

Scripta
UNIANDRADE

SCRIPTA UNIANDRADE

Volume 12 Número 2 Jul. - Dez. 2014

ISSN 1679-5520

Publicação Semestral da Pós-Graduação em Letras

UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade
Vice-Reitora: Prof. Maria Campos de Andrade
Pró-Reitora Financeira: Prof. Lázara Campos de Andrade
Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:
Prof. M.Sc. José Campos de Andrade Filho
Pró-Reitora de Planejamento: Prof. Alice Campos de Andrade Lima
Pró-Reitora de Graduação: Prof. M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade
Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editoras: Brunilda T. Reichmann e Anna Stegh Camati

CORPO EDITORIAL

Anna Stegh Camati, Brunilda T. Reichmann
Sigrid Renaux, Mail Marques de Azevedo

CONSELHO CONSULTIVO

Prof.^a Dr.^a Maria Sílvia Betti (USP), Prof.^a Dr.^a Anelise Corseuil (UFSC), Prof. Dr. Carlos Dahglian (UNESP), Prof.^a Dr.^a Laura Izarra (USP), Prof.^a Dr.^a Clarissa Menezes Jordão (UFPR), Prof.^a Dr.^a Munira Mutran (USP), Prof. Dr. Miguel Sanches Neto (UEPG), Prof.^a Dr.^a Thaís Flores Nogueira Diniz (UFMG), Prof.^a Dr.^a Beatriz Kopschitz Xavier (USP), Prof. Dr. Graham Huggan (Leeds University), Prof.^a Dr.^a Solange Ribeiro de Oliveira (UFMG), Prof. Dr. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University), Prof.^a Dr.^a Aimara da Cunha Resende (UFMG), Prof.^a Dr.^a Célia Arns de Miranda (UFPR), Prof.^a Dr.^a Simone Regina Dias (UNIVALI), Prof. Dr. Claus Clüver (Indiana University), Prof.^a Dr.^a Helena Bonito Couto Pereira (Universidade Presbiteriana Mackenzie), Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (UFU), Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory (UEM).

Projeto gráfico e diagramação eletrônica: Brunilda T. Reichmann

Revisão: Anna S. Camati e Brunilda T. Reichmann

Scripta Uniandrade / Brunilda T. Reichmann / Anna Stegh
Camati – v. 12- n. 2 – jul.-dez. 2014

Curitiba: UNIANDRADE, 2014

Publicação semestral
ISSN 1679-5520

1. Linguística, Letras e Artes – Periódicos
I. Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE
– Programa de Pós-Graduação em Letras

sumário

06 Apresentação

tema livre

09 Brás Cubas, o autor-zumbi de *Memórias desmortas*

Verônica Daniel Kobs

30 A morte é uma festa: carnavalização em *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*

Marcelo Fernando de Lima
Maurini de Souza

46 A poesia visceral e visionária de Augusto dos Anjos

Sergio Carvalho de Assunção

64 O Édipo ressentido de Pasolini

Luís Fernando Barnetche Barth

80 Shakespeare em versão musical: *Otelo da Mangueira* no ritmo do samba brasileiro

Célia Arns de Miranda

103 Questões de gênero e sexualidade na época e na obra de Shakespeare

Anna Stegh Camati

116 O gênero vestuário e o gênero como vestuário: transgressão de gênero na autobiografia de Margaret Skinnider

Adelaine LaGuardia
Raimundo Sousa

129 A (des)construção da identidade sexual em “Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight”, de Alison Baker

Brunilda T. Reichmann
Kimberly Marjorie Geddes

146 Reinventando Sam Spade: o detetive metafísico em *Death in Little Tokyo*

Carla Portilho

159 Dossiês temáticos das próximas edições

160 Normas para submissão de trabalhos

apresentação

A revista *Scripta Uniandrade*, v. 12, n. 2, “Tema livre”, apresenta um painel diversificado sobre temáticas e tendências diversas da literatura brasileira e estrangeira de ontem e de hoje, e sobre a literatura em diálogo com o teatro e o cinema.

Os três artigos iniciais enfocam a prosa e a poesia brasileiras. O ensaio de abertura, de Verônica Daniel Kobs, intitulado “Brás Cubas, o autor-zumbi de *Memórias desmortas*”, sustenta que as narrativas sobre zumbis podem ser consideradas como formas de expressão do gótico na sociedade e na arte contemporâneas. A autora realiza uma análise comparativa entre o romance realista clássico *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, e *Memórias desmortas de Brás Cubas* (2010), de Pedro Vieira, sob o viés da identidade cultural contemporânea, e relaciona o exagêro da obra de Vieira à paródia, à estética *trash* e ao cinema. No artigo seguinte, “A morte é uma festa: carnavalização em *A morte e a morte em Quincas Berro D’Água*”, Marcelo Fernando de Lima e Maurini de Souza estudam a obra que figura no título do ensaio, publicada por Jorge Amado em 1959, a partir de perspectivas teóricas bakhtinianas, com o intuito de demonstrar que a ambivalência, presente no texto do escritor baiano, expressa um aspecto essencial da cultura brasileira como um todo. E, no terceiro artigo desse bloco, intitulado “A poesia visceral e visionária de Augusto dos Anjos”, Sergio Carvalho de Assunção considera o poeta como uma referência fundamental da poesia moderna brasileira, haja vista as inúmeras reedições de sua obra. O pesquisador identifica e explora as marcas comprobatórias da modernidade do poeta, cujos poemas dialogam com as vertentes estéticas e filosóficas da tradição oitocentista e com a experimentação vanguardista do século XX.

Processos de apropriação e adaptação de textos clássicos para outras mídias são abordados em dois artigos. Em “O Édipo ressentido de Pasolini”, Luís Fernando Barnetche Barth realiza um estudo comparativo entre a tragédia *Edipo Rei*, de Sófocles, e o filme homônimo de Pier Paolo Pasolini. Após uma breve discussão sobre o conceito conhecido como Complexo de Édipo, o autor realiza uma crítica psicanalítica, a partir da vida e obra do

cineasta, destacando o aspecto do ressentimento na concepção edípiana do filme. E, em “Shakespeare em versão musical: *Otelo da Mangueira* no ritmo do samba brasileiro”, Célia Arns de Miranda analisa a transposição do *Otelo* shakespeariano para o tradicional universo das escolas de samba dos carnavais do Rio de Janeiro. A autora mostra que as personagens do morro da Mangueira, que disputam o troféu de melhor samba-enredo, são movidas por paixões, ciúmes e traições semelhantes às que caracterizam os intérpretes do universo shakespeariano, e que uma grande parte do texto de Shakespeare é transformado em música, especificamente, em sambas-canções de sambistas brasileiros famosos.

Na sequência, três artigos privilegiam os estudos culturais como objeto de investigação. O ensaio intitulado “Questões de gênero e sexualidade na época e na obra de Shakespeare”, de Anna Stegh Camati, introduz o leitor ao caráter dinâmico do universo sócio-cultural da época elisabetana-jacobina, e traça um panorama do lugar ocupado pela mulher na estrutura patriarcal do início da modernidade. A autora discute estratégias de construtividade textual shakespearianas que, guardadas as devidas proporções, permitem realizar leituras contemporâneas das personagens femininas do dramaturgo. Com base na teoria da performatividade de Judith Butler (1990), o artigo de Adelaine LaGuardia e Raimundo Sousa, “O gênero vestuário e o gênero como vestuário: transgressão de gênero na autobiografia de Margaret Skinnider”, problematiza a identidade de gênero e a dialética entre a sua normatização e transgressão no projeto nacional irlandês, por meio de um estudo de caso, qual seja a análise da autobiografia da militante feminista e nacionalista Margaret Skinnider, que atuou no sangrento Levante da Páscoa. Os autores demonstram a dupla transgressão das normatividades de gênero da militante por meio de seu uso transgressivo do vestuário. E no artigo intitulado “A (des)construção da identidade sexual em ‘Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight’, de Alison Baker”, Brunilda T. Reichmann e Kimberly Marjorie Geddes, examinam a (des)construção da identidade, principalmente com relação à sexualidade do protagonista Byron Glass que se defronta com a mudança de sexo de Zach, seu melhor amigo. O conto de Baker é analisado a partir de pressupostos teóricos de Judith Butler (desconstrução de gênero) e Stephen Greenblatt (novo historicismo), levando em consideração a trajetória das mulheres no contexto social dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial.

O ensaio que encerra este painel diversificado de artigos se debruça sobre a ficção detetivesca. Em “Reiventando Sam Spade: o detetive metafísico em *Death in Little Tokyo*”, Carla Portilho, inicialmente, discute o legado do romance *noir* na ficção policial contemporânea produzida fora do centro hegemônico do poder. A partir da noção de detetive metafísico, definido como um investigador que não compartilha das certezas do detetive positivista, a pesquisadora explora a narrativa *Death in Little Tokyo* (1996), de Dale Furutani, na qual o agente, ao tentar desvendar um caso de assassinato, acaba resgatando a memória, a história e a cultura da comunidade na qual se insere.

Por fim, a diversidade de trabalhos elaborados sob diferentes enfoques e abordagens, que figura neste número da revista, evidencia uma pluralidade de novas visões possíveis sobre textos literários escritos em um passado recente ou remoto, e oferece *insights* relevantes sobre obras publicadas recentemente.

As editoras

BRÁS CUBAS, O AUTOR-ZUMBI DE *MEMÓRIAS DESMORTAS*

Verônica Daniel Kobs (anfib@bol.com.br)
Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE)
Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: Este artigo objetiva considerar as narrativas sobre zumbis como formas de expressão do gótico na sociedade e na arte contemporâneas. Com essa finalidade, a obra *Memórias desmortas de Brás Cubas*, de Pedro Vieira, será analisada comparativamente ao romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Na análise, serão utilizados, principalmente, os pressupostos teóricos de Linda Hutcheon e de Zygmunt Bauman, para discutir as questões da paródia e da identidade cultural contemporânea, respectivamente. Além disso, este estudo irá relacionar o exagero da estética *trash* e a inserção dos zumbis na narrativa às características da paródia e do cinema (arte que consolidou os zumbis nas histórias de horror), em razão de esses serem elementos-chave na adaptação do clássico realista.

Palavras-chave: Zumbis. Literatura. Paródia. Identidade cultural. Sociedade contemporânea.

BRÁS CUBAS, THE ZOMBIE AUTHOR OF *MEMÓRIAS DESMORTAS*

Abstract: This article intends to consider narratives about zombies as forms of Gothic expression in contemporary society and art. With that purpose in mind, the novel *Memórias desmortas de Brás Cubas*, by Pedro Vieira, will be analyzed comparatively to *Memórias póstumas de Brás Cubas*, by Machado de Assis. In the analysis, Linda Hutcheon's and Zygmunt Bauman's theoretical presuppositions, among others, will be used to discuss the issues of parody and contemporary cultural identity, respectively. Besides, this study will relate the exaggerate trash aesthetics and the insertion of the zombies in the narrative to the characteristics of parody and to cinema (art that consolidated the zombies in horror stories), because they constitute the main elements in the adaptation of the realistic novel.

Keywords: Zombies. Literature. Parody. Cultural identity. Contemporary society.

Artigo recebido em 30 set. 2014 e aceito em 11 out. de 2014.

Introdução

Na era do novo gótico, os zumbis são os protagonistas. Nas artes, nos meios de comunicação de massa e até mesmo nas manifestações populares, o horror, o estranho e o desagradável refletem as transformações da sociedade contemporânea. A dominação zumbi realmente impressiona e, para demonstrar a relevância da obra de Pedro Vieira, *Memórias desmortas de Brás Cubas*, para os dias de hoje, seguem-se alguns exemplos da predominância dos zumbis no contexto atual.

Começemos pela estética *New Weird* no cinema e na literatura, que reúne os filmes da saga *Crepúsculo*, a história de Abraham Lincoln como caçador de vampiros, a reedição do longa *Eu sou a lenda*, o sucesso recente *Guerra Mundial Z* e releituras de clássicos da literatura, como *A escrava Isaura e o vampiro*, de Jovane Nunes; *Orgulho e preconceito e zumbis*, de Seth Grahame-Smith; e o livro *Memórias desmortas de Brás Cubas*, de Pedro Vieira. No cinema paranaense, Paulo Biscaia Filho dirigiu e adaptou *Morgue Story: sangue, baiacu e quadrinhos*, que foi originalmente apresentada em formato de peça teatral, anos antes, pelo mesmo autor/diretor. Em 2014, Paulo Biscaia e a companhia *Vigor Mortis* fizeram nova incursão pela estética do macabro e do *trash* e levaram aos palcos curitibanos a peça *Marlon Brando, whiskey, zumbis e outros apocalipses*.

Na TV, o destaque vai para as séries *The walking dead* – baseada nas HQs homônimas, no Brasil, a atração já está na quarta temporada e, nos EUA, contou com um público de 12,4 milhões de espectadores (SUPERINTERESSANTE, 2012), quando transmitiu o último episódio da terceira temporada – e *True blood*. Na moda, as caveiras foram as primeiras a receberem destaque, mas é só passear por alguns sites para ver outras surpresas, como roupas com estampas que imitam cortes, cicatrizes e manchas de sangue. Inclusive, em 2014, na Semana de Moda de Nova Iorque, a grife Marc Jacobs levou zumbis para a passarela, para encerrar o desfile, e arrancou aplausos da plateia.

No universo virtual, são famosos os jogos que trazem zumbis para serem combatidos. A lista vai desde o comentadíssimo *Resident Evil*, passando por *Alone in the dark*¹, até chegar a outros títulos, como *Dungeons and Dragons*, em que os zumbis são apenas um tipo de inimigo a ser combatido, entre elfos, plantas e aranhas gigantes, fantasmas, esqueletos, dragões, etc.

Na publicidade, merece destaque a propaganda da OLX, que apresenta um zumbi com uma fala que, a princípio, soa paradoxal, mas que depois ganha total coerência (pelo menos no universo dos zumbis): “Eu morri, mas não tô morto?”. Para completar a lista, houve reflexos da nova mania dos zumbis inclusive na produção de brinquedos. Para os meninos, foi inventada uma arma para combater esses monstros (em uma alusão clara à menção de um apocalipse zumbi iminente): a *Nerf Zombie Strike*. No que se refere às meninas, o destaque é o fenômeno *Monster High*. As bonecas têm um novo padrão. São monstras inteligentes, descoladas e sedutoras. Evidente que, obedecendo a um novo paradigma, o mercado lança novos tipos de brinquedos e também influencia o comportamento das meninas, que hoje têm de ter boa dose de humor negro para colocarem a boneca para dormir em um caixão, para vesti-la de preto ou de roxo e para serem fãs de personagens com perfis tão terríveis. Por exemplo, uma das garotas *Monster High*, Elissabat (cujo nome, aliás, já denuncia seu lado morcego), tem predileção por comer “laranjas sangrentas” (MONSTER HIGH, 2014).

Por fim, são mundialmente famosas as marchas macabras, batizadas de *Zombie Walk*. No Brasil, elas são realizadas anualmente, no domingo de Carnaval. Em outros países, a marcha é indispensável às comemorações de Halloween: “Desde 2012, caminhadas de zumbis já foram documentadas em 20 países (...). O maior dos encontros reuniu 4 mil participantes (...) em Nova Jersey, em outubro de 2010, segundo o Guinness, o Livro dos Recordes” (GLOBO, 2014).



Destaques da *Zombie Walk* 2014 em Curitiba

Imagens disponíveis em: http://www.gazetadopovo.com.br/midia/tn_620_600_zombie_7.jpg e http://s2.glbimg.com/aju_pJjsWotFOafKlr6h0POj1wLOFtz-r0Ou1T4VylMHihGIzr2bD5SeiZNVqLMq/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2013/02/10/img_1005_.jpg

A lista aqui apresentada está longe de ser completa, mas já serve para comprovar que os zumbis são criaturas extremamente contemporâneas. Com base nesse predomínio dos zumbis, na sociedade atual, este trabalho objetiva analisar esse fenômeno como modo de representar e também de transfigurar a realidade. Conforme notícia publicada pela *Rede Globo*, uma pesquisadora norte-americana chegou a um diagnóstico aterrador, após relacionar a marcha dos zumbis à infelicidade social: “É uma alegoria óbvia. Sentimos que, de certa maneira, estamos mortos” (GLOBO, 2014).

No romance de Pedro Vieira, o personagem-narrador é um zumbi, fato que altera de modo significativo o contexto da obra machadiana. Isso constitui característica extremamente rica, porque relaciona a versão contemporânea do clássico realista não apenas aos pressupostos da paródia, mas também aos elementos que delinham a identidade cultural da sociedade do século XXI.

Brás-Cubas: de autor defunto a zumbi

Seguindo uma tendência que se fez comum, na literatura, no fim dos anos 1990 e no início do século XXI, Pedro Vieira, em *Memórias desmortas de Brás Cubas*, revisita um clássico machadiano, recriando-o e o modificando parodisticamente. Esse processo assinala, simultaneamente, a universalidade e o anacronismo da obra de Machado de Assis em relação à sociedade contemporânea. Essa duplicidade se reflete, no romance de Vieira, de modo a propor um jogo instigante ao leitor, obrigado a transitar com razoável desenvoltura entre as características machadianas que se mantêm, no novo texto, e aquelas que são modificadas. As funções atribuídas ao leitor aumentam consideravelmente, se pensarmos no perfil do “leitor ideal”, porque as *Memórias desmortas de Brás Cubas* fazem muito mais do que reeditar a obra homônima machadiana. No texto de Pedro Vieira, assim como nas paródias em geral, “a ironia é (...) uma forma sofisticada de expressão. A paródia é igualmente um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o decodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo” (HUTCHEON, 1985, p. 50). Em suma, tanto a ironia quanto a paródia têm caráter dual e, conseqüentemente, duplicam as tarefas do autor e do leitor.

Na versão contemporânea, a história de Brás Cubas constitui o eixo narrativo, mas personagens de outros textos de Machado de Assis interferem no enredo, ao cruzarem o caminho de Brás, que agora é um zumbi, sedento por vingança. Esse recurso implica um conhecimento da obra machadiana em seu aspecto mais geral, para que se possa inferir por que razão aqueles personagens, e não outros, foram os escolhidos por Pedro Vieira para serem os zumbis companheiros de Brás, depois que ele sai do túmulo. A lista de personagens é extensa: a cartomante (de *A cartomante*), Cotrim, Sabina, Venância, Prudêncio e o próprio Brás Cubas (de *Memórias póstumas de Brás Cubas*), Nogueira e Conceição (de *Missão do Galo*), Quincas Borba e Rubião (do romance *Quincas Borba*), monsenhor Caldas (do conto *A segunda vida*), Simão e Evarista (de *O alienista*), Macedo (de *Idéias do canário*), Pestana (de *O homem célebre*), Fortunato (de *A causa secreta*), entre outros. As coincidências entre esse elenco e o universo zumbi que serve de cenário às *Memórias desmortas* são muitas e variadas, mas todas as relações são bastante pertinentes, pois consolidam a morbidez, o sadismo, a violência, a loucura, a religião, a ciência, o individualismo e a insatisfação humana, ingredientes mais do que indispensáveis à releitura contemporânea do clássico machadiano.²

Desse modo, a paródia reúne dois contextos, dois estilos distintos e se insere em uma zona limítrofe da literatura e das artes, em uma espécie de entrelugar. Linda Hutcheon faz referência a essa característica, tendo como base a herança formalista:

A paródia é, pois, tanto uma acto pessoal de suplantação, como uma inscrição de continuidade histórico-literária. Daí surgiu a teoria dos formalistas acerca do papel da paródia na evolução ou mudança das formas literárias. A paródia era vista como uma substituição dialéctica de elementos formais cujas funções se tornaram mecanizadas ou automáticas. Neste ponto, os elementos são “refuncionalizados” (...). Uma nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir; apenas a função é alterada (...). A paródia torna-se, pois, um princípio construtivo na história literária. (HUTCHEON, 1985, p. 52, ênfase no original)

Vê-se, portanto, que a reorganização do universo ficcional é inerente à paródia, pela descontextualização e pela recontextualização que caracterizam esse tipo de texto. Cada época e cada público têm especificidades que exigem alterações significativas e essas, por sua vez,

justificam as interferências no texto clássico, atualizando-o e o perpetuando, simultaneamente.

Além dos personagens, há outras características da literatura machadiana que se mantêm, no texto de Pedro Vieira. O humor negro realiza-se plenamente, no fim da história, quando Brás reaparece para a irmã, Sabina, que o julgava morto e enterrado. Evidente que todos se assustam ao revê-lo, ao que ele responde: “Arre! O que deu em vocês? Até parece que viram um fantasma!” (VIEIRA, 2010, p. 99). A metalinguagem, também reeditada, pode ser verificada nesta passagem: “Eu queria colocar uma letra de música aqui. *Ciranda da Bailarina*, vocês devem conhecer. (...). Mas meu editor disse que eu não posso. Direitos autorais, a aparentemente” (VIEIRA, 2010, p. 105). A ironia, traço marcante da prosa machadiana, surge no momento em que Brás impede a sobrinha-zumbi, Venância, de atacar Virgília. Nesse instante, há o seguinte diálogo:

Não, esperem! Esperem... é Virgília! – eu balbuciei.

Miooolos – respondeu minha sobrinha, adorável lírio do vale. (VIEIRA, 2010, p. 129)

Mais uma vez, as características da obra realista que são mantidas na versão contemporânea fazem menção não apenas ao estilo de Machado, mas também a traços que são pertinentes hoje. No caso do humor negro, a relevância não se deve à estética pós-moderna. Pelo contrário, essa característica se relaciona ao teor grotesco e macabro das histórias de zumbis. Diferentemente, a metalinguagem é usada, porque joga com o leitor, ao usar a oposição entre ficção e realidade como recurso essencial a muitas narrativas pós-modernas. A ironia é mantida, porque é elemento obrigatório nas paródias, também muito usadas, hoje, nas artes em geral.

Aliás, é a ironia o recurso que tem responsabilidade fundamental na inserção dos zumbis na narrativa que adapta o texto machadiano. Ela é percebida já no título, pela troca do adjetivo “póstumas” por “desmortas”. Além disso, no melhor estilo publicitário e de claro apelo conativo, um anúncio, na capa, enfatiza a transformação que caracteriza a versão contemporânea do clássico: “O clássico machadiano agora com zumbis, caos e carnificina!” (VIEIRA, 2010). Outra mudança importante e relacionada à ironia aparece na dedicatória: “A todos os jovens alunos que foram forçados a ler minhas primeiras Memórias Póstumas, dedico estas memórias como

forma de retribuição” (VIEIRA, 2012, p. 9). Natural que a nova versão não seja dedicada aos vermes, afinal, sem morte, não há defunto que lhes sirva de banquete. Porém, a dedicatória aos jovens, em tom de compadecimento, como se a leitura do clássico na mais tenra idade e como tarefa de escola tivesse sido uma experiência traumática e pesados, mantém a acidez das críticas de Machado ao leitor e aos críticos literários, no romance realista.

Pedro Vieira, ainda que siga à risca o exemplo de Machado (de não poupar o leitor e a Academia de muitas provocações), faz várias críticas ao contexto escolar, expandindo o que a dedicatória de seu livro já anuncia:

Você lembra da sua professora de literatura do colégio, não? Aquela tiazinha, contando de forma obsessiva os anos que faltavam pra se aposentar, de cabelo enebado e profissionalmente frustrada, que, obviamente, detestava literatura e nunca havia lido um livro na vida, fora as 50 primeiras páginas de *Comer, rezar, amar* ou *As cinco pessoas que você encontra no céu*. A velha ficava lá, repetindo as asneiras escritas em um livro didático qualquer, que por sua vez fora redigido por um pedagogo ignaro. (VIEIRA, 2010, p. 47-8)

Com base na citação acima, percebe-se que, apesar de ter ocorrido um deslocamento no alvo das críticas, pois essas, antes, não se dirigiam aos professores, a combinação da crítica e da conversa com o leitor, características essenciais ao romance machadiano, é preservada.

Considerando que a ironia opera inversões utilizando elementos extremamente opostos, cumpre ressaltar que a linguagem, no romance de Pedro Vieira, exemplifica muito bem esse processo. Apesar de a linguagem ser de extrema importância no estilo machadiano, a alteração nesse aspecto foi imperativa ao projeto do autor do texto contemporâneo. Em primeiro lugar, essa necessidade deve-se à sincronia, afinal a linguagem precisa atender à mesma atualidade ditada pelo tema do apocalipse zumbi. O outro motivo é inerente ao processo de adaptação, já que o contexto do público receptor determina os elementos que irão compor a nova versão:

Quando me sentei a compilar estas *Memórias*, vi o quanto deveria me atualizar em termos de linguagem. Mesóclises, minhas queridas, dei-lhes adeus. (...). Decidi atualizar minha linguagem a partir de um *chat room* na internet. Foi quando, subitamente, percebi que havia me tornado um analfabeto. (VIEIRA, 2010, p. 73)

Essa passagem é coerente com a linguagem usada nos títulos dos capítulos, que, bem ao gosto machadiano, trazem algarismos romanos, são descritivos e também numerosos. O título do capítulo em que Brás Cubas explica a dificuldade de atualizar sua linguagem é: “Qm vc axa ke eh?!?!?” (VIEIRA, 2010, p. 73). Esse exemplo comprova o fato de que a inversão realizada no aspecto linguístico do romance foi total, além de demonstrar que essa escolha deve-se a traços muito marcantes da sociedade contemporânea: o amplo espaço ocupado pela escrita em nosso dia a dia e a redefinição da língua portuguesa pela tecnologia, sobretudo no que se refere à linguagem usada nas redes sociais. Ainda no tocante à linguagem e à contemporaneidade, ressalte-se que Vieira inclui, na lista de títulos dos capítulos, vários filmes (como, por exemplo, *Resident evil*, *Eu sou a lenda* e *Avatar*), o que sugere a relação interartística da literatura com o cinema. Essa associação se consolida com a interferência dos zumbis na história, afinal, o cinema não foi uma arte escolhida de modo aleatório. De acordo com William Bishop, professor da Universidade de Utah, entrevistado pela revista *Superinteressante*, “os zumbis passaram de modo quase direto do folclore para as telas do cinema, sem antes terem vivenciado (...) uma fase literária” (SUPERINTERESSANTE, 2012, p. 37).

Há, ainda, outras referências cinematográficas que permeiam a versão contemporânea do texto de Machado de Assis. Considerando que a linguagem foi modificada significativamente, é natural que a mania machadiana de citar autores e obras de renome, nas artes clássicas, também passasse pelo mesmo processo de atualização. Por esse motivo, Brás Cubas informa o seu leitor sobre essa novidade: “(...) não estranhe quando eu citar *A Madrugada dos Mortos* ou *Blade Runner*³. Foi-se o tempo em que eu me importava em citar Virgílio ou Sêneca – este texto não é pra você, intelectualóide de plantão (...)” (VIEIRA, 2010, p. 20). Mais uma vez, o romance de Pedro Vieira se insere no estilo parodístico, porque substitui as referências usadas por Machado por filmes da atualidade. Esse trânsito interartes é mencionado por Linda Hutcheon, que afirma: “A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico” (HUTCHEON, 1985, p. 13).

De modo a conferir total unidade ao conjunto de elementos que integram a narrativa contemporânea, Pedro Vieira privilegia a estética *trash* em várias passagens, dentre as quais destacamos os exemplos a seguir: “Deus, que estrago eu havia feito naquele crânio. Era um buraco enorme, com

massa cinzenta morta ainda escorrendo” (VIEIRA, 2010, p. 31). “O sangue espirrou em esguichos doentios, como em um desses filmes americanos com *serial-killers* e adolescentes seminuas” (VIEIRA, 2010, p. 49). “Minha carne putrefata em decomposição e as camadas sobrepostas de vísceras e sangue coagulado em meu rosto e no meu terno de defunto compunham um semblante (...) admirável (...)” (VIEIRA, 2010, p. 66). Esses trechos, sem dúvida, dialogam com os excessos da paródia, com o horror e a violência do novo gótico e com o amadorismo dos vídeos caseiros, moda que bate recordes de acessos, hoje em dia, no *Youtube*. Além disso, assim como os zumbis, o *trash* restringe-se ao cinema e é, portanto, mais uma maneira de estabelecer o diálogo entre as artes fílmica e literária.

Pelo excesso e, principalmente, por seu teor contestatório, a estética *trash* é essencialmente paródica, do que resulta a similaridade entre as seguintes citações, que pontuam o conflito entre a alta e a baixa cultura: “Em geral, os admiradores do cinema *trash* são familiarizados com os filmes considerados cânones do cinema, filmes respeitados” e costumam unir a “cultura da elite com os artefatos mais baixos da cultura de massa” (SCONCE, 1995).

Os estudos norte-americanos (...) sugerem que a retórica do *paracinema* propõe uma batalha entre a “guerrilha” dos fãs de filme cult e o exército de elite formado pelos supostos formadores de gosto do cinema. Assim, a audiência do *paracinema* gosta de se ver como uma força contestadora no mercado intelectual e cultural. (SCONCE, 1995, ênfase no original)

Por certo que uma das formas mais manifestas da contestação paródica ao “elitismo” modernista, ou melhor, ao academismo tem sido a tentativa, por parte da ficção recente, de destruir a separação arnoldiana oitocentista entre alta e baixa cultura, (...). (HUTCHEON, 1985, p. 103, ênfase no original)

As duas citações se relacionam claramente, pelo combate ao elitismo e pela interseção dos elementos clássicos e populares. Obedecendo a esses critérios, *Memórias desmortas* consegue ir além de uma adaptação literária, pois usa elementos que dão respaldo teórico para o processo, de modo a consolidar de modo bastante eficaz as oposições geradas pela atualização do clássico.

As funções do mito zumbi na identidade cultural contemporânea

Para justificar a inserção dos zumbis e de outras novidades na narrativa, logo no início o narrador de *Memórias desmortas* revela sua condição incomum, ao mesmo tempo em que se apresenta também como “autor” do romance realista (algo bastante conveniente, já que, no clássico, Machado de Assis utilizou o recurso metalinguístico): “Sei que todos vocês se perguntavam (...): *‘Ele morreu, mas o que aconteceu depois?’* Não preciso reiterar o óbvio. Algo aconteceu depois, ou não teria escrito minhas primeiras *Memórias póstumas*” (VIEIRA, 2010, p. 11).

Diversas culturas acreditam na existência de zumbis. Entretanto, cada uma delas criou especificidades que distinguem esses personagens, inseridos em inúmeras mitologias. Os *vikings*, por exemplo, usam o termo “*draugr*” para se referir aos zumbis. Nessa cultura:

(...) os *draugar*⁴ têm características em comum com os dragões das mitologias do norte da Europa. (...) os zumbis vikings eram guardiões extremamente ciumentos em relação a seus tesouros (no caso, os objetos preciosos depositados em suas tumbas durante o enterro) e se vingavam com requintes de crueldade daqueles que tentassem roubar o túmulo que habitam. (SUPERINTERESSANTE, 2012, p. 14)

Com base nessa descrição, podemos associar o zumbi-autor de *Memórias desmortas* ao *draugr* da mitologia escandinava, porque, antes de morrer, Brás pediu a Sabina para ser enterrado junto com sua invenção, o emplasto, dizendo: “(...) o meu emplasto é meu maior legado. Valeria milhões e me alçaria a glórias e riquezas incomensuráveis. É a *minha essência* (...)” (VIEIRA, 2010, p. 16, ênfase no original). A irmã concorda em realizar o desejo, Brás morre e, à noite, Prudêncio vai ao cemitério para tentar roubar o emplasto. A partir daí é que Brás volta à vida e decide se vingar de quem o traiu e tentou tirar vantagem de seu invento:

(...) Prudêncio voltou sorrateiramente ao cemitério, munido de pá e picareta, com um objetivo claro: profanar o meu túmulo e roubar o meu cadáver.

(...)

Há! Qual foi a surpresa dele quando abriu o caixão e eu saltei, faminto como nunca, agarrei-lhe pelo pescoço e devorei seu cérebro até que a última gota de

massa cinzenta respingasse em minha bem aparada barba. (VIEIRA, 2010, p. 17)

Também em conformidade com a mitologia *viking*, o único modo de matar um zumbi é decepar-lhe a cabeça (SUPERINTERESSANTE, 2012, p. 15) e Pedro Vieira segue à risca essa informação. Em um dos conflitos entre Brás e os que ele persegue, por suspeitar que tenham roubado o segredo de seu emplasto, os zumbis sofrem um grande golpe ao ver a cabeça da Cartomante (que também tinha sido transformada em zumbi, logo no início da história) ser lançada, de modo ameaçador, pela janela: “Era a cabeça da cartomante. Decepada e, agora, de fato morta *pra valer*. (...) nós podíamos morrer, e alguém estava tentando nos matar” (VIEIRA, 2010, p. 79, ênfase no original).

Em meio a essa batalha entre humanos e zumbis, até mesmo o emplasto criado por Brás passa por uma atualização, no texto de Vieira. O invento não serve mais para combater pneumonia, mas hipocondria, doença mais afeita ao perfil da sociedade atual. Apesar de a hipocondria existir há muito tempo, hoje ela ocupa uma posição de destaque, pelos altos índices que apresenta, chamando a atenção dos especialistas: “Estima-se que a incidência na população varie entre 1% e 6%” (PALMERINI, 2014). “À pergunta ‘você tem pacientes hipocondríacos?’ formulada em um questionário para cem médicos de clínica geral de Trieste e Pádua, na Itália, 86% responderam sim” (PALMERINI, 2014). Chiara Palmerini defende a hipótese de que o predomínio da hipocondria no mundo atual está intrinsecamente relacionado ao culto ao corpo e à saúde perfeita. De acordo com a jornalista e filósofa, esses traços culturais fazem com que, em algumas pessoas, qualquer desvio ao padrão seja considerado um sinal de doença ou disfunção. Além disso, a sociedade atual contribui com a tecnologia para agravar ainda mais a situação dos hipocondríacos. No universo virtual, com tantos *chats* e sites à disposição, as pessoas tendem a pesquisar sobre as doenças que acham que têm e passam a fazer seus próprios diagnósticos. Já existe até mesmo um nome para esse tipo específico de comportamento: “cybercondria” (PALMERINI, 2014). Embora essas informações sejam suficientes para compreender a mudança que Pedro Vieira fez no emplasto inventado por Brás, os zumbis são outra justificativa pertinente para essa alteração. No meio da história, Brás exalta a morte como “vida” ideal e como único modo de se livrar definitivamente da hipocondria:

Então, sermos aliviados da encarnação terrena é o que nos livrará finalmente da hipocondria. Fascinante. E se é apenas enquanto estamos vivos que nós temos a tendência a projetar em nós mesmos estados imaginários de degeneração física e mental, isso significa que o estágio de perfeição suprema ao qual almejamos, onde nos sentiríamos plenos com nossa existência, não é a *vida*, e sim a *morte*! (VIEIRA, 2010, p. 63, ênfase no original)

Ao lado da definição dada pelo próprio Brás, analisemos esta, de teor não literário, mas científico:

Para o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, a hipocondria faz parte dos transtornos somatoformes, cuja característica é a presença de sintomas que levam a pensar em uma patologia física que de fato não existe. É definida como a “preocupação ligada ao medo, ou à convicção de ter uma doença grave”. (PALMERINI, 2014)

A partir dessa comparação, a associação entre o universo zumbi e a hipocondria se concretiza ainda mais. Chiara Palmerini menciona que a doença é uma “preocupação ligada ao medo” e esse é, sem dúvida, o principal sentimento causado pelas narrativas de horror, povoadas por zumbis, vampiros, fantasmas e outras criaturas assustadoras.

Embora os zumbis sejam personagens bastante atuais, o que justifica o fato de eles aparecerem como personagens, na história de Vieira, o autor não deixa de relacioná-los à obra de Machado de Assis. Mesmo que haja diferenças consideráveis, é possível associar o personagem de Monsenhor Caldas, do conto machadiano *A segunda via* e que Pedro Vieira resgata, em sua versão, a um haitiano de fundamental importância para os adeptos do mito dos zumbis: Clairvius Narcisse. De acordo com o texto *A história do zumbi real do Haiti*, Clairvius foi dado como morto em 1962, mas, em 1980, voltou ao povoado onde morava. A reaparição assustou a todos, sobretudo pelo fato de ele sustentar a tese de que havia sido obrigado a ingerir uma mistura de venenos naturais, razão pela qual ficou desaparecido por tanto tempo:

Segundo relatórios, Clairvius foi envenenado com uma mistura de diversos venenos naturais para simular sua morte. Alegou-se que o instigador da intoxicação foi seu irmão, com quem tinha tido uma disputa pela venda de umas terras. (...).

Narcisse foi o incentivo para o Projeto Zumbi: um estudo sobre as origens dos zumbis feito no Haiti entre 1982 e 1984. (LUDER, 2014)

Os dois acontecimentos, tanto o ficcional quanto o real, são estranhos, causam perplexidade e desconfiança. Porém, é justamente isso que preserva o mito dos zumbis e atrai a atenção dos leitores, na literatura de horror. Apesar de não ter estudado esse gênero específico, Aristóteles faz uma observação relevante nesse sentido: “(...) nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, animais ferozes e cadáveres” (ARISTÓTELES, 1991, p. 203). A atração é pelo grotesco, pelo incomum e também pelo inexplicável. Desse modo, prazer, curiosidade e medo relacionam-se de modo intenso. Cenas e personagens desagradáveis e, muitas vezes, desconhecidos, porque não fazem parte da realidade e rompem com as normas da lógica, provocam esses sentimentos. Na literatura, há coincidências notáveis entre o horror, o maravilhoso e o fantástico:

Encontramo-nos no campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. Estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. (TODOROV, 1982, p. 29).

Pelo fato de o sobrenatural existir em decorrência do que é inexplicado, Todorov recorre aos estudos de Freud, que afirma que o inexplicável, que ele chama de “estranho”, “relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror” (FREUD, 1969, p. 98).

A vida após a morte, de modo concreto, na forma de zumbi, já caracteriza de modo razoável o estranho e o horror, no romance de Pedro Vieira. Entretanto, isso é exacerbado com o macabro e o exagero, típicos da estética *trash*, comentada anteriormente, e com o canibalismo que surge em decorrência desses dois elementos. Brás Cubas devora o cérebro de seus inimigos e também ameaça agir do mesmo modo contra os professores, alvos de críticas constantes do autor-narrador: “Sorte que hoje não devoro mais cérebros. Ou os departamentos de literatura de todas as universidades brasileiras seriam a primeira iguaria do meu cardápio” (VIEIRA, 2010, p.

21). Com o tempo e a experiência, Brás conseguiu controlar o desejo por devorar os miolos de seus oponentes, mas os personagens que ele transforma em zumbis, ao longo da história, não conseguem deixar de ceder a esse desejo praticamente instintivo.

O documentário *A verdade sobre os zumbis*, veiculado pelo canal *National Geographic*, em 10 de julho de 2014, afirma que o canibalismo é um mito, erroneamente associado aos zumbis. De acordo com os especialistas entrevistados, os zumbis não sentem fome, mas o apelo ao canibalismo seduz o público, razão pela qual essa característica é perpetuada em diversos filmes sobre zumbis, inclusive em *Resident evil* (jogo que originou várias adaptações fílmicas). Contudo, a predileção por comer cérebros não é inserida, na versão contemporânea do clássico machadiano, de modo aleatório. Isso significa que ela não serve apenas para engrossar a lista de textos que utilizam de modo equivocado essa estratégia. Pedro Vieira relaciona esse “hábito” zumbi para ilustrar e atualizar a teoria de *Humanitas*. Sendo assim, no texto contemporâneo, para Brás, o raciocínio filosófico de Quincas Borba servia não apenas para justificar a guerra: “Devorar cérebros também se justificava (...)” (VIEIRA, 2010, p. 83). “A nossa condição de mortos-vivos nos livrava dos grilhões que a sociedade nos impunha e deixava *Humanitas* fluir livremente, é grandioso ver *Humanitas* atuando de maneira tão natural. (...) somos os *avatares de Humanitas na Terra*” (VIEIRA, 2010, p. 50, ênfase no original).

Com base nessa associação, de zumbis e *Humanitas*, Pedro Vieira dá abertura a uma reflexão sobre violência, conflito e individualidade na sociedade atual. A passagem que faz alusão a isso, de modo quase direto, é: “*Humanitas* anteciparia o fenômeno da globalização em todos os continentes” (VIEIRA, 2010, p. 51). Essa afirmação ganha ênfase, porque pode ser comparada ao que Zygmunt Bauman interpreta como um dos efeitos da globalização: “A globalização parece ter mais sucesso em aumentar o vigor da inimizade e da luta intercomunal do que em promover a coexistência pacífica das comunidades” (BAUMAN, 2001, p. 219). Desse modo, a ideia tradicional de “comunidade” não existe mais, já que o processo global a modificou de modo irreversível: “Um impulso violento está sempre em ebulição sob a calma superfície da cooperação pacífica e amigável” (BAUMAN, 2001, p. 221).

Continuando esse raciocínio, as consequências não param de surgir, formando um encadeamento de ação e reação. Na primeira etapa, a globalização aparece como principal motriz dos conflitos. Na segunda etapa, esses conflitos abalam as comunidades. Nesse momento, uma grande convenção social é desfeita, gerando o terceiro ponto: na comunidade, entre iguais, a violência não é permitida, pelo menos em teoria. Com a fragilização desse conceito, a violência passa a ser praticada em um território familiar, ocasionando o que Bauman denomina “violência interna — todas as dissensões, rivalidades, ciúme e querelas dentro da comunidade” (BAUMAN, 2001, p. 221). Por fim, na quarta parte desse processo degenerativo e transformador das relações sociais, surgem as comunidades “explosivas”, definidas pelo autor como aquelas que “precisam de violência para nascer e para continuar vivendo” (BAUMAN, 2001, p. 221).

No mundo, quando há fatos que envolvem violência excessiva e canibalismo, é comum que a mídia sensacionalista faça referência aos zumbis. A série *Confidenciais (Unsealed)*, exibida no canal *Discovery*, apresentou, no episódio 5 da primeira temporada, dois casos de crimes hediondos que receberam essa abordagem. O primeiro, praticado na Flórida, envolveu um homem (chamado de “zumbi” pela mídia) que comeu partes do rosto de um morador de rua. O segundo ocorreu em Baltimore e foi cometido por um homem que comeu partes do coração e do cérebro de outra pessoa do sexo masculino. No primeiro caso, a associação com os zumbis não ocorreu apenas pelo canibalismo, mas também pelo fato de a população ter sido vacinada pelo governo contra a raiva, quatro meses antes da tragédia. Isso faz diferença, pois, cientificamente, a tese de que o vírus zumbi é uma espécie de mutação e evolução do vírus da raiva é uma das mais difundidas (NATIONAL GEOGRAPHIC, 2014). Já, no segundo caso, a relação entre o crime e os zumbis restringe-se ao canibalismo, com uma especificidade extremamente relevante: o criminoso devorou partes do cérebro da vítima.

Evidente que os crimes chocam pelo grau de violência que envolvem, mas ambos os fatos estão inseridos em um conceito amplo de comunidade. Trata-se de um ser humano agindo contra outro ser humano, mas, nas duas notícias, não há referência a laços afetivos ou de parentesco entre os assassinos e suas vítimas. Sendo assim, os crimes ainda não exemplificam de modo eficaz a violência interna mencionada por Bauman.

Porém, em *Memórias desmortas*, isso se concretiza. Brás devora sua família e, ao descobrir que seu cunhado, Cotrim, tinha roubado seu emplasto, volta a devorar cérebros e o mata com requintes de crueldade:

Fui tomado por uma fúria homicida. (...). Seu corpo acabou mutilado de tal maneira que não sobrou muita coisa para se transformar em zumbi, nem quando comi seu cérebro. Sabina e Venância tiveram melhor sorte – pude conceder-lhes a dádiva da pós-morte. (VIEIRA, 2010, p. 109)

No fim da narrativa, o autor-narrador volta a fazer menção a isso, quando fala sobre o apocalipse zumbi: “Desde Romero⁵ até os filmes de zumbis mais modernos, esse é um dos momentos-chaves da trama: o herói precisa se defrontar com o dilema moral de assassinar seus familiares (ou sua amada) devidamente zumbificados” (VIEIRA, 2010, p. 131-132). O tom profético, comum ao discurso apocalíptico, compartilha o pessimismo machadiano, que é mantido, na versão contemporânea de Vieira, para anunciar o fim da humanidade, de modo implacável. Referindo-se ao vírus zumbi e ao Dia Z, o personagem-narrador diz:

(...) epidemia útil para selecionar os mais horrendos espécimes da raça humana como protagonistas desse espetáculo burlesco. Agora sim, o louco do Quincas Borba ficaria orgulhoso.

(...).

Acreditem em mim: é questão de tempo até vocês começarem a devorar uns aos outros.

E eu estarei por aqui para roer os restos. (VIEIRA, 2010, p. 140)

Nessa passagem, a teoria de *Humanitas* e o individualismo decorrente da globalização são celebrizados; são características inerentes à condição humana e também estão atrelados ao destino imutável. Nesse contexto, vale mencionar a importância dos zumbis como um “vazio simbólico” (LEVERETTE, 2008; MOREMAN; RUSHTON, 2011), ou seja, como metáfora adaptável ao contexto, podendo adquirir significações múltiplas e distintas: de uma sociedade em ruínas, da sobrevivência que substitui a condição de vida plena, das frustrações e também da vulnerabilidade e fragilidade do ser humano. Na rede de relações que se estabelece em uma sociedade, não dependemos apenas de nossas ações; também dependemos do outro e de sua ação construtiva ou destrutiva sobre nós.

Conclusão

Seguindo os pressupostos da identidade cultural (que se associam claramente aos princípios da adaptação e da paródia), Pedro Vieira, em *Memórias desmortas de Brás Cubas*, faz mudanças bastante significativas no clássico machadiano, para inserir sua narrativa (e também o romance realista, indiretamente) no contexto atual. Foram vários os exemplos analisados, neste artigo, embora, a título de conclusão, ainda mereçam destaque outros, que se relacionam de modo abrangente aos elementos-chave da versão contemporânea.

Focalizando com muito bom humor as questões de identidade cultural e da diferença e complementaridade entre brasilidade e globalização, o autor fala do mercado cultural, com ênfase ao cinema e ao padrão hollywoodiano:

Mal vejo a hora de ter os direitos dessas memórias vendidos para o cinema. (...) vocês (...) comprarão este livro, em seguida a edição especial ilustrada, depois o álbum de figurinhas, as *action figures*, jogos de tabuleiro, *card games*, a série de histórias em quadrinhos *As aventuras do sensacional Zumbrás* (...) e, por fim, pagarão ingresso para ver o filme e ainda comprarão os DVDs. Ah, não posso me esquecer dos DVDs caça-níquel com as cenas editadas e a versão do diretor. (VIEIRA, 2010, p. 53)

(...) já sugiro a trilha sonora da cena anterior (...): Queen, *I want to break free*. (...). As pessoas *inteligentes* que geram a nossos produtos culturais (...) torceriam os narizes para uma banda *gringa* (...), reclamariam que eu deveria aprender a valorizar a identidade pátria e usar, sei lá, Clara Nunes ou Noel Rosa. (VIEIRA, 2010, p. 54)

Com essas passagens, o autor descreve com precisão o processo cíclico e manipulador do mercado cultural, que lança variações de um mesmo produto. Nesse aspecto, multiplicidade e esvaziamento de conteúdo se confrontam, mas isso é o que menos importa. Relevante mesmo é o consumo (e o lucro). Bauman faz menção a isso, em *Vida para o consumo*: “Na hierarquia herdada de valores reconhecidos, a síndrome consumista degradou a duração e elevou a efemeridade. (...). *A ‘síndrome consumista’ envolve velocidade, excesso e desperdício*” (BAUMAN, 2007, p. 111, ênfase no original). As palavras do autor exemplificam a flagrante oposição entre a variação e

a gratuidade dos produtos, pois o número de lançamentos é grande e se faz em um ritmo tão frenético que a perda (de significado e de dinheiro) é inevitável.

No segundo trecho, Pedro Vieira, na esteira de Machado de Assis, formula uma resposta aos críticos. No exemplo dado, o autor-narrador se refere a uma reclamação muito comum da crítica mais conservadora, que se nega a aceitar os estrangeirismos, como se esses comprometessem a brasilidade. Novamente recorremos a Bauman (2001), para respaldar a opinião de Brás Cubas, afinal, em “tempos líquidos”, os limites se dissolvem, a fluidez predomina e os híbridos prevalecem. Sendo assim, o patriotismo e o nacionalismo, ao mesmo tempo em que reagem ao global, podem significar restrição, redução e apequenamento, porque se negam à troca e à diversidade cultural.

Outro traço marcante da identidade cultural contemporânea diz respeito à tecnologia e ao acesso irrestrito à informação. Sobre isso, citem-se estes trechos: “((...) é *evidente* que eu procurei esse palavra no Google)” (VIEIRA, 2010, p. 27). “Tá duvidando? Tem na Wikipedia” (VIEIRA, 2010, p. 113). Nos dois casos, o narrador não apenas critica, mas também reflete um hábito comum do leitor contemporâneo: tentar sanar suas dúvidas em sites de busca e até mesmo, ainda que de modo ingênuo, em fontes de credibilidade discutível. Isso faz com que o acesso à informação seja gerenciado de modo muito rápido, quase automático, e, na maioria das vezes, com certa irresponsabilidade. Tudo está lá, ao alcance de todos, como um produto pronto, acabado e gratuito. Relacionando esse comportamento do sujeito contemporâneo à metáfora dos zumbis, é o próprio Pedro Vieira que se encarrega de fazer a análise, que aparece na voz de Brás Cubas: “Nós somos assim e nos tornamos cada vez mais assim: *zumbis*. Procuramos o imediato, os estímulos práticos e de fácil resultado, qualquer coisa que não cause resposta mental ou reflexiva inadequada nos é bem-vinda” (VIEIRA, 2010, p. 139, ênfase no original).

O diagnóstico não poderia ser mais cruel. Na sociedade atual, não admira o fato de os zumbis de Pedro Vieira terem predileção por miolos. É a falta que gera essa necessidade, esse desejo. Estamos nos acomodando com as facilidades da tecnologia. Muitos recusam-se a ler e a interpretar e, celebrando a facilidade dos atalhos “Ctrl C” e “Ctrl V”, apenas copiam a informação e agem como se fossem os autores das ideias dos outros. A internet é, portanto, um imenso mercado, aberto 24 horas, que oferece

produtos de graça ou com preços bem pequenos e que vende de tudo. Tornamo-nos consumidores inveterados, como demonstram estes versos de José Paulo Paes, que ilustram bem a questão do consumo na sociedade contemporânea:

Pelos teus círculos
vagamos sem rumo
nós almas penadas
do mundo do consumo.

(...)

Cada loja é um novo
prego em nossa cruz.
Por mais que compremos
estamos sempre nus

nós que por teus círculos
vagamos sem perdão
à espera (até quando?)
da Grande Liquidação. (PAES, 2014)

Desse modo, incluímos mais uma significação pertinente à identidade do sujeito e da sociedade atuais na metáfora polivalente dos zumbis: a do automatismo, que produz pessoas que pensam menos e consomem mais, exaltando a banalidade. Sem se darem conta do sentido das coisas, elas apenas agem. Diante de um panorama tão pessimista de nossa realidade, não nos resta muita coisa, a não ser torcer para que o fim (ou o Dia Z, chamado de “apocalipse zumbi”) seja oportunidade de um recomeço. Os zumbis resistem à morte, desejam a vida a qualquer custo. Eles almejam o material e o concreto, em detrimento da espiritualidade. Em razão disso, a metáfora dos zumbis assume um contorno dual, pois, ao mesmo tempo em que simboliza o fim, requer o reinício, em uma espécie de continuidade. De acordo com diversos estudiosos da retomada dos zumbis, no século XXI, isso se configurou no ataque terrorista de 11 de setembro de 2001 às torres gêmeas, em Nova Iorque. Para o especialista William Bishop:

(...) os atentados de 11 de setembro de 2001 podem estar por trás dessa “Renascença Zumbi”: de repente, para o público ocidental, o fim do mundo nas mãos de forças assassinas voltava a ser um conceito plausível. Seja como for, os últimos anos viram algo em torno de 30 filmes sobre mortos-vivos a cada 12 meses, uma média sem precedentes (...). (SUPERINTERESSANTE, 2012, p. 38, ênfase no original)

Compartilham dessa opinião os especialistas que foram entrevistados no documentário *A verdade sobre os zumbis*. Eles afirmam que os zumbis são excelentes metáforas para os desastres naturais causados pelo homem (NATIONAL GEOGRAPHIC, 2014). Desde o ataque terrorista às torres gêmeas, mais de uma década se passou e a vida continua. Isso consolida a dualidade dos zumbis, que unem vida e morte, fim e recomeço. De um modo ou de outro, a condição de zumbis nos mantém vivos e comprova que a metáfora não serve apenas como meio de resistência. Ela é também um modo eficaz de crítica e contestação.

Notes

¹ Jogo lançado em 1992 e considerado o precursor do gênero *survival horror*.

² Observe-se que o recurso que permite a inserção de personagens de outros textos de Machado de Assis no romance é ambivalente, porque, ao mesmo tempo em que aproxima o romance de Pedro Vieira de outras narrativas pós-modernas, a exemplo de *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão, também faz referência a uma característica de Machado de Assis, que frequentemente fazia seus personagens reaparecerem, em histórias posteriores, como ocorreu com conselheiro Aires e Quincas Borba, entre outros.

³ Entre os filmes citados, é particularmente importante o primeiro. *A madrugada dos mortos*, dirigido por Zack Snyder e lançado em 2004, é um *remake* de um clássico de George Romero, considerado o verdadeiro mestre na arte cinematográfica que privilegia os zumbis como personagens.

⁴ Plural de “draugr” (SUPERINTERESSANTE, 2012, p. 14).

⁵ Referência a George Romero, principal diretor de filmes sobre zumbis.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Scripta Uniandrade, Curitiba, PR, v. 12, n. 2 (2014), p. 9-29.

Data de edição: 19 dez. 2014.

_____. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FREUD, S. O estranho. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.17. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 75-103.

GLOBO. *Moda de zumbis é reflexo de uma sociedade infeliz, diz pesquisadora*. Disponível em: <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2013/03/moda-de-zumbis-e-reflexo-de-uma-sociedade-infeliz-diz-pesquisadora.html>. Acesso em: 19 mar. 2014.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

LEVERETTE, M. *et al. Zombie Culture: Autopsies of the Living Dead*. Plymouth: Scarecrow Press, 2008.

LUDER, M. F. *A história do zumbi real do Haiti*. Disponível em: <http://arquivoufo.com.br/2014/02/09/a-historia-do-zumbi-real-do-haiti/> Acesso em: 22 ago. 2014.

MONSTER HIGH. *Monster High*. Disponível em: <http://www.monsterhigh.com/pt-br/index.html>. Acesso em: 19 mar. 2014.

MOREMAN, C. M.; RUSHTON, C. J. (Eds.). *Zombies Are Us: Essays on the Humanity of the Walking Dead*. Jefferson: McFarland & Company, 2011.

NATIONAL GEOGRAPHIC. *A verdade sobre os zumbis*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-wDIgAuDw18>. Acesso em: 22 ago. 2014.

PAES, J. P. Ao shopping center. In: RODRIGUES, A. P. *José Paulo Paes*. Disponível em: <http://www.emdialogo.uff.br/content/jose-paulo-paes>. Acesso em: 29 set. 2014.

PALMERINI, C. *Doentes imaginários*. Disponível em: http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/doentes_imaginarios_imprimir.html. Acesso em: 26 set. 2014.

SCONCE, J. Trashing the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style. *Screen*, vol. 36, p.371-393, 1995.

SUPERINTERESSANTE. *Zumbis: a ciência, a história e a cultura pop por trás do fenômeno*. São Paulo: Abril, 2012.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva: 1982.

VIEIRA, P. *Memórias desmortas de Brás Cubas*. São Paulo: Tarja, 2010.

A MORTE É UMA FESTA: CARNAVALIZAÇÃO EM A MORTE E A MORTE DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA

Marcelo Fernando de Lima (marcelolima@utfpr.edu.br)
Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil

Maurini de Souza (maurini@utfpr.edu.br)
Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: Jorge Amado é um dos autores importantes na construção da identidade da cultura nacional. A moderna noção de brasilidade, popularizada pelos meios de comunicação de massa, foi fortemente influenciada por suas obras. O objetivo deste artigo é estudar a narrativa *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1959), de Amado, a partir da noção de carnavalização, conforme ela é definida por Mikhail Bakhtin. Parte-se da hipótese de que a ambivalência presente no texto de Jorge Amado representa não apenas um tipo de literatura, mas expressa uma visão da cultura brasileira como um todo.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Teoria literária. Jorge Amado. Carnavalização. Cultura brasileira.

DEATH IS A FEAST: CARNIVALIZATION IN A MORTE E A MORTE DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA

Abstract: Jorge Amado is one of the most important writers as far as the construction of the Brazilian cultural national identity is concerned. The modern notion of Brazilianness, made popular through mass media, was strongly influenced by his works. The aim of this essay is to study the narrative *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1959), written by Amado, using the notion of carnivalization, according to Mikhail Bakhtin's theories. Our hypothesis is that the ambivalence shown in Amado's text stresses not only a certain kind of literature, but expresses a vision of Brazilian culture as a whole.

Keywords: Brazilian literature. Literary theory. Jorge Amado. Carnivalization. Brazilian culture.

Artigo recebido em 30 set. 2014 e aceito em 17 out. de 2014.

Introdução

O presente trabalho é um exercício de leitura de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1959), de Jorge Amado. O livro não traz apenas o colorido da cultura popular, a exemplo de *Gabriela, cravo e canela* (1958), mas também instaura um clima de ambivalência, fornecendo material para uma análise sociológica. Nosso objetivo é identificar *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* como sendo uma novela carnavalizada. Para isso, utilizamos o instrumental definido por Mikhail Bakhtin na leitura das obras de François Rabelais e Fiódor Dostoiévski. Essa teoria, indissociável de outras que fazem do pensamento do teórico russo um conjunto coerente, é adequada para a análise do texto de Jorge Amado.

Este trabalho está dividido em duas etapas. Na primeira, identificamos as principais fases da obra do autor baiano, procurando entendê-las como respostas a determinados fatores sócio-históricos. Num segundo momento, expomos o conceito de **carnavalização**, de acordo com textos de Bakhtin, para em seguida analisarmos o livro de Jorge Amado. *A morte e a morte* não é apenas uma novela saborosa que se lê com prazer. Nela, um cadáver “se nega” a ser enterrado pela família oficial, proporcionando, pelo seu riso, algumas pistas para o entendimento da sociedade onde vive e sinaliza para uma percepção ampla da cultura brasileira.

Itinerário ficcional de Jorge Amado

Há na obra de Jorge Amado pelo menos dois momentos bastante marcantes (LUCAS, 1997): o primeiro, que se inicia com a publicação de *O país do carnaval* (1931), ligado ao engajamento político, preocupado em mostrar a exploração do trabalhador pelo capital; e um segundo momento, com um enfoque étnico-cultural, que ajudou a plasmar uma imagem da sociedade brasileira, inclusive no exterior. O romance que começou essa fase foi *Gabriela, cravo e canela* (1958), um dos grandes sucessos editoriais do autor.

Essa mudança de trajetória ficcional tem uma relação estreita com a própria biografia do romancista. Jorge Amado pertenceu à linha de frente do Partido Comunista, mantendo um *flerte* com Stalin e com a estética utilitária do Realismo Socialista, tendo rompido com o PC no final da década de 50. Foi nesse momento que sua obra passou por uma transformação importante.

Duas vezes Amado

Quem lê *Cacau* (1933) e *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1959) identifica dois autores diferentes. O primeiro é um Jorge Amado esquerdista. Os seus livros de estreia, *O país do carnaval* e *Cacau* (1932), podem ser facilmente filiados ao Regionalismo de 1930, grande tendência literária que marcou a prosa de ficção daquela década. Embora o Regionalismo envolvesse escritores tão diferentes quanto Jorge Amado, Graciliano Ramos, Amando Fontes, Raquel de Queiroz e José Lins do Rêgo, tinha como denominador comum a temática da exploração da mão de obra pelo regime arcaico dos coronéis nordestinos.

Os anos 1930 representaram uma época acirrada do ponto de vista ideológico. De um lado, a direita avançava por meio do crescimento dos totalitarismos na Europa – assimilados via Integralismo no Brasil – e da reação católica contra o fim de século positivista e pagão. De outro, os romancistas da geração de Jorge Amado afirmavam um posicionamento ético e político, inaugurando a literatura de esquerda no país. Não cabia, nesse momento, uma **continuação** da proposta do Modernismo, empreendendo a busca da atualização das formas a partir das vanguardas europeias.

Essa forte polarização entre dois mundos: o bem e o mal, a esquerda e a direita, o coronel e o lavrador, está expressa de forma marcante na abertura de *Cacau*, em que Jorge Amado escreve, procurando definir seu projeto estético: “Tentei contar nesse livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 1980, p. 8). O escritor baiano defende uma concepção de literatura oposta aos beletistas do *fin-de-siècle* e distante da experimentação estética do Modernismo: essas duas tendências, apesar de opostas, teriam em comum o fato de serem produtos de uma classe que há muito tempo se firmava no poder. Com “um mínimo de literatura”, ou seja, por meio de uma dicção que retomava o tom didático de um contador de histórias, sem a utilização de um léxico **penumbrista**, Jorge Amado se comprometia a revelar a verdade para os trabalhadores.

O resultado desse projeto literário são obras “fechadas”, em que existe basicamente um posicionamento radical de esquerda, impermeável à cultura popular e delimitada por uma voz de tom grave, usada para falar

por uma classe inteira. Em *Cacau*, o narrador-personagem José Cordeiro, o Sergipano, é o herói modelo que não faz concessões ao poder e apresenta um comportamento ético exemplar. O objetivo do romancista é claro: fazer da literatura um veículo para a conscientização da luta contra a exploração do trabalhador.

A publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958, logo depois da saída de Jorge Amado do Partido Comunista, marca uma fase em que o autor começa a fazer uma literatura desvinculada de um projeto prioritariamente político, buscando, nesse momento, uma dicção mais aberta. O que muda é o conceito de cultura popular e a forma como o escritor passa a entender a criação literária.

Jorge Amado deixa de ver a prostituta, os trabalhadores das fazendas de cacau, o negro discriminado, os meninos de ruas de Salvador, os bêbados, os biscateiros e os pescadores como objetos de um sistema econômico injusto ou heróis exemplares, para entendê-los dentro de uma realidade cultural mais ampla. Se por um lado sofrem com a condição social miserável, possuem valores distantes da sociedade burguesa que lhes garantem a felicidade, o riso gratuito e que fazem superar a questão sócio-econômica.

Em relação ao discurso literário, é nessa fase que a literatura de Jorge Amado adquire um colorido maior – o que, provavelmente, teria resultado em seu grande sucesso de vendas e as sucessivas adaptações de suas obras na televisão e no cinema. Esse colorido representa a manifestação, por meio de vozes que se somam à do contador de histórias, de vários representantes populares – e da qual trataremos a seguir com mais detalhes.

O carnaval no velório

Como já foi visto até aqui, *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* inaugurou junto com *Gabriela, cravo e canela* uma nova linha na prosa de Jorge Amado. O engajamento político, identificado como o principal elemento de livros como *Cacau* e *Suor* (1934), dá lugar a um texto alegre e cheio de riso. O escritor baiano abandonava o maniqueísmo da literatura **proletária**, realizada em nome de uma ideologia de esquerda, para buscar um universo mais aberto, que envolve nova concepção de mundo. Essa vertente da prosa amadiana, identificada em *A morte e a morte*, representa uma forma dessacralizada em relação a temas **sérios** como a morte, a

condição social, a discriminação racial, a vida. Essa novela conta a história do cidadão **exemplar** Joaquim Soares da Cunha, funcionário público, casado, contido quanto aos prazeres do copo e do corpo. Um dia, manda tudo às favas e vai viver nas ruas de Salvador, entre os bêbados e as prostitutas. O texto é todo cheio de humor ambivalente, ultrapassando o enfoque puramente sócio-econômico do primeiros livros do romancista baiano. As questões suscitadas pela trajetória de Quincas Berro D'água abrem-se para uma visão mais ampla: a da literatura carnavalesca, conforme é entendida pelo teórico russo Mikhail Bakhtin.

Bakhtin (1981; 1993) apresenta uma abordagem da história literária desvinculada dos movimentos pendulares que determinam a utilização dos procedimentos literários e traçam uma visão evolucionista da literatura. Ele parte de um sentido muito mais abrangente, entendendo a cosmovisão carnavalesca como um conceito que está presente em vários momentos da literatura, não sendo exclusividade de determinadas escolas: “Aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do cômico-sério conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente de outros gêneros” (1993, p. 91).

A literatura carnavalizada está ligada à cosmovisão carnavalesca, proporcionada pelas festas populares na Antiguidade e na Idade Média. Essa cosmovisão, ambivalente e relativista, que permite um ambiente de grande liberdade verbal e física, influenciou algumas formas literárias específicas. No caso da Antiguidade, manifestou-se em gêneros cômico-sérios, como a sátira menipeia e o diálogo socrático, que se opunham aos gêneros sérios, entre eles a tragédia, a epopeia, a história e a retórica. Basicamente, os gêneros cômico-sérios, a exemplo das festas populares, instauram o riso ambivalente e dessacralizador e possibilitam a inclusão de outras vozes no discurso.

Na Idade Média, a cosmovisão carnavalesca foi desenvolvida principalmente nas festas populares, onde o povo podia se expressar de uma forma relativamente livre, sem o controle da igreja. Esse processo foi bastante fértil no período medieval exatamente porque a praça pública era o espaço fora do alcance da língua oficial e de regras de comportamento específicos dos meios aristocráticos.

Bakhtin atribui as seguintes características gerais à literatura carnavalizada da Antiguidade: 1) valorização da atualidade viva, através da atualização e dessacralização dos heróis do passado; 2) utilização da fantasia

e da experiência, dando à lenda um tratamento desmascarador; 3) maior abertura para a pluralidade de estilos e vozes, dando origem, mais tarde, à heteroglossia no discurso literário (1981).

Quanto à influência da festa popular sobre a literatura carnalizada, Bakhtin afirma que ela diminui a distância entre os seres humanos, propondo “um novo modus de relações mútuas do homem com o homem capaz de opor-se à onipotentes relações hierárquicos-sociais da vida extracarnavalesca” (1981, p. 106). Essa manifestação carnavalesca, excêntrica por natureza, revelaria as faces desconhecidas do homem e contribuiria para o nascimento de uma consciência aberta, oposta ao discurso oficial.

Um índice importante dessa nova consciência, que migrou para a grande literatura durante o Renascimento por meio da obra de François Rabelais, é o riso carnavalesco. Ambivalente, ele impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana, desmascara a realidade, purificando-a de todo o dogmatismo e do fanatismo. “O riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se experimenta a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre sua história, sobre o homem [...]. Somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes no mundo” (BAKHTIN, 1993, p. 57).

Além do riso, outro indicador importante da cosmovisão carnavalesca é o corpo, que ganha outro sentido na cultura popular se comparado com uma concepção corporal contemporânea. O corpo carnavalesco é aberto, inacabado. Comunica-se com os outros corpos, está em contato com a realidade exterior. Nunca é tido de forma individualizada: absorve o mundo e é absorvido por ele. Essa posição se contrapõe ao cânone corporal clássico, que entende o corpo como algo completo, que não se funde com o mundo exterior. “Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados, assim como todas as manifestações aparentes da sua vida íntima” (BAKHTIN, 1993, p. 279).

O corpo carnavalesco é cheio de saliências e buracos que se comunicam com o mundo exterior. Suas partes mais importantes são, nessa ordem: a boca, o ventre, o pênis e o traseiro: “a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para emoldurar esse abismo escancarado e devorador” (1993, p. 279). Todas essas partes corporais, ao mesmo tempo

que envolvem as partes do mundo, têm o poder de deglutir e digerir a realidade, sempre promovendo sua renovação.

Uma novela carnavalizada

Embora distante de um período onde imperava a cosmovisão carnavalesca, *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* é uma novela com grande influência desse tipo de literatura. Conforme afirma Bakhtin, a literatura carnavalizada não é exclusividade de determinadas escolas literárias: ela representa, ao lado da épica e da retórica, os três grandes pontos de partida do discurso romanesco. Nessa novela de Jorge Amado, o espírito carnavalesco está presente principalmente na cultura popular das ruas de Salvador, que aponta uma vitória dos espaços abertos, da socialização da cultura, do público sobre o privado e sobre os muros da sociedade burguesa. Essa visão se manifesta nas escolhas do narrador, da temática, do riso e dos índices da cultura popular, abordados pela teoria de Bakhtin.

O grande tema da novela de Jorge Amado é também um dos mais importantes da cultura popular – por representar uma situação limítrofe e proporcionar uma atitude do povo que se modifica ao longo da história: a morte. O livro conta a história do “passamento” do vagabundo Quincas Berro D'água, que preferiu viver nas ruas a ter que suportar a vida familiar comedida e medíocre. Durante o velório promovido pela família, seus companheiros de cachaça roubam-no do esquife e saem fazendo festa nas ruas de Salvador, até o momento derradeiro, em que Quincas “morre” no mar, no saveiro de Mestre Manuel, depois de ter saboreado uma moqueca de arraia, bebido e comemorado seu suposto aniversário. O morto renascido morre de novo ao se “atirar” ao mar durante uma tempestade.

A morte dupla de Quincas é a matéria central da novela. No texto, a filha Vanda tenta domar o morto de forma que, com a morte, ele voltasse a ser, pelo menos na memória das pessoas, o pai antes de abandonar a casa: “Ao morrer, voltou a ser aquele antigo e respeitável Joaquim Soares da Cunha, de boa família, exemplar funcionário da Mesa de Rendas Estadual” (1989, p. 21). Por isso, apesar de tê-lo já como morto nos 10 anos de vida de vagabundo, quis fazer um enterro simples e recatado, com o morto perfumado, usando roupas limpas, num caixão decente. A filha queria alterar uma história de vida de arruaças, distante da família, procurando restaurar, por meio do rito fúnebre, a memória do tímido e recatado pai, que se restringia aos ambientes do trabalho e do lar.

No entanto, o cadáver carnavalizado “reage” e empreende, com a filha e os parentes, uma luta corporal e linguística em favor da administração da própria morte. O Quincas pintado por Jorge Amado é uma espécie de morto-vivo que renasce do esquife, confundindo o velório com uma grande festa de aniversário, “saindo” pelas ruas com o grupo de amigos. Em vez de se celebrar a morte, celebra-se o nascimento.

Os indicativos dessa morte carnavalizada são, como na festa popular carnavalesca citada por Bahktin, o riso, os xingamentos e palavrões, a boca, o ventre, a celebração, a comida e a bebida, o destronamento carvavalesco e os “brotos” do corpo: “o dedão do pé direito [que] saía por um buraco da meia” (AMADO, 1989, p. 18), ou o dedo indicador, em riste, negando-se a permanecer no recato das mãos cruzadas sobre o peito – ambos entendidos como a fertilidade que daria origem a outra vida a partir do corpo morto.

Em relação disputa entre Vanda e o pai, reproduzimos os seguintes trechos:

Vanda sentia-se contente: olhando o cadáver no caixão quase luxuoso, de roupa e mãos cruzadas no peito, numa atitude de devota compunção. As chamas das velas elevavam-se, faziam brilhar os sapatos novos. [...] Vanda pensou que Otacília sentir-se-ia feliz no distante círculo do universo onde se encontrasse. Porque se impunha finalmente sua vontade, a filha devotada restaurara Joaquim Soares da Cunha, aquele bom, tímido e obediente esposo e pai: bastava levantar a voz e fechar o rosto para tê-lo cordato e conciliador. (p. 46-47)

A seguir vem a reação de Quincas, fazendo do velório um campo de disputas de um morto que não quer se render:

Fisionomia melancólica, [Vanda] fitou o cadáver. Sapatos lustrosos, onde brilhava a luz das velas, calça de vinco perfeito, paletó negro assentado, as mãos devotadas cruzadas no peito. Pousou os olhos no rosto barbeado. E levou um choque, o primeiro.

Viu o sorriso. Sorriso cínico, imoral, de quem se divertia. O sorriso não havia mudado, contra ele nada tinham obtido os especialistas da funerária.

[...] E Vanda ouviu as sílabas destacadas com nitidez insultante, no silêncio fúnebre:

- Jararaca! (p. 50)

Ou, mais adiante: “Nem agora, morto e estirado num caixão, com velas aos pés, vestido de boas roupas, ele não se entregava. Ria com a boca e com os olhos, não era de admirar se começasse a assoviar” (p. 51). Existe neste trecho uma disputa jocosa entre Vanda e Quincas. Ela tenta domar o pai depois da morte, mas encontra a resistência fantástica do defunto, basicamente pela boca, com o riso e os palavrões. Poder-se-ia pensar que Quincas tem a absoluta autoridade sobre o seu discurso e sobre sua morte, instaurando, portanto, apenas um contradiscurso em relação à fala de Vanda, como se esta estivesse na frente de um espelho. Não é o que acontece. Durante todo o seu percurso de 10 anos de vagabundagem, Quincas passa por sucessivas coroações e destronamentos, o que na cultura popular carnavalesca significa renovação e nunca afirmação de uma posição definitiva. Do ponto de vista de seus colegas de cachaça, o fato de estar vestido com roupas novas, para ser enterrado no velório, representa uma espécie de coroação bufa. O defunto está vestido com as roupas do rei (o homem oficial, extracarnavalesco) para, momentos depois, ser despido e retornar aos velhos trapos que estava usando.

Se o velório fosse realizado na casa de Vanda e do marido sovina Leonardo, todos ririam em alto e bom som das estripulias de Quincas. Essa, por sinal, foi uma das razões pelas quais a família optou por realizar o velório da forma mais silenciosa possível, no quarto miserável de Quincas, com apenas os integrantes íntimos da família: a filha Vanda, o genro Leonardo, os irmãos Eduardo e Marocas.

Os nomes associados a Quincas são variados. É conhecido como “o rei dos vagabundos da Bahia”, “o cachaceiro-mor de Salvador”, “o senador das gafieiras” ou “o filósofo esfarrapado da rampa do Mercado”. Nesses nomes, há o sentido duplo do rei pelos avessos, de quem é dono de um reino onde impera o baixo e o dessacralizado. O apelido Quincas Berro D’água é outro índice do destronamento bufo. Ele passou a ser chamado dessa forma quando o espanhol da venda onde era freguês pôs água, em vez de cachaça, na garrafa que pegava para se servir. O resultado foi o riso de todos os presentes e o grito furioso de “Água!”, dado por Quincas, como se ele estivesse tomando **urina** ou **excremento**.

Duas vezes morte

Também é interessante, na novela de Jorge Amado, a forma como os vários grupos de personagens encaram a morte. Isso reforça a **disputa** entre o corpo livre de Quincas que se negava, mesmo depois de morte, a abandonar as ruas e permanecer imóvel numa cova de cemitério. Essa forma de ver a morte a nos referimos ajuda a entender o significado da carnavalização nesse texto. Em um texto já clássico, Philippe Ariès (1977) procura entender as modificações dos ritos funerários em diferentes momentos da história. Ele afirma que no período medieval, onde floresceu a cultura popular, havia proximidade e naturalidade em relação ao passamento de uma pessoa. Não que a morte não representasse perda. Porém, não havia uma separação radical entre o corpo dos mortos e dos vivos. Os cemitérios eram em lugares próximos das casas, sob o chão das igrejas. O moribundo morria em casa, rodeado de parentes e amigos.

Com a ascensão do Iluminismo e da higienização das cidades, a ciência impulsionou uma separação entre os vivos e os mortos, movida pela suposição de que esse contato transmitiria fluidos pestilentos que causavam a morte. Procurou-se, então, criar cemitérios em regiões **separadas** dos centros das cidades e se proibiu – também por uma questão de espaço – os enterros dentro das igrejas. Esse novo posicionamento trouxe uma visão da morte como sendo algo separado e isolado da vida. Escrevendo também sobre o tema, o professor Luiz de Souza Maranhão (1995) fala até mesmo na existência de um **tabu** da morte, oriundo da crescente separação entre o corpo morto e o corpo vivo na sociedade atual. A medicina trava uma corrida contra a morte. A eutanásia não é permitida por lei. O hospital, aparelho exterior, assume o lugar do leito doméstico do moribundo. O cortejo nas grandes cidades deixou de existir para não atrapalhar o dia a dia dos vivos, restringindo a celebração da morte a capelas nos próprios cemitérios.

As pesquisas de Ariès e Bakhtin chegam a conclusões parecidas em relação a esse tema. A morte domesticada da Idade Média, que sobreviveu até o início do século XVIII na Europa, é ambivalente e proporciona uma espécie de festa popular, possibilitando uma aproximação entre o morto e os convivas e entre os próprios participantes do velório. Já a morte asséptica da era **científica**, garantindo a separação dos indivíduos e a redução do significado do rito funeral.

Como Salvador é uma das cidades mais antigas do país, não é errado dizer que *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* contém as duas visões da morte identificadas por Ariès. Uma delas se deve aos familiares de Quincas, que encaram a morte com distanciamento. Um dos índices é o próprio corpo do morto, devidamente higienizado e lacrado com um terno, que demarca e fecha recatadamente todos os seus **brotos** e **buracos**. Quincas é velado num espaço fechado, ao qual é negada até mesmo a luz do sol da cidade de Salvador.

O caso dos amigos de Quincas é oposto. Depois de chorarem sobre o caixão do defunto, despem-no das vestes novas que fechavam o corpo e começam um festim, bebendo cachaça e comendo salame. Em seguida, Quincas, abraçado aos colegas, “ganha vida” e “sai” pelas ruas, comemorando seu suposto aniversário. A farra é tanta que Quincas “renasce”. “Vai” ao saveiro de Mestre Manuel e, depois de comer, beber e ouvir música, Quincas “atira-se” ao mar, escapando da prisão da cova do cemitério.

Narrativa e forma

Vimos até agora que a carnavalização se manifesta principalmente através de índices da cultura popular. No entanto, a cosmovisão carnavalesca se completa no manejo que o narrador faz dos procedimentos literários – elementos com maior poder de revelação da realidade. O narrador corrompe e desmistifica a linguagem **séria**, através da orquestração de outras vozes, utilizando desde o discurso da ética dos costumes, a voz das personagens, ao discurso religioso, sempre de uma forma dessacralizadora. Tudo isso é acentuado já no início do livro, quando o narrador afirma que ninguém realmente sabe a verdadeira história da morte de Quincas Berro D'água. O narrador vai compor a narrativa a partir do que ouviu de todos os lados envolvidos na questão:

Até hoje permanece certa confusão em torno da morte de Quincas Berro D'água. Dúvidas por explicar, detalhes absurdos, contradições no depoimento das testemunhas, lacunas diversas. Não há clareza sobre hora, local e frase derradeira. A família, apoiada por vizinhos e conhecidos, mantém-se intransigente na versão tranquila da morte matinal, sem testemunhas, sem aparato, sem frase, acontecida quase vinte horas da propalada e comentada morte na agonia da noite, quando a Lua se desfez sobre o mar e

aconteceram mistérios na orla do cais da Bahia. Presenciada, no entanto, por testemunhas idôneas, largamente falada nas ladeiras e becos escuros, a frase final repetida de boca em boca representou, na opinião daquela gente, mais que uma simples despedida do mundo, um testemunho profético, mensagem de profundo conteúdo (conforme escreveu um jovem autor de nosso tempo). (p. 15)

Neste trecho inicial da novela, o autor dá algumas pistas de como fará a orquestração das várias vozes para contar a história de Quincas Berro D'água. Conforme mostra o narrador, existem várias **lacunas** e pelo menos duas versões: a da **morte asséptica**, solitária, sem o testamento moral do defunto (a frase derradeira) e outra, **festiva**, humanizada, com uma comemoração de aniversário no meio do mar no final de uma noite de lua cheia, na companhia de vários amigos e com a sentença final proferida pelo morto no meio da tempestade.

O narrador tem dois elementos opostos: primeiro, o discurso **fechado** dos familiares, que pretendem restituir a figura do antigo pai de família **respeitável** que fora Joaquim Soares da Cunha, através da tentativa de dominar a versão popular por meio do testemunho de pessoas da sociedade (parentes, vizinhos, conhecidos) e de um meio oficial, emitido por alguém de autoridade sobre a morte: o atestado de óbito, assinado pelo médico. Do outro, boatos, a fala familiar das ruas, o testemunho dos amigos, a narração dos poetas e escritores, os ditos populares, a oralidade e o mistério da noite no meio do mar.

Conjugando a festa e o recado, o popular e o oficial, a morte asséptica e a morte festiva, o discurso carnavalesco opera uma “destruição construtiva”, revelando em Quincas Berro D'água uma personagem de relevo humano, apesar de estar à margem da sociedade, ser alcoólatra, ter abandonado a família. Em Vanda, revela uma personagem também com um bom pedaço de humanidade. O caso da irmã Marocas é interessante: ela é um elo entre esses dois mundos opostos. Assim como o irmão Quincas, tem o corpo carnavalesco, pois é gorda, bojuda e a única a dar sonoras gargalhadas, além do irmão, durante o velório. Quincas a chama de “bucho farto”, “saco de peidos” “vulto monumental”, “banhas soltas”, indicando o baixo corporal revelado pela linguagem familiar.

As personagens ridicularizadas são principalmente o irmão de Quincas, Eduardo, pão duro, que fez tudo para economizar no velório do irmão, e o genro Leonardo, que inveja até mesmo os sapatos novos que

foram comprados para enfeitar o defunto: “Ele, Leonardo, estava necessitado de um par de sapatos, no entanto mandara botar meia sola nuns velhíssimos para economizar. Agora, com aquele desparrame de dinheiro, quando poderia pensar em sapatos novos?” (p. 37).

Esta operação se dá basicamente através da incorporação da voz da autoridade pela novela, com o objetivo de dessacralizá-la e promover em relação a ela o destronamento. Isto é possível verificar nos trechos:

Vanda pensara levar o cadáver para casa, realizar o velório na sala, oferecendo café, licor e bolinhos aos presentes, durante a noite. Chamar Padre Roque para a encomendação do corpo. Realizar o enterro pela manhã cedo, de tal forma que pudesse vir muita gente, colegas de Repartição, velhos conhecidos, amigos da família. Leonardo opunha-se. Para que levar o defunto para casa? Para que convidar vizinhos e amigos, incomodar um bocado de gente? Só para que todos eles ficassem recordando as loucuras do finado, sua vida inconfessável dos últimos anos para expor a vergonha da família ante todo mundo? Como sucedera naquela manhã na Repartição. Não se havia falado noutra coisa. Cada um sabia uma história de Quincas e a contava entre gargalhadas. Ele próprio, Leonardo, nunca imaginara que o sogro houvesse feito tantas e tais. Cada uma de arrepiar... Sem levar em conta que muitas daquelas pessoas acreditavam Quincas morto e enterrado ou bem vivendo no interior do Estado. E as crianças? Veneravam a memória de um avô exemplar, descansando na santa paz de Deus, e, de repente, chegariam os pais com o cadáver de um vagabundo debaixo do braço, atiravam com ele no nariz dos inocentes. Sem falar na trabalhadeira que iam ter, na despesa a aumentar, como se já não bastasse a do enterro, de roupa nova, do par de sapatos. (p. 36-37)

Nesse excerto é possível notar a **revelação** das vozes de duas pessoas que compõem a antiga família de Quincas Berro D’água. É como se o narrador transcrevesse essas falas diretamente da boca – ou da cabeça – das personagens; como se as personagens assumissem, temporariamente, o comando da narrativa. No entanto, sob a máscara desses discursos específicos, existe uma segunda voz, poderosa, a denunciar a farsa da primeira, de forma sempre renovadora.

É importante dizer que as vozes dessas personagens são compostas de vários outros discursos, de ideologias exteriores que ajudam ou interferem na composição da concepção de mundo de Vanda e Leonardo. No caso dela, impera o discurso religioso, diluído através do ritual da morte: para

que Joaquim Soares da Cunha fosse reabilitado, Quincas Berro D'água teria que ser travestido na presença de todos os conhecidos, para que não houvesse dúvidas.

Contrapondo-se ao da esposa, o discurso de Leonardo faz afirmações através de perguntas: “Para que levar o defunto para casa?”, tentando eliminar a validade do argumento religioso. Sua argumentação passa principalmente pelo decoro moral e por uma questão econômica. A cosmovisão de Leonardo, revelada através do discurso carnavalesco, mostra a força de um sistema oficial e sério, que evita o riso e procura esconder o incômodo corpo do morto.

Vale a pena transcrever mais um trecho da novela, agora envolvendo Quincas Berro D'água:

Não que seja fato memorável ou excitante história, mas vale a pena contar o caso, pois foi a partir desse distante dia que a alcunha de “berro d'água” incorporou-se definitivamente ao nome Quincas. Entrara ele na venda de Lopez, simpático espanhol, na parte externa do Mercado. Freguês habitual, conquistara o direito de servir-se sem o auxílio do empregado. Sobre o balcão viu uma garrafa, transbordando de límpida cachaça, transparente, perfeita. Encheu um copo, cuspiu para limpar a boca, virou-o de uma vez. Em um berro inumano cortou a placidez da manhã no Mercado, abalando o próprio Elevador Lacerda em seus profundos alicerces. O grito de um animal ferido de morte, de um homem traído e desgraçado.

- Águuuuuua!

Imundo, asqueroso espanhol de má fama! Corria gente de todos os lados, alguém estava sendo com certeza assassinado, os fregueses da venda riam às gargalhadas. (p. 58-59)

Duas vozes compõem esse episódio de destronamento: a do contador de histórias, que assume um tom jocoso, paródico, e a do próprio Quincas Berro D'água, através do xingamento dirigido ao espanhol. Nesse trecho, Quincas é submetido a um processo de dessacralização. Essa anedota não é uma exclusividade da literatura. Enganar o rei da cachaça, como o fizeram os **súditos** de Berro D'água, é comum na cultura popular, inclusive em nossos dias. Trata-se de uma paródia de um sistema oficial que premia o vencedor, o rei, o poderoso com um brinde com a melhor bebida. No caso de Quincas, a água tem um papel muito importante, pois é o símbolo

da pureza, da limpeza, da saúde, tornado urina, excremento ou veneno, sinalizando para a própria transformação carnavalesca do herói.

Os significados da carnavalização

Como vimos até aqui, *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* é uma novela em que se manifesta a literatura carnavalizada, através da cultura popular e da abertura do discurso para um grande número de vozes. Com isso, o dialogismo presente no livro busca a revelação da verdade das relações humanas que está por trás dessas vozes, orquestradas por um narrador que as desmascara.

Quincas **luta** pelo direito de morrer a seu modo, como o vagabundo simpático que abandonou a família mesquinha para viver uma vida mais livre nas ruas de Salvador. O narrador desmascara a atitude dos familiares, que pretendem higienizar e **fechar** o corpo do defunto, de modo que retorne a ser o **bom** cidadão Joaquim Soares da Cunha, pai de Vanda, marido da carrancuda e dominadora Otacília, sogro do sovina Leonardo, irmão do pão-duro Eduardo e da desajeitada Marocas.

Do ponto de vista do percurso literário de Jorge Amado, *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* é um livro revelador. Modesto em sua extensão, sem a pretensão épica dos primeiros romances, é o avesso da obra do próprio autor, que iniciou sua trajetória literária escrevendo livros de tom **sério**. Esta novela não seria o destronamento do próprio escritor?

Por último, concluímos este artigo com uma questão levantada na introdução. Os livros da segunda fase de Jorge Amado, como *Gabriela, cravo e canela*, *Dona Flor e seus dois maridos* e a novela analisada neste ensaio, proporcionam uma **leitura** do próprio povo brasileiro. Todos esses livros têm em comum o fato de tratarem da dupla vida de seus personagens. Eles têm que optar entre uma vida convencional, de acordo com regras rígidas, e a vida liberada, aberta para novas experiências e com uma noção moral diferente. Isso acontece com Quincas Berro D'água, Gabriela e Dona Flor, proporcionando a harmonia entre os contrários. Dona Flor tem dois maridos e não sente nenhum remorso por isso. Essa visão pode ser encarada como uma explicação para a própria ambivalência da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

ARIÈS, Phillipe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec/Edunb, 1993.

LUCAS, Fábio. A contribuição amadiana ao romance social brasileiro. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 3. São Paulo: Instituto Moreira Salles, março 1997.

MARANHÃO, Luiz de Souza: *O que é morte?* São Paulo: Brasiliense, 1985.

A POESIA VISCERAL E VISIONÁRIA DE AUGUSTO DOS ANJOS

Sergio Carvalho de Assunção (scassuncao@uol.com.br)
Universidade Estácio de Sá (UNESA)
Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Este artigo tem por objetivo identificar e explorar as marcas que compõem a modernidade poética de Augusto dos Anjos (1884-1914), delineada tanto pelo diálogo com as vertentes estéticas e filosóficas da tradição oitocentista, quanto pela experimentação vanguardista do século XX. O presente artigo visa, ainda, destacar a autoconsciência crítica e criadora em sua poesia, que o transformou em uma referência fundamental para a moderna poesia brasileira e para as futuras gerações de leitores, considerando as inúmeras reedições de sua obra até os dias de hoje.

Palavras-chave: Augusto dos Anjos. Poesia. *Eu*.

THE VISCERAL AND VISIONARY POETRY OF AUGUSTO DOS ANJOS

Abstract: This article aims at identifying and exploring features of poetic modernity in Augusto dos Anjos (1884-1914), which is shaped by both a dialogue with aesthetic and philosophic traditions from the 1800s and also by the avant-gardist experimentation of the 20th century. The article further intends to highlight the critical and creative self-consciousness in his poetry, which has made him a fundamental reference for Brazilian poetry and for future generations of readers, considering the countless re-editions of his works that have been published up to date.

Keywords: Augusto dos Anjos. Poetry. *Eu*.

Artigo recebido em 30 set. 2014 e aceito em 03 nov. de 2014.

Introdução

*Vestido de hidrogênio incandescente,
Vaguei um século, improficuamente,
Pelas monotonias siderais...*

*Subi talvez às máximas alturas,
Mas, se hoje volto assim, com a alma às escuras,
É necessário que inda eu suba mais!*

Augusto dos Anjos

Ao lançar seu único e personalíssimo livro intitulado *Eu*, em 1912, o poeta Augusto dos Anjos inscreveu, definitivamente, seu nome na história da moderna poesia brasileira, ao apresentar uma obra de estilo inovador e jamais igualada. Tanto pela originalidade de sua linguagem, catalisadora das correntes estéticas e filosóficas oitocentistas, quanto pela plasticidade visual, que o aproximou das produções vanguardistas europeias na transição do século XIX para o século XX, o caráter experimental de sua linguagem superou a consciência estética e cultural do período pré-modernista em que, cronologicamente, sua poesia está localizada.

Ao longo do tempo constituiu-se uma fortuna crítica ampla e diversa sobre o poeta que pode ser dividida em duas vertentes. Na primeira, há aqueles que tentam delimitar qual o lugar ocupado por Augusto dos Anjos no panorama da poesia brasileira, reduzindo sua poesia a formalismos e a comparações com outros poetas, sobretudo europeus – além de outros que rastreiam sua produção sob o tom confessional, pessoal e autobiográfico. Na segunda, há outros que elevam a arte de Augusto dos Anjos a uma extraordinária expressão do drama humano, tanto pela reflexão existencial potencializada em sua realidade verbal, quanto pela revelação de uma beleza que se ilumina das formas sombrias. Dentre eles, há alguns críticos que nos permitem uma aproximação mais substancial com a poesia de Augusto, como, por exemplo, Órris Soares, Manuel Bandeira, Anatol Rosenfeld e Ferreira Gullar.

Talvez possamos dizer que, motivados pela ambição de se estabelecer uma moldura para Augusto dos Anjos, o primeiro grupo restringiu sua abordagem a um formalismo reducionista e determinante,

relegando sua produção a comparações ou aplainando-a em um horizonte histórico, sociológico e até mesmo psicológico, ao tentar identificar em seus versos, os traços de sua interioridade pessoal.

Afinal, seria mesmo pertinente chamá-lo de naturalista? Seria possível classificá-lo apenas como um cientificista? Seria o bastante caracterizá-lo como mais outro epígono baudelairiano? Ou ainda, vê-lo como um simbolista ou parnasiano ou pré modernista?

Ou seria plausível dizer que são reconhecíveis em sua poesia os traços de uma modernidade, marcada tanto pela consciência em relação ao seu tempo e espaço, quanto pelo diálogo crítico permanente com as tradições oitocentistas, além do caráter experimental arrojado e inovador que o colocou muito mais próximo da radicalidade vanguardista que viria no início do século XX, do que as estéticas oitocentistas? Como adianta Órris Soares:

A que escola se filiou? – A nenhuma. Se o homem vale por seus sentimentos, com dobradas razões o poeta, dada sua maior riqueza de sensações. Isso de escolas é esquadria para médiocres. Só existe uma regra de escrita – a do escritor apoderar-se de sua língua e manejá-la de acordo com seu individualíssimo sentir. Se for um iluminado, fatalmente será grande; se lhe faltar a centelha divina, explorará quantos processos ou confrarias apareçam e nunca passará de número anódino, no meio da turbamulta dos escrevinhadores. (SOARES, 2004, p. 62)

Um segundo problema é aceitar a afirmação de que sua obra foi ‘precursora’ da geração modernista que viria a seguir, no início do século XX, sem que haja uma comprovação ou evidência que sustente a suposta ‘influência’ sobre a geração modernista. Nossa hipótese é que, talvez, seja possível destacar a importância de Augusto dos Anjos no contexto da moderna poesia brasileira exatamente como um poeta que antecipa questões modernas que serão radicalizadas pela geração modernista em seguida.

Abordaremos estas questões a partir de três eixos a seguir.

O ‘eu’ em crise

*Eu sou aquele que ficou sozinho
Cantando sobre os ossos do caminho
A poesia de tudo quanto é morto!*

Augusto dos Anjos

Antes de adentrar em sua única e singularíssima obra intitulada *Eu*, deparamo-nos com a pergunta inevitável: quem seria este ‘eu’ que assina a poesia de Augusto dos Anjos? Obviamente não se trata de um tom confessional, mas sim de um ‘eu’ que se projeta sob acirrada tensão dramática, e funde, dialeticamente, esferas dissonantes, como uma voz que se revela ao mesmo tempo em que se esconde, na instantânea fugacidade crepuscular, para depois recolher-se ao silêncio original.

Sim, é uma voz agônica, atormentada e angustiada pelo fato de sonhar e idealizar sua existência, ao mesmo tempo em que reconhece sua natureza corpórea, limitada e imperfeita. Pode-se dizer que *Eu* é a projeção psicológica de uma consciência em crise, como nestes versos a seguir, do soneto “Vítima do dualismo” (ANJOS, 2004, p. 340):

Ser miserável dentre os miseráveis
— Carrego em minhas células sombrias
Antagonismos irreconciliáveis
E as mais opostas idiosincrasias!

Muito mais cedo do que o imagináveis
Eis-vos, minha alma, enfim, dada às bravias
Cóleras dos dualismos implacáveis
E à gula negra das antinomias!

Psiquê biforme, o Céu e o Inferno absorvo...
Criação a um tempo escura e cor-de-rosa,
Feita dos mais variáveis elementos,

Ceva-se em minha carne, como um corvo,
A simultaneidade ultramonstruosa
De todos os contrastes famulentos!

Desde o título do poema ao primeiro termo do soneto, a tensão é expressamente assumida pela condição miserável do homem que, ambigüamente emprega o ‘ser miserável’ que permite ser lido tanto como substantivo, quanto na forma infinitiva. À medida em que os versos se sucedem, o ‘eu’ se despersonaliza ao assumir a condição de ‘ser miserável dentre os miseráveis’, em imanência solidária com o(s) outro(s), evidenciando uma subjetividade em crise a partir dos ‘antagonismos irreconciliáveis’ e das ‘opostas idiosincrasias’ que o compõem.

Ao projetar *Eu* como o núcleo primordial de sua poética, o que poderia atribuir-lhe uma tonalidade romântica, o poeta dissimula sua interioridade sensível, esquivando-se da subjetividade essencialmente romântica. Isto porque o romântico não só é aquele que se desencanta, que sofre, foge e se recolhe para junto da natureza bucólica, na tentativa de se reconciliar com o estado edênico perdido, mas ele é, sobretudo, aquele que exterioriza a realidade pelo filtro de suas sensações, fundindo a natureza ao onírico, por meio dos sentidos e da imaginação. Seu exílio é ao mesmo tempo uma busca espiritualizada, seja no cultivo de certa transcendência mística e religiosa, ou na busca pelo êxtase beatífico através de psicotrópicos e entorpecentes expansores da consciência.

Ainda que *Eu* de Augusto beba na atmosfera lúgubre de Byron ou na fonte do pessimismo niilista e desencantado de Arthur Schopenhauer, tal desencanto é consequência de sua consciência, que assiste a corrupção dos valores morais da sociedade, da descrença religiosa e ausência de perspectivas de transformação. A revelação da decadência humana talvez seja o princípio de uma consciência, ao perceber que há um preço a ser pago pelo homem diante da implacável vida moderna, civilizada e urbanizada, seja o vício, a doença ou a escravidão, engendrados pela desmesura do instinto, como no poema “As cismas do destino” (ANJOS, 2004, p. 211):

A noite fecundava o ovo dos vícios
Animais. Do carvão da treva imensa
Caía um ar danado de doença
Sobre a cara geral dos edifícios!

Tal uma horda feroz de cães famintos,
Atravessando uma estação deserta,
Uivava dentro do eu, com a boca aberta,

A matilha espantada dos instintos!

Era como se, na alma da cidade,
Profundamente lúbrica e revolta,
Mostrando as carnes, uma besta solta
Soltasse o berro da animalidade.

Enquanto o romântico cultivava o exílio do mundo civilizado, Augusto assimila o ônus da decadência burguesa e a ideologia de seu tempo, ao incorporar a filosofia e o cientificismo em sua poética, sem jamais perder a consciência crítica ou ignorar o cotidiano da cidade, plasmando, em sua experiência estética, a angústia e a dor da existência humana. É justamente esta dolorosa visceralidade, que o amigo Órris Soares afirma ter sido a motivação e o tônus da poesia de Augusto dos Anjos:

A única força criadora e redentora é a dor. E de todos os seus partos o maior foi o da consciência do homem. Faltara a dor, não haveria percepção. Se a consciência é o sentimento íntimo do 'eu', só a dor possui a faculdade de aumentar, aclarando, essa manifestação imediata e poderosa da sensibilidade, enquanto a alegria, no seu rodopiar eterno de farsante, dançando ao som do pandeiro, a dispersa e anula. Foi sempre amparado por essa visão sofredora que o poeta viu e sentiu a vida. (SOARES, 2004, p. 61)

O cientificismo e a transcendência metafísico-teológica

*É a potencialidade que me eleva
Ao grande Deus, e absorve em cada viagem
Minh'alma – este sombrio personagem
Do drama panteístico da treva!*

Augusto dos Anjos

Em consonância com a realidade e os anseios da segunda metade do século XIX, a concepção poética de Augusto dos Anjos foi, mais uma vez, fundamentada pela efervescência científica e filosófica desta época, ao fundir a teoria evolucionista de Charles Darwin e o panteísmo místico e

monista de Herbert Spencer e Ernst Haeckel, potencializados pelo niilismo de Schopenhauer.

Na visão do poeta, a existência se organiza como um sistema que compreende desde os micro organismos celulares até os reinos mineral, vegetal e animal, além de abranger, naturalmente, a espécie humana, ao mesmo tempo em que atinge as nebulosas, os planetas e corpos celestes no espaço sideral. Assim, cada um destes elementos torna-se parte integrante de uma realidade dinâmica em expansão, de modo que todos sejam regidos por um ritmo harmonioso e universal. Tal concepção é tão essencial para o poeta, que pode servir para compreender sua obra, de modo que cada poema corresponde a uma célula que constituirá uma totalidade orgânica em *Eu*, conforme a perspectiva da existência em sua unicidade, como no poema “Noite de um visionário” (ANJOS, 2004, p. 275):

Depois de dezesseis anos de estudo
Generalizações grandes e ousadas
Traziam minhas forças concentradas
Na compreensão monística de tudo.

Se de um lado há uma energia que se concentra oculta na substância bruta dos nervos e moneras, do outro há uma imaginação sombria e diáfana que se lança ao etéreo das quimeras. Esta projeção misteriosa, fantasmagórica e onírica, eclode das crises alucinatórias de uma consciência esboroadada pela angústia, dando vazão a esfera inconsciente e imaginária em *Eu*.

Em outras palavras, tal evasão cósmica e transcendente dos sonhos não passa de uma idealização, que se contrasta com a materialidade fisiológica e orgânica do corpo, segundo a filosofia monista que concebe os elementos heteróclitos da natureza e do cosmo em simbiose com a subjetividade. É possível observar que sua poesia apresenta uma motivação paradoxal entre o concreto e o espectral, de modo que a representação destas duas esferas constituem uma dialética e uma síntese, como tons dissonantes que se harmonizam, indo das larvas as sombras, do caos ao cosmo, da carne a alma, como no poema “Monólogo de uma sombra” (ANJOS, 2004, p. 195):

Sou uma Sombra! Venho de outras eras,
Do cosmopolitismo das moneras...
Pólipo de recônditas reentrâncias,

Larva de caos telúrico, procedo
Da escuridão do cósmico segredo,
Da substância de todas as substâncias!

A simbiose das coisas me equilibra.
Em minha ignota mônada, ampla, vibra
A alma dos movimentos rotatórios...
E é de mim que decorrem, simultâneas,
A saúde das forças subterrâneas
E a morbidez dos seres ilusórios!

Além desta motivação paradoxal entre a substância e o sonho, que podem ser compreendidos sob a unidade dialética, a perspectiva da poesia de Augusto dos Anjos é sempre potencializada pelos estertores do corpo, dos instintos, nervos, da epiderme que manifestam a máxima sensibilidade do desejo, enfim, da consciência levada ao delírio e a loucura. Tanto que, quando o poeta sonha com a evasão cósmica, esta projeção é recorrentemente marcada pela expressão de um ideal cristalizado e pela tentativa de representação do misterioso e enigmático, tão próximos da estética simbolista. No entanto, esta evasão jamais se realiza, devido a predominância da dor, do desespero e da impotência do homem diante do vício, da doença e da morte.

Ainda que o poeta deseje se libertar da morte e atingir a fluidez espectral, ainda que almeje as alturas, sua condição humana prevalece sobre a evanescência do idealismo, propiciando-lhe o eterno retornar à anatomia corpórea, agrilhado pela brutalidade terrena, sentindo-se aprisionado nas chamas do instinto ao mesmo tempo que consciente de sua precariedade humana e mundana.

Entretanto, ao estabelecer uma analogia com o sagrado – haja vista a recorrente reverência a Deus em sua obra –, o poeta compreende que embora seu corpo esteja preso ao mundo, é sua alma que dirige-se a Deus. Sua visão de Deus não está fundada em um dogmatismo teológico, e sim motivada pela perspectiva monista, à medida em que o poeta anseia dessacralizar a transcendência idealizada de Deus, para objetiva-la no plano de sua experiência, ou seja, retira Deus do horizonte sagrado e inatingível, para transsubstanciá-lo na espessura do corpo e da natureza humana, como nos exemplos dos respectivos poemas “Revelação” (ANJOS. 2004, p. 348),

“Gemidos de arte” (ANJOS, 2004, p. 261) e “*Vox victimae*” (ANJOS, 2004, p. 364):

(...)

Escafandrista de insondado oceano
Sou eu que, aliando Buda ao sibarita,
Penetro a essência plásmica infinita,
- Mãe promíscua do amor e do ódio insano!

(...)

Barulho de mandíbulas e abdomens!
E vem-me com um desprezo por tudo isto
Uma vontade absurda de ser Cristo
Para sacrificar-me pelos homens!

(...)

E ai! Como é boa esta volúpia obscura
Que une os ossos cansados da criatura
Ao corpo ubiqüitário do Criador!

Mais uma vez, esta irrealizável aspiração também pode ser vista como o delírio de uma consciência existencial em crise com a experiência vivencial. Afinal, por mais que o poeta tente manifestar sua concepção de Deus no nível da experiência humana – seja na tentativa de aniquilar a vontade pelo niilismo ao aproximar-se da passividade budista, ou seja pelo paganismo trágico e sacrificial, ao mergulhar na dor universal para atingir o sublime, ou seja ainda pela penitência do amor abnegado, da caridade e da comunhão com o próximo, herança de sua criação católica –, sua poesia não se furta em acusar a incapacidade humana de expressar a Deus.

Ainda que o poeta almeje compreender e expressar a Deus, sua experiência poética revela, mais uma vez, uma consciência em crise e oxidada desde os alicerces de sua crença, ao expor um maniqueísmo irreconciliável que não se permite harmonizar. Em outras palavras, resta à criatura apenas reconhecer e exaltar seu criador, mas jamais dominar sua natureza infinita pela matéria finita ou, ainda, ousar explicar sua misteriosa e inapreensível extensão, sob a humana e limitada razão.

Como escreveu Manuel Bandeira, em sua obra *Apresentação da poesia brasileira*:

Acreditava em Deus? Acreditava e rezava as preces católicas. Mas na sua poesia a concepção do universo não é ortodoxa, tem algo de maniqueísta, opondo ao mundo do espírito, ao mundo de Deus, o mundo da matéria, evoluído segundo a teoria darwinista, o mundo da ‘força cósmica furiosa’. A consciência poética desse duelo terrível é que alimentava a angústia metafísica de Augusto dos Anjos e o fazia delirar em ‘cismas patológicas insanas’. A sua inspiração suprema seria dominar todos os contrastes, resolvê-los na unidade do Grande Todo, que sonhou culminar com a onipotência da divindade. (BANDEIRA, 2009, p. 145)

O que nos parece inegável é que o poeta admita a existência do Deus universal dessacralizado e manifesto na própria substância, segundo sua convicção monista, e que sua consciência angustiada é fruto da precariedade humana e da absoluta impotência diante da morte. Em contrapartida, isto não significa que suas crises sejam atenuadas ou extintas, restando a ele cultivar a bondade do gesto e do amor desinteressado pelo outro como forma de atingir a salvação, uma vez que sua condição humana jamais permitirá compreender a eternidade de Deus, a não ser como um mistério infinito, como em “Viagem de um vencido” (ANJOS, 2004, p. 358)

Na avançada epiléptica dos medos
Cria ouvir, a escalar Céus e apogeus,
A voz cavernosíssima de Deus
Reproduzida pelos arvoredos!

Agora, astro decrépito, em destroços,
Eu, desgraçadamente magro, a erguer-me,
Tinha necessidade de esconder-me
Longe da espécie humana, com os meus ossos!

Restava apenas na minha alma bruta
Onde frutificara outrora o Amor
Uma volicional fome interior
De renúncia budística absoluta!

Porque, naquela noite de ânsia e inferno,
Eu fora, alheio ao mundanário ruído,
A maior expressão do homem vencido
Diante da sombra do Mistério Eterno!

O expressionismo xilográfico e a autoconsciência expressional

*O Viajeiro vai, e vê a luz e vendo
Uma sombra que passa, uma nuvem que corre,
Caminha e vai, e, louco, abraça a sombra e ... morre!
E a alma se lbe dilui na amplidão infinita...
Agonia de amar, agonia bendita!*

Augusto dos Anjos

A originalidade da poesia de Augusto dos Anjos se deve à estranheza de sua linguagem sombria, marcada pelos elementos lúgubres e paisagens sinistras que contrapõem-se a dissonância de um léxico ainda mais estranho, de erudição científica rebuscada, porém, artesanalmente forjado ao nível prosaico do cotidiano.

O efeito de sua poesia revela-nos uma plasticidade expressionista¹ que pode ser comparada à xilogravura, na medida que os versos são carregados pelo contraste entre o negror da treva e as cintilações delirantes de um sujeito atormentado e visionário.

Mais que um cenário de fundo, as sombras e a escuridão reforçam a expressividade angustiante dos poemas, além de sobressair o brilho metálico do léxico e a luminosidade cromática das imagens, como pequenas iluminuras que saltam de dentro das paisagens negras, noturnas ou crepusculares, tal como no poema “Idealizações” (ANJOS, 2004, p. 447).

Em vão flameja, rubro, ígneo, sangrento
O sol, e, fulvos, aos astrais desígnios,
Raios flamejam e fuzilam ígneos,
Nas chispas fulvas de um vulcão violento!

E tudo em vão! Atrás da luz dourada,
Negras, pompeiam (triste maldição!)
- Asas de corvo pelo coração..
- Crepúsculo fatal vindo do Nada!

Que importa o Sol! A Treva, a Sombra - eis tudo!
E no meu peito - condensada treva -
A sombra desce, e o meu pesar se eleva

E chora e sangra, mudo, mudo, mudo...

Após verificar a impossibilidade de qualquer contato havido entre o poeta brasileiro e o coetâneo expressionismo alemão do início do século XX, Anatol Rosenfeld destacou as semelhanças formais e temáticas entre a linguagem de Augusto e aquela vanguarda, fazendo um paralelo entre eles, e revelando suas marcas comuns. Coincidentemente, há em comum entre eles a linguagem mórbida, a expressividade visual, o cromatismo acentuado, os contrastes xilográficos, a ‘dermatologia lírica’, as imagens chocantes, e a criação de uma dicção que unia termos grotescos a linguagem familiar, como modo de chocar e ridicularizar os valores burgueses citadinos.

Essa poesia sadomasoquista lança o desafio do radicalmente feio à face do pacato burguês, desmascarando, pela deformação hedionda, a superfície harmônica e açucarada de um mundo intimamente podre. Não só o ser humano, também a palavra e a metáfora tradicionais desintegram-se ante o impacto dessa poesia. Surge, ao lado da montagem do termo técnico no contexto da língua tradicional – a dissociação pelo linguisticamente heterogêneo – uma metafórica grotesca, ‘marinista’, que opera com o incoerente. (ROSENFELD, 2004, p. 187)

Entretanto, além da acentuada visualidade, é importante notar a sutileza rítmica e melódica dos versos da poesia de Augusto dos Anjos, de modo que é a música que aglutina e harmoniza os contrastes dissonantes entre a erudição e o prosaísmo, entre a luz e a escuridão, constituindo uma unidade no tempo e no espaço, sob a forma clássica das quadras e sonetos.

Contudo, ainda que se possa comparar sua poesia com as tradições oitocentistas do fim do século XIX, como o naturalismo, simbolismo, neorromantismo e parnasianismo, a poética de Augusto dos Anjos aproxima-se mais da deformação expressionista do século XX, antecipando traços de uma modernidade que só viria a afirmar-se enquanto projeto estético e ideológico com o modernismo de 1922.

Enquanto estas tradições valorizavam o rigor formal, a poesia de Augusto dos Anjos focaliza a natureza humana turbada pela crise entre o desejo do ideal e a consciência angustiada, diante do limite visceral. Logo, seu tom ardoroso e questionador pode ser visto como um traço desta consciência crítica moderna, marcado pela angústia existencial e pela perda

da liberdade do sujeito diante do controle e da opressão social e econômica, como no poema “O corrução” (ANJOS, 2004, p. 274).

Escaveirado corrução idiota,
Olha a atmosfera livre, o amplo éter belo,
E a alga criptógama e a úsnea e o cogumelo,
Que do fundo do chão todo o ano brota!

Mas a ânsia de alto voar, de à antiga rota
Voar, não tens mais! E pois, preto e amarelo,
Pões-te a assobiar, bruto, sem cerebello
A gargalhada da última derrota!

A gaiola aboliu tua vontade.
Tu nunca mais verás a liberdade! ...
Ah! Tu somente ainda és igual a mim.

Continua a comer teu milho alpiste.
Foi este mundo que me fez tão triste,
Foi a gaiola que te pôs assim!

Sobre este aspecto da modernidade da poesia de Augusto dos Anjos, foi Ferreira Gullar (2011), em seu ensaio “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina”, quem constatou a contundente mudança de qualidade na poesia brasileira a partir de *Eu*. Este salto, segundo Gullar, ocorre quando o poeta Augusto dos Anjos toma consciência da realidade social brasileira e assimila o prosaísmo do cotidiano em sua poesia, como naquele que talvez seja o seu mais famoso poema, “Versos íntimos” (ANJOS, 2004, p. 280):

Vês?! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão — esta pantera —
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!
O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora, entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nessa boca que te beija!

Este desequilíbrio entre a forma e a consciência social da poesia brasileira anterior a Augusto dos Anjos evidenciava um falseamento estético, devido ao distanciamento ideológico, ou seja, a submissão irrefletida às tradições e formalismos importados da Europa, sem que houvesse uma consciência crítica mais atilada de nossos escritores.

Até aquele momento, desde o período que chamou-se de barroco, passando pelo arcádico, romântico, naturalista, simbolista e parnasiano², a atividade literária e a realidade social sempre estiveram em desalinho. Ao passo que, muito embora seja possível identificar elementos modernos em Gregório de Matos, Basílio da Gama ou Sousândrade, não é possível afirmar que eles romperam com as formas dominantes de seus períodos e com os respectivos contextos históricos, sociais e estéticos.

Porque, como afirmamos antes, a poesia de Augusto dos Anjos não nasce de uma assimilação crítica e de uma superação paulatina das técnicas e valores poéticos, mas de uma conjunção de fatores que o obrigam a romper com a linguagem (com a visão) poética em voga. Daí a presença, em sua obra, tanto de elementos que põem adiante de sua época como de outros que, prendendo-o a ela, ocultam-nos seus traços inovadores. (GULLAR, 2011, p. 37)

No entanto, embora o enfoque de Gullar tenha sido bastante pertinente ao abranger a poesia de Augusto como um todo, destacando os elementos que compõem a autenticidade e a modernidade de sua poética, sua análise se compromete ao afirmar peremptoriamente que Augusto dos Anjos foi “o precursor, a meu juízo, da poesia que se fará no Brasil depois do movimento de 22” (GULLAR, 2011, p. 26).

Mais adiante, para justificar a influência direta de Augusto dos Anjos sobre a narrativa de Graciliano Ramos e a poesia de João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar embasa seu argumento no ‘lugar comum’ do

regionalismo nordestino, da decadência dos engenhos, e da recorrente temática da morte, evidenciando sua tese, inclusive, desde o título do ensaio mencionado, “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina”³³, numa clara alusão a famosa obra de João Cabral.

Evidentemente, é extremamente plausível e proveitoso aproximar ou comparar as linguagens de determinados poetas de épocas ou nacionalidades distintas, visando uma leitura que proponha expandir estas obras para além de suas respectivas cronologias, guardando, claro, suas devidas proporções e singularidades. Mas, para determinar a existência de uma relação direta entre elas, atribuindo-lhes o peso da influência, continuidade ou evolução, como precursora, é preciso fundamentar tal argumento como a devida substancialidade que comprove a tese. Logo, eis aí a questão.

Primeiramente, lembremos que a poética de Augusto dos Anjos focalizou a dramática condição humana e sua universalidade, desenraizada de uma localização geográfica essencial.

Segundo, em nenhum momento Graciliano ou o próprio João Cabral admitiram a influência direta de Augusto sobre suas respectivas poéticas, como, por exemplo, Cabral o fez em “Considerações sobre o poeta dormindo”, “Psicologia da Composição”, “Da função moderna da poesia”, ou no ensaio sobre o amigo e pintor espanhol “Joan Miró”, tecendo através destes ensaios a correspondência entre sua obra e sua concepção poética, ou ainda sobre aquele que, exerceu maior influência sobre sua poética, como o próprio Cabral afirma que “a maior influência que recebi foi a de Le Corbusier. Aprendi com ele que se podia fazer uma arte não com o mórbido, mas com o são, não com o espontâneo, mas com o construído” (MELO NETO, 2008, p. xxxii).

Podemos sim concordar com o fato de que a poesia de Augusto dos Anjos operou um salto de qualidade em nossa poesia nacional, modernizando-a, ao catalisar as estéticas oitocentistas e subverter seus modelos, questionando-os e superando-os, enfim, estabelecendo um diálogo com a tradição, como sendo um dos elementos da modernidade.

Em face deste diálogo, torna-se possível vislumbrar na poesia de Augusto tanto as catedrais de Goethe quanto a noite de Novalis. Em sua poesia estão também a sombra fantasmagórica de Hamlet e o corvo de Edgar Allan Poe sobrevoando o ‘eu’ atormentado e alucinado de Augusto,

além de alguns poemas exalarem o perfume dos cadáveres e da fumaça opiada do cachimbo de Baudelaire.

Lá estão a fusão mística e científica de Antero de Quental e o prosaísmo de Cesário Verde. Lá estão a Iracema e os Goytacazes da geração romântica indianista, a boemia de Álvares de Azevedo, as paisagens quiméricas e o filtro social de Castro Alves, além da religiosidade de Alphonsus de Guimarães e Cruz e Souza, da musicalidade de Bilac e Raimundo Correa, e *Os sertões*, de Euclides da Cunha, o que comprova sua atilada autoconsciência crítica, cultural e universal, sem derrapar no reducionismo regionalista.

Diante destas evidências, acreditamos que a poesia de Augusto dos Anjos pode ser considerada como um ponto de ebulição da poesia brasileira, ao atualizar as correntes oitocentistas sob um filtro crítico, além de antecipar o vanguardismo expressionista do século XX, assimilando, portanto, uma tendência moderna. Mas, jamais podemos considerá-la como precursora do modernismo que viria a seguir em João Cabral. Até porque, Cabral pertence a geração de 1945 e, antes dele, nossa poesia moderna passou por uma maturação que veio desde Raul Bopp, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes, Cecília Meireles, Carlos Drummond e Murilo Mendes, entre outros.

Contudo, ao mesmo tempo que a autoconsciência expressional de Augusto dos Anjos opera certa fusão de esferas aparentemente contraditórias, galvanizando os termos científicos ao prosaísmo da linguagem cotidiana, o próprio poeta talvez tenha tido a consciência de que seu investimento nem sempre obteve o mesmo acabamento, talvez, em alguns momentos, por uma erudição excessiva, ao ponto de o poeta, ironicamente, acusar os limites d'a língua molamba e paralítica'.

Quanto a primeira pergunta feita no início do texto, talvez este estranho *Eu* de Augusto dos Anjos seja uma voz extraordinária que ecoa das páginas e se familiariza imediatamente com aqueles que o lêem, menos pela autêntica expressividade, mas, sobretudo, pela realidade de uma experiência estética que nos funde à experiência vivencial e impessoal deste sujeito que transborda sua humanidade, repleto de crises, limitações e superações, e que iluminam a nossa humana condição conflituosa, sonhadora, visceral e visionária.

Quando o homem resgatado da cegueira
Vir Deus num simples grão de argila errante,
Terá nascido nesse mesmo instante
A mineralogia derradeira!

A impérvia escuridão obnubilante
Há de cessar! Em sua glória inteira
Deus resplandecerá dentro da poeira
Como um gasofiláceo de diamante!

Nessa última visão já subterrânea,
Um movimento universal de insânia
Arrancará da insciência o homem precito...

A Verdade virá das pedras mortas
E o homem compreenderá todas as portas
Que ele ainda tem de abrir para o Infinito! (ANJOS, 2004, p. 327)

Notas

¹ Segundo a definição introdutória de Claudia Cavalcanti, em *Poesia expressionista alemã: uma antologia*: “O expressionismo foi um dos movimentos artístico-literários da vanguarda modernista europeia do começo do século XX (quando se encontraram, cruzaram ou contrapuseram correntes como o naturalismo, o simbolismo, os neorromantismo e classicismo, o *Fin-de-Siècle* e o impressionismo) e, apesar de ter sido um entre vários, revelou-se uma vertente da modernidade das mais representativas, não apenas por ter conquistado, além da literatura, as artes plásticas, a dança, o cinema, a arquitetura e a música, mas também porque centenas de artistas praticamente começaram sua carreira dentro do movimento, para desaparecer depois ou, dentro da literatura, fazer parte de sua história, como é o caso de Gottfried Benn, Georg Trakl e Else Lasker-Schüler – só para citar alguns (...)” (CAVALCANTI, 2000, p. 17).

² Sobre o tema do papel e da consciência social do artista literário na cultura brasileira do começo do século XX, Antonio Candido dedicou dois ensaios, intitulados “A literatura e a vida social” e “Literatura e cultura de 1900 a 1945” (CANDIDO, 2006, p. 27-49; 117-145).

³ O título do artigo citado “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina” é uma clara alusão a obra “*Morte e vida severina*”, de João Cabral de Melo Neto.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Augusto dos. *Augusto dos Anjos: obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- ANJOS, Augusto dos. *Toda poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CAVALCANTI, Cláudia (org). *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- GULLAR, Ferreira. “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina”. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. “A costela de prata de Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Augusto dos Anjos: obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- SOARES, Órris. “Elogio de Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Augusto dos Anjos: obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

O ÉDIPO RESENTIDO DE PASOLINI

Luís Fernando Barnetche Barth (barth@ufmt.br)
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)
Mato Grosso, Brasil

Resumo: A partir de uma confrontação entre a obra *Édipo Rei* de Sófocles e o filme homônimo dirigido por Pier Paolo Pasolini, o autor examina o conceito psicanalítico do Complexo de Édipo e tece uma crítica psicanalítica que aborda a obra e a vida do cineasta, destacando o aspecto de ressentimento em sua concepção edípiana.

Palavras-chave: Pasolini. *Édipo Rei*. Crítica psicanalítica. Ressentimento.

PASOLINI'S RESENTFUL OEDIPUS

Abstract: Taking as a starting point the confrontation between Sophocles' *Oedipus Rex* and the homonymous film directed by Pier Paolo Pasolini, the author examines the psychoanalytical concept of the Oedipus Complex, from which he approaches the work and the life of the filmmaker through psychoanalytical criticism, highlighting the aspect of resentment in his Oedipal conception.

Keywords: Pasolini. *Oedipus Rex*. Psychoanalytical criticism. Resentment.

Artigo recebido em 28 jul. 2014 e aceito em 17 set. 2014.

*Quadrúpede na aurora, alto no dia
e com três pés errando pela vã
ambitudo da tarde, é assim que via
a eterna esfinge o seu leviano irmão,
o homem, e com a tarde veio um homem
que apavorado decifrou no espelho
da monstruosa imagem o reflexo
de sua decadência e seu destino.
Somos Édipo e de um eterno modo
a tripla e longa besta somos, tudo
o que seremos e o que temos sido.
Aniquilar-nos-ia ver a ingente
forma do nosso ser; piedosamente,
Deus nos depara sucessão e obvido.*

Jorge Luis Borges

Em seu magnífico poema, que figura como epígrafe deste trabalho, é como se Borges (1986) se fizesse de oráculo e lançasse sua infalível sentença sobre nós: somos Édipo e temos por alma a misteriosa esfinge; e é com esta certeza inelutável que devemos dar têmpera à nossa existência. Se a tragédia de Sófocles (1997) termina com a seguinte declaração do Corifeu¹: “não consideraremos feliz nenhum ser humano enquanto ele não tiver atingido, sem sofrer os golpes da fatalidade, o termo de sua vida”, o que nos resta perguntar é se isso, depois de Édipo, seria possível?

Quando Freud (1905/1972) elaborou seu artigo *Três ensaios sobre e teoria da sexualidade*, ainda não dispunha dos elementos que dariam nova face à sua ciência, pois o capítulo intitulado *As pesquisas sexuais da infância* só foi acrescentado em 1915. Será a partir do trabalho sobre Herbert Graf², imortalizado como o **Pequeno Hans**, que Freud (1909/1976) chegaria àquilo a que deu o nome de Complexo de Castração. Hoje, sabemos que o pequeno Hans era filho de Olga Hönig, paciente de Freud tratada por volta de 1900, e de Max Graf, estudioso simpatizante da psicanálise e frequentador das famosas reuniões das quartas-feiras (FLEM, 1988).

Este complexo foi descrito pela primeira vez, de forma mais exaustiva, na pena de Freud, no artigo *A organização sexual infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade* (FREUD, 1923/1976). Nos *Três ensaios...*, o tão famoso Complexo de Édipo não figura entre suas descobertas. Freud

(1905/1972) apenas destaca que o enigma proposto pela esfinge tebana é, em última análise, uma distorção da pergunta infantil acerca da origem dos bebês.

Mais especificamente, o termo Complexo foi utilizado pela primeira vez por Freud (1906/1976) no artigo *A psicanálise e a determinação dos fatos nos processos jurídicos*. Neste artigo, o autor trata de complexo num sentido preciso, qual seja, o de todo conteúdo ideativo capaz de influenciar reação à palavra-estímulo, e muito longe do que foi consagrado pela psicanálise. O conceito surge pela primeira vez em 1908, no texto *Sobre as teorias sexuais das crianças*, mas denominado de Complexo Nuclear (*Kernkomplex*). Neste trabalho, Freud (1908/1976) faz referência ao conflito entre a investigação sexual e a exigência de informação das crianças, por um lado, e a resposta dos adultos, por outro. Será no trabalho intitulado *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à psicologia do amor I)* que Freud (1910/1970) lançará mão, pela primeira vez em seus escritos, da expressão Complexo de Édipo. Ao descrever o desenvolvimento sexual dos meninos, o autor afirma que:

(...) ele [o menino] começa a desejar a mãe para si mesmo, no sentido com o qual, há pouco, acabou de se inteirar, e a odiar, de nova forma, o pai como rival que impede esse desejo; passa, como dizemos, ao controle do complexo de Édipo. Não perdoa a mãe por ter concedido o privilégio da relação sexual, não a ele, mas a seu pai, e considera o fato como um ato de infidelidade (p. 154).

Contudo, uma leitura atenta de sua correspondência com Wilhelm Fliess (MASSON, 1986) nos fará encontrar, numa carta datada de 15 de outubro de 1897, referências às tragédias *Édipo Rei* e *Hamlet*. Freud revela ter descoberto em si mesmo o fato de ter se apaixonado por sua mãe e de ter nutrido ciúmes de seu pai; e percebe ser este fenômeno um acontecimento universal do início da infância.

É na trágica vida de Édipo que Freud vai buscar os elementos recolhidos em seu trabalho com as histéricas e, porque não dizer, da íntima motivação de seus próprios sonhos. Desbravador de um campo sensivelmente conhecido e ferrenhamente negado por todos nós, Freud já não pode contar com o desconhecimento do infeliz rei tebano, assim como não nos é dado o direito de desconhecer a motivação deste trágico herói.

Antes de avançarmos, é importante esclarecer estes dois conceitos da teoria psicanalítica, quais sejam, Complexo de Castração e Complexo

de Édipo, pois, embora não sejam termos equivalentes, ambos estão relacionados de forma estreita, simbólica, na determinação de nossa vida pulsional.

O Complexo de Castração está centrado numa fantasia de castração, como resposta ao enigma sobre a diferença anatômica sexual colocado à criança, a qual responde com angústia à perda da ilusória onipotência. Segundo Martins (2002), “o complexo de castração tem a qualidade de reunir sinteticamente a atividade psíquica infantil, quer seja ela de origem sensorial, quer seja ela de origem imagética, em torno de questões eminentemente simbólicas” (p. 74).

O Complexo de Édipo, a seu turno, indica a vivência de desejos amorosos e hostis em relação aos pais, experimentados pela criança em torno dos três e cinco anos de idade. A forma positiva do Complexo é a estabelecida pelo mito de Édipo, no qual o menino tanto deseja a morte de seu pai – rival do mesmo sexo – quanto deseja sexualmente sua mãe. A vivência deste Complexo é fundamental para o estabelecimento da estruturação psíquica, levando-se em conta a singularidade deste drama para cada sujeito psíquico. Assim como no caso examinado neste artigo, a resolução do Complexo de Édipo do menino coincide com o declínio do seu Complexo de Castração. Segundo Martins (2002), o Complexo de Édipo

marca um ponto de elaboração definitiva das disposições essenciais dos seres humanos. Está intimamente ligado à castração. Esta lhe dá o estatuto típico não só psicológico, de complexo, mas também de introdução na lei simbólica edipiana. Introduce também questões da ordem do *Anthros*, da ordem do vir a ser humano. (MARTINS, 2002, p. 78)

A história magnificamente narrada por Sófocles (1997) é um misto de delícia e horror, pois nos vemos postos a nu ao mesmo tempo em que tal tragédia parece-nos tão alheia. Contudo é preciso não perder de vista o fato de que esta tragédia apenas mostra, de maneira brilhante, isso que em nós não encontra palavras para ser expressado. Talvez por esta razão, o drama edipiano tenha algo de estranho e, mesmo, de risível.

Depois desta necessária introdução, como podemos interpretar o filme *Édipo Rei*, lançado em 1967, por Pier Paolo Pasolini, um dos grandes

cineastas italianos de todos os tempos? Antes de avançarmos nesta direção, algumas advertências se fazem necessárias.

O mito de Édipo serve de figuração a um drama caro a cada um de nós, o qual nos marca indelevelmente em nossa entrada no campo simbólico. Como memória universal, é reeditada de forma singular em cada sujeito e retorna, como diz Borges (1986), na forma de sucessão e olvido.

Édipo Rei, de Pasolini (1967) é uma obra cinematográfica, portanto, carregada de uma carga imagética, criada a partir de um texto clássico da literatura escrito em algum momento entre 496 e 406 a.C.. Assim, ainda que possamos considerá-la uma obra original, a mesma requer o conhecimento prévio do texto de Sófocles (1997), em relação ao qual buscaremos fazer um contraponto. Nesse sentido, este *Édipo Rei* será sempre designado como *Édipo Rei* de Pasolini, um filme que nos oferece sua visão desse conflito inescapável.

Portanto, esta obra fílmica apresenta-se como um jogo entre a memória universal do mito de Édipo, a memória dos conflitos edípianos pressentidos por um pai ao observar seu filho e, porque não dizer, das ressonâncias deste conflito na própria visão do autor. Claro está que não é nosso objetivo oferecer uma psicobiografia de Pasolini, ainda que sobre este aspecto Marini (2006) sustente que “a psicanálise não pode suprimir a questão do sujeito” (p. 75). No entanto, Pasolini parece imiscuir em sua obra, de forma proposital ou não, seus próprios conflitos emocionais, como veremos mais adiante, fazendo coincidir memórias autobiográficas com os elementos da trama apresentada.

Todavia, a memória tem, segundo a psicanálise, uma concepção original que não pode ser confundida com a descrição fenomenológica realizada pela psicologia. Para Garcia-Roza (1998), a memória não é uma consequência da estruturação do aparelho psíquico; antes, é pré-condição para a sua formação, isto é, o psíquico em Freud já inclui a memória, que é inconsciente. Neste sentido, o aparelho psíquico idealizado por Freud tem como característica a articulação entre representação e linguagem, cujo registro dos estímulos percebidos não cabe ao sistema do Eu, posto serem registrados na forma de traços de uma impressão no sistema inconsciente. Assim, na concepção freudiana, a memória é a capacidade de evocar estes registros feitos.

Édipo Rei não é a única obra de Pasolini baseada em clássicos da literatura; e o amor pela literatura pode ser observado, segundo Pereira (2004), em todos os filmes da segunda metade dos anos de 1960. O mesmo autor comenta que o surgimento do cinema possibilitou e acelerou o processo de comunicação para as classes letradas, às quais o cinema estava ligado desde suas origens, uma vez que a sétima arte prescinde da alfabetização. Aos poucos, o cinema, domesticado, passou a ser uma poderosa máquina de produção do imaginário histórico e social refletindo o discurso dominante. Nesse sentido, Pasolini, que iniciou pela literatura e poesia, abandonou a primeira apostando na capacidade dessa nova expressão dialógica encontrada no cinema e que, diferentemente das demais expressões simbólicas possibilitadas pela arte, tinha como característica – segundo sua própria ótica – poder exprimir a realidade com a própria realidade. Para Pasolini, o cinema permitia mantê-lo sempre no mesmo nível da realidade.

Se o cinema era, para Pasolini, a expressão da língua da realidade, todavia, esta era uma língua que não comportava uma sistematização ou codificação, pois seria uma língua sem gramática e de permanente invenção. Então, diferentemente da literatura, o cinema não teria o objetivo de evocar a realidade, mas, ao reproduzir a realidade, o cinema exprimiria a realidade com a própria realidade.

Essa concepção particular do cinema recebeu de Pasolini o nome de **cinema de poesia**, dependente de uma determinada forma de expressão, abrangência, alcance e de concepção da constituição do sujeito produtor e receptor. Ainda que Pasolini tenha delineado alguns elementos de identidade para caracterizar o tipo de produção cinematográfica particular que elaborava, os mesmos não conseguiram dar conta de sua complexa formulação. Estas marcas do autor foram sistematizadas por Repetto (citado em PEREIRA, 2004) e classificadas como: imagem do autor na tela, técnica da citação, consciência metalinguística e estruturas narrativas, nas quais narrar era fazer poesia.

Tentando exprimir a realidade com a realidade, Pasolini ambientou seu filme nas paisagens campesinas onde passou sua infância, na região de Firuli, e em Bolonha, cidade onde começou a escrever seus primeiros poemas. Desta forma, há uma clara intenção de ambientar o tema de Édipo no mesmo espaço de sua vivência pessoal ao mesmo tempo em que busca integrá-los, criticamente, à Itália de seu tempo. Ainda que seja clara a distância entre vida pessoal de Pasolini e sua criação artística, visto ser esta última

uma representação consciente dos aspectos por ele vividos e transformados em obra fílmica, não podemos deixar de observar a ambientação da trama universal edípica no mesmo espaço geográfico de uma possível trama singular, sua terra natal. Assim, nos permitiremos tecer interpretações, ainda que limitadas, a partir das próprias associações oferecidas pelo autor, na medida em que é ele mesmo quem nos convida a entrelaçar as memórias universais às memórias singulares num movimento de constante aproximação.

Um exemplo marcante é a figura de um militar no papel do pai, o que não deixa de expressar sua própria figura paterna, um militar de carreira. O exército também está ligado ao seu irmão, Guidalberto, morto em uma emboscada na Segunda Guerra Mundial³. Outra informação não menos importante e que também vem ao encontro do tema em questão é que, no filme *Evangelho segundo São Matheus* (1964), Pasolini escolheu a própria mãe para interpretar o papel da Virgem Maria, mostrando claramente o afeto que tinha por ela, dado que esta escolha não pode ser considerada um ato anódino. Com tradução de Anahí Borges, o poema “Súplica a minha mãe”, também de Pasolini, é uma forte evidência disso:

*É difícil dizer com palavras de filho
aquilo que no coração se parece bem pouco comigo.*

*Tu és a única no mundo que sabe daquilo que no meu coração
existiu sempre, antes de qualquer outro amor.*

*Por isso devo dizer-te aquilo que é horrível reconhecer:
é na tua graça que nasce a minha angústia.*

*És insubstituível. Por isso é condenada
à solidão a vida que me deste.*

*E não quero ser sozinho. Tenho uma infinita fome
de amor, do amor de corpos sem alma.*

*Porque a alma está em ti, és tu, mas tu
és minha mãe e o teu amor é a minha escravidão:*

*Passei a infância escravo deste sentimento
elevado, irremediável, de uma diligência imensa.*

*Era o único modo de sentir a vida
única tinta, única forma: agora terminou.*

*Sobrevivemos: e é a desordem
de uma vida renascida fora da razão*

*Suplico-te, ah, suplico-te: não queiras morrer.
Estou aqui, sozinho, contigo, em um futuro abril...⁴*

Se depois de Édipo, estamos destinados a pautar nossa vida por nosso desejo, o cineasta idealizou seu filme em dois tempos distintos: um tempo atual, correspondendo ao início e ao fim do filme, e o tempo da tragédia grega, interpolado aos primeiros, e que dá sentido às partes inicial e final, integrando-as. Com este expediente, Pasolini deixa a linearidade da narrativa para assumir a circularidade pela qual nos oferece sua leitura do drama edípiano, vinculando-o também com as questões políticas da Itália de seu tempo numa tentativa de diálogo entre Marx e Freud. O meio do filme funciona como um sonho no qual Pasolini retrata o mito universal edípiano num tempo imemorial para integrá-lo em sua historicidade.

No presente da tragédia pasoliniana, o pai tenta matar o filho, ainda que falte a evocação ao oráculo presente na tragédia grega. Este expediente nos mostra que, depois de Édipo, as questões relativas ao incesto, desejo sexual pela mãe, e ao parricídio, o desejo assassino pelo pai, já estão colocadas e são a fonte do drama humano. Isso porque, depois de Édipo, todos nós sabemos de nosso desejo erótico por nossa mãe e do desejo de assassinar nosso pai. Como consequência, agora nós não dormimos bem e os pesadelos que acossam nossos sonhos dão toda ênfase à dimensão psicopática (de *pathos*) do homem.

A aridez de uma geografia quase desértica representa bem o sentimento que percorre o filme de Pasolini (1967). São os caminhos pedregosos pelos quais pensamos fugir de nossos fantasmas, os mesmos que vão nos levar justamente até eles, pois, como vaticinou a esfinge pasoliniana: “O abismo a que me empurras está dentro de ti”, e não há como fugir da nossa responsabilidade diante de nosso desejo. Em relação ao papel da esfinge na tragédia, chama-nos atenção que Édipo de nada quer saber, respondendo com a força bruta e não com a astúcia de uma resposta ante a formulação de um enigma. Ainda que diga: “Aquilo que

não se deseja saber não existe. Aquilo que se deseja saber existe”, Édipo sofrerá com o que, a despeito de sua brutalidade, insiste em se dar a conhecer: a vivência do desejo que nós, depois de Freud, passaremos a reconhecer como sendo da ordem de uma memória universal.

As possibilidades imagéticas do cinema exploram o desespero do personagem, o que não podemos observar na versão escrita, ainda que o *Édipo* de Pasolini (1967) aposte na imagem em detrimento da riqueza do texto de Sófocles. Este apelo estético, além de ser o grande trunfo ou demérito da sétima arte em relação à literatura, também recebeu forte influência de um modo de expressão próprio da época na qual foi filmado, qual seja, o neorealismo italiano.

A versão da tragédia de Sófocles oferecida por Pasolini (1967) apresenta, todavia, um caráter de ressentimento. O pai, que no início do filme tenta matar seu próprio filho, levado por uma força incontornável, é um pai eivado de ciúmes edípicos, um pai que, de antemão, já se sabe parricida e incestuoso, pois reconhece seus desejos no filho que ele mesmo foi. Este pai pasoliniano enfrenta sentimentos hostis nascidos de uma espécie de equívoco: **ser filho** estabelece a relação de um menino com uma mãe, não com uma mulher. O filho pode ter a mãe, jamais a mulher do pai. Então, por que um pai sentiria ameaçada sua própria posição de homem frente à sua esposa?

Esta situação ilustra bem a ideia de que a criança é o pai do adulto, no sentido de que o aspecto infantil está sempre presente, independente da idade que tivermos. A infância passa, a vida adulta chega, mas o infantil, como memória, é a própria condição do sujeito psíquico, pondo em jogo sua questão fundamental, ou seja, a que revela a sua dimensão traumática.

Nessa figura paterna encontramos outro tema caro à psicanálise: o olhar. O olhar do personagem paterno diante do filho evoca o que Santo Agostinho afirmou em relação ao que chamou, em suas *Confissões* (1996), de **prognósticos de vícios**, ou seja, o sentimento de **cobiça dos olhos** despertado pela contemplação de um bebê ao seio de sua mãe:

(...) Quem me poderá recordar o pecado da infância, já que ninguém há que diante de Vós esteja limpo, nem mesmo o recém-nascido, cuja vida sobre a terra é apenas um dia? Quem mo trará à memória? Será porventura algum menino, ainda pequerrucho, onde posso ver a imagem do que fui e de que me não resta lembrança?

Em que podia pecar, neste tempo? Em desejar ardentemente, chorando, os peitos de minha mãe?

(...)

Assim, a debilidade dos membros infantis é inocente, mas não a alma das crianças. Vi e observei uma, cheia de inveja, que ainda não falava e já olhava, pálida, de rosto colérico, para o irmãozito colaço. Quem não é testemunha do que eu afirmo? Diz-se que as mães e as amas procuram esconjurar este defeito, não sei com que práticas supersticiosas. Mas, enfim, será inocente a criança quando não tolera junto de si, na mesma fonte fecunda do leite, o companheiro destituído de auxílio e só com esse alimento para sustentar a vida?

(...)

Por isso, Senhor, envergonho-me de contar, na minha vida terrena, esta idade que não me lembro de ter vivido. Somente acredito nela pelo testemunho alheio e pelas conjeturas que formei ao observar as outras crianças, conjeturas estas aliás muito fidedignas. Tudo quanto se oculta nas trevas do meu esquecimento é para mim ao tempo que vivi no seio materno. (p. 44-46)

Retomemos então a tragédia. Sófocles (1997) descreve de maneira prenante o suicídio da rainha Jocasta. Diante da verdade inelutável, a pobre mãe-amante tira sua vida, enforcando-se em seu quarto, junto ao leito nupcial que acolheu tanto o pai quanto o filho. Mas, detenhamo-nos nas palavras do emissário:

Vimos então, ali, a rainha, suspensa ainda pela corda que a estrangulava... Diante dessa visão horrenda, o desgraçado solta novos e lancinantes brados, desprende o laço que a sustinha, e a mísera mulher caiu por terra. A nosso olhar se apresenta, logo em seguida, um quadro ainda mais atroz: Édipo toma seu manto, retira dele os colchetes de ouro com que o prendia, e com a ponta recurva arranca das órbitas os olhos, gritando: “Não quero mais ser testemunha de minhas desgraças, nem de meus crimes! Na treva, agora, não mais verei aqueles a quem nunca deveria ter visto, nem reconhecerei aqueles que não quero mais reconhecer!” (p. 76-77)

Destaca-se desta descrição maravilhosamente concebida a visão aterradora do corpo materno amado e sem vida do qual Édipo extrai os instrumentos de sua flagelação. Notemos que é do manto que recobre a nudez conspurcada que o filho buscará a arma para aplacar seus crimes.

Mas, detenhamo-nos o passo neste momento e perguntemos de que Complexo de Édipo sofre o nosso herói tebano?

Em primeiro lugar, devemos observar que o ato extremo de Édipo não é acompanhado da perda de seu juízo. Édipo não enlouquece ao descobrir que desposara sua própria mãe e continua o seu caminho errante na tragédia *Édipo em Colono* (SÓFOCLES, 2003) guiado pelos braços das filhas Antígona e Ismênia. No prefácio desta obra, encontramos as seguintes palavras do tradutor:

Tendo lutado a vida inteira contra a verdade dos oráculos, trata agora de cumpri-los. Submete-se à vontade insondável sem questioná-la. Age como iluminado. Em lugar do homem que buscava desesperadamente a verdade, temos o sábio. A cegueira abriu-lhe os olhos. Os sofrimentos ensinam. Em lugar da violência, sentimentos afetuosos, a aceitação das coisas como são. Fimda a aparência, resta o quê? Contempla-se o nada, a morte. Onde está a verdade? Na visão do nada ou na glória da aparência? Do nada nasce outra realidade, diferente da vista e aplaudida. Surge o que os olhos não veem, abominam. Para conviver com este Édipo é preciso cegar-se para a glória. (p. 13)

Da morte como castigo de seus crimes, até mesmo Jocasta é poupada por Eurípides, o qual deixará a infeliz mulher recapitular, na peça *As fenícias* (2005), a saga de sua gente e tentar evitar o embate entre seus filhos varões Etéocles e Polínice, os dois filhos homens que teve com Édipo. Em última análise, podemos dizer que Édipo e Jocasta sobreviveram ao tropeço de seus destinos.

O tema da tragédia de Édipo é recorrente e poderá ser encontrado em outras obras de forma mais ou menos camuflada. O próprio Freud (1938/1975) relatou, em *Esboço de psicanálise*, as seguintes palavras de Diderot:

Se o pequeno selvagem fosse abandonado a si mesmo, se conservasse toda a sua imbecilidade e reunisse ao pouco de razão da criança de berço a violência das paixões do homem de trinta anos, estrangularia o pai e dormiria com a mãe. (p. 221)

Assim, podemos dizer que a tragédia escrita por Sófocles (1997) descreve o enigma particular que é o Complexo de Édipo em sua face de organizador essencial dos elementos necessários ao vir a ser humano,

elaborando uma mitologia pessoal do fantasma acerca de questões originárias e permitindo a perlaboração das experiências particulares (MARTINS, 2002).

O mito de Édipo relata uma verdadeira miragem: a de um gozo absoluto possível de ser experimentado numa relação sexual incestuosa e igualmente possível. Este gozo pode ser considerado sexual e não genital, por ser um gozo experimentado pelo Outro, sob a forma de um prazer sexual absoluto. O incesto, portanto, é uma imagem mítica que não pode ser comparada com um ato sexual entre pais e filhos. Para a psicanálise, o mito não pode ser atuado, visto que o Outro não existe e a relação sexual incestuosa que supõe o gozo do Outro não pode ser realizada pelo sujeito.

A linguagem nos mostra que há inúmeros obstáculos representados pelos significantes e pelo falo, impedindo a realização do desejo e a fruição de um gozo absoluto. É a própria linguagem que nos castra ao não nos permitir tudo dizer, pois disso é possível apenas semidizer. Édipo sofre de algo para o qual só há um remédio: tentar articular; e é através das palavras de nosso herói que encontramos os elementos essenciais desta trama. Como vimos anteriormente, Édipo não enlouquece depois de sua desafortunada revelação, mas busca encontrar um termo para seus crimes em um ato desesperado: ele retira os próprios olhos.

É preciso uma punição para expiar ato tão vil. Porém, de que é que Édipo sofre? Retomando a tragédia, vemos que, lavado pelo sangue impuro, Édipo afirma que as trevas provocadas pela cegueira têm o objetivo de evitar a visão daqueles a quem nunca deveria ter visto e não reconhecer aqueles que não deseja reconhecer. O desesperado ato de Édipo parece antecipar a máxima do evangelista que diz: “Se o teu olho direito te faz tropeçar, arranca-o e lança-o de ti; pois te convém que se perca um dos teus membros, e não seja todo o teu corpo lançado no inferno” (Mateus 5, 29). Ainda que sejam evidentes as diferenças entre os contextos religiosos e que, entre os gregos, não havia a ideia de culpa e pecado.

Édipo queixa-se, como abordado anteriormente, de ter visto o que nunca deveria ter visto. É, acima de tudo, um crime visual, pois este parece pesar mais do que dar existência a uma progênie impura. Lembremos que é do corpo da mãe-amante, mais especificamente, do manto que vela sua nudez, que o desesperado tebano retirará o instrumento com o qual consumará o seu castigo. Este castigo está ligado ao desvelamento da nudez materna, consequência da retirada dos colchetes que o prendiam, e da retirada

dos olhos de suas órbitas com os mesmos objetos, como ato que busca promover a castração à qual não teria se submetido.

A cena trágica revela que há algo além do sentido da visão, ou seja, algo relativo à ordem do olhar posto em jogo. Lembremos que, para a psicanálise, ver e olhar não são coincidentes e que o olhar é o objeto da pulsão de olhar e tal objeto é privilegiado pela psicanálise. Diferentemente das pulsões oral e anal, a pulsão de olhar não está ancorada na necessidade, e seu objeto é o mais evanescente, o que mostra a falta de consistência material do objeto *a*, objeto causa de desejo. Pela pulsão de olhar, o objeto desejado, identificado dentre os objetos do mundo sensível, poderá ser **tocado** ou **desnudado** com o olhar. Quinet (2002) afirma que o olhar não pode se ver, a não ser que paguemos o preço disso com a cegueira ou o desaparecimento subjetivo. Daí porque a pulsão porta em si algo de pulsão de morte.

Quanto à ameaça de castração, ela pode ser determinada por dois veículos diferentes: o primeiro é a voz e, o segundo, o olhar. A voz refere-se às proibições paternas que limitam tanto a criança quanto a mãe, isto é, que a criança não se deite com sua mãe e que a mãe não reintegre seu filho em seu ventre. Este **não** proferido pelo pai vai dar um novo sentido à função auditiva, marcando-a pela dimensão simbólica. A ameaça de castração instaura uma função fálica, ligando-a ao desejo sexual. Já a ameaça de castração veiculada pelo olhar diz respeito à visão do corpo desnudo da mãe.

Édipo não suporta a interdição a um gozo absoluto. O Rei capaz de destruir a esfinge e esposar a rainha viúva – desejo de qualquer menino que postule o lugar paterno – perde a majestade representada por um poder absoluto. Édipo, que significa **pés inchados**, porta as marcas de sua castração. É um rei claudicante que na velhice errará em busca de um solo que acolha seu corpo cansado.

Todavia, o pobre herói tebano não consuma seu ato: o encontro derradeiro com o outro sexo em um gozo absoluto. O protagonista chega perto demais e pensa ter despido sua mãe-amante da última e derradeira veste e esta visão aterradora exige uma paga. Com a retirada de seus próprios olhos, Édipo faz coincidir visão e olhar e entrega em sacrifício, como qualquer penitente, o que há de menos pesado. O ato derradeiro de Édipo não o redime de seus crimes, visto não ser um ato simbólico, pois, em última instância, seu crime tem um único nome: desejo.

Retomando o filme de Pasolini (1967), na atualidade da tragédia, isto é, na primeira parte do filme, não há, como poderíamos encontrar, o Édipo como uma advertência e como uma realidade já recalçada. Ele não funciona como um elemento inaugural e articulador. Édipo, ressentido, porque já conhece seus desígnios, insiste em se perpetrar *ad infinitum* cobrando sua representação real à memória inconsciente.

Já no plano político e social, Pasolini (1967) liga o final da tragédia à reconstrução de uma Itália sob o regime capitalista, designado por ele de neocapitalismo. Em sua filmografia, encontramos a denúncia ao que acreditava ser o retorno do fascismo, ainda que de forma mais sutil. Esta crítica culminará no auge do sadismo apresentado em seu último filme – *Salò*, de 1975, através do qual denuncia a submissão dos outros aos caprichos de alguns, ainda que o poder conferido a estes poucos seja político, cultural, econômico ou até mesmo afetivo (PEREIRA, 2004).

Assim, a cegueira de Édipo é um grito frente à cegueira dos trabalhadores italianos numa sociedade massificada. A poluição das fábricas, mostrada no final do filme, pode ser entendida como a consequência do modelo industrial que esgota as riquezas da terra mãe, como o filho incestuoso que exaure o corpo da mãe-amante ao qual não deveria ter acesso. Édipo conhece as consequências do ato incestuoso sobre o corpo materno na figura das pragas que assolaram a população tebana. Em última instância, para Pasolini, o corpo materno deve ser sacralizado, como observamos em seu poema, um corpo-mãe insubstituível e inacessível tal qual a imagem da Virgem Maria – papel dado a sua mãe em seu *Evangelho segundo São Matheus* (1964).

Notas

¹ Mestre do coro, na tragédia e comédia antigas, o qual exercia a função de principal representante do povo e intermediário entre os coreutas e as personagens principais.

² Herbert Graf nasceu em abril de 1903. No aniversário de 3 anos, Freud lhe deu um cavalinho de pau de presente. O pai escreveu a Freud pouco antes de o menino completar 5 anos. Seus pais se separaram e tornaram a casar (o pai casou mais 2 vezes). Hanna, a irmã caçula, desapareceu durante a Segunda Guerra Mundial. Herbert chegou a ser o diretor da Ópera de Zurique de 1960 a 1963. Morreu na Suíça aos 70 anos, em 5 de abril de 1973. A *Nene Züricher Zeitung* publicou que “ninguém sabia mais que ele tinha sido a criança célebre da psicanálise, como se o pequeno Hans e Herbert Graf não pudessem viver simultaneamente na sua memória nem na nossa” (FLEM, 1988).

³ Disponível em: <<http://cinemaitalianorao.blogspot.com.br/2009/08/as-mulheres-de-pier-paolo-pasolini-xi.html>> Acesso em: 20 jun. 2014.

⁴ Disponível em: <<http://ascartasnaoenviadas.blogspot.com/2008/06/o-incesto-simbolico-de-pasolini.html>> Acesso em 2011.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. Édipo e o enigma. Em: *Nova antologia pessoal*. São Paulo: DIFEL, 1986.

ÉDIPO REI. Direção de Pier Paolo Pasolini. Manaus: NovoDisc Mídia Digital da Amazônia Ltda., 1967. 1 DVD (104 min): color. Legendado. Port.

EURÍPEDES. *As fênicias*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

FLEM, Lydiá. *A vida cotidiana de Freud e seus pacientes*. São Paulo: L&PM, 1988.

FREUD, Sigmund. (1905). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.7).

FREUD, Sigmund. (1906) *A psicanálise e a determinação dos fatos nos processos jurídicos*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.9).

FREUD, Sigmund (1908) *Sobre as teorias sexuais das crianças*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.9).

FREUD, Sigmund. (1909) *Análise de uma fobia de um menino de cinco anos*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.10).

FREUD, Sigmund. (1910) *Um tipo de escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à psicologia do amor I)*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1970. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 11).

FREUD, Sigmund. (1923) *A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.19).

FREUD, Sigmund. (1938) *Esboço de psicanálise*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 23).

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Vol 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MARINI, Marcelle. A crítica psicanalítica. In: BERGEZ, D. et al. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 45-96.

MARTINS, Francisco. *O complexo de Édipo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

PEREIRA, Miguel. Um olhar sobre o cinema de Pasolini. *ALCEU*, v. 5, n. 9, p. 14-26, 2004.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

Webreferências

BORGES, Anahí. *Súplica a minha mãe*. Disponível em: <http://ascartasnaoenviadas.blogspot.com/2008/06/o-incesto-simbolico-de-pasolini.html>. Acesso em 2011.

Cinema Italiano. Disponível em: <http://cinemaitalianorao.blogspot.com.br/2009/08/as-mulheres-de-pier-paolo-pasolini-xi.html>. Acesso em 2011.

SHAKESPEARE EM VERSÃO MUSICAL: *OTELO DA MANGUEIRA* NO RITMO DO SAMBA BRASILEIRO¹

Célia Arns de Miranda (celiaufpr@uol.com.br)
Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: *Otelo da Mangueira*, uma adaptação cênica dirigida por Daniel Herz, é uma transposição do *Otelo* shakespeariano para o tradicional universo brasileiro das escolas de samba dos carnavais do Rio de Janeiro que atraem milhares de turistas de todos os cantos do mundo a cada ano. Gustavo Gasparini, escritor do texto performático, preservou não apenas a estrutura narrativa principal, como também conseguiu envolver os personagens principais do enredo shakespeariano tanto na disputa pela consagração do samba-enredo como nas paixões, ciúmes e traições dos relacionamentos de amor e ódio que as letras dos sambas-canções expressam. O grande mérito da adaptação é ter realizado uma tradução intercultural de um contexto estrangeiro, renascentista, elisabetano para a atmosfera festiva do carnaval brasileiro, contrastado pela melancolia, tristeza e sofrimento de grande parte das letras dos sambas-canções. O presente artigo irá se concentrar na análise da tradução intersemiótica e intercultural do texto shakespeariano e no diálogo estabelecido entre as diferentes mídias, tais como música, dança e pantomima que contribuem para compor a concretização cênica do texto performático.

Palavras-chave: W. Shakespeare, D. Herz, G. Gasparini, *Otelo*, *Otelo da Mangueira*.

SHAKESPEARE IN MUSICAL VERSION: *OTELO DA MANGUEIRA* IN BRAZILIAN SAMBA RHYTHMS

Abstract: *Otelo da Mangueira*, a musical stage-adaptation directed by Daniel Herz, is an ingenious transposition of Shakespeare's *Othello* to the traditional Brazilian universe of the *Samba Schools* whose pageants attract thousands of tourists from all over the world every year. The performance text, written by Gustavo Gasparini, has preserved not only the main narrative structure, but has also succeeded in metamorphosing the main characters into the competitive team who dispute not only the honor of consecrating their musical compositions, but are also involved in the passions, jealousies and treasons of the love-hate relationships which the lyrics of the samba-songs express. The greatest merit of the adaptation is the intercultural translation of the foreign environment into the festive atmosphere of the Brazilian carnival, contrasted with the melancholy mood conveyed by most *samba* lyrics, since most of the songs are said to be born out of sadness and suffering. In the present article, I shall concentrate on the intersemiotic and intercultural translation of Shakespeare's text and on the dialogue established by the different media, such as music, dance and pantomime, that are appropriated for the scenic concretization of the performance text.

Keywords: W. Shakespeare, D. Herz, G. Gasparini, *Othello*, *Otelo da Mangueira*

Artigo recebido em 30 set. 2014 e aceito em 05 nov. 2014.

O teatro musical *Otelo da Mangueira*, uma adaptação cênica dirigida por Daniel Herz, é uma transposição do *Otelo* de Shakespeare para o universo tradicional brasileiro das escolas de samba, cujos desfiles atraem, todo ano, milhares de turistas do mundo inteiro. O texto do espetáculo, escrito por Gustavo Gasparani, transporta os principais personagens do enredo shakespeariano para uma disputa pela consagração do samba-enredo no morro da Mangueira, no carnaval carioca de 1940, ano em que o samba foi alçado à categoria de ritmo nacional. Esta disputa, da mesma forma que na trama shakespeariana, coloca em evidência os conflitos extremados dos relacionamentos humanos que oscilam entre o amor e o ódio e que se tornam destrutivos quando exacerbados por intrigas e pelas paixões em excesso.

Patrice Pavis (1999, p. 10) desenvolve o pressuposto teórico que considera a transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro, como uma das possíveis formas de adaptação. Segundo o autor, a adaptação mantém os conteúdos narrativos (com desvios maiores ou menores), enquanto a estrutura discursiva é transformada radicalmente uma vez que se verifica a passagem para um dispositivo de enunciação inteiramente diferente. Na análise de *Otelo da Mangueira*, percebe-se que durante esta operação semiótica de transferência houve, por um lado, a transformação de uma tragédia em um teatro-musical (mudança de gênero) e, por outro, a passagem do texto dramático para a encenação propriamente dita do espetáculo. O presente estudo terá como foco estabelecer as interrelações entre os dois gêneros priorizando os elementos que entraram na composição do teatro-musical *Otelo da Mangueira*.

Da mesma forma que grande parte dos teatros musicais, *Otelo da Mangueira* é dividido em dois atos: as dezenove samba-canções do musical são criações de inúmeros compositores como Cartola, Arthursinho, Zé Ramos, Geraldo Pereira, Elpídio dos Santos, Nelson Sargento, Zé com Fome, Hélio Cabral, Cícero dos Santos, Gustavo Gasparani, Chico Modesto, dentre outros. O texto de Gasparani “surgiu de uma profunda pesquisa sobre as obras dos compositores mangueirenses. Desta forma, letras que falam de paixões, ciúmes e traições, narrando o cotidiano e as peripécias da ‘malandragem local’, se adaptam perfeitamente às inúmeras situações da peça de Shakespeare (Encarte do espetáculo).

Um dos aspectos que será analisado no presente artigo é a utilização das músicas (sambas) na escritura do roteiro de encenação, a maneira como

elas foram colocadas a serviço do evento teatral. Ao serem encaixadas dentro do texto dramático, servindo fins específicos, as músicas adquirem uma função dramatúrgica no musical e ajudam a contar a história.

Como o próprio título do teatro-musical *Otelo da Mangueira* já sugere¹, não restam dúvidas de que existe uma visível aproximação entre o texto de Gasparani e *Otelo* de Shakespeare. Dentre as diversas equivalências que podem ser estabelecidas entre os dois textos, o enfoque dessa análise será o estudo das estruturas discursivas, ou seja, dos elementos que constituem a organização da estrutura dramática dos dois universos textuais. Este estudo possibilitará determinar a função que as músicas inseridas no espetáculo *Otelo da Mangueira* assumem no desenvolvimento do enredo. Como o lugar de uma canção em qualquer musical nunca é arbitrário, existem momentos, circunstâncias da trama que exigem a inserção de uma canção. Entretanto, é fundamental que os personagens demonstrem o motivo que os levaram a expressar seus sentimentos e emoções através da música, caso contrário, as músicas se tornariam exercícios vazios. As músicas sempre expressam os sentimentos e/ou preocupações que caracterizam a própria vida – alegria, mágoa, amor, desgosto, indignação, arrependimento, ódio, raiva – quando esses sentimentos extravasam, os personagens cantam.

Apesar de que alguns musicais de grande sucesso comecem com um diálogo inicial, antes da apresentação da música de abertura, as audiências, de maneira geral, preferem um musical que inicie com uma canção. Quando um musical é inteiramente cantado ou quando as músicas são escritas especificamente para aquele musical, o número de abertura pode tornar-se um instrumento dramatúrgico eficaz. Neste caso, no final do número de abertura, a audiência já terá tido acesso às informações que, de forma geral, estão contidas na exposição do enredo como, por exemplo, o local onde o enredo transcorrerá, o tipo de personagens inseridos nele e qual será a atmosfera básica que irá prevalecer.

Um processo um pouco diversificado ocorre em *Otelo da Mangueira* que exemplifica uma outra opção de composição de teatros musicais, ou seja, quando canções já criadas anteriormente, são encaixadas, de uma maneira eficaz, na ação dramática, servindo funções específicas. No musical, escrito por Gasparani, **o número de abertura** é o samba *Sala de recepção* de Cartola e que, muito significativamente, é o próprio hino da escola: apesar de não introduzir a ação propriamente dita do espetáculo, através da exposição das motivações internas dos personagens e da inserção de outros

elementos básicos para a situação do enredo, a canção de apresentação estabelece o tom de abertura que poderá ou não se confirmar no decorrer da ação. Essa canção, ao mesmo tempo, caracteriza o bairro mangueirense, onde a ação irá transcorrer, como sendo habitado por gente simples e pobre que só tem o sol para aquecê-los. Os moradores afirmam que a felicidade mora no bairro em que vivem, porque todos são acalentados pelo orgulho de serem mangueirenses, os primeiros campeões e que as outras escolas até choram por invejarem a posição de destaque que eles ocupam.²

A canção de abertura é apresentada pela Tia Fé que é uma baiana e rezadeira do morro da Mangueira que, no decorrer do espetáculo, vai sedimentando o seu papel de uma líder comunitária. É importante observar que Tia Fé é acompanhada por um coro³ que é formado pelos moradores do local. Enquanto o número musical vai sendo apresentado e o restante dos atores vai encenando o cotidiano do morro, uma imagem do morro da Mangueira, do século XVIII, quando o bairro ainda estava em formação, é vislumbrada. Na medida em que a imagem vai sendo projetada, os atores são iluminados e o espetáculo, ambientado às vésperas do carnaval carioca em 1940, tem seu início. Não restam dúvidas, de que este número de apresentação atende ao que John Kenrick (2009) considera uma canção efetiva, ou seja, aquela que produz o efeito esperado. De acordo com Kenrick, uma música de abertura de qualidade estabelece o tom do espetáculo que está para ser apresentado. Esta música deve ser a mais impressionante de todo o elenco de músicas, uma vez que um grande número de abertura sinaliza para a audiência que outras boas músicas farão parte do espetáculo.

O espírito de exaltação da escola que prevalece no número de abertura será completamente revertido no desdobramento do enredo. Muito apropriadamente, a peça inicia com Dirceu, o personagem que corresponde ao Iago shakespeariano, abrindo a cortina do espetáculo. Ele é o personagem ator-diretor que trabalha numa montagem perversa: o texto e a encenação são dele. Ele se aproveita de cada ocasião para montar a sua rede de intrigas: ele vai insinuando inverdades, envenenando os ouvidos, mascarando-se de honesto e consegue manipular a situação de tal forma que os demais personagens parecem marionetes em suas mãos. Os versos finais do hino mangueirense que são cantados no número de abertura, “Aqui se abraça o

inimigo // Como se fosse irmão” tornam-se o reverso das expectativas na medida em que Dirceu vai revelando ser o pior dos inimigos de Otelo.

Em *Shakespearian Tragedy* (1952), H. B. Charlton menciona, referindo-se ao *Otelo* shakespeariano, que “a tragédia nasce do casamento de duas pessoas de origens e formações vastamente diversas” (CHARLTON citado por HELIODORA, 1997, p. 287). Em *Otelo da Mangueira*, as diferenças sociais entre Otelo e Lucíola (Desdêmona na trama shakespeariana) também são evidenciadas. Apesar de Otelo ser o Presidente e fundador da escola de samba Mangueira, de ser reconhecido como um grande compositor não só no morro mas, também em toda a cidade pelos seus sucessos gravados por cantores da rádio e de ter sido recentemente nomeado “Cidadão do Samba” no carnaval de 1940, o casamento dele com Lucíola não foi aprovado pelo pai dela. Lucíola é filha de um renomado alfaiate de São Cristóvão que deixa casa e família para viver a sua paixão com Otelo no morro. Ela é conhecida por sua beleza e graça ao dançar e tornou-se porta-bandeira da Mangueira. Além de tudo, ela é esposa do Presidente da escola. O que se torna bastante evidente, desde as primeiras cenas, é que Dirceu está consciente das diferenças sócio-raciais existentes entre Otelo e Lucíola e faz uso deste fato para a articulação de seus objetivos, quando tenta atrair Jurandir (personagem que se enquadra dentro da caracterização shakespeariana de Rodrigo) que é apaixonado por Lucíola para o seu jogo de intrigas.

No final da cena ii do primeiro Ato, é apresentada a **Música 2**, logo após os espectadores tomarem conhecimento que Otelo recebeu a premiação de “Cidadão do Samba”: ele traz em mãos a coroa de campeão. Todos podem perceber que o casal – Otelo e Lucíola – está no auge da harmonia conjugal e que Otelo alcançou um posicionamento de respeito e admiração junto aos moradores do morro. É significativo que a música “Eu quero é nota”, do compositor Arthurzinho, seja iniciada por Otelo. Em seguida, Sabiá e Chicão assumem o vocal enquanto Otelo exhibe os seus atributos de passista e instrumentista. De acordo com a classificação das canções a partir das funções que as mesmas assumem dentro dos musicais, a estrofe⁴, cantada por Otelo, pode ser considerada uma **Canção de Expressão**, uma vez que ele fala de sua origem simples, de seu desejo de ter mais dinheiro para poder morar no Leblon, entretanto, na realidade, ele é um simples operário, sem dinheiro e que vai morar num modesto barracão na Mangueira. Neste tipo de canção, o personagem expressa através

da música os seus sentimentos, os seus medos, amarguras, sonhos, intenções, possibilitando que o público o conheça um pouco mais; é uma espécie de caracterização que pode ser apropriada ou não. Percebe-se, portanto, que este tipo de música está ajudando a enriquecer e a contar a história, o enredo. Por outro lado, é interessante mencionar que esta música pode também ser considerada uma **Canção de Entretenimento**. Em muitos momentos do teatro-musical, não apenas neste específico, as canções são acompanhadas por danças e pelos instrumentos musicais ao vivo o que nos remete ao início dos musicais, quando eles ainda tinham a função primordial de entreter os espectadores com apresentações de belas canções e danças. Além disso, o refrão da canção e as estrofes entoadas por Chicão e Sabiá, falam da vida feliz e tranquila do morro e das sutilezas das malandragens.

Na medida em que a ação dramática vai sendo desenvolvida, Dirceu, tal qual o Iago shakespeariano, vai revelando as suas máscaras, as suas intenções reais e a sua índole perversa. Tudo vai acontecendo como ele planejou: depois de Candinho (correspondente a Cássio) ser deposto de seu cargo de direção da harmonia da escola, ele sugere que o rapaz recorra à Lucíola para tentar reaver a sua função anterior. Na realidade, o que Dirceu precisava era de um subterfúgio para poder confrontar a fidelidade de Lucíola aos olhos de Otelo. Ele próprio afirma: “Várias são as faces do diabo! Esse lobo aqui tá disfarçado de bom conselheiro. Enquanto você vai importunar a Lucíola, pra que ela conserte as suas mancadas, eu vou soprar no ouvido do Otelo umas ideias pestilentas a respeito de nossa porta-bandeira” (p.28). Na cena 9, do Ato I, os espectadores têm a oportunidade de observarem Dirceu atrair Otelo, arditamente, para a armadilha da intriga: ele vai insinuando, instigando, envenenando, distorcendo os fatos, manipulando as palavras até que, no final desta cena, ele tem certeza absoluta que conseguiu instalar a dúvida na cabeça de Otelo, deixando-o completamente confuso em relação aos fatos (p. 32-36). Ele tem a ousadia de acautelar Otelo para que ele tome cuidado porque “o ciúme é um monstro que entra pelo corpo e vai corroendo tudo o que vê pela frente”. (p. 35)

O teatro musical *Otelo da Mangueira*, uma adaptação cênica dirigida por Daniel Herz, é uma transposição do *Otelo* de Shakespeare para o universo tradicional brasileiro das escolas de samba, cujos desfiles atraem, todo ano, milhares de turistas do mundo inteiro. O texto do espetáculo, escrito por Gustavo Gasparani, transporta os principais personagens do enredo shakespeariano para uma disputa pela consagração do samba-enredo no

morro da Mangueira, no carnaval carioca de 1940, ano em que o samba foi alçado à categoria de ritmo nacional. Esta disputa, da mesma forma que na trama shakespeariana, coloca em evidência os conflitos extremados dos relacionamentos humanos que oscilam entre o amor e o ódio e que se tornam destrutivos quando exacerbados por intrigas e pelas paixões em excesso.

Patrice Pavis (1999, p. 10) desenvolve o pressuposto teórico que considera a transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro, como uma das possíveis formas de adaptação. Segundo o autor, a adaptação mantém os conteúdos narrativos (com desvios maiores ou menores), enquanto a estrutura discursiva é transformada radicalmente uma vez que se verifica a passagem para um dispositivo de enunciação inteiramente diferente. Na análise de *Otelo da Mangueira*, percebe-se que durante esta operação semiótica de transferência houve, por um lado, a transformação de uma tragédia em um teatro-musical (mudança de gênero) e, por outro, a passagem do texto dramático para a encenação propriamente dita do espetáculo. O presente estudo terá como foco estabelecer as interrelações entre os dois gêneros priorizando os elementos que entraram na composição do teatro-musical *Otelo da Mangueira*.

Da mesma forma que grande parte dos teatros musicais, *Otelo da Mangueira* é dividido em dois atos: as dezenove samba-canções do musical são criações de inúmeros compositores como Cartola, Arthurzinho, Zé Ramos, Geraldo Pereira, Elpídio dos Santos, Nelson Sargento, Zé com Fome, Hélio Cabral, Cícero dos Santos, Gustavo Gasparani, Chico Modesto, dentre outros. O texto de Gasparani “surgiu de uma profunda pesquisa sobre as obras dos compositores mangueirenses. Desta forma, letras que falam de paixões, ciúmes e traições, narrando o cotidiano e as peripécias da ‘malandragem local’, se adaptam perfeitamente às inúmeras situações da peça de Shakespeare (Encarte do espetáculo).

Um dos aspectos que será analisado no presente artigo é a utilização das músicas (sambas) na escritura do roteiro de encenação, a maneira como elas foram colocadas a serviço do evento teatral. Ao serem encaixadas dentro do texto dramático, servindo fins específicos, as músicas adquirem uma função dramatúrgica no musical e ajudam a contar a história.

Como o próprio título do teatro-musical *Otelo da Mangueira* já sugere¹, não restam dúvidas de que existe uma visível aproximação entre o texto de Gasparani e *Otelo* de Shakespeare. Dentre as diversas equivalências que podem

ser estabelecidas entre os dois textos, o enfoque dessa análise será o estudo das estruturas discursivas, ou seja, dos elementos que constituem a organização da estrutura dramática dos dois universos textuais. Este estudo possibilitará determinar a função que as músicas inseridas no espetáculo *Otelo da Mangueira* assumem no desenvolvimento do enredo. Como o lugar de uma canção em qualquer musical nunca é arbitrário, existem momentos, circunstâncias da trama que exigem a inserção de uma canção. Entretanto, é fundamental que os personagens demonstrem o motivo que os levaram a expressar seus sentimentos e emoções através da música, caso contrário, as músicas se tornariam exercícios vazios. As músicas sempre expressam os sentimentos e/ou preocupações que caracterizam a própria vida – alegria, mágoa, amor, desgosto, indignação, arrependimento, ódio, raiva – quando esses sentimentos extravasam, os personagens cantam.

Apesar de que alguns musicais de grande sucesso comecem com um diálogo inicial, antes da apresentação da música de abertura, as audiências, de maneira geral, preferem um musical que inicie com uma canção. Quando um musical é inteiramente cantado ou quando as músicas são escritas especificamente para aquele musical, o número de abertura pode tornar-se um instrumento dramático eficaz. Neste caso, no final do número de abertura, a audiência já terá tido acesso às informações que, de forma geral, estão contidas na exposição do enredo como, por exemplo, o local onde o enredo transcorrerá, o tipo de personagens inseridos nele e qual será a atmosfera básica que irá prevalecer.

Um processo um pouco diversificado ocorre em *Otelo da Mangueira* que exemplifica uma outra opção de composição de teatros musicais, ou seja, quando canções já criadas anteriormente, são encaixadas, de uma maneira eficaz, na ação dramática, servindo funções específicas. No musical, escrito por Gasparani, **o número de abertura** é o samba *Sala de recepção* de Cartola e que, muito significativamente, é o próprio hino da escola: apesar de não introduzir a ação propriamente dita do espetáculo, através da exposição das motivações internas dos personagens e da inserção de outros elementos básicos para a situação do enredo, a canção de apresentação estabelece o tom de abertura que poderá ou não se confirmar no decorrer da ação. Essa canção, ao mesmo tempo, caracteriza o bairro mangueirense, onde a ação irá transcorrer, como sendo habitado por gente simples e pobre que só tem o sol para aquecê-los. Os moradores afirmam que a felicidade mora no bairro em que vivem, porque todos são acalentados

pelo orgulho de serem manguieirenses, os primeiros campeões e que as outras escolas até choram por invejarem a posição de destaque que eles ocupam.²

A canção de abertura é apresentada pela Tia Fé que é uma baiana e rezadeira do morro da Mangueira que, no decorrer do espetáculo, vai sedimentando o seu papel de uma líder comunitária. É importante observar que Tia Fé é acompanhada por um coro³ que é formado pelos moradores do local. Enquanto o número musical vai sendo apresentado e o restante dos atores vai encenando o cotidiano do morro, uma imagem do morro da Mangueira, do século XVIII, quando o bairro ainda estava em formação, é vislumbrada. Na medida em que a imagem vai sendo projetada, os atores são iluminados e o espetáculo, ambientado às vésperas do carnaval carioca em 1940, tem seu início. Não restam dúvidas, de que este número de apresentação atende ao que John Kenrick (2009) considera uma canção efetiva, ou seja, aquela que produz o efeito esperado. De acordo com Kenrick, uma música de abertura de qualidade estabelece o tom do espetáculo que está para ser apresentado. Esta música deve ser a mais impressionante de todo o elenco de músicas, uma vez que um grande número de abertura sinaliza para a audiência que outras boas músicas farão parte do espetáculo.

O espírito de exaltação da escola que prevalece no número de abertura será completamente revertido no desdobramento do enredo. Muito apropriadamente, a peça inicia com Dirceu, o personagem que corresponde ao Iago shakespeariano, abrindo a cortina do espetáculo. Ele é o personagem ator-diretor que trabalha numa montagem perversa: o texto e a encenação são dele. Ele se aproveita de cada ocasião para montar a sua rede de intrigas: ele vai insinuando inverdades, envenenando os ouvidos, mascarando-se de honesto e consegue manipular a situação de tal forma que os demais personagens parecem marionetes em suas mãos. Os versos finais do hino manguieirense que são cantados no número de abertura, “Aqui se abraça o inimigo // Como se fosse irmão” tornam-se o reverso das expectativas na medida em que Dirceu vai revelando ser o pior dos inimigos de Otelo.

Em *Shakespearian Tragedy* (1952), H. B. Charlton menciona, referindo-se ao *Otelo* shakespeariano, que “a tragédia nasce do casamento de duas pessoas de origens e formações vastamente diversas” (CHARLTON citado por HELIODORA, 1997, p. 287). Em *Otelo da Mangueira*, as

diferenças sociais entre Otelo e Lucíola (Desdêmona na trama shakespeariana) também são evidenciadas. Apesar de Otelo ser o Presidente e fundador da escola de samba Mangueira, de ser reconhecido como um grande compositor não só no morro mas, também em toda a cidade pelos seus sucessos gravados por cantores da rádio e de ter sido recentemente nomeado “Cidadão do Samba” no carnaval de 1940, o casamento dele com Lucíola não foi aprovado pelo pai dela. Lucíola é filha de um renomado alfaiate de São Cristóvão que deixa casa e família para viver a sua paixão com Otelo no morro. Ela é conhecida por sua beleza e graça ao dançar e tornou-se porta-bandeira da Mangueira. Além de tudo, ela é esposa do Presidente da escola. O que se torna bastante evidente, desde as primeiras cenas, é que Dirceu está consciente das diferenças sócio-raciais existentes entre Otelo e Lucíola e faz uso deste fato para a articulação de seus objetivos, quando tenta atrair Jurandir (personagem que se enquadra dentro da caracterização shakespeariana de Rodrigo) que é apaixonado por Lucíola para o seu jogo de intrigas.

No final da cena ii do primeiro Ato, é apresentada a **Música 2**, logo após os espectadores tomarem conhecimento que Otelo recebeu a premiação de “Cidadão do Samba”: ele traz em mãos a coroa de campeão. Todos podem perceber que o casal – Otelo e Lucíola – está no auge da harmonia conjugal e que Otelo alcançou um posicionamento de respeito e admiração junto aos moradores do morro. É significativo que a música “Eu quero é nota”, do compositor Arthurzinho, seja iniciada por Otelo. Em seguida, Sabiá e Chicão assumem o vocal enquanto Otelo exhibe os seus atributos de passista e instrumentista. De acordo com a classificação das canções a partir das funções que as mesmas assumem dentro dos musicais, a estrofe⁴, cantada por Otelo, pode ser considerada uma **Canção de Expressão**, uma vez que ele fala de sua origem simples, de seu desejo de ter mais dinheiro para poder morar no Leblon, entretanto, na realidade, ele é um simples operário, sem dinheiro e que vai morar num modesto barracão na Mangueira. Neste tipo de canção, o personagem expressa através da música os seus sentimentos, os seus medos, amarguras, sonhos, intenções, possibilitando que o público o conheça um pouco mais; é uma espécie de caracterização que pode ser apropriada ou não. Percebe-se, portanto, que este tipo de música está ajudando a enriquecer e a contar a história, o enredo. Por outro lado, é interessante mencionar que esta música pode também ser considerada uma **Canção de Entretenimento**. Em muitos momentos do

teatro-musical, não apenas neste específico, as canções são acompanhadas por danças e pelos instrumentos musicais ao vivo o que nos remete ao início dos musicais, quando eles ainda tinham a função primordial de entreter os espectadores com apresentações de belas canções e danças. Além disso, o refrão da canção e as estrofes entoadas por Chicão e Sabiá, falam da vida feliz e tranquila do morro e das sutilezas das malandragens.

Na medida em que a ação dramática vai sendo desenvolvida, Dirceu, tal qual o Iago shakespeariano, vai revelando as suas máscaras, as suas intenções reais e a sua índole perversa. Tudo vai acontecendo como ele planejou: depois de Candinho (correspondente a Cássio) ser deposto de seu cargo de direção da harmonia da escola, ele sugere que o rapaz recorra à Luciôla para tentar reaver a sua função anterior. Na realidade, o que Dirceu precisava era de um subterfúgio para poder confrontar a fidelidade de Luciôla aos olhos de Otelo. Ele próprio afirma: “Várias são as faces do diabo! Esse lobo aqui tá disfarçado de bom conselheiro. Enquanto você vai importunar a Luciôla, pra que ela conserte as suas mancadas, eu vou soprar no ouvido do Otelo umas ideias pestilentas a respeito de nossa porta-bandeira” (p.28). Na cena 9, do Ato I, os espectadores têm a oportunidade de observarem Dirceu atrair Otelo, arditamente, para a armadilha da intriga: ele vai insinuando, instigando, envenenando, distorcendo os fatos, manipulando as palavras até que, no final desta cena, ele tem certeza absoluta que conseguiu instalar a dúvida na cabeça de Otelo, deixando-o completamente confuso em relação aos fatos (p. 32-36). Ele tem a ousadia de acautelar Otelo para que ele tome cuidado porque “o ciúme é um monstro que entra pelo corpo e vai corroendo tudo o que vê pela frente”. (p. 35)

Na cena 10 (Ato 1), que segue imediatamente o contexto anterior, Dirceu está plenamente ciente que Otelo está em suas mãos: “a semente foi plantada”; agora, como ele próprio revela, é “ter paciência e esperar que o mal se espalhe” (p. 36). Em seguida, tem-se a impressão que ele invoca as forças maléficas ao citar alguns versos de um samba de Cartola: “Deus me inventou para desespero do Diabo. Eu fiz do samba a catedral do inferno. Louco, muito louco, endoidecido. Vou fazendo desta vida tudo aquilo que bem quero” (p. 36). A seguir, ele canta “Lei do cão”, de Nelson Sargento, que é uma descrição perfeita da situação atual do enredo, onde a guerra entre Dirceu e Otelo está declarada, mesmo sem que Otelo tenha consciência do fato: “é olho por olho, é dente por dente // Não faço mais opção // Guerra é guerra // (p. 37). Como se fosse um solilóquio, Dirceu deixa cair

a sua máscara e revela quem ele é: “Rasguei o meu diploma de bobo // Não sou mais carneiro, agora sou lobo // ... // É a lei do cão // É na dureza // Não dou moleza // Não tem pra ninguém // Primeiro eu // Segundo eu // Terceiro e quarto, eu também // [...] // Assim procedendo, eu vou vivendo muito bem” (p. 37). Percebe-se que esta canção se encaixa perfeitamente não apenas no desenvolvimento do enredo como na caracterização do personagem. Dentro da classificação das canções de acordo com as funções que as mesmas assumem ao longo do enredo, esta pode ser considerada, por um lado, uma **Canção de Expressão** uma vez que Dirceu, através da música, assume integralmente a sua identidade como uma pessoa egoísta, invejosa, interesseira e diabólica e, por outro lado, ela pode também ser classificada como uma **Canção de Decisão**⁵ porque Dirceu usa a canção para refletir sobre o seu posicionamento para, então, assumir definitivamente os seus planos.

Na noite do desfile do carnaval, enquanto os integrantes da escola de samba estão atarefados finalizando os últimos detalhes, Otelo entra no barracão, visivelmente conturbado. Todos percebem que ele está fisicamente transfigurado e que está agindo de uma maneira desequilibrada e inesperada ao tornar-se impaciente com todos e ríspido com Lucíola. Ele revela o sofrimento, desilusão, mágoa e o conflito interior que o domina e que está aniquilando o sossego de sua alma, num solilóquio que foi extraído de diversos sambas:

A insônia me leva à loucura, faz da noite uma tortura. A minha triste figura é o retrato da desilusão. Dói no peito a ingratidão...eu não merecia isso. Sofrer é a minha sentença! E essa dor para aliviar, só a morte. Já procurei a sorte, não encontrei. Ai, ai meu Deus! Tenha dó de mim! Não posso mais viver assim...não me dá mais prazer contemplar o luar pelos buracos do teto do meu barracão, que já não é mais palácio encantado, pois estou magoado, ferido no coração. Se o amor é isso o que encontrei, nunca mais eu amarei. Pra que me casei? Pra que? (p. 41)

Não restam dúvidas que esta mixagem de diversos sambas, apesar de não estar sendo cantada, pode ser também considerada como se fosse uma **Canção de Expressão** pelo teor altamente subjetivo, emocional, quase confessional do texto. Gasparani apresenta uma fotografia da alma de Otelo extraída, magnificamente, de diferentes fontes, oferecendo-nos uma

excelente oportunidade para observarmos como bons resultados podem ser alcançados a partir do dialogismo textual e inter-gêneros.

Após a intensificação do conflito, um dos momentos em que a crise atinge o seu ápice no desenvolvimento da estrutura dramática, tanto no *Otelo* shakespeariano quanto no teatro-musical, é quando herói e vilão unem-se e, ajoelhados, fazem um pacto que resultará na tentativa de assassinar Candinho/Cássio e na morte efetiva de Lucíola/Desdêmona. Ao analisarmos a estrutura formal de *Otelo da Mangueira*, este momento crítico do enredo finaliza com uma canção o primeiro ato do espetáculo, o que pode ser considerado muito apropriado, uma vez que um musical sempre deve terminar o primeiro ato num ponto de suspense, num ponto essencial do enredo, de modo que os espectadores continuem motivados para o início do segundo ato. A canção “Deus, Onipotente Criador” do compositor Cícero Santos, entoada por Dirceu e Otelo juntos, exprime o quanto Otelo sente-se vítima de toda esta situação que foi arditamente tecida por Dirceu. No decorrer dessa **Canção de Expressão**, Otelo pede que Deus tenha misericórdia dele, porque ele não tem mais nem um minuto de paz, e que a sua dor possa ser aliviada. A grande ironia é que Otelo está, neste exato momento, firmando, de joelhos, um pacto com o Dirceu, o causador de todo esse sofrimento.

Deus, onipotente Criador
Olhai pra este pobre sofredor
Tem pena
Sofrer assim já é demais
Sou uma alma perdida
Que não tem vida
Nem um minuto de paz. (p. 44)

Após o festivo *pout-pourri* de exaltação⁶ à Mangueira, cantado pelas pastoras da escola de samba na abertura do Ato 2, Otelo e Lucíola se desentendem porque ela não consegue encontrar o lenço que ele lhe havia presenteado. As palavras de Otelo, ao afirmar que este lenço “é tão precioso quanto a sua própria vida” e que, de acordo com a sua mãe, “Perder ou dar o lenço a alguém [significaria] maldição na certa” (p. 47), acabam se tornando uma tortura para Lucíola e uma antecipação dos fatos trágicos. É muito significativo que no final desta troca verbal ríspida entre ambos na qual Otelo faz uma demonstração de todo o rancor, desilusão, mágoa,

evidenciando a sua visível alteração emocional ao usar palavras sórdidas e cruéis ao referir-se à Lucíola, os dois se afastam, cada um para um lado, para cantar em dueto “Luz Negra”, de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso, e “Beija-Flor”, de Nelson Cavaquinho, Noel Silva e Augusto Tomás Júnior⁷. Esta separação física no início do dueto traz um resultado cênico bastante apropriado uma vez que, depois deste número musical, o casal vai se separar definitivamente até que o fim trágico se realize. Na introdução musical, Otelo declama um trecho do poema “Restos mortais”, de Carlos Cachça, cujo teor é uma mostra do quanto ele está enredado pelo jogo destrutivo que foi armado por Iago:

Do teu fingido amor pouco me resta. Foi a embriaguez da festa e do prazer. Foi como o veneno que faz mal horrivelmente e alguém inocente o bebe sem saber. Mas guardarei para sempre mesmo sem querer, em minha pobre boca, o desprazer, tanto amargor de um beijo que me deste, falso, nebuloso, agreste, restos mortais de teu nefasto amor. (p. 51)

O dueto é uma **Canção de transição** porque está relacionado com o momento de mudança ou de conversão no posicionamento do casal, o que vai refletir definitivamente no direcionamento da ação dramática. Torna-se bastante representativo o fato de que Otelo e Lucíola, após cantarem três estrofes separadamente, cantam a última delas juntos, sendo que o teor desta última estrofe torna-se um vaticínio do que vai ocorrer para ambos. É sintomático que eles encerrem formalmente unidos o relacionamento que, apesar de promissor, está à beira do precipício. Esta é a última demonstração da união física que, entretanto, nada mais significa uma vez que ambos irão trilhar, daqui para frente, caminhos solitários que os levarão para o desfecho final trágico:

Lucíola e Otelo:

Sempre só
E a vida vai seguindo assim
Não tenho quem tem dó de mim
Estou chegando ao fim. (p. 51)

No final da cena 5 do Ato 2, Lucíola canta a **Canção de Expressão** “As rosas não falam”, de Cartola, que é uma música que sua avó cantava

toda vez que ela sentia saudades de seu avô. Lucíola lembra que “ela morreu cantando essa música” (p. 71). Esta canção é uma expressão de seu estado de alma, de sua tristeza, de sua solidão, de sua desesperança: a lembrança desta canção torna-se um pressentimento de sua morte, sentimento que já lhe havia ocorrido anteriormente: “Minha alma tá gelada, com pressentimento de morte” (p. 67).

Bate outra vez
Com esperanças o meu coração
Pois já vai terminando o verão, enfim
Volta ao jardim
Com a certeza que devo chorar
Pois bem sei que não queres voltar
Para mim. (p. 71-72)

Otelo readquire o status de herói trágico depois que Dirceu é desmascarado por Marlene (Emília) e Candinho e, conseqüentemente, constata que ele fez parte de um jogo de manipulação colocado em ação por Dirceu. Antes de se suicidar, ele se despede cantando “Boêmio fracassado”, de Hélio Cabral. Essa canção poderia ser considerada ‘a canção de Otelo’, de seu momento final, quando ele expressa a sua vontade de morrer cantando: ele desabafa o seu fracasso e diz que estará sorridente até o final, apesar de saber que sua alegria é fingida. Esta é, como tantas outras deste musical, uma **Canção de Expressão**.

Quero morrer cantando
Não quero ver ninguém chorar
Sou um boêmio fracassado
Canto pra me desabafar
Fiz esta melodia
Pra que todos se lembrem de mim
Vou fingindo-me contente
Sempre sorridente até chegar meu fim.

Adeus orgia, adeus madrugada
Adeus companheiros de noitadas
Oh! Lua prateada
Leve o derradeiro beijo à minha amada. (p.85)

Quando essa canção é finalizada, restam apenas as batidas do surdo da Mangueira, como num cortejo fúnebre. Todos os atores vão se aproximando e se juntam em torno da cena trágica. Como Tia Fé iniciou o musical, irá também finalizá-lo em conjunto com o coro. O final do musical abordado, apesar de retratar uma tragédia, termina numa atmosfera positiva, de reafirmação dos valores: percebe-se, portanto, que o clima inicial de exaltação da Mangueira irá prevalecer na música de fechamento do musical, após a cena trágica. Pode-se dizer que predomina no final um movimento ascendente, de alegria: após sofrer calada o dissabor dos acontecimentos e das lágrimas escorrerem pelo morro, as cinzas espantaram a alegria e a Escola Mangueirense perdeu a marcação. Entretanto, o vento levará as tristezas, o surdo começará a bater muito forte e sua bandeira verde e rosa brilhará novamente, porque sua força é a tradição. A última estrofe reitera que a chama da Mangueira jamais se apagará, ela é a primeira no samba, a primeira em poesia, a primeira na harmonia e a primeira na emoção.

Gustavo Gasparani apropriou-se da estrutura narrativa do *Otelo* shakespeariano como um pretexto para contar uma outra história: ao transpor o mouro veneziano para o contexto cultural verde-amarelo das escolas de samba do Rio de Janeiro, ele conseguiu realizar uma perfeita adaptação da seqüência trágica tendo como objetivo atender os seus propósitos dramáticos. A sociedade mangueirense está orgulhosa de suas histórias e conquistas que são narradas através das letras dos sambas-canções que, além de contribuírem para narrar o enredo, também pontuam os momentos críticos dos personagens, quando eles revelam os seus sentimentos, emoções, medos, frustrações, decepções através da música. Torna-se relevante mencionar que grande parte das canções que entram na composição do *Otelo da Mangueira* podem ser classificadas como **Canções de Expressão**: através inserção de canções que estabelecem uma íntima relação não apenas com o desenvolvimento da ação dramática, mas também com a expressão dos sentimentos dos personagens, Gasparani consegue realizar uma equivalência com os solilóquios e apartes shakespearianos que expressam, igualmente, o âmago dos pensamentos e emoções dos personagens.

Na cena 10 (Ato 1), que segue imediatamente o contexto anterior, Dirceu está plenamente ciente que Otelo está em suas mãos: “a semente foi plantada”; agora, como ele próprio revela, é “ter paciência e esperar que o mal se espalhe” (p. 36). Em seguida, tem-se a impressão que ele invoca as

forças maléficas ao citar alguns versos de um samba de Cartola: “Deus me inventou para desespero do Diabo. Eu fiz do samba a catedral do inferno. Louco, muito louco, endoidecido. Vou fazendo desta vida tudo aquilo que bem quero” (p. 36). A seguir, ele canta “Lei do cão”, de Nelson Sargento, que é uma descrição perfeita da situação atual do enredo, onde a guerra entre Dirceu e Otelo está declarada, mesmo sem que Otelo tenha consciência do fato: “é olho por olho, é dente por dente // Não faço mais opção // Guerra é guerra // (p. 37). Como se fosse um solilóquio, Dirceu deixa cair a sua máscara e revela quem ele é: “Rasguei o meu diploma de bobo // Não sou mais carneiro, agora sou lobo // ... // É a lei do cão // É na dureza // Não dou moleza // Não tem pra ninguém // Primeiro eu // Segundo eu // Terceiro e quarto, eu também // [...] // Assim procedendo, eu vou vivendo muito bem” (p. 37). Percebe-se que esta canção se encaixa perfeitamente não apenas no desenvolvimento do enredo como na caracterização do personagem. Dentro da classificação das canções de acordo com as funções que as mesmas assumem ao longo do enredo, esta pode ser considerada, por um lado, uma **Canção de Expressão** uma vez que Dirceu, através da música, assume integralmente a sua identidade como uma pessoa egoísta, invejosa, interesseira e diabólica e, por outro lado, ela pode também ser classificada como uma **Canção de Decisão**⁵ porque Dirceu usa a canção para refletir sobre o seu posicionamento para, então, assumir definitivamente os seus planos.

Na noite do desfile do carnaval, enquanto os integrantes da escola de samba estão atarefados finalizando os últimos detalhes, Otelo entra no barracão, visivelmente conturbado. Todos percebem que ele está fisicamente transfigurado e que está agindo de uma maneira desequilibrada e inesperada ao tornar-se impaciente com todos e ríspido com Lucíola. Ele revela o sofrimento, desilusão, mágoa e o conflito interior que o domina e que está aniquilando o sossego de sua alma, num solilóquio que foi extraído de diversos sambas:

A insônia me leva à loucura, faz da noite uma tortura. A minha triste figura é o retrato da desilusão. Dói no peito a ingratidão...eu não merecia isso. Sofrer é a minha sentença! E essa dor para aliviar, só a morte. Já procurei a sorte, não encontrei. Ai, ai meu Deus! Tenha dó de mim! Não posso mais viver assim...não me dá mais prazer contemplar o luar pelos buracos do teto do meu barracão, que já não é mais palácio encantado, pois estou magoado,

ferido no coração. Se o amor é isso o que encontrei, nunca mais eu amarei.
Pra que me casei? Pra que? (p. 41)

Não restam dúvidas que esta mixagem de diversos sambas, apesar de não estar sendo cantada, pode ser também considerada como se fosse uma **Canção de Expressão** pelo teor altamente subjetivo, emocional, quase confessional do texto. Gasparani apresenta uma fotografia da alma de Otelo extraída, magnificamente, de diferentes fontes, oferecendo-nos uma excelente oportunidade para observarmos como bons resultados podem ser alcançados a partir do dialogismo textual e inter-gêneros.

Após a intensificação do conflito, um dos momentos em que a crise atinge o seu ápice no desenvolvimento da estrutura dramática, tanto no *Otelo* shakespeariano quanto no teatro-musical, é quando herói e vilão unem-se e, ajoelhados, fazem um pacto que resultará na tentativa de assassinar Candinho/Cássio e na morte efetiva de Luciola/Desdêmona. Ao analisarmos a estrutura formal de *Otelo da Mangueira*, este momento crítico do enredo finaliza com uma canção o primeiro ato do espetáculo, o que pode ser considerado muito apropriado, uma vez que um musical sempre deve terminar o primeiro ato num ponto de suspense, num ponto essencial do enredo, de modo que os espectadores continuem motivados para o início do segundo ato. A canção “Deus, Onipotente Criador” do compositor Cícero Santos, entoada por Dirceu e Otelo juntos, exprime o quanto Otelo sente-se vítima de toda esta situação que foi ardidamente tecida por Dirceu. No decorrer dessa **Canção de Expressão**, Otelo pede que Deus tenha misericórdia dele, porque ele não tem mais nem um minuto de paz, e que a sua dor possa ser aliviada. A grande ironia é que Otelo está, neste exato momento, firmando, de joelhos, um pacto com o Dirceu, o causador de todo esse sofrimento.

Deus, onipotente Criador
Olhai pra este pobre sofredor
Tem pena
Sofrer assim já é demais
Sou uma alma perdida
Que não tem vida
Nem um minuto de paz. (p. 44)

Após o festivo *pout-pourri* de exaltação⁶ à Mangueira, cantado pelas pastoras da escola de samba na abertura do Ato 2, Otelo e Lucíola se desentendem porque ela não consegue encontrar o lenço que ele lhe havia presenteado. As palavras de Otelo, ao afirmar que este lenço “é tão precioso quanto a sua própria vida” e que, de acordo com a sua mãe, “Perder ou dar o lenço a alguém [significaria] maldição na certa” (p. 47), acabam se tornando uma tortura para Lucíola e uma antecipação dos fatos trágicos. É muito significativo que no final desta troca verbal ríspida entre ambos na qual Otelo faz uma demonstração de todo o rancor, desilusão, mágoa, evidenciando a sua visível alteração emocional ao usar palavras sórdidas e cruéis ao referir-se à Lucíola, os dois se afastam, cada um para um lado, para cantar em dueto “Luz Negra”, de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso, e “Beija-Flor”, de Nelson Cavaquinho, Noel Silva e Augusto Tomás Júnior⁷. Esta separação física no início do dueto traz um resultado cênico bastante apropriado uma vez que, depois deste número musical, o casal vai se separar definitivamente até que o fim trágico se realize. Na introdução musical, Otelo declama um trecho do poema “Restos mortais”, de Carlos Cachça, cujo teor é uma mostra do quanto ele está enredado pelo jogo destrutivo que foi armado por Iago:

Do teu fingido amor pouco me resta. Foi a embriaguez da festa e do
prazer. Foi como o
veneno que faz mal horrivelmente e alguém inocente o bebe sem saber.
Mas guardarei para sempre mesmo sem querer, em minha pobre boca, o
desprazer, tanto amargor de um beijo que me deste, falso, nebuloso, agreste,
restos mortais de teu nefasto amor. (p. 51)

O dueto é uma **Canção de transição** porque está relacionado com o momento de mudança ou de conversão no posicionamento do casal, o que vai refletir definitivamente no direcionamento da ação dramática. Torna-se bastante representativo o fato de que Otelo e Lucíola, após cantarem três estrofes separadamente, cantam a última delas juntos, sendo que o teor desta última estrofe torna-se um vaticínio do que vai ocorrer para ambos. É sintomático que eles encerrem formalmente unidos o relacionamento que, apesar de promissor, está à beira do precipício. Esta é a última demonstração da união física que, entretanto, nada mais significa uma vez que ambos irão trilhar, daqui para frente, caminhos solitários que os levarão para o desfecho final trágico:

Lucíola e Otelo:

Sempre só
E a vida vai seguindo assim
Não tenho quem tem dó de mim
Estou chegando ao fim. (p. 51)

No final da cena 5 do Ato 2, Lucíola canta a **Canção de Expressão** “As rosas não falam”, de Cartola, que é uma música que sua avó cantava toda vez que ela sentia saudades de seu avô. Lucíola lembra que “ela morreu cantando essa música” (p. 71). Esta canção é uma expressão de seu estado de alma, de sua tristeza, de sua solidão, de sua desesperança: a lembrança desta canção torna-se um pressentimento de sua morte, sentimento que já lhe havia ocorrido anteriormente: “Minha alma tá gelada, com pressentimento de morte” (p. 67).

Bate outra vez
Com esperanças o meu coração
Pois já vai terminando o verão, enfim
Volta ao jardim
Com a certeza que devo chorar
Pois bem sei que não queres voltar
Para mim. (p. 71-72)

Otelo readquire o status de herói trágico depois que Dirceu é desmascarado por Marlene (Emília) e Candinho e, conseqüentemente, constata que ele fez parte de um jogo de manipulação colocado em ação por Dirceu. Antes de se suicidar, ele se despede cantando “Boêmio fracassado”, de Hélio Cabral. Essa canção poderia ser considerada ‘a canção de Otelo’, de seu momento final, quando ele expressa a sua vontade de morrer cantando: ele desabafa o seu fracasso e diz que estará sorridente até o final, apesar de saber que sua alegria é fingida. Esta é, como tantas outras deste musical, uma **Canção de Expressão**.

Quero morrer cantando
Não quero ver ninguém chorar
Sou um boêmio fracassado
Canto pra me desabafar
Fiz esta melodia
Pra que todos se lembrem de mim

Vou fingindo-me contente
Sempre sorridente até chegar meu fim.

Adeus orgia, adeus madrugada
Adeus companheiros de noitadas
Oh! Lua prateada
Leve o derradeiro beijo à minha amada. (p.85)

Quando essa canção é finalizada, restam apenas as batidas do surdo da Mangueira, como num cortejo fúnebre. Todos os atores vão se aproximando e se juntam em torno da cena trágica. Como Tia Fé iniciou o musical, irá também finalizá-lo em conjunto com o coro. O final do musical abordado, apesar de retratar uma tragédia, termina numa atmosfera positiva, de reafirmação dos valores: percebe-se, portanto, que o clima inicial de exaltação da Mangueira irá prevalecer na música de fechamento do musical, após a cena trágica. Pode-se dizer que predomina no final um movimento ascendente, de alegria: após sofrer calada o dissabor dos acontecimentos e das lágrimas escorrerem pelo morro, as cinzas espantaram a alegria e a Escola Mangueirense perdeu a marcação. Entretanto, o vento levará as tristezas, o surdo começará a bater muito forte e sua bandeira verde e rosa brilhará novamente, porque sua força é a tradição. A última estrofe reitera que a chama da Mangueira jamais se apagará, ela é a primeira no samba, a primeira em poesia, a primeira na harmonia e a primeira na emoção.

Gustavo Gasparani apropriou-se da estrutura narrativa do *Otelo* shakespeariano como um pretexto para contar uma outra história: ao transpor o mouro veneziano para o contexto cultural verde-amarelo das escolas de samba do Rio de Janeiro, ele conseguiu realizar uma perfeita adaptação da sequência trágica tendo como objetivo atender os seus propósitos dramáticos. A sociedade mangueirense está orgulhosa de suas histórias e conquistas que são narradas através das letras dos sambas-canções que, além de contribuírem para narrar o enredo, também pontuam os momentos críticos dos personagens, quando eles revelam os seus sentimentos, emoções, medos, frustrações, decepções através da música. Torna-se relevante mencionar que grande parte das canções que entram na composição do *Otelo da Mangueira* podem ser classificadas como **Canções de Expressão**: através inserção de canções que estabelecem uma íntima relação não apenas com o desenvolvimento da ação dramática, mas também com a expressão dos sentimentos dos personagens, Gasparani consegue

realizar uma equivalência com os solilóquios e apartes shakespearianos que expressam, igualmente, o âmago dos pensamentos e emoções dos personagens.

Notas

¹ O título *Otelo da Mangueira* indica, por um lado, que existe uma relação paratextual com o texto shakespeariano, evidenciando o caráter intertextual entre os dois textos e, por outro, sinaliza com a informação de que apesar de se tratar de uma adaptação do *Otelo* shakespeariano, não é o próprio texto que será representado.

² **Música 1:** (“Sala de recepção” por Cartola) “Habitada por gente simples e tão pobre // Que só tem o sol, que a todos cobre // Como podes Mangueira cantar? // Pois então saiba que não desejamos // Mais nada // A noite, a lua prateada // Silenciosa, ouve as nossas canções // Tem lá no alto um cruzeiro // Onde fazemos nossas orações // E temos orgulho de ser os primeiros campeões // Eu digo e afirmo que a felicidade // Aqui mora // E as outras escolas até choram // Invejando a tua posição // Minha mangueira é a sala de recepção // Aqui se abraça o inimigo // Como se fosse irmão.” GASPARANI, G. *Otelo da Mangueira*. 2005, p. 3. Como todas as referências estão relacionadas às sambas-canções inseridas no teatro musical *Otelo da Mangueira*, escrito por Gustavo Gasparani, optamos daqui para frente em colocar entre parênteses apenas o número das páginas.

³ De maneira geral, o coro exprime ideias e sentimentos que são compartilhados pela comunidade, embora sua forma e função variem ao longo da história. Em muitas ocasiões, o coro representa a voz do povo tornando-se, desta forma, um personagem coletivo.

⁴ **Música 2:** (“Cidadão do samba” por Arthurzinho) “Eu queria ter dinheiro // Que fosse em grande porção // Eu comprava um automóvel e ia morar lá no Leblon // Sou um simples operário // Não posso bancar barão, // Vou morar lá em Mangueira, // Num modesto barracão.” (p.10)

⁵ Numa **Canção de Decisão**, o personagem faz uma escolha, depois de um momento de reflexão.

⁶ A música que inicia o segundo ato deve expressar, musicalmente, um ritmo totalmente novo em relação a tudo o que já foi apresentado anteriormente; a apresentação de algo inédito tem como objetivo, além de manter a qualidade do musical, chamar atenção dos espectadores e mantê-los motivados para continuarem atentos para os desdobramentos da ação dramática.

⁷ **Música 14:** (“Luz Negra e Beija-Flor”): **Otelo:** “A luz negra de um destino cruel // Ilumina o teatro sem cor // Onde estou desempenhando o papel // De palhaço do amor.” **Lucíola:** “Vai, beija-flor, beija a roseira // Faz me lembra o meu amor // Hoje estou triste, sinto saudade // Volta pra mim, felicidade // Pobre de quem

desiste da vida // Não quero ser um suicida // A dor me abraça, é tão cruel // Minha esperança é Deus no céu.” **Otelo:** “Sempre só // Eu vivo procurando alguém // Que sofra como eu também // Mas não consigo achar ninguém.” **Lucíola e Otelo:** “Sempre só // E a vida vai seguindo assim // Não tenho quem tem dó de mim // Estou chegando ao fim.” (p. 51)

viii **Última estrofe da Música 19:** Lá lá rá Lá lá lá lá lá // A chama em Mangueira / / Jamais se apagará // Primeira no samba // Primeira em poesia // Primeira harmonia / / Primeira em emoção // E o povo canta forte // Canta alto, Mangueira! // Teu samba / / A voz do meu coração! (p. 86)

REFERÊNCIAS

- CHARLTON, H. B. *Shakespearian Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.
- GASPARANI, Gustavo. *Otelo da Mangueira*. Roteiro de encenação. (3º tratamento – março de 2005).
- HELIODORA, B. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- KENRICK, John. “How to write a musical”. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/write.htm>>. Acesso em: 14 jun. 2009.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SHAKESPEARE, W. *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE NA ÉPOCA E NA OBRA DE SHAKESPEARE

Anna Stegh Camati (anniesc@bol.com.br)
Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE)
Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: Partindo de conceitos desenvolvidos pela crítica neo-historicista e cultural materialista, este artigo traça um panorama do lugar da mulher na estrutura patriarcal da sociedade elisabetana-jacobina no início da modernidade. Para investigar os mecanismos da construção da identidade e do comportamento social, Shakespeare transforma a convenção cênica do travestimento em uma arma subversiva para questionar as noções de gênero e identidade no contexto das ortodoxias de sua cultura. Por meio do uso criativo do duplo disfarce ele consegue inverter os estereótipos e mostrar que a identidade de gênero não deve ser vista como um atributo fixo, mas como uma variante fluída que se altera de acordo com as circunstâncias em diferentes tempos e contextos.

Palavras-chave: Shakespeare. Gênero. Identidade. Travestimento.

ISSUES OF GENDER AND SEXUALITY IN SHAKESPEARE'S TIME AND WORK

Abstract: Starting from critical concepts developed by neo-historicism and cultural materialism, this article draws a panorama of the woman's part in the patriarchal structure of the Elizabethan-Jacobean society during the early modern period. To investigate the mechanisms of identity and the construction of social behavior, Shakespeare transforms the theatrical convention of crossdressing into a subversive weapon to question gender and identity issues within the context of the orthodoxies of his culture. Through his creative use of double disguise he succeeds in inverting stereotypes and showing that rather than being a fixed attribute in a person, gender identity must be seen as a fluid variable which shifts and changes according to circumstance in different times and contexts.

Keywords: Shakespeare. Gender. Identity. Crossdressing.

Artigo recebido em 28 ago. 2014 e aceito em 11 out. 2014.

Em *Shakespeare: A invenção do humano* (2000), Harold Bloom afirma que o dramaturgo e poeta estabeleceu o que significa “ser ou não ser humano”, inventando assim o conceito moderno de humanidade: através das centenas de personagens diferentes que habitam sua obra definiu a condição humana como a entendemos hoje. Isso não quer dizer que, anteriormente, grandes autores como Homero (datas de nascimento e morte desconhecidas), Sófocles (496 a.C.- 406 a.C.), Dante (1265-1321) e Chaucer (1343-1400), entre outros, não tivessem criado personagens individualizadas. A criação poética de Shakespeare, no entanto, marca um momento extremamente fecundo, e de inestimável importância na evolução e mudança do pensamento ocidental, instaurando ideias e conceitos que atravessaram séculos, e ainda não esgotaram seu prazo de validade.

É evidente que esta nova maneira de ver e pensar o mundo, que Shakespeare dramatiza em suas peças, só foi possível graças a determinadas condições e circunstâncias da época em que ele viveu e escreveu. Segundo Jakob Burckhardt, em *A cultura do Renascimento na Itália* (1921), foi com a valorização do homem durante o Renascimento que o mundo, até então voltado para Deus, transfere seu centro de gravitação para o próprio homem, resultando no nascimento do indivíduo, que tende a formular e desenvolver seu próprio pensamento ao invés de deixar-se escravizar por princípios e conceitos pré-estabelecidos. Muitas das personagens de Shakespeare representam esse espírito renascentista: ambas, tanto as masculinas quanto as femininas, se rebelam contra ideias e valores obsoletos, e se firmam na sua determinação de pensar e agir de acordo com sua própria consciência individual.

Jan Kott, o crítico polonês que revolucionou os estudos shakespearianos em 1965, observou, em *Shakespeare, nosso contemporâneo* (2003), que o dramaturgo inglês nos interessa ainda hoje, porque ele continua sendo atual, e o crítico marxista, Terry Eagleton, em *Marxismo e a crítica literária* (1976), asseverou que é difícil confinar Shakespeare à época em que viveu, uma vez que é possível estabelecer um diálogo entre sua obra e diversos pensadores da contemporaneidade, entre eles Sigmund Freud (1856-1939), Henri Bergson (1859-1941), Jacques Lacan (1901-1981), Gilles Deleuze (1925-1995), Michel Foucault (1926-1984), Jacques Derrida (1930-2004), e muitos outros.

Enquanto alguns críticos argumentam que Shakespeare foi feminista, outros acreditam que seria incorreto rotulá-lo como tal, mas a maioria é

unânime em afirmar que seu extraordinário *insight* a respeito da condição humana contribuiu para que retratasse homens e mulheres com igual arte e perspicácia, evidenciando a capacidade da mulher de transcender os limites de sua condição dentro do sistema patriarcal.

Os escritos da crítica neo-historicista se propõem a fornecer evidências de que não existe um lugar privilegiado de onde podemos perceber o passado de maneira objetiva, e que a nossa perspectiva sobre o mesmo será sempre mediada pelo presente e pela nossa subjetividade. O objetivo deste ensaio é introduzir o leitor, que se inicia nos estudos shakespearianos, ao caráter dinâmico do universo sócio-cultural da época elisabetana-jacobina e, traçar, em linhas gerais, um panorama do lugar social da mulher na estrutura patriarcal. Outrossim, também pretende-se discutir diversas estratégias de construtividade textual criadas pelo dramaturgo que, guardadas as devidas proporções, permitem realizar leituras contemporâneas de suas personagens femininas: através de diversos artifícios, Shakespeare sugere que os papéis sociais desempenhados pelo homem e pela mulher não são comportamentos determinados apenas biologicamente, mas, também, influenciados por padrões culturais passíveis de mudança.

Da natureza à cultura

Ao absorver as mais diversas influências dos mais variados campos do conhecimento humano tanto literárias quanto extra-literárias, Shakespeare imprimiu um novo enfoque à arte da caracterização das personagens em suas peças. Uma das influências mais marcantes foi a dos filósofos do humanismo pessimista, de orientação cético-relativista, entre eles, Michel de Montaigne (1533-92) que, em seus ensaios, já questionava a perspectiva essencialista que atribui a homens e mulheres identidades fixas. Em seu ensaio “Da incoerência de nossas ações”, o filósofo francês discute a natureza fluida e paradoxal dos seres humanos. Afirma que somos todos constituídos de peças e pedaços juntados de maneira casual e diversa, e que cada peça funciona independentemente das demais; assim, a diferença entre nós e nós mesmos é tão grande, a cada momento que passa, quanto a diferença entre nós e os outros. Somos extremamente contraditórios, ao mesmo tempo castos e lascivos, modestos e arrogantes, pródigos e avarentos, respeitosos e insolentes, dependendo das circunstâncias, que irão determinar o uso das diferentes máscaras, que ostentamos e escondemos, de acordo com as nossas

conveniências. Sabe-se que Shakespeare foi um ávido leitor de Montaigne e que inúmeras ideias e, muitas vezes, até mesmo as próprias palavras do filósofo francês, reverberam em seus textos como, por exemplo, a famosa fala de Jacques sobre a relação do teatro e vida na comédia *Do jeito que você gosta* (1599-1600): “O mundo é um palco e todos os homens e mulheres são na verdade atores; têm suas saídas e suas entradas e no decorrer da vida atuam em vários papéis, cada ato correspondendo a sete idades” (SHAKESPEARE, 2011, p. 54).

Em *Hamlet* (1601), por exemplo, no tocante à construção de Ofélia, desde o início da peça fica evidente o conflito entre a máscara exterior, socialmente construída, e o “eu” interior reprimido da heroína. A intimidação sexual de Ofélia já se evidencia na terceira cena do primeiro ato: vemos como ela é sugestionada para submeter-se às regras do patriarcado, manipulada por ambos, seu pai e seu irmão, que lhe ordenam a não confiar em seus sentimentos e desejos. A fragmentação de sua mente é o resultado de atitudes e mensagens contraditórias que ela não consegue conciliar: ela é usada e confundida por todos os homens de seu convívio, seu pai, seu irmão, o rei Cláudio e o próprio Hamlet. Laertes tenciona colocá-la num pedestal como um objeto estético, encarnando seu ideal de castidade feminina; Polônio objetiva transformá-la num completo autômato, sempre pronta para obedecer as suas ordens, uma mercadoria a ser negociada em proveito próprio; Cláudio a vê como um instrumento para sondar os propósitos de seu sobrinho; e Hamlet não hesita em insultá-la na cena do convento, descarregando nela toda a sua fúria e ansiedade motivada pela sua percepção neurótica da conduta de sua mãe. Ela não tem autonomia de escolha, pensamento e ação, e todos se mostram completamente alheios às suas necessidades e desejos. Completamente circunscrita pelo poder patriarcal, Ofélia é obrigada a reprimir não apenas a sua sexualidade, mas também a anular a sua identidade, a qual, tendo sido construída tomando como referência exclusivamente a vontade dos outros, não teve oportunidade de florescer. As excessivas pressões às quais é submetida culminam na perda de seu senso de realidade.

Influenciado por suas leituras e pela cosmovisão da época, Shakespeare não tardou em observar que a cultura influencia o comportamento social, e que tanto o homem como a mulher também são produtos do meio em que foram socializados. Consequentemente, muitas das personagens de Shakespeare, tanto as masculinas como as femininas, se

sustentam a partir de uma postura relativista, que define o sujeito como sendo fruto, não somente de fatores biológicos e psicológicos, mas também de determinações culturais e históricas.

As relações de gênero e sexualidade na sociedade elisabetana-jacobina

O Renascimento foi um período de transição, de profundas mudanças em todas as esferas da vida e do conhecimento da humanidade. É a época do feudalismo em declínio e do capitalismo emergente. Na obra de Shakespeare, encontramos a expressão desses dois mundos em tensão: ele investiga o homem de seu tempo, mostrando os conflitos, os choques de ideias e os valores desse momento histórico. Discute e questiona os códigos éticos e morais, disputas legais e de estado, questões de gênero, raça, classe social, e problemas existenciais causados, principalmente, pelas mudanças religiosas – catolicismo, anglicanismo e protestantismo.

A “grande corrente dos seres”, uma teoria classificatória que dividia os homens e os reinos animal, vegetal e mineral em categorias superiores e inferiores, segundo critérios de hierarquia e ordem, sistematizada por E. M. W. Tylliard, em *A imagem elisabetana do mundo* (1934), constituía a base da divisão em classes sociais e do absolutismo monárquico: tratava-se da legitimação ideológica de uma ordem social que procurava manter-se a todo custo. Os teóricos da crítica cultural materialista argumentam que esta teoria já não era aceita pela maioria da população na época de Shakespeare, e que o sistema patriarcal já apresentava sinais de instabilidade e enfraquecimento.

No entanto, apesar de que havia certa mobilidade social e flexibilidade de comportamento individual durante o humanismo renascentista, ainda continuava a vigorar, em grande parte, uma estrutura patriarcal estratificada. As restrições de gênero, raciais, étnicas e classistas continuavam sendo determinantes, no sentido de estabelecer como as pessoas deveriam ser tratadas e o que lhes era facultado fazer, ou seja, esses fatores ainda delimitavam a esfera de ação da maioria dos indivíduos e lhes impingiam sanções legais, sociais e econômicas. Na Inglaterra de Shakespeare, o homem podia exercer uma grande variedade de papéis de acordo com suas possibilidades e capacidades; o desempenho social da mulher, no entanto, era bastante limitado. Sua identidade derivava exclusivamente do sexo ao qual pertencia: podia ser mãe, esposa ou viúva; dama ou criada;

virgem, prostituta ou bruxa. A opção do claustro, que assegurava uma vida de respeito e segurança às mulheres solteiras, não mais se apresentava desde os tempos da reforma anglicana, quando os mosteiros e conventos foram extintos e seus bens confiscados pela coroa, fato que elevou os níveis de prostituição e mendicância.

O mito da identidade da mulher como um dado fixo sempre era invocado para não permitir que ela assumisse outros papéis, diferentes daqueles considerados pré-ordenados por Deus, e que, segundo crenças antigas, estavam inscritos em sua própria natureza. A natureza da mulher, segundo essas mesmas crenças, não era adequada para assumir papéis de destaque na sociedade, na política, nas artes, no mundo dos negócios e nas relações diplomáticas. Havia toda uma série de preconceitos com relação à mulher, como revela a criação das estruturas de pensamento binárias, cultivadas pelo poder patriarcal, sempre ávido em assegurar a hegemonia masculina. A mulher era considerada fraca, passiva, submissa, dependente, falsa e volúvel, deixando-se guiar demasiadamente pela emoção; em contrapartida, o homem era visto como o exato oposto: forte, ativo, dominador, independente, sincero e verdadeiro, orientado pela razão.

Após a morte prematura de Eduardo VI (1537-1553), e na absoluta falta de um herdeiro masculino, duas filhas de Henrique VIII (1491-1547), Maria (1516-1558) e Elisabete (1533-1603), tornaram-se rainhas, um fenômeno sem precedentes que até então havia sido impensável numa sociedade patriarcal. Em 1558, com a morte de Maria I e a ascensão de Elisabete I ao trono, uma era de paz e prosperidade transformou a Inglaterra em uma das principais potências do cenário político da época. Elisabete I teve poderes absolutos durante o seu reinado, e com a imagem do soberano-mulher que criou de si mesma (um ‘príncipe’ com um corpo de mulher e o coração de um rei), exprimia a ambiguidade dos papéis fixos supostamente inscritos na natureza do homem e da mulher.

Nos reinados da rainha Elisabete I (1558-1603) e do rei Jaime I (1603-1625), as mulheres inglesas gozavam de maior liberdade do que suas irmãs na Europa continental. Os viajantes que vinham do estrangeiro ficavam surpresos com o comportamento delas, que não eram confinadas em casa como na Espanha e em outros países: além das igrejas, elas tinham permissão de frequentar outros lugares públicos, tais como mercados, feiras, e teatros onde se constituíam em uma parte importante dos espectadores. As restrições enumeradas acima também não se aplicavam a todas as mulheres:

registros e documentos da época nos informam sobre mulheres que exerciam diversas profissões, possuíam propriedades, e eram chefes de família. Também chegaram até nós relatos de mulheres rebeldes que não se submetiam aos ditames do regime patriarcal (como as megeras, por exemplo), e que repudiavam os estereótipos nos quais supostamente deveriam se enquadrar.

Além disso, muitos escritos nos informam que houve mudanças na situação doméstica e no casamento como instituição no período elisabetano-jacobino, mudanças essas aceleradas e consolidadas pela ascensão do protestantismo. Os historiadores falam de uma ‘revolução sexual’: o velho casamento arranjado do patriarcado, um contrato comercial que valorizava a linhagem e a propriedade começava a declinar e, pelo menos teoricamente, o casamento era entendido como uma união de livre escolha baseada na parceria entre um homem e uma mulher. Muitos dos tratados da época, no entanto, apresentam inúmeras contradições, entre elas o argumento da importância da reciprocidade do amor, mas da manutenção da autoridade absoluta do homem. É, também, nessa época, que começa o debate sobre o *status* da mulher, e dos direitos e deveres dos parceiros no casamento.

Sabe-se que na Inglaterra renascentista as companhias teatrais necessitavam de um patrono para garantirem sua legitimidade. A companhia de Shakespeare era muito respeitada em Londres: primeiro como *Lord Chamberlain's Men* e, mais tarde, sob o patronato de Jaime I, como *The King's Men*, e, em inúmeras ocasiões especiais, era chamada para se apresentar na corte, onde, além de prestígio, era contemplada com algum retorno financeiro. O teatro, por outro lado, era uma instituição comercial permanente: o público pagante constituía a principal fonte de renda das companhias teatrais. Muitas pessoas que frequentavam os teatros não eram a favor da política e religião vigentes, temas de difícil abordagem pelos dramaturgos devido ao problema da censura: a cena era monitorada pelo poder estabelecido. Assim, para conseguir manter uma relação de cumplicidade com o grande público, que lotava a arena e as galerias dos inúmeros teatros londrinos, sem perder o apoio de seus patronos, Shakespeare viu-se obrigado a encontrar um meio para não desagradar a ninguém. A solução que encontrou foi introduzir recursos subversivos nas malhas de seus textos, elementos estes que possibilitassem leituras alternativas de suas peças: na superfície, o dramaturgo parecia ratificar a ordem patriarcal

e o absolutismo monárquico, mas por meio do subtexto, instaurado a partir de estratégias de construtividade textual diversas, a ordem estabelecida é questionada e, muitas vezes, subvertida.

Políticas da representação do feminino na criação poética de Shakespeare

A partir dos anos 1960 e 1970, com o surgimento das críticas neo-historicista e cultural materialista, novos enfoques orientam os estudos shakespearianos. Diversos aspectos da obra do poeta são investigados sob uma ótica contemporânea, entre eles a significação de ser mulher no contexto histórico e cultural da era elisabetana-jacobina, tomando como norte a rejeição de quaisquer respostas embasadas em fundamentos metafísicos, essencialistas ou deterministas do ponto de vista biológico. Suas investigações sugerem que os textos de Shakespeare podem ser lidos tanto para afirmar como para negar ideologias sexistas.

Esses críticos sublinham que não devemos esquecer que durante grande parte do período criativo de Shakespeare, a soberana absoluta foi uma mulher, Elisabete I, fato que, sem dúvida, repercutiu nas estruturas do patriarcado, e provocou discussões a respeito dos papéis sociais dos homens e das mulheres. Através do questionamento do que é natural e do que é construção social, Shakespeare mostra presciência em relação à insatisfação das mulheres diante dos estereótipos que lhes eram impostos: ele deu, muitas vezes, vez e voz à mulher, pois soube compreender as fraquezas e potencialidades humanas independentemente de sexo, classe social ou raça.

Em suas tragédias, com o propósito de questionar o *status quo*, Shakespeare manipula as informações encontradas em suas fontes (contos, novelas, crônicas), adaptando-as livremente, introduzindo uma série de modificações e inserções, que se constituem em um rico subtexto. A crítica cultural materialista argumenta que essas tragédias ostentam uma forte dimensão política através da inclusão no texto de indícios que viriam a permitir diversas leituras, muitas vezes, diametralmente opostas – ou seja, a idealização e a desmistificação/subversão de formas específicas de poder.

Apesar de os protagonistas das tragédias serem predominantemente masculinos, em duas delas, *Romeu e Julieta* (1594-96) e *Antônio e Cleópatra* (1606-1608), as heroínas compartilham do destino trágico dos heróis. E muitas mulheres, tais como Julieta, Lady Macbeth, Volumnia, Desdêmona

e Cleópatra, só para citar algumas, são personagens multifacetadas. A ousadia de Julieta é reconhecida universalmente pelos críticos: ela questiona a autoridade paterna e se recusa a seguir os códigos sancionados pela estrutura normativa do patriarcalismo, priorizando sua identidade pessoal em detrimento da social. E Cleópatra, uma das mais fascinantes heroínas de Shakespeare, é ainda mais ousada, visto que a sua posição de rainha lhe garante o que a maioria das mulheres não possuía: independência. Cleópatra não é apenas soberana de um povo mas, também, de si mesma.

Mas é no universo das comédias de Shakespeare que a mulheres se destacam: Pórcia, Beatriz, Katherina, Adriana, Viola, Rosalinda, entre tantas outras. Através da metateatralidade, paródia, ironia e de estratégias dramáticas diversas, tais como o disfarce ou travestimento, o poeta estabelece uma confusão de identidades, que contradiz e subverte a visão tradicional da mulher, sugerindo que os conceitos de ‘masculinidade’ e ‘feminilidade’ são criações culturais e, como tais, comportamentos aprendidos através do processo de socialização, que condiciona diferentemente os sexos para cumprirem funções específicas e diversas como se fossem partes de suas próprias naturezas. Esta naturalização que inferioriza o sexo feminino, um argumento igualmente utilizado pelas teorias racistas e de divisão em classes sociais, é constantemente questionada, criticada, ridicularizada e desacreditada nas comédias de Shakespeare.

A partir dos anos 1980 e 1990, a crítica feminista deu maior visibilidade às personagens femininas de Shakespeare. Catherine Belsey, Carol Thomas Neely, Juliet Dusinberry, Linda Bamber, Lisa Jardine, Jean E. Howard, entre outras, com base nas considerações teóricas de Simone de Beauvoir, procuram demonstrar em suas reflexões que as heroínas de Shakespeare são fortes, inteligentes e decididas. Elas possuem agudeza de espírito, perspicácia, determinação, audácia, independência, versatilidade e fluência verbal, como Katherina de *A megera domada* (1590-91), Beatriz de *Muito barulho por nada* (1598), e Rosalinda de *Como quiserem* (1599-1600).

Shakespeare subverte as ortodoxias da sociedade patriarcal e questiona a noção de uma identidade original ou primária do gênero. O autor deixa implícito, e muitas vezes, explícito, que a hierarquia sexual não é uma fatalidade biológica, porém uma construção, fruto de um processo histórico e, como tal, passível de transformação. Shakespeare transforma a convenção do travestimento em estratégia artística para questionar a validade da limitação de papéis femininos, colocando a nu o artifício de construção

de uma criatura chamada mulher: o duplo travestimento do ator pode ser visto como um emblema da igualdade entre os sexos, independentemente da roupa que vestem. Viola, Rosalinda, Jéssica, Pórcia e outras, que são representadas por atores travestidos de mulher que, depois, por necessidade das tramas, se disfarçam de rapazes, conseguem fazer muito do que é negado ao seu sexo: transitam livremente em áreas proibidas às mulheres e desempenham papéis reservados aos homens, lançando assim uma luz extremamente esclarecedora sobre os mecanismos de construção do comportamento social. O disfarce de homem permite-lhes um desenvolvimento mais efetivo e completo como indivíduo e sujeito, liberando-as das restrições de sua condição feminina e de objeto.

Em *O mercador de Veneza* (1598), por exemplo, três personagens femininas, Pórcia, Nerissa e Jéssica, se travestem de rapazes para cumprirem funções diversas. A dupla inversão é um recurso de distanciamento que nos faz pensar sobre o processo de construção identitária. Para mostrar como Shakespeare vira os estereótipos de cabeça para baixo, e manipula os conceitos culturais com grande sutileza através da estratégia do duplo travestimento, limitar-me-ei a fazer algumas considerações sobre Pórcia, a heroína da peça.

Pórcia é uma rica herdeira de Belmonte, cujo pai morto continua exigindo seu direito sobre a filha além-túmulo através da escolha de uma de três arcas pelo pretendente a sua mão: a jovem comenta que não pode escolher quem lhe agrada, nem recusar quem lhe desagrade (1. 2). Porém, fica muito claro que tudo o que ela diz entra em franca contradição com o que ela faz. De início, ela manipula Bassânio na escolha da arca certa através de uma canção cuja letra contém um jogo de rimas extremamente sugestivo; e, depois, quando Bassânio acerta, escolhendo a arca de chumbo, ela profere um discurso de submissão e dependência que parece afirmar os códigos da cultura do patriarcado: ela se diz frágil, insegura, sem lustro ou experiência, disposta a entregar sua fortuna, corpo e espírito a Bassânio para que este possa orientá-la “Como seu amo, seu senhor, seu rei”. Logo em seguida, porém, ela assevera que era “senhor” da mansão onde mora e não “senhora”, e lhe entrega um anel, que uma vez perdido dará a ela o direito de protesto (3. 2). Vemos que ela impõe condições desde o primeiro momento, e as atitudes que toma a seguir, quando, travestida de Baltazar, ela decide desempenhar a função de advogado (3. 4), não para resolver a situação de Antônio, amigo de seu marido, mas para salvar seu próprio casamento, não

deixam dúvidas de que ela foge inteiramente ao estereótipo considerado natural e intrínseco à mulher: ela não é submissa, frágil ou dependente, porém forte, inteligente, astuta e, até mesmo, autoritária.

A cena final da peça que dramatiza o motivo dos anéis (5. 1), novamente sublinha a capacidade performática de Pórcia, que manipula a situação em tom de brincadeira, mas deixa no ar uma ameaça de traição que torna Bassânio extremamente vulnerável e inseguro. Tanto o discurso como as atitudes da heroína mostram que ela não ratifica o poder da ideologia patriarcal, nem internalizou os imperativos de sua cultura como querem alguns críticos. Ao contrário, fica evidente que ela só se identifica com a imagem feminina do patriarcalismo (3. 2) para tornar-se desejável: ela fala exatamente aquilo que Bassânio gostaria de ouvir.

As mulheres que frequentavam os teatros, provavelmente, se divertiam com as heroínas rebeldes de Shakespeare, cujos comportamentos levantavam questões de identidade e diferença. Possivelmente, elas se deleitavam com as fantasias de poder às quais se entregavam durante o espetáculo antes de retornar para a sua vida de submissão do dia a dia. Presume-se que muitas mulheres devem ter aprendido a lição, usando na vida real as estratégias sugeridas no teatro, uma vez que o travestimento era praticado por algumas damas da sociedade elisabetana-jacobina, quando queriam ser mais livres e transitar em áreas proibidas.

Shakespeare captou no ar as inquietações do período em que viveu e, sendo dotado de uma sensibilidade apurada, deu corpo e voz às novas ideias. Apesar de algumas personagens das comédias proferirem discursos misóginos, o subtexto e as diversas estratégias cênicas permitem vislumbrar um certo distanciamento do autor. Principalmente, através do recurso do travestimento, ele revela os principais mecanismos de fabricação da construção social do gênero, propiciando uma abertura no texto, que permite diversas leituras. Ao mostrar a teatralidade e performatividade dos comportamentos sociais, suas peças levantam questionamentos que revelam uma estrutura de poder patriarcal longe de ser absoluta; muitas mulheres, aparentemente subservientes, tinham seus próprios meios de subversão e mecanismos de poder apesar das opressões do sistema.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*, v. 1: Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do humano*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BURCKHARDT, Jakob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. New York: Macmillan, 1921.

BURKE, Peter et alii. *O homem renascentista*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

CAMATI, A. S. Ofélia revisitada: a estética da encenação teatral de Marcelo Marchioro. In: TOMITCH, Leda et alii. *Literaturas de Língua Inglesa: visões e revisões*. Florianópolis: Insular, 2003, p. 443-455.

_____. Crossdressing as performative subversion of identity in Shakespeare’s *The Merchant of Venice*. In: *Anais do I Congresso Internacional da ABRAPUI*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 1-11.

DOLLIMORE, Jonathan; SINFIELD, Alan. *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1991.

DUSINBERRE, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*. London: Macmillan, 1996.

EAGLETON, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen, 1976.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.

KOTT, Jan. *Shakespeare, nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MONTAIGNE, Michel. *Ensaíos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996. v. 1.

SANTOS, Marlene Soares dos. Shakespearean Androgyny: a Feminist Reading. In: *Anais do XXVI SENAPULLI*. Campinas: FAPESP, 1994. p. 23-27.

SHAKESPEARE, William. *Do jeito que você gosta*. Trad. Rafael Rafaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

_____. *Hamlet*. Trad. Anna Amélia de Queiróz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

_____. *O mercador de Veneza*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

TYLLIARD, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. London: Chatto & Windus, 1943.

WAYNE, Valerie (ed.). *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. New York: Cornell University Press, 1991.

O GÊNERO VESTUÁRIO E O GÊNERO COMO VESTUÁRIO: TRANSGRESSÃO DE GÊNERO NA AUTOBIOGRAFIA DE MARGARET SKINNIDER

Adelaine LaGuardia (adelaineufs@gmail.com)

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Minas Gerais, Brasil

Raimundo Sousa (raimundo_sousa@terra.com.br)

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Minas Gerais, Brasil

Resumo: Sob um viés pós-estruturalista, problematizamos a identidade de gênero e a dialética entre sua normatização e transgressão no projeto nacional irlandês, tomando como exemplo o caso paradigmático da militante feminista e nacionalista Margaret Skinnider que atuou no sangrento Levante da Páscoa. Mediante análise de sua autobiografia, investigamos, com base na teoria da performatividade (BUTLER, 1990), seu uso transgressivo do vestuário na constituição performativa do gênero, sublinhando sua instrumentalização do vestuário em microrresistências operadas nos interstícios das tecnologias disciplinares. Atentos ao modo como Skinnider jogava com padrões de vestuário, demonstramos que a militante transgredia duplamente as normatividades de gênero, seja por uma condescendência estratégica na qual burlava códigos de feminilidade no ato mesmo de sua suposta iteração, seja pela prática da travestilidade que lhe facultava uma constante flutuação entre os pólos masculino e feminino.

Palavras-chave: Gênero. Performatividade. Margaret Skinnider. Nacionalismo.

THE CLOTHING GENRE AND GENDER AS CLOTHING: GENDER TRANSGRESSION IN MARGARET SKINNIDER'S AUTOBIOGRAPHY

Abstract: According to a poststructuralist bias, we problematize gender identity and the dialectic between its normatization and its transgression in the Irish national project, taking as an example the paradigmatic case of the feminist and nationalist militant Margaret Skinnider who acted in bloody Easter Rising. Through an analysis of her autobiography, we investigate, based on the performativity theory (BUTLER, 1990), her transgressive use of clothing in the performative constitution of gender, highlighting her instrumentalization of clothing in microrresistences operated in the interstices of disciplinary technologies. Attentive to the way Skinnider played with clothing patterns, we demonstrate how the militant doubly transgressed gender normativities, either through a strategic condescendence in which she cheated codes of femininity in the very act of their supposed iteration, or through the practice of travestility that favored a constant fluctuation between male and female poles.

Keywords: Gender. Performativity. Margaret Skinnider. Nationalism

Artigo recebido em 13 maio 2014 e aceito em 11 jul. de 2014.

O gênero vestuário e o gênero como vestuário

Embora conceba a resistência como contraface primeira do poder, asseverando que onde houver este último aquela também se fará presente, Foucault (1976) se atém menos às formas de resistência do que ao modo como operam os dispositivos disciplinares e às posições-de-sujeito que estes engendram. Dessa opção analítica resulta, segundo Hall (1996),

a formal account of the construction of subject positions within discourse while revealing little about why it is that certain individuals occupy some subject positions rather than others. By neglecting to analyze how the social positions of individuals interact with the construction of certain ‘empty’ discursive subject positions, Foucault reinscribes an antinomy between subject positions and the individuals who occupy them. Thus his archaeology provides a critical, but one-dimensional, formal account of the subject of discourse. Discursive subject positions become *a priori* categories which individuals seem to occupy in an unproblematic fashion. (p. 10)

Ainda que cada arranjo social legítimo determinados padrões identitários pela universalização de princípios monocentrais, a hegemonia, longe de absoluta, dá-se numa dinâmica entre norma e agência em que as formas de apropriação pelos atores podem tanto reproduzi-la quanto desafiar-la. Porém, o descrédito com que geralmente tratamos as experiências “banais” não raro impossibilita a devida apreensão dessa potencialidade disruptiva, haja vista a análise de um eminente sociólogo acerca das implicações da moralidade sexual instituída pela Igreja católica na Irlanda. Seguro de que o monopólio moral eclesiástico intimidou a formação de dissidências sexuais no país até meados do século XX, Inglis (2005) superestima a normatividade, atribuindo-lhe um poder que, embora limitativo, não foi suficientemente implacável para impedir transgressões, e subestima as microrresistências, assegurando que “é difícil encontrar quaisquer vestígios de resistência ou desafio à ordem normativa existente” (p. 13, nossa tradução)¹. Ao restringir a possibilidade de mudança social ao domínio da macroestrutura, sua perspectiva desconsidera que tal mudança se constitui graças, também, à somatória de rupturas isoladas. Ora, porque alheio à alçada dos eventos que, monumentalizados, constituem a chamada História Oficial, o cotidiano é associado, no mais das vezes, a uma ciclicidade de práticas repetitivas e, portanto, estáticas. Todavia, longe de

restrito ao universo da rotina (repetição), o mesmo cotidiano constitui um campo aberto para o inusitado (ruptura) na medida em que, segundo de Certeau (1980), a subversão pode operar nos interstícios das tecnologias institucionais e dos discursos dominantes por meio de formas sub-reptícias de transgressão que jogam com os mecanismos disciplinares.

Uma forma de captar esse potencial subversivo consiste em redimensionar a lente investigativa, somando-se ao foco nas instâncias repressivas a atenção também para o âmbito da “experiência vivida”, conceito fenomenológico caro ao projeto inicial dos estudos culturais, a fim de observar possíveis fissuras e contradições na ordem instituída. Afinal, o panorama macrosociológico, ao priorizar os aparatos disciplinares, favorece um mapeamento da rede de discursos dominantes, mas, em contraposição, não apreende a complexidade das relações de gênero se tomado isoladamente – já estas se dão na dialética entre o nível macroestrutural (da regulação) e o nível microestrutural (da experiência).

Por sua vez, um modo de apreender as transgressões operadas no campo da experiência vivida consiste em atentar para a não-naturalidade do gênero, tal como fez Riviere (1929) de forma pioneira ao conceituar a feminilidade nos seguintes termos, a partir do caso de uma conferencista que exibiu comportamentos exageradamente “femininos” como contrapeso de sua transgressão de gênero numa conjuntura desfavorável à atuação da mulher no espaço público:

Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it [...]. The reader may now ask [...] where I draw the line between genuine womanliness and the ‘masquerade’. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial. They are the same thing. (p. 38)

A intrigante sinonímia estabelecida pela psicanalista antecipa o desconstrutivismo ao sugerir que a feminilidade que a mulher supostamente arremeda é também uma simulação que, inexistente *in natura*, não passa de uma apropriação de padrões culturais como autoproteção numa organização social androcêntrica.

A pressuposição da teatralidade do gênero na noção de feminilidade como máscara tem inspirado feministas como Butler (1990), que, em formulação seminal para a teoria *queer*, compreende o gênero como efeito

de atos performativos de cuja iteratividade depende a naturalização de determinados paradigmas culturais. Contudo, a mesma cadeia de repetição que naturaliza padrões de gênero pode atuar inversamente mediante *performances* que subvertem a ilusão de estabilidade identitária. Donde o caráter transgressivo da travestilidade, na qual o sujeito, ao trajar-se parodicamente como o “sexo oposto”, transgride representações de gênero e a própria equivalência entre sexo e gênero, já que a diferença entre a anatomia da/do *drag* e o gênero representado revela o caráter contingente e imitativo deste último, expondo como a identidade é constituída performativamente pelas próprias expressões que supostamente seriam sua exteriorização.

Essa formulação tem recebido, ao lado de comentários elogiosos, severas críticas por passar ao largo das especificidades contextuais em que as *performances* de gênero se situam e, conseqüentemente, por não problematizar suas nuances e contradições. Namaste (1996), por exemplo, relaciona o textualismo de Butler a uma distorção da proposta inicial dos estudos culturais, que tinham em mira o campo da experiência como paradigma de estudo, e reclama que a teórica, no lugar de compreender como os conflitos de gênero sucedem no aqui-e-agora das relações sociais, restringe-se a significações textuais desprendidas de sua base material, numa perspectiva meramente ensaística e abstrata que perde de vista o horizonte interventivo.

Cientes tanto da pertinência conceitual da performatividade para o exame da construção social do gênero quanto, em contrapartida, da obliteração das relações materiais sob cuja base se instauram as práticas de significação como uma das limitações das metodologias textualistas, procuramos, neste trabalho, analisar a noção de performatividade a partir da “experiência vivida”, a fim de explorar como os sujeitos tomam parte em sua formação identitária mediante suas práticas sociais. Para tanto, investigamos as formas de negociação empreendidas por mulheres que, apesar do empenho da *intelligentsia* nacionalista irlandesa em restringir seu agenciamento, atuaram no nacionalismo para além dos limites impostos ao seu gênero. Sem a pretensão de traçar um panorama geral da participação das mulheres no projeto nacional², focalizamos especificamente o caso paradigmático da militante feminista e nacionalista Margaret Skinnider, observando, a partir dos registros memoriais contidos em sua autobiografia, *Doing My Bit for Ireland* (1917), como sua agência, sob efeito da travestilidade,

desmantelava não somente papéis de gênero como a própria noção de gênero.

Transgressão de gênero na autobiografia de Margaret Skinnider

Emergente numa episteme calcada na obsessão por dicotomias de gênero sob influxo de uma cosmologia ocidental que polarizava o universo em dois domínios supostamente ontológicos, quais sejam, o masculino e o feminino, o imperialismo moderno se assentou em um regime de significação, no qual praticamente tudo era submetido a uma taxonomia binária e classificado como masculino ou feminino, inclusive os países e, neste caso, se reduziam ao binarismo heteronormativo e ao determinismo biológico que resultava em complexas disparidades históricas, econômicas e culturais entre povos:

In figuring the conquerors as the exponents of a principle coded and celebrated as masculine (encompassing an aggressive will to historical progress, technical mastery and rational transcendence, et cetera), and the conquered as the embodiment of a principle stereotyped and discounted as female (encompassing a passive repose in organic cyclicity, affective immanence and domestic concerns, et cetera), imperialist discourse has inscribed a vicious symbolic circle in which sexual and socio-economic dominance reflect and authorize one another. (VALENTE, 1994, p. 189)

De largo uso como aparato discursivo legitimador do projeto expansionista imperial, essa lógica binária disjuntiva teve recursividade particular na conquista da Irlanda, colônia europeia cuja especificidade etnogeográfica exigia um engenho particular na justificação moral para sua expropriação. Por conseguinte, se o imperialismo investiu na feminização dos colonizados com vistas à chancela de medidas interventivas e exploratórias, a resistência anticolonial, em posição estatutária desfavorável no embate geopolítico, viu-se forçada a estruturar sua agenda em torno do revide a essa estratégia de desempoderamento. Assim, preso a uma dialética na qual suas formas possíveis de autoinvenção se davam em necessária contraposição às imputações do discurso colonial e, portanto, prendiam-se a elas, o anticolonialismo irlandês fundamentou seu projeto de descolonização em rígidas assimetrias de gênero a fim de provar a virilidade dos homens nativos, instaurando um código de hipermasculinidade que

demandava, em complemento, um código de hiperfeminilidade análogo. Portanto, o primado da remasculinização teve como corolário um efeito subtrativo na agência das mulheres a fim de que não eclipsassem o protagonismo masculino, nem desestabilizassem as balizas **de gênero que o referendavam** (CAIRNS, RICHARDS, 1988; HOWESS, 1998; VALENTE, 2011).

Todavia, diversas mulheres não apenas conseguiram ultrapassar o *cordon sanitaire* que cindia as esferas masculina e feminina como obtiveram êxito no Levante de 1916 como mensageiras, espãs e transportadoras de armas e munições, já que, valendo-se do estigma de “sexo frágil”, passavam despercebidas pelas tropas inglesas por não levantarem suspeitas de engajamento no nacionalismo militar. Assim, sob seus vestidos e saias, moças aparentemente inofensivas estabeleciam contato entre os postos distribuídos em Dublin, transportando desde documentos confidenciais e grandes somas de dinheiro até armas e munições (CURTIS, 1994). Quando da invasão e inspeção de sua casa por soldados britânicos, Kathleen Clarke (1991), zeladora das finanças do *Irish Republican Brotherhood*, disfarçou o medo encarnando um estereótipo de feminilidade em uma cena típica de comédia policial que ilustra a teatralidade do uso do gênero na subversão da feminilidade pela própria feminilidade: “A fim de mostrar-lhes o quão pouco suas ações me preocupavam, peguei um lenço [...] que eu vinha fazendo e fiquei trabalhando nele durante toda a busca” (p. 84).

No entanto, quem melhor explorou a potencialidade disruptiva da performatividade de gênero foi a escocesa Margaret Skinnider (1893-1971), que, tendo aprendido a atirar em um clube de artilharia criado pelos britânicos “para que as mulheres pudessem ajudar na defesa do Império” (SKINNIDER, 1917³, p. 6), testaria seu aprendizado marcial contra o próprio império. Convidada por Constance Markievicz a colaborar no Levante de 1916, a *suffragette* e integrante da *Cumann na mBan* de Glasgow desembarcou na ilha armada literalmente dos pés à cabeça, usando seu vestuário “feminino” como suporte para materiais bélicos: “Em meu chapéu eu estava levando [...] detonadores para bombas e os fios estavam enrolados em torno de mim sob o meu casaco” (DMBI, 9).

Na casa de sua mentora, Skinnider notou uma variedade de trajes teatrais usados tanto como caracterização por atores quanto como disfarce por *suffragettes* e líderes trabalhistas no encaicho da polícia. Essa dupla utilidade das roupas em *performances* teatrais e no uso, não menos teatral, como forma

de transgressão de gênero e de classe parece tê-la inspirado a explorar o recurso pragmático-funcional da travestilidade. Assim, a voluntária arregimentada para atuar como mensageira se mostrou hábil também para outra função:

When I told Madam [Markievicz] I could pass as a boy, even if it came to wrestling or whistling, she tried me out by putting me into a boy's suit, a Fianna uniform. She placed me under the care of one of her boys to whom she explained I was a girl, but that, since it might be necessary some day to disguise me as a boy, she wanted to find whether I could escape detection. [...] We went out, joined the other Fianna, and walked about the streets whistling rebel tunes. (*DMBI*, 22-23)

Incumbida de duas funções que a inscreviam em papéis de gênero duais, Skinnider atuaria (em sentido teatral) ora como mulher/mensageira, ora como homem/fuzileiro, devendo ser ora “feminina” o bastante para executar suas operações de espionagem e transporte clandestino sem levantar suspeitas, e ora suficientemente “masculina” para convencer seus pares de que era um deles. Nessa alternância de funções, a troca do gênero (*genre*) vestuário constituía um rito de passagem que implicava também em mudança de gênero (*gender*):

Whenever I was called down to carry a despatch (sic), I took off my uniform, put on my gray dress and hat, and went out the side door of the college with my message. As soon as I returned, I slipped back into my uniform and joined the firing-squad. (*DMBI*, 138)

Essa transformação ritualística, que aponta duas cadeias de repetições antitéticas, evidencia como o gênero, literalmente, vive de aparências, pois não apenas se constitui pelo vestuário como ele próprio é um vestuário enquanto inscrição cultural. Ao assumir transidentidades cambiantes numa constante flutuação por categorias que evidencia a insustentabilidade do binarismo ontológico homem/mulher, Skinnider expõe a contingência de categorias de gênero, cuja suposta diferença ontológica se resume a convenções sociais materializadas no vestuário. Assim, o caráter paródico de suas *performances* aponta a natureza artificial do próprio gênero, como se nota na fotografia (Fig. 1) em que a ativista parodia o estereótipo de

masculinidade, numa versão superlativa do masculino, posando com as pernas entreabertas, as mãos enfiadas nos bolsos e um charuto na boca.



Fig. 1. Skinnider travestida como homem.

Fonte: Skinnider (1917, p. 21)

Ao tempo em que aparentemente reforçava a cultura dominante, Skinnider se inseria numa contracultura que a desafiava pela transgressão paródica do dimorfismo masculino/feminino. Ao cumprir uma de suas missões noturnas, despertou a curiosidade de um policial que, no entanto, identificou-a como apenas uma jovem indefesa:

A policeman came slowly toward me. He had his dark-lantern and, catching sight of me, flashed it in my face. He stared, but said nothing. No doubt he was wondering what a decently dressed girl was doing in that part of town at such an hour. I watched him as closely as he watched me. He caught sight of my string, I intended to give three jerks, and, at the same moment, throw pepper in his face [...]. But he did not notice the string, and passed on. (*DMBI*, 51)

A mesma máscara de feminilidade que intriga o policial o despista de examiná-la atentamente, pois a transgressão espaço-temporal é contrabalançada pelo vestuário, que no mapa conceitual do guarda a reposiciona em seu lugar de gênero como respeitável professora de classe média. Pelo tom irônico de sua autodescrição como “uma moça decentemente vestida”, Skinnider parece tão crítica quanto à natureza prescritiva da feminilidade que utiliza como recurso, de modo que a aparente reverência constitui uma forma de transgressão na qual, ao vestir a máscara, ela desmascara convenções. Assim, servindo-se da estética como transgressão, Skinnider se mostra obediente aos preceitos de gênero pela incorporação de uma feminilidade respeitável que, paradoxalmente, permite-lhe desrespeitá-la e, sob a aparente ingenuidade feminina, vigia sem ser notada, tal como quando passa despercebida por um policial: “Ele não prestou atenção em mim; eu era apenas uma garota de bicicleta. Mas eu o observei bem de perto” (*DMBI*, 95).

Seu uso consciente da feminilidade como recurso é notável na cena cinematográfica em que Skinnider se vale de um truque “feminino” para induzir um rapaz a ajudá-la no reconhecimento do território onde se situariam os barracões:

When I reached the spot where I thought the magazine ought to be, I took my handkerchief and let it blow – accidentally, of course – over this outer wall. A passing boy gallantly offered to get it for me. Being a woman and naturally curious, I found it necessary to pull myself up on tiptoe to watch him as he climbed over the wall. The ground between the two walls had not been paved, but was of soft earth. I had seen enough. Thanking the boy, I put my handkerchief carefully into my pocket so as not to trouble any one else by making them climb about on Dublin walls, and went on my way. (*DMBI*, 40-41)

Pela ironia com que se refere a estereótipos de gênero, a militante republicana deixa claro que, ao invés de considerar a feminilidade uma essência da qual a mulher se vale quando conveniente, considera-a uma fabricação cultural que só produz efeitos de sentido pela repetição. De fato, numa perspectiva foucaultiana de que o poder, longe de centralizado numa instância dominante, encontra-se capilarmente espalhado pelo tecido social e, portanto, onipresente de forma multidirecional na dinâmica das relações sociais, mulheres como Skinnider obtinham empoderamento não por

reproduzir acriticamente a ordem vigente, mas por trapaceá-la mediante uma condescendência estratégica que Bhabha (1985), referindo-se à agência do sujeito colonizado, denomina **civilidade dissimulada**. Se não podiam confrontar radicalmente o patriarcado, tais mulheres empreendiam microrresistências ao assumir identidades provisórias nas quais o repertório vestuário, sob o aparente reforço de códigos de gênero, servia como recurso para a transgressão de limites físicos e simbólicos, resultando que suas *performances* subvertiam a norma no ato mesmo de sua suposta iteração. Portanto, mesmo a adequação ao padrão de feminilidade pode ser disruptiva enquanto artificialidade calculada, pois, ao aparentemente se submeterem aos códigos de gênero dominantes pelo vestuário “bem-comportado”, tais mulheres desnudavam em seu vestuário a estrutura imitativa e contingente do gênero, embaralhando a polaridade entre conformação e resistência.

Ao arremedar o sistema cultural hegemônico, Skinnider se engajava numa dinâmica de conformação e resistência na qual, apropriando-se dos repertórios disponíveis, participava de sua construção de gênero em vez de se enquadrar acriticamente em posições-de-sujeito. Portanto, a forma como essa e outras mensageiras e espiãs vestiam a feminilidade como máscara contradiz o argumento, sustentado por Irigaray (1985, 1989), de que tal recurso evidencia o *status* da mulher como espetáculo, não como expectadora, como objeto de desejo, não como sujeito desejante, configurando uma forma de reificação na qual esta usufrui alguma aquiescência social à custa da satisfação de fantasias masculinas e adequação a um sistema de valores que não o seu, anulando-se e anulando seu próprio desejo. Ora, se, por um lado, a máscara pressupõe *mise-en-scène* para um expectador, por outro encerra um jogo de simulação e dissimulação que permite ver escondendo-se.

Mensageiras e espiãs como Skinnider também desconstroem a tendência do feminismo radical à vitimização da mulher pela identificação dos padrões estéticos como dispositivos de controle institucionalizados, cuja convergência entre interesses capitalistas e patriarcais a aprisiona à condição ornamental, simultaneamente impelindo-a ao consumo e inscrevendo-a como mercadoria dependente da aparência para atração do desejo masculino⁴. Ao desconsiderar o potencial de agência da mulher na forma como (in)veste suas roupas, tal perspectiva incorre na mesma subestimação adorniana da possibilidade negociativa dos consumidores frente à Indústria Cultural, cujas imposições seriam introjetadas acriticamente

pela massa concebida como receptáculo passivo da ingerência do poder, e recai, ainda, no mesmo sexismo patriarcal que codifica a mulher como passiva, ingênua e vulnerável. Quando, em vez de indagarmos o que as normatividades de gênero fazem das mulheres, reformulamos a questão para o que estas fazem com o que tais normatividades procuram fazer delas, encontramos formas de resistência nas franjas das próprias normas, pois os significados que atribuem ao vestuário não são necessariamente aqueles determinados pela ideologia de gênero.⁵

Considerações finais

Na Irlanda, o anticolonialismo constituiu, a rigor, um corolário ideológico do próprio colonialismo, na medida em que respondia à economia maniqueísta que distinguia a virilidade imperial e a feminilidade colonial pelo imperativo de resgate da hombridade gaélica, incorrendo em semelhante maniqueísmo ao **instaurar uma fixação obsessivo-compulsiva pela distinção entre masculinidade e feminilidade no ordenamento social e simbólico irlandês**. Ora, uma vez que a masculinidade hegemônica se define em relação oposicional e complementar com a feminilidade e, portanto, qualquer alteração nos padrões desta última desestabiliza os referenciais da primeira, no projeto nacional irlandês as mulheres eram encurraladas **sob diversas tecnologias disciplinares com vistas à circunscrição de suas possibilidades de agência**.

Todavia, mulheres como Margaret Skinnider dão mostras de que o mesmo nacionalismo que limitava sua atuação lhes permitia exercer alguma forma de empoderamento, quer pela apropriação disruptiva que subvertia os códigos de feminilidade no ato mesmo de sua aparente iteração, quer pelo efeito da travestilidade que facultava um movimento transidentitário revelador da estrutura contingente e imitativa do gênero. De fato, a configuração monológica desse projeto foi comprometida por suas próprias contradições constitutivas, uma vez que sua agenda, embora androcêntrica, era desafiada por microrresistências operadas nos interstícios das tecnologias disciplinares por mulheres cujas performatividades de gênero jogavam com os códigos de feminilidade instituídos.

Notas

¹ Todas as traduções de citações em língua estrangeira são de nossa autoria. Em benefício da fluência textual, optamos por traduzir as citações diluídas no texto e, em prol da fidelidade às fontes, por manter na língua original as citações recuadas.

² Para tal, ver, dentre outros, Ward (1989), Murphy (1989) e McCoolle (2003).

³ Doravante o texto será referenciado pela abreviação *DMBI* seguida do número da página.

⁴ Para uma crítica a essa tendência, ver Felski (1995).

⁵ Relação similar ao binômio codificação/decodificação tomado por Hall (1973) para argumentar que os significados idealizados pelos produtores midiáticos não são necessariamente os mesmos recebidos pelos consumidores, pois estes os ressignificam a partir de seu próprio contexto de experiência.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. Sly civility. *October*, v. 34, p. 71-80, Outono, 1985.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

CAIRNS, David; RICHARDS, Shaun. *Writing Ireland: colonialism, nationalism, and culture*. New York: St. Martin's, 1988.

CLARKE, Kathleen. *Revolutionary Woman: my fight for Ireland's freedom*. Ed. Helen Litton Dublin: The O'Brien Press, 1991.

CURTIS, Liz. *The Cause of Ireland*. Belfast: Beyond the Pale Publications, 1994.

DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien: 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1980.

FELSKI, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*, v. I: La volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976.

HALL, Stuart. *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: University of Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, 1973.

HALL, Stuart. Introduction: Who needs identity? In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (eds.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996, p. 1-17.

HOWES, Marjorie. *Yeats's Nations: gender, class, and Irishness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

INGLIS, Tom. Origins and Legacies of Irish Prudery: sexuality and social control in modern Ireland. *Éire-Ireland*, v. 40, n. 3-4, p. 9-37, 2005.

IRIGARAY, Luce. Masquerade

Reconsidered: further thoughts on the female spectator. *Discourse*, v. 11, n. 1, p. 42-54, 1989.

IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

MCCOOLE, Sinéad. *No Ordinary Women: Irish female activists in the revolutionary years, 1900-1923*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.

MURPHY, Cliona. *The Women's Suffrage Movement and Irish society in the Early Twentieth Century*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.

NAMASTE, Ki. "Tragic Misreadings": queer theory's erasure of

transgender subjectivity. In: BEEMYN, Brett; ELIASON, Mickey (eds.). *Queer Studies: a lesbian, gay, bisexual, and*

transgender anthology. New York: New York University Press, 1996, p. 183-203.

RIVIERE, Joan. Womanliness as Masquerade. *The International Journal of Psychoanalysis*, v. 10, p. 303-313, 1929.

SKINNIDER, Margaret. *Doing My Bit for Ireland*. New York: The Century Co., 1917.

VALENTE, Joseph. *The Myth of Manliness in Irish National Culture, 1880-1922*. Urbana: University of Illinois Press, 2011.

_____. The Myth of Sovereignty: gender in the literature of Irish nationalism. *ELH*, v. 61, n. 1, p. 189-210, 1994.

WARD, Margaret. *Unmanageable Revolutionaries: women and Irish nationalism*. London: Pluto Press, 1989.

A (DES)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE SEXUAL EM “BETTER BE READY ‘BOUT HALF PAST EIGHT”, DE ALISON BAKER

Brunilda T. Reichmann (brunilda9977@gmail.com)
Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE)
Curitiba, Paraná, Brasil

Kimberly Marjorie Geddes (kimgeddes58@gmail.com)
Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE)

Resumo: O conto “Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight,” de Alison Baker, publicado em 1993, examina a (des)construção da identidade, especialmente com relação à sexualidade do seu protagonista Byron Glass ao saber que seu melhor amigo Zach resolveu mudar de sexo. Entre as múltiplas leituras possíveis, podemos interpretá-lo tendo como embasamento a desconstrução de gênero de Butler e o Novo Historicismo de Greenblatt, levando-se em consideração a trajetória das mulheres no contexto social dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. As cinco fases de luto de Kübler-Ross e Kessler (negação, raiva, negociação, depressão e aceitação) são utilizadas para interpretar o processo de transição pelo qual passa o protagonista ao observar as mudanças e ao defrontar-se com as observações de Zach sobre sua sexualidade que remetem às interações propostas por Freud entre o *ego*, o *id* e o *superego*.

Palavras-chave: Identidade sexual. Fases do luto. Freud.

THE (DE)CONSTRUCTION OS SEXUAL IDENTITY IN *BETTER BE READY ‘BOUT HALF PAST EIGHT*, DE ALISON BAKER

Abstract: Alison Baker’s short story “Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight”, published in 1993, examines the (de)construction of identity, especially with reference to the sexuality of the protagonist Byron Glass, once he discovers that his best friend Zack has chosen to undergo a sex change. While there are many possible interpretations of this fictional text, its analysis can be pursued through the literary approaches of Butler’s theory of deconstruction of gender and Greenblatt’s new historicist perspectives, taking into account the changing role of women in the social context of the United States after World War II. The five stages of grief proposed by Kübler-Ross and Kessler (denial, anger, bargaining, depression and acceptance) are used to interpret Glass’ process of transition while observing the changes his friend undergoes and when facing Zach’s comments about his sexuality which relate to the interactions among the *ego*, the *id*, and the *superego*, as proposed by Freud.

Keywords: Sexual identity. Phases of grief. Freud.

Artigo recebido em 27 set. 2014 e aceito em 06 nov. 2014.

Introdução

Alison Baker (1953, Lancaster, Pensilvânia), autora norte-americana de vários contos premiados, três deles com o O. Henry Award, publicou as coletâneas *Loving Wanda Beaver* (1997) e *How I Came West and Why I Stayed* (1993), agraciadas com o New York Times Notable Book of the Year. Em 1994, Baker recebeu o prêmio O. Henry Award pelo conto “Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight”, *corpus* de nosso artigo, publicado em *The Atlantic Monthly* em janeiro de 1993. Baker encontra-se entre inúmeros autores que procuram tecer relações entre personagens na busca de uma identidade sexual que seja coerente dentro dos construtos sociais de cada realidade. Ela demonstra que a compreensão de uma realidade pode ser almejada, porém é evasiva devido à subjetividade do nosso olhar sobre o objeto, como também ao caráter dinâmico e transitório inerente ao conceito. Tendo como referência algumas propostas do novo historicismo, da desconstrução de gênero e dos elementos de psicanálise freudiana, este trabalho debruça-se sobre a complexa identidade de cada personagem construída pela autora no conto “Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight”, seja em termos da sexualidade ou da tensa relação com uma realidade repleta de preconceitos socialmente construídos e estabelecidos.

Have we been ready before?

Stephen Greenblatt (1991), no seu artigo “O novo historicismo: ressonância e encantamento”, traduzido por Francisco de Castro Azevedo em 1991, opõe-se à primeira definição de historicismo dada pelo *American Heritage Dictionary*, isto é, “a crença de que na história atuam processos para cuja alteração pouco pode o homem contribuir” (p. 245). Para Greenblatt, essa definição é fundamentada em “uma abstração e um esvaziamento simultâneos da atuação humana” (p. 245). Ainda segundo o escritor, “os homens e as mulheres acabam sendo transformados em algo chamado ‘homem’; um ser coletivo sem cor nem nome que não é capaz de intervir significativamente no curso da história” (p. 245-246). Greenblatt, no mesmo artigo, enfatiza que o novo historicismo “foge do uso do termo ‘homem’” e concentra-se

[...] não no universal abstrato, mas nos casos particulares, contingentes, nas individualidades moldadas e atuantes de acordo com as normas generativas e os conflitos de uma determinada cultura. E essas individualidades, condicionadas pelas expectativas de sua classe, sexo, religião, raça e identidade nacional estão continuamente efetuando mudanças no curso da história. Na verdade, se existe alguma inevitabilidade na visão que o novo historicismo tem da história, ela é essa insistência na atuação, uma vez que se entende que até mesmo a inação ou a marginalidade extrema têm sentido e, portanto, implicam intenção. (GREENBLATT, 1991, p. 246)

A seguir, Greenblatt (1991) refuta também a segunda definição de historicismo da mesma fonte, ou seja, a possibilidade de um historiador “evitar todos os juízos de valor em seu estudo de períodos passados ou de culturas anteriores” (p. 249). Ele explica que a sua prática crítica foi fortemente influenciada, nos anos 1960 e 1970, especialmente pela oposição à Guerra do Vietnã. Na aceção dele, neste recorte específico da história estadunidense, seria praticamente inaceitável fazer uma crítica politicamente não engajada ou sem associação entre presente e passado – por analogia ou causalidade. Para elaborar tais associações, haveria sim uma necessidade de julgamento de valor, tanto para estabelecer homologias entre o passado e o presente, quanto para analisar circunstâncias no passado como forças geradoras que conduziriam a uma situação no momento presente.

O novo historicismo, como explicitado por Greenblatt, é, portanto, uma estratégia de leitura que se harmoniza com o conto de Alison Baker, “Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight”, publicado em 1993. O contexto histórico antecedente fora indubitavelmente alterado pelos papéis desempenhados pelas mulheres naquela sociedade, gerando muitas questões referentes à definição de gêneros. A seguir, apresentamos algumas das circunstâncias que conduziram a um novo olhar sobre os estudos de gênero.

Remontando aos anos 1940, a demanda por mão de obra nas fábricas (mesmo antes da Segunda Guerra Mundial, pois as fábricas norte-americanas já estavam tentando cumprir contratos firmados com as Forças Aliadas para a produção de armamentos antes do início da guerra) levou o governo norte-americano a lançar uma campanha para criar uma imagem da mulher operária que fosse atraente para as mulheres daquela época. *Rosie the Riveter* tornou-se o *poster girl* da campanha, ganhou um tributo em uma música popular e ficou imortalizada por Norman Rockwell na capa do *Saturday Evening Post*, de 29 de março de 1943. A pose desta operária robusta,

porém feminina, à frente da bandeira norte-americana, com os pés apoiados num volume surrado de *Mein Kampf*, escrito por Adolf Hitler, tem como referência a pintura do profeta Isaías, de Michelangelo. Isaías, em sua grafia feminina, Isaiane, significa: mulher com muita determinação, e este significado torna-se evidente na ilustração de Rockwell.



Rosie the Riveter, de Norman Rockwell



O profeta Isaías, Michelangelo.

Embora as mulheres fossem influenciadas pelo patriotismo, foram principalmente incentivos econômicos que as convenceram a trabalhar fora de casa e as possibilidades não monetárias que o mercado parecia lhes oferecer: contribuir de forma mais visível para o bem geral e o aprendizado de novas aptidões. Quando os Estados Unidos entrou na Segunda Guerra Mundial, já havia 12 milhões de mulheres no mercado de trabalho, o que representava 25% da força de trabalho. Muitas mulheres da classe de baixa renda já trabalhavam fora. Porém, a política social dos anos 1930 e 1940 mantinha as mulheres de classe média no lar. Além disso, o alto índice de desemprego na época da Grande Depressão levava a sociedade a se posicionar contra o trabalho da mulher fora do lar, pois isso poderia dificultar as chances do homem de arrumar um trabalho. Os números subiram para 18 milhões até o final da guerra, ou seja, um terço da força de trabalho consistia de mulheres. A grande maioria dessas trabalhadoras mantinha

empregos de baixa remuneração e pouco interessantes para que os homens pudessem ocupar cargos mais altos, bem remunerados e intelectualmente estimulantes, ou se alistarem. O único lugar em que havia uma relativa igualdade entre os “sexos” era nos empregos de baixo escalão nas fábricas.

Esta mobilização na contratação de mulheres mostrou-se temporária e, na década de 1950, a maioria das mulheres tinha retornado ao seu papel de “rainha do lar”, a não ser aquelas menos favorecidas economicamente. A divisão cultural da força de trabalho favorecia ao homem, colocando mulheres que não voltavam ao lar em posições com menor renda. Havia ainda a “ameaça” de que mulheres trabalhadoras, caso permanecessem nos empregos, não conseguiriam “encontrar um marido”. Nos anos 1960, a maioria das mulheres se ocupava com os afazeres domésticos, enquanto os homens garantiam a renda familiar, ou seja, eles eram os *breadwinners*. Em 1963, o livro *The Feminine Mystique*, escrito por Betty Friedan, deu voz ao descontentamento das mulheres que se sentiam reprimidas nos seus papéis domésticos. É neste ano que o termo “gênero” começou a ter um contexto sociocultural ao invés de um caráter puramente biológico. As mulheres começaram a protestar contra eventos que as objetivavam, como por exemplo, concursos de beleza. O movimento pela Libertação das Mulheres se consolidou em 1966, mesmo abrangendo interesses muito variados. Algumas conquistas importantes, entre elas o *Equal Pay Act* e o *Title VII of the Civil Rights Act*, resultaram em leis que, em teoria, garantiram remuneração igual e proibiram discriminação baseada em gênero. Termos cotidianos rapidamente espelharam esta nova dinâmica social: *manpower* tornou-se *human resources*, *anchorman* e *chairman* foram substituídos por *anchorperson* e *chairperson*, e assim por diante, apesar destas novas expressões só se tornarem popularmente aceitas por volta da virada do século. A década de 1970 foi a mais turbulenta deste processo de construção de uma nova realidade sobre as questões de gênero.

Alison Baker certamente foi influenciada pelo contexto histórico e muito possivelmente pela obra de Judith Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, publicada em 1990. Como mencionado na Introdução, o conto “Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight” foi publicado na revista *The Atlantic* em janeiro de 1993 e recebeu o prêmio O. Henry em 1994. Ademais, as duas personagens femininas foram obviamente influenciadas pela discussão provocada pelo movimento de libertação das mulheres. Em uma resenha publicada em 2005, intitulada “Butler e a

desconstrução do gênero”, Carla Rodrigues faz um paralelo entre a desconstrução operada por Derrida sobre a estrutura binária significante/significado e a unidade do signo, e a desconstrução da dualidade sexo/gênero proposta por Butler. Butler, de acordo com Rodrigues, faz uma crítica ao modelo binário sexo/gênero, como também aponta para a inexistência de um sujeito de “identidade definida”. Rodrigues conclui que Butler considerava o sexo não como natural, mas também “discursivo e cultural como o gênero” (p. 180). Rodrigues também explica que “o par sexo/gênero serviu às teorias feministas até meados da década de 1980, quando começou a ser questionada” (p. 179). Nas palavras de Butler (traduzidas por Rodrigues): “ao contrário do que defendiam as teorias feministas, o gênero seria um fenômeno inconstante e contextual, que não denotaria um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, p. 29).

Ainda segundo Rodrigues (2005), Butler “chegou até a crítica do sujeito e contribuiu para o desmonte da ideia de um *sujeito uno*” (p. 180). Butler apresentaria o paradoxo criado por um movimento ao fixar e restringir os próprios sujeitos que esperava representar e libertar. É possível estabelecer-se um paralelo entre a multiplicidade de vozes a serem consideradas na opinião de Butler nas construções de identidades e o conceito de individualidade moldado pelos contextos culturais e históricos apresentado por Greenblatt. Podemos vislumbrar a desconstrução de vários binarismos, tais como “homem vs. mulher” e “sexo vs. gênero” ao longo da história e do conto.

Já o processo de mudança de sexo, um dos temas principais do conto, que teve seus primeiros episódios isolados nos anos 1920 e 1930, enfrentava os seus próprios dilemas. Pessoas que queriam mudar de sexo eram discriminadas e bombardeadas com estipulações burocráticas. Elas, muitas vezes, não podiam alterar o gênero que constava em documentos públicos a não ser que apresentassem uma declaração assinada por um médico de que haviam passado pelos procedimentos cirúrgicos e, em alguns casos, nem isso lhes garantia o direito “legal” de mudar o gênero em registros. Histórias recentes demonstram que preconceitos transcendem fronteiras. O Irã, por exemplo, utiliza os procedimentos de mudança de sexo para tentar solucionar o “problema” dos gays iranianos, como confirma Maryam Khatoun Molkara (2007), defensora dos direitos dos transexuais naquele

país. Muitos gays iranianos preferem submeter-se ao processo de mudança de sexo ao invés de serem presos ou executados, como denuncia o documentário *Be Like Others*, do cineasta Tanaz Eshaghian (2008). Portanto, o preconceito não é, nem nunca foi, atributo exclusivo dos norte-americanos.

Laços interpessoais em cenário restrito

No conto “Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight”, Alison Baker constrói um cenário mais intimista, ou seja, um grupo bem restrito de indivíduos composto pelo casal Byron e Emily Glass, seu filho Toby, e alguns colegas de serviço. O pivô das transformações que ocorrem com Byron é um dos seus colegas de laboratório e amigo de longa data, Zach, que está passando por um processo de mudança de sexo, para transformar-se em Zoe. No enredo, Alison Baker enfoca não somente a forma como as personagens lidam com o gênero e até mesmo como cada uma delas define sua própria sexualidade, mas também a forma como estas mesmas personagens lidam com outros aspectos da sua “realidade atual”, ou seja, a relação entre suas vidas públicas e pessoais, levando em conta as tensões inerentes às relações interpessoais.

Embora a história possa ser ambientada em qualquer lugar – nas suas reminiscências, o personagem Byron menciona que andava de bicicleta com o Zach no sul de Indiana, e que eles passavam pelas pedreiras de Bloomington para nadar – muitos aspectos culturais remetem aos Estados Unidos, a começar pelo título. “Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight” faz referência a uma música escrita por Shelton Brooks, gravada pelo Original Dixieland Jazz Band em 1917, intitulada *Darktown Strutters’ Ball*. Tanto a canção quanto a capa do álbum denunciam estereótipos raciais e o preconceito ao jazz, existentes no início do século XX. No conto, Emily, a esposa de Byron, deliberadamente canta um verso desta canção com um erro comumente cometido – *virundum* – de colocar o personagem Don Ameche dentro da letra, ou seja, “I’ll be Don Ameche in a taxi, honey, better be ready ‘bout half past eight”. O coro da letra da música versa: “I’ll be down to get you in a taxi, honey / You better be ready about half past eight / Now dearie, don’t be late”. Don Ameche fizera o papel de um motorista de táxi húngaro que ajudara uma personagem estilo Cinderela num filme intitulado *Midnight* (1939), uma referência às doze badaladas que transformariam uma princesa numa mera plebeia, ou seja, a remeteriam à

sua realidade anterior. Emily brinca com esse erro que se perpetuara na canção por quase meio século.

Por sua vez, a referência ao termo *beatnik* (p. 19) remete a um movimento sócio-cultural que se iniciara nos anos 1950, logo após a Segunda Guerra Mundial, com o intuito de provocar uma transformação na sociedade materialista da época. Assim, vemos que a autora insere a Segunda Guerra Mundial em seu enredo, o que possibilita que nós leitores estabeleçamos uma conexão entre a Segunda Guerra Mundial e o seu impacto também no tratamento dos diferentes sexos/gêneros naquela época; um momento que não poderia ser ignorado, devido ao fato de ser um *turning point* no mercado de trabalho e na vida social das mulheres.

Baker, através do personagem Byron, introduz outra referência à cultura estadunidense. Ele, na sua frustração ao ser “forçado” a participar de um chá de panela para Zoe (anteriormente Zach) indaga se eles não poderiam simplesmente brincar de *Red Rover* (p. 14). Esta brincadeira consiste em formar dois times posicionados em lados opostos. Assim que os times estão definidos, um time convida um membro do outro time para tentar quebrar a corrente que formaram ao unirem as mãos. Caso o membro não consiga romper a corrente, acaba sendo incorporado no time inimigo. Se conseguir, poderá levar um dos membros desse time para o seu. O jogo termina quando há só um time, o que parece ser mais uma pista para nós leitores do posicionamento da autora com relação à polêmica sobre gênero. Aliás, a visão de gêneros como sendo extremos opostos, uma prática tão antiquada quanto o jogo *Red Rover*, é retomada por Alison Baker em vários trechos do conto, como que para nos lembrar da grande resistência que enfrentamos ao tentar transformar conceitos já arraigados.

Um narrador onisciente seletivo narra o dilema mais evidente que Byron enfrenta: o de aceitar a mudança de sexo de Zach. A atuação de Emily no conto é ofuscada pela influência do modelo feminino cuja presença acompanhara Byron durante seu crescimento, ou seja, a mãe dele. Baker astuciosamente desvenda um lado feminino contemporâneo através de seus personagens masculinos, num momento em que as opções de gêneros ou autodefinições sexuais haviam se ampliado muito além de rótulos binários.

Emily mostra-se receptível a novas identidades sexuais, não somente pelo seu apoio à decisão de Zach de mudar de sexo, como também pela forma com que lida com o seu próprio lado masculino, se comparado ao modelo de mulher representado pela sua falecida sogra. Byron pensa na

esposa da seguinte maneira: “Emily era vociferante em suas opiniões. E não particularmente tolerante com as tendências antigas da sogra” (p. 13). Emily fora definida pela sogra como tendo “a constituição de um jogador de futebol americano” (p. 11), portanto semelhante à constituição de Rosie retratada por Norman Rockwell. Em outros momentos do conto, ela é retratada em atividades reservadas no passado para o sexo masculino, ou seja, corrigindo complexos textos científicos escritos por homens ou manuseando uma chave de fenda.

Portanto, a personagem oficialmente feminina construída pela autora mostra-se bem resolvida, tanto em relação à sua realidade mais íntima (a sua vida profissional, conjugal e maternal) quanto em relação à realidade externa, ou seja, às mudanças que estavam ocorrendo ao seu redor. Ela não só percebe que uma identidade feminina vai bem além de elementos à flor da pele (maquiagem, depilação e tamanho de seios), como está tão à vontade com assuntos de sexualidade que é capaz de manter uma visão pragmática da mudança de sexo de Zach, talvez por um maior distanciamento da situação do que seu marido. Ela chega a comentar com o marido que ficará mais caro para os dois colegas participarem de congressos, pois precisarão de quartos separados.

Byron, ao contrário, está vivendo uma tensão não resolvida com relação aos seus sentimentos e à apreensão da realidade. Ele está tomado pelo estranhamento que a mudança de sexo de Zach provoca e também pelos ensinamentos da mãe. A voz maternal de autoridade o recrimina por estar resistindo à ideia de comprar um presente para Zach/Zoe. Em uma conversa imaginária com a sua mãe, Byron diz em voz alta que “não quer dar nada a ele [Zach]” (p. 16). Desde o início da história, Byron já demonstrava o desejo de ignorar a situação, quando pensa como gostaria de dizer ao Zach: “Vá para casa. [...] Volte quando isso tiver acabado” (p. 8).

A ciência explica a vida?

A vida profissional dos personagens principais gira em torno da ciência. Emily aparece na segunda página do conto editando um trabalho sobre a síntese de mRNA da proteína *Drosophila per*, ou seja, uma pesquisa baseada num gênero de organismo que pode ser encontrado em todos os lugares do mundo e dos quais consistem mais de mil espécies já definidas. Byron também trabalha em um laboratório e, ironicamente, o sobrenome

deles é Glass, ou vidro, uma substância que remete a tubos de ensaio e pratos de petri mais transparentes do que a realidade à volta de Byron. Emily é uma personagem que parece ter sido construída para demonstrar um equilíbrio entre o impacto da ciência e de outras áreas de conhecimento na sua apreensão de realidade. Já Byron – o cientista e poeta – luta constantemente entre a vontade de se esquivar do mundo externo ao seu laboratório e de buscar os conhecimentos que talvez o levem a uma melhor compreensão da realidade de outras pessoas. Assim o narrador descreve essa tensão:

Byron tinha pensado no início que ser um cientista aumentaria sua compreensão do mundo e a compreensão do mundo de si mesmo. Mas ao contrário, como seu trabalho ficava mais especializado com o passar dos anos, e a sua especialidade cada vez mais restrita, seu cérebro parecia estar purgando informação estranha de seus bancos de dados e desligando, um após o outro, seus receptores para estímulos externos. Ele estava tão envolvido em registrar as mudanças minúsculas nos géis e tubos de seu laboratório que o universo tinha mudado sua própria natureza sem que ele tivesse notado. O mundo tinha uma nova organização que todo mundo parecia entender muito bem; mesmo sua poesia tinha servido para simplesmente conservá-lo absorvido, esquecido do que a realidade possa ser.¹ (p. 17)

A maneira como a sua carreira influenciara a sua visão de mundo é também representada pela autora metaforicamente: “Naquele piso, todas as janelas batiam no queixo, portanto não se podia ver o estacionamento ou o chão lá fora; viam-se apenas distâncias, nuvens e partes do nascer do sol” (p. 7). A menção do nascer do sol também demonstra como o trabalho controlava os seus horários, como os dos seus colegas, que vinham muitas vezes nos finais de semana ou à noite para preparar experimentos. O narrador comenta que Byron gostava de ir ao laboratório nos finais de semana, pois tanto o trabalho quanto a poesia que ele produzia naqueles momentos “pareciam saltar de um nível mais profundo: um lugar de intuição e esperança que era inacessível quando era distraído por movimento” (p. 20). Havia “flashes do mundo que desejava encontrar, onde poesia e ciência se uniam e podiam explicar o significado da vida” (p. 20). Infelizmente, os flashes tinham um caráter efêmero, logo sendo substituídos pela sua crença de que somente a ciência pudesse apreender a realidade.

Byron ficara atônito com a explicação que Zach dera para a escolha de seu novo nome: Zoe “significa ‘vida’. A minha está finalmente começando” (p. 10), pois em termos científicos, a vida poderia ser definida largamente como uma característica compartilhada por organismos que possuem capacidade de se manter e reproduzir que objetos inanimados não têm. Byron exclama “O que ele [Zach] tem sido por trinta e oito anos – morto?” (p. 11). A perspectiva científica é retomada pelo psiquiatra Terry Wu, que consegue captar as perguntas que atormentam a mente de Byron sobre a mudança de sexo de Zach/Zoe e traduzi-las em palavras:

“No entanto, você se diz um cientista” disse Terry pensativamente. “É apenas uma questão de cirurgia e de terapia hormonal, não é? Mudar de uma forma para outra através de um protocolo bem documentado. [...] No entanto, um processo mágico está envolvido também! Uma força invisível e poderosa. Algo que escapa a nossa compreensão!” (p. 14)

A visão científica que permeia o texto pode levar os leitores do conto à utilização de outros processos investigativos para tentar compreender a realidade interior e exterior vivida pelo personagem Byron, como veremos a seguir.

As cinco fases do luto

O percurso trilhado por Byron assemelha-se às cinco fases de luto descritas por Elisabeth Kübler-Ross e David Kessler (2005), ou seja: negação, raiva, negociação, depressão e aceitação. Os pesquisadores acrescentam, no entanto, que pessoas reagem de formas diferentes ao luto e que as fases descritas não precisam ser linearmente delimitadas e nem estar todas presentes em cada indivíduo. A psicóloga Carine Eleutério (2011), no seu site Psicologia do Stress, fornece uma definição de luto que valida esta abordagem na análise do conto: “Ocorre luto em qualquer situação ou fato relevante que chegue a um determinado fim, principalmente quando temos sentimentos intensos arraigados ao fato”. Portanto, podemos considerar a mudança de sexo do melhor amigo como uma situação de luto para Byron. Em vários momentos no conto, ele fala que sente que vai perder o amigo. O sentimento de perda de um amigo angustia Byron não só por causa da

amizade, mas também por causa da possível perda das referências que ele tinha sobre a sua própria vida, a sua realidade. Byron consegue formular este conceito explicitamente, quando fala para o psiquiatra Terry Wu, “Alguém que conheço há mais de vinte anos tornou-se mulher da noite para o dia. Isso está abalando minha compreensão da realidade. Não posso mais confiar naquilo que vejo diante de meus olhos” (p. 14). O fato de Byron definir um processo que estava ocorrendo ao longo de meses como acontecendo “da noite para o dia” é mais um indício de sua negação.

A negação é também visível quando ele, desnordeado no carro, conclui “Bem, não é *minha* vida. Nada mudou para mim” (p. 9). Na verdade, a negação é o sentimento que perdura por mais tempo dentro do conto. Em seguida, Byron fica com raiva de estar obcecado aparecimento de seios em Zach, como confessa à esposa: “Não tenho tido tantos problemas com seios desde que tinha dezesseis anos” e logo em seguida: “O que não entendo é por que isso está me incomodando tanto” (p. 9). A fase seguinte, a da negociação, começa quando ele tenta entender o processo pelo qual o Zach está passando. Byron oscila entre a necessidade de afirmar que o filho Toby é “um pequeno homem. Sem dúvida” (p. 11) e as maneiras através das quais ele tenta entender o amigo (e ele mesmo), como quando passa batom ou usa maquiagem ou tenta mostrar interesse pelo processo de transformação do Zach em Zoe. A depressão começa a se tornar mais evidente quando Byron lamenta não poder conversar com a mãe e não consegue mais escrever poesia. O seu desânimo chega ao auge quando Zach lhe diz que está pensando em sair do laboratório para estudar direito. O narrador, na sua onisciência, diz que Byron sentiu-se “muito triste e exausto” (p. 22). A última fase, ou seja, de aceitação, ocorre aos poucos, de forma não linear. Ela se torna mais evidente quando Byron, ao ir à loja Dellekamps para comprar um presente para o chá de panela de Zach/Zoe, permite que as vendedoras passem maquiagem nele e no filho, e depois relata para Zach/Zoe, numa narrativa bem humorada, as reações dos transeuntes ao vê-los maquiados. O elo de amizade parece refazer-se neste momento de empatia que os amigos compartilham, este momento de *insight* das dificuldades enfrentadas por aqueles que confrontam construtos culturais discriminatórios.

Será que Freud explica?

A presença do psiquiatra Terry Wu na primeira página do conto, certamente pode convidar leitores a uma análise psicanalítica do texto. O profissional criado por Baker parece ser uma peça fundamental na afirmação de Zach como Zoe e no questionamento que provoca em Byron quanto aos seus conceitos de gênero e realidade. O primeiro impulso de Byron de não aceitação da transformação de Zach poderia ser analisado como uma tentativa de diminuir a tensão que tal novidade causara em sua mente, ou seja, como uma luta entre o *id*, agindo sobre o princípio de prazer, e o *ego*, que agría, de acordo com Freud, sobre o princípio de realidade. É possível teorizar que o bebê Toby é também simbólico do *id*. Quando ele dá vazão à suas pulsões, tentando bater no pai, urinando quando sua fralda é trocada, ou simplesmente sorrindo, ele não está tomando consciência das convenções socialmente construídas para comportamentos, nem utilizando processos cognitivos de racionalização.

Freud postulou na sua obra, *The Ego and the Id* (1923), que o *ego* estaria ligado às repressões:

Formulamos um conceito de que há em cada indivíduo uma organização coerente de processos mentais, que nós chamamos de *ego*. [...] Este *ego* inclui um estado de consciência [...]. Deste *ego* também procedem as repressões, através das quais uma tentativa é feita de isolar certas tendências da mente, não somente do estado consciente, mas também em outras formas de manifestação e atividade. Durante análise, estas tendências que foram barradas ficam em oposição ao *ego* e a análise é confrontada com a tarefa de remover as resistências que o *ego* demonstra ter para trabalhar o que foi reprimido. (p. 699, nossa tradução)

A remoção das resistências poderia vincular-se à Byron num segundo momento, quando a personagem resolve encarar o dilema e busca apreender uma nova realidade sexual e social, ao tentar lidar com as suas repressões, com a ajuda de Dr. Wu. No conto é interessante notar que a autora coloca uma entrevista sobre adolescentes na televisão, como pano de fundo para uma conversa entre Byron e Emily. O tema da adolescência certamente remete a uma constante negociação entre os desejos mais primitivos de fuga (ou seja, o *id*) e os pensamentos mais racionais (o seja, o *ego*) na mente de Byron, durante o seu processo de aceitação de Zoe.

Freud elabora, em vários momentos, a relação entre o *ego*, o *id* e o *superego*. Seguem abaixo alguns trechos para elucidação:

Agora definiremos a mente de um indivíduo como tendo um *id* desconhecido e inconsciente, sobre o qual repousa o *ego*. [...] Se nós nos esforçarmos em criar uma imagem disso [desta relação] nós poderemos acrescentar que o *ego* não envolve a totalidade do *id*. [...] O *ego* não está separado de forma distinta do *id*, a sua parte inferior mescla-se com este. [...] É fácil ver que o *ego* é aquela parte do *id* que fora modificado pela influencia direta do mundo exterior. [...] Ademais, o *ego* tem a tarefa de fazer valer a influência do mundo externo sobre o *id* [...], que tenta substituir o princípio de realidade pelo princípio de prazer, que reina soberana no *id*. [...] O *ego* representa o que nós chamamos de razão e sanidade, em contraste com o *id*, que contém as paixões. [...] O *superego* não é, entretanto, um mero depósito deixado pelas escolhas dos objetos do *id*; ele representa também uma reação energética contra essas escolhas. A sua relação com o *ego* não se esgota na máxima “Você *deveria* ser deste jeito” (como o seu pai), mas também inclui a proibição “Você *não pode* ser deste jeito” (como seu pai). [...] Podemos ver que a diferenciação entre *superego* e *ego* não é algo fortuito; o *superego* é representativo dos acontecimentos mais importantes do indivíduo, como os da raça humana; aliás, a forma através da qual o *superego* dá vazão permanente à influência dos pais faz com que se perpetue a existência dos fatores que lhe deram origem. (p. 702-703, nossa tradução)

No conto o *superego* também se faz presente, pois, de acordo com Freud, exibe algumas figuras de autoridade que constroem a realidade social do indivíduo, começando com a figura materna. Baker parece nos indicar que o *superego* se manifesta no caso de Byron através da presença das mulheres na vida dele, seja no passado (a mãe), presente (a esposa), ou futuro (Zoe). Ele é tão influenciado pela mãe que, ao passar batom, numa tentativa de entender o lado feminino de Zach, tem uma revelação. “Abriu o armário de remédios e pegou um dos batons de Emily. Curvou-se para frente, passou-o nos lábios e, ao pressioná-los, uma face de mulher materializou-se no espelho. O coração de Byron parou. Era sua mãe” (p. 11). Era preciso que a sua imagem no espelho, uma imagem do mundo externo, lhe mostrasse o impacto que a mãe tivera no seu mundo interior. Até quando o personagem resolve comprar um presente para a Zoe, vai a uma loja específica, por influência da lembrança da mãe. Enquanto os ideais conscientes também são formados por outros adultos com os quais a criança tivera contato, as

proibições inconscientes que fazem parte do *superego* são construídas, de acordo com Freud, a partir dos ideais e das proibições dos pais que foram internalizados. A autora faz com que o personagem Byron rememore uma fala da mãe que alude à inflexibilidade do pai, “Oh, Byron, Byron. Você deveria ser mais flexível, querido. Parece que estou ouvindo seu pai” (p. 16). O narrador, que nos revela o que passa na mente de Byron naquele momento, acrescenta “Todas as vezes que tinha dito isso, ela o fizera como uma reprovação, mas Byron ficava sempre muito satisfeito” (p. 16), fornece um claro exemplo de algumas ideias do núcleo familiar da infância do personagem.

Freud teorizou que o *ego* aciona mecanismos de defesa quando o comportamento gerado pelo *id* entra em conflito com a realidade e os padrões de uma sociedade ou as expectativas de um indivíduo devido à internalização de padrões definida por uma determinada sociedade. Byron faz uso de vários mecanismos de defesa para tentar esquivar-se dos sentimentos que tem em relação ao amigo Zach/Zoe, a maior parte do tempo a não aceitação dos seus próprios sentimentos. É somente na página final do conto que, ao sentir prazer com a proximidade do corpo da Zoe, que Byron é capaz de chegar a uma resolução do seu dilema. Ele deixa aflorar seu desejo sem restrições causadas por proibições internalizadas ou regras socialmente construídas. E ele conclui, com alívio, que o seu filho poderia tornar-se qualquer coisa, liberando também o nenê das repressões construídas por ele, pai da criança, e pela sociedade.

Considerações finais

Um narrador onisciente seletivo pode ter sido escolhido por Alison Baker para revelar aos leitores como o conto “Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight” se presta a uma análise psicanalítica freudiana, da mesma forma como Freud, entre tantos outros estudiosos, trabalhara para desvendar os mistérios do funcionamento da mente humana. Já o título do conto remete a preconceitos de um tempo passado, algo inexoravelmente ligado ao estudo da sexualidade ou de gêneros. A autora parece adotar uma postura com relação à ideia de gênero que se alinha tanto às individualidades de Greenblatt quanto à rejeição por parte de Judith Butler de um sujeito uno.

É possível verificar no conto “Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight” um processo de composição semelhante ao processo descrito por

Edgar Allan Poe, em seu ensaio *Philosophy of Composition* (1846). Poe afirma que todos os elementos do conto devem produzir um só efeito, algo que Alison Baker faz com maestria. Todos os detalhes escolhidos pela autora fazem com que leitores tornem-se mais conscientes dos conceitos discriminatórios e dos comportamentos irracionais praticados contra pessoas de todos os gêneros. Agora que a identidade sexual de seres humanos encontra muitas maneiras de se expressar, é melhor estarmos receptíveis a estas mudanças. Better be ready **not** 'bout half past eight, **but now!**

Nota

¹ Todas as citações do conto “Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight” referem-se à tradução publicada no livro *Conto dos anos 80 e 90, traduzidos do inglês*, incluído nas Referências, e são identificadas com o número da página apenas.

REFERÊNCIAS

BAKER, A. Better Be Ready ‘Bout Half Past Eight. In: REICHMANN, B. (org.). *Contos dos anos 80 e 90, traduzidos do inglês*, Curitiba: Tecnodata, 2002.

ELEUTÉRIO, C. Os cinco estágios do luto de Kübler-Ross. Disponível em: <http://www.psicologiadostress.com/2011/10/05/os-cinco-estagios-do-luto-de-kubler-ross/>. Acesso em: 04 jun. 2014.

FREUD, S. The Major Works of Sigmund Freud, in *Great Books of the Western World*, Chicago, v. 54, p. 449-490, 697-717, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1993.

HERMAN, B. *Norman Rockwell*. Nova York: Atheneum Books, 2000.

GREENBLATT, S. O novo historicismo: ressonância e encantamento. Trad. Francisco de Castro Azevedo. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 244-261, 1991.

_____. *Resonance and Wonder*. Disponível em: <http://www.anthro.ucsd.edu/~jhaviland/AudVid/AudVidReadings/Greenblatt%20from%20KarpLevine3-10-14.pdf>. Acesso em: 25 de mai. 2014.

KÜBLER-ROSS, E.; KESSLER, D. *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief through the Five Stages of Loss*. Nova York: Scribner, 2005.

MENET, J. et alii. M. Dynamic PER mechanisms in the *Drosophila* circadian clock: from on-DNA to off-DNA. Disponível em: <http://genesdev.cshlp.org/content/24/4/358.full>. Acesso em: 23 abr. 2014.

MICHELANGELO, *O profeta Isaías*. Afresco na Capela Sistina. Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?> Acesso em: 26 de abril de 2014.

NUGENT, F. *Midnight*, With Don Ameche and Claudette Colbert, Strikes a Seasonal High in Comedy at the Paramount, *The New York Times*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/98/12/27/specials/wilder-midnight.html>. Acesso em: 19 abr. 2014.

PIETERS, J. New Historicism: Postmodern Historiography between Narrativism and Heterology, *History and Theory*, v. 39, n. 1, fev., 2000, p. 21-38, Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2677996>. Acesso em: 05 jul. 2014.

POE, E. A. *The Philosophy of Composition*. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html>. Acesso em: 05 jul. 2014.

REDWOOD, D. Interview with Dr. Kubler-Ross MD on “Death and Dying”, Disponível em: <http://www.healthy.net/scr/interview.aspx?Id=205>. Acesso em: 05 jun. 2014.

REICHMANN, B. *Contos dos anos 80 e 90, traduzidos do inglês*, Curitiba: Tecnodata, 2002.

ROCKWELL, Norman Percevel. Saturday Evening Post cover featuring Rosie the Riveter. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Rosie_the_Riveter. Acesso em: 26 abr. 2014.

RODRIGUES, C. Butler e a desconstrução do gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13 (1), jan.- abr., 2014, p. 179-183.

SORENSEN, A. *Rosie the Riveter*: Women Working during World War II. Disponível em: <http://www.nps.gov/pwro/collection/website/rosie.htm>. Acesso em: 25 abr. 2014.

SWAINE, M. Swaine's Flames: Don Ameche and the Human Torch. Disponível em: <http://www.drdoobbs.com/architecture-and-design/219500579>. Acesso em: 20 abr. 2014.

TAIT, R. Sex change funding undermines no gays claim, *The Guardian*, Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/world/2007/sep/26/iran.gender>. Acesso em: 05 abr. 2014.

WATERHOUSE-HAYWARD, A. *Claudette Colbert, Don Ameche – A Classy Cinderella Revisited*, Disponível em: <http://blog.alexwaterhousehayward.com/2008/04/claurette-colbert-don-ameche-classy.html>. Acesso em: 20 abr. 2014.

REINVENTANDO SAM SPADE: O DETETIVE METAFÍSICO EM *DEATH IN LITTLE TOKYO*

Carla Portilho (carla_portilho@id.uff.br)
Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Este ensaio visa discutir o legado do romance *noir* na ficção policial contemporânea, produzida fora do centro hegemônico de poder, representada aqui pelo romance *Death in Little Tokyo* (1996), de Dale Furutani. A partir do conceito do detetive metafísico que se caracteriza por questionar a natureza da realidade e os limites do conhecimento, propõe-se discutir como essas obras constituem narrativas que procuram resgatar a memória, a história e a cultura de comunidades marginalizadas. Típico da ficção policial da modernidade tardia, o detetive metafísico não compartilha das certezas do detetive positivista, caracterizando-se como um sucessor do detetive *hardboiled*. Pretende-se discutir como essa releitura do romance *noir* dialoga com os textos da literatura policial “hegemônica”, inscrevendo-os na tradição e subvertendo-os a um só tempo.

Palavras-chave: Ficção policial. Romance *noir*. Detetive metafísico.

REINVENTING SAM SPADE: THE METAPHYSICAL DETECTIVE IN *DEATH IN LITTLE TOKYO*

Abstract: This essay aims to discuss the legacy of the *roman noir* in contemporary detective fiction produced outside the hegemonic center of power, represented by Dale Furutani's novel *Death in Little Tokyo* (1996). Departing from the concept of the metaphysical detective, characterized by questioning the nature of reality and the limits of knowledge, we will discuss how these literary works strive to rescue the memory, history and culture of marginalized communities. Typical of late modernity detective fiction, the metaphysical detective does not share the positivistic detective's certainties, but is presented as a successor of the *hardboiled* detective. We intend to discuss how this re-reading of the *roman noir* dialogues with texts that belong to hegemonic detective fiction, inscribing them into tradition and subverting them at the same time.

Keywords: Detective fiction. *Roman noir*. Metaphysical detective.

Artigo recebido em 21 jul. 2014 e aceito em 03 ago. de 2014.

Em 1996, o autor nipo-americano Dale Furutani publicou seu primeiro romance policial, intitulado *Death in Little Tokyo*. Ambientado na Los Angeles da contemporaneidade, a obra foi bem recebida tanto pelo público quanto pela crítica especializada, conquistando um Agatha Award e alguns Anthony e Macavity Awards na categoria melhor primeiro romance de mistério do autor.

No início da trama, o protagonista Ken Tanaka não é um detetive. Nipo-americano, com 40 e poucos anos, Tanaka é um engenheiro recém-desempregado, desligado de seu antigo cargo em uma grande corporação por conta de um programa de reestruturação de empresas. Para ocupar esse hiato na vida profissional, enquanto não se decide quanto ao melhor rumo a tomar, ele se dedica ao *L.A. Mystery Club*, um clube que congrega aficionados por tramas policiais em fins de semana, cujos membros encenam mistérios e buscam resolvê-los. Ao se tornar o anfitrião de um desses finais de semana, Ken prepara tão bem o cenário do mistério proposto que é confundido com um detetive real e contratado por uma *femme fatale* no melhor estilo Brigid O’Shaughnessy.¹ A princípio, ele pensa tratar-se de uma brincadeira dos outros membros do clube ou de Mariko, sua namorada aspirante a atriz; entretanto, ao perceber que o pagamento havia sido feito em dinheiro real, Ken se convence de que havia sido tomado por um detetive verdadeiro e resolve cumprir a tarefa encomendada – apanhar um pacote com um empresário japonês hospedado em um hotel de Little Tokyo. Na manhã seguinte, quando o empresário é encontrado morto, Ken se torna o principal suspeito, e decide investigar o crime por conta própria. Como em muitos casos de detetives amadores, ele começa a investigar para comprovar a própria inocência.

O romance constitui, evidentemente, uma revisão paródica do romance *noir* tradicional, tomando-se aqui o termo paródia segundo o conceito de Linda Hutcheon desenvolvido no ensaio “The Politics of Parody” (1989), e resumido nas duas breves citações abaixo:

Essa reprise paródica do passado feita pela arte não é nostálgica; é sempre crítica. [...] [P]or um duplo processo de instalar e ironizar, a paródia sinaliza como as representações presentes vêm das passadas e que consequências ideológicas derivam tanto da continuidade quanto da diferença². (HUTCHEON, 1989, p. 93)

A paródia [...] é um tipo de revisão contestatória ou releitura do passado que tanto confirma quanto subverte o poder das representações da História. (HUTCHEON, 1989, p. 95)

A paródia, portanto, constitui um diálogo com a tradição, na medida em que, para que a possa subverter, deve primeiro inscrevê-la, ou seja, reconhecer sua hegemonia. Partindo desse pressuposto, cabe-nos então, antes de mais nada, tecer um breve panorama histórico do romance *noir*.³

Por volta de 1930, uma nova forma de romance policial, diferente do romance de enigma tradicional, toma força nos EUA. Esse novo estilo, chamado romance da *série noire*, abandona as características básicas do romance de enigma, como o otimismo, a moralidade convencional, o espírito conformista e o detetive infalível. Ao admitir a falibilidade do detetive, o romance *noir* subverte toda a tradição do gênero até então, que prezava o sucesso da lógica cartesiana, e torna-se um divisor de águas na história do romance policial, abrindo caminho para questionamentos e críticas acerca do homem e sua sociedade, e transformando-se, para citar as palavras de Sandra Reimão, em uma espécie de “romance de costumes contemporâneo” (REIMÃO, 1983, p.42-46). O romance *noir* cria a figura do P.I. – sigla para o termo *private investigator* ou investigador particular, que desvenda crimes por profissão, e não por divertimento ou curiosidade como no romance de enigma. O novo detetive profissional (também chamado *hardboiled* ou ‘durão’) apresenta uma postura crítica em relação ao mundo, não mais considerado um mundo em perfeita ordem. O detetive não é mais o sujeito autônomo da modernidade, e caminha rumo ao descentramento da modernidade tardia. Nos enredos do *noir* é comum que o detetive se misture aos criminosos, faça amizade ou seja mesmo confundido com eles pela polícia, e se envolva com mulheres suspeitas, de modo que cabe ao leitor distinguir (ou ao menos tentar, muitas vezes sem sucesso) onde está a linha, cada vez mais tênue, que separa o mundo da lei do mundo do crime. A ênfase é transferida para a ação, e exploram-se situações angustiantes e todos os tipos de sentimentos que podem envolver o ser humano. O leitor assume um papel mais ativo do que no romance de enigma, pois cabe a ele fazer deduções sobre os personagens a partir das descrições oferecidas.

Um fator importante para o desenvolvimento do romance *noir* nos EUA foi o próprio momento histórico que o país atravessava. Após a Primeira Guerra Mundial, o país entrou em uma fase de prosperidade

sem precedentes, que se estendeu por toda a década de 1920, a chamada *Jazz Age*. Ao longo da década, a atmosfera predominante foi de grande abundância e de mudanças resultantes do aumento da urbanização e da industrialização. Alguns valores tradicionais puritanos foram deixados de lado – as mulheres encurtaram as saias e os cabelos, e começaram a fumar; nas festas, dançava-se ao som do *charleston* e do *jazz*, e, apesar da promulgação da Lei Seca em 1920, bares sem licença floresciam devido ao grande consumo de bebidas alcólicas. O clima reinante era de euforia (principalmente por conta dos patamares altíssimos atingidos pelas ações na Bolsa de Nova York), muito embora a Lei Seca oferecesse um terreno fértil para o desenvolvimento do crime organizado em grande escala. A esse respeito, diz Dennis Porter:

[...] e começava a era da Lei Seca. Provavelmente a peça de legislação mais equivocada do século XX na América, seu efeito foi transformar centenas de milhares de americanos comuns, da classe operária e da classe média, em criminosos, e criar uma sociedade na qual os sindicatos do crime floresceram com o esforço de saciar um apetite que não podia ser contido. (PORTER, 2003, p. 96)

Em 1929, entretanto, a fase de euforia chegou ao fim com a quebra da Bolsa de Nova York e o início da Grande Depressão. O crime continuava a crescer, respaldado pela corrupção escandalosa – e criminosos como Al Capone, Babyface Nelson, Clyde Barrow e Bonnie Parker tornaram-se celebridades nacionais. O país atravessava um período violento, que configurava o pano de fundo ideal para o desenvolvimento do romance *noir* – povoado por criminosos e policiais ‘reais’, repleto das tensões da época, dotado de uma considerável urgência narrativa e imbuído do espírito de desencantamento próprio da literatura americana do pós-guerra, o *noir* era considerado um retrato honesto e preciso da vida americana (GRELLA, 1988, p. 105).

Dashiell Hammett criou o detetive mais emblemático do *noir*, Sam Spade, que apareceu pela primeira vez naquele que viria a ser o seu romance mais famoso, *The Maltese Falcon* (1930). Spade tornou-se o protótipo de um novo tipo de detetive, o *hardboiled* (‘durão’), um idealista disfarçado sob uma máscara de cinismo, que lutava contra a corrupção da sociedade e buscava a verdade acima de tudo. Rude, vulgar, deselegante e sempre

envolvido com mulheres, Spade opõe-se aos detetives do romance de enigma clássico (REIMÃO, 1983, p. 54-56).

Outro detetive representativo do estilo é Philip Marlowe, personagem criado por Raymond Chandler, que se considerava um ‘imitador’ de Dashiell Hammett. Marlowe, como Spade, é um detetive profissional, trabalha por dinheiro. Ele é o próprio narrador das histórias, muitas vezes desencadeia a ação e envolve-se com os outros personagens. Assim como Spade, Marlowe percebe a imprecisão de sua atividade e a possibilidade de erro de um detetive simplesmente humano, por oposição às “máquinas de raciocinar” do romance de enigma (REIMÃO, 1983, p. 67-72).

Em termos de estilo narrativo, a inovação mais significativa trazida pelo romance *noir* é a simultaneidade da narrativa e da ação, sendo o narrador o próprio protagonista.⁴ Não há, como no romance de enigma, a narração em retrospectiva de um caso previamente solucionado – o romance *noir* aponta para um mundo incerto, no qual o detetive já não tem certeza alguma de que haverá uma solução possível para o mistério. A ausência do narrador-memorialista mostra que não há garantia de sucesso na investigação ou mesmo da integridade física do detetive – o narrador-protagonista e o leitor estão sempre passo a passo. Além disso, no romance *noir* não existe uma verdade final indiscutível – a interpretação proposta pelo detetive é apenas uma entre outras possíveis (REIMÃO, 1983, p. 56-61). As noções de culpa e crime são difusas, e o detetive não consegue imputar toda a responsabilidade a um único culpado.

Voltando então ao conceito de paródia e ao romance *Death in Little Tokyo*, vê-se que, embora o protagonista Ken Tanaka busque emular o icônico Sam Spade, principalmente por meio da indumentária e de citações que nos remetem ao detetive criado por Hammett, ele não segue a trajetória do detetive *hardboiled* tradicional. Furutani constrói o seu personagem como uma releitura de personagens hegemônicos, cujas características são ou revertidas ou representadas com exagero. Assim, o ingênuo Ken Tanaka é um contraponto irônico ao cínico e competentíssimo Sam Spade – nosso detetive “de boutique” não tem a menor ideia de como conduzir uma investigação...

Desta forma, este ensaio busca analisar o personagem Ken Tanaka tomando como norte teórico o conceito de detetive metafísico desenvolvido

por Michael Holquist (1971), derivado do conceito de história de detetive metafísica de Howard Haycraft (1941). A ficção policial metafísica pode ser definida como aquela que se encerra com perguntas ao invés de respostas, na qual o detetive não apenas falha na resolução do crime, mas também se confronta com mistérios relacionados a questões de interpretação e identidade, empreendendo, nas palavras de Patricia Merivale e Susan Sweeney, “um profundo questionamento sobre narrativa, interpretação, subjetividade, a natureza da realidade e os limites do conhecimento” (MERIVALE & SWEENEY, 1999, p.1). Em termos bastante breves, pode-se dizer que o detetive metafísico investiga a si próprio, e sua inabilidade ao interpretar o mistério proposto representa a sua tentativa frustrada de compreender o mundo. Dessa forma, as histórias terminam com novas questões, que, se resolvidas, levam ainda a outras questões, e assim por diante – a procura do detetive por respostas é subjetiva, e não alcança qualquer resposta objetiva, mas apenas o impulsiona a uma nova busca, também subjetiva, e assim sucessivamente. Citando Alain Robbe-Grillet, que afirma que a “objetividade no sentido comum da palavra – total impessoalidade de observação – é obviamente uma ilusão”, Todd Natti conclui que não há respostas objetivas no texto porque a objetividade não existe (NATTI, 2005).

A partir do *noir*, o romance policial passa a oferecer ao leitor uma visão, por assim dizer, mais ‘realista’⁵, mais cética e cínica, tanto em relação ao mundo do crime e ao próprio sistema judicial quanto ao papel do detetive. Nos primórdios do romance policial, uma fórmula básica do gênero era seguida à risca – um crime é cometido e, a princípio, deve ser descoberto pelo detetive, que, supõe-se, também deve encaminhar o culpado à punição devida. O detetive de então era cartesiano e confiava no intelecto e no raciocínio lógico para desvendar os crimes e restabelecer a ordem do mundo. No romance *noir*, a fórmula básica do gênero já não é válida. O detetive *hardboiled* é um desiludido, que já não conserva tantas certezas sobre o mundo – no universo do *noir*, nem sempre é fácil separar os bandidos dos mocinhos, e os culpados dos inocentes... Ainda assim, o *noir* não questiona a linha mestra que conduz o romance policial – embora não seja fácil, continua sendo necessário encontrar um culpado para o fato que desestabilizou a ordem.

Como já foi mencionado, o detetive metafísico (por vezes também chamado anti-detetive), personagem principal da ficção policial da

modernidade tardia, tem dúvidas acerca do mundo em que vive, sua sociedade, sua própria identidade, mas não descobre respostas que atendam aos seus questionamentos. O detetive metafísico não encontra um culpado para o crime, se o desvenda o faz por acaso, muitas vezes nem sabe se um crime foi mesmo cometido, e dificilmente confia que a punição oficial servirá a algum propósito digno na sociedade... (PORTILHO, 2009, p. 74-75).

Vale aqui abrir um breve parêntese para considerar o conceito de mapeamento cognitivo, de Fredric Jameson (1990). Jameson usa o termo para se referir ao modo como o indivíduo dá sentido ao espaço urbano – esse mapeamento funciona como uma interseção entre o espaço pessoal e o espaço social, e permite que as pessoas trabalhem e avaliem os espaços urbanos nos quais transitam. Desse modo, o mapeamento cognitivo é uma negociação do espaço urbano, estreitamente ligada à experiência individual (JAMESON, 1990, p. 347-360). Percebe-se essa negociação, no histórico do romance policial, a partir do romance *noir*, cujo cenário essencial é urbano, mas ela se faz especialmente necessária na modernidade tardia, quando o crescimento desordenado das cidades torna impossível ao indivíduo acessar e avaliar o espaço urbano como um todo.

O crime como traço marcante da vida social ocidental surge a partir do aparecimento das metrópoles, no início do século XIX. Os moradores das grandes cidades, ao mesmo tempo em que demonizavam o criminoso, romantizavam o detetive que era visto como herói. À medida que a cidade torna-se um espaço cada vez mais desorganizado, torna-se também irrepresentável para o indivíduo – inclusive para o próprio detetive (agora anti-herói ou anti-detetive), que se sente, também, ‘perdido’ no espaço urbano. No espaço das cidades da modernidade tardia, o detetive já não encontra irremediavelmente descentrado, sem a convicção de sua autonomia como sujeito, e “confronta os mistérios insolúveis da sua própria interpretação e da sua identidade” (MERIVALE, 1999, p. 2). Segundo Adriana Freitas, nas narrativas dos metafísicos observa-se que a postura do detetive/narrador oscila entre investigação racional e incursões subjetivas:

Ao que parece, o mundo contemporâneo, a crise dos antigos modelos, a quebra de valores essenciais e absolutos se refletiram no gênero policial que, transgredindo suas próprias regras, começa a ter poucas respostas para as questões esperadas e muitas perguntas para os que leem criticamente (FREITAS, 2003).

Por meio dessas dúvidas e incertezas do detetive metafísico, bem como de seus desdobramentos contra-hegemônicos, as questões identitárias nacionais e individuais assumem uma importância cada vez maior no romance policial contemporâneo.

A Los Angeles representada em *Death in Little Tokyo*, por exemplo, é uma Los Angeles fundamentalmente diferente da que figura nos romances de Raymond Chandler, e nos filmes *noir* da década de 1940. Embora Furutani compartilhe essa predileção, tradicional no gênero *noir*, por cenários noturnos, com personagens característicos do submundo, como o teatro / clube de *strippers* em Little Tokyo, por exemplo, o romance não se atém aos cenários-clichê – vê-se também uma Los Angeles dos anos 1990, caracterizada pela diversidade étnica, social e cultural. Boa parte dos deslocamentos do protagonista se dá em Little Tokyo, o enclave japonês da cidade, onde estão o escritório alugado por Tanaka, o hotel em que o empresário japonês foi morto, o teatro / clube de *strippers* e a loja em que Mariko trabalha. No entanto, Furutani faz referência também a um bairro latino onde Ken chega seguindo um suspeito. Nesse bairro, habitado predominantemente por uma população de origem mexicana, ele conversa com uma senhora de origem latina em uma venda de garagem, e compra dela uma espada japonesa. Em meio à conversa, ele se espanta ao se perceber fazendo as mesmas pressuposições e alimentando os mesmos preconceitos acerca da senhora latina que os brancos fazem a respeito dele próprio; a saber, ele se surpreende ao constatar que ela fala inglês muito bem, como se não fosse natural que uma pessoa de origem latina pudesse ter nascido nos EUA, do mesmo modo que muitos brancos pressupõem que ele, por ser de origem japonesa, teria nascido no Japão, e também se espantam com a qualidade do seu inglês nativo...

Ao longo do processo de seguir as pistas para desvendar o mistério, Ken, como o detetive metafísico que é levado a tornar-se, acaba investigando a si próprio. Ao se embrenhar na investigação do passado de Susumu Matsuda, o empresário japonês assassinado, Ken descobre que o empresário era, na realidade, um cidadão dos EUA naturalizado japonês após a 2ª. Guerra Mundial. Com o intuito de aprofundar seu conhecimento a respeito da comunidade de origem japonesa nos EUA na época da guerra, Ken entrevista membros mais idosos da comunidade nipo-americana; assim, ele é levado a conhecer melhor fatos da história da imigração japonesa nos

EUA, como, por exemplo, o episódio do internamento da comunidade nipo-americana⁶.

Em 1942, no rastro do ataque japonês a Pearl Harbor, o governo dos EUA realocou cerca de 110.000 cidadãos de origem japonesa, tanto os nascidos no Japão e residentes nos EUA, quanto os cidadãos estadunidenses de ascendência japonesa, residentes na costa do Pacífico, para campos situados no interior do país, eufemisticamente chamados “campos de realocação”. O presidente Franklin D. Roosevelt autorizou os comandos militares locais a designar as áreas militares como “zonas de exclusão”, das quais qualquer pessoa poderia ser excluída. Essa prerrogativa foi usada para declarar que todas as pessoas de ascendência japonesa seriam excluídas da costa do Pacífico (incluindo toda a Califórnia e boa parte do Oregon, Washington e Arizona), por serem potenciais traidores dos Estados Unidos, configurando um caso clássico de preconceito racial. Além de confinados nos campos, os membros da comunidade nipo-americana também tiveram seus bens confiscados.

Em 1944, a Suprema Corte suspendeu a constitucionalidade das ordens de exclusão, mas foi somente em 1980 que o presidente Jimmy Carter conduziu uma investigação para determinar se a decisão de internar os nipo-americanos havia sido suficientemente bem justificada pelo governo. Para tanto, o presidente nomeou a “Comissão de Realocação de Civis em Período de Guerra”, cujo relatório final encontrou pouca evidência de deslealdade japonesa à época e recomendou o pagamento de indenizações aos sobreviventes. Em 1988, o presidente Ronald Reagan assinou as desculpas formais do governo pelo episódio, em um documento que dizia que as ações governamentais haviam sido baseadas em preconceito racial, histeria de guerra e fracasso da liderança política. Os EUA dispenderam mais de US\$ 1.6 bilhão em indenizações aos nipo-americanos sobreviventes dos campos e seus herdeiros.⁷

Com relação ao romance, a solução do mistério do assassinato de Matsuda só se faz possível por meio do novo conhecimento que Ken adquire a respeito dos campos de realocação e de fatos que lá ocorreram – relacionados tanto à história da comunidade nipo-americana quanto à vida pessoal de membros da comunidade que lá estiveram internados. O crime havia sido motivado, na realidade, por questões pessoais de vingança, ligadas ao passado dos personagens nos campos de realocação, e não estava de modo algum relacionado à contratação de Ken pela *femme fatale*...

Ao dar início ao processo de desvendar esse mistério, Ken empreende uma investigação de si próprio, sua origem, seu passado e a história do seu povo. Como vem se tornando recorrente nas histórias policiais produzidas à margem do centro hegemônico, vê-se que o real objeto de investigação do detetive não é o crime apresentado no enredo que se torna-se apenas um pretexto para investigar questões mais amplas das sociedades contemporâneas, tais como o papel desempenhado por essas comunidades marginalizadas e como se estabelecem as relações de poder em tais sociedades, na pós-modernidade, com o objetivo de provocar a reflexão acerca do papel do Outro, representante da periferia, frente ao centro hegemônico. O escritor angolano Pepetela, em entrevista a Doris Wieser a respeito de suas incursões ao gênero policial, afirmou que usa o fato policial como um pretexto, privilegiando, em sua narrativa, a análise da sociedade, a crítica social e política, e a construção do cenário, personagens e conflitos. Em suas próprias palavras:

A fundação policial, criminosa, é apenas um pretexto para analisar a sociedade. É isso o que os livros policiais são. Os livros da escola americana dos anos trinta e quarenta também eram. Era uma análise da sociedade americana através do policial. Sempre foi. [...] Neste livro a parte do policial eu acho o menos importante. Importante é levar o leitor à sociedade de Luanda ou pelo menos a algumas camadas da sociedade. (WIESER, 2006)

O professor e pesquisador estadunidense Tim Libretti chama a atenção para o fato de que os escritores das minorias étnicas dos EUA escolheram o gênero policial com o objetivo de submeter à crítica as concepções dominantes de crime e injustiça, abrindo caminho para novas concepções fundamentadas por uma perspectiva histórica da experiência racial nos Estados Unidos. Desse modo, a ficção policial deixa de ser um fim em si e torna-se um instrumento, um meio de dar voz a comunidades marginalizadas ao longo da história. Nesses romances, os detetives das minorias étnicas inevitavelmente se confrontam com atos de violência que parecem, à primeira vista, isolados e individuais, mas que revelam, no plano mais amplo, profundas causas sociais e históricas ligadas aos padrões de injustiça sistematicamente cometida contra as minorias (LIBRETTI, 1998, p. 61-62).

A inserção e o desenvolvimento do romance policial em um contexto cultural e demográfico diverso do contexto hegemônico, no qual

foi criado e se estabeleceu, possibilitam uma nova visão desse tipo de narrativa. Ainda segundo Libretti, a fórmula da ficção detetivesca poderia facilmente servir a uma função transformadora radical em termos políticos e sociais (LIBRETTI, 1998, p. 67). Ao compreender que as minorias étnicas dos Estados Unidos efetivamente constituem nações internamente colonizadas, uma “América Outra”, nas palavras de Sonia Torres (1993), ou seja, uma periferia dentro do centro, vê-se que não apenas a experiência de nacionalidade, mas também os mitos culturais e os ideais dessas populações serão dramaticamente diferentes – por vezes, diametralmente opostos – em relação aos mitos e ideais da cultura nacional dominante e colonizadora dos Estados Unidos. As noções de lei e justiça, por exemplo, que costumam ser usadas de forma intercambiável pelo centro hegemônico, podem não ser coincidentes para as comunidades da periferia. Sendo a lei criada para atender aos interesses do centro, ou seja, à manutenção do *status quo*, muitas vezes ela não corresponde à idéia de justiça e às expectativas daqueles que se encontram à margem. Assim, fazer justiça, para a população da periferia, não significa necessariamente apoiar a ordem vigente.

Uma das características mais marcantes dos romances policiais não-seguidores do modelo hegemônico é justamente o fato de seus autores privilegiarem o caminho do detetive, “sem a pretensão de se chegar a uma resposta, uma verdade” (FREITAS, 2003) – afinal, a própria ideia de uma resposta única, uma verdade absoluta, já se tornou inatingível na contemporaneidade, quando o sujeito tem muitas dúvidas e bem poucas certezas.

Ao finalizar este ensaio, é válido enfatizar que, mais do que oferecer respostas, o objetivo que se buscou foi o de provocar a reflexão. Seria a obra selecionada para estudo uma mera versão exótica da velha fórmula do romance policial, ou apresentaria elementos contradiscursivos? Em caso negativo, que violações ou rasuras provocaria no cânone do romance policial? É, sem dúvida, impossível esgotar um assunto tão vasto; contudo, reafirma-se a hipótese de que, muito embora não se possa afirmar que fujam das convenções básicas, e mesmo necessárias ao romance policial, os romances policiais produzidos fora do centro hegemônico convocam textualidades Outras, imbricadas à narrativa policialesca. Ao mesmo tempo em que procedem à análise das sociedades em que se inserem, inscrevem e, ao mesmo tempo, subvertem a tradição do romance policial hegemônico,

por meio de estratégias como a releitura, a contra-escritura, e, por vezes, a paródia.

REFERÊNCIAS

CONNELL, T. *America's Japanese Hostages: The US Plan for a Japanese free hemisphere*. Westport: Praeger-Greenwood, 2002.

FREITAS, A. M. A. Ambiguidade e ceticismo no romance policial contemporâneo. Disponível em: <http://planeta.terra.com.br/arte/dubitoergosum/orientando10.htm>. Acesso em: 06 mai. 2003.

FURUTANI, D. *Death in Little Tokyo*. New York: St. Martins's Press, 1996.

GRELLA, G. The hard-boiled detective novel. In: WINKS, R. *Detective Fiction: a collection of critical essays*. Woodstock, VT: Countryman Press, 1988. p. 103-120.

HARTH, E. *Last Witnesses: reflections on the wartime internment of Japanese Americans*. New York: Palgrave, 2001.

HAYCRAFT, H. *Murder for Pleasure: the life and times of the detective story*. New York: Appleton-Century, 1941.

HOLQUIST, Michael. Whodunit and Other Questions: metaphysical detective stories in post-war fiction. *New Literary History*, Charlottesville, v. 3, n.1, p.135-156, 1971.

HUTCHEON, L. The Politics of Parody. In: _____. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989. p. 89-96.

INTERNMENT ARCHIVES. Disponível em: http://www.internmentarchives.com/showdoc.php?docid=00055 &search_id=19269&pagenum=1. Acesso em: 21 jul.2014.

JAMESON, F. Cognitive Mapping. In: NELSON, C. & GROSSBERG, L. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 1990. p. 347-360.

KARLSSON, A. The Hyperrealistic Short Story: a postmodern twilight zone. In: FJELLESTAD-ZADWORNA, D.; BJÖRK, L. *Criticism in the Twilight Zone: postmodern perspectives in literature and politics*. Stockholm, Sweden: Amquist & Wikseel International, 1990.

LIBRETTI, T. Lucha Corpi and the Politics of Detective Fiction. In: GOSELIN, A. J. *Multicultural Detective Fiction: murder from the 'other' side*. [Garland Reference Library of the Humanities, vol. 2094]. New York: Garland, 1998.

LYON, C. M. *Prisons and Patriots: Japanese American Wartime Citizenship, Civil Disobedience, and Historical Memory*. Philadelphia: Temple University Press, 2012.

MERIVALE, P. & SWEENEY, S. E. *Detecting Texts: the metaphysical detective story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

NATTI, Todd. The Text Is Suspect: the author, the detective and the subjective in Auster's *City of Glass*. Disponível em: <http://www.crimeculture.com/Contents/Articles-Spring05/Auster.html>. Acesso em: 22 out. 2012.

PORTER, D. The Private Eye. In: PRIESTMAN, M. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2003. p. 95-113.

PORTILHO, Carla. *Detetives ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. Tese de Doutorado. Instituto de Letras Universidade Federal Fluminense, 2009. Disponível em: http://repositorio.uff.br/jspui/bitstream/1/431/1/TeseDOU_%20CarlaPortilho.pdf. Acesso em: 22 fev. 2013.

REIMÃO, S. L. *O que é romance policial*. [Col. Primeiros Passos, 109]. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TORRES, Sonia. *Escritos chicanos: para a leitura de uma América Outra*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

WIESER, D. Pepetela: “O livro policial é o pretexto”. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>. Acesso em: 16 jan. 2006.

Filmografia

Relíquia macabra. Direção: John Huston. Warner Home Video, 2000. 1 DVD (100 min.), NTSC, color. Título original: *The Maltese Falcon*.

dossiês temáticos das próximas edições

2015, v. 13, n. 1: Poesia e teatro brasileiros

2015, v. 13, n. 2: Poesia e teatro de expressão inglesa

2016, v. 14, n. 1: Intermidialidade: literatura e cinema

2016, v. 14, n. 2: Intermidialidade: Shakespeare 400 anos

2017, v. 15, n. 1: Literatura fantástica brasileira

2017, v. 15, n. 2: Literatura fantástica de língua inglesa

Datas de submissão de trabalhos

número 1: 30 de maio

número 2: 30 de setembro

Endereços eletrônicos para envio de trabalhos

brunilda9977@gmail.com

ascamati@gmail.com

Endereço para correspondência

Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE

Cidade Universitária

Mestrado em Teoria Literária

Scripta Uniandrade

Rua João Scuissiato, n. 1, Santa Quitéria

80310-310 Curitiba, PR

normas para submissão de trabalhos

- 1 Os trabalhos entregues para apreciação e possível publicação na revista *Scripta Uniandrade* do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade – deverão seguir os seguintes parâmetros:
 - Ser preferencialmente inéditos.
 - Ser redigidos em português ou inglês.
 - Ter no mínimo 10 páginas (cerca de 4000 palavras) e no máximo 20 páginas (cerca de 8000 palavras).
 - Incluir o título em português e inglês.
 - Incluir dois resumos (de 100 a 120 palavras cada um), antes do início do texto, um em português e outro em inglês.
 - Incluir, após os resumos, palavras-chave (de três a seis) em português e em inglês.
 - Ser digitados em folha A4, com espaçamento 1,5, fonte Arial 11.
 - Incluir no corpo do trabalho, entre aspas, citações de até três linhas. Citações com mais linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas pela margem de parágrafo, digitadas com espaçamento simples, fonte Arial 10, e não conter aspas.
 - Incluir referências às citações no próprio texto, entre parênteses. Exemplo: (MILLER, 2003, p. 45-47).
 - Incluir apenas notas explicativas no final do texto.
 - Seguir as normas da ABNT quanto à digitação das referências a serem incluídas depois da conclusão do texto.
 - Para livros, a entrada deverá ter o seguinte formato: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.
 - Para artigos publicados em revistas e periódicos, a entrada deverá ter o seguinte formato: ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, 2. série, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 101-124, abr. 2003.
 - Para citação eletrônica, a entrada deverá ter o seguinte formato: LIMA, G. *Referências de fonte eletrônica*. Disponível em: <http://www.format.com.br>. Acesso em: 21 set. 2006.
 - Ser enviadas aos editores, como anexo, via e-mail, sem identificação. A identificação deve ser enviada em outro anexo e conter o título do trabalho, o nome do autor e, em forma corrida, a titulação, a instituição da titulação, a instituição à qual está vinculado, o cargo que ocupa, o e-mail e o número do telefone.
- 2 Os autores deverão ser doutores ou pós-doutores e estar vinculados a uma IES. Exceções serão analisadas pelo Conselho Editorial.

- 3 Os autores poderão submeter apenas um trabalho para publicação por ano.
- 4 Trabalhos em coautoria devem ser escritos, no máximo, por dois autores.
- 5 O Conselho Editorial poderá recusar trabalhos que não atendam às normas incluídas na página anterior.
- 6 Depois de aceitos pelo Conselho Editorial, os trabalhos de pesquisa serão submetidos ao Conselho Consultivo para leitura, análise e parecer.
- 7 Por via eletrônica, o Conselho Editorial comunicará ao autor a avaliação feita por membros do Conselho Consultivo.
- 8 Artigos aprovados com restrições serão encaminhados aos autores para correções e/ou alterações. Em caso de não atendimento das solicitações dos consultores, a Comissão Editorial se reserva o direito de recusar o artigo.
- 9 Os artigos serão revisados por profissionais da área antes da publicação.
- 10 O direito de cópia referente aos artigos publicados pertence à Uniandrade.
- 11 O envio do artigo para publicação implica na aceitação das condições acima citadas.