacrifício da filha. Ulisses, arditamente e às escondidas, convence Clitemnestra a enviar a moça a Áulis, local onde se alojavam os gregos para preparar o assédio contra Troia. Ulisses havia mentido que Agamêmnon arranjava um casamento para Ifigênia com o ilustre Aquiles. Quando já se prontificava o ritual de sacrifício de Ifigênia, enquanto Aquiles, após descobrir o plano de Ulisses, corre para salvar a moça, Agamêmnon esconde-se triste em seus aposentos. No momento de completar a imolação da jovem, há uma intervenção insólita, proveniente da própria Diana, impedindo o assassinato da virgem, que acaba sendo amparada por Aquiles e colocada por ele em custódia do rei da Cítia. À semelhança do episódio bíblico do sacrifício de Isaque, no *Diário*, há provisão de uma vítima vicária para realizar o sacrifício à divindade. Em razão dessa ofensa à deusa Diana, Agamêmnon recebe o prognóstico de um mau futuro.

Tanto no episódio de Ifigênia quanto no de Crises, Agamêmnon é caracterizado como egoísta e um mau gestor da crise, pois reluta em resolver o problema. Em Homero, Aquiles também caracteriza negativamente o rei supremo dos gregos: “Pesado de vinho! Olhos de cão! Coração de gamo!” (HOMERO, 2013, p. 91, canto I, verso 255¹¹). Ele ainda afirma que Agamêmnon pouco vai à frente do exército na liça e só recebe o que os outros conquistam. Em contraposição a Aquiles, que se mostra capaz de sacrificar-se em favor de outros, Agamêmnon pensa apenas em interesses próprios. No *Diário*, após a declaração de Calcas, narra-se que:

Tum Agamemnon coniectans quod mox accidit, concilio tacitus egressus, cunctos quos secum habuerat, in armis esse iubet. Id ubi Achilles animadvertit, commotus rei indignatione, simul pernicie defessi exercitus anxius, defunctorum corpora miserandum in modum confecta undique in unum colligi iubet, atque in conventu ante ora omnium proici. Quo spectaculo adeo commoti reges gentesque omnes, uti adversum Agamemnonem ab cunctis pergeretur, duce atque auctore Achille, et si perstaret, suadente exitio vindicandum. Quae ubi regi nunciata, pertinacia animi, an ob amorem captivae, cuncta extrema ratus experiri, nihil remittendum de sententia destinaverat. (*Ephemeris*, II, 31)¹²

¹¹ Em grego: *οίνοβαρές, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο.*

¹² “Agamêmnon, conjecturando o que em breve aconteceria, tendo saído calado da reunião, ordenou a todos que tivera consigo que pegassem em armas. Quando Aquiles percebeu sua intenção, indignado com o fato, ao mesmo tempo aflito com o morticínio do exército fatigado, manda que os corpos dos defuntos que se produziram de modo infame sejam juntados de toda parte para um único lugar e sejam

Por causa dessa confusão no campo grego, os troianos sentem a oportunidade de atacar, e o fazem, o que causa ainda mais perdas aos gregos (*Ephemeris*, II, 32). Findado o combate, o exército aqueu decide dar a Aquiles o comando máximo.

Sed Agamemnon anxius, ne decus regium amitteret, in consilio verba facit: Sibi maxime cordi esse exercitus incolurmitatem; neque ulterius differre, quin Astynome parenti remitteretur, maxime si restitutione eius instantem perniciem subterfugerent: nec quicquam deprecari amplius, si modo in locum eius Hippodamiam, quae cum Achille degeret, vicarium munus amissi honoris acciperet. (*Ephemeris*, II, 33)¹³

Ora, em seu discurso, Agamêmnon afirma agir visando ao bem dos gregos, mas Díctis não deixa de marcar a sua avaliação e indicar claramente que Agamêmnon se pronunciava apenas para não perder o domínio do exército. Apesar de o proposto de troca parecer indecoroso a todos, por amor ao exército, Aquiles aquiesce em ceder sua escrava (*Ephemeris*, II, 33).

Tomada Hipodamia (Briseida) da tenda de Aquiles, Astínome (Criseida) é colocada em um barco e despachada junto a Diomedes e Ulisses para a casa de seu pai.

DO FIM DA PESTE E DAS SUAS CONSEQUÊNCIAS POLÍTICAS

Por fim, neste último trecho de leitura, há o reparo do agravo como remédio para o mal e as consequências políticas de uma crise sanitária. Em Homero, Ulisses apresenta a Crises sua filha e os sacrifícios que Agamêmnon havia mandado para reparar o ultraje. Crises os recebe e reza a Apolo:

levados à assembleia ante a vista de todos. Os reis e todos os demais se comovem de tal maneira com aquele cenário que todos se erguem contra Agamêmnon, tendo Aquiles a iniciativa e o comando, enquanto ele convencia a todos a puni-lo com a morte, caso persistisse. Quando comunicam ao rei tais notícias, este, disposto a chegar até às últimas consequências, fosse por obstinação, fosse por amor à escrava, resolve não ceder nem um pouco quanto à sua decisão.”

¹³ “Mas Agamêmnon, preocupado em não perder a liderança geral, em assembleia proferiu um discurso: que, acima de tudo, estava em seu coração a segurança do exército e que não podia mais adiar a devolução de Astínome ao pai, principalmente se com a restituição dela eles se livrassem daquela aflição perniciososa, não pedindo nada mais senão apenas que em lugar dela ele recebesse Hipodamia, que vivia com Aquiles, como benefício substitutivo de um prêmio perdido”.

“Ouve-me, senhor do arco de prata, deus tutelar de Crise e da sacratíssima Cila, que pela força reges Tênedo! Tal como antes deste ouvidos à minha prece, e para me honrares fustigaste a hoste dos Aqueus, também agora faz que se cumpra isto que te peço: afasta dos Dânaos a pestilência repugnante.”

Assim disse, orando; e ouviu-o Febo Apolo.

(HOMERO, 2013, p. 98, canto I, versos 451-457)

Adicionaram-se a essa reza vários rituais, incluindo cantos a Apolo. O mal finda, mas não a raiva de Aquiles, que permanecerá, como a leitura integral da *Ilíada* dá conta, até o momento em que outra ira tome seu coração, ira essa derivada de outra grande perda: a morte de seu caro Pátroclo pelas mãos de Heitor.

Outrossim, no *Diário*:

Igitur adversa cunctorum voluntate, neque tamen quoquam palam recusante, Agamemnon, tamquam ab omnibus concessa res videretur, lictoribus ut Hippodamia abstraheretur imperat; hique brevi iussa efficiunt. Interim Astynomen Graeci per Diomedem atque Ulixem cum magna copia victimarum ad fanum Apollinis transmisere. Dein perfecto sacrificio, paulatim vis mali leniri visa, neque amplius adtemptari corpora; et eorum qui antea fatigabantur, tanquam sperato divinitus levamine, relaxari. Ita brevi per universum exercitum salubritas vigorque solitus renovatus est. (*Ephemeris*, II, 33)¹⁴

Observa-se que a peste cessa exatamente quando Astínome é devolvida. Tendo em vista a atmosfera racionalizante da narração do *Diário*, esse momento parece insólito ao leitor. De qualquer forma, deve-se notar que o agravo cometido por Agamêmnon contra Aquiles não teve nenhum protesto da parte dos comandantes e do exército. Será exatamente esse fato que pesará no coração de Aquiles.

Ceterum Achilles memor iniuriae supradictae abstinendum publico consilio decreverat, odio máximo Agamemnonis, abolitoque amore quem circa Graceos habuerat; scilicet quod

¹⁴ “Então, contra a vontade de todos, mas sem que alguém protestasse abertamente, Agamêmnon, como parecesse permissão concedida por todos, ordenou ele aos litores que fosse levada embora Hipodamia; e esses logo cumprem as ordens. Nesse ínterim, os gregos, por intermédio de Diomedes e Ulisses, levaram Astínome com grande abundância de vítimas ao templo de Apolo. Depois, consumado o sacrifício, via-se que paulatinamente a força do mal ia se abrandando, e não mais eram afligidos os corpos; e aqueles que antes eram fatigados iam sendo curados como por um alívio esperado dos deuses. Assim, em pouco tempo, a salubridade e o vigor de antes foram renovados em todo o exército.”

eorum patientia post tot bellorum victorias, ac facta fortia, Hippodamia concessum pro laboribus praemium per iniuriam abducta esset. (*Ephemeris*, II, 34)¹⁵

Aquiles decide retirar-se da guerra. Segundo Movellán Luis (2015), a ofensa de Agamêmnon é acentuada quando ele não convida o filho de Peleu a participar de um banquete, uma grave desonra política para um comandante.

Is namque, quamquam ob illatam ab Agamemnone iniuriam et abductam Hippodamiam nihil animi remiserat, tamen maxime indignatus, quod reliquis ducibus ad coenam deductis solus contemptui habitus intermitteretur. (*Ephemeris*, II, 36)¹⁶

Embora se possa cogitar que esse fato diminua o peso sublime da ira de Aquiles a uma futilidade, Movellán Luis (2015) considera que há, nessa sucessão narrativa, o reforço da ingratidão dos gregos para com Aquiles. A revolta do pelida é tamanha que ele começa a nutrir um sentimento insidioso contra os gregos, a ponto de desejar atacá-los (*Ephemeris*, II, 37). Se, por um lado, essa intenção de Aquiles pode ser considerada parte de seu caráter impulsivo (MERKLE, 1989), por outro, pode ser julgada como reflexo do sentimento de desvalorização, uma vez que, em uma batalha anterior, o exército grego havia tido êxito mesmo sem a presença do valoroso Aquiles (MOVELLÁN LUIS, 2015). Seja por um motivo, seja por outro, fato é que será por meio de um banquete que Agamêmnon selará a paz com Aquiles, depois de embaixadas para reaver o ânimo do pelida. Inclusive, Agamêmnon afirma a Pátroclo que não tocara em Hipodamia e que a havia tomado de Aquiles não por amor à escrava, mas por ira (*Ephemeris*, II, 49). De fato, quando reunidos na tenda do pelida, Aquiles reafirma que a culpa por sua raiva não estava somente sobre Agamêmnon, mas sobre todos os gregos que não o defenderam (*Ephemeris*, II, 51). Contudo, Aquiles reconhece, por fim, a inocência do exército e, depois da embaixada, retoma seu lugar no exército. Não é, portanto, a morte de Pátroclo que o traz de volta, mas o reconhecimento de seu valor. Há, então, o festim em sua homenagem, no qual:

Agamemnon manum Achillis retentans eumque et reliquos duces ad cenam deducit. Ac paulo post inter epulas, cum laeti

¹⁵ “Ademais, Aquiles, lembrando-se da injúria mencionada anteriormente, decidira abster-se da reunião pública principalmente pelo ódio a Agamêmnon e porque fora suprimido o amor que tivera para com os gregos, evidentemente porque, em razão da omissão deles, depois de tantas vitórias em guerras e feitos valorosos, por meio de injustiça lhe havia sido tomada Hipodamia, prêmio concedido por seus esforços.”

¹⁶ “Ele, de fato, embora em nada abrandasse o ânimo por causa da injúria feita por Agamêmnon e da separação de Hipodamia, entretanto, indignado, sobretudo, porque os demais comandantes haviam ido ao jantar e somente ele fora deixado numa condição de desprezo.”

inter se invitarent, rex Patroclum quaesiit, ut Hippodamiam cum ornamentis, quae dederat, ad tentoria Achillis deduceret; isque libens mandata efficit. (*Ephemeris*, II, 52)¹⁷

A cena encerra os conflitos políticos e pessoais derivados da crise sanitária. Porém, no *Diário*, outros conflitos de interesse entre os gregos aparecem, por causa dos quais muitos perecem. Todos esses interesses são, no entanto, humanos.

CONCLUSÃO

Enquanto no nosso mundo é a ciência que busca reconhecer a origem e a remediação da pandemia, no universo literário das narrativas antigas aqui analisadas, impera o viés mitológico. Em Homero, tanto o nascimento da doença quanto a sua remediação provêm das mãos de um deus. No *Diário*, apesar de o narrador colocar em dúvida a origem divina da doença contagiosa, a sequência dos acontecimentos atesta a interferência sobre-humana.

Observou-se, também, que a peste é causada, nas duas narrativas, por ofensa ao sacerdote do deus, o que reforça a atividade divina no episódio. Além disso, deve-se notar que, tanto na *Ilíada* quanto no *Diário*, a crise sanitária essencialmente repercute no âmbito político, de modo que, na busca da solução do mal, há conflitos de interesse entre os tomadores de decisão. Pode-se afirmar, ainda, que no *Diário* o âmbito político fica ainda mais salientado, pois Agamêmnon age apenas pensando em defender sua alta posição hierárquica, enquanto Aquiles, em um primeiro momento, age por amor ao exército, mas, depois, sentindo-se ultrajado e menosprezado, abandona o combate e só retorna como partidário quando é reconhecido o seu valor. Nesse sentido, o Aquiles narrado por Díctis aparece ao leitor conhecedor da *Ilíada* menos nobre que o homérico.

Destaca-se, por fim, que a sequência narrativa do *Diário*, apesar de nela haver intervenções sobrenaturais, é motivada por interesses puramente humanos, como a vaidade e a ira. Sendo assim, a interferência da deidade figura, de certa forma, com caráter responsivo e serve para chamar a atenção dos personagens para o respeito religioso, cuja inobservância acarreta males aos humanos, males esses curáveis apenas pelo aplacamento do deus ofendido.

¹⁷ “Agamêmnon, retendo a mão de Aquiles, conduziu-o e os demais comandantes ao banquete. E, pouco depois, em meio a refeições, enquanto, felizes, tratavam-se bem uns aos outros, o rei pediu a Pátroclo que conduzisse à tenda de Aquiles Hipodamia juntamente com ornamentos, os quais lhe haviam sido presenteados. E ele, com boa vontade, obedeceu às ordens.”

REFERÊNCIAS

- BERGERARD, L. Note al libro secondo (n.68-144). In: LELLI, E. (Org.). *L'altra Iliade*. Ditti di Creta. Il diario di guerra di un soldato greco. Con la Storia della distruzione di Troia di Darete Frigio e i testi bizantini sulla guerra troiana. Milano: Bompiani, 2015, p. 533-550.
- BETTINI, M. Visibilità, invisibilità e identità degli dèi. In: PIRONTI, G.; BONNET, C. (Org.) *Gli dèi di Omero: politeismo e poesia nella Grecia antica*. Napoli: Carocci, 2016, p. 29-57.
- COLLARD, H. Montrer l'invisible. Les dieux et leurs statues dans la céramique grecque. In: BORGEAUD, P. (Ed.). *Perception et construction du divin dans l'Antiquité*. Librairie Droz S. A., 2013, p. 61-89.
- COSTA, A. *Temas clássicos*. São Paulo: Cultrix; Secretararia da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2013.
- MERKLE, S. *Die Ephemis belli Troiani des Dictys von Kreta*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1989.
- _____. News from the past. Dictys and Dares on the Trojan War. In: HOFMANN, H. *Latin fiction: the Latin novel in context*. London: Routledge, 1999, p. 132-140.
- MOVELLÁN LUIS, M. *La crónica troyana de Dictis de Creta: trama épica y falsa historia*. Tese (Doutorado em Filologia Grega). Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.
- PEINADO, E. G. *La Ephemis belli Troiani: Edición del texto y estudio de los aspectos filológicos e literarios*. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos), Faculdade de Filosofia e Letras, Universidad de Alicante, Alicante, 2015.
- SILVA, G. S. *Ephemis belli Troiani Dictys Cretensis: estudo e tradução*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 2019.
- THOMPSON, D. *The Trojan war: literature and legends from the Bronze Age to the present*. Jefferson: McFarland, 2004.
- VEGA, M. F. B.; LÓPEZ, V. C. Introducción. In: ANÔNIMO. *La Ilíada latina, Diario de la guerra de Troya de Dictis Cretense y Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*. Tradução de Maria Felisa del Barrio Vega e Vicente Cristóbal López. Madrid: Gredos, 2001, p. 118-166.
- VENINI, P. Ditti Cretese e Omero. *Memorie dell'Istituto Lombardo*, n. 37, Milão, 1981, p. 161-198.
- YOUNG, A. M. *Troy and her legend*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1948.



DO VODU AO VÍRUS: A EVOLUÇÃO DO ZUMBI E SUA ADAPTABILIDADE ÀS HISTÓRIAS QUE CONTA¹

FROM VODU TO VIRUS: THE EVOLUTION OF THE ZOMBIE AND ITS
ADAPTABILITY TO THE STORIES IT TELLS

Lígia Helena Souza²

Artigo submetido em: 20 set. 2020

Data de aceite: 10 nov. 2020

Data de publicação: 17 dez. 2020

RESUMO: Encontramos os zumbis nos livros, filmes, quadrinhos, jogos e em qualquer outra plataforma que permita a construção de uma narrativa. Em geral, essas histórias são sobre uma praga viral, que traz a morte, a volta dos que se foram, e como os vivos lidam com as mudanças que isso traz. Nosso propósito aqui é fazer uma síntese da história dessa criatura pelas diferentes produções que a incluem, de forma que possamos compreender como ela se adapta a vários temas em cada momento pelo qual passa a sociedade, os motivos para essa capacidade de adaptação e qual a influência da literatura no desenvolvimento desse monstro. Russel (2010) e Luckhurst (2015) são as principais referências para o desenvolvimento deste trabalho.

Palavras-chave: Zumbis. Cinema. Literatura.

ABSTRACT: We can find zombies on books, movies, comics, games and on any other platform in which it is possible to build a narrative. Usually, these stories are about a viral plague that brings death, the return of those who were gone, and how the living deal with the changes that come with all this. Our purpose here is to summarize this creature's history throughout the different productions that include it, so we can comprehend how it adapts to various themes in each moment of society, what motivates its ability to adapt and how literature influences the development of this monster. Russel (2010) and Luckhurst (2015) are the main bibliographic references on this study.

Keywords: Zombies. Cinema. Literature.

¹ Texto orientado pela Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana-MG, Brasil.

² Mestranda do Curso de Letras (Estudos da Linguagem) da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana-MG, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/4182958301050686>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

Indeed, the zombie apocalypse is precisely one of the privileged ways of imagining our interconnected global condition.

(Roger Luckhurst)

A ideia de doença, transmissão viral, pandemia e morte tem um representante ficcional entre os monstros que tradicionalmente povoam as histórias da literatura, do cinema, da televisão, dos jogos e de qualquer outra plataforma: os zumbis. Entre essas mídias, eles são mais conhecidos pelos filmes, já que foi no cinema que ganharam as características pelas quais são conhecidos hoje: é um corpo morto, porém vivo, sem consciência do que faz, e que tem, em sua existência, o único objetivo de se alimentar da carne humana.

David Punter e Glennis Byron incluem o zumbi entre os monstros que vêm da literatura gótica. Segundo os autores, surgido “out of the myths of the walking dead associated with the voodoo religion of Haiti, the zombie is initially most obviously identified with slavery, allowing for a critique of colonialism, and is frequently used this way”³ (PUNTER; BYRON, 2007, p. 264). Nesse trabalho, pretendemos mostrar que os zumbis vão além da crítica ao colonialismo, e se mostraram capazes de se adaptar a diferentes temas e ideias desde que foram apropriados pelos estadunidenses.

³ “(...) dos mitos dos mortos que andam, dentro da religião vodu do Haiti, o zumbi inicialmente era relacionado à escravidão, permitindo uma crítica ao colonialismo, e é frequentemente utilizado assim”. As traduções aqui apresentadas foram feitas pela autora deste artigo.



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, conseqüentemente 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 (o clássico de Ann Radcliffe, *Os mistérios de Udolpho*, está nessa categoria); e, por fim, o gótico equívoco, que é ambíguo em relação à origem do que lemos nas obras.

Os zumbis chegaram a Hollywood quando os estúdios Universal lançavam uma série de filmes de monstros no cinema. Depois dos sucessos de *Drácula* (1931) e *Frankenstein* (1931), essa nova criatura já encontrou um público pronto para pagar para ver seus filmes. Mas, diferente do que era feito nas demais obras, esse monstro não veio da literatura. Sua origem está em mitos que o público americano não havia visto até então. Nas décadas seguintes, ele fica relegado ao cinema de baixo orçamento, mas, ainda assim, ganha seu espaço — mesmo que o respeito não tenha vindo ainda, segundo Jamie Russel:

Poucos monstros de filme de terror são tão mal vistos quanto o zumbi. Enquanto vampiros, lobisomens, e até assassinos seriais demandam respeito, o zumbi nunca é visto como algo mais que um bufão que se arrasta às margens do cinema de terror, apodrecendo e fazendo sujeira. Não há aristocratas, sangue azul ou celebridades entre os zumbis, nenhuma grande estrela nem rosto conhecido, só monstros pobretões, anônimos, que geralmente não sabem falar, mal conseguem caminhar e usam a maior parte de sua energia para impedir que seus corpos em decomposição desabem. (RUSSEL, 2010, p. 17)

Mesmo chegando pelas “margens do cinema de terror”, os zumbis estão em obras dos mais variados gêneros, seja o horror, a comédia, ou mesmo o romance adolescente. É deles uma das séries de maior sucesso da década de 2010, *The walking dead* (2010), e o orçamento não é mais tão limitado. Pretendemos entender aqui como esse monstro conseguiu esse espaço, saindo dos filmes B e se tornando parte dos grandes sucessos cinematográficos.

Para isso, este artigo será dividido em duas partes. No primeiro, abordaremos o zumbi até sua grande transformação em *A noite dos mortos-vivos* (1968), de George A. Romero, e como foi a adaptação do monstro e do que ele

representa para os criadores dessas histórias e para o seu público. Na segunda parte, falaremos do zumbi de Romero aos dias atuais, quando temos essa criatura como a mais influente entre aquelas presentes nos filmes de horror da década de 1930.

A nossa ideia aqui é ver além do histórico desse monstro que encontramos nos mais diversos produtos culturais, e entender também como ele foi usado para mostrar algo além do sangue e dos corpos que estão sempre presentes nessas histórias. Entre os elementos que dão ao zumbi essa capacidade de se adaptar ao tempo e aos tempos, está sua relação com a literatura, que não é constante ao longo dos anos. A partir disso, podemos ter uma compreensão mais ampla sobre o zumbi e sua capacidade de mudar e se adaptar para cada novo filme, livro e jogo.

O ZUMBI VODU

A série de televisão *Deuses americanos* (*American gods*, 2017) mostra o deus africano Anansi viajando em um navio negreiro com as pessoas retiradas de suas terras para serem levadas aos Estados Unidos, onde seriam escravizadas. Na cena, o deus, em um discurso inflamado, conta àquelas pessoas o que as espera pelos próximos séculos e as incita a um motim.

A figura do deus como um humano sendo levado para o novo mundo enquanto influencia as histórias das pessoas escravizadas nos ajuda a entender a origem do zumbi. Assim como as religiões brasileiras de matriz africana, entre elas a umbanda e o candomblé, que vieram com os escravizados trazidos para o Brasil, essa criatura foi carregada da África Ocidental para o Haiti nas histórias, na cultura e na religião das pessoas sequestradas e levadas para um destino de trabalho forçado, principalmente em plantações de cana-de-açúcar ou nas casas dos senhores brancos. Os deuses podem não ter vindo pessoalmente como Anansi, mas as preces e suas figuras divinas estavam nas mentes daquelas pessoas, e o conhecimento continuou com elas e se transformou ao longo dos séculos.

O zumbi é um monstro versátil. Do Haiti a *The walking dead*, ele representou diferentes temores nas lendas e narrativas fictícias que o incluíam. No caso dos haitianos do início do século XX, momento em que os brancos têm o primeiro contato com essa criatura, o medo era de sua própria história.

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 simbolizava 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)

Diferentes exploradores foram à ilha, inclusive o jornalista e escritor Lafcadio Hearn, que em 1889 escreveu um artigo para a *Harper's magazine* sobre sua experiência no Caribe. No entanto, ele não incluiu uma descrição satisfatória das lendas. Quem apresentou o que aprendeu no Haiti de forma que atraísse a atenção do público americano foi outro explorador, William Seabrook.

Seabrook documentou o período que passou no Haiti no livro *The magic island*, publicado em 1929. Na obra, ele conta do primeiro contato com zumbis, que têm uma descrição diferente dos que vemos nos filmes das últimas décadas. Segundo ele, seriam três homens que trabalhavam para a *Haitian American Sugar Company* (Hasco), nas plantações de cana-de-açúcar, agindo mais como robôs que como seres humanos e servindo a um propósito próximo da escravidão, mas sem sequer terem consciência do que acontecia à sua volta.

Seabrook coloca no livro uma descrição do que viu, e, depois de a obra ser publicada nos Estados Unidos, inspirou histórias por anos:

The zombie, they say, is a soulless human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a mechanical semblance of life – it is a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive. People who have the power to do this go to a fresh grave, dig up the body before it has had time to rot, galvanize it into movement, and then make of it a servant or slave, occasionally for the commission of some crime, more often simply as a drudge around the habitation or the farm, setting it dull heavy tasks, and beating it like a dumb beast if it slackens.⁴ (SEABROOK, citado em LUCKHURST, 2015, p. 30)

⁴ “O zumbi, eles dizem, é um corpo humano sem alma, ainda morto, mas retirado de seu túmulo e dotado de uma vida mecânica ilusória por feitiçaria — é um corpo morto levado a andar e agir como se estivesse vivo. Quem tem o poder para fazer isso vai a um túmulo recente, desenterra o corpo antes que tenha tempo de apodrecer, reanima-o, e então o transforma em criado ou escravo, ocasionalmente para a prática de algum crime, frequentemente apenas para que seja um burro de carga para a casa ou para a fazenda, dando-lhe tarefas maçantes e pesadas, e o espancando-o como a um animal estúpido se fica lento”.

O livro de Seabrook rapidamente ganhou popularidade nos Estados Unidos e o monstro que apresentava começou a ganhar novas histórias. O primeiro lugar onde essas narrativas encontram espaço é na literatura, especificamente nas revistas *pulp*. O conteúdo dessas publicações era mais apelativo e violento, então foi o lugar ideal para contos sobre corpos que voltam à vida. Entre as principais revistas que trouxeram essas histórias está a *Weird tales*, que tinha entre seus colaboradores grandes nomes da literatura fantástica daquele período, como H. P. Lovecraft e Robert E. Howard. As páginas dessas publicações baratas eram o melhor lugar para que essas histórias crescessem e ganhassem espaço, já que elas buscavam sempre os assuntos que representavam os maiores tabus para a sociedade estadunidense dos anos de 1930 com o objetivo de garantir suas vendas (LUCKHURST, 2015).

Russel ainda relaciona outro fato histórico que pode ter influenciado na facilidade com que os Estados Unidos se apropriaram do zumbi:

(...) o zumbi e a quebra da bolsa surgiram juntos, expressando a impotência que muitos sentiam, enquanto sofriam debaixo de uma economia instável que reduzia príncipes a plebeus, gerentes de banco a vagabundos e famílias inteiras a mendigos. O zumbi — um trabalhador morto ressuscitado como um escravo em uma infernal vida após a morte de trabalho sem fim — era o monstro perfeito para a época. (RUSSEL, 2010, p. 46)

Não demorou para que o cinema também adotasse o zumbi. Com o lançamento de duas adaptações de clássicos da literatura, *Drácula* (1931) e *Frankenstein* (1931), o cinema norte-americano começa a investir no horror. A publicação do *The magic island* traz uma nova criatura no momento mais oportuno e, com o lançamento de *Zumbi, a legião dos mortos* (*White zombie*), em 1932, o zumbi entra no rol dos monstros cinematográficos, que incluiria pouco depois *A múmia* (*The mummy*, 1932), *O homem invisível* (*The invisible man*, 1933) e *O lobisomem* (*The wolfman*, 1941). Ele torna-se, então, alimento para a criatividade no *mainstream* hollywoodiano.

No filme, um jovem casal americano chega ao Haiti e é ameaçado por um feiticeiro, que usa magia vodu para controlar a esposa. O vilão é uma das maiores estrelas do cinema de horror do período, Bela Lugosi. Para adotar o zumbi e transformá-lo em uma criatura que provocasse medo nos americanos, os roteiristas e produtores precisaram mudar a essência desse monstro recém-chegado do Caribe e aproximá-lo da realidade do seu público, afinal, o propósito do filme de horror é causar ao espectador o sentimento que dá nome ao gênero. Segundo Noël (1999), esse sentimento vem para o espectador ao mesmo tempo em que vem para o personagem, e as nossas respostas, quando

assistimos a um filme de horror, convergem com o sentimento do herói ou da heroína que encontra o perigo desconhecido. Esse espelhamento de sensações é uma característica específica do horror. Assim, supõe-se que um personagem mais parecido com o público-alvo do filme é mais eficiente.

A partir daí, então, o monstro haitiano torna-se o medo que o povo branco tem do próprio Haiti, uma nação criada por ex-escravos e essencialmente negra. Em 1915, os Estados Unidos fazem uma intervenção militar no país, e é no contexto de ocupação da ilha pelos estadunidenses que essas primeiras histórias são criadas. Para o americano branco da década de 1930, que não tem conhecimento sobre a história e o povo haitiano, ou que sequer tem contato com uma pessoa negra de seu próprio país segregado, aquela ilha representa o desconhecido. Então, o livro de Seabrook, os contos das revistas *pulp*, e, finalmente, os filmes, exploram essa visão e as expectativas preconceituosas do seu público.

Em *Zumbi, a legião dos mortos*, por exemplo, o vilão é o feiticeiro vodu, assim como era para os haitianos, mas, no lugar de impedir que sua vítima experimentasse a liberdade trazida pela morte, Legendre (Lugosi), um homem que não é negro, mas tem um sotaque diferente do americano (o ator era húngaro), quer dominar a mente dos visitantes (especificamente a loira Madeline Short, vivida por Madge Bellamy) e tirar a sua liberdade de escolha. No filme, o Haiti é, então, um lugar desconhecido, de magia perigosa para os brancos que passam por lá.

A fórmula foi um sucesso, o monstro tornou-se parte da cultura hollywoodiana e outras obras vieram depois, entre elas a continuação *Revolta dos zumbis* (*Revolt of the zombies*, de 1936), *O Rei dos zumbis* (*King of zombies*, de 1941) e *A morta-viva* (*I walked with a zombie*, de 1943).

Pela sua origem e por seu histórico, não demorou para os filmes de zumbis incluírem nas suas narrativas a questão racial. *O rei dos zumbis* é um filme que mistura o horror e o cômico, em que o medroso criado, vivido pelo ator negro Mantan Moreland, é o *coon*⁵, estereótipo do “criado negro patologicamente preguiçoso, ganancioso e dado a ideias que ninguém podia” (RUSSEL, 2010, p. 66). Segundo Russel, a partir dali fica claro que o filme de zumbi tornou-se 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

⁵ “Surgido no período da escravidão nos Estados Unidos, o nome desse estereótipo extremamente racista vem da *racoon*, guaxinin 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”.

negros” (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.

Nos anos seguintes, o terror zumbi foi deixado de lado pelos grandes estúdios, mas encontrou seu lugar nos filmes B. Ainda que por cerca de duas décadas nenhuma obra de grande relevância tenha sido lançada nos cinemas, as histórias criadas nesse período ajudaram a moldar o zumbi para o formato que temos hoje. Luckhurst (2015) aponta dois grandes acontecimentos históricos que influenciaram os roteiros escritos a partir da década de 1940: a descoberta dos campos de concentração na Europa após a derrota da Alemanha e as bombas atômicas no Japão, que criaram o medo da energia atômica, da radiação e suas consequências.

Quando chegaram aos campos de concentração, os soldados encontraram imagens que antes só poderiam estar na imaginação dos escritores de horror: pilhas de corpos, estruturas construídas com o objetivo de matar e centenas de pessoas à beira da morte, pouco mais que pele e osso. Essa visão pode ter inspirado cineastas a criarem as hordas de mortos-vivos, grupos gigantescos de zumbis que, apesar da lentidão e fraqueza de cada um dos corpos, têm grande poder de destruição. Luckhurst aponta que não parecia certo associar os monstros com as vítimas do holocausto, então os filmes aproveitam o vilão da guerra para criar o seu próprio vilão: o zumbi nazista. “It stays away from the ‘living dead’ of their starved and tortured victims, but evokes them by inversion, switching victims for perpetrators. Viewers are morally freed (...) to enjoy the spectacle of (re-)killing”⁶ (LUCKHURST, 2015, p. 116, ênfase no original).

Ainda que nem sempre seja um morto-vivo, a figura do nazista como vilão de um filme de zumbis apareceu pela primeira vez em *O rei dos zumbis*, que tinha o cientista louco Miklos Sangre (Henry Victor). Em *A vingança dos zumbis* (*Revenge of the zombies*, de 1943) o inimigo também é um cientista alemão, o Dr. Max Heinrich von Altermann (John Carradine). Décadas depois o cinema ainda produz filmes em que o herói deve lutar contra zumbis nazistas, entre eles *Operação Overlord* (*Overlord*), de 2018.

Quando os Estados Unidos jogaram as bombas atômicas em Hiroshima e em Nagasaki, em agosto de 1945, o mundo conheceu o poder dessas armas. Para os filmes B, isso significou material para a criação de obras de terror *sci-fi*, misturando elementos do horror e da ficção científica. O medo da explosão e das consequências da radiação tomou conta do mundo durante a guerra fria e passou a ser explorado pelo cinema, mas isso não significava o sucesso dos filmes de zumbi. “Enquanto a América entrava numa nova era de energia atômica, abundância consumista e paranoia fria, o terror *sci-fi* de Hollywood prometeu varrer para debaixo do tapete as velhas tradições e promover monstros

⁶ “Ele está distante das vítimas famintas e torturadas ‘mortas-vivas’, mas os evoca na inversão da vítima pelo culpado. Espectadores são liberados moralmente (...) para aproveitar o espetáculo da (re)matança”.

aterrorizantemente modernos” (RUSSEL, 2010, p. 84). Russel lista alguns dos filmes desse período, entre eles *O cadáver atômico* (*Creature with the atom brain*, 1955), *Teenage zombies* (1959) e *Plano 9 do espaço sideral* (*Plan 9 from outer space*, 1957).

A partir desses insucessos, “as questões de vodu, raça e tensão colonial foram superadas pelos temores de invasão, lavagens cerebrais e apocalipse. Tirando os mortos-vivos do Caribe e levando-os à América atômica, esse punhado de filmes iniciou o despertar dos mortos que abriu caminho para o marco de George Romero: *A noite dos mortos-vivos*” (RUSSEL, 2010, p. 84). Logo, ainda que sejam de qualidade duvidosa, esses filmes deixaram um legado e prepararam o terreno para o filme que, em 1968, mudou as histórias de zumbi.

O ZUMBI VIRAL

Apesar de definir o que entendemos como zumbi hoje, Romero não usa o nome **zumbi** em *A noite dos mortos-vivos* (*Night of the living dead*, 1968), nem na sua sequência, *Despertar dos mortos* (*Dawn of the dead*, 1978). A criatura era um *ghoul*, termo árabe que define “soul-hungry spirits that haunt graveyards”⁷ (LUCKHURST, 2015, p. 137). Mas, depois de 40 anos desde *The magic island* e *Zumbi, a legião dos mortos*, os fãs do horror já reconheciam a criatura morta-viva mesmo sem que seu nome fosse usado. Ainda que a pele apodrecida e o andar arrastado já sejam conhecidos, a partir daqui o monstro muda: o vodu, o feiticeiro e o Haiti ficam definitivamente para trás e a religião não tem relação mais com ele. Agora, o que o espectador vê é apenas a carne morta.

Romero não precisou de um orçamento alto para causar esse impacto no cinema mundial. *A noite dos mortos-vivos* custou apenas US\$ 150 mil. No filme, um grupo de sete pessoas praticamente desconhecidas se vê escondido em uma casa localizada em uma área rural da Pensilvânia no momento em que os mortos se levantam, atacam os vivos e se alimentam de suas carnes. Enquanto estão presos, os homens brigam a cada decisão, o que acaba levando ao enfraquecimento de suas proteções e à invasão dos zumbis. Ben, o único sobrevivente e único homem negro do grupo, acorda na manhã seguinte com a casa cercada por policiais e outras pessoas da região, mas, quando é confundido com um dos mortos-vivos, acaba levando um tiro na cabeça.

Nessa obra, os zumbis se aproximam da realidade dos espectadores: os mortos se levantam no cemitério de uma pequena cidade e atacam uma casa parecida com muitas outras dos Estados Unidos. São pessoas comuns que se juntam para tentar resistir, mas não conseguem trabalhar em

⁷ “(...) espíritos famintos por almas que assombram cemitérios.”

conjunto. Mesmo a autoridade é falha, e, quando finalmente chega, mata um homem vivo.

Romero faz o espectador enfrentar a própria morte por meio do zumbi. O corpo não é mais reanimado para trabalhar, como fazia o feiticeiro zumbi. Agora ele continua morto e age com o único propósito de matar e comer. E isso torna essa criatura realmente algo a se temer.

Ao forçar o público a aprumar-se e reconhecer o zumbi pelo que realmente é — um cadáver — Romero desafiou nossa compreensão do monstruoso e nossas crenças perenes no caráter definitivo da morte. Ao tornar a morte do corpo o foco principal do filme, o cineasta pediu que a audiência confrontasse o horror que está dentro dela, a Alteridade de sua própria carne. Foi uma visão que finalmente deu ao zumbi a credibilidade que lhe faltava. (RUSSEL, 2010, p. 114)

A fórmula criada por Romero para esse novo zumbi traz um elemento que vai se tornar constante nesse subgênero: junto com a aparição da criatura vem o apocalipse. O ataque que vemos em *A noite dos mortos-vivos* pode ser em Pittsburgh, mas não é só lá que as criaturas se levantam, e não são só aqueles sete personagens que são atingidos pelas mudanças que vêm com os defuntos que caminham. Depois de Romero, “all zombies seem solely motivated to devour the living without purpose, to turn the world into an undifferentiated mass of deadened sameness”⁸ (LUCKHURST, 2015, p. 143). Nesses filmes, o objetivo dos sobreviventes é encontrar um lugar seguro, mas a busca é infrutífera e não há para onde fugir.

Russell aponta que Romero incluiu no filme a Guerra do Vietnã. Podemos vê-la no entusiasmo com que os homens matam os zumbis e no discurso do noticiário. Em 1978, em *Despertar dos mortos*, a crítica aos Estados Unidos continua e, dessa vez, é ao capitalismo. Os vivos se escondem dos mortos em um *shopping*, e os zumbis andando pelo espaço — que, construído exclusivamente para a compra, representa símbolo maior do capitalismo — são como compradores que andam sem rumo. Enquanto um é motivado pelo apetite canibal, o outro é motivado pelo desejo de adquirir bens materiais, e, no fim das contas, agem da mesma forma.

Entre *A noite dos mortos-vivos* e *Despertar dos mortos* mais filmes de zumbis são produzidos, mas os grandes estúdios continuam ignorando a criatura, ainda que as duas obras de baixo orçamento de Romero tenham sido sucesso de bilheteria. O potencial de representar diferentes momentos da história

⁸ “(...) todos os zumbis parecem exclusivamente motivados pelo propósito de devorar os vivos, de transformar o mundo em uma massa indiferenciada de mesmice amortecida”.

pode ser visto nesse período. *Children shouldn't play with dead things* (1972) deixa pra trás o otimismo dos anos 1960 quando coloca um grupo de *hippies* para acordar os mortos, enquanto *Deathdream* (1974) traz um veterano da Guerra do Vietnã transformado em um zumbi bebedor de sangue.

Nenhum desses filmes foi sucesso de bilheteria. Nos anos de 1980, os produtores começam a perceber o potencial comercial da criatura, ainda que muitos dos filmes do período não tenham a qualidade do material de Romero. Foram muitas produções, mas “a vasta maioria das aparições americanas nos zumbis durante a década entrou para os livros de história como alguns dos piores exemplos do cinema de terror moderno” (RUSSEL, 2010, p. 178). Duas produções dessa época deixam sua marca no cinema zumbi. A primeira é o videoclipe / curta-metragem *Thriller*, de Michael Jackson, lançado em 1983. Em seus 13 minutos, assumiu um formato próximo do cinematográfico, além de ter sido dirigido por um experiente diretor, John Landis, escolhido por Jackson por seu trabalho em *Um lobisomem americano em Londres* (*An american werewolf in London*, 1981). A narração de Vincent Price deixa ainda mais clara a ideia de transformar o videoclipe em uma obra cinematográfica. Os resultados foram uma revolução no formato dos vídeos de música e a criação de um fenômeno *pop* que ainda perdura, reunindo milhares de pessoas para fazer a dança dos zumbis do filme de Jackson e Landis — o recorde é da Cidade do México, onde mais de 13 mil pessoas fantasiadas de zumbis se reuniram para repetir a coreografia (GUINNESS WORLD RECORDS, 2020).

Dois anos depois, *A volta dos mortos vivos* (*The return of the living dead*, 1985) cria a ideia de que pelo menos alguns desses monstros buscam especificamente os cérebros de suas vítimas (GIZMODO, 2020). Essa característica se repete décadas depois do lançamento do filme, especialmente nos filmes de *zombedy* (junção dos termos zumbi e comédia), passando por uma paródia de *Os Simpsons* (*The Simpsons*, 1989) até *Orgulho e preconceito e zumbis* (*Pride and prejudice and zombies*), livro de Seth Grahame-Smith publicado em 2009.

Em nenhum momento os filmes de zumbis deixam de ser produzidos, ainda que nem sempre haja investimento dos grandes estúdios. A última transformação dessas criaturas, que reacende o interesse que continua pelos anos seguintes, vem em 1996. Os estadunidenses tomaram para si a lenda haitiana e fizeram dela um monstro completamente novo, mas é do Japão que vem a produção que estabelece definitivamente o lugar de destaque dos zumbis: o jogo *Resident evil*.

As regras para o monstro eram, em geral, as mesmas desde 1969, variando alguns elementos (como variam até nos filmes mais novos), entre eles os motivos que levaram os mortos a ressuscitarem ou mesmo as metáforas que os zumbis carregavam e o que representavam em cada filme. Mas, além de criar um novo gênero de jogos, o *survival horror* (terror de sobrevivência), que coloca o jogador no meio de um apocalipse zumbi, enquanto precisa procurar uma forma de sobreviver, *Resident evil* também muda a forma de ver o zumbi e se

torna mais evidente do que nunca que se trata de uma doença, e o apocalipse que ela traz é resultado de uma pandemia.

Resident evil made the idea of anxious strategizing to survive a global zombie “outbreak” a narrative with global range. It also largely abandoned supernatural explanations or Voodoo magic for an entirely medicalized explanation of the zombie horror. Zombification becomes a matter of viral contagion — a product of the interconnectedness of the modern world itself, rather than the ancient, primordial return more typical of the Gothic imagination.⁹ (LUCKHURST, 2015, p.170, ênfase no original)

É aqui que se estabelece permanentemente a relação que o zumbi tem hoje com uma doença, com a ideia de transmissão de uma pessoa infectada para uma pessoa saudável. O medo que sentimos não é mais somente de um corpo morto que levanta e quer nos atacar, mas também de adoecer. Em *Resident evil*, não há defuntos enterrados levantando de seus túmulos e voltando para matar familiares e vizinhos, mas uma cidade infectada por um vírus experimental que vazou de um laboratório.

Extermínio (28 days later, 2002) não é, segundo seu diretor, Danny Boyle, um filme de zumbi (RUSSEL, 2010). No entanto, todas as características exploradas pelas diversas obras lançadas desde *Noite dos mortos-vivos* estão lá: um pequeno grupo de sobreviventes busca um refúgio enquanto tenta sobreviver aos ataques de seres humanos violentos que querem se alimentar deles. Depois de atacadas, as vítimas poderiam contrair a doença e torná-las elas mesmas monstros.

Como os zumbis de *Resident evil*, os do filme de 2002 não estão mortos, mas doentes. Boyle afirma que os raivosos seres humanos infectados pelo vírus fictício de seu filme não são nada além de nós mesmos e a raiva que colocamos nas nossas interações: “(...) o filme sugere que a raiva — e as próprias brigas — se tornou a resposta emocional padrão nas novas sociedades capitalistas” (RUSSEL, 2010, p. 215). Já *Todo mundo quase morto (Shaun of the dead, 2004)* coloca como uma comédia a indiferença pelo mundo externo. Na trama, o apocalipse zumbi já começou, mas Shaun, o personagem principal, tem outras preocupações e demora a perceber que há zumbis à sua volta tentando lhe matar, ou que o homem que encontrou na rua não era um pedinte, mas um morto-vivo.

⁹ “*Resident evil* transformou em uma narrativa de extensão global a ideia de criação de estratégia para sobreviver a um ‘surto’ zumbi global. [O jogo] também trocou as explicações sobrenaturais ou a mágica vodu por uma explicação inteiramente médica para o horror zumbi. Zumbificação se tornou uma questão de contágio viral — um produto da interconectividade do mundo moderno, mais do que um retorno mais comum da imaginação gótica”.

Finalmente, na década de 2000, os zumbis ganham seu espaço e passam a ser monstros realmente respeitáveis, inclusive fora das telas dos cinemas. Em 2003, é publicada a primeira edição dos quadrinhos *Os mortos-vivos* (*The walking dead*). A história começa semanas depois dos primeiros ataques zumbis e, junto com o protagonista Rick Grimes, que acorda de um coma, sozinho em um hospital, conhecemos um mundo já destruído pelos monstros, com ruas repletas de corpos ambulantes em diferentes estados de decomposição. Do seu lançamento até 2019, quando saiu a última edição, o criador Robert Kirkman mostrou sua visão desse mundo pós-apocalíptico e como acredita que os seres humanos lidariam com o fim da vida como conhecem: sozinhos ou ajudando a restabelecer uma nova sociedade? Tornando-se canibais como os monstros ou plantando seu próprio alimento? Em 2010 foi criada a série de TV baseada nos quadrinhos, que continua no ar no início da década seguinte.

Como a guerra, o holocausto, as bombas atômicas e o medo da radiação influenciaram a forma como as histórias de zumbi de décadas atrás foram contadas, o 11 de setembro pode ter um papel em *Os mortos vivos*:

The accumulated losses and weight of grief sometimes push central figures (including Rick) beyond the bounds of human society, and they act in disordered and stricken ways before they find their way back to a diminishing terrain of being human. The series often feels as though it is dealing with an abstracted condition of “precarity”, the ugly shorthand term Judith Butler has coined for the war-torn, supremely violent, uncertain and grief-stricken world which has emerged to ensnare many places in the world after 9/11 and the global “War on Terror” that came in its wake.¹⁰ (LUCKHURST, 2015, p.193, ênfases no original)

Nesse mundo pós-apocalíptico, os sobreviventes vivem em constante guerra, entre eles e com os mortos. A questão maior do quadrinho é como cada um lida com isso e se mantém a própria humanidade enquanto descobre como continuar vivendo nessa nova realidade. Os heróis se encontram e, ao longo dos anos, conseguem construir uma nova sociedade, uma colônia fechada. Os vilões são vários e, em comum, têm a perda da capacidade de empatia, e acabam matando os vivos como matam os mortos. Em certo ponto, até mesmo a relação entre vivos e mortos-vivos muda: o zumbi é só mais um elemento desse novo mundo e deixa de ser uma ameaça, exceto quando ataca em grandes grupos, as

¹⁰ “As perdas acumuladas e o peso da dor às vezes levam personagens centrais (inclusive Rick) além dos limites da sociedade humana, e eles agem de formas desordenadas e afetadas antes de encontrar seu caminho de volta a um enfraquecido terreno humano. A série frequentemente parece estar lidando com uma condição abstrata de ‘precariedade’, o feio termo abreviado que Judith Butler aplicou para o mundo destruído pela guerra, violento, incerto e doloroso que surgiu para enredar vários lugares no mundo pós-11 de setembro e a consequente ‘Guerra ao Terror’”.

hordas. Se no início os personagens andam pelas florestas com constante medo, com o tempo aprendem a lidar com os monstros.

Não foi só *Os mortos vivos* que fez a cultura *pop* da década ser dos zumbis. Nesse período, foram lançados livros como *O guia de sobrevivência a zumbis* (*The zombie survival guide*, 2003) e sua continuação *Guerra mundial Z: uma história oral da guerra dos zumbis* (*World war Z: an oral history of the zombie war*, 2006), de Max Brooks, *Orgulho e preconceito e zumbis* e *Sangue quente* (*Warm bodies*, 2010), de Isaac Marion. O caminho aberto por *Resident evil* foi seguido por outros jogos, como *Call of duty* e *Plants vs. zombies*.

Nos anos de 2010, o carro-chefe dos zumbis foi a série de TV *The walking dead*, baseada nos quadrinhos de mesmo nome. No geral, o subgênero se viu diminuído, com muito mais filmes B (incluindo o cubano *Juan de los muertos*, de 2010), continuações de sucessos da década anterior, como *Zumbilândia: atire duas vezes* (*Zombieland: double tap*, 2019) e adaptações das obras literárias, entre elas *Guerra mundial Z* (*World war Z*, 2013). Mas os estúdios continuaram dispostos a investir nos mortos-vivos — o orçamento de *Guerra mundial Z*, com Brad Pitt, foi de US\$ 190,000,000 (IMDB, 2020). Novos filmes do gênero também continuaram a ser amplamente assistidos, como o coreano *Invasão zumbi* (*Busanhaeng*, 2016).

CONCLUSÃO

Segundo o próprio Romero: “Nem tudo tem a ver com zumbis. (...) Eles só estão zanzando por aí e vendo isso acontecer (...). Na verdade, são os humanos e suas atitudes — os mesmos temas, das pessoas que não se comunicam, das coisas que se destroem por dentro das pessoas e das pessoas que não sabem lidar com isso” (ROMERO, citado em RUSSEL, 2010, p. 226). Ainda que nem tudo tenha relação com os zumbis, ao longo do último século eles estiveram presentes nas mais diferentes histórias sobre cada período importante no mundo ocidental, principalmente dos Estados Unidos. Alguns dizem mais que outros — muitos estão ali apenas pelo sangue e cabeças decepadas —, mas essa criatura parece se adaptar facilmente às mensagens que os roteiristas e escritores querem passar, e que os espectadores e leitores querem ver e ler.

A razão dessa adaptabilidade pode estar na origem do zumbi e na forma como ele entrou na cultura popular. Até Romero lançar *A noite dos mortos vivos*, o zumbi não tinha realmente um livro de regras, ou uma obra que se estabelecesse como tal, que chegasse a um público grande o suficiente para tornar bem conhecidas as informações sobre esses monstros: o que faz deles mortos-vivos, como agem ou como morrem.

A literatura cumpriu esse papel para os monstros levados pela primeira vez ao cinema na mesma época do lançamento de *Zumbi, a legião dos*

mortos: os vampiros foram apresentados ao mundo a partir do romance de Bram Stoker; e o monstro trazido à vida por Frankenstein, criado por Mary Shelley, é indissociável de seu criador. Já o lobisomem vem de lendas antigas e bem conhecidas dos brancos ocidentais, devido à sua origem europeia. Além disso, o filme *O lobisomem* foi mais bem sucedido que *Zumbi, a legião dos mortos*, e a partir dele foram produzidas diversas continuações que marcaram o cinema e já deixaram claras as regras daquele monstro.

Enquanto isso, os zumbis vieram de um livro que trazia supostas verdades sobre o Haiti, carregado de preconceitos e ideias errôneas, pré-concebidas por um explorador branco. Apesar do sucesso de *The magic island*, a obra de Seabrook era distante demais do público branco, que tinha poder aquisitivo maior e consumia mais livros e filmes, e queria ver realidades mais próximas de sua. Comparando os zumbis aos vampiros, podemos perceber como a literatura e os livros protagonizados por europeus brancos foram mais eficientes para marcar o lugar da criatura no imaginário popular do que o livro de viagens documental que apresentou os zumbis ao resto do mundo.

O que podemos ver, nessas centenas de filmes, livros, quadrinhos e jogos, é que os zumbis dão aos criadores de suas histórias uma liberdade única. Se eles levaram tantos anos para se estabelecer como uma criatura de respeito, que pode garantir uma bilheteria que pague pelo filme, pelo menos isso permitiu a possibilidade de criação que outros monstros não têm. É muito mais difícil escrever uma história de vampiro que mude as regras e seja considerada aceitável: *Crepúsculo* (*Twilight*, 2008), adaptação do livro de mesmo nome, tem vampiros que andam à luz do dia, mas por essa e outras razões tem amargas críticas, apesar do sucesso comercial. No *site Rotten Tomatoes*, que apresenta uma média das notas dos críticos de cinema, o filme tem 49% de aprovação (ROTTEN TOMATOES, 2020). Outras obras de sucesso significativo que trazem os vampiros têm as mesmas regras trazidas por Stoker, como a série de livros de Anne Rice e suas adaptações para o cinema ou, nos quadrinhos, *Blade*.

Enquanto isso, tudo pode mudar para os zumbis: a causa de sua existência varia ao longo dos anos, e algumas vezes eles sequer estão realmente mortos, mas infectados por um vírus ou outro mal que os deixa como mortos; suas habilidades também mudam, e eles vão desde o arrastar de pés dos zumbis de Romero aos zumbis raivosos e rápidos de *Extermínio*; mesmo sua consciência é diferente em cada obra: os zumbis de *The walking dead* não têm mais noção do mundo à sua volta, exceto pela carne dos vivos, que desperta sua fome, mas em *Meu namorado é um zumbi* (*Warm bodies*, 2013) a história é contada do ponto de vista de um dos monstros, que, ainda que não tenha 100% de sua capacidade cognitiva, entende algo do seu universo — o filme tem 81% de aprovação de críticos (ROTTEN TOMATOES, 2020), um número significativamente mais alto que o de *Crepúsculo*.

O escritor Max Brooks criou um universo para sua própria história de apocalipse zumbi, e esse universo tem um guia de sobrevivência para os

vivos, em que ele coloca as regras para sua história e as principais características dos zumbis: como são criados, suas capacidades e sua aparência. O conteúdo é bem objetivo e inclui questões como: "(...) estima-se que a duração média do 'ciclo vital' zumbi — ou seja, quanto tempo ele é capaz de funcionar antes de ficar completamente podre — é de três a quatro anos" (BROOKS, 2006, p. 30, ênfase no original). O que Brooks coloca vale para aquele universo específico criado por ele, e que aparece tanto no guia quanto no seu livro seguinte, *Guerra mundial Z*. Décadas antes, essa obra literária poderia representar o que faltava para que os zumbis tivessem um cânone bem definido, mas já era tarde: o livro foi publicado pela primeira vez em 2004, mais de 70 anos depois que Seabrook levou a ideia dessa criatura para os Estados Unidos, e centenas de filmes já haviam sido produzidos até o início do século XXI. Os zumbis já eram reconhecidos como tal e já haviam adquirido sua capacidade de adaptação para diferentes histórias e metáforas.

O auge do cinema de zumbi ficou para trás, na década de 2010, e os últimos filmes do cinema de horror têm explorado as relações humanas, sem monstros além de nós mesmos, até quando o sobrenatural está presente. Entre esses exemplos estão *Corra (Get out, 2017)* e a forma como tratou do racismo, e *Nós (Us, 2019)*, que coloca os personagens principais contra seu próprio lado obscuro, ambos de Jordan Peele. Já o diretor Ari Aster trata como horror o luto e o término de um relacionamento amoroso, respectivamente em *Hereditário (Hereditary, 2018)* e *Midsommar (2019)*.

Ainda que tenham reduzido a marcha, histórias de zumbis não param de surgir, e vivemos em um momento em que eles podem encontrar espaço para novas e interessantes histórias que podem falar do atual. Em agosto de 2020, a *Netflix* confirmou a produção de oito episódios de uma hora de uma nova adaptação dos jogos *Resident evil*. No mesmo mês, o serviço de *streaming* lançou o sul-coreano *#Alive (Saraitda)*, em que um personagem se isola em seu apartamento para sobreviver ao apocalipse zumbi.

Vivemos com novos medos que têm muito em comum com os zumbis: medo da pandemia, da doença, de sermos infectados, e da morte, nossa e daqueles que amamos. Vimos nossas vidas mudar, ainda que, diferente do apocalipse zumbi, nossa sociedade se mantém funcionando. Com isso, vêm novas possibilidades que podem ser exploradas por quem escolhe contar uma história com essa criatura.

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 1950 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.

REFERÊNCIAS

BROOKS, M. *O guia de sobrevivência a zumbis: proteção total contra os mortos-vivos*. Tradução de Amanda Orlando e Gabriela Frões. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CARROLL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

GIZMODO. *Why is it that zombies eat brains?* Disponível em: <https://gizmodo.com/why-is-it-that-zombies-eat-brains-1669204056>. Acesso em: 20 ago. 2020.

GUINNESS WORLD RECORDS. *Largest Thriller dance*. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/largest-thriller-dance>. Acesso em: 3 ago. 2020.

IMDB. *World war Z*. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0816711/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

LUCKHURST, R. *Zombies: a cultural history*. Cornwall: Reaktion Books, 2015.

PILGRIM, David. *The coon caricature*. Disponível em: <https://www.ferris.edu/jimcrow/coon/>. Acesso em: 12 set. 2020.

PUNTER, D.; BYRON, G. *The gothic*. Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

ROTTEN TOMATOES. *Twilight*. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/twilight>. Acesso em: 20 ago. 2020.

_____. *Warm bodies*. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/twilight>. Acesso em: 20 ago. 2020.

RUSSEL, J. *Zumbis: o livro dos mortos*. Tradução de Érico Assis e Marcelo Andreani de Almeida. São Paulo: Leya, 2010.

*Arte e sociedade no
novo século*



PODCAST E AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO: INCENTIVO MÚTUO ENTRE A COMUNIDADE OUVINTE E A COMUNIDADE LEITORA¹

PODCAST AND A SONG OF ICE AND FIRE: MUTUAL ENCOURAGEMENT BETWEEN THE LISTENING COMMUNITY AND THE READING COMMUNITY

Bruna Vicinieski²

Artigo submetido em: 20 set. 2020

Data de aceite: 23 nov. 2020

Data de publicação: 17 dez. 2020

RESUMO: Este artigo analisa a relação entre o *podcast Hodor cavalo* e os seus fãs, para observar o incentivo à leitura que ocorre por meio do *podcast*. Como base teórica, foram mobilizados os conceitos de comunidade leitora de Rezende (2013), cibercultura de Rezende (2017), *fandom* de Miranda (2009), transmidialidade de Bulamarque e Barth (2016), e *podcast* em Luiz e Assis (2010). A análise se deu pela escuta do bloco de perguntas e respostas dos episódios do *podcast* e pela seleção de comentários no *site* do *Hodor cavalo*. Como resultado, devido à transmidialidade *das Crônicas de gelo e fogo*, o *podcast* atrai além dos ouvintes, públicos vindos da série e dos livros e se mostrou eficaz no incentivo à leitura.

Palavras-chave: Comunidade leitora. *As crônicas de gelo e fogo*. Transmidialidade. *Podcast*.

ABSTRACT: This article analyze the relationship between the *Hodor cavalo* podcast and their fans, to observe the incentive to read that occurs through the podcast. As a theoretical basis, the concepts of reading community of Rezende (2013), cyberculture of Rezende (2017), *fandom* de Miranda (2009), transmidiality of Bulamarque and Barth (2016), and *podcast* in Luiz and Assis (2010), were mobilized. The analysis was based on the listening of the block of questions and answers of the podcast episodes and the selection of comments on the *Hodor cavalo* website. The results, due to the transmidiality of *A song of ice and fire*, the podcast attracts beyond the listeners, audiences coming from the series and books and proved effective in encouraging reading.

Keywords: Reading community. *A song of ice and fire*. Transmediality. *Podcast*.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Miguel Rettenmaier da Silva, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo-RS, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Mestranda do Curso de Letras da Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo-RS, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0729018271991802>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

Desde o advento da Internet nos anos 1990 e sua disseminação na última década, vários autores e pesquisadores têm se debruçado sobre o impacto da era cibernética sobre os diferentes campos do conhecimento e na sociedade como um todo. Em relação à literatura, sua produção e recepção, os estudos voltados ao tema se dividiram entre um otimismo utópico e um pessimismo determinista. Nas palavras de Couto, em *Literatura e identidade na era da modernidade*: “Enquanto uns preferem exibir o atestado de óbito dos leitores e escritores, outros, com entusiasmo, propagam que nunca se leu e escreveu tanto quanto agora, em meio às conexões das redes móveis” (COUTO, 2016, p. 32).

Também, muito se discutiu sobre as mídias e redes sociais como agentes alienantes que afastavam a geração mais nova do hábito de ler. Contra esse argumento, um estudo realizado por Rösing e Vargas (2005) observou um aumento considerável de alunos que utilizavam o tempo de lazer com atividades que envolvessem a leitura e a escrita mediadas por computadores, demonstrando que desde a primeira década desse século já era possível observar que a leitura e a escrita perseveraram no meio digital. Carvalho e Viégas (2016), em consonância com os autores citados acima, destacam que as mídias que tomam a atenção dos jovens, quando incorporadas às práticas leitoras, fazem-nos descobrir possibilidades infinitas.

Rouxel, antropóloga da leitura, frisa uma característica inerente aos leitores e que é amplificada pela experiência em rede: o desejo de compartilhar as suas leituras e experimentar um sentimento de pertencimento. Principalmente entre os adolescentes, a autora observa que o interesse pela leitura parte pela curiosidade sobre o conhecimento do outro, sobre as leituras do outro:

Os adolescentes do 1º ano do ensino médio insistem no gesto de mediação que permite que se situem numa comunidade. Os livros aconselhados por alguém próximo, mas sobretudo pelos colegas suscitam interesse; da mesma forma, o fato de recomendar um livro é mais consciente o prazer altruísta do compartilhamento, de não deter sozinho o segredo, do que o ato de reconhecimento de uma obra. (...) O desejo de ler ou reler é um desejo de conhecimento que nasce de uma vontade de compartilhar com os outros leitores, e a palavra desempenha um papel essencial. (ROUXEL, 2013, p. 73)

Segundo Rezende (2013), os jovens de subjetividades múltiplas compartilham dos mais variados sentidos construídos por suas leituras, formando, assim, comunidades leitoras. Podemos afirmar que, com o advento da Internet, essas comunidades se multiplicaram e tomaram dimensões jamais imaginadas no século passado.

Pensando nessas questões sobre leitura na geração da Web 2.0, caracterizada pela possibilidade da publicação e compartilhamento, o presente artigo tem por objetivo observar a relação entre o *podcast Hodor cavalo* — dedicado à discussão capítulo a capítulo dos livros da saga *As crônicas de gelo e fogo*, de George R. R. Martin (1996-) — e os fãs e ouvintes do *podcast*, autointitulados **Beterrabas em fúria**. Também pretendemos demonstrar na análise do *corpus* o incentivo à leitura dos livros em função do *podcast*.

Para compreender como se dá a troca entre esses consumidores, que não se restringem a meros receptores, e as criadoras de conteúdo Carol Moreira, Mirian Castro e Flávia Gazi, também fãs do universo que compartilham com os ouvintes, serão mobilizadas algumas conceituações pertinentes a esse fenômeno. São elas: em um primeiro momento a cibercultura, o *fandom* e a transmidialidade; logo após, será apresentado como se dá a construção do papel dessas mulheres, que passam de *booktubers* a *podcasters*; e, por fim, o *podcast* como mídia e suas possibilidades de troca e influência mútua com o *fandom*.

AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO NAS REDES: FANDOM E CONSUMO TRANSMIDIÁTICO

Antes de abordar a obra literária de Martin e o universo que se forma a partir dela, é importante compreender o meio em que ela é vastamente

consumida, divulgada, fragmentada e reconstruída ao bel prazer pelos seus fãs. A cibercultura é criada a partir das modificações culturais que as inovações da Internet trouxeram, principalmente em relação ao modo de comunicação dos usuários da rede. Rezende alerta, porém, ao equívoco de uma visão reducionista da cibercultura:

A cibercultura é muito mais que uma “cultura da internet”, por assim dizer. É incorreto afirmar que as transformações ocorridas por uma cultura atravessada pela internet estão limitadas ao ambiente cibernético. Mesmo o indivíduo que nunca acessou um site está inserido na cibercultura, e até a sua exclusão social diz respeito a uma cultura permeada pela conexão generalizada. (REZENDE, 2017, p. 13, ênfase no original)

Tendo em vista essa nova realidade permeada pela cibercultura, que, segundo Rezende, “é construída a partir da relação entre a tecnicidade e o social, relações entre pessoas, entre marcas e pessoas, entre pessoas e máquinas” (REZENDE, 2017, p. 13), a riqueza de leituras exige letramentos múltiplos da parte dos ciberleitores e dos ciberescritores. Para Couto, os processos de leitura e escrita na rede ganham outras dimensões em relação ao impresso: são marcados por uma experiência coletiva, colaborativa e reconfigurativa: “(...) leem e escrevem em meio a circulação virótica das informações; são, portanto, livres para criar, recombinar e difundir narrativas. A conectividade generalizada aponta a nossa realidade: tudo comunica e está em rede” (COUTO, 2016, p. 46).

A cultura do compartilhamento estimula e dissemina algo já existente antes do advento da Internet, mas que tem nela sua consolidação. O *fandom* (abreviação de *Fan Kingdom* ou, em português, **Reino do Fã**) é definido por Carvalho e Viégas em sua universalidade como “uma associação de pessoas, fãs de determinado produto cultural, que pode ser um filme, uma música, um artista, um seriado televisivo, um livro, ou qualquer outro artigo” (CARVALHO; VIÉGAS, 2016, p. 131). Os autores se aproximam do conceito de comunidade leitora de Rouxel, ao afirmar que o *fandom* como sistema digital existe em função de comunidades leitoras com aspirações semelhantes em relação a uma mesma obra. Esses leitores passam a produzir textos que utilizam a obra original como base e são consumidos por outros leitores/produtores. Além da inspiração que parte de uma referência, esse sistema também está relacionado à crítica, segundo Miranda:

Para efeito metodológico, considero o *Fandom* um sistema virtual e digital que inclui diversas manifestações no campo literário: desde a leitura crítica literária, numa perspectiva inovadora na qual já não cabem as atitudes passivas da leitura e da crítica tradicional e acadêmica. (...) Leitura e crítica, no

Fandom, são atividades essencialmente criativas, geradoras de novos produtos: sejam eles novos textos, fictícios, poéticos ou teóricos; e novas formas de crítica, construídas a partir das releituras plásticas, musicais, ou de outra natureza (pequenos filmes, clipes ou jogos) que refletem, criticam, ou recriam a partir de uma obra literária de origem. (MIRANDA, 2009, p. 107-108)

Mais do que criticar e recriar o conteúdo de uma obra de preferência, o fã, membro do *fandom*, segundo Rezende (2017), é um estado de pertencimento capaz de transformar o modo de agir e de pensar de uma grande parte da sociedade. O fã não apenas consome, mas produz, propaga, articula, milita. Essa figura, repleta de paixão pelo objeto que devota, recusa-se a ser um receptáculo, impregnado pela cibercultura, e insiste no direito de se tornar participante.

Uma vez abordado o *fandom*, articulado pela cibercultura de uma forma geral, podemos nos voltar ao universo criado por George R. R. Martin. A coleção dos livros das *Crônicas de gelo e fogo* é uma saga fantástica. Isso significa, segundo Burlamaque e Barth: "(...) narrativas estruturadas por um paracosmos — um mundo inventado, com regras próprias. Cada paracosmos mobiliza arquétipos, elementos fantásticos, figuras mitológicas, e organiza um universo que tem uma existência paralela à realidade" (BURLAMAQUE; BARTH, 2016, p 177-178) e a principal característica de uma saga é a capacidade de fidelização de um público.

A saga fantástica de Martin conta com cinco livros, o primeiro sendo lançado em 1996, com previsão para encerrar no sétimo livro. Sucesso comercial absoluto, a história, ambientada em um mundo paralelo com uma organização social inspirada na época medieval, narra uma complexa trama política, em que grandes casas nobres lutam pela obtenção do poder para controlar os sete reinos, simbolizado por um trono de ferro. Mais que uma saga fantástica, a obra pode ser considerada uma narrativa transmidiática na conceitualização de Jenkins. Burlamaque e Barth (2016), que, tomando o estudioso inglês como base, explicam que se trata de uma nova estética centrada na convergência de mídias, que exige mais do consumidor e demanda a participação ativa de comunicadores de conhecimento. Mesmo que nem toda narrativa transmidiática seja uma saga fantástica, esta, por sua vez, apresenta grande potencial de transmidialidade.

A saga de Martin, que já possuía um público consolidado, alcançou números impressionantes após negociar com o canal HBO para adaptar a história dos livros para a série *Game of thrones* (2011-2019). Aclamada pela crítica e pelo público, a série, concluída na oitava temporada, é dona de alguns recordes. Segundo a revista *Isto é* (ISTO É, 2020), é a série mais cara de todos os tempos, com um orçamento de US\$ 15 milhões por capítulo, com o canal recebendo o

retorno de cerca de US\$ 1 bilhão anualmente. A audiência também impressiona: o episódio final da sétima temporada obteve 16,5 milhões de telespectadores apenas nos Estados Unidos, batendo o recorde para uma série de televisão. Outro número impressionante é o alcance da série, com a oitava temporada sendo exibida em 186 países, além de receber 110 indicações a prêmios.

Burlamaque e Barth afirmam que o mundo de Martin já é pensado inicialmente como uma obra transmidiática e destacam que os fãs anseiam e consomem essa variedade. Mesmo o primeiro livro, *A guerra dos tronos* (1996), tendo sido publicado quase quinze anos antes da série televisiva, já apresenta recursos visuais e apêndices dos quais o leitor deve se apropriar para mais bem compreender a narrativa. Os pesquisadores comentam a importância dos mapas no mundo de Martin, a ponto de surgir publicações à parte sobre a geografia e história do mundo descrito pelo autor. Podemos citar, também, obras derivadas atípicas, como livros de culinária e dicionários da língua fictícia dos Dothraki, criada especialmente para a série. Nesse universo em expansão, Martin já publicou outros seis livros relacionados, sendo três ambientados no mesmo mundo, mas sem relação com o enredo principal; e outras três prequelas — termo usado para designar livros com narrativas anteriores ao enredo de uma sequência principal.

Além dos livros e da série *spin off* anunciada pela HBO para 2022 e que focará na história dos Targeryan, intitulada *House of dragon*, há uma infinidade de conteúdos advindos desse universo criado pelos fãs ou pelos canais oficiais de Martin e da própria HBO. As produções, das mais caseiras às mais elaboradas, abrangem uma alta variedade e, dentre esse conteúdo gerado por fãs, encontram-se as criadoras do *Hodor cavalo*.

INFLUENCIADORAS, CURADORAS E EXPLICADORAS: FÃS QUE PRODUZEM CONTEÚDOS PARA FÃS

Por se tratar de um universo ainda em expansão que já apresenta um fluxo enorme de informação espalhado pelos livros, pelas temporadas das séries e os paratextos que o acompanham, *As crônicas de gelo e fogo* são propícias para o surgimento de fãs investigadores e desbravadores, além de criadores de conteúdo para as redes sociais — como *YouTube*, *Facebook* e *Twitter* — e para *podcasts*. Nas palavras de Toledo:

(...) um volume grande de fãs engajados, que se dedicam não só a ler e assistir às peças de entretenimento fornecidas por seus autores e conglomerados favoritos, mas também

separam grande volume de tempo para mapear os territórios, planetas ou bairros dos universos diegéticos nos quais tais histórias se passam, anotando enciclopedicamente informações acerca de personagens e mitologia, checando informações em novas fontes, em outras edições, fazendo circular entre comunidades de fãs as teorias para amarrar pontos desconhecidos ou frouxos das narrativas às quais se entregam. (TOLEDO, 2016, p. 2)

Murta apresenta uma classificação dos fãs, de acordo com as formas variadas de produtividade, seguindo um traçado que parte do consumidor ao fã produtor. O fã é aquele que consome assiduamente e com fidelidade o produto de sua devoção, mas o faz de forma isolada, sem se agrupar com outros fãs. No próximo nível, encontram-se os adoradores, que se organizam em grupos, a partir de seus interesses em relação ao produto, a fim de compartilhar conteúdo, trocar e discutir teorias. Para Murta, neste grupo se encontram os ouvintes de *podcast*: “Eles acessam conteúdos extra e demonstram fôlego e conhecimento ao entrarem em fóruns e comunidades para conversar a respeito de seus objetos de adoração. É essa parcela de fãs que ouvem, por mais de uma hora, um *podcast* sobre o assunto que lhe interessa” (MURTA, 2016, p. 48). O terceiro grupo, do qual Carol Moreira e Mirian Castro fazem parte, é o grupo dos entusiastas. Esses fãs vão além dos outros dois grupos, pois consomem o produto oficial, participam dos grupos de discussão e principalmente se apropriam dos elementos do objeto de adoração para criar o seu próprio conteúdo. Os fãs entusiastas “produzem e consomem textos altamente especializados feitos por outros entusiastas, carregam de conteúdo os *fandom* e se mobilizam para organizar convenções de fãs, fã-clubes ou comunidades *on-line* e fóruns. São eles que criam os portais, *podcasts*, *blogs* e possuem uma rede de influência com outros fãs” (p. 48).

Carol Moreira e Mirian Castro são *youtubers* (pessoas que se dedicam exclusivamente ou majoritariamente a produzir conteúdo para a plataforma de vídeos *YouTube*) e têm como um dos assuntos principais do canal o universo de *Game of thrones*. Como elas anunciam no *site* do *Hodor cavalo*, somando os conteúdos lançados juntas e individualmente em seus canais, são mais de 200 vídeos sobre a série e os livros de Martin. O canal de Mirian Castro, intitulado *Mikannn*, lançado em maio de 2015, até setembro de 2020 possui 516 mil inscritos e 54 milhões de visualizações. Já o canal *Carol Moreira*, que leva o nome da *youtuber*, teve seu início em julho de 2010, possui 870 mil inscritos e 95 milhões de visualizações.

Kirchhof (2016) aponta para o fato de que as manifestações midiáticas e literárias ainda não encontraram uma forma estável e saliente que, provavelmente, isso jamais venha ocorrer devido à fluidez e à velocidade das mudanças que acontecem na cibercultura. Isso pode ser observado na dificuldade em definir os vídeos produzidos por *Mikannn* e *Carol Moreira*. Rezende (2017), ao

analisar o conteúdo dos canais de ambas as *youtubers*, afirma que, apesar das características do formato dos vídeos se assemelharem às de *vlogs*, o conteúdo se distancia da proposta desses. Por outro viés, mesmo que sejam produções de fãs para fãs, não se tratam de *fanfilms* por não produzir novas narrativas a partir de uma referência. Tendo em vista essa dificuldade definidora, a autora propõe uma nova categoria de produção intitulada *vlog de fã* ou *fanlog*.

Um último termo suscitado em relação às criadoras de conteúdo, apresentado por Murta (2016), é o de curadoria. A autora, que analisa outro *podcast* relacionado a esse universo — *Podcasteros* —, demonstra um conjunto de desdobramentos do conteúdo que a equipe do *podcast* faz, sendo perfeitamente aplicável sobre os dois canais e do *podcast* das *youtubers* Carol e Mirian. Curadoria, no contexto da cibercultura, inspirada no sentido do termo para a arte, de pessoa que media as obras e o público, refere-se ao ato de agregar, compartilhar, classificar e criticar um conteúdo em uma variedade de plataformas. A autora complementa:

(...) quando a cultura, que até bem pouco tempo era constituída, essencialmente, de produtos culturais, passa do analógico ao digital, faz-se indispensável recorrer àqueles que, com certo nível de conhecimento, criam critérios próprios para recomendar determinados conteúdos. Esse papel, antes feito por críticos especializados, hoje é desempenhado por usuários bem informados tornando-os aqueles que influenciam e prescrevem. À sua maneira, os curadores nas mídias digitais atuam de forma a direcionarem os internautas a se encontrarem nessa massa incalculável de informações. Desse modo, o curador cria competências para assumir papéis de seleção, filtragem, agregação e, mais importante, remediação de conteúdos para o compartilhamento em rede. (MURTA, 2016, p. 60)

Tanto Carol Moreira quanto Mirian Castro apresentam, dessa forma, um papel importante entre os outros fãs, justamente por fazer essa seleção e explicação do vasto conteúdo presente no universo das *Crônicas de gelo e fogo*. Seja como ativas comunicadoras do conhecimento, usando a terminologia da transmidialidade, produtoras de vídeos de opinião ou explicação ou como curadoras, o número bastante expressivo de visualizações em seus canais demonstra grande relevância em um meio crítico como o do *fandom*. A seguir, serão comentados o projeto paralelo que as duas dividem — o *Hodor cavalo, podcast* para ler e reler *As crônicas de gelo e fogo* — e a relação com os fãs do *podcast*, que, sendo transmidiático, atrai tanto o público dos livros quanto o da série, e acaba incentivando a leitura dos livros de George R. R. Martin.

PARA LER E RELER: A TROCA E O INCENTIVO À LEITURA PRESENTES NO *HODOR CAVALO*

Antes de falar do *Hodor cavalo* e de seus fãs, autodenominados **Beterrabas em fúria**, é interessante observar algumas características dessa mídia sonora chamada de *podcast*. Segundo Luiz e Assis: “Em linhas gerais, *podcasts* são programas de áudio ou vídeo ou ainda uma mídia de qualquer formato cuja principal característica é sua forma de distribuição direta e atemporal chamada *podcasting*. Isso os diferencia dos programas de rádio tradicionais e até de audioblogs e similares” (LUIZ; ASSIS, 2010, p. 1). Já Ramos conceitualiza como “programas de áudio distribuídos pela internet sob demanda, disponibilizado através de *downloads* ou de streaming online” (RAMOS, 2019, p. 540). *Podcast* não se trata apenas da publicação de conteúdos em áudio. Para ser considerado como tal, esse áudio precisa ser postado em um *feed* de uma página, em um ambiente digital. De acordo com Villarta-Neder e Ferreira:

(...) o traço definidor do podcast não é ser uma gravação em áudio, somente, mas a possibilidade de subscrição, de assinatura, o que constrói uma vinculação à página dentro da qual o podcast está hospedado. Usuários e navegantes digitais conhecem bem as decorrências. Tal vinculação congrega usuários, cria comunidades de interesse, impulsiona (inclusive, às vezes, comercialmente) as páginas, participa como um dos níveis de hiperlink do mundo digital. (VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020, p. 41)

Utilizando os dados levantados por Silva (2019), o Brasil aparece como um dos países que mais aderiu a essa mídia, ultrapassando países como França e Alemanha. O *podcast* cresceu 67% no ano de 2019 e o seu consumo aumentou em 177%. Esses números ressaltam um grande engajamento entre os ouvintes, sendo que a média em tempo de consumo no Brasil ultrapassa uma hora diária de programas. Esse crescimento é explicado por Silva pela dinamicidade e facilidade ao acesso dessas mídias, chamando a atenção do público por tratarem de diferentes assuntos e possibilitando seu consumo em diferentes tipos de dispositivos eletrônicos.

Outra característica citada pelos pesquisadores é a interatividade com os ouvintes. Ramos (2019) destaca o protagonismo do ouvinte no *podcast*, que, ao contrário do ouvinte de rádio, tem plena liberdade para escolher o conteúdo, o horário, o dispositivo, além de ter a opção de fazer o

download dos episódios, não precisando estar conectado à rede para ouvir o programa de sua escolha.

Voltando-nos para a literatura, o *podcast* pode ser associado a uma ferramenta promotora da leitura e da literatura. Silva aponta para as variadas opções de *podcasts* voltados à indicação de leituras que contam com discussão sobre os autores, livros e outros elementos da cultura *pop*. Segundo a autora, esses programas têm forte apelo entre os jovens, e acrescenta: “A inovação do *podcast* facilita a difusão das informações, em uma sociedade marcada pelo fluxo das atividades e uma forma de vida corrida, essa pode se tornar uma excelente alternativa para quem não teria tempo de sentar e ler um livro, por exemplo” (SILVA, 2019, p. 38).

Além disso, o consumo de *podcasts* relacionados à literatura, como no caso do *Hodor cavalo*, suscita outras características da leitura e da oralidade que podem influenciar ao incentivo à leitura. O *podcast*, unindo milhares de ouvintes, leitores e espectadores dos livros e das séries, amplifica o conceito de comunidade leitora, já elaborado na primeira parte deste trabalho. Lebrum afirma que: “É importante que o leitor singular possa confrontar seus julgamentos com aqueles de seus pares e dos leitores em geral de modo a legitimar seu gosto mediante argumentos para poder confrontá-lo e partilhá-lo com os leitores da comunidade interpretativa em formação” (LEBRUM, 2016, p. 144). Weschenfelder (2005) afirma que a ação de ouvir e contar histórias é essencial para estimular o gosto pela leitura, o desenvolvimento da expressão oral e a própria escritura. Para o autor, as histórias de ficção, quando oralizadas, propiciam uma vontade crescente de se ouvir e ler cada vez mais histórias. E é o que se pode observar a partir dos relatos dos ouvintes do *Hodor cavalo*.

O *podcast Hodor cavalo* teve seu início em julho de 2018 e permanece em atividade. Até setembro de 2020, foram publicados 75 episódios, encerrando a discussão do primeiro livro da saga das *Crônicas de gelo e fogo — A guerra dos tronos*. Inicialmente produzida e apresentada por Carol Moreira e Mirian Castro, a discussão ganha uma nova locutora fixa a partir do episódio 34, em outubro de 2019. A influenciadora em questão é Flávia Gasi, escritora, jornalista e doutora pela PUC-SP, no programa de Comunicação e Semiótica, além de ser responsável pela edição do *site Garotas geek*. Carol Moreira anunciou sua saída no episódio 60.5, em maio de 2020.

Outros dados relevantes sobre o programa podem ser consultados em uma *data base* formulada e gerenciada por fãs do *podcast*. Segundo o *Hodor data*, os 75 episódios somam 70h de conteúdo, mantendo uma média de 56 minutos por episódio. Outro dado importante para esse trabalho é a quantia de mensagens respondidas no *podcast*: até o episódio 75, foram respondidas e comentadas 242 mensagens. O fato de existir uma base de dados elaborada por fã demonstra que o programa, derivado de uma narrativa transmidiática, tem seu próprio universo transmidiático formado em colaboração com os fãs. Além de possuir o *site*, em que são anexados todos os vídeos

produzidos nos canais das duas *youtubers* com relação ao capítulo discutido, o formulário para envio de mensagem e a aba de comentários, o *Hodor cavalo* possui contas no *Twitter*, *Instagram* e *Facebook*, além de contar com um grupo de discussão na última rede citada e um fã-clube denominado Clube do Hodor.

Outra colaboração importante dos fãs, além de ter espaço para discussão nessas redes e serem citados em um bloco de perguntas e comentários, no início de cada episódio, é a questão financeira. Um fenômeno comentado por Luiz e Assis (2010) é o de o *podcast* no Brasil estar fortemente relacionado a *blogs* pré-existentes, sendo que os produtores da maioria os fazem em paralelo a suas atividades profissionais, o que faz com que a maioria dos *podcasts* tenha uma vida relativamente curta, não se mantendo regular por mais de um ano. O *Hodor cavalo* faz parte desse fenômeno, como comentado anteriormente. O programa é um projeto paralelo das *youtubers*; em consequência disso, tinha uma frequência quinzenal, em função do tempo para a produção e edição e dos gastos.

O *podcast*, nos primeiros 20 episódios, contavam com uma audiência de 20 mil *downloads* por episódio e chega à marca de 1 milhão de *downloads* anunciados no episódio 40. No episódio 20 – *Lorde Snow / Jon III, A guerra dos tronos* (HODOR CAVALO, 2019a), respondendo a inúmeros *e-mails* de fãs se oferecendo para ajudar financeiramente o *Hodor cavalo* a se tornar semanal, Carol Moreira e Mirian Castro anunciam o patrocínio coletivo criado na plataforma *Padrim*, na qual os fãs poderiam doar um valor simbólico mensal para ajudar com os gastos do *podcast*. Consultando a página do *Hodor cavalo* no *Padrim*, é possível visualizar a quantidade de **padrinhos e madrinhas** e os valores doados de forma fixa: 434 fãs doam entre R\$ 1,00 e R\$ 15,00.

A iniciativa partir dos ouvintes para aumentar a regularidade do *podcast* é um forte indício da relação estreita que o programa mantém com os seus ouvintes. Outra iniciativa tomada pela parte dos ouvintes é a forma como eles se denominam. Carvalho e Viégas (2016) comentam que, no meio virtual, os fãs que participam de comunidades têm a necessidade de se autodefinirem com um nome que os diferencie de outros tipos de admiradores. Assim como existem os *Potterhead*, fãs de *Harry Potter*, existem as **Beterrabas em fúria**. Abaixo, transcrevemos o anúncio da votação feita na conta do *Twitter* do *Hodor cavalo*, anunciada no episódio 10:

Uma refeição em família/ Tyrion I, A guerra dos tronos, trecho 6m50s – 7m33s:

Mirian Castro: Antes de entrar na discussão do capítulo Bran II, tem um aviso sobre o nome do nosso *fandom*.

Carol Moreira: Por que a gente perguntou para vocês como vocês gostariam de ser chamados e a gente soltou por *Twitter* e vocês mandaram por e-mail também, e a maioria, gente,

querem ser chamadas de beterrabas em fúria! Eu amei, né? Porque eu nem sugeri só comentei porque eu amei essa parte...

Mirian Castro: E alguém também comentou no e-mail que ia ser legal e tudo.

Carol Moreira: E muita gente mandou e-mail dizendo que gostaria de ser chamada de beterrabas. (HODOR CAVALO, 2020f)

Como é dito no início de todos os episódios, o *Hodor cavalo* é um *podcast* para ler e reler *As crônicas de gelo e fogo*. O formato do *podcast*, justamente, ao comentar sequencialmente capítulo por capítulo da saga de Martin, é pensado como uma forma de incentivo à leitura da obra, explicitada pelas locutoras desde o primeiro episódio. A seguir, é transcrito o objetivo do *podcast* nas palavras das idealizadoras do projeto:

O começo do fim / Prólogo, A guerra dos tronos, trecho 1m33s – 2m23s:

Mirian Castro: Este é um *podcast* que, como eu falei lá no começo, é para gente ler e também reler *As crônicas de gelo e fogo* que são os livros de George R. R. Martin que inspiraram e inspiram a série *Game of thrones*. A gente pretende fazer um episódio por capítulo dos livros. Então é um *podcast* a longo prazo, mas é exatamente por quê como os livros são muito longos e é uma reclamação que o pessoal tem, é legal que daí dá tempo de todo mundo ler com calma e pensar muito bem sobre o capítulo.

Carol Moreira: Eu acho que também incentiva ler porque, pelo menos eu, quando li o primeiro livro eu li muito rápido e o segundo eu fui diminuindo e o terceiro foi diminuindo a frequência que eu lia porque eles vão ficando bem pesados. Então eu acho que é um jeito bem legal de incentivar o pessoal a ler com a gente. (HODOR CAVALO, 2020b)

O projeto, desde o princípio, teve um retorno muito grande de pessoas que, de fato, incentivadas pelo *podcast*, aventuraram-se a ler as obras volumosas e complexas de George R. R. Martin, utilizando-se das várias mídias do programa para agradecer às produtoras. Por sua vez, elas sempre trazem no bloco de perguntas e comentários esses relatos de fãs incentivados. A seguir, estão

transcritas algumas mensagens lidas no *podcast*, a respeito desses novos leitores, e logo após são apresentados comentários publicados no *site* do *Hodor cavalo*:

Seis lobos na neve/ Bran I, A guerra dos tronos, trecho 8m33 – 8m49s:

Mirian Castro: E eu vi que muita gente tem postado comentários e eu fiquei muito feliz com isso falando “pô eu tava com muito receio de começar a ler porque os livros são muito grandes, mas agora eu consegui e vou ler junto com vocês”, sabe? Isso é muito legal

Carol Moreira: Sim, eu também gostei muito desses comentários, a gente tá tentando incentivar a galera a ler. (HODOR CAVALO, 2020c)

Uma mensagem na noite/ Catelyn II, A guerra dos tronos, trecho 0m48s – 0m56:

Carol Moreira: Tem muitos e-mails de vocês falando que começaram a ler os livros por nossa causa isso é muito massa e eu fico muito feliz que a gente possa estar influenciando vocês. (HODOR CAVALO, 2020e)

Voltando para casa / Jon V, A guerra dos tronos, trecho 2m2s – 2m12:

Carol Moreira: o A. V. parabeniza a gente pelo trabalho, muito obrigada, e ele fala que depois do fim da série não se conformou e comprou os livros e começou a acompanhar o *podcast* junto com a gente.

Mirian: Castro: aí que legal!

Carol Moreira: Ou seja, a gente converteu a ler os livros depois que a série acabou.

Mirian Castro: Isso é muito legal e eu percebi que tem um movimento mesmo de pessoas fazendo isso e isso é maravilhoso. (HODOR CAVALO, 2020g)

Táticas de guerra Eddard XI, A guerra dos tronos, trecho 5m15 – 6m10s:

Carol Moreira: Hoje nós temos um e-mail muito, muito especial que me deixou muito feliz que é do H. S. Olá meninas, (eu

nunca leio o e-mail inteiro aqui, eu sempre leio ele inteiro, mas nunca leio em voz alta ele inteiro aqui eu só pego a parte mais importante, mas hoje eu queria ler um e-mail inteiro). Olá meninas, quero agradecer a vocês pela iniciativa. Sou deficiente visual, eu e o meu avô que me criou. Temos televisão em casa embora seja mais usada como um rádio, no trabalho sou funcionário público no interior de Minas e muitos colegas me falaram dessa série, mas não tem a versão em braile desses livros, porém graças ao *podcast* de vocês pude acompanhar. Não parem, sigam por favor. Eu e meu avô somos muito gratos muito mesmo porque graças a vocês conseguimos conhecer esse livro fantástico. (HODOR CAVALO, 2020d)

Postagem:

HODOR!

Meninas, na verdade não é pergunta, mas sim agradecimento! Obrigada pela ideia/execução desse *podcast*, a parte ruim é que não tem todo dia, kkkk. Quando termino de escutar um capítulo, mais fico ansiosa para o próximo :) Assisto a série desde o começo e confesso que dá uma preguiçinha em ler os livros pelo número de páginas dos mesmos! Mas não tem como não querer se aprofundar ainda mais nas crônicas, com esse conteúdo maravilhosos! Já providenciei os livros e estou aguardando para acompanhar com vocês! (HODOR CAVALO, 2020e)

Postagem:

Muito legal! Tenho a coleção e me animei pra ler por causa do *podcast*! S2 (Só pra registrar, carol vc é a mulher mais linda que eu já vi na minha vida,! Rs, com todo respeito e nenhuma demagogia,! S2) (HODOR CAVALO, 2020f)

Postagem:

Caramba, mas que programa excelente foi esse! Eu não me recordava de diversas informações que vocês disseram, é incrível como vocês conseguem contextualizar as informações futuras com o que está acontecendo agora no começo. Queria muito reler as Crônicas, mas falta tempo... mas estou satisfeito

em redescobrir a série pelo *podcast* :) (HODOR CAVALO, 2020e)

Como podemos observar por meio dessas mensagens, tanto selecionadas para ser lidas no programa, quanto deixadas pelas Beterrabas em fúria nos comentários do *site*, o *podcast* atingiu o objetivo de incentivar à leitura e à releitura da saga de Martin e os diferentes leitores demonstram as mais variadas motivações para ler, porém, frisam a importância do *podcast* nesse processo. O programa tem atraído o mais diversificado público, de diferentes localidades e de diferentes idades, que faz diferentes usos do conteúdo, como pode ser notado pelo último comentário citado, em que a ouvinte não tem tempo para ler, mas se contenta em acompanhar os capítulos do livro pelo *podcast*. Outro uso que pode ser citado é o de H. e seu avô, que o utilizam como uma espécie de *áudio-book*.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa endossa a citação que abre esta discussão: nunca se leu e escreveu tanto como agora, na era das redes móveis. O mundo conectado da cibercultura, em que o consumidor se torna produtor, em uma infinidade de meios e conteúdos a compartilhar, o leitor se torna fã, e o fã se torna parte do *fandom*, em que o conteúdo é construído de forma coletiva. Nessa realidade, ultraconectada, entrecruzam-se o universo das *Crônicas de gelo e fogo* e o *podcast Hodor cavalo*, referência e produto derivado, criado a partir de fãs. Ambos são narrativas transmidiáticas, possuem seu próprio *fandom* e uma verdadeira legião de seguidores. Desse modo, é possível observar, por meio dos números presentes nos canais das criadoras do *podcast*, que, mesmo antes de iniciar o projeto, elas tinham grande influência no meio dos fãs da saga de Martin. O *Hodor cavalo* surpreende pela quantidade de *downloads* que possui, por ser um conteúdo de nicho, abordando algo bem específico, como um capítulo de um determinado livro. Esses números demonstram a consolidação desse projeto literário transmidiático, que reúne em torno de si uma comunidade leitora assídua, parte formada por meio do *podcast*.

Analisando a relação entre o *podcast* e o seu próprio *fandom*, é possível confirmar que a relação próxima entre as locutoras e os ouvintes, somados à qualidade do conteúdo entregue, é responsável pela eficácia em alcançar o objetivo de incentivar a leitura. Por meio da seção de perguntas e respostas e pelas redes sociais do *Hodor cavalo*, comprova-se a existência de novos leitores — com características das mais variadas, mas unidos numa comunidade leitora que parte do apreço pela obra de George R. R. Martin e pelas comentadoras da obra, Carol Moreira, Mirian Castro e, mais recentemente, Flávia Gasi.

REFERÊNCIAS

BURLAMAQUE, F.; BARTH, P. A. A transmidialidade na constituição das sagas fantásticas. In: BURLAMAQUE, F.; RETTENMAIER, M. (Orgs.) *Novas leituras do mundo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, p.177-196.

CARVALHO, D. B. A; VIÉGAS, P. C. A formação do leitor juvenil e o fandom: cruzando a trilha do letramento literário-digital. In: BURLAMAQUE, F.; RETTENMAIER, M. (Orgs.) *Novas leituras do mundo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, p.125-146.

COUTO, E. S. Ler e escrever na cultura digital: rotas, nexos, e redes móveis. In: Rösing, T. M. K. (Org.). *Literatura e identidade na era da mobilidade*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2016, p. 31-56.

HODOR CAVALO. *Lorde Snow / Jon III, A guerra dos tronos*. Disponível em: <https://hodorcavalo.com.br/2019/06/22/020-lorde-snow-jon-iii-a-guerra-dos-tronos/>. 22 jun. 2019. Acesso em: 15 set. 2020a.

_____. *O começo do fim / Prólogo, A guerra dos tronos*. Disponível em: <https://hodorcavalo.com.br/2018/07/06/ep001/>. Acesso em: 15 set. 2020b.

_____. *Seis lobos na neve / Bran I, A guerra dos tronos*. Disponível em: <https://hodorcavalo.com.br/2018/07/20/002-seis-lobos-na-neve-bran-i-a-guerra-dos-tronos/>. Acesso em: 15 set. 2020c.

_____. *Táticas de guerra / Eddard XI, A guerra dos tronos*. Disponível em: <https://hodorcavalo.com.br/2019/12/13/044-taticas-de-guerra-eddard-xi-a-guerra-dos-tronos/>. Acesso em: 15 set. 2020d.

_____. *Uma mensagem na noite / Catelyn II, A guerra dos tronos*. Disponível em: <https://hodorcavalo.com.br/2018/09/28/007-uma-mensagem-na-noite-catelyn-ii-a-guerra-dos-tronos/>. Acesso em: 15 set. 2020e.

_____. *Uma refeição em família / Tyrion I, A guerra dos tronos*. Disponível em: <https://hodorcavalo.com.br/2018/11/16/010-uma-refeicao-em-familia-tyrion-i-a-guerra-dos-tronos/>. Acesso em: 15 set. 2020f.

_____. *Voltando para casa / Jon V, A guerra dos tronos*. Disponível em: <https://hodorcavalo.com.br/2019/11/29/042-voltando-para-casa-jon-v-a-guerra-dos-tronos/>. Acesso em: 15 set. 2020g.

HOLANDA, G. *Os dados mais importantes, ou não, do melhor podcast sobre As crônicas de gelo e fogo*. Disponível em: <https://datahodor.firebaseio.com/>. Acesso em: 13 set. 2020.

ISTO É. *'Game of thrones': números superlativos*. Disponível em: <https://istoe.com.br/game-of-thrones-numeros-superlativos/>. Acesso em: 16 set. 2020.

KIRCHOF, E. R. A literatura infantojuvenil e o mundo digital. In: BURLAMAQUE, F.; RETTENMAIER, M. (Orgs.) *Novas leituras do mundo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, p. 109-124.

LEBRUN, M. A emergência e o choque das subjetividades de leitores do maternal ao ensino médio graças ao espaço interpretativo aberto pelos comitês de leitura. Tradução de Gabriela Rodella de Oliveira. In: ROUXEL, A; LANGLADE, G; REZENDE, N. L. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 133-148.

LUIZ, L.; ASSIS, P. O podcast no Brasil e no mundo: um caminho para a distribuição de mídias digitais. *Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação — Intercom — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, Caxias do Sul, 2-6 set. 2010, p. 1-15.

MIRANDA, F. M. *O fandom como sistema literário: uma análise crítica do texto na era da reapropriação virtual*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2009.

MURTA, C. M. G. *Um estudo sobre podcasteros de Game of thrones*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

PADRIM. *Hodor cavalo*. Disponível em: <https://www.padrim.com.br/hodorcavalo>. Acesso em: 13 set. 2020.

RAMOS, G. A participação do público na construção da pauta dos podcasts. In: MARTINS, M. L.; MACEDO, I. (Eds.). *Livro de atas do III Congresso Internacional sobre culturas: interfaces da lusofonia*. Braga: CECS, 2019, p. 540-552.

RETTENMAIER, M.; MATOS, J. A nova postura do leitor e os novos sentidos do texto poético. In: RETTENMAIER, M.; RÖSING, T. M. K.: *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005, p. 150-169.

REZENDE, N. L. Apresentação ao público brasileiro. In: ROUXEL, A; LANGLADE, G; REZENDE, N. L. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 7-18.

REZENDE, N. M. G.; NICOLAU, M. Sob o domínio dos fãs: o uso das redes sociais de vídeos em torno da série Game of thrones. *Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Rio de Janeiro, 2015, p. 1-15.

_____. *HBO, Game of thrones, Mikannn e Carol Moreira: um estudo sobre as relações entre o mercado e a produção de fãs na TV contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Culturas Midiáticas). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

RÖSING, T. M. K.; VARGAS, M. O distanciamento entre as práticas de leitura escolares e os interesses online dos jovens. In: RETTENMAIER, M.; RÖSING, T. M. K. *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005, p. 73-89.

ROUXEL, A. A autobiografia de leitor e identidade literária. Tradução de Neide Luiza Rezende. In: ROUXEL, A.; LANGLADE, G.; REZENDE, N. L. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 67-88.

SILVA, A. C. C. S. *A utilização de novas mídias digitais como fonte de informação: um estudo exploratório sobre podcasts*. Trabalho de Conclusão de Curso

(Bacharelado em Biblioteconomia). Instituto de Ciências Humanas e da Informação, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2019.

TOLEDO, G. M. Perfurabilidade em seriados: espectadores como investigadores em Game of thrones. *Lumina*, v. 10, n. 2, Juiz de Fora, ago. 2016, p. 1-13.

VILLARTA-NEDER, M. A.; FERREIRA, H. M. O podcast como gênero discursivo: oralidade multissemiótica aquém e além da sala de aula. *Letras*, n. 1, Santa Maria, Especial 2020, p. 35-55.

WESCHENFELDER, E. V. Contar histórias: vozes contagiantes da narrativa presencial. In: RETTENMAIER, M.; RÖSING, T. M. K. *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005, p. 109-125.



LITERATURA DE CORDEL NO FIO DA REDE: O CIBERTEXTO POÉTICO COMO MÍDIA DIGITAL¹

CORDEL LITERATURE ON NETWORK WIRE: THE POETIC CIBERTEXT
AS DIGITAL MEDIA

*Laiane Lima Freitas*²

*Tiago Barbosa Souza*³

Artigo submetido em: 20 set. 2020

Data de aceite: 20 nov. 2020

Data de publicação: 17 dez. 2020

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo demonstrar a relação do cordel com as novas mídias, ora por meio de referências às inovações tecnológicas, ora pelo uso do ciberespaço para a produção e a difusão dessa poesia. As mudanças na sociedade, bem como os avanços tecnológicos, sempre foram acompanhadas pelos folhetos, tendo o poeta o papel de informar e representar a população, mantendo-se bem informado e lançando mão das diversas formas de propagação da sua arte poética. A reflexão aqui desenvolvida busca tratar como esse tipo de literatura incorporou aspectos midiáticos e discute as transformações de suportes ao longo do tempo, através da análise de alguns poemas e da relação de alguns cordelistas com as novas mídias.

Palavras-chave: Cordel. Cibertexto. Novas mídias. Oralidade. Performance.

ABSTRACT: This article aims to demonstrate the relation between *cordel* literature and new media, through references to technological innovations and through the use of cyberspace for the production and dissemination of this poetry. Changes in society, as well as technological advances, have always been accompanied by pamphlets, with the poet having the role of informing and representing the population, keeping himself well informed and making use of the various ways of promoting his poetic art. The reflection developed here seeks to deal with how this type of literature incorporated media aspects and discusses the transformations of supports over time, through the analysis of some poems and the relation of some *cordel's* poets with new media.

Keywords: Cordel. Cybertext. New media. Orality. Performance.

¹ Texto orientado pelo Prof. Me. Tiago Barbosa Souza, Universidade Federal do Piauí, Teresina-PI, Brasil.

² Mestranda do Curso de Letras (Literatura) da Universidade Estadual do Piauí, Teresina-PI, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/4151530517088297>

³ Doutorando do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE, Brasil. Professor da Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí, Teresina-PI, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3734170624455652>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO⁴

De acordo com Câmara Cascudo (1984), os folhetos de cordel brasileiros tiveram início no final do século XIX com Silvino Pirauá de Lima, Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista. No começo da literatura de cordel no Brasil, a maioria dos autores dos folhetos era formada por cantadores que viajavam pelas fazendas, vilarejos e cidades pequenas. Esses poetas da voz implementaram os primeiros registros de cantoria em um gênero escrito cujo suporte se assemelhava a publicações já existentes em outros lugares do mundo, a exemplo dos *pliegos sueltos* e da *littérature de colportage*. Entretanto, o que caracteriza o romanceiro popular brasileiro são as suas formas textuais e não o seu suporte, embora seja constantemente referido por ele.

Segundo Márcia Abreu (1999), existem diferenças entre a literatura de cordel produzida em Portugal e a que é feita no Brasil. A primeira, mesmo que fosse recitada nas praças e feiras, tendia a ser mais ligada à escrita do que uma manifestação essencialmente oral. O cordel de lá contém textos do romanceiro popular tradicional e peças de teatro muitas vezes em prosa, enquanto os versos eram feitos em quadras ou redondilha maior.

Os folhetos do Nordeste do Brasil apresentam temas locais, como o ciclo do boi e o ciclo do cangaço, que fazem parte da realidade nordestina, e a sua forma escrita segue regras de composição mais rígidas, sendo escritos em verso e tendo uma estrutura de rimas e estrofes padronizada e restrita a um

⁴ A *Scripta Alumni* esclarece que, no que se refere à revisão textual, quando houve casos de discordância entre os autores do artigo e a equipe responsável pela revista, prevaleceu a opinião dos autores. A *Scripta Alumni* restringe-se a sugerir alterações no texto e sempre utiliza como base a gramática tradicional. Entretanto, os autores têm liberdade para seguir ou não as orientações dadas.

número limitado de opções, tais como sextilha, setilha, décima, martelo, galope à beira-mar, entre outras (BATISTA, 1982), algumas das quais coincidem com as formas da cantoria.

Com o tempo, a forma do folheto de cordel passou a se fixar no suporte, tendo a quantidade de estrofes limitada ao número de páginas múltiplo de quatro que as folhas dobradas permitiam juntar. Assim, de acordo com Abreu (2006, p. 64), o **folheto** tem oito ou dezesseis páginas e o **romance**, 32, 48 ou 64 páginas, sendo que essa quantidade define o tema da obra, por exemplo, entre assuntos do cotidiano, fatos jornalísticos, pelejas e desafios, histórias de valentia e de esperteza, casos amorosos, os quais têm, cada um, um tamanho definido com certa rigidez. Em outras palavras, espera-se que um determinado tema seja tratado dentro de um padrão de quantidade de estrofes que se reflete no total de páginas, temas esses que se calcaram fortemente na realidade nordestina:

A vida nordestina parece ser o palco e a fonte dos folhetos. Embora não haja restrições temáticas, essa produção sempre esteve fortemente calcada na realidade social na qual se inserem os poetas e seu público (...) Mais da metade dos folhetos impressos continha “poemas de época” ou de “acontecido”, que tinham como foco central o cangaceirismo, os impostos, os fiscais, o custo de vida, os baixos salários, as secas, a exploração dos trabalhadores. (...) Dificilmente se terá pensado nesses temas a partir da leitura de cordéis portugueses que tratam de reis, condes e cavaleiros, que desenham um mundo de convivência harmônica entre as classes. (ABREU, 1999, p.119, ênfase no original)

A publicação dos folhetos nordestinos teve início no final do século XIX, na Paraíba, onde alguns homens pobres e de talento ganharam prensas manuais de jornais que já não eram usadas, montando, assim, pequenas gráficas em suas casas, onde, junto com a família, imprimiam os poemas que tinham composto em folhetos.

Embora essa tradição esteja muito ligada ao suporte utilizado para sua difusão, o folheto, percebe-se que o diferencial desse gênero poético em relação às formas provençais e ibéricas, por exemplo, está mais ligado às suas temáticas e suas formas textuais do que ao seu sistema editorial. Isso permitiu que o gênero tenha passado a se publicar nos últimos anos em outros formatos e que obras sejam produzidas exclusivamente em meios digitais, sem perder seu *status* de cordel. Um exemplo desses novos formatos é o **cordelivro**, que tem sido utilizado inclusive em escolas de ensino básico (VIANA, 2016). Conforme Souza:

(...) cordelistas como Rouxinol do Rinaré têm inovado no formato dos folhetos, criando um material mais atrativo, aumentando a qualidade do papel, inserindo gravuras, sobretudo em adaptações infantis, e alterando o tamanho das páginas. O resultado se parece muito com revistas ilustradas voltadas para crianças, mas o que elas trazem em seu conteúdo não deixa de ser cordel. A literatura de cordel, cujo fim há muito tempo é profetizado, como consequência desse desenvolvimento tecnológico, na verdade apropria-se dele. A venda é garantida. (SOUZA, 2011, p. 35)

Garantida a capacidade de alcance na difusão das obras, o cordel, durante todo o século XX, caracterizou-se por "ter um modo de produção, consumo, circulação e apropriação próprios" (SANTOS, 2009, p. 14). Porém, essa tendência decorre do constante esforço de difusão das obras, e não porque o suporte lhe fosse inerente. O próprio nome atribuído ao cordel gera controvérsia, na medida em que a suposta disposição dos folhetos brasileiros em cordões é contestada (ABREU, 1999; PEREGRINO, 1984). Os poetas passaram a aceitar a denominação, já que ela faz parte de um imaginário largamente difundido, que relacionou diretamente o folheto brasileiro à tradição europeia.

É importante destacar que o poeta também tem o papel de informar e representar o povo. Embora em geral o cordel busque entreter, divertir o público, também tem outras funções mais práticas, pelas quais "afasta-se de sua concepção original de criação coletiva, envolvendo poeta e leitor-ouvinte, e submete as leis de sua estética específica à pragmática de simples meio de comunicação ou à eficácia da ofensiva mercadológica" (KUNZ, 2011, p. 31). Esse movimento é observado tanto na história do cordel impresso em folhetos quanto nas outras formas vistas hoje na televisão, no rádio e na Internet, em que o gênero é utilizado com fins publicitários por empresas e organizações governamentais.

Os próprios poetas buscavam, por meio dos folhetos, corresponder a uma demanda de informação, adequando-se ao contexto de publicação:

A informação e seu tratamento divergiam, dependendo do público. Em relação ao público do interior, o poeta se preocupava mais em educar, divertir, moralizar, aconselhar, fazer chorar, rir e sonhar. Na cidade, o folheto não podia cumprir a mesma função: a concorrência dos outros meios de comunicação e a circulação maior das ideias e das palavras obrigava o poeta-jornalista da cidade a tratar a informação seguindo outros parâmetros. (KUNZ, 2011, p. 98-99)

A exemplo desse contexto, o poeta pernambucano, tipógrafo e vendedor de folhetos Delarme Monteiro da Silva, cujo texto mais conhecido é *A morte do Presidente Getúlio Vargas* (1954), o escreveu de manhã, enquanto escutava, no rádio, a notícia de que o presidente havia cometido suicídio, e, logo ao meio-dia, já enviara o texto à tipografia. No mesmo dia o poeta recebeu os folhetos impressos e começou a vender. A primeira tiragem foi de cerca de quarenta mil cópias. O sucesso foi tanto que em dois dias foram vendidos setenta mil exemplares. Chama a atenção o constante intento de ser veloz e estar ligado à realidade tácita dos leitores: as folhas são **soltas** e o alcance é facilitado pelo suporte.

Lê-se no poema, ora em sextilhas com disposição rimática ABCBDB, ora em setilhas em ABCBDDDB:

A minha humilde homenagem
 Eu rendo ao ilustre morto
 Pois como pobre operário
 Já prevejo o desconforto
 A que fica o povo pobre
 Que nele via conforto. (...)

Deixou nosso presidente
 Eterna recordação
 Lutou por suas ideias
 Alcançou seu galardão
 Retirou-se sem desonra
 Morreu mas morreu com honra
 E de Deus teve o perdão. (SILVA, 1954, p. 8)

No poema, que alude à situação de luto em que ficou o país, chama a atenção a construção de uma representação social que o presidente teria. O narrador revela que lamenta profundamente a morte de Vargas e chega a afirmar que o presidente não merecia morrer de forma tão cruel, transmitindo um receio pelo futuro do país, pois, segundo ele, Vargas teria olhado para a população pobre. Ao final, o fato de Vargas conseguir o perdão de Deus, mesmo com o suicídio, surpreende o leitor. Essa passagem torna-se interessante, visto que o suicídio é considerado um pecado sem perdão em uma sociedade de dominância da ética judaico-cristã. Esses fatores sublinham o teor tendencioso e elogioso do autor para com o personagem. A obra, embora marcadamente informativa, aceita como uma peça jornalística fiável e respeitada no imaginário popular, é também concebida como ficção. De acordo com Gilmar de Carvalho:

Um diferencial podia ser a atualidade, com o poeta criando sob pressão, sintonizado com o que acontecia ao mundo, dando respostas ágeis aos desafios e viabilizando a fabulação dos acontecimentos. [demonstrando] afinidade com os códigos populares (...), tentando falar para novos públicos e abrindo espaços em uma época de novas tecnologias e muitas mensagens. (CARVALHO, 2001, p. 7-8)

Nesta conjuntura, os folhetos, oferecidos a preço acessível em feiras, festas e mercados, foram vendidos aos milhares de exemplares e muitos dos quais narravam fatos, como a morte de Vargas, a renúncia de Jânio Quadros, a morte de Lampião, entre outros. Esses poemas jornalísticos, quando não eram a primeira fonte de informação, reverberavam notícias de outras mídias. O cordel sempre teve uma veia midiática, o que o coloca em consonância com o atual contexto multimídia do ciberespaço.

Antes de tratar a incursão do cordel nas mídias digitais, que permitiu um resgate de sua oralidade, é preciso lembrar que a voz inerente à performance permaneceu presente no gênero escrito e ao seu redor.

A ORALIDADE DA LITERATURA DE CORDEL

De acordo com Albuquerque: "Foi através das narrativas orais, contos e cantorias que nasceram os primeiros folhetos. No Brasil, tendo a métrica, o ritmo, a rima como elementos formais nesse tipo de literatura" (ALBUQUERQUE, 2011, p. 23). Desse modo, foi por meio da oralidade que surgiram as principais características dessa escrita, que geralmente equivale às formas da linguagem falada e da cantoria e corresponde a um sistema de rimas, ritmo e discurso característicos da performance oral. Assim, a literatura de cordel é considerada uma manifestação popular que provém da oralidade e que guarda fortes marcas dela. Santos destaca que o cordel é uma:

(...) forma poética escrita que mantém inúmeros aspectos orais.(...) Esta "literatura de mascate" (...) constitui-se nos primeiros anos do século XX em um sistema literário complexo e independente do sistema literário institucionalizado com seus poetas, suas casas editoriais, pertencentes aos próprios poetas populares, seus circuitos de distribuição e principalmente seu público, de iletrados senão analfabetos, de trabalhadores rurais e também urbanos. Contrariando as teorias que insistem em ver no oral a infância da literatura e na escritura o desembocar

e diluição da tradição oral, o folheto participa também dessa dinâmica cultural, entrando, por sua vez, no circuito que realimenta e renova, do ponto de vista poético e narrativo, a tradição oral da cantoria e do conto. (SANTOS, 1995, p. 37, ênfase no original)

Essa literatura que se põe ao lado do cânone por suas próprias formas e por um sistema editorial e comercial próprios, inúmeras vezes reivindica o *status* de marginal, sublinhando uma maior proximidade do público, ora renunciando à cultura letrada, ora transitando em suas referências, mesclando linguagem coloquial e regionalismos a constantes alusões e releituras do cânone. Assim, personagens de clássicos universais e personalidades da vida pública nacional constantemente figuram em um texto rico em citações de provérbios, trava-línguas, cantigas e expressões populares que advêm da cultura oral. O folheto de cordel dialoga com o cânone ao mesmo tempo em que o transgride, em nome de padrões próprios à linguagem coloquial e a uma tradição orgulhosa de emergir do povo.

Os textos do cordel seguem uma “dinâmica da oralidade” (ONG, 1998), segundo a qual o pensamento é mais agregativo do que analítico. Com o uso em grande escala de epítetos e de provérbios ou frases feitas, é recorrente o uso do já-dito. Quanto mais o texto fica agregativo, menos espaço resta para questionar a adjetivação, que auxilia na explicação da linguagem. Além disso, existe a presença da oralidade nos folhetos marcada pelo uso de fórmulas, isto é, “grupos de palavras nas mesmas condições métricas e que obedecem a um mesmo padrão sintático — o ritmo e a estabilidade de certos temas e ideias que facilitam a tarefa do poeta e auxiliam a audiência na memorização” (GALVÃO, 2001, p. 82).

É interessante observar que, em meio às regras e aos padrões formais dos folhetos, o frequente retorno aos mesmos assuntos, a utilização de hipérboles e de um apelo emotivo combinam-se a chavões e clichês que participam de um senso comum na sociedade, causando um impacto estético e uma identificação do público, que não faz exigência de variedade de assuntos.

Nesse sentido, a relação entre a oralidade e a escrita ocorre também no fato de histórias, contos, causos e ditos populares provenientes da cultura oral serem já versificados na memória coletiva, de modo que as pessoas conhecem os enredos — e são capazes de contá-los — na forma de versos. Os cordéis são escritos de modo que podem ser cantados e declamados, ou seja, dentro de um sistema de vocalidade. Dessa forma, a literatura oral, após passar pela escrita, retorna à oralidade, devido a esse caráter vocal contido no texto escrito. O registro escrito media uma performance originária e as suas posteriores atualizações, na venda, na contação, na reiteração da obra:

Sabe-se que, embora impresso e veiculado pelo folheto, o cordel é uma forma de literatura oral feita expressamente para ser recitada. A rima do cordel é feita para o ouvido e a memória, não para os olhos. Ela é antes de tudo mnemônica e comunicativa. O folheto é apenas o suporte material de uma poesia que permanece oral. (KUNZ, 2011, p. 80)

Alguns desses aspectos se assemelham ao que se encontra em certos gêneros virtuais novos, tais como memes e postagens em redes sociais. A quebra de expectativa, a justaposição, a repetição, e a ressignificação, por exemplo, caracterizam as fórmulas linguísticas dos memes e, pode-se dizer, da própria linguagem irreverente, largamente praticada na Internet, o que, associado à mescla de diferentes mídias, ao apelo popular e aos esforços de proximidade com a realidade tácita dos leitores, faz com que essas formas se assemelhem a certas características do cordel que o tornam apto a habitar a rede. O cordel responde aos mesmos anseios de comunicação não pragmática que se observam na Internet, enriquecido de estética e memória.

Paul Zumthor organiza as relações entre as formas orais e a escrita em quatro tipos: a oralidade primária, que se encontra em uma sociedade sem contato com a escrita, em que as relações interpessoais se fazem exclusivamente pela fala; a oralidade mista, situação em que a oralidade coexiste com a escrita, mas é considerada “externa, parcial e atrasada” (ZUMTHOR, 1985, p. 5), em que a maioria da população é composta de iletrados, sem acesso a obras escritas; a oralidade secundária, em que a voz é secundária em relação à escrita, sendo indispensável na realidade social o uso da escrita; e, por último, a oralidade midiaticizada, que é conhecida por intermediação midiática, seja por quaisquer suportes de informação, cinema, jornal, televisão, rádio, Internet, que sustentam a ideia de transmissão e recepção por meio de suportes midiáticos.

Gilmar de Carvalho reforça esse teor midiático do folheto de feira, que se transformava em um “canal para veiculação de mensagens, do conteúdo assumidamente jornalístico à da interferência política, dos mitos às mensagens religiosas” (CARVALHO, 2001, p. 7). O autor ressalta o fato de o cordel ter sempre acompanhado as tendências temáticas e com a linguagem popular de seu tempo, tal como observamos hoje:

Mídia que remete à permanência de uma tradição, eficiente na medida em que o papel de formadores de opinião dos poetas reforçava essas mensagens. Mais eficiente ainda pela afinidade com os códigos populares e pela atualização que fazia de repertórios, contribuindo para a atualidade do folheto, mostrando um leque de possibilidades de cobertura, tentando falar para novos públicos e abrindo espaços em uma época de

novas tecnologias e muitas mensagens, como algo que supera a obsolescência da maquinaria e a precariedade do suporte com a contundência de um recado que tem de ser dado. (CARVALHO, 2001, p. 7-8)

Nesse sentido, no contexto contemporâneo de oralidade midiaticizada, o cordel encontra meio profícuo para se desenvolver na rede, embora permaneça fortemente ligado a um público que ainda é privado de acesso a esse meio. Assim, o cordel na Internet representa um aumento de alcance de público, e não uma substituição. Com a urbanização e o aumento dos níveis de escolaridade, juntamente com o desenvolvimento de novas tecnologias, ele passou também a ser produzido e reproduzido em contexto escolarizado, letrado. Nesse sentido, ora as mídias digitais passaram a integrar o amplo espectro temático dos folhetos, ora estes passaram a se compor também como mídia digital, sendo produzidos ou digitalizados para o meio virtual.

AS MÍDIAS DIGITAIS COMO TEMA DE FOLHETOS

Propomos tratar alguns cordéis que têm como tema a comunicação por meio das mídias, de forma mais específica: cordéis que abordam as suas transformações na sociedade por meio das mídias digitais, verificando-se que os cordelistas acompanharam essas mudanças e que esses elementos geram discussões relevantes no interior de suas obras.

A inclusão de temas contemporâneos, tratando da relação com as novas tecnologias da informação e comunicação, do que é produzido e experimentado nesse sentido, é observada no seguinte trecho do folheto *O marco cibernético construído em Timbaúba*, de José Honório da Silva, em que ressaltamos o esforço em combinar inovação tecnológica à fidelidade a uma tradição estética:

Analisei meu sistema
de construir poesia
explicitarei variáveis
e debugando a teoria
nesse meu fazer poético
fiz uma reengenharia (SILVA, 1995, p. 1)

Sou vate moderno pois
uso a tecnologia
mas procuro ficar fiel

à minha filosofia
de manter toda a estética
secular da poesia (SILVA, 1995, p. 4)

Musa minha, por favor
não se sinta desprezada
somente por minha lira
ficar informatizada
pois rendi-me à HIGH-TECH
pra vê-la ressuscitada. (SILVA, 1995, p. 5, ênfase no original)

José Honório da Silva foi um dos primeiros cordelistas a usar o computador (AMORIM, 2008): primeiramente, para imprimir seus folhetos; logo após, para divulgá-los por meio da Internet; e, por último, para construí-los com parceiros virtuais. No texto ora apresentado, composto por 53 sextilhas heptassílabas com esquema de rimas em ABCBDB, o autor reflete como a tecnologia introduz uma nova engenharia do verso sem deformar a fisionomia do cordel, e como os meios de comunicação ajudam na sobrevivência dos folhetos. O subtítulo, *Das redes de mocós à internet*, faz uma menção às redes de dormir — tradicionalmente fabricadas em teares manuais no bairro Mocó, que posteriormente se tornou a cidade de Timbaúba, em Pernambuco — associadas à rede internacional digital.

Na primeira estrofe citada, nota-se a expressão “debugando”, que é utilizada por programadores quando é preciso analisar, passo a passo, a execução de um programa para encontrar erros, assim podendo mudar o conteúdo de variáveis e executar outros comandos, corrigindo-os (GREGÓRIO, 2018). Além disso, a palavra “HIGH-TECH” dá conta de aludir às tecnologias da informação e da comunicação mais atualizadas da época como forma de “ressuscitar” a musa nesse novo ambiente, por meio da informatização de sua lira.

O marco poético é um costume de antigos cantadores, que apresentam algo inovador para provar a sua supremacia sobre seus companheiros. Átila Almeida e José Alves Sobrinho, ressaltando o fato de essa prática representar uma forma que transita entre a oralidade e a escritura, explicam o uso termo:

Por trás da palavra Marco está a ideia de fortificação que na concepção do poeta representa algo imbatível, símbolo de sua superioridade de versejar sobre todos os seus pares. (...) a concepção de Marco, conquanto realizado pelos poetas de bancada, é transposição para a forma escrita do valor que os cantadores atribuíam às suas Ribeiras, vistas por muitos deles como castelos em que, abancados, resistiriam ao ataque de

qualquer cantador, permanecendo donos da praça. (ALMEIDA; ALVES SOBRINHO, 1981, p. 11)

Assim, pode-se concluir que José Honório da Silva, em seu poema cujo título remete a um marco cibernético, constrói seu próprio marco poético, ao propor uma maneira de produzir literatura de cordel através do computador, desenvolvendo uma nova engenharia no verso, sem deformar a estética tradicional do poema, inovando por meio do uso da tecnologia mais recente aliada ao cordel. Na época em que foi produzido, na década de 1990, isso ainda era uma relativa novidade, e não se tinha acesso tão facilitado a computadores e dispositivos móveis.

Outro poeta que se serve do tema da tecnologia digital em seus folhetos é o paraibano Janduhí Dantas, cujo trecho do poema *Peleja da carta com o e-mail* lemos a seguir:

Caro leitor, o Cordel
de assunto é sempre cheio
e pra tratar novo tema
eu do verso faço meio
pra lhe mostrar a peleja
da carta com o e-mail.
Entre a carta e o e-mail
Qual dos dois tem mais valor?
Se quiser, leitor, escolha
conforme seu gosto for
como deu-se essa peleja
eu vou mostrar ao leitor...
Eu vagava pelas ruas
da minha imaginação
quando de súbito ouvi gritos
bate-boca e confusão
sentei na esquina da mente
pra assistir à discussão.
Era uma carta e um e-mail
em discussão calorosa
dizia o e-mail à carta:
“Não te faças de gostosa
Sou rápido como o relâmpago
Tu és lenta e preguiçosa!” (...)
A carta disse: “És relâmpago

És ligeiro na passada
 mesmo assim tua tarefa
 sem paixão não vale nada
 és moleque de recado
 numa ação robotizada". (DANTAS, 2006, p. 1-2)

Nesse poema, composto por sextilhas heptassílabas com esquema de rimas em ABCBDB, o autor recorre ao ciclo temático da peleja, disputa verbal entre dois poetas, existente tanto na cantoria quanto no cordel. Na primeira estrofe, o texto fala diretamente ao leitor que vai tratar de um novo tema, por meio da peleja da carta com o *e-mail*, ou seja, uma discussão entre um meio de comunicação tradicional e um moderno. Na segunda estrofe, o narrador deixa claro que irá expor a discussão, mas que cabe ao leitor determinar a primazia de um gênero sobre o outro.

Na terceira estrofe, o narrador explica que essa disputa animada acontece no campo da imaginação, com bate-boca. Na última estrofe do excerto ora citado, é estabelecida uma comparação direta entre os dois gêneros pelo critério de velocidade, remetendo ao tempo que o *e-mail* leva para chegar ao seu destino, de forma instantânea, o que é respondido pela carta com o argumento de que tal velocidade seria oposta a uma paixão que, de acordo com essa lógica, está ligada ao empenho de tempo e portanto de demora. Além disso, há a defesa de uma humanidade na carta, em oposição à "robotização" da mensagem virtual. A oposição, desse modo, é feita entre duas tecnologias que se relacionam de formas diferentes com o humano, o que resultaria em experiências comunicativas diferentes em termos de forma, uma robotizada e estéril e outra humanizada e sensível.

Essa disputa se faz de forma humorística, pelo fato de a carta e o *e-mail* discutirem quem é o melhor, ou quem tem mais qualidades, um apontando defeitos no outro, enquanto o poeta faz o papel de apaziguador, pedindo que os dois vivam pacificamente. Esse poema mostra a capacidade do autor na construção do *éthos* de credibilidade, que se baseia no aspecto midiático, mas que também se ancora em elementos criativos, como as vozes da carta e do *e-mail*.

Outro folheto que chama a atenção, por retratar algo cotidiano ligado à convivência no ciberespaço, é o *Namoro de uma mocréia pela Internet*, de Arievaldo Viana:

Disse Elizeth contente
 Agora arranjo um amor
 Vou vender cabra e galinha
 E o bode reprodutor
 Vendo o jumento cabano
 Mas daqui pro fim do ano

Eu compro um computador
 Nas salas de bate-papo
 A velha logo encontrou
 Um sujeito interessado
 Depressa a coisa engatou
 Foi um namoro pesado
 E-mail pra todo lado
 E a velha se apaixonou.
 Dizia a velha: - Eu sou rica
 Bonita, amável e solteira.
 Só tenho quarenta anos
 E gosto da bagaceira
 Sei declamar poesias
 E procuro há muitos dias
 Um diabo que me queira.
 Eu quero é arder nas chamas
 Crepitantes do amor
 E nas asas da paixão
 Voar igual um condor
 Não me importo de gastar
 Eu quero mesmo é trocar
 O óleo do meu motor. (VIANA, 2005, p. 4)

Notamos a presença, em toda a extensão do poema, de uma moral segundo a qual não se deve comprar “gato por lebre”, mostrando o posicionamento do eu-lírico de que se deve duvidar e agir com cuidado no espaço virtual. A velha, que se interessara em comprar um computador para arranjar um namorado, conhece um rapaz, mas o engana afirmando ser rica, bonita, amável, solteira e jovem. Como o rapaz que ela conheceu só tinha interesse na sua suposta riqueza, quando os personagens se encontram, percebem que os dois mentiram um ao outro: ela era velha, pobre e feia; e ele, homossexual, tendo sido atraído somente pelo dinheiro. Desse modo, o poema aborda o caráter diferencial entre o que é exposto na Internet e a experiência tácita, expediente que é utilizado para criticar certos anacronismos e apelos imagéticos próprios das redes sociais.

Esse posicionamento revela uma atenção à realidade das relações virtuais, trazendo o tema da convivência social no ciberespaço para o contexto dos folhetos. O caminho inverso também é traçado, quando é a própria literatura de folhetos que passa a ser produzida dentro do espaço cibernético.

O CIBERNÉTICO COMO ESPAÇO DOS POEMAS

Após analisados alguns exemplos de folhetos que trazem as tecnologias da informação e da comunicação como tema, vale refletir sobre a produção poética cibernética de alguns poetas populares. Os primeiros estão impressos em papel e, eventualmente, foram digitados ou digitalizados, os últimos são produzidos ou publicados já no espaço cibernético. Cibertexto, imagem, áudio, vídeo, xilogravuras animadas, corpo em movimento, uma ciranda multimodal atrativa e veloz fica disponível ao público a qualquer tempo e em quase todos os lugares.

Se o cordel sempre esteve acompanhando o movimento das mídias, nada mais natural que exercitasse uma faceta multimídia quando lhe fosse possível, não se restringindo ao papel. Quanto a isso, sobre os vaticínios de morte que se fazem a todo gênero que se encontra diante de tecnologias mais avançadas, entendemos que os suportes não podem determinar um limite para a poética, por estarem muito restritos às possibilidades técnicas objetivas de um determinado momento. O suporte eventualmente muda, "o que não pode deixar de mudar é o tipo de mediação do poético" (ZUMTHOR, 2007, p. 70).

Com base nisso, propomos observar o poeta que utiliza o ambiente virtual como espaço para os seus poemas de modo a se tornar, em alguns casos, um fenômeno artístico-midiático. O ambiente virtual tem como característica não ser linear, o que gera uma liberdade de navegação em suas publicações e sublinha seu caráter interativo, permitindo que o público responda, opine, assinale que gostou (ou não gostou, em algumas plataformas), compartilhe, copie a mídia em questão e a altere, cortando-a, adicionando-lhe imagem, texto escrito, som, enfim, participando da produção como nunca fora possível antes.

Do ponto de vista dos poetas, a utilização das redes sociais representa "um trajeto em busca de visibilidade, possibilitada pelas potencialidades da características da rede, a saber, a multimodalidade, que permite que a poesia da voz seja explorada não somente em texto, mas também em performance por meio de vídeos e áudios" (FONSECA, 2016, p. 147) Da parte do público, é possível uma forma de interação com a obra que lhe permite constituir uma presença no virtual, seja de forma síncrona ou assíncrona, em certos casos, glosando, justapondo, alterando o objeto poético, como se observa na oralidade primária, porém agora acrescida de ferramentas tecnológicas e possibilidades midiáticas outras.

Há anos se pratica desafio a distância, via Internet. Até pouco tempo atrás, a limitação dos equipamentos tecnológicos (computadores, dispositivos móveis e banda de Internet) dificultava a transmissão de vídeos ou a realização de videoconferências, o que fez com que desafios de repente fossem realizados por escrito, de forma síncrona, em dispositivos de bate-papo, ou assíncrona, por meio de fóruns de discussão em que cada estrofe podia ser postada abaixo da última, compondo por etapas a peleja. Nesse caso, repente e cordel se

misturam pelo uso da escrita, e, se a peleja no cordel era ficcional, a “ciberpeleja” (AMORIM, 2012, p. 191) põe, por meio do virtual, os poetas e o público em presença: “Em cada ponta do fio, um poeta se conecta com outro, ou outros, para se comunicar em versos, engendrando poesia: esse fazer anteriormente solitário se transforma em ato de criação interdependente, é preciso acolher a réplica para que o texto se complete” (p. 191).

Próximo à segunda década do século XXI, temos disponível tecnologia suficiente para produzirmos e compartilharmos nós mesmos diferentes mídias, transmiti-las com rapidez e nos certificarmos de que serão recebidas, ouvidas e visualizadas também com rapidez e com certa ubiquidade, além de ser possível prescindir de certos meios de comunicação, como o rádio e a televisão, que representaram por muito tempo recursos importantes de difusão, mas que atravessavam a comunicação, hoje mais direta, entre autor e público.

Poetas da atualidade têm utilizado o YouTube para publicar vídeos recitando poemas de cordel: Arievaldo Viana, Paulo de Tarso, Evaristo Geraldo e Beto Brito são alguns exemplos de artistas que utilizaram seus perfis pessoais nessa plataforma para transmitir seus poemas oralmente. Jessier Quirino tem uma intensa publicação de vídeos na mesma plataforma: entre contação de histórias e causos, recitação de cordéis e “conversas” (QUIRINO, 2020) com convidados, foram 140 vídeos de 2013 a 2020, incluindo transmissões ao vivo. Além disso, o cordelista tem 34,8 mil seguidores no Instagram, 87,2 mil no YouTube e 33,4 mil no Facebook. Euriano Sales posta diversos vídeos com poemas orais em sua página no YouTube (SALES, 2020a) e na de sua empresa de publicidade, Cordel Publicitário, no Vimeo (SALES, 2020b), alguns deles com animações digitais ao estilo de xilogravuras. Vários são os exemplos de poetas, entre repentistas e cordelistas, propagando sua arte nas redes por meio da voz, alguns deles tendo investido nesses meios de forma profissional.

Um fenômeno midiático da literatura de cordel na internet foi o cordelista Bráulio Bessa, que ostenta em seu site o status de “Artista mais assistido das mídias sociais da Rede Globo em 2017” (BESSA, 2020a) e que hoje tem cerca de 3,4 milhões de seguidores no Instagram, 467 mil no YouTube e 2,2 milhões no Facebook. Em 2012, criou a página “Nação Nordestina” no Facebook (BESSA, 2020b), que hoje conta com 1,245 milhão de seguidores, por meio da qual ficou conhecido em todo o país.

Em 2014, Bessa fez muito sucesso com dois vídeos em que recita poemas do romanceiro popular nordestino, um de sua própria autoria, *Política x amizade*⁵ (BESSA, 2020c) e o outro de Ivanildo Vilanova e Bráulio Tavares, *Imagine o Brasil ser dividido e o Nordeste ficar independente* (BESSA, 2020d), os dois inseridos no contexto eleitoral daquele ano e discutindo a conduta dos brasileiros no debate político acalorado e polarizante, típico da época.

⁵ O vídeo encontrado na Internet hoje foi publicado por outro usuário com o título *Proibido destruir amizade por causa de política*.

A peculiaridade da atividade de cordelistas como Bráulio Bessa é que os poemas autorais que recitam chegam ao público primeiramente — e na maioria das vezes, exclusivamente — por meio da voz. Com os versos devidamente decorados, sem leitura de apoio, olhando para a câmera, o poeta e recitador fala diretamente ao seu público, gesticula e empenha expressões faciais na vivacidade da narrativa.

Por meio do vídeo, podem-se ver o movimento do corpo e as expressões faciais do cordelista, isto é, as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz, o que é possibilitado pelo suporte audiovisual. O vídeo não é ao vivo, e o poeta não vê o público, mas o fato de se tratar de uma mídia audiovisual exige do artista uma interpretação corporal, o gesto e a entonação, que estão atrelados à linguagem, além de se levar em consideração aspectos situacionais, como o tempo, o lugar e o cenário. Todos esses aspectos são perdidos no texto escrito, sendo o vídeo, nesse caso, um meio de rever e ressignificar elementos enunciativos, situacionais, expressivos e performáticos, inerentes à oralidade.

Esse modelo de suporte audiovisual de redes sociais, em que se insere o discurso poético, resulta em uma maior visibilidade para o artista. Um ano depois de postado, o vídeo do poema *Política x amizade* “tinha 14.701 compartilhamentos, 7.169 curtidas e 187 comentários” (FONSECA, 2016, p. 147) no Facebook, rede social em que todos os usuários “podem fazer postagens de textos, de imagens, de vídeos, de enquetes, curtir, reagir, comentar e compartilhar os conteúdos, participar de grupos, enviar mensagens instantâneas” (p. 146). O mesmo poema poderia ter sido postado por escrito, mas teve sua atratividade e seu sucesso baseados na oralidade e na expressividade da performance que pode ser ouvida e vista, enquanto a mídia permanecer ancorada nos servidores ou copiada em dispositivos pessoais de quem a tiver acessado.

Segundo Zumthor, “o virtual é da ordem do pressentir” (ZUMTHOR, 2007, p. 82). Na performance poética, há uma intervenção corporal sob a forma de uma emissão vocal, pela qual é possível transmitir pelo corpo o sentido do poema, e a recepção desse sentido por parte do leitor/ouvinte do texto poético não pode ser restrita à “decodificação de signos analisáveis”: “Nossa percepção do real é freqüentada pelo conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo” (p. 82), ou seja, advém de um processo de recepção de movimentos particulares, sentidos que podem não ser percebidos no mesmo instante, ou seja, o corpo como um tipo de manifestação do poema, uma virtualidade que se relaciona à nossa memória corporal, que pode ou não ser percebida de forma consciente.

O uso que Bessa faz da mídia audiovisual é interessante e oportuno; além disso, depois de fazer sucesso com seu vídeo de entrada na grande mídia da Internet, foi convidado a participar do programa televisivo semanal *Encontro*, na Rede Globo, no qual apresenta seus poemas e é tido como cordelista representativo da categoria. Entretanto, a transmissão não diversifica a

participação de poetas, ou seja, a emissora promove e é promovida especificamente pela imagem de Bessa, por sua conquista midiática nas redes.

Nos dois espaços, o atrativo principal está ligado a valores simples e positivos sertanejos, normalmente com um tom generalizante de reflexão metafísica, apresentando, em forma de versos, temas em especial, ligados a relações sociais e à autoajuda. Com o espaço conquistado na televisão, o autor passou a publicar livros, coletâneas dos poemas que compôs para o programa de televisão, embora não se tenha notícia de que tenha publicado folhetos.

Assim, observa-se uma sagacidade do poeta em sua relação com as mídias atuais, na publicização de seu trabalho, tal como sempre se buscou em outras épocas, na relação com outras mídias. Essa entrada do romancista popular no espaço cibernético e a sua interface com os suportes ligados a ele não são novidade, mas o seu uso de forma tão massificada, se não tiver sido um caso isolado, poderá representar uma guinada nas formas de expressão da literatura popular em verso.

CONCLUSÃO

O presente estudo possibilitou uma análise de como o espaço cibernético e sua pluralidade de mídias influencia no modo de produção, comunicação e circulação de poemas de cordel, permitindo verificar sua constante evolução em relação a novas mídias. Nesse processo, identificamos que as mudanças na sociedade que fazem surgir novas tecnologias e novos gêneros literários permitem também a adaptação desses gêneros às novas realidades em termos de suporte, mas também de estética.

Nesse sentido, nota-se que houve, no romancista popular tradicional, o surgimento de novos temas ligados às atuais tecnologias da informação e da comunicação que participam do cotidiano das pessoas com diversos propósitos, como negócios, busca de informações, estudos, conversas em salas de bate-papo, relacionamentos e entretenimento em geral, que passaram a ser retratados no conteúdo dos cordéis analisados.

Em seguida, observamos o uso das redes e das mídias digitais pelos poetas para criar e difundir seus próprios trabalhos no espaço cibernético, promovendo sua imagem em um meio de difusão adicional, o que permite uma potencialização dos próprios poemas, que passam a figurar em imagens, áudio, vídeos, ganhando movimento e interagindo com outras técnicas possibilitadas por essas mídias. Esses meios de transmissão resgatam a vocalidade da poesia e permitem que se percebam elementos corpóreos da performance, como gestos, expressões faciais, entonação da voz, que atingem o sentido do texto. Segundo Zumthor, embora os meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais sejam comparáveis

à escrita, diferem dela pelo fato de transmitirem algo a ser percebido pelo ouvido e não para ser lido, o que possibilita “ver nos meios auditivos uma espécie de revanche, de retorno forçado da voz, e ainda mais do que a voz, porque com o filme ou tevê vê-se uma imagem fotográfica e, talvez, ainda em breve, tenha-se a percepção do volume” (ZUMTHOR, 2007, p. 15).

Além disso, é relevante ressaltar que as possibilidades de interação do público com a obra é amplificada na Internet, na medida em que esses textos virtuais orais e escritos podem ser compartilhados por meio de hiperlinks ou de cópias dos arquivos de mídia, além de receber **curtidas** e comentários por parte dos seus receptores, independentemente de sua localização. Ou seja, o público, embora espacialmente distanciado, participa da comunicação e da reiteração da obra **por meio** do ciberespaço. Muitas vezes, essa comunicação se faz em concomitância temporal entre transmissão e recepção, ou seja, o cibernético permite o acontecimento de uma nova performance própria, mediada pela rede.

Verificamos, então, uma influência mútua entre conteúdo e suporte na literatura de cordel cibernética: o surgimento de novos temas, o tipo de abordagem adotada na construção dos versos e a multiplicação de possibilidades de comunicação pelas novas mídias correspondem a um contexto sociocultural fortemente influenciado pelas inovações tecnológicas digitais que se manifestam nas produções dos poetas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras, 1999.
- ALBUQUERQUE, M. E. B. C. *Literatura popular de cordel: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica*. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.
- ALMEIDA, A. A. F.; ALVES SOBRINHO, J. (Org). *Romanceiro popular nordestino: marcos e vantagens*, v. 1. Campina Grande: UFPB, 1981.
- AMORIM, M. A. R. *Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais — Comunicação em múltiplos suportes e ambientes no cordel e no repente*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação Esemiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.
- BATISTA, S. N. *Poética popular do nordeste*. Rio de Janeiro: Fundaao Casa de Rui Barbosa, 1982.
- BESSA, B. *Bráulio Bessa*. Disponível em: <http://www.brauliobessa.com>. Acesso em: 11 set. 2020a.
- _____. *Nação nordestina* — Página inicial Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/nacaonordestina>. Acesso em: 11 set. 2020b.

_____. *Proibido destruir amizade por causa de política*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2b7lwZDEIfk>. Acesso em: 11 set. 2020c.

_____. *Imagine o Brasil ser dividido e o Nordeste ficar independente*. Disponível em: <https://youtu.be/0rBCKrgO3vg>. Acesso em: 11 set. 2020d.

CARVALHO, G. de. *Poetas do povo do Piauí: a mídia cordel*. São Paulo: Terceira Margem, 2001.

CASCUDO, L. da C. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

DANTAS, J. *Peleja da carta com o e-mail*. Juazeirinho: FIC Augusto dos Anjos, 2006.

FONSECA, M. G. C. Poesia de cordel no Facebook: as potencialidades do suporte no caso do cordel "Política x Amizade". *RuMoRes*, v. 10, n. 19, São Paulo, jun. 2016, p. 138-157.

GALVÃO, A. M. O. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GREGÓRIO, V. *Depuração de código (Debug)*. Disponível em: <http://www.academiaerp.com.br/depuracao-de-codigo-debug>. Acesso em: 11 set. 2020.

ONG, W. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

PEREGRINO, U. *Literatura de cordel em discussão*. Rio de Janeiro: Presença, 1984.

QUIRINO, J. *Jessier Quirino* — YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/jessierquirino/videos>. Acesso em: 11 set. 2020.

SALES, E. *Euriano Sales* — YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/euriano/videos>. Acesso em: 11 set. 2020a.

_____. *Cordel publicitário*. Disponível em: <https://vimeo.com/cordelpublicitario>. Acesso em: 11 set. 2020b.

SANTOS, I. M. F. dos. Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: BERND, Z.; MIGOZZI, J. (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: UFRGS, 1995, p. 31-43.

_____. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2009.

SILVA, D. M. da. *A morte do Presidente Getúlio Vargas*. Recife: [s/n], 1954.

SILVA, J. H. da. *O marco cibernético construído em Timbaúba: das redes de Mocó a Internet*. Timbaúba: Cordelnet, 1995.

SOUZA, T. B. *A performance na cantoria nordestina e no slam*. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

VIANA, A. "Arievaldo Viana utiliza o cordel na alfabetização de jovens e adultos no Brasil". Entrevista concedida à TV Brasil. 4'17". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RtKE6kNf7tw>. Acesso em: 11 set. 2020.

_____. *Namoro de uma mocréia pela internet*. Recife: Coqueiro, 2005.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Escrita criativa



CARTA A UMA IRMÃ¹

LETTER TO A SISTER

Fabiana Passos de Melo²

Conto submetido em: 20 set. 2020

Data de aceite: 17 nov. 2020

Data de publicação: 17 dez. 2020

Acesse este conto pelo QR Code:



Estamos na última semana de maio de 2020. Depois de dois meses, a divulgação do número de mortes diárias causadas por uma doença se torna rotina e entra para o rol de situações que o ser humano afasta de sua responsabilidade e acrescenta ao complexo e natural ciclo da vida. Animais somos todos nós; contudo, neste seleto grupo — dos seres animados —, nós, os seres humanos, ocupamos o espaço da elite: somos mais capazes que aqueles que não têm a razão como guia, ao menos não a razão que entendemos ser algo que nos legitima no comando da sequência caótica da vida. Eu sei que você não concorda com isto, com a vida ser caos. Respeito. Ou melhor: tolero o seu entorpecimento. Talvez até inveje sua embriaguez, ela é barata e não faz urinar. O álcool tem sido inútil ultimamente.

Esse era o começo da carta que eu estava lhe escrevendo quando completamos dois meses de distanciamento social. Eu experimentava a solidão e senti vontade de conversar com você. É engraçado, mas sei que as

¹ Texto indicado pela Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil.

² Doutoranda do Curso de Letras (Estudos Literários) da Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/1978879727676510>



palavras que eu colocava no papel eram provocações. Sabe o que mais me incomoda? Saber que você apenas ria. O meu drama particular era um esconderijo para uma misantropia escolhida, você dizia. Talvez. Seria uma carta de reconciliação? Fazia tempo que não conversávamos, alguns anos. Nós nunca nos desentendemos, é verdade. Não houve discussões, você apenas ignorava meus momentos de ira. O silêncio acabou sendo o campo da batalha não travada. Seria até possível conviver com as cicatrizes do enfrentamento, porque são apenas marcas. O que torna a vida uma constante dor, agora, é essa ferida que não desponta sobre a pele, das palavras não ditas.

Acabei não finalizando a carta. Achei-a piegas quando reli minhas considerações filosóficas e sabia que, no fundo, eu só queria falar com você, mas não tinha assunto. Confesso que, no interminável mês de agosto, retomei a escrita daquele desabafo: uma linha a mais, só para dizer que talvez fosse bom que nos encontrássemos no fim do ano. Não terminei a carta. Passados seis meses de vida virtual, já nos acostumamos a essa rotina e o meu assunto, o meu espanto com a natureza humana, não tem mais relevância.

Na sexta-feira passada, eu observava a montagem das arquibancadas para o desfile do Dia da Independência pela janela. Era fim de tarde. Quando o telefone tocou, logo vi que a ligação era do seu número. Achei que você estivesse telefonando para tratar da festa de Natal. Você tinha comentado com a mãe que viria para cá em dezembro. Também lembrei que queria te perguntar se dava tempo de trocar a cor das toalhinhas de crochê. Eu tinha escolhido o lilás, mas, pensando bem, o amarelo ficaria mais suave na minha sala. Se já estivessem prontas, não teria problema, gosto do lilás.

A voz ao telefone não era a sua. Era alguém que trabalhava com você. Não me lembro do nome. Ele estava com você dois dias antes, quando o acidente aconteceu.

Você morreu.

Teve febre, foi internada e entubada.

Fizeram tudo que era possível.

Eu liguei para a tia, porque não sabia o que fazer.

— Tia, as notícias não são boas. Minha irmã morreu.

— O que aconteceu?

— Essa doença...

— Olha... sinto muito, não sei o que dizer. Que tristeza! Ela estava se cuidando?

— Mesmo jeito.

— Pois é, está aí, morrem os que têm problema de coração, obesos, diabéticos. Tem que se cuidar. O seu primo tem um amigo que morreu do

vírus porque era diabético. Parece que era cardíaco também. Essas pessoas têm que se cuidar!

Eu desliguei o telefone. Não tive ânimo de contar que você tinha saído para ir ao supermercado – eram as únicas saídas que fazia – e que sofreu um acidente. Uma colisão banal de veículos, alguém que se esqueceu de frear numa esquina. Estragos pequenos. O motorista do outro carro foi atencioso com você, que felizmente não se machucou. Conversaram e combinaram sobre o conserto. Seu colega me contou que ele tinha um sorriso bonito e que, enquanto se desculpava pelo acidente, mordida os lábios, envergonhado.

No sábado, quando teu corpo chegou, a mãe não disse nada. O pai chorou muito. Eles, velhos, estavam ali tentando entender por que não cuidaram de você. No domingo, o pai assistiu ao culto pela internet. A mãe fumou bastante. Álcool para mim? Não; já disse, é inútil.

Seus gatos chegaram uma semana depois. A cachorrinha está com seu filho. Mandaram-me também duas toalhinhas de crochê lilás e a mãe me deu mais duas verdes, que eram para ela. A gente não sabe o que fazer com os seus livros. São tantos. Já estão vendendo panetones nos supermercados. Parece que logo teremos vacina. Estão falando que ainda vamos um bom tempo usando essas máscaras. A Europa vai entrar no inverno logo, está em alerta. Faz calor em Curitiba.

*Chamada e Normas
para Publicação
V. 24, n. 1*



CHAMADA E NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

CALL AND GUIDELINES FOR PUBLICATION

Acesse esta Chamada e as Normas para Publicação pelo QR Code:



A Revista *Scripta Alumni* (ISSN 1984-6614), com conceito B3 no Qualis Capes do quadriênio 2013-2016, é uma publicação eletrônica semestral dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade. O periódico tem como objetivo promover e divulgar a produção acadêmica de graduandos, mestrandos e doutorandos — da Uniandrade e de outras IES —, além de incentivar a troca de ideias e a reflexão crítica sobre os estudos literários, nos mais diversos campos artísticos ligados à literatura, tais como: cinema, teatro e dramaturgia, pintura, entre outros.

Em breve, a *Scripta Alumni* lançará o v. 24, n. 1, correspondente ao primeiro semestre de 2021. Os interessados em publicar artigos devem fazer a submissão até **22 de abril de 2021**, por meio da plataforma eletrônica da revista:

<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>

Serão aceitos: artigos de graduandos e pós-graduandos (até dois autores); e artigos de autoria conjunta (orientador e um orientando). Não serão aceitos trabalhos que não informarem o nome de um professor orientador. Também não serão aceitos artigos de autores que não sejam alunos. Para o v. 24, n. 1, serão aceitos artigos que atendam ao tema **Literatura e memória**. Dessa forma, os textos podem abordar questões relativas a temas distintos, geralmente associados a: 1) Literatura e outras artes. 2) Literatura e História. 3) Literatura e Psicologia. Com base nessas relações, algumas possibilidades de análises são:



romance histórico; metaficção historiográfica; autoficção e escritas de si; livros e respectivas adaptações (fílmicas, teatrais, televisivas...) que apresentem a memória como elemento desencadeador do enredo ou como característica associada a determinado personagem; diários, memórias, memoriais e romances epistolares; traumas e distúrbios de memória; realidade, fantasia e construção da memória; memória, silenciamento e local de fala; busca/recusa da memória e identidades; memória e transfiguração do espaço; documentário e memória; *flashbacks* e fragmentação da memória; etc. Outros temas, não citados aqui, também serão bem-vindos, desde que sejam relevantes para o dossiê proposto nesta chamada.

Link de acesso à plataforma para o envio de trabalhos:

<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>

Endereço eletrônico para contato:

scripta.alumni@uniandrade.edu.br

Os artigos submetidos à avaliação do Conselho da revista Scripta Alumni devem obedecer às seguintes normas:

1) ASPAS SIMPLES: Devem ser usadas apenas em trechos entre aspas duplas, para sinalizar termos que estão entre aspas duplas no texto original. Ex.: "O significado do termo 'novela', nesse contexto (...)."

2) CITAÇÃO DE UM AUTOR EM OUTRO. Ex.: (DRUMMOND, citado em BRAYER, 1978, p. 101).

3) CITAÇÕES: Citações de até 4 linhas devem ser incluídas no próprio texto, entre aspas. Citações com mais de 4 linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas a 6 cm da margem esquerda da página, digitadas com espaçamento 1,0 fonte Arial 10 e não conter aspas. Não colocar ponto depois dos parênteses que indicam a fonte, nas citações longas. Citações em língua estrangeira devem ser traduzidas em nota de rodapé. Após a primeira nota de tradução, informar o nome do tradutor.

4) DESTAQUES NAS CITAÇÕES: As expressões "ênfase acrescentada" ou "ênfase no original" devem vir logo depois do número da página. Ex.: (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase acrescentada) ou (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase no original).

5) DIVISÕES DO TEXTO: O texto deve conter as partes intituladas "Introdução", "Conclusão" e "Referências". O desenvolvimento deve ser redigido

em dois ou mais blocos, sendo que cada um deles deve ter título próprio. As partes do texto não devem ser numeradas. O título de cada parte do texto deve ser alinhado à esquerda e redigido em caixa alta, sem negrito. Usar 2 espaços entre o fim do texto anterior e o novo título; usar 1 espaço apenas entre o título e o início do texto seguinte. Não iniciar/encerrar partes do artigo com citações, nem com figuras.

6) ENVIO DO ARTIGO: O artigo deve ser inserido na plataforma:

<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>

O formato do texto deve ser "Word" (modo de compatibilidade). Não serão aceitos trabalhos enviados por e-mail. Para saber mais sobre como se cadastrar em nosso site e/ou sobre o processo de submissão do trabalho, acesse o link abaixo:

<http://www.uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/about/submissions#authorGuidelines>

7) EPÍGRAFE: Deve vir após o título da parte a que se destina a epígrafe, alinhada à direita, em itálico, sem aspas. Na linha seguinte, informar o nome do autor, entre parênteses, sem itálico e alinhado à direita. Ex.:

Mesmo ao jantar é preciso conhecer a literatura.

(Petrônio)

Caso o autor queira informar nome e ano da obra, bem como a página de onde a epígrafe foi tirada, incluir isso em nota de rodapé, e não nos parênteses. Entre os parênteses, deve vir apenas o nome do autor.

8) ESPAÇAMENTOS: 1,5 no corpo do texto.

1,0 nos resumos e nas citações longas.

9) FIGURAS: Devem vir centralizadas e trazer legenda, também centralizada, em letra Arial 9 e espaçamento simples, com as seguintes informações: Número da figura, título e fonte. Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas legendas. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link. As fontes das imagens devem ser citadas, de modo completo, na lista de "Referências". Quando houver figuras em sequência, elas devem ser dispostas uma abaixo da outra.

Ex. de legenda para figura cuja fonte é eletrônica:

Figura 1: *Il paese della cuccagna*.

Disponível em: <site consultado>.

Ex. de legenda para figura cuja fonte é impressa:

Figura 2: *Lavadeiras*. (ANDERSEN, 1983, p. 302)

10) NOTAS: Usar apenas notas de rodapé (não são admitidas notas de fim), em letra Arial 9 e espaçamento simples. Caso haja transcrição de trechos nas notas, usar aspas e informar a referência logo após a citação, incluindo, entre parênteses, sobrenome do autor em caixa alta, ano e número da página. As notas não devem ser usadas para indicar as referências completas das citações. Essa função cabe à última parte do artigo, intitulada "Referências".

11) NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO: Os artigos submetidos à análise do conselho editorial devem seguir as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa. O conselho reserva-se o direito de recusar textos que não atendam a este item ou que apresentem muitas incorreções.

12) PAGINAÇÃO: As páginas do artigo não devem ser numeradas.

13) REFERÊNCIAS: Sob o título "Referências", constituem a última parte do artigo. Devem ser apresentadas em ordem alfabética, depois da "Conclusão". Seguem exemplos e normas que devem ser usados nas "Referências":

a) Autores: O(s) primeiro(s) nome(s) do(s) autor(es) deve(m) ser abreviado(s). Ex.: GOMES, C. Quando houver dois ou mais autores, separar os nomes usando ";" (o "&" não deve ser usado). Ex.: GUINSBURG, L.; FERNANDES, S. Quando duas ou mais obras do mesmo autor fizerem parte das "Referências", usar um traço de cinco espaços da tecla do sublinhado para indicar a autoria, a partir da segunda obra. Ex.:

ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1964.

b) Coleção: Deve ser informada ao final da referência, entre parênteses.

CARTAL, D. *Arte contemporânea*, v. 1. São Paulo: Ática, 1992. (Coleção Arte de todos os tempos).

c) Edição: Pode ser informada logo após o título, neste formato: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed.

d) Editora: Apenas o nome da editora deve ser citado. Não incluir antes dele a palavra "Editora" ou a abreviatura "Ed.".

e) Modelo de entrada para artigos publicados em revistas e periódicos:

ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, abr. 2003, p. 101-124.

Observar a ordem das informações: autor, título do texto, título do periódico, volume, número, cidade, data e número de páginas.

f) Modelo de entrada para filmes:

A MARVADA carne. Direção de André Klotzel. BRA: Cláudio Kahns e Tatu Filmes; Embrafilme, 1985. 1 DVD (77 min).

Observar a ordem das informações: nome do filme com a primeira palavra em caixa alta (ou com as duas primeiras em caixa alta, se a primeira for artigo), direção, país de origem, nome do produtor, nome do distribuidor, ano, quantidade e tipo de mídia e número de minutos entre parênteses.

g) Modelo de entrada para livros:

GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.

h) Modelo de entrada para textos eletrônicos:

LIMA, G. *A importância das formas*. Disponível em: <http://www.format.com.br>. Acesso em: 21 set. 2006.

Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas referências. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link.

No corpo do artigo, para citar a fonte de textos eletrônicos, utilizar, entre parênteses, apenas o sobrenome do autor e a data de acesso (não usar a data de publicação do texto). Ex.: (LIMA, 2006).

i) Modelo de entrada para textos impressos:

CASTANHO, A. Como fazer projetos. In: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002, p. 20-34.

Nesse exemplo, observar que apenas o título do livro deve ser grafado em itálico. O título do texto não recebe itálico. Além disso, depois do ano, é preciso acrescentar o número das páginas inicial e final do texto consultado.

j) Modelo de entrada para e-books:

SMITH, V. L. *Hosts and guests: The anthropology of tourism*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989. Disponível em: <http://abc.net-publication>. Acesso em: 16 abr. 2007. (Edição Kindle).

No corpo do artigo, para citar a fonte de *e-books*, utilizar, entre parênteses, apenas o sobrenome do autor e a data de publicação. Ex.: (SMITH, 1989).

l) Modelo de entrada para séries:

GLITCH. Direção: Emma Freeman. AUS, 2015. Matchbox Pictures; Netflix (2 temporadas).

Observar a ordem das informações: nome da série com a primeira palavra em caixa alta (ou com as duas primeiras em caixa alta, se a primeira for artigo), direção, país de origem, ano, nome do produtor, nome do distribuidor e número de temporadas entre parênteses.

m) Modelo de entrada para faixas de CD (1) e para CD inteiro (2):

Exemplo 1: MONTE, M. Vilarejo. In: _____. *Infinito particular*. EMI Music Brasil, 2006, faixa 2.

Exemplo 2: MONTE, M. *Infinito particular*. EMI Music Brasil, 2006, 1 CD.

Caso a música ou o CD seja de uma banda, apenas o primeiro nome deve vir em caixa alta. Exemplos:

CAPITAL Inicial.

ROLLING Stones.

n) Modelo de entrada para trabalhos de conclusão, dissertações e teses:

CLAUDINO, R. *Palavra e imagem no século XXI*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

o) Organização: Em coletâneas, o nome do organizador deve abrir as referências. Nesse caso, depois do nome, deve-se incluir "(Org.)". Ex.: SEVERO, T. (Org.). *Estudos sobre textualidade*.

p) Referências duplas: Não devem ser usadas. Em caso de artigos publicados em periódicos, mas acessados eletronicamente, deve-se seguir o "Modelo de entrada para textos eletrônicos" (ver item 13 h).

q) Subtítulos: Não devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex.: *O pós-dramático: Um conceito operativo?*

r) Títulos: Devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex.: *Metodologia científica*.

s) Tradução: Após o título, citar o nome do tradutor da obra, que deve ser antecedido pelos termos "Tradução de". Ex.:

LEHMANN, H. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

t) Volume: Deve ser informado logo após o título, neste formato: CARTAL, D. *Arte contemporânea*, v. 1.

14) REFERÊNCIAS DOS TRECHOS CITADOS: Depois das citações (e não antes), incluir, entre parênteses e separados por vírgula, sobrenome do autor em caixa alta, ano de publicação e número da página. Ex.: (MILLER, 2003, p. 45). Não informar o ano da obra antes da citação, para não repetir a informação. Quando a fonte de uma obra já estiver mencionada no parágrafo, de modo completo, basta colocar, nas demais fontes do parágrafo, o número da página, usando apenas: (p. 45). Entretanto, ao iniciar novo parágrafo, a fonte deve novamente ser informada de modo completo. Todos os trechos transcritos no artigo, sejam de textos impressos, eletrônicos, filmes, etc., devem informar as referências entre parênteses.

15) RESUMOS E PALAVRAS-CHAVE: Primeiro devem ser apresentados em português e depois em inglês. Devem respeitar o limite de 100 a 120 palavras e devem ser colocados logo após o título do artigo e antes da "Introdução". As palavras "Resumo" e "Abstract" devem vir em caixa alta e negrito. Os termos "Palavras-chave" e "Keywords" devem vir em caixa baixa e negrito. Depois de cada resumo, incluir as palavras-chave (de 3 a 6), separadas por ponto final. Ex.: **Palavras-chave:** Intermidialidade. Arte contemporânea. Palavra. Imagem.

16) SUPRESSÃO DE TRECHOS NAS CITAÇÕES: Usar reticências entre parênteses: (...). As reticências entre parênteses devem ser usadas inclusive nas citações que iniciam com letra minúscula, o que indica que houve a supressão do início do trecho transcrito.

17) TAMANHO DO ARTIGO: Mínimo de 10 páginas e máximo de 20 páginas.

18) TIPO E TAMANHO DAS LETRAS: Arial 12 no texto. Arial 10 nos resumos e nas citações longas.

19) TÍTULO DO ARTIGO: Caixa alta, sem negrito e centralizado, antes do resumo em língua portuguesa. Deve ser apresentado o título em português, seguido do título em inglês.

20) TÍTULOS DE TEXTOS E OBRAS: Quando aparecerem no corpo do texto, devem ser grafados sem aspas e em itálico. Independentemente do fato de serem em língua portuguesa ou estrangeira, devem ter inicial maiúscula apenas a

primeira palavra do título e os substantivos próprios. Todos os títulos, sem exceção, devem ser grafados em itálico, sem importar o fato de ser poema, romance, conto, etc.

21) TRADUÇÃO DE TRECHOS CITADOS: Caso o autor do artigo tenha traduzido trechos de obra escrita em língua estrangeira, informar isso em nota de rodapé vinculada à primeira tradução. Não usar “Tradução minha” ou “Tradução nossa”.

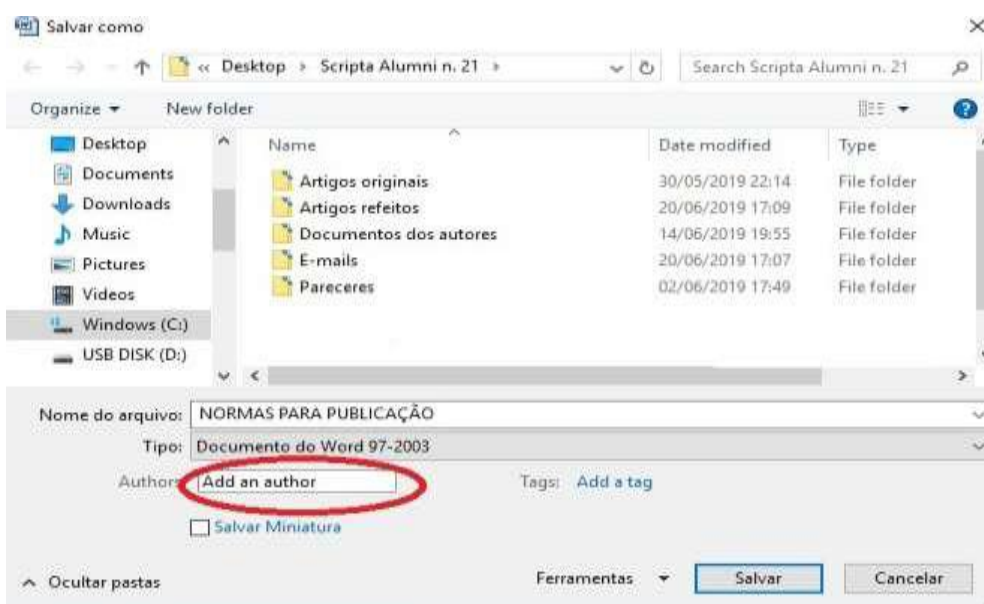
IMPORTANTE:

- Os trabalhos submetidos à análise do Conselho Editorial da Revista devem obedecer rigorosamente às normas de publicação, pois a formatação é um critério eliminatório. O Conselho Editorial da *Scripta Alumni* reserva-se o direito de recusar os artigos que não atendam às regras estipuladas acima.

- Os autores poderão submeter apenas um trabalho para publicação por ano.

- Trabalhos em coautoria devem ser escritos, no máximo, por dois autores.

- Todos os autores devem fornecer os dados de identificação abaixo (do trabalho, do(s) autor(es) e do professor orientador) de modo completo, em arquivo separado. Esses dados devem ser postados, no site da revista, como “Documento Suplementar”. Em razão disso, no artigo não deve aparecer nenhum dado de identificação: nem o(s) nome(s) do(s) autor(es), nem do orientador. Por isso, antes de salvar o arquivo, deve-se apagar o nome do autor, clicando sobre a caixa indicada na figura a seguir:



Depois de se certificar de que o nome do autor do arquivo foi apagado, basta clicar em "Salvar".

As informações de autoria e orientação devem constar apenas do "Documento Suplementar" (em formato "Word" e modo de compatibilidade), para que seja priorizado o processo de avaliação cega. Dados que devem constar do arquivo de identificação:

1. TÍTULO DO ARTIGO:

2. DADOS DO AUTOR:

Nome (completo e por extenso):

E-mail:

Nível que está cursando (Graduação, Mestrado ou Doutorado):

Nome do Curso:

Instituição de origem:

3. DADOS DO ORIENTADOR:

Nome (completo e por extenso):

E-mail:

Instituição:

Titulação (incluindo a área e a instituição):

Não serão aceitos artigos com dados de identificação incompletos.

Não serão aceitos artigos sem designação de um orientador.

Na ocasião do envio dos pareceres, o e-mail será obrigatoriamente enviado pela editora da revista, com cópia para o professor orientador.

Os autores da revista devem ser alunos (de graduação, mestrado ou doutorado), com matrícula ainda vigente. Trabalhos de autores que já concluíram os estudos não serão considerados pelo Conselho desta revista.

• Para saber mais sobre o envio do "Documento Suplementar" e as demais etapas do processo de submissão, em nossa plataforma eletrônica, acesse o link abaixo:

<http://www.uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/about/submissions#authorGuidelines>



CALL AND GUIDELINES FOR PUBLICATION

The *Scripta Alumni* Journal (ISSN 1984-6614), with B3 concept in Qualis Capes, is a semiannual electronic publication of the Master and Doctorate Courses in Literary Theory at the Campos de Andrade University Center (UNIANDRADE).

Until January 2021, *Scripta Alumni* will publish the v. 24, n. 1, corresponding to the first half of 2021. For this issue, articles that discuss the topic **Literature and memory** — generally associated with: 1) Literature and other arts. 2) Literature and History. 3) Literature and Psychology — will be accepted. Based on these relationships, some possibilities for analysis are: historical novel; historiographical metafiction; self-fiction and self-writing; books and respective adaptations (film, theatrical, television...) that present memory as an element that triggers the plot or as a characteristic associated with a certain character; diaries, memories and epistolary novels; traumas and memory disorders; reality, fantasy and memory construction; memory, silencing and place of speech; search/refusal of memory and identities; memory and transfiguration of space; documentary and memory; flashbacks and memory fragmentation; etc. Other topics, not mentioned here, are also welcome, as long as they are relevant to the dossier proposed in this call.

Authors interested in publishing articles must submit the paper until **April 22, 2021**, through the journal's electronic platform.

The papers must be submitted exclusively on the page:

<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>

E-mail address for contact:

scripta.alumni@uniandrade.edu.br

The authors interested in collaborate with the *Scripta Alumni* Journal must verify the compliance of the submission concerning these norms:

a) The articles must be edited in the formats .doc or .docx.

b) The texts must be edited in this format: A4 size sheet; between 10 and 20 pages; title (capitalized and centralized); abstract (using 100-120 words) and keywords (3 to 6) in Portuguese and in English.

c) Font size: Arial 12 in the text; and Arial 10 for abstracts, keywords, footnotes and long citations.

d) Long citations, with more than 4 lines, must be separated from the paragraph.

e) Leading space: 1.5 in the body of the text; and 1.0 for abstracts, keywords, footnotes and long citations.

f) After abstracts and keywords, the articles must have the following parts (without number): Introduction; Development (divided into at least two parts); Conclusion; and References.

g) The articles must not be paginated.

h) If the paper contains images, all figures must present: numbering, subtitle and source consulted.

i) Footnotes should be used only if necessary.

j) In quotes, to suppress passages, use: (...).

k) Foreign languages and Latinisms: in italics.

l) Highlights: in bold.

m) All titles (novels, short stories, essays, plays, films, poems, etc.) must be in italics.

n) After each quote, inform the source consulted, in this format: (MILLER, 2003, p. 45).

o) Some examples of References:

Books or texts by the same author:

ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1964.

Journal's articles:

ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, abr. 2003, p. 101-124.

Movies:

A MARVADA carne. Direção de André Klotzel. BRA: Cláudio Kahns e Tatu Filmes; Embrafilme, 1985. 1 DVD (77 min).

Books:

GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.

Digital texts:

LIMA, G. *A importância das formas*. Disponível em: <http://www.format.com.br>. Acesso em: 21 set. 2006.

Chapters:

CASTANHO, A. Como fazer projetos. In: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002, p. 20-34.

p) The papers submitted must not contain in the body of the text any mention of authorship or academic affiliation. These informations should only appear in the file called Supplementary Document.

q) The Supplementary Document file must contain the following items:

1. ARTICLE'S TITLE:

2. AUTHOR DATA:

Student's name:

E-mail:

Level you are attending (Undergraduate, Master or Doctorate):

Course Name:

Affiliation / Academic institution:

3. PROFESSOR ADVISOR DATA:

Professor's name:

E-mail:

Affiliation / Academic institution:

Degree (including area and institution):

r) Articles with incomplete identification data will not be accepted.

s) Articles will not be accepted without the appointment of a professor advisor.

t) The authors interested in collaborate with the Scripta Alumni Journal must be students.

u) Authors may submit only one work for publication per year.

v) Co-authored works must be written by a maximum of two authors.

x) *Scripta Alumni* Journal does not charge publication fee.

