

REVISTA COLINEARES

Volume 3 - Número 2 - Jul/Dez 2016

SUMÁRIO

SECA: LITERATURA, ARTE E ESCRITA

Aláide Angélica de Menezes Cabral Carvalho, Daniele Ramalho Pereira
..... 03

TRABALHANDO A HISTÓRIA E A LITERATURA: A SECA DE 1915 NA ESCRITA DE RACHEL DE QUEIROZ O QUINZE

Rusiane da Silva Torres, Halysn Rodrygo da Silva Oliveira 23

NO ENTRELUGAR DO INSÓLITO FICCIONAL: UM ESTUDO DE DOIS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Antonia Marly Moura da Silva, Mônica Valéria Moraes Marinho, Rosaly Ferreira da Costa Santos 38

DOM CASMURRO E DOM: QUESTÕES DE CINEMA E LITERATURA

José Kelson Justino Paulino, Daise Lilian Fonseca Dias 58

ENTRE O REAL E O IRREAL: OS CONTORNOS DO FANTÁSTICO NO CONTO “AS FORMIGAS” DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Antônia Marly Moura da Silva, Monica Valéria Moraes Marinho 79

NAVALHA DO RISO: A POÉTICA SATÍRICA DE GREGÓRIO DE MATOS GUERRA

Leila Maria Araújo Tabosa, Ana Maria Remígio Osterne 94

O ESTILO IRÔNICO DE RUBEM BRAGA E OS ASTROS DE MIRAKOFF

Paulo Ricardo Fernandes Rocha, Ana Maria Remígio Osterne 123

SECA: LITERATURA, ARTE E ESCRITA

DROUGHT: LITERATURE, ART AND WRITING

Alaíde Angélica de Menezes Cabral Carvalho¹
Daniele Ramalho Pereira²

RESUMO: Nosso trabalho tem como objetivo principal desenvolver habilidades de leitura literária, (re)escrita de texto e revisão, com base nos romances *Morte e Vida Severina* (2007), *Vidas Secas* (1993) e *O quinze* (2002) que abordam a temática da seca, relacionando-as com obras artísticas de Candido Portinari, Joan Miró e Mestre Vitalino. Para isso, utilizaremos como aporte teórico os *Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs* (1997), os *PCN+ Ensino Médio* (2002) e as *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2008) e também alguns teóricos como Candido (2000), Moisés (2000) e outros que possibilitem fundamentar esse trabalho. A proposta didática para o ensino de leitura faz uso da interdisciplinaridade – Ensino de Artes e de Literatura. Ao fazer uso dessas duas formas de expressão humana no ensino, buscamos fazer com que os alunos compreendam a temática trabalhada e percebam a importância do texto literário e das obras artísticas para a sua formação. Consideramos necessária essa abordagem tendo em vista aperfeiçoar as competências linguísticas de leitura e escrita, desenvolvimento intelectual, pensamento crítico e formação ética e cidadã.

PALAVRAS-CHAVES: Proposta de Ensino. Literatura. Artes.

ABSTRACT: Our main objective is to develop literary reading skills, writing and rewriting of texts and review based on the novels *Morte e Vida Severina* (2007), *Vidas Secas* e *O quinze* (2002), which deal with drought issues, relating them to the artistic works of Candido Portinari, Joan Miró and Mestre Vitalino. For this, we use as theoretical contribution *Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs* (1997), os *PCN+ Ensino Médio* (2002) e as *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2008) and also some theorists as Candido (2000), Moisés (2000), and others that allow to base this work. The didactic proposal for the teaching of reading makes use of interdisciplinarity - Teaching of Arts and Literature. In making use of these two forms of human expression in teaching, we seek to make students understand the subject matter and perceive the importance of the literary text and artistic works for their formation. We consider this approach necessary in order to improve the language skills of reading and writing, intellectual development, critical thinking and ethical and citizen training.

KEYWORDS: Teaching Proposal. Literature. Arts.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN (2016). Graduada em Letras - Habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN (2012). E-mail: angelicamenezes05@gmail.com.

² Especialista em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN (2015). Graduada em Letras - Habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN (2012). E-mail: daniramalho89@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Nosso trabalho consiste em apresentar uma proposta de ensino que envolve leitura literária, leitura e análise de artes visuais, produção textual e releitura de obra artística, com alunos de escolas de nível médio.

Utilizaremos, como ponto inicial, a obra *Morte e Vida Severina* (2007), de João Cabral de Melo Neto, adaptada para os quadrinhos³, *Vidas Secas* (1993), de Graciliano Ramos e *O quinze* (2003), de Rachel de Queiroz. Também utilizaremos artes visuais de Candido Portinari, Joan Miró e Mestre Vitalino.

Acreditamos que a leitura e a escrita são vias de acesso ao conhecimento, enquanto práticas que aguçam a produção de sentidos, que promovem experiências satisfatórias na formação dos alunos. Buscamos assim, o encantamento e a transformação do aluno por meio da experiência literária e artística.

Concordamos que a "proposta da interdisciplinaridade é estabelecer ligações de complementaridade, convergência, interconexões e passagens entre os conhecimentos" (BRASIL, p. 26,1998). Desse modo, pretendemos reservar momentos de observação e leitura crítica de obras de artes, assim como, reflexão sobre as temáticas das obras literárias e sua relação com a arte. Pretendemos, também, que os alunos consigam se posicionar diante das obras literárias e visuais, criando assim textos verbais que articulem as duas modalidades, evidenciando assim, sua construção, reflexão e atuação no mundo, já que Interpretação e apreciação de obras visuais são fundamentais para a assimilação dos sentidos.

2 O ENSINO DE LITERATURA

A Literatura é arte que se constrói. É representada por meio da palavra e expressa os pensamentos, as ações, os dizeres e a cultura humana. Como escreveu Antonio Candido (2000, p. 175), “a literatura é o sonho acordado das civilizações”. É o desejo de um sonho concretizado, isto é, a realização externada daquilo que antes ficava guardado na mente e no interior do homem. A Literatura

³ Edição em quadrinhos realizada por Miguel Falcão, em 2009 (Fundação Joaquim Nabuco). Disponível em <https://goo.gl/ZF1m4h>.

permite e possibilita à humanidade representar o mundo em que vive, ou mesmo, externar o mundo criado ou ficcionalizado por ela.

Inerente ao homem, a Literatura faz parte do seu cotidiano, da sua história e da sua essência. A Literatura está presente nas lendas, nos contos infantis, nas músicas ou canções populares, nos cordéis, nas histórias passadas de geração em geração, nos causos, nas conversas em volta da fogueira ou do dia a dia, nos repentes, nas obras canônicas, contemporâneas e de expressão popular etc. Enfim, o homem faz uso da literatura para representar e fabular seu modo de ver, pensar e descrever o mundo. Segundo Perrone-Moisés (2000, p. 351), “a escrita e a leitura literárias são exercícios de libertação”. A Literatura concede ao homem o benefício da liberdade de explorar o pensamento, de deixar a fruição acontecer e de encontrar o gozo.

Para Antonio Candido (2000, p. 175), “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”. Então a Literatura, ou seja, a leitura e a escrita literária quando incentivada, ensinada e praticada contribui de modo significativo para libertação, expressão, sensibilização, humanização, pensamento crítico/reflexivo sobre os fatos, questionamentos e argumentações sobre as várias situações e atuação social.

Portanto, o ensino de literatura deve ser praticado, por causa de seus benefícios e das contribuições significativas anteriormente citadas. Um ensino literário, que incentive os alunos a ler as obras e proporcione um espaço de troca das experiências e impressões sobre a obra lida entre professor e alunos, pode conquistar uma descoberta do prazer do texto e da leitura literária. Como está escrito nas *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (FREDERICO, MACHADO, REZENDE, 2008, p. 71), “ele lerá então porque se sentirá motivado a fazer algo que deseja e, ao mesmo tempo, começará a construir um saber sobre o próprio gênero, a levantar hipóteses de leitura, a perceber a repetição e as limitações do que leem, os valores, as diferentes estratégias narrativas”. Então, o aluno, de nível médio, lerá com o objetivo de socializar e expressar seu pensamento, respondendo a uma “finalidade imediata” de se posicionar sobre seu objeto de estudo com temáticas variadas e não de responder a uma atividade

escolar. Com isso, ele vai se familiarizando com o gênero literário, adquirindo repertório e consciência crítica e reflexiva.

Essa é a prática que os *PCN+ Ensino Médio* (2002) e as *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2008) defendem, que sejam privilegiadas nas escolas, mas, infelizmente, a leitura do texto literário é colocada de lado e é dado um espaço maior a história da Literatura, a estilos de época, a escolas literárias, a biografia de autores etc., como descrevem Frederico, Machado e Rezende, nas *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* ao abordarem que:

A prática escolar em relação à leitura literária tem sido a de desconsiderar a leitura propriamente e privilegiar atividades de *metaleitura*, ou seja, a de estudo do texto (ainda que sua leitura não tenha ocorrido), aspectos da história literária, características de estilo, etc., deixando em segundo plano a leitura do texto literário, substituindo-o por simulacros, como já foi dito, ou simplesmente ignorando-o. Atividades de *metaleitura* são necessárias na escola, mas devem ser vistas com muito cuidado, ou melhor, devem responder aos objetivos previstos no trabalho escolar. (FREDERICO, MACHADO, REZENDE, 2008, p.70 – grifo dos autores).

Não se trata de desconsiderar as “atividades de *metaleitura*”, mas de privilegiar a leitura do texto literário e de permitir que o texto tenha maior espaço nas atividades escolares. Depois de ler, socializar, compreender e relacionar essa leitura, só então, é que demos observar a que escola literária esse texto pertence, quais as características presentes nesse texto, quem escreveu etc. Mas antes, devemos conquistar o aluno com bons textos e com estratégias de leitura, socialização e compreensão. Assim, o aluno verá a leitura não como obrigação. Só depois é que devemos incluir os aspectos de privilegiados pelo trabalho tradicional da escola. Na verdade, o que precisamos é de alunos leitores que continuem lendo após o Ensino Básico e não apenas de reprodutores de “*metaleitura literária*”.

Portanto, o professor de Língua Portuguesa tem um papel importantíssimo: o de mediador de leitura que, antes de tudo, é um leitor literário que deve possuir um bom repertório de leitura e formação literária para selecionar os textos adequados a cada fase escolar. Como bem colocou Perrone-Moisés (2000, p. 351), “é necessário que o professor, antes do aluno, continue acreditando nas virtudes da literatura”.

3 O ENSINO DAS ARTES

A arte está em toda a parte e faz parte do cotidiano dos nossos alunos, mesmo fora da escola - nos jornais, na televisão, nos muros, nas lendas, cantigas e mitos, nos prédios da cidade, em praças, em utensílios, enfeites corporais, artesanatos etc.

Obras de arte que habitam a rua, que estão em museus, que são efêmeras, que são registradas em diferentes mídias, que manifestam a arte mantida de geração em geração são bem culturais, materiais e imateriais que se abrem ao nosso olhar. Os saberes estéticos e culturais embasam nosso pensamento sobre a arte e seus sistemas simbólicos ou sociais, oferecendo outras referências para nossa atuação como intérpretes da cultura (SEE, 2009, p. 13).

A escola precisa dotar os alunos de sensibilidade artística. Convivemos com a arte o tempo todo: nas festas populares, nas histórias lidas/ouvidas/visualizadas. Entramos em contato com a Arte quando vamos a museus, quando desenhamos, pintamos ou mesmo apreciamos obras artísticas. Assim, os alunos precisam ter acesso ao ensino de arte, desde os artistas mais famosos à arte popular.

Por ser uma manifestação sociocultural, a Arte pode, em grande medida, conscientizar, apresentar um modo diferente de ver o mundo, pessoas e ideias, pode criticar governantes, entidades, empresas etc., ser também, uma forma de construção ideológica.

Conforme o *PCN+*, a Arte é linguagem e envolve diversos saberes e relações sociais.

Para compreender melhor o papel da disciplina no ensino médio e sua integração na área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, é preciso enfatizar que a arte é considerada como linguagem, e, como tal, uma forma de comunicação humana, impregnada de valores culturais e estéticos. Por isso, na concepção de alguns autores, a arte não deve ser entendida no quadro de parâmetros puramente linguísticos, mas, como diz Pierre Francastel, “em sentido mais amplo” e envolvendo múltiplas relações (BRASIL, 2002, p. 180).

Pois, através da arte é possível nos comunicarmos com o mundo, expressar nossos sentimentos e ideias. Deste modo, a arte pode nos levar a apreciação ou mesmo gerar desprazer e incômodo. Há uma relação individual entre artista e obra, única e singular.

Barbosa (1994, p.33) afirma que a educação artística deve ser democrática de "acesso à informação de todas as classes sociais, propiciando-se na multiculturalidade brasileira uma aproximação de códigos culturais dos diferentes grupos". Sabemos que uma grande parte de nosso alunado não tem acesso aos bens culturais, como museus, teatro, pinacotecas, saraus, entre outros. E, o professor, enquanto mediador e envolvido no processo de ensino-aprendizagem, deve buscar maneiras de diminuir essa dificuldade de acesso, possibilitando caminhos, criando momentos de apreciação, discussão e produção dos mais variados tipos de Arte.

Além disso, Barbosa (1994, p.24) destaca ainda o cuidado que os professores devem ter para não gerar conflitos, supervalorizando determinadas criações artísticas em detrimento de outras. Assim deve-se,

[...] reforçar a herança artística e estética dos alunos com base em seu meio ambiente, (advertindo que) se não for bem concluída, pode criar guetos culturais e manter os grupos amarrados aos códigos de sua própria cultura sem possibilitar decodificações de outras culturas.

Ensinar arte implica possuir noções essenciais sobre o que é Arte, como é construída, qual sua origem, quais suas funções, qual sua história, quais seus desdobramentos, enfim. Ao ministrarmos aulas de Arte, expomos nossa visão/posicionamento sobre o que é arte e o que ela representa para nossa sociedade. Para isso, devemos sempre estar atualizados com as novas formas de expressão e manifestação artística e revermos as que já estão incorporadas em nossa prática.

Segundo os *PCNs*, "conhecer arte no Ensino Médio significa os alunos apropriarem-se de saberes culturais e estéticos inseridos nas práticas de produção e apreciação artísticas, fundamentais para a formação e o desempenho social do cidadão" (BRASIL, p.46,1998).

O ensino de Arte nas escolas de ensino básico a médio, geralmente, não é realizado com o mesmo empenho e cobrança que as demais matérias. A educação artística muitas vezes não é encarada como uma disciplina, mas uma atividade de descontração na qual, muitas vezes, não há objetivos, nem metodologias adequadas para realização de um ensino eficiente.

A arte é e produz conhecimento. Concordamos com Gualda e Guerra (1994) ao afirmarem que, "o conhecimento implica em sentir, pensar, fazer, construir, compreender, comparar, relacionar, selecionar, simbolizar..." Na arte, todos esses aspectos se fazem presentes: "sentimento, razão, produção, comparação, seleção, construção, simbolização, representação de mundo, expressão".

Segundo os *Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs* (1998), linguagem é a capacidade do ser humano articular significados em uma sociedade utilizando sistemas arbitrários de representações, que são compartilhados e que se modificam de acordo com a necessidade e experiência de vida dos indivíduos. O objetivo de qualquer ato de representação é a produção de sentidos. Fazer uso da linguagem é saber colocar-se como agente de produção e recepção.

É responsabilidade da escola, não apenas de nível médio, - e de todas as disciplinas - desenvolver as competências de leitura e escrita. Os professores devem ensinar a ler, identificar, compreender e produzir não apenas gêneros escritos e orais. O ensino deve envolver também o uso de imagens, gráficos, tabelas etc., estabelecendo objetivos e procedimentos didáticos distintos para cada área do conhecimento.

Deste modo, o professor de Arte precisa ser um alfabetizador estético na mediação entre Arte e aluno. Tendo como principal objetivo tornar seus alunos leitores e produtores eficientes.

Leite (2008) considera que, por meio das linguagens artísticas de povos, culturas e épocas, é possível conhecer muito sobre seus pensamentos, sentimento, seu cotidiano. Neste sentido, entender, interpretar e atribuir significado às linguagens se faz tão essencial, uma vez que só se aprende a operar os seus códigos apropriando-se adequadamente deles. A autora ainda ressalta que:

Da mesma maneira que na escola existe espaço destinado à alfabetização na linguagem das palavras e dos textos orais e escritos, é preciso haver espaço para a formação estética nas

linguagens da arte e das mídias como forma de compreensão do mundo, das culturas e de si próprio. (2008, p.45).

Sobretudo hoje, com os avanços tecnológicos e o surgimento de linguagens cada vez mais visuais, multimodais,

As linguagens artísticas constituem-se de sistemas de signos – como os visuais, sonoros, corporais – que percebemos como elementos próprios das linguagens e são compreendidos nas criações simbólicas. Deste modo, a imagem visual pode ser decomposta em elementos icônicos e plásticos. Tais elementos também são aspectos do signo visual, que se consolida nas relações entre a forma, o significado e a matéria (BRASIL, 2002, p. 180).

Assim, é cada vez mais necessário apreender e ensinar as linguagens artísticas para que nossos alunos possam reconhecer, compreender e utilizar de forma eficaz em sociedade.

4 INTERDISCIPLINARIDADE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Faz-se necessário discutirmos um pouco a respeito do que é, de fato, interdisciplinaridade. Os *Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio* (PCNEM) recomenda a interdisciplinaridade nas práticas pedagógicas. Neste sentido, referem-se a ela como sendo:

[...] um eixo integrador, que pode ser o objeto de conhecimento, um projeto de investigação, um plano de intervenção. Nesse sentido, ela deve partir da necessidade sentida pelas escolas, professores e alunos de explicar, compreender, intervir, mudar, prever, algo que desafia uma disciplina isolada e atrai a atenção de mais de um olhar, talvez vários (BRASIL, 2000, p. 88 e 89).

Acreditamos que a interdisciplinaridade deva ser compreendida como uma forma de atingir a totalidade do conhecimento, não no sentido de esgotar todo o conhecimento sobre algo, mas como forma de compreender de forma mais profunda, tendo em vista a conexão e contribuição de áreas distintas de conhecimento.

[...] a interdisciplinaridade deve ser compreendida a partir de uma abordagem relacional, em que se propõe que, por meio da prática escolar, sejam estabelecidas interconexões e passagens entre os conhecimentos através de relações de complementaridade, convergência ou divergência. (BRASIL, 2000, p. 36).

Desse modo, a interdisciplinaridade deva ser compreendida de modo mais amplo, para além da mera justaposição e, ao mesmo tempo, esquivar-se de generalidades. Com efeito, será na oportunidade de relacionar “as disciplinas em atividades ou projetos de estudo, pesquisa e ação, que a interdisciplinaridade poderá ser uma prática pedagógica e didática adequada aos objetivos do ensino médio” (BRASIL, 2000, p. 88).

Conforme a *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional* de Nº 9.394/96 em seus artigos 26º, 35º e 36º, mudanças na concepção de ensino médio foram estabelecidas. Desse modo, a *Resolução da Câmara de Educação Básica* (CEB), nº 3, de 26 de junho de 1998 institui as *Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio*. Resultante desta resolução, temos três princípios pedagógicos adotados como estruturadores do Ensino Médio. Conforme o artigo 6º, são os chamados princípios da Diversidade e Autonomia, da Interdisciplinaridade e da Contextualização (CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 1998).

Com relação ao cumprimento da interdisciplinaridade na escola, o artigo 8º, destas *Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio* (DCNEM), é completamente diligente ao assunto, apresentando várias orientações sobre o seu fundamento, em seis incisos. Dentre eles, destacamos o primeiro:

I - A Interdisciplinaridade, nas suas mais variadas formas, partirá do princípio de que todo conhecimento mantém um diálogo permanente com outros conhecimentos, que pode ser de questionamento, de negação, de complementação, de ampliação, de iluminação de aspectos não distinguidos (CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 1998, p. 21).

Os *PCN+* trazem um tópico destinado à interdisciplinaridade, no livro que apresenta e discute a área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. O documento inclui também, algumas contribuições dos autores Santomé e Pereira. No que se refere à integração curricular o primeiro autor enfatiza:

A complexidade do mundo e da cultura atual obriga a desentranhar os problemas com múltiplas ferramentas, tantas quantas são as fornecidas pelas áreas do conhecimento; sem isso, os resultados

seriam facilmente afetados pelas deformações impostas pelas perspectivas de que lançamos mão, como sujeitos. Deve-se sempre estimular o aluno a recorrer a outras disciplinas para compreender melhor aquela que está estudando em determinado momento (BRASIL, 2002, p.29).

Já Pereira, clarifica a relação entre a interdisciplinaridade e as disciplinas, ao afirmar que, não podemos tratar da interdisciplinaridade sem antes falar das disciplinas. Afirma que,

Ela não se confunde com polivalência e, portanto, não anula o conhecimento específico nem o papel de cada profissional. Ao se organizar o currículo do novo ensino médio em áreas, não se está dizendo que o futuro professor será um gênio que domine todos os conhecimentos de uma área. Está-se dizendo que ele deverá entender a relação de sua disciplina com as da mesma área e com todo o currículo (BRASIL, 2002, p.29-30).

Percebemos por meio destas referências, um esclarecimento e a busca por atribuir uma concepção mais específica e clara para interdisciplinaridade, demonstrando um comprometimento ainda maior com a abordagem interdisciplinar como alternativa para o desenvolvimento de competências e habilidades comuns e esperadas aos alunos.

Para realização do trabalho interdisciplinar, subentende-se não apenas que o aluno consiga estipular relações entre os objetos de estudo, mas também, que o professor seja agente deste processo, buscando estabelecer parcerias disciplinares, construindo elos e estabelecendo a troca harmoniosa entre as disciplinas ou áreas do conhecimento. Neste sentido, torna-se de grande importância o envolvimento e dedicação do professor, não somente no que se refere a interdisciplinaridade, como também, durante todo processo de ensino e aprendizagem.

5 PROPOSTA DE ENSINO – SECA: LITERATURA E EXPRESSÕES ARTÍSTICAS

Há uma estreita relação entre arte e cultura. Segundo o dicionário *Aurélio* (2010), *Arte* é a capacidade humana de criação com vistas a certos resultados. *Cultura* é o complexo dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições,

das manifestações artísticas, intelectuais etc., transmitidos coletivamente e típicos de uma sociedade. Assim, temos a arte como o resultado ou produto cultural.

Os alunos precisam conhecer sua cultura, assim como a cultura de outros povos. Por essa razão, optamos por trabalhar uma temática presente e atual de realidade: a seca. Temos visto nos noticiários, enfim, um apelo quanto ao uso adequado e consciente da água, tendo em vista que cidades já enfrentam o problema da escassez de água. Este fato traz à tona também outras discussões como o uso dos recursos naturais, terras improdutivas e colheita insuficiente, gado e outros animais mortos, famílias que migraram fugindo da seca para outros locais, entre outros aspectos. Isso abre espaço para discussões quanto às ações que nós e o governo devemos tomar para, possivelmente, solucionar o problema.

O professor precisa maximizar o tempo com os alunos, possibilitando momentos que favoreçam a aprendizagem. Para isso, é necessário organizar bem o trabalho pedagógico, consolidando os métodos educativos que envolvem o ensino de leitura e escrita com o objetivo de dinamizar os procedimentos de ensino que valorizem e façam a aula acontecer.

Como já dissemos, o trabalho aqui proposto tem caráter interdisciplinar e acreditamos que poderá ser de grande valia para a aquisição de novos conhecimentos pois,

[...] a interdisciplinaridade não tem a pretensão de criar novas disciplinas ou saberes, mas de utilizar os conhecimentos de várias disciplinas para resolver um problema concreto ou compreender um determinado fenômeno sob diferentes pontos de vista. Em suma a interdisciplinaridade tem a função instrumental. Trata-se de recorrer a um saber diretamente útil e utilizável para responder às questões e aos problemas sociais contemporâneos (BRASIL, 1998, p.35-36).

Como propomos um estudo das obras em sua totalidade, devemos pensar que alguns conhecimentos serão necessários para prever possíveis dificuldades e por em prática algumas ações. Cada passo do projeto precisa ser bem articulado e organizado, não só para favorecer a aprendizagem dos alunos, como também para gerir melhor a sala de aula.

Assim como os PCNs (BRASIL, 1998, p. 24) afirmam, acreditamos também que as competências a serem desenvolvidas para o exercício de cidadania de forma democrática são:

[...] capacidade de abstração, do desenvolvimento do pensamento sistêmico, ao contrário da compreensão parcial e fragmentada dos fenômenos, da criatividade, da curiosidade, da capacidade de pensar múltiplas alternativas para a solução de um problema, ou seja, do desenvolvimento do pensamento divergente, da capacidade de trabalhar em equipe, da disposição para procurar e aceitar críticas, da disposição para o risco, do desenvolvimento do pensamento crítico, do saber comunicar-se, da capacidade de buscar conhecimento.

E são estas competências que buscamos alcançar com a nossa proposta. Reunimos um conjunto de sugestões de atividades que operacionalizam alguns conteúdos, envolvendo literatura e arte, procurando indicar caminhos para o educar crítico/analítico de nossos alunos, de forma a contemplar os três eixos da aprendizagem artística: o fazer, o conhecer e o apreciar, assim como as competências de leitura, interpretação e produção de texto.

A partir daqui, apresentamos as etapas da nossa proposta. Na primeira etapa, realizamos aulas expositivas dialogadas. Iniciamos com visualização, leitura e interpretação de obras artísticas, de forma coletiva. Com o auxílio de slides, apresentamos as obras: *Os retirantes*, de 1944, *Retirantes*, de 1936, *Criança Morta*, de 1944, *Enterro na Rede*, de 1944, e duas obras de mesmo título e ano, *Os Retirantes*, de 1955.⁴

Realizamos a predição das obras, verificando o que os alunos já sabiam sobre as obras e o pintor. Após a apreciação e interpretação das obras, fizemos o levantamento de algumas questões para que o aluno conseguisse compreender os sentidos da imagem, do título à escolha de cores e traços etc. Também explicamos

⁴ Figura 1 - Enterro na Rede (PORTINARI, 1944).

Fonte: Projeto Portinari. Disponível em: <https://goo.gl/qsjLYe>

Figura 2 - Retirantes (PORTINARI, 1944).

Fonte: Projeto Portinari. Disponível em: <https://goo.gl/rUym85>

Figura 3 - Criança Morta (PORTINARI, 1944).

Fonte: Projeto Portinari. Disponível em: <https://goo.gl/HFG95D>

Figura 4 – Retirantes (PORTINARI, 1955).

Fonte: Projeto Portinari. Disponível em: <https://goo.gl/R5WJrF>

Figura 5 - Retirantes (PORTINARI, 1936).

Fonte: Projeto Portinari. Disponível em: <https://goo.gl/F3DoDH>

Figura 6 - Os retirantes (PORTINARI, 1955).

Fonte: Portinari (1955). Disponível em: <https://goo.gl/ZkXDRB>

sobre o estilo e a técnica utilizada pelo artista, assim como as temáticas englobantes. Realizamos atividade escrita, buscando abstrair as informações que os alunos haviam construído. Por fim, realizamos a correção de exercício.

Depois de apresentadas e estudadas as obras selecionadas, continuamos a proposta de atividades com os seguintes procedimentos: iniciamos uma roda de leitura da obra *Vidas Secas* (1993). Para uma melhor compreensão e socialização entre professor e alunos, discutimos a seca no Nordeste e a vida martirizada dos retirantes. Também, realizamos um estudo comparativo entre as obras de Portinari e o livro de Graciliano Ramos, como também explicamos sobre o Modernismo (Geração de 45, prosa ou segunda fase do modernismo). Além disso, apresentamos um estudo sobre Graciliano Ramos, para que os alunos conhecessem mais sobre ele, não de forma exaustiva, mas considerando os pontos principais de sua trajetória de vida/literária.

A propósito, Lauria sugere, nos *PCN+ Ensino Médio* (2002, p. 71), que seja dada “especial atenção à formação de leitores, inclusive das obras clássicas de nossa literatura, do que mantenha a tradição de abordar minuciosamente todas as escolas literárias, com seus respectivos autores e estilos”. Então, aproveitando essa consideração feita pelos *PCN+*, que possamos focalizar o ensino de literatura no texto, na leitura, na compreensão, na interpretação, na socialização, na troca de impressões, com o objetivo de formarmos alunos leitores e, só depois, possamos abordar, sem muitos detalhes, as escolas literárias e suas características, estilo de época e biografia de autores.

Com base nessa primeira etapa da proposta, o leitor/professor pode seguir os passos apontados acima, fazendo as alterações que julgar necessárias para adequar os procedimentos de ensino à sua realidade escolar.

Na segunda etapa, realizamos a visualização de um vídeo com apresentação animado da obra *Morte e Vida Severina*⁵. Fizemos também o levantamento de questões orais para construção dos sentidos. Em seguida, com auxílio de slides, iniciamos a apreciação, leitura e interpretação das obras de Joan Miró⁶ e a leitura da obra *Morte e Vida Severina* (1956), de João Cabral de Melo Neto.

⁵ <http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/morteevidaseverina>

⁶ Figura 7 - Mujer delante del sol I (MIRÓ, 1974).

Fonte: Fundació Joan Miró. Disponível em: <https://goo.gl/JDmQVq>

Figura 8 - Mujer y pájaro delante del sol (MIRÓ, 1976).

Em seguida, realizamos o levantamento das análises da obra feita pelos alunos, como também o estudo comparativo das obras de Joan Miró e da obra *Morte e Vida Severina*, buscando compreender dois elementos complementares e fundamentais: o rompimento com o paradigma tradicional renascentista e a inocência da criação, despojada de qualquer apego, mantendo a originalidade das obras. Por fim, nessa etapa, realizamos também a contextualização das obras, fazendo um levantamento do momento histórico da construção das obras.

Na terceira etapa, realizamos a leitura da obra *O quinze*, de Rachel de Queiroz. Essa leitura foi feita em casa e a socialização em sala de aula, uma vez a cada quinze dias. Estabelecemos, previamente, quantos capítulos seriam lidos para a discussão. Em sala, ouvimos e trocamos posicionamentos, comentários, impressões sobre a obra.

É importante enfatizar que as obras, aqui apresentadas para estudo e leitura pelos alunos, representam uma realidade, mas elas não são a realidade como menciona Perrone-Moisés (2000, p. 351),

[...] a obra literária é sempre uma leitura crítica do real, mesmo que essa crítica não esteja expressa, já que a simples postulação de uma outra realidade coloca o leitor numa posição virtualmente crítica com relação àquilo que ele acredita ser o real.

Portanto, a obra literária representa a realidade de forma crítica, mas poucos percebem essa faceta literária, ou seja, essa outra face da literatura de crítica à nossa realidade. Além disso, nessa etapa, analisamos, visualmente, as esculturas em cerâmica de Mestre Vitalino, com a temática da seca e elementos do Nordeste.⁷

Fonte: Fundació Joan Miró. Disponível em: <https://goo.gl/R6h1VW>

Figura 9 - La sonrisa de una lágrima (MIRÓ, 1973)

Fonte: Fundació Joan Miró. Disponível em: <https://goo.gl/kMasP9>

Figura 10 - Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario I (MIRÓ, 1968)

Fonte: Fundació Joan Miró. Disponível em: <https://goo.gl/3AZSV1>

Figura 11 – La esperanza del navegante III (MIRÓ, 1973)

Fonte: Fundació Joan Miró. Disponível em: <https://goo.gl/Mc7r6c>

Figura 12 - A esperança do condenado à morte III (MIRÓ, 1974)

Fonte: Fundació Joan Miró. Disponível em: <https://goo.gl/dMWBis>

⁷ Figura 13 - Retirante com Lata d'Água (Mestre Vitalino, 1950)

Fonte: catalogodasartes.com.br. Disponível em: <https://goo.gl/fvnfQg>

Figura 14 – Retirantes (Mestre Vitalino, 1960)

Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <https://goo.gl/bMxBH1>

Figura 15 - Lampião a cavalo (Mestre Vitalino, 1950)

Fonte: <http://dasartes.com.br>. Disponível em: <https://goo.gl/g1L4M4>

Figura 16 - Noivos (Mestre Vitalino, 19??)

Fonte: <http://penaestrada-w3rentacar.blogspot.com.br/>. Disponível em: <https://goo.gl/XmWrQX>

Figura 17 - Violeiros (Mestre Vitalino, 1950)

Em seguida, passamos para a análise comparativa entre as esculturas e a obra *O quinze*. Dividimos a turma em grupos, selecionamos esculturas e trechos da obra para uma análise interpretativa. Apresentação das análises foi feita em forma de seminário.

Com isso, pretendíamos que os alunos se envolvessem tanto com as obras a ponto de se enxergar, vivenciando as ações do livro, fazendo parte do momento retratado nas cerâmicas. Por isso, concordamos com os *PCNs* quando afirmam que,

A aprendizagem significativa pressupõe a existência de um referencial que permita aos alunos identificar e se identificar com as questões propostas. Essa postura não implica permanecer apenas no nível de conhecimento que é dado pelo contexto mais imediato, nem muito menos pelo senso comum, mas visa gerar a capacidade de compreender e intervir na realidade, numa perspectiva autônoma e desalienante. (BRASIL, p. 36, 1998).

Também utilizamos outro viés das artes – a música – que possibilita uma recriação e sensibilidade desde a melodia e arranjos até a letra que podem proporcionar uma viagem a realidade "cantada".

Concordamos também com os *PCNs* quando afirmam que a música, as artes plásticas e audiovisuais, o teatro e a dança podem favorecer a formação da identidade e fecundar no jovem a consciência de uma sociedade multicultural (BRASIL, 1998, p.168). Acreditamos que a diversidade artística pode fazer muito em benefício dos alunos, quanto à percepção e amadurecimento nas ações em sociedade.

Desse modo, na quarta etapa, levamos para cada aluno cópias impressas das canções “*Asa Branca*”⁸, de Luís Gonzaga e “*Carcará*”⁹, de João do Vale que tratam da temática em questão e são peculiares ao seu modo. Foi o momento de cantar, discutir e analisar as músicas. Pedimos também que os alunos realizassem a interpretação das letras através de ilustrações. E juntamente com eles, construímos um mural para exposição das ilustrações confeccionadas.

De acordo com os *PCNs*, a arte deve ser encarada como um conhecimento humano sensível-cognitivo, voltado para um fazer apreciar artísticos e estéticos e

Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <https://goo.gl/7eqVCB>

Figura 18 - Banda de músicos (Mestre Vitalino (1950). Disponível em: <https://goo.gl/N3utV6>

⁸ Disponível em <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/47081/>> Acesso em 02/09/2017.

⁹ Disponível em <<https://www.letras.mus.br/joao-do-vale/46538/>> Acesso em 02/09/2017.

para uma reflexão sobre sua história e contextos na sociedade humana (BRASIL, p.170,1998).

Na quinta etapa, lemos contos com os alunos e pedimos que eles identificassem o que é característico ou comum ao gênero, como o enredo (apresentação/introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho), personagens, narrador, espaço e tempo. Explicamos sistematicamente a origem, linguagem, conteúdo temático, estilo, esfera discursiva do gênero conto. Produzimos, em seguida, um conto coletivo envolvendo a temática da seca.

Na sexta etapa, pedimos aos alunos que produzissem, em dupla, um conto tendo como ponto de partida as obras de Portinari (os alunos podiam abordar a temática da seca como também outras temáticas que foram exploradas dentro das obras).

Na sétima etapa, propomos a avaliação e reescrita do texto em dupla. Pedimos a eles que trocassem o texto com outra dupla para que realizassem a revisão. Após esse momento, os textos foram corrigidos/revistos por nós, professores. Após a avaliação, promovemos um momento para sanar as dificuldades dos alunos, quanto a problemas estruturais, gramaticais etc. Em seguida, devolvemos o texto para os alunos e pedimos que refizessem o conto novamente.

Na oitava etapa, realizamos a escrita final do conto: digitação do texto dentro das normas, organização e estruturação do livro. Foi feito também a escrita da dedicatória, a digitalização das ilustrações realizadas na quarta etapa e encaminhamento dos textos para a editora.

Por fim, a nona etapa foi um dos momentos mais satisfatórios para os alunos, pois viram todo o trabalho e esforço materializado em um livro produzido por eles, sendo lançado na escola com uma manhã de autógrafos que contaram com a presença de outros colegas da escola, dos professores, os pais e a mídia local.

Todas essas etapas revelaram o quanto os alunos são capazes de aprender através das artes e também o quanto os professores podem avaliar os conhecimentos aprendidos dos alunos a partir da reflexão e da autonomia ao tentar não só receber, mas também produzir conhecimentos. Conforme Freire (2007, p.20), o respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros. Para ele, o docente que

desrespeita a curiosidade do aluno, a sua inquietude e sua linguagem, transgridem os princípios fundamentalmente éticos de nossa existência. Assim, podemos afirmar que as contribuições são muitas e bastantes relevantes, tais como, encarar o aluno como detentor e produtor de conhecimento, o que conseqüentemente melhora a autoestima e confiança dos alunos, pois sentiram-se respeitados e valorizados com as diversas atividades realizadas.

Partimos do princípio de que avaliação é um processo, e, portanto, não deve ser realizado apenas no fim do projeto, nem deve ser pautada apenas em uma única atividade avaliativa, como ainda é comum acontecer.

A avaliação integra a aprendizagem e o ensino, deste modo, implica em um diálogo entre professor e aluno. É necessário que consista em uma reflexão contínua tanto das ações do professor quanto do percurso trilhado pelo aluno na busca pelo conhecimento, o que nos revela que, tão importante quanto avaliar, é saber valorizar os resultados obtidos.

Neste sentido, deve-se avaliar quanto o aluno desenvolveu, aprendeu os procedimentos de cada disciplina, como também os aspectos gerais que não envolvem uma disciplina específica.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar com a interdisciplinaridade, unindo o ensino de Literatura e Artes, contribui de modo significativo na aprendizagem dos alunos, já que essas duas áreas buscam aproximar a ficção da realidade ou representar o real. Essa tentativa colabora para humanização e sensibilização, pois aproxima o aluno/leitor de uma realidade que pode ser a sua ou não, o faz compreender ou tentar compreender essa realidade e se colocar na situação do outro; e ao mesmo tempo, desenvolver um pensamento crítico, levando-o a refletir e a formá-lo de maneira ética e cidadã.

A proposta apresentada nesse artigo é uma tentativa de oferecer uma maneira de se trabalhar com textos literários e obras artísticas. Outras maneiras podem e devem ser desenvolvidas, levando sempre em consideração a aprendizagem do aluno, a partir de aulas mais dinâmicas e interativas.

Por fim, compreendemos que a interdisciplinaridade requer um trabalho maior do professor. Para isso estudo, dedicação, repertório, estratégias e recursos didáticos diferenciados são essenciais e importantes para a execução do trabalho de maneira positiva e construtiva, visando à aprendizagem de alunos e professores, porque nesse processo o professor ensina e aprender em igual tempo.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, A. M. *A imagem no ensino da arte*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1994.
- BRASIL. *PCN + Ensino Médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: MEC/SEMTEC, 2002.
- BRASIL. Secretaria de Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio: pluralidade cultural/orientação sexual*. Brasília. DF, 1998. V.10.
- _____. Secretaria da Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio. Parte II - Linguagem Códigos e suas Tecnologias*. Ministério da Educação. Brasília: MEC, 2000.
- CADERNO DO PROFESSOR DE ARTE. São Paulo: Secretaria Estadual de Educação, 2009. 7ª série/8ª série, ano, volume 4, p.13.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades/ Ouro Sobre Azul, 2000.
- CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. Câmara de Educação Básica. Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio. Resolução n. 3, de 26 de junho de 1998.
- FREDERICO, Enid Yatsuda. MACHADO, Maria Zélia Versiani. REZENDE, Neide Luzia de. In: *Orientações curriculares para o ensino médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: Ministério da Educação/ Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 2008.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2007.
- GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Asa Branca. In: GONZAGA, Luiz. *O Canto jovem de Luiz Gonzaga*. Toada. RCA VICTOR, 1947. 2mim51seg (Web). Disponível em <https://goo.gl/VC9FhD>. Acesso em: 10 mar 2016.

GUALDA, Ivani Martins Maria e GUERRA, Terezinha Telles. *Arte é conhecimento*. TV escola, ensino à distância. São Paulo: CENP/SE. Governo do Estado de São Paulo, 1994. Fascículo 1.

LAURIA, Maria Paula Parisi. Língua Portuguesa. In: BRASIL. *PCN + Ensino Médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: MEC/SEMTEC, 2002.

LEITE, Maria Isabel. Educação e as linguagens artístico-culturais: Processos de apropriação/fruição e de produção/criação. In: FRITZEN, Celdon; MOREIRA, Janine. *Educação e arte: as linguagens artísticas na formação humana*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

MELO NETO, J. C. *Morte e Vida Severina*: auto de Natal Pernambucano. São Paulo: Publifolha, 2007.

MORTE e Vida Severina. Direção: Afonso Serpa. Ilustrações/HQ: Miguel Falcão. Roteiro: obra homônima de João Cabral. Voz: Gero Camilo. Música: Lucas Santtana. Produção: TV Escola / OZI / FUNDAJ - Fundação Joaquim Nabuco, 2010, 55min, animação, preto e branco.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Consideração intempestiva sobre o ensino de literatura. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. 73. ed. São Paulo: ARX, 2002.

RAMOS, G. *Vidas secas*. São Paulo: Record, 1993.

VALE, João do. *Carcará*. In: Coleção nova música popular brasileira: João do Vale. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Abril Cultural, 1977. Disponível em <<https://goo.gl/E1EyHH>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

PORTINARI, Cândido. Criança Morta. 1944. 1 original de arte, painel, óleo sobre tela, 180 x 190 cm.

_____. Enterro na Rede. 1944. 1 original de arte, painel, óleo sobre tela, 180 x 120 cm.

_____. 1944. 1 original de arte, painel, óleo sobre tela, 190 x 180 cm.

_____. Retirantes. 1944. 1 original de arte, painel, óleo sobre tela, 190 x 180 cm.

_____. Retirantes. 1955. 1 original de arte, pintura, óleo sobre tela, 73 x 60 cm.

_____. Retirantes. 1955. 1 original de arte, pintura, óleo sobre madeira, 23 x 14,5 cm.

SANTOS, Vitalino Pereira dos. Retirante com Lata d'Água. 1950. 1 Escultura em barro cozido, 26 x 8 cm.

RETIRANTES . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: < <https://goo.gl/nXBazJ>>. Acesso em: 22 de Jun. 2017.

LAMPIÃO a Cavallo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: < <https://goo.gl/HCwXbo>>. Acesso em: 22 de Jun. 2017.

SANTOS, Vitalino Pereira dos. Casal de Noivos a Cavallo. 1950. 1 Escultura em barro cozido, 21,5 x 8,5 cm.

VIOLEIROS . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: < <https://goo.gl/7eqVCB>>. Acesso em: 22 de Jun. 2017.

SANTOS, Vitalino Pereira dos. Banda de Músicos. 1950. 1 Escultura em barro cozido, 17 x 21 cm

_____. A esperança do condenado à morte III. 1974. 1 original de arte, acrílico sobre tela, 267 x 351 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Número de registro FJM 4769.

_____. La esperanza del navegante III. 1973. 1 original de arte, óleo sobre tela, 24 x 41 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Donación de Pilar Juncosa de Miró. Número de registro FJM 4739.

_____. La sonrisa de una lágrima. 1973. 1 original de arte, acrílico sobre tela, 200 x 200 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Depósito de la Gallery K. AG. Número de registro D 23.

_____. Mujer delante del sol I. 1974. 1 original de arte, acrílico sobre tela, 258,5 x 194 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Número de registro FJM 4790.

_____. Mujer y pájaro delante del sol. 1976. 1 original de arte, óleo sobre cartón (caja de sombreros), 106 x 115,5 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Número de registro FJM 7717.

_____. Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario (I). 1968. 1 original de arte, acrílico sobre tela, 268 x 352 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Número de registro FJM 4711.

TRABALHANDO A HISTÓRIA E A LITERATURA: A SECA DE 1915 NA ESCRITA DE RACHEL DE QUEIROZ O QUINZE

WORKING HISTORY AND LITERATURE: THE DROUGHT OF 1915 IN THE WRITING OF RACHEL DE QUEIROZ *THE FIFTEEN*

Rusiane da Silva Torres¹⁰

Me. Halyson Rodrygo da Silva Oliveira¹¹

RESUMO: Este trabalho tem como objeto de estudo a obra *O Quinze*, de Rachel de Queiroz e outras fontes que retratam a grande seca de 1915, que acometeu o Nordeste brasileiro, notadamente o Ceará, estado da romancista. O nosso estudo busca mostrar até que ponto História e Literatura se entrelaçam. A História e a literatura são áreas de conhecimentos muitas vezes consideradas afins, sua maior divergência trata-se do método de escrita. A seca é um dos fenômenos naturais que mais devasta a população, sendo tal fenômeno fortemente ligado a região Nordeste, e esteve estampado nas principais obras da década de 30, escrita conhecida como romance regionalista. Dentre os principais historiadores mencionados na pesquisa, destaco Durval Muniz de Albuquerque Junior.

PALAVRAS-CHAVE: Rachel de Queiroz. Literatura. História.

ABSTRACT: This work has as object of study The work *the fifteen*, of Rachel de Queiroz And other sources depicting the Great Drought of 1915, that affected the Northeast of Brazil, notably Ceará, the state of the novelist. Our study seeks to show the extent to which History and Literature intertwine. History and literature are areas of knowledge often considered related, their greatest divergence is the method of writing. Drought is one of the natural phenomena that devastates the population, being such a phenomenon strongly linked to the Northeast region, And was stamped on the main works of the 1930s, a writing known as a regional novel. Among the main historians mentioned in the research, I emphasize Durval Muniz de Albuquerque Junior.

KEYWORDS: Rachel de Queiroz. Literature. History.

¹⁰ Discente do curso de História na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Bolsista do Programa Instituição de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID. rusianehistoria@gmail.com.

¹¹ Orientador e professor da disciplina Orientação Teórico-metodológico e Estágio Supervisionado I no curso de História na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN.

1 INTRODUÇÃO

Que fenômeno é esse chamado Seca que assusta constantemente os moradores do sertão nordestino? Faz mais de cem anos de uma das maiores secas que atingiu a região Nordeste do país (2015 – 1915). Região essa que ainda convive com essa desgraça que devasta e empobrece a população. Que seca foi essa, que ainda hoje é temida pelos mais experientes? Mais de cem anos depois, a região ainda é castigada pelo fenômeno da seca. Em muitos casos, o gado continua morrendo de fome e de sede; as plantações continuam sem florescer e as poucas que florescem morrem; os sertanejos continuam sem água; o trabalho na lavoura vai sendo encerrado; os sertanejos não enxergam outro rumo a não ser vender tudo que construíram no sertão e tentar uma nova vida nos grandes centros urbanos.

A seca é elemento presente na construção da região que hoje chamamos de Nordeste. O fenômeno foi responsável em mostrar, para o país, um Brasil até então desconhecido. O país conheceu uma população com características próprias. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, na sua obra *A Invenção do Nordeste e outras artes* (2011), relata como se deu a invenção dessa grande região Nordeste. Para isso, ele usa vários aspectos, tais como a música, o folclore e as festas populares, a literatura, em especial o romance regionalista de 1930, dando a ênfase a José Lins do Rêgo, José Américo de Almeida e a grande Rachel de Queiroz¹² que merece destaque na literatura regionalista de 30.

O interesse em pesquisar a seca de 1915, sobre uma perspectiva da obra *O Quinze*, da cearense Rachel de Queiroz, surgiu durante o primeiro contato com outros documentos que também retratavam a seca, fontes essas encontradas no Museu Lauro da Escóssia, em Mossoró no Estado do Rio Grande do Norte. As principais fontes usadas na elaboração do presente trabalho são os jornais o

¹² Nascida em 17 de novembro de 1910, em Fortaleza-CE, Rachel de Queiroz, filha de Daniel de Queiroz e de Clotilde Franklin de Queiroz, descende, pelo lado materno da família, da estirpe dos Alencar, dessa forma parente autor ilustre de *O Guarani* (José de Alencar). Escreveu o livro “*O Quinze*” com apenas 20 anos de idade, em 1930. Em seguida vieram as obras *Caminho de pedras* (1975); *As três Marias* (1939); *Dôra, Doralina* (1975); *Memorial de Maria Moura* (1992), dentre outros. Quinta ocupante da cadeira 5, eleita em 04 de agosto de 1977, na sucessão de Candido Motta Filho e recebida pelo Acadêmico Adonias Filho em 4 de novembro de 1977, se tornando desta forma a primeira escritora a ingressar na Academia Brasileira de Letras. Devido ao sucesso de suas obras, Rachel recebeu inúmeros prêmios, dos quais destaco: O Prêmio Nacional de Literatura de Brasília em 1980; O Prêmio Luís de Camões (1993); o título de Doutor Honoris Causa, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2000). Faleceu aos 92 anos, em 04 de novembro de 2003, na cidade do Rio de Janeiro. Mais informações em: <https://goo.gl/Q8RdzU>. Acesso em 01 de Maio de 2017.

Mossoroense, dos anos de 1915 e 1916, e o Jornal Comércio de Mossoró, do ano de 1915. As monografias produzidas pelos estudantes do curso de História da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN também auxiliaram nessa pesquisa.

Esse artigo tem como intuito mostrar o fenômeno da seca mencionado na obra de Rachel de Queiroz e sua conexão com a realidade, evidenciando, dessa forma, a ligação entre a História e a Literatura.

2 HISTÓRIA E LITERATURA

Pesquisar uma temática cuja principal fonte analisada se trata de uma obra literária requer certos cuidados, uma vez que a obra, em especial *O Quinze*, da cearense Rachel de Queiroz, apresenta uma junção do mundo real (vivenciado ou contado) e o mundo da imaginação. Se a literatura estivesse ligada somente ao mundo real, ela seria um documento histórico; se fosse somente um produto da imaginação humana, sem a mínima conexão com fatos reais, seria sem importância para qualquer outra pessoa, que não o seu próprio escritor. A literatura apresenta assim uma fronteira entre o real e o imaginário. A função do historiador é limitar a invenção à realidade. Para isso, ele deve confrontar a obra analisada com outras fontes, ou seja, com outros registros que contenham o mesmo tema de pesquisa.

Para trabalhar com História e com Literatura, é necessário entender a interdisciplinaridade existente entre as áreas de estudo. A história afasta-se um pouco da filosofia e se engaja com outras disciplinas como a Sociologia, a Economia, a Antropologia, a Literatura. O Dicionário de Conceitos Históricos (2009) entende a interdisciplinaridade como sendo a troca de conteúdos e métodos entre diferentes áreas de conhecimento, superando a segmentação do conhecimento promovida pela multidisciplinaridade tradicional. Sem a concretização da Nova História, dificilmente uma acadêmica de História pesquisaria um tema usando como pilar principal uma obra literária.

Muitos são os estudos que tentam identificar a relação e as divergências entre a História e a Literatura, áreas consideradas afins. A História busca escrever os fatos ocorridos ao longo do tempo, fatos reais e com documentos que lhes transmitem certa confiança, documentos dos mais variados tipos: livros, cartas,

relatórios, imagens, dentre outros. A literatura, considerada uma arte, tira “proveito” da história para fazer seu objeto artístico. Usa temas relacionados à história para escrever sua obra. No entanto, usando a imaginação, atribuindo novos sentidos e significados aos fatos.

Podemos perceber algumas diferenças entre um texto de cunho histórico do texto literário. O primeiro elabora seu discurso a partir da análise de documentos e/ou fontes, enquanto a literatura usa seus métodos de escrita, entretanto não buscam modos que possam comprovar a legitimidade de seu discurso, uma vez que o objetivo da escrita não se trata em passar tal como ocorreu os fatos. Não podemos deslegitimar a escrita literária e os discursos produzidos por cada uma dessas áreas de conhecimento apresentam sentidos distintos. Sobre esses discursos produzidos, Pensavento salienta que “à concepção de que a História, tal como a Literatura, é uma narrativa que constrói um enredo e desvenda uma trama. A História é uma urdidura discursiva de ações encadeada que, por meio da linguagem e de artifícios retóricos, constrói significados no tempo” (PENSAVENTO, 2003, p. 33). A autora está levantando semelhanças entre as duas escritas. De princípio, ela ressalta que ambas apresentam caráter narrativo e que sua escrita sofre intervenção do ponto de vista do autor, onde ambas constroem significações relevantes sobre o período escrito.

Atualmente, obras literárias fazem parte do amplo repertório de fontes usadas pelos historiadores, mas nem sempre foi assim. A aceitação da obra literária como documento de pesquisa ocorreu com a substituição da História produzida na escola metódica pela produzida na Escola do Annales. Na escola metódica a função do historiador seria:

Recuperar os eventos, suas interconexões e suas tendências através da documentação e fazer-lhes a narrativa. Essas tendências, esses trabalhos da história, podiam ser vistos no Estado e em suas atividades – a história se limitaria a documentos escritos e oficiais de eventos políticos. (REIS, 2006, p. 16-17)

Existia nesse momento, na escola Positivista, a construção de uma história tida como verdadeira, inquestionável e acabada, onde o principal ofício do historiador era transcrever o documento. Com o surgimento da Nova História, essa função se modificou e a história e seus objetos sofreram fortes e importantes mudanças.

A expressão Nova História designa a história sob a influência das ciências sociais, que começou a ser elaborada a partir do debate entre sociólogos, filósofos, geógrafos e historiadores, no início do século XX, e se corporificou na revista de história, *Annales d'Historie Economique et Sociale*, fundada em 1929, por Lucien Febvre e Marc Bloch. (REIS, 2000, p. 65).

Essa Nova Escola surgiu como uma crítica à História escrita pelos positivistas. Agora, o historiador não só escreve os fatos, ele problematiza, questiona, investiga, sempre dialogando com as outras ciências. O conceito de verdade histórica não existe, pois a história passa a ser vista como uma construção. Um dos maiores entraves às duas escolas, Positivista e Annales, diz respeito ao uso de fontes consideradas objetos de pesquisa. Os documentos tidos como oficiais passaram a ser estudados juntos de outras fontes. O historiador agora é quem escolhe seus materiais, seus documentos. E esses materiais pode ser uma música, uma imagem, um texto narrado, um filme, um texto literário.

Até que ponto a literatura pode ser objeto de pesquisa histórica? Quais as metodologias que o professor/historiador deve usar na escolha dessa fonte? Quando o tema central do livro se refere a um fato histórico, quais cuidados o pesquisador deve ter? Até onde história e literatura se aproximam? O que é literatura?

A historiografia levou algum tempo para admitir que a literatura pudesse contribuir para o conhecimento das experiências individuais e coletivas de homens e mulheres no tempo. Foi preciso compreender que a história também comportava dimensões subjetivas, imaginárias, oníricas, e ficcionais, tão importantes quanto os acontecimentos políticos, sociais e econômicos. Afinal, que outras fontes, a não ser as artísticas, dentre as quais sobressai a literatura, deixariam registros tão preciosos e plurissignificativos desse universo humano recôndito, frequentemente recalcado noutros documentos? (FERREIRA, 2015, p. 83)

Uma obra literária apresenta forte entrave entre o que é real e o que é ilusão. Trata-se assim da representação de um tema sobre o olhar do seu autor. O romance *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, dialoga com o tema da seca em quase todos os seus capítulos. Romance esse que deu a autora grande prestígio regional e nacional. Lembremos que o livro foi publicado em 1930, quando Rachel ainda

estava no auge de seus 20 anos de idade. Estamos tratando assim de uma escritora jovem.

O Quinze foi publicado em agosto de 1930. Não fez grande sucesso quando saiu em Fortaleza. Escreveram até um artigo falando que o livro era impresso em papel inferior e não dizia nada de novo. Outro sujeito escreveu afirmando que o livro não era meu, mas de meu ilustre pai, Daniel de Queiroz. E isso tudo me deixava meio ressabiada. Morava então no Ceará o jornalista carioca Renato Viana, que me deu os endereços das pessoas no Rio de Janeiro, uma lista de jornalistas e críticos para os quais eu deveria mandar o livrinho. O mestre Antônio Sales, que adorou o livro, também me deu outra lista. Então, me chegou uma carta do meu amigo Hyder Corrêa Lima, que morava no Rio, convivia com Nazareth Prado e a roda de Graça Aranha. Hyder mostrava na carta o maior alvoroço e contava o entusiasmo de Graça Aranha por *O Quinze*. Depois veio uma carta autografada do próprio Graça, realmente muito entusiasmado. Em seguida começaram a chegar críticas, de Augusto Frederico Schmidt (no “Novidades Literárias”), do escritor Artur Mota, em São Paulo; foram pipocando notas e artigos, tudo muito animador. No Ceará, não. Não me lembro de nenhuma repercussão. Depois, quando a coisa virou, é que o livro começou a pegar por lá. (QUEIROZ, 1998, p. 31)

Notamos severas críticas em relação à obra de Rachel de Queiroz, demorando a ser sucesso de elogios e venda no Estado Natal de escritora. Dessa forma, podemos dizer ainda que a obra demorou a “pegar” no Estado do Ceará, devido entre outros fatores, boatos que circulavam: que não era ela a autora, sendo seu nome era apenas um pseudônimo; que o verdadeiro autor seria o pai da jovem Rachel; que a obra era plágio da obra de Jose Américo. Entretanto, conforme o trecho de Rachel, depois que a obra “pegou” no estado, o sucesso e a boa elaboração da trama ficou em evidência e esses boatos foram colocados em segundo plano e aos poucos esquecidos. Hoje, *O Quinze* é considerado um dos maiores destaques da literatura dos anos 30, responsável por mostrar um povo e seus costumes para todo o país.

3 A ESCRITA REGIONALISTA

O final da década de vinte e o início da década de trinta, do século XX, são marcados por transformações na literatura. O romance brasileiro, escrito nesse momento, inspira-se nos temas presenciados em sua região e os autores escrevem

suas obras fazendo uma denúncia ao real cenário brasileiro. Espera-se nessa ocasião produzir artes com características brasileiras e não mais europeias, como ocorria até então. A literatura dos anos de 30 estava preocupada em escrever a História da nação e do seu povo, seja ele branco, mestiço, rico, pobre, culto ou sertanejo. Outra importante característica desse período é que cada autor focava no seu lugar de fala.

Os autores são áridos, secos, pontiagudos, lembra o deserto, o cacto. A identidade do autor é estabelecida com base na relação dele e suas obras com o espaço que quer representar, embora alguns, como Graciliano Ramos, procurem realmente afirmar no próprio estilo, na leitura da linguagem, na sua forma de expressão, a imagem da região que constrói. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 124).

Os autores desse período se preocupavam em criar personagens simbólicos, que representavam a população. Existe uma crítica, nesse momento da nossa escrita: “a crítica trata de legitimar e eleger a região como o lugar da produção literária da nação” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 124). De um lado a literatura paulista, com suas histórias de aventuras e conquistas, elevando a figura dos bandeirantes. Do lado oposto, o romance nordestino com suas histórias rústicas, incultas e, ao mesmo tempo, fortes, pois mostram homens que, apesar de todas as dificuldades existentes, não desistiram da vida. Durval Muniz (2011) analisa o romance de trinta como “uma literatura verdadeiramente brasileira por estar ligada à região que menor influência estrangeira havia sofrido e também por ser a síntese de todas as suas contradições, os contrastes sociais e naturais” (*idem*, p. 124). A escrita produzida nesse período traz a ideia fiel do povo nordestino.

A seca foi um dos grandes temas da escrita dos anos 30. O fenômeno é um dos responsáveis pela existência de espaço, que se denominou Nordeste. Isso se deu por diversos fatores, dentre eles podemos citar as práticas de apoio aos retirantes, o controle da população miserável e faminta, o auxílio nos “campos de concentração”. “A seca foi decisiva para pensar o Nordeste como um recorte inclusive ‘natural’, climático, um meio homogêneo que, portanto, teria originado uma sociedade também homogênea” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 138). Sobre a escrita regionalista brasileira Antonio Candido cita:

[...] a língua e os costumes descritos eram próximos dos da cidade, apresentando difícil problema de estilização; de respeito a uma realidade que não se podia fantasiar tão livremente quanto a do índio e que, não tendo nenhum Chateaubriand para modelo, dependia do esforço criador dos escritores daqui. A obtenção da verossimilhança era, neste caso mais difícil, pois o original estava ao alcance do leitor. Daí a ambiguidade que desde o início marcou o nosso regionalismo; e que, levando o escritor a oscilar entre a fantasia e a **fidelidade** ao observado, acabou paradoxalmente por tornar artificial o gênero baseado na realidade mais geral e de certo modo mais própria do país. (CANDIDO, 1975, p. 35, grifo do autor)

Fidelidade é um termo que merece destaque na citação de Antonio Candido. O cenário seco e áspero, descrito por Rachel, é visível para qualquer visitante ou morador do Nordeste: a paisagem com folhas secas, com o gado magro, caindo de fome, com os açudes rachados de secos. Outra fidelidade que Rachel transmite na sua escrita diz respeito linguagem. Termos característicos típicos da região estão presentes nas páginas da obra. Podemos citar o exemplo de “arribar”, “mundiça”, “medonhas”, “agouro”, dentre outros termos.¹³ Rachel frisa que sua escrita está longe do regionalismo fabricado por muitos escritores, mas ela escreve o que escuta, a linguagem que ouviu de seus avós, pais, a linguagem do povo. “Eu sou um produto de minha terra, não é? Não teria como ser diferente. E falo a linguagem do povo da minha região; neste sentido estou longe daquele regionalismo fabricado que já contamina até o cordel. Eu me louvo de ser espontânea” (QUEIROZ, 1997, p. 26). O lugar e a convivência popular influenciaram a escrita da cearense.

4 ANÁLISE DAS FONTES

A seca é uma das calamidades naturais que mais devasta a população. Ela traz consigo verdadeiras cenas de dor, e também fome, miséria e desespero ao povo do sertão. O Sertanejo não tem sossego, mal inicia o ano e a grande questão é a chuva. Notícias, previsões e experiências circulam no Nordeste brasileiro nos primeiros meses do ano. A edição nº 268, de 10 de abril de 1915, do Jornal O

¹³ Os termos citados estão presentes nas páginas 31, 75, 81 e 94 respectivamente. QUEIROZ, Rachel de. 2004.

Mossoroense traz um artigo intitulado apenas de “Seca”, reportando-se sobre o inverno: “começam desde já os anseios e receios dos nossos sertanejos sobre a visita ou ausência deste natural factor de nosso progresso e prosperidade”. A seca é vista dessa forma como fator que impossibilita o desenvolvimento e o progresso da população, dos animais e das plantações. “A seca é o nosso maior inimigo”, essa foi a expressão usada como título de artigo no Jornal Comercio de Mossoró, de 13 de março de 1915, edição nº 550. O texto refere-se ao “Inimigo a vista” e aborda as previsões sobre as chuvas: “não é tempo ainda de perder as últimas esperanças de inverno no presente ano. Não é tempo de alarmar a população nem devemos incutir temores e desânimos ante o espetáculo de uma seca. [...] o desânimo não salva o gado, não produz lavouras, não melhora em nada a situação”.

Nos três primeiros capítulos do livro *O Quinze*, presenciemos os personagens principais (Conceição, Vicente e Chico Bento) questionarem entre si a presença ou a ausência da chuva no ano.

- E nem chove, hein, Mãe Nácia? Já chegou o fim do mês... nem por você fazer tanta novena...
 Dona Inácia levantou para o telhado os olhos confiantes:
 - Tenho fé que em São José que ainda chove! Tem-se visto inverno começar até me abril. [...]
 – Eh! A lua limpa, sem lagoa! Chove não!... (QUEIROZ, 2004, p. 11 e 12)

Quando chega março, a situação é diferente. Afinal, as esperanças vão se esgotando e as experiências populares começam a circular em todo o sertão nordestino, dentre elas destaca-se a importância da presença da chuva no dia São José, expressões como: “Se não chover até 19 de março, dia de São José não chove mais” A partir desse momento, a única certeza que encontram é que o gado vai morrer e os açudes vão secar. Foi justamente nesse mês que iniciou o sofrimento de Chico Bento e sua família. Chico Bento, pai de família, trabalhava na fazenda de Dona Maroca.

Minha tia resolveu que não chovendo até o dia de São José, você abra as porteiras e solte o gado. É melhor sofrer logo o prejuízo do que andar gastando dinheiro à toa em rama e caroço, pra não ter resultado. Você pode tomar um rumo ou, se quiser, fique nas Aroeiras, mas sem serviço da fazenda. Sem mais, do compadre amigo... (QUEIROZ, 2004, p. 25)

Nesse momento, não teremos mais ensaios de tragédias, mas verdadeiras cenas de dor. Chico Bento se encontra faminto, sem emprego, dinheiro, restando apenas duas opções na sua vida: emigrar ou morrer.

Agora, ao Chico Bento, como único recurso, só restava arribar. Sem legume, sem serviço, sem meios de nenhuma espécie, não havia de ficar morrendo de fome, enquanto a seca durasse. Depois o mundo é grande e no Amazonas sempre há borracha. Alta noite, na camarinha fechada que uma lamparina moribunda alumia mal, combinou com a mulher o plano de partida. Ela ouvia chorando, enxugando na varanda encarnada da rede, os olhos cegos de lágrimas. Chico Bento, na confiança do seu sonho, procurou animá-la, contando-lhe os mil casos de retirantes enriquecidos no Norte. (*idem*, 2004, p. 11 e 12)

Emigrar ou Morrer foi o tema do artigo do jornal O Mossoroense do ano de 1915, da edição de 20 de novembro nº 404: “Emigrar ou morrer, eis um cruel dilema”.

Desde maio do corrente ano a secca, essa mãe execranda da fome e da peste, estende seus arraiais de devastações sobre a vastidão de nossas áridas campinas com a feiúra desencadeada de enorme incêndio nada poupando aos impulsos de sua sanha de extermínio. Eis a triste contingência do infeliz filho do Nordeste brasileiro Emigrar ou Morrer.

Desistir é um termo que não existe no vocabulário do homem sertanejo. Desta forma, a migração começa para as personagens do romance de Rachel:

O pequeno ia no meio da carga, amarrado por um pano aos cabeçotes da cangalha. De vez em quando, levava a mãozinha aos olhos, e fazia rah! Rah! Ah! Ah! Numa enrouquecida tentativa de choro. Cordulina chegava-se à burra para o consolar, ajeitava-lhe o chapéu de pano na cabeça. (QUEIROZ, 2004, p. 40)

Esse processo de migração era visto com certa rejeição, por parte dos governantes. Estes alegavam que esses miseráveis homens, transferidos de seus lares e fazendas, vagando de sítio em sítio, com fome e sede, teria um destino final: a morte. Para eles, retirar não é a solução dos males. Nos jornais do município de Mossoró, é evidente a preocupação do poder local com respeito a esses retirantes. Isso se dava por diversos motivos. Um deles era o medo de despovoar o sertão, “a retirada é um grande mal, ocasionador de doenças e mortes, e todos devem ter a

caridade de aconselhar o povo a não se retirar de seus lugares” (Commercio de Mossoró, 08 de maio de 1915, nº 556). Na mesma edição, em outro trecho do artigo, traz a ideia de um sofrimento desnecessário durante a migração, uma vez que o destino final, quase sempre é a morte, “passar mal por passar mal, deixe esta cada em sua terra: pelo menos evitam canseiras e longas viagens penosas, em meio ou no fim só encontram a morte” (Commercio de Mossoró, 08 de maio de 1915, nº 556). Na próxima edição do mesmo jornal, de 15 de maio de 1915, nº 557, o tema despovoamento é assunto de debate e discussão: “O povo migra para o Mato Grosso, tenhamos fé, confiança e trabalhemos venceremos, afinal o sertão do Rio Grande do Norte não ficará despovoado”.

Além do despovoamento do sertão, outra grande preocupação dos governantes diz respeito ao grande número de retirantes que ficam vagando e mendigando pelo centro da cidade. No caso da seca de 1915, no Estado do Ceará, os retirantes encontravam um lugar de refúgio, que era os campos de concentração. O objetivo dos campos de concentração era evitar que os retirantes alcançassem a cidade de Fortaleza, trazendo consigo o caos, a miséria, as doenças e a sujeira, como informaram jornais da época. Em 1915, criou-se o Campo de Concentração do Alagadiço, nos arredores da capital cearense, cenário do livro *O Quinze* de Rachel de Queiroz.

Quando Chico Bento e sua família chegaram ao campo de concentração encontraram centenas de miseráveis que se encontravam na sua mesma situação, sem rumo, sem comida.

E estendendo a vista até muito longe, até os limites do Campo de Concentração, onde os fogos luziam mais espalhados, o vaqueiro sacudiu na boca uma mancheia de farinha que oferecia a mulher, e procurando quebrar entre os dedos um canto de rapadura, murmurou de certo modo consolado:
- Posso muito bem morrer aqui; mas pelo menos não morro sozinho... (QUEIROZ, 2004, p. 93)

De fato, não morreria sozinho, o campo de concentração do Alagadiço chegou a juntar mais de oitos mil retirantes esfarrapados. Recebiam comida do governo. No entanto, as condições de higiene e segurança eram precárias. Rodolfo Teófilo, farmacêutico e escritor, descreveu sua primeira visita ao campo de concentração dizendo estar diante de, em breve, um “Campo Santo”:

Em um quadrilátero de quinhentos metros de face estavam encurralados cerca de sete mil retirantes. Percorri todos os departamentos daquele depósito de seres humanos. Abrigavam-se à sombra de velhos cajueiros. Via-se aqui e ali, uma ou outra barraquinha coberta de esteira ou de estopa, mas tão miserável era a cobertura que não impedia que a atravessassem os raios de sol. A cozinha era também ao tempo. [...] Pude então avaliar a péssima qualidade da carne, só digna de urubus. Informaram-me que aquela era boa, comparada a outras que mandara o fornecedor. Disse-me pessoa idônea que as reses que morriam de magras ou do mal, eram mandadas para o “campo de concentração”. (TRAVASSOS, *abud* Teófilo, 2011, p. 720)

A fé em Deus é marcante nas fontes analisadas: “paciência amigos, que Deus é brasileiro. Ele não há de deixar está boa gente sem um gesto de sua infinita misericórdia” (Commercio de Mossoró, 08 de maio de 1915, nº 556). Na verdade, o nordestino que vive na miséria, que diariamente enfrenta a seca, a fome, encontra em Deus, seu único refúgio. Podemos dizer que a religião é responsável por caracterizar o sertanejo, oferecendo-lhe uma identidade própria, uma cultura particular. Esperança e sonho são as únicas coisas que motivam os sertanejos que retiram em busca de uma vida melhor, que veem em novas terras, como São Paulo, Mato grosso, Amazonas, a possibilidade de uma nova vida. Sem esses sentimentos, muitos desistiriam e um dos desistentes, certamente, teria sido Chico Bento e sua família. Mesmo com tamanha fé, as necessidades logo começam a aparecer.

Chegou a desolação da primeira fome. Vinha seca e trágica, surgindo no fundo sujo dos sacos vazios, na descarnada nudez das latas raspadas.

- Mãezinha, cadê a janta?
- Cala a boca menino! Já vem!
- Vem lá o quê! ...

Angustiado, Chico Bento apalpava os bolsos... nem um triste vintém azinhavrado... (QUEIROZ, 2004, p.51 - 52)

A seca empobrece o rico, esfarrapa os bem vestidos, emagrece os gordos. A seca mata a saúde do homem e da sua alma, obrigando a renúncia dos mais dignos sentimentos da honra, da vergonha e do respeito. Quando a fome chega, desaparecem os amigos, as vaidades, as soberbas. O orgulho é deixado de lado: “há muita fome no povo. Vemos pessoas que não tem hábitos de pedir esmolas, vendendo trastes de casa, mala, faca, machado, etc. que é o primeiro indício das grandes necessidades” (Commercio de Mossoró, 08 de maio de 1915, nº 556).

Quando não resta mais nenhum meio de sobrevivência, só resta pedir esmola, conforme se lê no romance de Rachel de Queiroz:

Caindo quase de joelhos, com os olhos vermelhos cheios de lágrimas que lhe corriam pela face áspera, suplicou, de mãos juntas:
 - Meu senhor, pelo amor de Deus! Me deixe um pedaço de carne, um taquinho ao menos, que dê um caldo para a mulher mais os meninos! Foi pra eles que eu matei! Já caíram com a fome...
 - Não dou nada! Ladrão! Sem-vergonha! Cabra sem-vergonha!
 A energia abatida do vaqueiro não se estimulou nem mesmo diante daquela palavra. Antes se abateu ainda mais, e ele ficou na mesma posição de súplica. E o homem disse afinal, num gesto brusco, arrancando as tripas da criação e atirando-se para o vaqueiro:
 - Tome! Só se for isto! A um diabo que faz uma desgraça como você fez, dar-se tripas é até demais!... (QUEIROZ, 2004, p.72)

O retirante nordestino é um pobre miserável que não tem nem direito a uma sepultura digna. As fontes analisadas apresentam relatos de retirantes que não resistiram a dolorosa jornada e morreram antes de chegar ao destino final. Estes, por sua vez, não tiveram um enterro digno e uma cruz na sepultura, tendo seus corpos sido deixados no canto.

A vítima na estrada não tem direito nem a cruz da estrada, pois sepultada não foi, e só as brancas ossadas atestarão no futuro o seu desconhecido óbito [...] afastam-se do caminho e internam se no mato para que a decomposição não perturbe o que vem depois. (Commercio de Mossoró, 19 de junho de 1915, nº 562).

No caso do *O Quinze*, a situação não é diferente quando um dos filhos do pobre Chico Bento, o Josias, acabou não resistindo à longa caminhada, morrendo envenenado, devido à ingestão de mandioca crua. Morreu magro, só com a pele e o osso, mas para consolar a família, Chico Bento alegava que o menino tinha morrido com a barriga cheia.

Lá se tinha ficado o Josias, na sua cova à beira da estrada, com a cruz de dois paus amarrados, feita pelo pai. Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois do mesmo buraco, à sombra da mesma cruz. (QUEIROZ, 2004, p.67)

Qual o destino final desses retirantes? Chegariam ao seu destino e viveriam em paz? Ou morreriam nos campos de concentração? E a chuva, quando vai

chegar? Os jornais pesquisados afirmavam que era necessário um período de cinco anos seguidos de chuva para reparar toda a desgraça de 1915. Rachel de Queiroz optou por finalizar sua grande obra com uma quermesse de Natal, realizada três anos após a seca.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito deste trabalho foi procurar analisar a obra de Rachel de Queiroz *O Quinze*, destacando o tema da seca de 1915, o processo de migração do personagem Chico Bento, o espaço do Campo de Concentração de Alagadiço, enfatizando a relação desses temas com a construção do Nordeste brasileiro, na década de vinte, do século passado. A pesquisa foi norteadada, destacando o entrave existente entre História e literatura. Percebemos que a maior diferença entre essas duas áreas de conhecimento diz respeito, principalmente, ao método usado na escrita, onde o historiador busca auxílio de fontes, enquanto o literário não necessariamente faz uso de fontes na elaboração da obra.

A seca empobrece a população, sendo capaz de destruir lavouras, matar o gado, devastar o sertão e arruinar a população. Sabemos que esse fenômeno ainda assusta o homem nordestino. As investigações da obra e das demais fontes mostraram que a literatura sem dúvidas foi adotada como uma rica fonte histórica. O historiador tem a missão de tomar a obra e estudar, analisar além do que está escrito, investigar as propostas e os objetivos que cada obra apresenta. Realizamos um estudo sobre a seca de 1915 em diversos meios de propagação de notícias, periódicos, narrativa literária, textos com cunho histórico e científico

Podemos dizer ainda que Rachel de Queiroz elaborou personagens com características que marcam os homens da região, ou seja, nos seus personagens, encontramos características presentes nos sertanejos, dos quais podemos enfatizar o espírito de bondade, amizade e a fé por dias melhores.

Nos dias atuais, muitos ainda consideram a seca como responsável pelo atraso em algumas áreas na região, principalmente no que diz respeito a concentração e distribuição da renda. Não podemos deixar de dizer que muito já foi feito para amenizar as consequências desse problema, gostaríamos de viver e ter a certeza que os cenários de dor e miséria nunca mais irão se repetir, mas isso não é

possível? Só o tempo dirá, levando em conta que a própria geografia do sertão brasileiro é seca.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes*; prefácio de Margareth Rego. 5.ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. v. 2

FERREIRA, Antonio Celso. *A fonte fecunda*. In: PINSKY, Carla Bassanezi e LUCA, Tania Regina de. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2015.

PENSAVENTO, Sandra Jatahy. *O Mundo como texto: Leituras de História e da Literatura*. 2003.

REIS, José Carlos. *A História entre a Filosofia e a ciência*. 3ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação em História*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de conceitos históricos*. Kalina Vanderlei Silva, Maciel Henrique Silva. São Paulo, 2009.

TRAVASSOS, Lidiany Soares Mota. Uma História não contada: O Campo de Concentração para flagelados em 1915 em Fortaleza – Ceará. *Perspectiva Históricas: Historiografia, pesquisa e patrimônio*. Fortaleza, novembro, 2011.

FONTES

Jornal O Mossoroense. Anos, 1915, 1916 acervo. Museu Municipal Lauro da Escócia. Mossoró RN.

Jornal O Commercio de Mossoró. Ano 1915. Museu Municipal Lauro da Escócia. Mossoró RN.

QUEIROZ, R. de; QUEIROZ, M. L. de. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1998.

_____. *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____. *As três Rachéis (entrevista)*. In *Cadernos de Literatura Brasileira* (Rachel de Queiroz), n. 04, p. 20-39, set. 1997.

NO ENTRELUGAR DO INSÓLITO FICCIONAL: UM ESTUDO DE DOIS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

SOMEWHERE IN-BETWEEN THE FICTIONAL UNCANNY: A STUDY OF TWO SHORT STORIES BY LYGIA FAGUNDES TELLES

Antonia Marly Moura da Silva¹⁴
 Mônica Valéria Moraes Marinho¹⁵
 Rosaly Ferreira da Costa Santos¹⁶

RESUMO: Este trabalho é parte dos resultados de uma pesquisa maior intitulada “A arquitetura insólita do espaço ficcional: um estudo do conto de Lygia Fagundes Telles” (PIBIC/CNPq), desenvolvida na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Neste recorte, o estudo focaliza os contos “O Noivo”, integrante da obra *Mistérios* (1981) e “A chave na porta”, da obra *Invenção e memória* (2009), destacando o espaço como categoria expressiva na configuração do insólito, sobretudo aspectos do fantástico e do estranho. No discurso romanesco referido, o espaço, difuso e confuso, adquire contornos do mistério, do sonho e da fantasia, recursos imagéticos que potencializam a atmosfera insólita da história narrada. Nesses contos, realidade e imaginação se entrelaçam para valorar características típicas do fantástico contemporâneo. A linha tênue que separa o real e o irreal permite a transposição das personagens para lugares alhures, possíveis somente na imaginação, no mito e na poesia. A ação oscila entre um e outro espaço, em um tempo que se aproxima do mito, o que provoca um sentimento de incerteza do ponto de vista das personagens – e também do leitor – em relação aos fatos narrados. Deste modo, podemos dizer que, na ficção de Lygia Fagundes Telles, o fantástico se instala na confluência de realidades opostas, entre instâncias como o possível e o impossível, o estranho e o familiar, o ordinário e o extraordinário, perspectiva romanesca privilegiada na literatura contemporânea, tal como identifica Roas (2014), Ceserani (2006) e Calvino (2004), teóricos que, junto a Lins (1976), Dimas (1987), Foucault (1984) e Bachelard (1989), são referências norteadoras nesse estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Lygia Fagundes Telles; Fantástico; Espaço ficcional.

ABSTRACT: This paper is part of the results of a wider research entitled "The uncanny architecture of the fictional space: a study about Lygia Fagundes Telles' short story" (PIBIC/CNPq) developed at the State University of Rio Grande do Norte. In this survey, the study focuses on the stories "O noivo", part of the work *Mistérios* (1981), and "A chave na porta" from the work *Invenção e memória* (2009), highlighting the space as a significant category in the configuration of the uncanny, especially aspects of the fantastic and strange. In that novelistic discourse, the diffuse and confused space acquires characteristics of mystery, dream and fantasy, imagery resources that enhance the uncanny atmosphere of the story. In these short stories, reality and imagination intertwine each other to value typical

¹⁴ Doutora em Letras/Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, Pós-doutora pela Universidade de Coimbra – PT, docente do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, professora permanente do Mestrado em Letras PPCL da referida Universidade. E-mail: marlymouras@uol.com.br.

¹⁵ Graduada em Letras/Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e mestranda em Ciências da Linguagem, pela referida Universidade. E-mail: monicavalmarinho@hotmail.com

¹⁶ Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL – da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. E-mail: rosaly-santos@hotmail.com

features of contemporary fantastic. The fine line between the real and the unreal allows the transposition of characters to elsewhere, which is possible only in imagination, myth and poetry. The action ranges from one to another space, at a time that approaches the myth, which causes a feeling of uncertainty from the characters' point of view - and the reader's - in relation to narrated facts. Thus, we can say that in Lygia Fagundes Telles' fiction the fantastic settles at the confluence of opposing realities, between areas as the possible and impossible, strange and familiar, ordinary and extraordinary, novel perspective that is privileged in contemporary literature, as Roas (2014), Ceserani (2006) and Calvin (2004) identify, theorists who, with Lins (1976), Dimas (1987), Foucault (1984) and Bachelard (1989), are main references for this study.

KEYWORDS: Lygia Fagundes Telles; Fantastic; Fictional space.

1 INTRODUÇÃO

Na tradição dos estudos literários, o espaço ficcional ainda não encontrou notória receptividade. Em seu livro *Espaço e Romance*, Antonio Dimas (1987) afirma que entre os romancistas brasileiros há uma tendência em utilizar a espacialidade apenas como material “puramente descritivo”. De acordo com a percepção desse teórico, a relevância do espaço na narrativa vai muito além da pura descrição geográfica, pois a categoria apresenta várias funções dentro de um enredo, contribuindo, assim, para o delineamento do discurso mimético. Entre tais funções, está a sua relação com as personagens, uma vez que, através do espaço, é possível (re)conhecer uma personagem e muitas vezes até antecipar sua ação no enredo.

Osman Lins, estudioso do espaço na obra de Lima Barreto, afirma que o espaço, enquanto função, pode aparecer na ficção, ora como provocador da ação – relacionando-se com o imprevisto – ora como facilitador – vinculando-se, por vezes, ao adiamento, ou seja, “algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia” (LINS, 1976, p. 101).

Sob tal perspectiva, se o espaço é categoria crucial para a construção do enredo e da ação da personagem, na literatura fantástica é apontado como aspecto decisivo na configuração do insólito. Remo Ceserani (2006), por exemplo, ao referir-se aos procedimentos formais e temáticos que potencializam o insólito, destaca o espaço como instigador de tal atmosfera na narrativa. Por isso, “a preferência do fantástico pelos mundos tenebrosos, subterrâneos, do além, sobrenaturais” (CESERANI, 2006, p. 79).

Como atributo do fantástico, Ceserani (2006) ressalta também a “passagem de limite e de fronteira”, uma concepção sobre o entrecruzamento tempo e espaço, que nos interessa neste estudo, por reforçar aspectos inerentes ao fantástico. Na visão deste autor, a passagem mencionada denota:

a passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender. (CESERANI, 2006, p. 73)

Segundo tal teórico, isso é permitido através do recurso da metáfora que permite a relação de mundos supostamente opostos, que, normalmente, visto pela ótica da razão, são distanciados. (CESERANI, 2006). Assim, é por meio da metáfora, operação verbal que figura como uma espécie de veiculação, é possível as inquietantes passagens de limites e de fronteiras, características fundamentais verificadas nos textos fantásticos lygianos.

A partir do conceito de entrelugar - ou da sugestão de sentido que o termo permite - levantamos a hipótese de que na configuração dos espaços lygianos verifica-se a representação de espaços ideais, utópicos, oníricos ou do desejo e, por que não dizer, insólitos.

O entrelugar, na concepção dicionarizada, caracteriza-se por ser um lugar interstício, aquele lugar que separa mas aproxima ao mesmo tempo (FERREIRA, 2000). Representa um lugar ou espaço intermediário que está “em nenhum lugar” e, ao mesmo tempo, em dois lugares. É um espaço, assim, sem definição. Assim estão as personagens lygianas nas narrativas analisadas. Tanto em “O noivo” quanto em “A chave na porta” há a ocorrência da confluência de espaços que se justapõem e torna estreita a fronteira que divide mundos aparentemente opostos.

Sob tal perspectiva, podemos dizer que o fantástico expresso nos contos “O noivo” – integrante de *Mistérios* (1981) – e “A chave na porta” – de *Invenção e Memória* (2009) – constitui-se como um recurso entrelaçado à lógica cotidiana, uma vez que o tempo e o espaço se fundem para compor uma realidade marcada pela incerteza e pelo estranhamento em um cenário em que é praticamente impossível determinar a natureza dos eventos. Daí a impossibilidade de separar imaginação e

memória, verdade e mentira, sonho ou realidade, características que, não raro, transformam o evento transgressor da realidade em algo *banalizado*, expressão utilizada por Garcia (2008). Assim, nas duas narrativas, através das ações e/ou pensamentos das personagens, eventos incomuns acontecem como a amnésia da personagem de “O noivo” que, em um dia aparentemente banal, acorda com a notícia de seu próprio casamento do qual de nada se lembra. O desconforto gerado por esse fato estranho permanece do início ao fim da narrativa e funciona como pivô para a riqueza simbólica e imaginária, recursos incitadores do fantástico lygiano. O evento insólito, então, aparece banalizado através das ações das personagens secundárias que não demonstram nenhum estranhamento quanto ao evento do misterioso casamento, mas, ao contrário, convivem normalmente com o fato e dão, portanto, credibilidade a ele. Dessa maneira, personagem e leitor, duas entidades fundamentais para o enredamento ficcional, não conseguem decifrar o que é mentira e o que é verdade, sonho ou realidade.

No conto “A chave na porta”, como ocorre comumente na obra de Lygia, há um fenômeno inexplicável sob a ótica das leis que regem o mundo lógico e racional. Na construção da trama, tem-se um extraordinário reencontro entre uma mulher – narrador-personagem – e um antigo amigo desaparecido há muito tempo. No desenlace da narrativa há a descoberta aterrorizante de que este amigo já havia falecido há muitos anos. O fato insólito surge, assim, em meio a um ambiente aparentemente banal, em uma noite de Natal. A personagem feminina peregrina entre o espaço da rua que é, por origem, um espaço desorganizado, um não lugar, e, finalmente, o espaço da casa, lugar que representa o ninho, o aconchego, segundo Bachelard (1989). Os dois contos narram acontecimentos que surgem repentinamente, originários de realidades distantes e distintas daquelas às quais estamos acostumados.

Nas duas narrativas em pauta, a natureza da incerteza paira de forma sobressalente sobre o discurso mimético, em tramas nas quais o real e o irreal, o familiar e o estranho, o possível e o impossível se encontram em um mesmo nível semântico, permitindo, assim, que seres fictícios peregrinem entre espaços simbólicos de mundos aparentemente distantes e opostos. Para tanto, privilegiando o estudo espaço-temporal dos contos, serão tomados como base os conceitos de

entrelugar, fronteiras, passagens e a noção de utopias e heterotopias, apresentados segundo a concepção foucaultiana.

Em face de tal propósito, tomamos como referência teórica para esse estudo as ideias de Calvino (2004) no que se refere ao fantástico cotidiano; as contribuições de Ceserani (2006) sobre os procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico, como também o conceito de Roas (2014) sobre o fantástico contemporâneo. Quanto ao espaço, nos guiarão as concepções de Lins (1976) sobre o espaço ficcional. Também importantes serão os postulados de Bachelard (1989) sobre a *topoanálise*, isto é, a análise do espaço na obra literária. Para o autor, a topoanálise seria, assim, “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1989, p. 202). Finalmente, o que diz Foucault (1984) sobre o conjunto de relações que definem os posicionamentos do espaço: as utopias e a heterotopias, além de textos que compõem a fortuna crítica da escritora Lygia Fagundes Telles.

Assim, buscamos identificar nesses textos a ocorrência de signos e de procedimentos narrativos como a metáfora, a surpresa, o terror, o medo, os objetos mediadores, dentre outros instigadores da confluência de mundos, aspecto capital para o estabelecimento da nossa análise.

2 DO (IR)REAL E OUTROS TRAÇOS CORRELATOS: A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO E DO TEMPO NOS CONTOS “O NOIVO” E “A CHAVE NA PORTA”

Na ficção de Lygia Fagundes Telles, as fronteiras entre o real e seu duplo não são nítidas, o que provoca a atmosfera de incerteza e um terreno fértil para as suposições, impossibilitando, então, a exatidão dos eventos. Suas personagens, na maioria solitárias, são tomadas por um sentimento de angústia e de mal-estar perante o mundo real. Por isso, tentam fugir dessa realidade, rompendo paradigmas e, assim, se adentram no interior do insólito em busca de uma saída que somente encontram no revés da realidade. Desse modo, mundos aparentemente opostos dialogam e se misturam, demolindo, assim, as fronteiras que os separam. Nessa perspectiva, a autora apresenta, engenhosamente, a problemática tensão entre o real e o irreal que se corporifica em instâncias como o passado e o presente, vida e morte, verdade e fantasia, sonho e realidade, luz e escuridão. Destarte, os espaços

físicos se embaralham e se confundem com outros onde o mito, a metáfora e a poesia avultam. Seus seres fictícios são criados obedecendo os princípios da realidade, construída sob os pilares da razão e da lógica. No entanto, são surpreendidos quando expostos à confluência de mundos e de tempos aparentemente desconexos que, quando se aproximam, inevitavelmente se entrecrocaram, criando, pois, efeitos que desembocam em sentimentos de inquietude, surpresa, suspense, dentre outros atributos emblemáticos do insólito na literatura.

Na poética lygiana, o leitor se depara com espaços e/ou objetos dispostos no decorrer do texto, carregados de conceitos que oscilam entre o crível e o incrível. Além do espaço, outras categorias coadunam, interferem e influenciam a atmosfera repleta de mistério e medo, dois elementos emblemáticos do texto fantástico, pois conforme Roas (2014, p. 135), “diretamente ligado a essa transgressão [que caracteriza o neofantástico], a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: o medo”. Reação que nos cabe diante de um fenômeno impossível, incompreensível aos olhos acostumados ao quadro de referências da realidade. Assim, de forma sutil, nada extravagante, Lygia insere em sua ficção detalhes minuciosos, mínimos, que denotam sentidos além da simples aparência do real: gestos de mãos, de olhares, as cores, um relógio, um espelho, um acessório, uma roupa. Termos como “penumbra”, “embaçado”, “escuridão” “informe”, dentre outros, transformam-se em atributos sugestivos de um ambiente insólito ou, muitas vezes, imbricados com as ações das personagens, sejam protagonistas ou secundárias, antecipam eventos que escapam da esfera do explicável.

Diante de tal conjuntura, levantamos a hipótese de que a relação entre o espaço e o fantástico, na ficção de Telles, desestabiliza o sistema de crenças do leitor que são guiadas pelos postulados lógico e científico, e, por vezes, da personagem, a exemplo dos contos que serão analisados neste texto.

No que se refere à natureza do fantástico, convém relacionar a noção de mimese, pois a realidade que nos é apresentada nas obras fantásticas é aquela à qual concebemos dentro de um esquema com determinados referentes que nos possibilita estabelecer expectativas em relação ao real desestabilizado pelo desconhecido, não familiar, por isso ameaçador. Além disso, a fronteira que separa dois estatutos – o possível e o impossível – aparece sobreposta, de modo que

torna-se arriscado fazer afirmações ou opções definitivas. Nessa perspectiva, o fantástico atua de modo a transgredir esse limite. “Uma transgressão que ao mesmo tempo provoca o estranhamento em relação à realidade, que deixa de ser familiar e se converte em algo incompreensível e, como tal, ameaçador” (ROAS, 2014, p. 134-135).

Segundo Roas, o fantástico se nutre do real, pois é preciso que o espaço fictício seja similar ao habitado pelo leitor, para que, subitamente, esse espaço familiar seja “invadido” por um fenômeno inquietante que desestabilizará sua percepção do real. Desse modo, “o sobrenatural será sempre uma ameaça para a realidade, cujas leis parecem imutáveis” (ROAS, 2014, p. 25). Assim, de acordo com tal perspectiva, o leitor precisa estar diante de um espaço de sua vivência ordinária. Este será invadido abruptamente por um acontecimento não familiar que irrompe em um cenário comum, desestabilizando, assim, aquela noção que temos sobre o real. O fantástico, conforme Roas, é representado por esse confronto entre o possível e o impossível.

Remo Ceserani (2006) nos mostra alguns procedimentos formais e sistemas temáticos que são elementos distintivos que caracterizam o modo fantástico. Dentre eles, a metáfora parece ser significativa e emblemática das narrativas eleitas. A metáfora, procedimento retórico que permite, “com uma operação verbal, colocar em relação mundos semânticos que normalmente estão muito distantes que [...] podem permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens de limites e de fronteira que são características fundamentais da narrativa fantástica” (2006, p. 71). Este procedimento, como o próprio autor afirma, é de extrema relevância para a constituição do efeito fantástico em textos ficcionais, pois representa a passagem da fronteira do cotidiano ou familiar, para aquela do inexplicável e perturbador, ultrapassando os limites da dimensão da realidade para o do sonho, do delírio, da loucura. Nesse entorno, é comum o protagonista se encontrar como se estivesse vivendo dentro de duas realidades distintas, com códigos diversos, à sua disposição (CESERANI, 2006).

Para uma melhor compreensão acerca do espaço na ficção, imprescindível é a distinção entre essa categoria e o ambiente. Osman Lins diz que enquanto o espaço é denotado, explícito, patente, mostra dados da realidade que, em uma dimensão posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica, a ambientação é

conotativa, subjacente, implícita. Para reconhecer um dado espaço, o leitor necessita de sua experiência de mundo, fato que vai lhe permitir identificar uma cidade, uma casa, um jardim etc. (LINS, 1976). Vê-se, pois, que é no espaço e no ambiente que os fatos da narração se desenrolam e, por isso, constituem categorias fundamentais para a narrativa de ficção.

É importante salientar que o espaço que trataremos aqui foge daquela concepção de espaço que “[...] só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história” (GANCHO, 2006, p. 27). Concebido assim, segundo Brandão, o espaço é visto apenas como “‘cenário’, ou seja, lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2013, p. 59). O autor ainda nos fala de uma certa polaridade no que diz respeito ao espaço, segundo ele, bem difundida: a objetividade e a subjetividade do espaço, sendo esta, precisamente, a que nos interessa, pois aborda os chamados “espaços da imaginação, do desejo, da memória”. (BRANDÃO, 2013, p. 57).

Para além da teoria literária, outras áreas do conhecimento contribuem significativamente para a compreensão do espaço na contemporaneidade. Dessa forma, Foucault, em “Outros Espaços” (1984), levanta importantes considerações acerca da bipolaridade espacial a partir do que ele denomina “espaços de dentro” e “espaços de fora”, sendo este último “o espaço o qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história”. (FOUCAULT, 1984, p. 414). O filósofo ainda traz os conceitos de *utopias* – posicionamentos sem lugar real que mantêm, com o espaço real da sociedade, uma relação geral de analogia direta ou inversa, espaços fundamentalmente irreais – e de *heterotopias* – posicionamentos reais que se podem encontrar no interior de uma cultura, estão ao mesmo tempo representados, contestados, invertidos, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis.

Já Bachelard (1989), em seu estudo sobre os valores de intimidade do espaço, privilegia a casa como o lugar mais íntimo do ser humano, aquele do qual nunca nos esquecemos; “[...] é o nosso canto do mundo. O nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1989, p. 25). O estudioso especifica, dentre os vários tipos de espaço, a casa como aquele que representa a nossa intimidade. E assim, poetizando sobre esse espaço, faz alguns questionamentos: “Como os refúgios

efêmeros e os abrigos ocasionais recebem às vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm qualquer base objetiva?”. Em síntese, isso significa que esses refúgios e abrigos, mediante as circunstâncias, pode se transformar em algo de um grande valor subjetivo, isto é, relacionado às emoções. Da mesma forma, isso se transfere para os seres de papel no texto ficcional, pois os espaços, os objetos, a ambientação influenciam as personagens, não somente na sua caracterização, mas também nas suas ações, o que ressalta as várias funções que a categoria pode exercer na teia ficcional, segundo Lins (1976).

Mistérios (1981), coletânea composta por dezenove contos carregados de signos que oscilam entre o sobrenatural e a magia, apresenta histórias tensas, por vezes sufocantes, cujos espaços sombrios e inquietantes se transformam em elementos instigadores do insólito. Da coletânea, um conto – “O noivo” – é objeto de análise, em que se privilegiará o espaço como configuração do fantástico, observando, sobretudo, a relação de mundos aparentemente opostos como o real e o surreal, realidade e fantasia, confluências as quais resultarão no efeito fantástico.

Na obra, tem-se a presença de textos em que se contempla imagens dotadas de “uma significação poética”, como diz Bachelard (1989), imagens e espaços repletos da imaginação criadora da autora que possui a encantadora habilidade de tornar suas prosas em pura poesia.

Em *Invenção e Memória* (2009), temos quinze contos inéditos de Telles. A escritora mostra enredos nos quais as personagens sofrem os resíduos da chamada “vida moderna”. A loucura, a morte e a solidão, elementos típicos da modernidade, permitem que seres fictícios e leitores visitem lugares sombrios, escuros e, porque não dizer, estranhos. A tensão que permeia os textos possibilita conflitos interiores e subjetivos que desembocam no campo da psique humana e que permitem a indefinição e imprecisão do que é real e do que não é. Assim, Lygia mistura invenção e memória, ou seja, ficção e realidade, para compor um discurso mimético que evoca fatos e cenas de sua infância e adolescência, mas não esquece de inserir pitadas de mistério e medo, elementos que lembram o insólito em suas várias facetas.

Nas narrativas a serem analisadas, “O Noivo” e a “A chave na porta”, o espectador se depara com mundos antagônicos que se emparelham e permite o translado entre um e outro, situados entre tempos e espaços distantes e distintos,

mas ao mesmo tempo próximos, o que nos permite lembrar postulados teóricos formulados por Foucault, com as noções de “utopias”, “heterotopias” e “atopias”, bem como os “espaços imaginários” de Bachelard. Em “A chave na porta”, a narradora protagoniza um misterioso encontro com a personagem Sininho, um antigo colega da faculdade quem, na verdade, já está morto há muitos anos. Essa ação ocorre em uma noite de Natal, descrita como escura e chuvosa. Assim, destacam-se as prerrogativas reservadas ao espaço ficcional, ao turno da noite e à presença de espectros noturnos como aspectos dinamizadores da irrupção do insólito, pois, tal como destaca Ceserani (2006, p. 77), “a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo” são sistemas temáticos recorrentes do fantástico, sendo a ambientação que remete ao mundo noturno a preferida desse modo literário. Devido à expressiva valoração de elementos como espaços soturnos, a presença da noite e o retorno naturalizado de um morto, tem-se assim um cenário propício à confluência de mundos inerente ao fantástico.

No conto “O Noivo”, o enredo se estrutura a partir da amnésia de um sujeito que, diante de uma manhã aparentemente normal, acorda com a notícia de seu matrimônio. O estranho se estende pelo fato de que esse evento é o único do qual o personagem não se recorda, pois a outra parte de sua rotina – as amantes, a profissão, o seu endereço, dentre outros aspectos – a sua consciência alcança. São duas realidades, portanto: a que o noivo conhece e a que desconhece. Esta reforçada, a todo tempo, pelo espaço e pelas outras personagens que tentam convencê-lo de uma segunda realidade. Esse espaço “estranho”, “não familiar” é confirmado, igualmente, por aquilo que Ceserani (2006), chama de “objeto mediador” que se configura “um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo” (CESERANI, 2006, p. 74). Tal procedimento é considerado, por ele, um procedimento formal “muito frequente no mundo fantástico” (2006, p. 68). Nesse conto, tal procedimento é representado pelo “fraque” de aparência estranha, vestimenta que, segundo a própria personagem, nunca tivera: “Mas que fraque era esse? E quem o deixara ali, quem? (TELLES, 1981, p. 178). O fraque é, pois, o testemunho sugestivo de que a personagem-protagonista esteve em outra dimensão. Uma dimensão que pode ser a do sonho,

ou da esfera do além, sentidos que estão sugeridos no texto. Nesse sentido, a ação de Miguel sugere uma realidade que muito se aproxima da noção de entrelugar, pois a personagem parece ocupar um espaço “do meio”, “sem definição”, no “entremeio”, já que não se sabe ao certo a qual dimensão este ser pertence, se a do sonho ou da realidade. A personagem vivencia uma experiência atrelada ao passado e ao presente, bem como ao espaço da realidade e da irrealidade, confluindo, pois, os aspectos espaciais e temporais.

É, pois, através dessas duas realidades de aspectos supostamente contrários, que a fronteira que os separa é ultrapassada por um fenômeno da esfera do indizível e de seus vizinhos: inexplicável, impossível, não familiar, a saber, o suposto casamento em que o protagonista vai encontrar com a misteriosa noiva em “O noivo”, personagem desenhada no texto com os contornos da morte; e a aparição do amigo morto há anos para a solitária narradora de “A chave na porta”.

O conto “A chave na porta”, narrado em primeira pessoa, pontua o enigmático encontro de uma mulher, não nomeada na narrativa, com um antigo colega de faculdade, denominado Sininho a quem, acerca de quarenta anos, não avistava. O reencontro ocorre em uma noite de Natal, escura e chuvosa, quando a narradora-protagonista recebe uma carona desse velho amigo. Ao chegar em seu edifício e dar-se conta que esqueceu sua bolsa com a chave do apartamento no carro de Sininho, a mulher vai ao antigo endereço dele para buscá-la de volta e descobre que o ex-colega morrerá há muitos anos. Ao retornar à sua residência, a protagonista se surpreende mais uma vez ao saber que um senhor havia devolvido a bolsa dela. A narrativa se inicia com a seguinte cena:

A chuva fina. E os carros na furiosa descida pela ladeira, nenhum táxi? A noite tão escura. E aquela árvore solitária lá no fim da rua podia me abrigar debaixo da folhagem, mas onde a folhagem? Assim na distância era visível apenas o tronco com os fios das pequeninas luzes acesas, subindo em espiral na decoração natalina. Uma decoração meio sinistra, pensei. E descobri, essa visão lembrava uma chapa radiográfica revelando apenas o esqueleto da árvore, [...]. (TELLES, 2009, p. 87)

A partir desse fragmento, o leitor é introduzido no clima de suspense da trama que é engenhosamente arquitetado na configuração do espaço cujas imagens reforçam, a priori, a condição de solidão e desamparo da protagonista que, em uma

noite escura e chuvosa, não encontra nem condução para ir para casa, nem um local para se abrigar. Posto em relevo o estado de solidão em que se encontra a personagem feminina, quando ocorre o insólito na trama, é oportuno nos reportarmos a Calvino (2004), quando esse propõe que o fantástico cotidiano tende a representar a interioridade humana com os seus conflitos psíquicos, pois o obscuro retorno do amigo morto, nesse conto, remete ao desejo da protagonista de reviver os tempos em que ela estava sempre rodeada pelos colegas de faculdade.

Diante dessa cena inicial e ciente do extraordinário desfecho em que há a revelação da verdadeira condição da personagem Sininho, pode-se afirmar, à luz das proposições de Lins (1976, p. 72), que há uma influência recíproca entre os seres ficcionais e o espaço, e que esse [...] tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem”. Exemplo significativo desse entrelaçamento entre as categorias personagens e espaço ocorre quando Sininho aparece oferecendo carona à narradora: “– Quer condução, menina?” (TELLES, 2009, p. 88). A protagonista acha extraordinário o fato do amigo conseguir reconhecê-la na escuridão: “– Sininho, é você! [...] – Um milagre [...] – Como conseguiu me reconhecer nesta treva?” (TELLES, 2009, p. 88). É, pois, a ambientação engendradora, onde reina a escuridão, que dá margem a pensar que ele tem uma sobrenatural capacidade de enxergar, ideia que é reforçada com a referência a “um milagre”, feita pela narradora e com a resposta de Sininho, aberta a múltiplas interpretações, dentre as quais destaca-se a possibilidade dele possuir uma capacidade sobrenatural de enxergar: “– Estes faróis são poderosos.” (TELLES, 2009, p. 88).

No conto em análise, desde suas primeiras linhas, destacam-se as prerrogativas concedidas a sistemas temáticos que, de acordo com Ceserani (2006), são recorrentes no fantástico, como a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo, a vida dos mortos e o tema da dualidade, a priori, expresso nas dicotomias vida/morte e passado/presente. Além disso, observa-se também o foco narrativo em primeira pessoa que, ainda segundo Ceserani (2006), é um dos procedimentos narrativos e retóricos mais utilizados nos textos fantásticos.

A narradora aceita a carona e, ao entrar no “famoso Jaguar” de Sininho – um indicador do tempo passado, o tempo que se foi, como o carro desse modelo, a mulher solitária – que saíra às escondidas de uma confraternização “deprimente”

com amigos, sente-se jovem outra vez. A protagonista e o antigo colega conversam sobre os tempos da faculdade e sobre as aventuras dele quando morou na Inglaterra. Nesse ponto da narrativa, são feitas referências a uma possível transformação espiritual dele. Indagado pela amiga se ele era ateu, Sininho responde que “Era apenas um ser completamente confuso, enredado em teias que [lhe] tapavam completamente os olhos, os ouvidos...” (TELLES, 2009, p. 90). Sininho começa a falar de um aprendizado, de algo que havia descoberto, mas entram em uma travessa agitada e ela não consegue ouvi-lo direito e fica a se perguntar se ele teria falado em equilíbrio interior ou em Deus.

Em síntese, o enigmático encontro se configura em uma espécie de rito de passagem em que eles fazem uma rápida revisão do passado, falam de aprendizados e, no final, a narradora diz se sentir “desanuviada” e tem ainda uma grande revelação. Como um ritual iniciático, a carona é marcada simbolicamente pela chuva que dura o percurso de todo o trajeto e pelo fogo do cigarro dela e do cachimbo de Sininho. “O Fogo, nos ritos iniciáticos de **morte e renascimento**, associa-se ao seu princípio antagônico, a Água.” A purificação por um é complementar à purificação pelo outro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 441. Grifos do autor). É oportuno também observar que o encontro ocorre no carro cujo nome é de um felino muito veloz, Jaguar. E é dentro desse veículo que a protagonista é conduzida para um outro estado de espírito repentinamente. A respeito da imagem do felino, cabe apontar a recorrência de tal figura na prosa lygiana. Convém lembrar os contos “Emanuel” e “Tigrela”, obras em que a representação do animal enaltece a dualidade humano/inumano, seja na figuração do gato Emanuel ou da fêmea de tigre em “Tigrela”.

Enfim, ao ser deixada em seu edifício pelo colega, a narradora se dá conta de que esquecer a bolsa com a chave do apartamento no carro e vai até o antigo endereço dele para buscá-las. É lá que ela tem a extraordinária revelação de que Sininho há anos estava morto. De volta em seu edifício, a mulher se surpreende mais uma vez quando o porteiro do prédio lhe devolve sua bolsa, que um senhor havia devolvido. A narradora diz que quando abriu a porta do apartamento, teve “o vago sentimento que estava abrindo uma outra porta, [e se pergunta] qual?” (TELLES, 2009, p. 92). A chave, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 233), é “o símbolo do mistério a penetrar, do enigma a resolver”. E “a porta simboliza o local

de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 734). Vê-se, portanto, que a chave e a porta evocam um simbolismo que se coaduna perfeitamente na trama.

A narrativa é, portanto, marcada por um evento fantástico, visto que em um mundo em que impera a razão, um acontecimento insólito irrompe desestabilizando o real vigente. Entretanto, passado o susto inicial que lhe “desafina” a voz quando sabe que Sininho falecera há muito tempo, a protagonista não hesita, mas aceita sem questionar que esteve com o antigo colega de faculdade falecido há anos. A postura da mulher no final da narrativa difere do início da trama, como se a personagem tivesse passado por um processo de melhora. Isso fica denotado quando ela diz que vê uma árvore pela janela com decoração natalina semelhante àquela do início do conto e não a enxerga mais como sinistra, ao contrário, o espiralado fio com as pequeninas luzes lembram-na o sorriso luminoso de Sininho.

É importante ressaltar que, apesar de retornar do reino dos mortos, de ser um espectro noturno – o que Ceserani (2006, p. 77) identifica como “almas do outro mundo”, Sininho não é uma figura ameaçadora, mas um protetor que aparece para ajudar a protagonista e, tal como seu apelido, é anunciador de boa nova, pois sua revelação acarreta uma transformação positiva na amiga. Além disso, na ação das personagens – a figura feminina e seu “antigo” colega de faculdade – o tempo oscila entre um passado e um presente, condição que impossibilita uma definição temporal precisa. Quanto ao espaço, do mesmo modo, a indefinição sugere o trânsito entre sonho e realidade, entre morte e vida, entre o possível e o impossível.

O fantástico que se configura em “A chave na porta” remete a uma categoria proposta por Garcia (2007), provisoriamente, denominada de “insólito banalizado”. Com essa nomenclatura, Garcia se refere a um conjunto de narrativas que têm em comum a banalização do evento insólito pelos chamados “seres de papel”, em outras palavras, narrador e personagens. O propósito desses textos é revelar o cotidiano e resignificá-lo. Sendo assim, há uma banalização do insólito nessas narrativas porque a presença do acontecimento extraordinário não chega a ser um ataque à razão humana, não choca os seres de papel, uma vez que esses percebem a fissura na realidade, mas a aceitam, recodificando, dessa maneira, o cotidiano.

Em “O Noivo”, o sentimento de inquietude é experimentado pelo próprio protagonista, que é surpreendido, repentinamente, por um fato muito estranho em sua rotina: a amnésia sobre seu próprio casamento. Miguel, personagem principal, sabe que vai se casar por terceiros, forma, portanto estranha de tomar conhecimento de um fato tão importante na vida de um indivíduo. Não se lembra de absolutamente nada: do nome da noiva, da data do casamento, do compromisso firmado. A curiosidade, a agonia do noivo e o mistério aumentam à medida que a hora do casamento se aproxima.

A nova condição da personagem (desmemoriado) é algo que gera estranheza e medo, diante de um fato visto, dentro dos parâmetros ditados culturalmente pela sociedade como normal: o casamento. A anormalidade se instaura pelo fato de o noivo não estar inteirado do seu casamento e muito menos lembrado do nome da noiva. O sentimento de inquietude é compartilhado tanto pela personagem quanto pelo leitor que buscam pistas para desvendar o enigma desse mistério. “Eu queria saber se o senhor já acordou. É que está chegando a hora. Hora de que?”, pergunta Miguel ao passo que a empregada responde: “Hora do casamento”. (TELLES, 1981, p. 177). Fato inacreditável dentro de uma realidade lógica, mas permitido através do sonho em que se permite o ilógico, o anormal, o extraordinário. Conforme afirma Jung, em *O homem e seu símbolo*, o homem faz uso consciente de símbolos, mas que esse uso é apenas uma parte de um fato psicológico de maior importância: “o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos” (JUNG, 2008, p. 21). Para o estudioso da mente humana, não importa os instrumentos técnicos e científicos que empregue, o homem, como ser limitado, chegará a um momento em que alguns aspectos ou fatos não poderão ser explicados pelo conhecimento consciente (JUNG, 2008). Assim, os sonhos funcionariam como uma espécie de segundo pensamento que brota do inconsciente. Portanto, “o aspecto inconsciente de um acontecimento nos é revelado por meio de sonhos, onde se manifesta não como um pensamento racional, mas como uma imagem simbólica” (JUNG, 2008, p. 22). Desse modo, Miguel pode estar passando por uma experiência onírica em que se manifesta um segundo pensamento na esfera do inconsciente, inclusive sugerido através de objetos de forma desorganizada ou “informe”, ou quando parece viver uma metamorfose conforme elenca a seguir: “Que pesadelo! Chegara a sentir nos braços

que se transformavam em asas, a penugem aveludada do morcego” (TELLES, 1981, p. 178). Ou, quem sabe, o protagonista teve uma experiência de quase morte em que “a noiva misteriosa” pode ser a própria morte que vai ao seu encontro. A personagem está em um entrelugar, pois não se encontra em um espaço definido, está em um meio termo, ou melhor, em uma fronteira que divide dois mundos: o do sonho e o da realidade, da vida e o da morte.

O espaço no conto denuncia o caráter fantástico através de objetos como, por exemplo, o espelho oval, pois o espelho, segundo Foucault (1984, p. 415), é “uma espécie de experiência mista, mediana”, é ao mesmo tempo utopia e heterotopia. Ainda em relação ao espelho, a personagem “via-se embaçado no espelho como uma figura de um sonho” (TELLES, 1981, p. 179). É também do espelho que vem a voz de Emília, a empregada que é responsável por lembrá-lo do casamento. Outros signos sugestivos de sobreposição de espaços são: a fumaça, citado mais de uma vez no texto, pois a fumaça, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 452), “é a imagem das relações entre a terra e o céu”; o fraque, que novo, conforme enunciado pelo próprio noivo, pode representar, talvez, a mortalha, vestimenta que envolve a pessoa que morre; a maleta, objeto emblemático da viagem, nesse caso, metaforicamente, a viagem para outros mundos, leia-se, espaços; o cheiro de flores de velório; e o sangue estampado no lenço. Todos esses signos são pistas sutis que Lygia lança aos olhos do leitor atento. Em relação aos posicionamentos, o noivo está inserido em uma utopia que são “os posicionamentos sem lugar real [...] que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. [...] essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irrealis” (FOUCAULT, 1984, p 415).

Como o espaço, o tempo é ambíguo, incerto, pois protagonista e personagens secundárias convivem em tempos que impossibilitam uma definição categórica como presente ou passado, hoje ou amanhã, aqui ou agora. Compassadamente, as personagens amigas de Miguel vão contando as horas até chegar a hora tão esperada, a do casamento.

No final, quando o leitor parece crer que finalmente tudo será resolvido, o que lhe resta são mais dúvidas, pois o conto termina sem mencionar o nome da noiva: quem será ela... Será uma amiga do passado, alguém cujo nome não pode jamais ser revelado...Ou, quem sabe, a própria morte que veio ao encontro de Miguel, a

personagem que sofre e se perturba com seu esquecimento. São dúvidas que permeiam a narrativa do início até o final, propiciando a abertura para a metáfora, o mistério e o poético, características emblemáticas e constituintes da ficção de Lygia.

No conto “A chave na porta”, a personagem retorna ao passado a partir do encontro com Sininho em uma noite de Natal no meio da rua. A aparição do amigo morto há anos para a solitária protagonista sugere um retorno aos tempos em que essa mulher vivia rodeada pelos colegas de faculdade, um círculo de amizades cuja única possibilidade de recuperá-lo é através do impossível, do estranho, e do poder do imaginário. Dessa forma, o conto ilustra a vertente mais recente do fantástico à representação dos estados de ânimo humanos. Aquela em que, segundo Calvino (2004, p. 14), há uma “interiorização do sobrenatural”. Isso porque as emblemáticas figurações de fenômenos ou seres sobrenaturais, característicos do fantástico visionário no início do século XIX, como fantasmas, lobisomens e vampiros, dão lugar a representações da interioridade humana com os seus conflitos psíquicos no fantástico cotidiano, que compreende o limiar do século XX até nosso tempo. A personagem se encontra, então, simultaneamente no que Foucault chama de “espaços de dentro” e “espaços de fora”. O primeiro caracteriza-se por ser um “espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja povoado de fantasmas: o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios [...] é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso [...]” (FOUCAULT, 1984, p. 413). O segundo é “o espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo” (FOUCAULT, 1984, p. 414).

Em “O Noivo”, da mesma forma, a personagem oscila entre espaços distantes e próximos ao mesmo tempo, pois, através de marcas textuais inscritas na trama, há a possibilidade de se tratar de um sonho, já que o cenário, composto por objetos significativos dessa vivência fronteira, é em si confuso, incoerente, informe. Há, dessa forma, o conflito entre duas realidades: a realidade de Miguel, o noivo que não se lembra do próprio casamento, que estranha tudo que está ao seu redor: as roupas “que se destacava dentre os móveis e objetos, tão nítida” (TELLES, 1981, p. 179); os móveis, a mala. E, a realidade das outras personagens – Emília,

a empregada, e Frederico, seu melhor amigo – que coadunam com aquela realidade estranha, não familiar, inabitual.

Quanto ao tempo, ambas as narrativas apresentam um tempo fronteiriço que separa e ao mesmo tempo aproxima dois mundos. No que tange ao conto “A chave na porta”, o tempo da narrativa obedece às lembranças da narradora e de seu amigo Sininho do passado que viveram juntos. Em “O Noivo”, as horas são contadas, levando em consideração o momento do casamento que se aproxima, ao passo que a estranheza, acerca da perda da memória, inquieta e perturba Miguel.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para construir sua contística, Lygia Fagundes Telles expõe em seus enredos espaços banais e familiares à realidade do leitor: uma casa, um quarto, um quintal, uma rua, um jardim, um hospital. Em meio ao cotidiano, enaltece a presença de fenômenos que perturbam e inquietam o familiar, tanto das personagens quanto dos leitores. Nas duas obras estudadas, a maioria das narrativas faz jus aos títulos das coletâneas a que pertencem, visto que nos textos de *Mistérios* (1981) e *Invenção e memória* (2009), o mistério e a fantasia tomam relevo e são elementos que conduzem o desenrolar das tramas.

Nos dois contos analisados, verificamos a naturalização/banalização do insólito, pois o irreal não é questionado pelos seres de papel. Quanto ao tempo, temos enredos apoiados por tempos não regidos pela cronologia da ciência e da razão, aquele que determina os momentos, os períodos, as épocas, as horas e os dias, que cria, no ser humano, a ideia de presente, passado e futuro. O tempo é, portanto, relativizado, obedece às leis de um mundo que se esquia daquele que é medido cronologicamente e que obedece às leis da razão. Sendo assim, as personagens permanecem no limiar de dois mundos: vida/morte, passado/presente, a exemplo do conto “A chave na porta”; sonho/realidade, terreno/divino, em “O Noivo”, dualidades que permeiam o universo fictício de Lygia.

Recursos como a metáfora, o mito e a poesia propiciam um discurso mimético engenhoso, de modo a favorecer a ultrapassagem da fronteira do real para o imaginário, realidades vistas sob a ótica da lógica rotineira das coisas, porém, com aspectos inconciliáveis, mas que se aproximam e se confluem. O resultado desse

discurso singular é provocar sentimentos compartilhados tanto pelas personagens quanto pelo leitor, sentimentos que oscilam entre medo, terror, inquietação e o estranhamento diante de um fato aparentemente inexplicável, incompreensível e, por isso, questionadores do real a que estamos acostumados.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. Trad.: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1989;
- BRANDÃO, L. A. *Teorias do espaço literário*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013;
- CALVINO, I. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Trad.: vários. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CESERANI, R. *O fantástico*. Trad.: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006;
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad.: Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CORTÁZAR, J. *Valise de Cronopio*. Trad.: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DIMAS, A. *Espaço e romance*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1987;
- ELIADE, M. O Espaço Sagrado e a sacralização do mundo. In: *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 25-61.
- FERNANDES, I. *Dicionário on line de termos literários*. Acesso em 16 de agosto de 2015. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6054/cronotopo/>;
- FERREIRA, A. B. de H. *O minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000;
- FOUCAULT, M. Outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. p. 411 - 422;
- FREUD, S. O estranho. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud*. V. XVII. Trad.: dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269.

GANCHO, V. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006 (Princípios; 207).

GARCIA, F. *O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários*. In.: _____. (org). *A banalização do insólito: questões de gênero literário e mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, p. 11-22.

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Trad.: Maria Lúcia Pinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo. Ática, 1976 (Ensaio, 20)

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad.: Julián Fuks. 1 ed. São Paulo: Unesp, 2014;

TELLES, L. F. *Invenção e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad.: Maria Clara Correa Castelo. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DOM CASMURRO E DOM: QUESTÕES DE CINEMA E LITERATURA

DOM CASMURRO AND DOM: CINEMA AND LITERATURE

José Kelson Justino Paulino¹⁷

Daise Lilian Fonseca Dias¹⁸

RESUMO: O objetivo deste trabalho é fazer uma análise comparativa entre o romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1900), e o filme do diretor brasileiro, Moacyr Góes, *Dom* (2003). Este artigo destacará pontos de semelhança e de diferenças entre as obras citadas, bem como a questão da adaptação de uma obra do século XIX e de sua releitura para um público do século XXI, a qual apresenta uma mulher, Capitu/Ana, em um contexto próprio àquele de uma mulher livre e emancipada da época atual. O trabalho em questão explicitará teorias sobre o processo adaptativo e elementos presentes na composição da transformação de uma obra literária em um filme. Para tanto, este artigo conta com o suporte teórico de Bazin (1991), Brito (2006), Azeredo (1996), dentre outros. Um dos pontos principais da leitura de Góes (2003) sobre a obra machadiana reside nas relações de gênero, sobretudo nas conquistas empreendidas pelas mulheres, fator que contribui para intensificar o conflito. Góes mostra o homem do século XXI despreparado para lidar com os novos papéis sociais de ambos os sexos no âmbito matrimonial.

PALAVRAS-CHAVES: Cinema, literatura, adaptação.

ABSTRACT: The objective of this research is to make a comparative analysis of the novel by Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1900), and the movie by the Brazilian filmmaker, Moacyr Góes, *Dom* (2003). The analysis will highlight points of similarities and of differences between both the book and the movie, as well as the issue of a film adaptation of a literary work from the 19th Century and its rereading for a 21st Century audience, which presents a woman, Capitu/Ana, in a context of a free and emancipated woman of the present day. This work will discuss theories about adaptation and the elements present in the process of transformation of a literary work into a movie. This paper will have as theoretical support, the works of Bazin (1991); Brito (2006); Azeredo (2006), among others. A major point of Góes' reading of the Machadian text lies in the gender relations, mainly in women's achievements, something that helps triggering the conflict. Góes shows the 21st Century man unqualified to deal with the new social roles of both sexes in the context of matrimony.

KEY-WORDS: Cinema, literature, adaptation.

¹⁷ Graduado em Letras pela UFCG. Especialista em Estudos Literários pela UFCG. E-mail: elson_jpaulino@hotmail.com

¹⁸ Graduada em Letras (UFRN), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UFPB), Doutora em Literatura e Cultura (UFPB), Professora da Área de Língua Inglesa, da Unidade Acadêmica de Letras, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). E-mail: daiselilian@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO

Cinema e literatura são linguagens distintas, e cada arte faz uso de diferentes recursos próprios para compor seu trabalho. Contudo, não se pode fazer o confronto entre uma arte e outra de forma a apresentar a excelência de uma e a inferiorização de outra. Ao adaptar uma obra literária, deve-se levar em conta, dentre outros fatores, as diversas especificidades que estão presentes em uma, mas que não serão realizáveis na outra. Visto isto, não se deve desenvolver uma adaptação estritamente literária, uma vez que o público de cinema é diferente e tem propósitos diferentes daqueles de leitores de textos literários. É mais recomendável ter em mente que o objeto assistido, no caso, o filme, resultante de uma adaptação de uma obra literária, passa por um processo inevitável de transformação, não devendo, portanto, ser visto como a mesma obra em um outro veículo.

Quando se faz um filme baseado em uma obra literária, objetivando fidelidade ao hipotexto, logo se está negando as características cinematográficas necessárias para o desenvolvimento do mesmo. Bakhtin, ao tratar de paródia e variação, diz que o adaptador “introduz livremente um material de outrem nos temas contemporâneos (...), põe à prova a língua estilizada, colocando-a em situações novas e impossíveis para ela” (BAKHTIN, 1988, p. 160). Assim, ao adaptar a linguagem do romance para a fílmica, deve-se ousar introduzir novos itens que diferenciam uma linguagem da outra.

Entretanto, não se pode esquecer um aspecto positivo que o cinema oferece ao romance: uma significativa oportunidade de popularidade. Sabe-se que, mesmo sendo clássica, uma obra pode ser esquecida ao longo dos anos, podendo até ser apontada como “desinteressante” por muitos leitores, mas a adaptação fílmica pode acender a imagem do livro de maneira considerável para os espectadores, mesmo que eles o assistam por curiosidade ou para fazer o confronto de uma obra com a outra. Bazin (1991, p. 93) mostra que “esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas da edição (de um romance), que acusa um aumento surpreendente na venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema”. Com isso, percebe-se que o filme baseado em um romance pode despertar o interesse por um clássico literário, antes desconsiderado por muitos leitores contemporâneos.

Diante disso, é importante que se ofereça um breve resumo das obras em destaque neste artigo. Em linhas gerais, o romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (2008) trata da vida de Bento, órfão de pai e criado pela mãe. Aos quinze anos, ele guardava dentro de si uma paixão pela vizinha, Capitu, moça esperta e provocante que, mais tarde, viria a casar-se com ele. Capitu e Bento tiveram um filho, Ezequiel, fruto que gerou a grande cisma do protagonista em relação à esposa, pois observou que o físico e as ações da criança eram idênticas ao de seu amigo falecido, Escobar. Bento passa a alimentar ciúme e desconfiança a partir dessa constatação, colocando a fidelidade de Capitu à prova. A famosa dúvida acerca da possível infidelidade conjugal de Capitu fez com que o livro se tornasse um dos mais populares da literatura brasileira.

Com relação ao filme *Dom* (2003), ele narra a trajetória de Bento, conhecedor do livro de Machado citado acima. Ele gostava, quando criança, de chamar sua primeira paixão, Ana, de Capitu e acreditava que trazia consigo a sina de percorrer os mesmos passos do protagonista machadiano, o que acaba por deixá-lo paranóico em relação ao ciúme que sente de Ana, com quem se casa. Ana, por sua vez, teve que conviver com o ciúme doentio do marido que sempre coloca sua fidelidade em questão, sobretudo em relação ao amigo de ambos, Miguel, através do qual os protagonistas se reencontraram na vida adulta.

Norteados os pensamentos, a seguir serão feitas reflexões acerca das principais diferenças e semelhanças entre o romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1900), e sua adaptação cinematográfica moderna, *Dom* (2003), de Moacyr Góes.

2 DOM E CASMURRO: DILEMAS DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

O ponto inicial a ser analisado está relacionado à questão das “adaptações de época”. Ou seja, são mudanças feitas para o filme em relação ao romance, provocadas, nesse caso, pela adequação da história de Machado de Assis ao contexto do século XXI, em que o filme está inserido, no qual estão aspectos que existem no romance, mas que foram apresentados de forma distinta ou até excluídos. Isso, justamente por causa das diferenças de épocas, visto que o enredo do livro se passa no século XIX e o enredo do filme no século XXI. Esta questão é

complexa, visto que tanto pode ser uma escolha proposital dos adaptadores quanto uma questão contextual.

O nome do filme, *Dom* (2003), é uma referência ao protagonista de Machado de Assis. Bento, a partir do seu contato com Ana, a personagem que tem como base a Capitu, é um rapaz que passa a viver atormentado pela possibilidade de seguir a sina e os mesmos passos do Bento de *Dom Casmurro* (2008), no que diz respeito ao seu casamento com Ana.

Posto isto, deve-se considerar que um ponto importante a ser analisado diz respeito às profissões dos personagens de Góes (2003), sobretudo porque elas estão no cerne da questão que norteia o filme, a suposta infidelidade conjugal de Ana:

Quadro 1: Comparação entre Dom e Dom Casmurro.

Dom	Dom Casmurro
Bento (engenheiro industrial)	Bentinho (seminarista / Advogado)
Ana / Capitu (atriz e dançarina)	Capitolina / Capitu (dona de casa)
Miguel (produtor de cinema)	Escobar (ex-seminarista)
Joaquim (apenas uma criança)	Ezequiel (arqueólogo)

Fonte: Elaborada pelos autores.

Conforme pode ser observado no quadro acima, Bento é um engenheiro industrial e tinha como trabalho fazer projetos para grandes empresas. Com esta informação, pode-se entender que o protagonista estava à frente de grandes programas, sendo responsável pelo sucesso e desenvolvimento deles. Bento é um típico homem independente e bem sucedido do século XXI. Ana aparece em sua vida e o deixa completamente atordoado pelo profundo amor e insegurança que nele desperta.

É interessante destacar que Ana é atriz e a outra personagem chave na equação é Miguel, um produtor de cinema, amigo do casal. Isso destaca que, na visão de quem considera a moça culpada, os dois personagens se apresentam na trama para desestruturar a vida tão regular e segura que Bento havia construído para si. Ana como atriz pode simbolizar a própria imagem da “enganação” e Miguel o mediador dela. Sabe-se que a profissão de atriz nada mais é que dar vida a um

personagem e atuar de maneira a convencer quem acompanha seu trabalho. O fato de Góes construir Ana como atriz estaria adicionando ao drama das suspeitas do protagonista o fato de que sua mulher trabalha com a interpretação de emoções que não são verdadeiras, conferindo-lhe uma profissão por demais apropriada para a leitura da questão da infidelidade no século XXI, um período no qual as mulheres podem exercer as mais diversas profissões, diferente do contexto machadiano.

Seguindo o livro de Machado de Assis, o filme conserva a narração em terceira pessoa. Além de seguir o livro com este aspecto, percebe-se que tal estratégia foi usada para deixar que a dúvida sobre a fidelidade de Capitu/Ana permaneça intacta, da mesma forma que o autor do hipotexto a deixou. O narrador em primeira pessoa deixa o leitor/público somente ciente da visão do próprio protagonista. Em ambos, livro e filme, jamais se chegará à conclusão se a personagem feminina realmente foi infiel ou não, pois os acontecimentos e a carga interpretativa que cada ocasião permitia sobre isso eram dados por Bento em seus momentos de tristeza, colocando a sua mulher como culpada sem uma análise detalhada dos fatos que lhe causam dúvida e inquietação, uma vez que o ciúme tornou-se seu maior conselheiro.

Percebe-se também que, assim como no romance, a narração no filme é feita posteriormente aos acontecimentos, trata-se, portanto, de uma narração *ulterior*. Tal tipo é mais comum entre os romances. Verifica-se, entretanto, que o filme também faz uso desta técnica colocando em foco as ações após terem sido praticadas. Reuter (2002, p. 88) realça esse aspecto de maneira significativa: “Na *narração ulterior*, posição mais clássica e mais frequente, o narrador conta o que se passou anteriormente, em um passado mais ou menos distante”. A narração ulterior mostra significativas vantagens para o protagonista Bento, tanto no filme como no romance, uma vez que o rapaz pôde selecionar os acontecimentos de sua vida e expor apenas os que lhe convinha, explicitando as ações que lhe colocam na posição de vítima na história.

No que diz respeito à linguagem do filme, ela é totalmente distinta daquela apresentada no livro de Machado de Assis, visto que *Dom Casmurro* (2008) traz uma linguagem completamente rebuscada e, às vezes, de difícil entendimento, já que faz referências a aspectos que o leitor brasileiro do século XXI não está mais familiarizado, conforme ilustra o fragmento a seguir:

- A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano, em presença e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados e a orquestração é excelente... (ASSIS, 2008, p. 60).

Já o filme apresenta uma linguagem de fácil entendimento. Completamente coloquial, o texto ainda usa expressão vulgares para se referir à mulher, bem como ao ato sexual, entre outras. A vulgarização da linguagem no filme ilustra a mudança sofrida na sociedade atual em relação ao tratamento interpessoal, enquanto o livro de Machado de Assis expõe uma linguagem requintada e polida, comum à época:

Miguel: Você hein, Dom? Não perde tempo.
 Bento: Por quê?
 Miguel: Um minuto sozinho, já tava lá no meio das atrizes.
 Bento: Que isso Miguel?
 Miguel: Tu viu aquela mulher de preto?
 Bento: Vi.
 Miguel: Cara... Que olhos hein? Puts!
 Bento: É. Ela é muito bonita.
 Miguel: É. Agora tem uma coisa. Uma mulher dessas é capaz de destruir a vida de um homem.
 Bento: Que isso Miguel? Bate na madeira.
 Miguel: O quê? Meu amigo, imagina o trabalho que isso num dá. Tu entra com uma mulher dessa no lugar, todo mundo olha. Todo mundo quer comer. Isso é encrenca na certa.
 (...)
 Miguel: Olha só: cê tem que pegar a última ponte, hein? Eu trabalho amanhã, véi.
 Bento: Ah, eu vou trabalhar porra nenhuma.
 (...)
 Bento: (...) eu gosto muito de você cara. Eu nunca tive um amigo igual a você, Miguel. Eu quero te dizer, Miguel, que eu te amo, cara.
 Miguel: Bento, preciso te dizer uma coisa. Eu acho que se eu fosse viado, eu namorava contigo (GÓES, 2003).

Sabe-se que, enquanto o livro desenvolve o enredo de forma a predominar a voz do narrador, dedicado mais a relatar o que se passou em sumários narrativos do que em discurso direto, o filme se caracteriza em forma, sobretudo de diálogos, embora existam inúmeras partes do livro que estão no discurso direto, igualmente como são feitas nos filmes. As passagens de diálogos diretos têm como objetivo dinamizar as sequências que o espectador acompanha, conferindo mais

modernidade e realismo ao novo texto, contribuindo para a tensão constante que predomina na maior parte do filme.

O enredo de *Dom* (2003) tem início pelo meio, quase pelo final. A essa técnica utilizada, sobretudo em romances, mas facilmente adaptado para o cinema, chama-se de *in media res* (do latim "no meio das coisas"), que é uma técnica literária onde a narrativa ou o drama começa no meio da história, e não no seu início. O recurso em questão é utilizado para aguçar a curiosidade do telespectador, no caso de filmes, e para ajudá-lo a compreender melhor a história, visto que terá que acompanhar atentamente todo o filme, se desejar entender a passagem que iniciou a sequência cinematográfica, mas que na verdade é o quase desfecho da história, como no caso de *Dom* (2003). Ao usar *in media res*, o filme tem início no meio da história, sem apresentações de personagens, assim, para que o público compreenda a história se faz necessário o uso de *flashbacks*, que neste caso servirá de apresentação dos elementos do filme (personagem e história).

Percebe-se que o filme *Dom* (2003) mostra consideráveis “reduções” em relação ao romance de Machado de Assis. Reduções são “elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme” (BRITO, 2006, p. 20), portanto, são as exclusões feitas pelo roteirista. No filme, encontra-se a ausência da família de Bento, tão presente na vida do protagonista do romance: Dona Glória (a mãe), Cosme (o tio), Justina (a prima de Dona Glória). A supressão de tais personagens no filme talvez tenha acontecido com o intuito de mostrar a independência do rapaz e sua autonomia em relação às atitudes que toma, bem como o nível de desapego familiar da sociedade hodierna em contraponto com a personagem de Machado de Assis, o qual é subordinado às ordens de sua família, instituição por demais valorizada em seu contexto.

Além disso, o recorte da obra machadiana, bem como sua releitura e adaptação na obra de Góes (2003) não primou pelo uso de um número elevado de personagens - familiares, ou por economia de tempo, uma vez que nele não há tempo de apresentar, desenvolver e concluir a trajetória de tantas personalidades. No romance, mais extenso, vê-se a prioridade de se expor tais personagens em detalhes, visto que o escritor não se preocupa em economizar, mas em mostrar com minúcia aquele mundo ficcional e suas criações de forma esmiuçada. No caso da obra de Góes (2003), o foco está nas relações de gênero, permeadas pelo viés

cultural patriarcal que, por ser predominante, está por trás do conflito, ao passo que trata do nível de “insularidade” dos indivíduos na atualidade, no que diz respeito às relações familiares e interpessoais, ou seja, do nível de isolamento do indivíduo do século XXI.

A família de Capitu, em comparação com a personagem que a representa no filme *Dom* (2003), Ana, também passou por algumas “reduções”. Apesar de a mãe de Capitu (Dona Fortunata) não ser retratada de maneira significativa no romance, o seu nome é citado de forma breve, acrescentando algumas características da mesma, mas no filme ela sequer é mencionada. De forma semelhante a Capitu, Ana é órfã de pai e mãe, entretanto, no livro, ainda são apresentadas algumas características e ações do pai de Capitu (Sr. Pádua), como uma considerável apresentação e um desfecho singular, porém não se sabe nada sobre o pai de Ana. As reduções da família de Ana justificam-se devido a moderna vida da moça e sua profissão. A autonomia explícita de Ana ilustra o perfil da mulher do século XXI, mostrando que apesar de crescer sozinha, a mulher teve força de seguir seus próprios caminhos, independente da presença de uma família que lhe sirva de base.

Sancha, mulher de Escobar, também foi ocultada do filme de Góes (2003). Nele, o representante de Escobar é Miguel. A exclusão de Sancha representa a independência de Miguel, pois trabalhando como produtor de cinema e de *clips* musicais, o rapaz apresenta um cotidiano bastante conturbado e sua profissão sugere acesso a muitas mulheres, o que lhe conferiria uma postura ambígua em relação ao seu tipo de relacionamento com Ana. No início do filme, Miguel está envolvido com um modelo do cenário de filmagem de um dos seus projetos. Em seguida, não se tem mais notícias da moça ou de qualquer outro tipo de relacionamento do rapaz, o que, em tese, o deixaria livre para envolver-se – talvez secretamente com Ana, mas também ilustra o quão descartáveis as relações afetivas se tornaram na atualidade.

Não aconteceram somente “reduções” em *Dom* (2003), mas também algumas “adições” que são os “elementos que estão no filme sem estar no texto literário” (BRITO, 2006, p. 20). Uma personagem que não existe na obra de Machado de Assis é Daniela, a assistente de Miguel. A moça caracteriza-se por ser popular, bem humorada e bastante irônica. A personagem foi introduzida no filme para dar uma imagem mais leve e atual à história.

Observa-se que logo na primeira imagem que as cenas do filme serão trágicas, já que começam com um acidente. Para atrair a atenção do público, não só com o trágico, o roteirista resolveu dar um ar menos tenso através de Daniela. Tal estratégia obteve resultados significativos, sobretudo porque ela faz o público relaxar diante das cenas fortes que irão ser apresentadas. A moça ainda traz consigo situações bastante rotineiras em filmes atuais. Ela está à procura de um relacionamento sério, o que é um tema compartilhado por vários outros personagens do filme. O lado cômico de tal personagem é que, além de simbolizar as mulheres solteiras contemporâneas, ela ainda satiriza a falta de sorte das mesmas ao tentarem arrumar um parceiro. Miguel também compartilha de momentos de ironia e humor com a jovem, passando a imagem de alguém relaxado e tranquilo.

Com relação à protagonista, Ana, ela apresenta grandes semelhanças com a personagem Capitu. Ambas são retratadas como misteriosas e ousadas. Capitu, aos quatorze anos, já mostrava ideias ambiciosas. Apesar da independência de Ana, o filme não traz consideráveis atitudes da moça em relação à obsessão de seu marido, pois a mesma prefere não confrontá-lo constantemente. Ana apenas se mostra constrangida com as desconfianças de Bento e, somente no final do filme, decide abandonar o marido e levar consigo o filho do casal. O relativo nível de tranquilidade dela no lidar com o conflito matrimonial é resultante também do fato de Ana ser independente financeiramente, fato que lhe garante certa segurança diante de um possível rompimento com Bento.

Percebe-se pelo caminhar de sua vida que a personagem também é ousada. Ana era órfã de pai e mãe e desde cedo começou a se sustentar sozinha. Decidiu seguir a profissão que lhe dava prazer, a de atriz. A moça era independente e não admitia que qualquer pessoa interferisse em seu trabalho. Sua determinação marca a imagem da mulher do século XXI, pois a mesma conseguiu ter coragem de encarar seu próprio marido para ir em busca de seus ideais.

As duas personagens femininas principais do romance e do filme em estudo se comportam de maneiras diferentes. Em 1857, por exemplo, as mulheres não deveriam sequer emitir certos tipos de opinião, pois acabariam sendo rejeitadas. Sabendo disso, Capitu transmitia suas ideias para Bentinho de maneira discreta, contando sempre com a ajuda de José Dias, já que ele era homem e bem mais

velho que Bento. Os pensamentos de Capitu eram explicitados pelo protagonista e depois direcionados para os seus responsáveis, mostrando que a personagem era astuta e ágil ao convencê-lo de suas ideias. Já Ana vive em um tempo em que a mulher tem mais liberdade de expressão e toma suas próprias decisões. Apesar do preconceito com a profissão que escolheu, a moça não se faz de derrotada e enfrenta o marido de maneira assertiva. Enquanto isso, Bento, a encarnação da figura do homem moderno, é machista e tenta transformar a amada em mais uma mulher oprimida pela sociedade patriarcal.

Desde o lançamento do romance em estudo que a personagem Capitu passou a ser tida como adúltera. A beleza, as atitudes e o poder de persuasão que a moça mostrava para com Bento, juntamente com seu dom de conquistar a família do rapaz, pode ter sido alguns pontos determinantes para que se chegasse também a tal conclusão sobre seu caráter. Como a história é contada depois de ter acontecido, e através da narração ulterior citada anteriormente, tem-se a nítida impressão que Bento narra tudo, sempre colocando alguns indícios que Capitu, de fato, o traiu e complementa a ideia de suspeito com alguns defeitos da moça.

Em alguns momentos, o rapaz insinua que sua amada é interesseira e que só se casara com ele devido a uma grande herança que ele herdaria. Durante o casamento dos dois, o padre falava em latim, Bento por ser ex-seminarista compreendia as palavras do vigário, mas Capitu não. Contudo, o rapaz explica que existia uma frase que Capitu havia memorizado para este momento: “Sentei-me à sombra daquele que tanto havia desejado” (ASSIS, 2008, p. 193). Percebe-se que Bento, sutilmente, faz insinuações sobre os interesses de Capitu a sua herança. Assim, Machado de Assis não havia escolhido especificamente este versículo de São Pedro de maneira aleatória. Percebe-se nas palavras acima citadas a sugestão de que Capitu estava à procura de descanso financeiro e, ao lado de Bento, ela garantiria isso para si.

O texto bíblico, citado na obra, conforme visto acima, pode ter também inspirado Góes na caracterização da personagem Ana, uma vez que a moça seria o oposto das palavras ditas na cerimônia de casamento dos personagens de Machado de Assis. Em momento algum, Ana se mostra inútil e sempre deixa explícita sua vontade de voltar a trabalhar, como fazia antes de casar-se com Bento.

Mas Bento é quem fazia as palavras de São Pedro as suas próprias, exigindo que Ana as seguisse.

Observa-se que o roteirista Góes fez sutis mudanças ao adaptar o livro para o cinema moderno. Na obra de Machado de Assis, vê-se que desde pequeno, Bento gostava de Capitu, mas infelizmente o garoto teve que deixá-la para seguir a vida sacerdotal. Algum tempo depois, conseguiu, com ajuda de José Dias, sair do seminário e estudar direito. Percebe-se que Bento deixou o seminário para casar-se com sua amada Capitu. No filme, o protagonista tem uma namorada chamada Eloísa. Depois de reencontrar Ana por acaso, Bento não conteve seus sentimentos e terminou o relacionamento com a moça por causa de sua antiga paixão infantil. Ambos os protagonistas masculinos abrem mão de algo pelo amor maior. Contudo, o valor atribuído ao sacerdócio, no contexto machadiano, é perdido no universo do século XXI, face ao secularismo predominante.

A cena que será discutida a seguir foi deslocada de época, ou seja, houve uma forte mudança espacial. A sequência começa com Bento, quando criança, surpreendendo Ana que estava riscando a parede de uma garagem. A garota desenhava o nome dos dois dentro de um coração. Tudo isso com um lápis de cor vermelha. Depois, os dois são assustados pela voz do pai de Ana, chamando-a. Em *Dom Casmurro* (2008), a cena equivalente apresentada acima é visualizada quando Bentinho e Capitu estão brincando de mãos dadas e depois a garota começa a riscar as paredes de um muro. Distraídos, ouvem a voz do pai da garota a dizer: “Não me estragues o reboco do muro” (ASSIS, 2008, p. 70).

Após as lembranças do passado e de momentos íntimos juntos, Bento pede Ana em casamento. Na verdade, não há um casamento propriamente dito no filme, pois o que parece é que, simplesmente, ambos decidem morar juntos, algo impensável no contexto oitocentista. A rapidez do “casamento” reflete a sociedade moderna atual que se preocupa mais em alguém ter um companheiro(a) do que na realização de uma cerimônia formal. Além do mais, a agilidade e rapidez também são traços do cotidiano atual. Diante disso, a escolha de uma cena, representando o casamento tradicional, de certo modo fugiria da proposta moderna que o roteirista escolheu para retratar. A agilidade de atitudes e pensamentos caracterizam perfeitamente a atualidade, uma vez que a sociedade moderna, geralmente, se

apresenta com mais intensidade e inconsequência em relação aos relacionamentos amorosos.

No livro de Machado de Assis, como o casamento do protagonista aconteceu em 1865, ele segue as tradições da época. Bento não descreve com tantos detalhes a cerimônia de seu casamento, mas refere-se à mesma de maneira bastante simbólica, enfatizando que o próprio São Pedro os abençoou com suas palavras: “As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração [...]” (ASSIS, 2008, p. 193). Essas palavras, de certo modo, podem ser vistas como um indício do que viria a ser a suposta traição de Capitu, como se o próprio Bento já estivesse preparando o leitor para o que viria a seguir. É importante destacar que Capitu era completamente dependente de Bento, uma vez que naquela época as mulheres não tinham muitas opções além de serem dependentes de seus maridos. A insinuação seria que Capitu não iria seguir as frases ditas em seu casamento.

Pode-se identificar, no livro de Machado de Assis, várias referências aos ciúmes de Bento. É certo afirmar que, como a história foi contada por ele já adulto, registram-se constantes insinuações sobre Capitu e Escobar. Desde o início da narração, o protagonista faz uso de ironia para antecipar alguns fatos que viriam a esclarecer mais tarde a questão da fidelidade de Capitu. No capítulo X, por exemplo, percebe-se a sutileza de Bento em mostrar sua situação depois do casamento com a amada Capitu. O rapaz compara sua vida a uma ópera. Deve-se salientar que, neste capítulo, o moço não narra a própria vida, apenas dá uma breve pausa para referir-se a uma teoria que, naquele momento, lhe coube perfeitamente.

No filme de Góes (2003), a personagem Bento não poupa Ana de suas impressões sobre a traição da mulher. Se Bento, no livro de Machado de Assis, fazia tudo como o máximo de sutileza, mostrando sua visão apenas para os leitores, o Bento do filme não fazia segredo de suas opiniões, fazendo referência também ao triângulo amoroso entre ele, Ana e Miguel. A insegurança do herói machadiano reside na suposta traiçoeira essência da figura feminina, Capitu. No caso de Ana, enquanto ela gravava as últimas cenas de seu filme, Bento aparece de surpresa, chamando a moça para voltar para casa. Ao rejeitar o pedido de seu marido, o rapaz não reprime sua visão: “não sei por que vocês estão tão constrangidos. Afinal

de contas, nós somos um triângulo” (GÓES, 2003). No caso do herói do filme, sua insegurança reside na profissão de Ana, na sua natureza independente, inclusive no quesito financeiro. Observa-se que ambos os heróis não conseguem controlar suas esposas no nível desejado.

Quando se toma o filme como um todo, percebe-se que a primeira cena apresentada no menu interativo é, justamente, a cena da praia, mostrada através das letras da arte gráfica do filme e por uma imagem avermelhada. A produção do DVD, mostra tal cena logo no início do mesmo como se estivesse sugerindo que o público deve focar sua atenção para tal sequência, pois ali seria o início dos pensamentos ciumentos do protagonista. Pode-se detectar que Góes (2003) criou a cena em estudo para referir-se ao capítulo CVI do livro de Machado de Assis. O título dele é “Ciúmes do mar”. O nome é bastante sugestivo. Em uma conversa com Bento, Capitu fita o mar de tal maneira que perde-se totalmente em devaneios, distraíndo-se tão profundamente que esquece-se das palavras que lhe estão sendo proferidas pelo seu marido. Isso incomoda Bento que não tinha ciúme do mar, mas dos pensamentos da moça. O rapaz levanta hipóteses de que sua mulher estaria imaginando algo que fez de errado, como se sua consciência estivesse tão pesada que lhe causou a distração.

A constante presença do mar não se encerra na cena em debate, ela se intensifica, visto que sendo, inclusive, símbolo de instabilidade, o mar é um ambiente adequado para ilustrar a instabilidade tanto dos relacionamentos em ambas as obras quanto a condição psíquica dos heróis. A praia se faz presente pelo fato de que, tanto no filme quanto no romance, elas estão situadas no Rio de Janeiro. Percebe-se também que, no livro de Machado de Assis, a personagem Escobar morreu afogado, enquanto nadava em uma de suas aventuras cotidianas na praia. O amigo de Bento adorava aquela atividade e não se fazia de tímido em meio ao mar bravo, enfrentava-o e divertia-se ao fazê-lo. Porém, no capítulo CXXI, “A catástrofe”, não foi isso que aconteceu, visto que Escobar morre afogado.

O amor do protagonista de *Dom* (2003) era bem mais intenso que a da personagem de Machado de Assis. Pode-se perceber que houve uma “ampliação” da intensidade do sentimento entre os protagonistas de Góes. A “ampliação” é a “transformação que consistiu em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance” (BRITO, 2006. p. 20). Sendo assim, percebe-se que a

ligação, atitudes e ações que Bento tinha para com Ana pareciam mais verdadeiras e intensas que aquelas entre Bento e Capitu. Enquanto no filme Bento se mostrava completamente emotivo com a presença de Ana e animado com a ideia de poder tê-la para si, exposta em cenas mais íntimas, a personagem de Machado de Assis, apesar de esperar por Capitu por longos anos e mostrar-se contente com o envolvimento com a moça, não convence o leitor que está tão eufórico como a personagem do filme o faz. As ações do Bento de Machado de Assis, geralmente, são frias e vazias, o oposto do que se vê no protagonista do filme. Esta diferença demonstra o padrão mais contido e formal das relações afetivas oitocentistas e o nível maior de abertura na questão da expressão de sentimentos na atualidade.

Entretanto, um fator de diferenciação, para o conflito de ambas as obras, está relacionado ao fato de Ana ser uma mulher do século XXI, o que significa que trabalhar é algo fundamental para ela. Em relação a esse fator, após os protagonistas do filme concretizarem o amor que sentiam um pelo outro, através do “casamento”, um dia Bento chega do trabalho e encontra Ana terminando o jantar. Após inúmeras carícias, os dois provam a refeição que a moça havia preparado. Então, Ana deixa claro para o marido que gostava de trabalhar e que sentia falta do teatro e da dança. Ela confessa que havia procurado o amigo Miguel, em busca de emprego.

Bento não esconde seu desagrado em relação à sua mulher ter tomado a decisão de ir conversar com seu amigo sem sua permissão, uma prática comum da mentalidade androcêntrica. Na obra *Dom Casmurro* (2008), a cena discutida acima se configura de maneira parecida, pois também foi um acontecimento que não é narrado pelo protagonista, sendo apenas exposto por Capitu em momentos posteriores, o que causa a desconfiança da personagem. No livro de Machado de Assis, depois da lua de mel, Capitu e Bento conversavam despreocupados sobre as estrelas e Marte, podendo-se observar o mar ao longe do lugar de onde estavam. Enquanto Bento falava, percebeu um ar sério e pensativo em Capitu e pôs-se a falar com a moça. Com uma Capitu distraída e pensativa, a conversa se desenrola:

- Você não me ouviu, Capitu.
- Eu? Ouço perfeitamente.
- O que é que eu dizia?
- Você...você falava de Sírius.

-Qual Sírius, Capitu. Há vinte minutos que eu falei de Sírius.
 -Falava de... falava de Marte, emendou ela apressada.
 Realmente, era de Marte (...).
 Capitu fitou-me rindo, e replicou que a culpa de romper o segredo era minha. Ergueu-se, foi ao quarto e voltou com dez libras esterlinas, na mão; eram as sobras do dinheiro que eu lhe dava mensalmente para as despesas. (...)
 -Não é muito, dez libras só; é o que a avarenta de sua mulher pôde arranjar, em alguns meses, concluiu fazendo tinir o ouro na mão.
 - Quem foi o corretor?
 - O seu amigo Escobar.
 -Como é que ele não me disse nada?
 -Foi hoje mesmo.
 - Ele esteve cá?
 -Pouco antes de você chegar; eu não disse para que você não desconfiasse (ASSIS, 2008, p. 198-199).

A partir deste momento, Bento também começa a lançar dúvidas sobre a fidelidade da mulher e mostra-se, igualmente como se vê no Bento do filme, incomodado com a aproximação entre a esposa e o melhor amigo. Tanto a cena do filme como a do livro não foram detalhadas pelos protagonistas, pois tratam um fato acontecido sem a presença do narrador.

Na obra de Góes (2003), apesar de Bento se mostrar incomodado com a presença de Miguel, Ana contorna a situação com a sua gravidez, pois ela tenta desconsiderar os ciúmes em relação ao rapaz e focar Bento em sua gravidez. Após o nascimento do filho deles, Joaquim, o casal convida Miguel e Daniela, amigos íntimos, para passarem alguns dias em sua casa. Logo se nota o entusiasmo de Miguel pelo garoto. As brincadeiras, abraços e beijos levantam no público algumas suspeitas. Logo, tem-se a sensação que tanta atenção pode sinalizar uma ligação maior entre os dois e que o que se vê na tela não é apenas demonstração de carinho pelo filho do melhor amigo. Miguel não esconde sentir admiração e inveja do filho de Bento.

Conforme pode-se observar, na verdade, um ponto por demais interessante que *Dom* (2003) retrata é a questão da insegurança masculina em relação à figura feminina, sobretudo no contexto das relações matrimoniais. Pode-se dizer que ele mostra o século XXI como um período de vivência de um processo de conquistas femininas alcançadas pelas mulheres contemporâneas, mas a figura masculina não parece progredir emocionalmente como a mulher que alçou novos voos e passou a atuar nas mais diversas esferas sociais. O homem não consegue se livrar do que se

poderia chamar de “complexo de traição”, representado no seu desejo de controlar plenamente a mulher. Assim, Ana fascina e assusta Bento pela sua beleza, mas, sobretudo, pela sua independência emocional e financeira.

Na obra de Machado de Assis, as referências acerca do ciúme do protagonista em relação à Escobar começam logo após o nascimento de Ezequiel. O nome do filho de Capitu foi dado em homenagem ao melhor amigo de Bento, Ezequiel Escobar. No episódio do capítulo CXVII, percebe-se que, enquanto a filha de Escobar brincava com Ezequiel, Sancha fez Bento refletir ao fazer-lhe alguns comentários. A mulher de Escobar disse que os dois eram muito parecidos nos gestos e fisicamente e, à medida em que cresciam, iam tendo um laço fraternal profundo. Bento, um pouco perturbado logo acrescentou: “-Não; é porque Ezequiel imita os gestos dos outros” (ASSIS, 2008, p. 215).

Percebe-se que em ambas as obras, há uma forte relação entre os filhos dos protagonistas e seus melhores amigos. Enquanto em *Dom* (2003), Miguel mostrava um forte carinho pelo filho de Bento como se fosse o seu próprio, em *Dom Casmurro*, (2008) as marcas físicas mostram que Escobar e Ezequiel tinham grandes semelhanças como se fossem pai e filho. Estes elementos, ainda assim, não são suficientes para que o leitor e o espectador aceitem a perspectiva dos heróis que narram ambas as histórias, visto serem inconclusivas.

Depois da morte do melhor amigo Escobar, Bento vai ao velório do amigo e surpreende-se. A expressão de Capitu era tão misteriosamente tristonha que se alguém a visse poderia chegar à conclusão que a amizade entre a moça e Escobar era profundamente íntima. Bento deixou escorregar algumas lágrimas de seus olhos, mas conteve-se quando viu as de sua mulher:

Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (ASSIS, 2008, p. p. 220-221).

Tanto Ana como Capitu podem simplesmente ter demonstrado o quão importante o melhor amigo de seus maridos eram para elas. Ana por achar que

Miguel sempre lhe deu força para continuar sua vida profissional e Capitu por achar que Escobar esteve presente nos momentos mais significativos da vida do marido, além de considerá-lo um amigo. Entretanto, os protagonistas de ambas as obras desfrutavam da mesma desconfiança em relação a Capitu-Ana. O ciúme talvez tenha roubado a razão deles, fazendo-os perderem totalmente a noção da gravidade do momento, principalmente no caso de Escobar que morrera e merecia a devida atenção. Aparentemente, os ciúmes dos dois personagens os cegaram a ponto de não pensarem em outras possibilidades, somente as que lhes convinha.

O romance em estudo revela a falta de empoderamento que a sociedade oitocentista impunha a figura feminina. No caso, Capitu, uma mulher afligida pela insegurança do marido, por ele retratada como uma verdadeira Eva, aquela que lhe preenche o vazio, mas que pode traí-lo, causando-lhe a saída do conforto do seu próprio paraíso – um espaço de relacionamento por ele plenamente controlado.

É notório que o ápice do relacionamento de ambos os casais foi o questionamento sobre quem seria o verdadeiro pai de cada criança. O casamento acaba por completo quando as conversas sobre Joaquim/Ezequiel vêm à tona. Tanto Ana como Capitu, ao se depararem com tamanha desconfiança, não pensaram duas vezes, decidiram que a separação seria a solução do conflito. A decisão para Capitu foi muito mais corajosa e desafiadora, sobretudo para uma mulher do século XIX.

Comparando ambas as obras em estudo, percebe-se que houve uma significativa “simplificação”, que consiste em “uma transformação que (...) no filme diminui a dimensão de um ou mais elementos do romance” (BRITO, 2006, p. 20) e se apresenta de maneira menor. Enquanto o protagonista de Machado de Assis viveu sua história com Capitu, a partir do casamento, por muitos anos, o Bento do filme viveu apenas dois anos com a amada após trocarem o primeiro beijo. Constatase que houve uma considerável redução de tempo da história, uma vez que nos romances, a narração acontece de forma mais detalhada, enquanto que no filme, muita coisa precisa ser condensada em virtude do tempo de duração, de maneira a não cansar o público.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Dom Casmurro* (2008) apresenta temas que até hoje permanecem contemporâneos. A narração em primeira pessoa explicita a perspectiva do protagonista em relação a questões como o ciúme, a traição e a mulher. Esses aspectos temáticos são, inclusive, tanto atemporais quanto universais – guardadas as devidas proporções no que se refere às diferenças na sociedade de cada época. Diante disso, uma adaptação cinematográfica através de uma releitura contemporânea de tal obra é plenamente justificável. Sendo assim, Góes, admirador de Machado de Assis, mostrou interesse em adaptar o clássico oitocentista em questão para o cinema, explorando alguns dos principais elementos temáticos, de forma atual, de acordo com o contexto em que o filme foi inserido, o século XXI. Assim, as críticas sociais, o estudo do interior do ser humano (aspecto psicológico), a alienação, a desconfiança, o medo da solidão, e o sentimento doentio de ciúme e posse que estão presentes no texto machadiano, continuaram vívidos em *Dom* (2003), de Moacyr Góes.

Tendo em vista tais temas tão modernos que o filme *Dom* (2003) resgatou do livro *Dom Casmurro* (1900), percebe-se que ambas as obras têm, como uma das suas principais características, o compromisso com discussões importantes relacionadas a fatores que lhes são contemporâneos, com destaque para leituras críticas da realidade, especialmente no que diz respeito à vida afetiva de um casal. Tanto no filme como no livro, há forte interesse pelos aspectos psicológicos do protagonista, que é o responsável pelos rumos que o conflito leva, notadamente, pelo ciúme doentio em relação à sua mulher, naquela teia complexa de sentimentos e relações amorosas e afetivas em que os três personagens principais estão inseridos (Bento\Bento,\Capitu\Ana, Escobar\Miguel), o que dificulta o relacionamento deles, inclusive pelo medo constante do protagonista de ser traído por sua mulher - que no filme é atraente, inteligente, independente e incapaz de se deixar controlar pelo marido.

Diferente de Ana, Capitu é mostrada como uma mulher do seu tempo: sem voz ativa e completamente submissa ao marido. Constata-se, todavia, que através de Ana, Góes (2003) retrata uma típica mulher do século XXI: autossuficiente e

capaz de tomar suas próprias decisões. Já o homem, no caso o protagonista, tanto no filme como no livro, é apresentado em sua face real, em seu descontentamento existencial diante da questão primordial que para ele é o amor\posse, com destaque para sua inabilidade de lidar com tais sentimentos de maneira equilibrada, deixando-se levar por suspeitas e desconfiança exacerbadas.

Uma das principais diferenças entre a obra de Machado de Assis e a adaptação de Góes está na forma como a história é mostrada. Enquanto no livro as palavras fazem as ações acontecerem e se mostrarem para o leitor de forma, muitas vezes, disfarçadas - uma vez que o mesmo deve debruçar-se sobre ela de maneira a vasculhar mínimos detalhes que podem ser determinantes para a compreensão da mesma - no filme, o enredo é desnudado, sobretudo através das imagens, o que oferece ao telespectador uma compreensão mais rápida, clara e, talvez, menos enigmática, quando comparado ao romance em questão. Isto é possível em virtude da variedade das duas linguagens. Ainda assim, tanto a tela como as páginas levam quem está diante delas a pensar e a procurar possíveis respostas para os enigmas apresentados, embora o efeito que ambas as obras provocam seja, de certo modo, semelhante, especialmente no que diz respeito a veracidade dos argumentos e das suspeitas do protagonista.

A complexidade dos personagens de Machado de Assis não foram transpostas para a obra fílmica com a mesma intensidade, nas suas muitas facetas, uma vez que o filme nem sempre consegue fazer esse detalhamento por causa da economia de tempo, mas também porque é uma outra obra, de um tempo diferente e destinada a um público igualmente diferente. As ações e personalidades deles são mostradas somente por Bento, que é influenciado pelo o ciúme que o domina em relação a Capitu/Ana. Através do olhar dele, percebe-se a ruína de suas vidas sendo concretizadas em suas ações, embora a personagem machadiano pareça mais tranquilo com a situação da (in)fidelidade, enquanto que o de Góes é bem mais apreensivo, preocupado e angustiado com a possibilidade de viver a traição que, supostamente, o protagonista do livro de Machado de Assis teria sofrido. Diante disso, a maneira como Bento age revela sua total falta de estrutura psicológica para lidar com o amor e o ciúme.

Ambas as obras tratam do sentimento exacerbado do protagonista: o amor\ciúme que não consegue ser controlado. Em entrevista para o *making off* do

filme, o ator que interpreta Bento, Marcos Palmeira, fala de seu personagem dizendo que “o filme trata de um amor muito grande para uma cabeça pequena. Bento não consegue externar o sentimento, sua insegurança o destrói” (GÓES, 2003). Esta avaliação do ator ressalta a imaturidade de ambos os protagonistas em relação aos seus sentimentos e, por não conseguirem lidar com o amor, causam a ruína do que poderia ter sido um casamento feliz e duradouro.

Apesar de consideráveis distinções entre o filme e o livro, uma vez que se trata de uma adaptação recente de um romance do século XIX, Góes releu os personagens de *Dom Casmurro* (1900) de maneira atual e convincente - adaptando-os para a sociedade brasileira do século XXI - com seus temperamentos e medos diante do principal tema abordado na obra machadiana: o ciúme. Como foi destacado anteriormente, apontam-se bastantes diferenças entre o filme e o livro, mas observa-se que a proposta moderna de Góes faz o público refletir sobre a necessidade do diálogo aberto, franco e honesto nas relações matrimoniais, o que falta nos casais centrais das duas obras. Além disso, o filme reacende, para muitos, o interesse pelo conhecimento ou retorno ao livro que o inspirou, promovendo, em muitos círculos (como a Academia), uma discussão acerca do hipotexto, sobre questões tão atuais que ele levanta ainda hoje e como a sociedade atual lida e percebe tais discussões e a própria obra oitocentista.

Apesar de alguns autores como Astre, citado por Azeredo (1996) considerar as adaptações cinematográficas uma verdadeira “aberração” e julgá-las completamente inconvenientes, deve-se considerar a importância delas para a divulgação da obra de origem e a retomada de discussões, muitas delas, agora, analisadas sob outros prismas. Em virtude disso, esse artigo comunga com Bazin (1991), que compreende a adaptação, mesmo com suas “traições”, como uma forma de resgate da obra de origem, afim de salvá-la de um possível processo de esquecimento, despertando o interesse do público atual, sobretudo os jovens, para a valorização de textos nacionais tão importantes para a cultura brasileira e para o intelecto de quem os lê.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Editora W. Buch, 2007.
- AZERÊDO, Genilda. Literatura, cinema, adaptação. In: *Graphos*. Revista de Pós-Graduação em Literatura da UFPB. Ano I, vol. 2. João Pessoa: EDUFPB, 1996.
- DOM. Direção e roteiro: Moacyr Góes. Elenco: Marcos Palmeira; Maria Fernanda Cândido; Bruno Garcia. Distribuição: Warner Bros. Cor. 91 min. 2003. 49 minutos.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- BAZIN, André. *Por um cinema impuro: defesa da adaptação*. In: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRITO, João Batista. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narrativa*. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

ENTRE O REAL E O IRREAL: OS CONTORNOS DO FANTÁSTICO NO CONTO “AS FORMIGAS” DE LYGIA FAGUNDES TELLES^{19*}

BETWEEN REAL AND UNREAL: THE TRACES OF THE FANTASTIC IN THE SHORT STORY "THE ANTS" BY LYGIA FAGUNDES TELLES

Antônia Marly Moura da Silva²⁰
Monica Valéria Moraes Marinho²¹

RESUMO: Este trabalho focaliza o espaço como aspecto significativo para o estabelecimento da atmosfera fantástica no conto “As formigas” da obra *Mistérios* (1998) de Lygia Fagundes Telles. Na análise da narrativa eleita, defendemos a hipótese de que o espaço ficcional e o ambiente são elementos que antecipam para o leitor traços do enredo, além de contribuírem decisivamente para a configuração das personagens, sobretudo, no que se refere à irrupção do fantástico. No relato, em uma pensão sinistra, duas estudantes acompanham a misteriosa reconstituição de um esqueleto de anão, supostamente realizada por formigas, durante a noite. Na construção da história narrada, verificam-se procedimentos temáticos e formais catalisadores da atmosfera fantástica, como a valorização marcante da noite, do mundo obscuro e um possível retorno dos mortos, tal como ressalta Ceserani (2006) ao referir-se ao fantástico. Nessa perspectiva, faremos um estudo do conto lygiano tendo como referências norteadoras as definições acerca do fantástico formuladas pelo estudioso referido, bem como as proposições de Todorov (1975), Garcia (2007) e Roas (2014), somadas ao que Freud (1919) postula a respeito do estranho. No que se refere à categoria espaço, além de referências clássicas da Teoria da Literatura, recorre-se às concepções de Bachelard (1989) e Foucault (2009) para compreender o imbricado jogo entre o real e o irreal, entre o simbólico e o poético. Por fim, busca-se compreender a ficção de Lygia Fagundes Telles tendo como foco o fantástico, engenhosamente expresso no conto em estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Lygia Fagundes Telles. Fantástico. Conto.

ABSTRACT: This paper focuses on the space as a significant aspect for the establishment of the fantastic atmosphere in the tale "The ants" of the work *Mysteries* (1998) by Lygia Fagundes Telles. In the analysis of the chosen narrative, we defend the hypothesis that the fictional space and the setting are elements that anticipate traces of the plot to the reader, besides contributing decisively to the configuration of the characters, especially, concerning the irruption of the fantastic. In the story, two students witness the mysterious reconstitution of a dwarf skeleton in a sinister hostel, supposedly implemented by ants, at night. In the

¹⁹ □ Texto apresentado no II Simpósio Nacional de Literatura, Linguística e Ensino (SINALLE), realizado pela Faculdade de Letras e Artes (FALA), na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) em novembro de 2016.

²⁰ Doutora em Letras/Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, Pós-doutora pela Universidade de Coimbra – PT, docente do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, professora permanente do Mestrado em Letras PPCL da referida Universidade. e-mail: marlymouras@uol.com.br

²¹ Graduada em Letras/Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte; Mestranda em Ciências da Linguagem, pela referida Universidade. e-mail: monicavalmarinho@hotmail.com

construction of the tale, there are thematic and formal procedures that stimulate the fantastic atmosphere, like the remarkable appreciation of the night, the obscure world and a possible return of the dead, such as Ceserani (2006) points out when regarding the fantastic. In this perspective, this study will take into consideration the definitions about the fantastic formulated by the mentioned scholar as guiding references, as well as the propositions of Todorov (1975), Garcia (2007) and Roas (2014). The work of Freud (1919) which postulates about the stranger is also part of our theoretical framework. Regarding the space category, in addition to classical references from Theory of Literature, Bachelard (1989) and Foucault (2009) conceptions are used to understand the arranged game between real and unreal, between symbolic and poetic. Finally, we try to understand Lygia Fagundes Telles' fiction focusing on the fantastic, ingeniously expressed on the tale.

KEYWORDS: Lygia Fagundes Telles. Fantastic. Tale.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta parte dos resultados da pesquisa PIBIC/CNPq, exercício 2014-2015, intitulada “A arquitetura insólita do espaço ficcional: um estudo do conto de Lygia Fagundes Telles”, desenvolvida na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Refere-se ao trabalho identificado como “Espectros noturnos e espaços estranhos: o extraordinário em contos de Lygia Fagundes Telles”. O recorte focaliza o espaço como aspecto dinamizador do sentimento do fantástico no conto “As formigas” da obra *Mistérios* (1981) da referida escritora.

É oportuno repetir que, dentre vários expoentes da literatura moderna no Brasil que privilegiaram a presença do insólito em seus textos, Lygia Fagundes Telles se destaca pela sua prosa intimista e seu discurso fantástico. Nesta perspectiva, é com interesse nesse universo ficcional, sobretudo atentos à confluência entre a realidade e outras esferas intangíveis, que desenvolvemos, neste texto, uma leitura do conto selecionado, com o propósito de reconhecer o modo de configuração do entrecruzamento real/irreal expresso em seu discurso fabular. No estudo empreendido, partimos da hipótese de que a prosa lygiana mergulha no terreno do desconhecido, pois, em um misto de poesia e imaginação, suas narrativas valorizam uma atmosfera de medo e de mistério de tal modo que é praticamente impossível querer separar instâncias como real e irreal, familiar e estranho, natural e sobrenatural.

Em face da relevância e das funções que possui a categoria espaço para a construção da narrativa de ficção, esse estudo visa analisar o conto “As formigas”, destacando o espaço como elemento desencadeador da irrupção do insólito, além de tentar reconhecer alguns dos traços significativos do fantástico lygiano.

O conto “As formigas” narra a história de duas estudantes, hóspedes de uma pensão, que vivenciam a inquietante experiência de encontrar um esqueleto de anão no referido espaço. Na trama, estranhas formigas agem, na calada da noite, na montagem do esqueleto. O enredo gira em torno desse evento, elemento instigador da transgressão da realidade. Na narrativa, observa-se uma expressiva valoração de elementos como espaços soturnos, a presença da noite e o retorno dos mortos, configurando-se assim em um cenário propício à confluência de mundos próprios do fantástico. Em face disso, é importante dizer que o ponto de partida para uma reflexão sobre o discurso romanesco, aqui eleito, passa necessariamente pela fusão natural e sobrenatural, ordinário e extraordinário, familiar e estranho, categorias indissociáveis da noção de fantástico.

Com esse fim, elencamos como aporte teórico acerca do fantástico as proposições de Todorov (1979), Garcia (2007) e Roas (2014), bem como o que Freud (1919) postula a respeito do estranho. No que se refere à categoria espaço, além de outras referências clássicas da Teoria da Literatura, recorre-se às concepções de Foucault (2009) e Bachelard (1989). É oportuno lembrar que a ficção lygiana é destacada pela crítica por seu forte empenho em traços da realidade/irrealidade. Lembramos o trabalho de Vera Maria T. Silva (2001) que fez um levantamento criterioso de aspectos da metamorfose em contos da autora. Outro trabalho digno de menção é o de Berenice Sicas Lamas (2004) que situa o duplo em sete contos, à luz do imaginário de Gilbert Duran. Silva (2001) e Lamas (2002).

2 ACERCA DO FANTÁSTICO

Recuperar proposições teóricas fundadoras sobre a literatura fantástica, requer antes uma noção basilar do conceito de insólito. Isso porque a irrupção de eventos dessa natureza se constitui como marca essencial e distintiva de modos literários como o fantástico. Na perspectiva de Garcia (2007, p. 19):

Os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, as expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade.

Sendo assim, o insólito compreende tudo aquilo que supõe uma transgressão da normalidade. Normalidade essa que, em nossa cultura, acentuou-se desde o Iluminismo, seguindo os postulados da ciência e da filosofia e, sobretudo, a partir das regularidades da lógica cotidiana. Assim, entendemos que o insólito é atributo privilegiado em narrativas fantásticas, bem como em outros relatos marcados pela transgressão da realidade, como o estranho e o maravilhoso, dentre outros.

Pertinentes também para compreensão da literatura fantástica são as concepções freudianas sobre o estranho. Segundo Freud (1996), o estranho é algo familiar e há muito tempo guardado na mente que se desdobra em algo desconhecido porque se encontra recalcado, escondido no inconsciente e, por isso, quando vem à tona, é inquietante, assustador, sinistro, esquisito e incômodo. Sob a ótica freudiana, há duas categorias de experiência estranha: o estranho proveniente de crenças superadas e o estranho oriundo de complexos infantis reprimidos. Pois, como afirma o próprio Freud (1996, p. 260):

[...] o animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho.

O efeito de estranhamento, segundo o referido psicanalista, ocorre “quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza” (FREUD, 1996, p. 261). Assim, quando esses resíduos do inconsciente vêm à tona, preferencialmente em pressentimentos e suposições que parecem se confirmar na realidade material, antigas crenças ascendem e o emparelhamento do arcaico e do presente ocasiona o efeito estranho.

Na perspectiva de Todorov (2012), as narrativas fantásticas são caracterizadas pela presença de um elemento aparentemente sobrenatural. Tal elemento provoca uma ruptura das leis aceitas como naturais no mundo real que conhecemos. Para tanto, é fundamental que não ocorra qualquer explicação para a transgressão da realidade. O fantástico todoroviano se sustenta, portanto, na inexplicabilidade de um acontecimento insólito. Em outros termos, para que o efeito do fantástico se configure é essencial a manutenção de uma hesitação insolúvel diante de uma quebra da normalidade. Assim postula Todorov (2012, p. 47-48):

O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. [...] Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

Todorov (2012) afirma que, além da hesitação do leitor entre uma explicação racional e uma sobrenatural, a manifestação do fantástico está condicionada ainda a outros dois requisitos que devem ser preenchidos: a hesitação pode ou não ser compartilhada pela personagem do texto e o leitor deve recusar uma leitura tanto alegórica quanto poética.

Parte do conceito de fantástico enquanto violação do real vigente ou quebra da ordem cotidiana, observado na concepção todoroviana do gênero, também é encontrado na ótica de Cortázar (1993, p. 148), pois, segundo esse autor, seus contos fantásticos “se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII”. Tomando sua própria contística como exemplo, Cortázar propõe que o fantástico é originado na realidade e não fora dela. Dessa forma, ele acaba por levantar questionamentos mesmo sobre a concepção que se tem do real, sugerindo que esse é mais abrangente do que supõe um “realismo demasiado ingênuo”.

Calvino (2004, p. 13) faz uma distinção entre duas vertentes do fantástico, o visionário – em que “a imaginação romântica cria em torno de si um espaço

povoado de aparições visionárias” – e o cotidiano – em que “o sobrenatural permanece invisível, é mais ‘sentido’ do que ‘visto’, participando de uma dimensão interior, como estado de ânimo ou conjectura”. Do final do século XIX até então, segundo Calvino (2004, p. 14), há uma “interiorização do sobrenatural”. Isso porque as emblemáticas figurações de fenômenos ou seres sobrenaturais, característicos do fantástico visionário no início do século XIX, como fantasmas, lobisomens e vampiros, dão lugar a representações da interioridade humana com os seus conflitos psíquicos no fantástico cotidiano, que compreende o limiar do século XX até nosso tempo.

Estudioso contemporâneo do fantástico, Roas (2014) afirma que o fantástico é um gênero marcado pelo efeito intranquilizador, que se caracteriza na substituição do familiar pelo estranho quando nos defrontamos com algo impossível de explicar a partir de nossos códigos de realidade. Roas (2014) declara que o realismo é uma necessidade estrutural de todo texto fantástico, pois “afirmar a ‘verdade’ do mundo representado é [...] um recurso fundamental para conseguir convencer o leitor da ‘verdade’ do fenômeno fantástico” (ROAS, 2014, p. 164). Essa necessidade de verossimilhança é fundamental para que o inaceitável passe como real, que se imponha como factível e, dessa forma, o objetivo do fantástico, que consiste em subverter a percepção que o leitor tem do mundo real, seja alcançado.

3 SOBRE O ESPAÇO NO DISCURSO FICCIONAL

A importância do espaço nas ações humanas remonta à criação do mundo. Tal como observamos à luz de Eliade (2001), os espaços apresentam rupturas que os distinguem, de modo qualitativo, uns em relação aos outros. Com a hierofania – a manifestação do sagrado – têm-se os espaços sagrados, considerados fortes e significativos. Para o homem religioso, é a não-homogeneidade do espaço que confere a essa categoria a qualidade de real, de realmente existir, pois todo o resto é extensão informe, é o caos. Essa experiência religiosa da não-homogeneidade do espaço é observada já na criação do mundo, pois é a partir das rupturas espaciais que o cosmo é constituído, cria-se uma referência, um “ponto fixo”, um “eixo central”, assim, funda-se o mundo. Em oposição aos espaços sagrados, há os espaços não-sagrados – ou profanos, que, conseqüentemente, não possuem

estrutura e consistência, em síntese, não apresentam forma definida. Eliade (2001) esclarece que a experiência do espaço que interessa para sua investigação é a vivenciada pelo homem não-religioso, que se recusa a sacralizar o mundo. O estudioso chama atenção para o fato de que, independente do grau de recusa à sacralidade do mundo, não existe uma existência profana pura, pois aquele que opta pela existência mais dessacralizada não consegue abolir por completo o comportamento religioso. De modo que, em suas vivências em espaços profanos ainda podem intervir valores que lembram a não-homogeneidade inerente à experiência religiosa do espaço. Eliade (2001, p. 28, grifo do autor) aponta exemplos dessas experiências denominadas por ele de comportamento “cripto-religioso” do homem profano:

Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não-religioso, uma qualidade excepcional, “única”: são os “lugares sagrados” do seu universo privado, como se neles um ser não-religioso tivesse tido a revelação de uma *outra* realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana.

Em uma linha semelhante, Foucault (2009) esclarece que, desde a Idade Média, o espaço era um conjunto hierarquizado de lugares: sagrados e profanos, protegidos e sem defesa, urbanos e rurais, supracelestes, celestes e terrestres. E, provavelmente, não se atingiu uma dessacralização prática do espaço, sendo a vida ainda governada por um determinado número de oposições intocáveis, como o espaço privado e o espaço público, o espaço da família e o espaço social, o espaço cultural e o espaço útil, o espaço de lazer e o espaço de trabalho. Todos esses espaços são movidos por uma sacralização, mesmo que secreta. Ainda conforme concebe esse autor, não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, ao contrário, vivemos em um espaço heterogêneo pleno de qualidades. A partir desses posicionamentos, Foucault (2009) propõe noções como utopia e heteropia. As utopias são espaços sem lugar real, são essencialmente irreais porque são a sociedade aperfeiçoada, são idealizados, acolhedores. Enquanto as heteropias, embora localizáveis, são lugares fora de todos os outros, contrapõem-se ao que a sociedade idealiza, desassossegam o senso comum.

Bachelard (1989), por sua vez, postula que através do espaço se pode chegar a uma fenomenologia da imaginação, o que implica em conhecer a imagem em sua origem. Em decorrência disso, esse teórico toma o espaço “como um *instrumento de análise* para a alma humana” (BACHELARD, 1989, p. 197, grifo do autor). Para tanto, o teórico desenvolve um estudo sobre as imagens desencadeadas a partir dos diferentes espaços, a saber, a casa, o porão, o sótão, a cabana, a gaveta, o cofre, o armário, o ninho, a concha e o canto. Ao tratar da casa, o estudioso esclarece que, “examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo.” (BACHELARD, 1989, p. 196). O autor afirma que a casa é o nosso universo primordial, “um verdadeiro cosmos [...], é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (1989, p. 200-201). Isso porque a casa abriga o devaneio, protege o sonhador, permitindo-lhe sonhar em paz. É oportuno dizer, à luz de Bachelard (1989), que mesmo a habitação mais simples, vista intimamente, é bela e, sendo assim, os escritores evocam com frequência essa imagem da poética do espaço. Em resumo, ao tratar das imagens que a casa evoca, o que Bachelard (1989) pretende é dar luz à compreensão dos sentimentos que envolvem aqueles que nela habitam, pois de acordo com o estudioso, casas e quartos são “diagramas” da psicologia e, assim sendo, podem ser lidos, o que orienta escritores e poetas “na análise da intimidade”. (BACHELARD, 1989, p. 222).

No que se refere ao caso particular do espaço romanesco, Lins (1976) em seu notável estudo sobre a ficção de Lima Barreto, ressalta que a natureza compacta e inextricável da narrativa não permite que seus elementos sejam dissociados, a exemplo das categorias espaço e tempo que são entidades unas em que uma reflete a outra. Relação análoga ocorre entre espaço e personagem, em que se vislumbra uma influência recíproca entre os mesmos, pois, de acordo com Lins (1976, p. 72), o espaço compreende “tudo aquilo que, intencionalmente disposto, [...] tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem”. Em outros termos, o espaço tem sua influência na composição dos seres ficcionais e é, em contrapartida, por esses configurado. Observa-se, assim, que o papel do espaço na ficção vai muito além de um simples quadro onde se desenrola a trama, podendo o cenário se constituir em um dos mais importantes elementos de uma história, pois

de acordo com Lins (1976, p. 102) “[...] o ambiente, mesmo quando não ligado à personagem por uma relação de causa e efeito, pode contribuir de vários modos para o relevo dos eventos narrados, isto é: situa e também enriquece”.

Nessa perspectiva, com base nas noções de fantástico e de espaço, a seguir faremos uma leitura crítica do conto “As formigas”, atentando para o modo de configuração do fantástico na narrativa lygiana.

4 ÀS FORMIGAS

A narrativa “As formigas”, publicada primeiramente no livro *Seminário dos Ratos* de Lygia Fagundes Telles em 1977, integra a coletânea *Mistérios*, cuja primeira edição é de 1981. Originariamente publicada na Alemanha sob o título de *Contos fantásticos, Mistérios*, constituída de dezenove contos, é considerada pela crítica literária a obra que consagra Lygia como escritora da literatura fantástica, pois reúne histórias inquietantes que rompem com a lógica cotidiana das coisas e suscitam questionamentos sobre os limites do que se conhece como real.

Trata-se de um conto narrado em primeira pessoa em que a narradora, uma estudante de Direito, juntamente com sua prima, que estuda Medicina - ambas não nomeadas na trama – protagonizam uma história sinistra, marcada pelo efeito de estranhamento e, porque não dizer, de sentimento do fantástico. A trama se desenrola no decorrer de três noites e dois dias em uma pensão instalada em um velho sobrado, configurado como soturno, aterrorizante e sinistro, termo referido textualmente pelo narrador desde as primeiras linhas do conto: “Quando minha prima e eu descemos do táxi já era quase noite. Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada. [...] – É sinistro!” (TELLES, 1998, p.31).

Nesse trecho inicial que narra a chegada das estudantes à pensão, observa-se a escuridão da noite, turno predominante na história. Convém ressaltar que no conto as ações diurnas praticamente inexistem. As poucas cenas durante o dia na narrativa ocorrem muito rapidamente e essas só corroboram, num jogo de oposição entre dia e noite, lógico e ilógico, que o extraordinário se aloja no turno noturno. Além da presença marcante da noite, desde o início, a ênfase também é dada à atmosfera estranhado espaço ficcional, tanto na descrição da narradora como na

reação de perplexidade dela e da prima diante da fachada do lugar, pois, logo na chegada, ainda do lado de fora, cria-se nos seres de papel um sentimento de prenúncio, a sugestão de que algo terrível irá acontecer ali.

Logo na recepção, o delineamento de um espaço decadente, sem vida e nada acolhedor se confirma. As estudantes, após subirem uma escada velhíssima que cheira a creolina, são recebidas com indiferença pela proprietária do sobrado, uma senhora velha que, na descrição da narradora, é o protótipo de uma bruxa. A mulher é desleixada, do ponto de vista da personagem, é “balofa” (TELLES, 1998, p. 31), usa peruca negra, veste um pijama desbotado, tem unhas em forma de garras, pintadas com esmalte vermelho escuro descascado, deixando aparecer as pontas encardidas, e, apesar de uma tosse encatarrada, fuma charuto e solta a fumaça sem a menor polidez. Além disso, as jovens são recebidas em um ambiente marcado pela passagem do tempo, uma saleta escura, com móveis velhos, sofá furado, almofadas que parecem feitas com restos de vestidos antigos.

O modo de configuração dos elementos da narrativa nos remete a Lins (1976), uma vez que esse autor postula que a narrativa possui uma natureza compacta inextricável que não permite a dissociação de seus elementos, que espaço e tempo, por exemplo, são entidades unas que se refletem mutuamente. Relação semelhante se observa entre espaço e personagem, em que uma categoria influencia a outra reciprocamente. Pois o espaço compreende “tudo aquilo que, intencionalmente disposto, [...] tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem” (LINS, 1976, p. 72). A dona da pensão parece ser uma extensão ou um produto do sobrado, ao passo que as características desse espaço são análogas às de sua proprietária ou um produto de sua personalidade.

Na cena que segue, a dona da pensão leva as inquilinas até o quarto em que ficarão instaladas. O aposento fica no sótão e para chegar lá as mulheres sobem uma estreita escada em formato de caracol. Esse detalhe da ambientação, a menção à escada, sugere vários aspectos do simbolismo do lugar, realçando o acontecimento insólito que será protagonizado no sótão. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), a figura da escada está relacionada à permuta de níveis, como a passagem entre o céu e a terra e a ascensão espiritual. Quanto ao formato, também conforme esses autores (2009, p. 186), o caracol - alegoria misteriosa, remissiva às

dobras do espírito humano, do insondável, do infinito - é símbolo de “morte e renascimento, tema do eterno retorno”.

No sótão, o cenário do evento extraordinário se instala, pois as estudantes mais uma vez se deparam com um espaço escuro, triste e inquietante, visto que o sobrado é um cômodo de tamanho diminuto e nada aconchegante. “O quarto não podia ser menor, com o teto em declive tão acentuado que nesse trecho teríamos que entrar de gatinhas.” (TELLES, 1998, p. 32). Enquanto subiam a escada, sabendo que uma das moças é estudante de medicina, a velha informa que o inquilino anterior também era acadêmico desse curso e que esquecera um caixotinho com ossos no local. Com a curiosidade aguçada pela notícia, ao entrar no sótão, a prima da narradora vai logo ao encontro do caixote e passa a examinar os ossos como se estivesse fascinada com os mesmos. “- Mas que ossos tão miudinhos! Eram de criança?” (TELLES, 1998, p. 32), pergunta a estudante de medicina e a dona do sobrado diz que eram de um anão. Maravilhada com a raridade, o tamanho, a brancura e o estado dos ossos, limpíssimos, a moça continua a examiná-los, após trocar a lâmpada por uma mais forte, enquanto a narradora desfaz a mala e instala suas coisas. Em seguida, a estudante de medicina guarda o esqueleto do anão cuidadosamente, diz que é raríssimo e que irá começar a montá-lo no fim de semana. Sobre a representação do sótão e sua relação com o evento insólito protagonizado em “As formigas”, é pertinente o que tece Bachelard acerca desse tipo de espaço, pois para ele, o sótão é “um lugar de grandes terrores” e, sobretudo, à noite simboliza medos profundos (BACHELARD *apud* LAMAS, 2002, p. 180).

No decorrer da história narrada, após a ceia ligeira de um sanduíche de sardinha acompanhado de bolachas ali no quarto mesmo, a narradora reclama de um cheiro ardido e sua prima diz que é bolor, que a casa toda tinha aquele cheiro. Somado o estranho odor bolorento a toda a descrição já observada do exterior ao interior do sinistro sobrado, que abriga uma figura feminina de aspectos terríveis e ainda os restos mortais de um anão em um sótão, estão delineados, portanto, cenários e atmosferas medonhos onde irromperá o insólito. Sobre tal realidade, é oportuno lembrar a declaração de Todorov (2012, p. 126) acerca da natureza desses procedimentos – tempo e espaço – na irrupção do fantástico. Segundo esse autor, “o tempo e o espaço do mundo sobrenatural [...] não são o tempo e o espaço

da vida cotidiana.” Isso porque no fantástico as dimensões física e espiritual se penetram mutuamente. E as categorias tempo e espaço são conseqüentemente modificadas, podendo ser designadas fronteiras entre o tangível e o intangível, pois, tal como destaca Todorov (2012, p. 129), “toda aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar.” Essas assertivas corroboram que as configurações do espaço nesse conto preparam o terreno para a irrupção do extraordinário e contribuem para o engendramento do modo fantástico. Na passagem seguinte, a narradora já começa contando o sonho que tivera logo após a ceia.

No sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido ao meio entrou no quarto fumando charuto. Sentou-se na cama da minha prima, cruzou as pernas e ali ficou muito sério, vendo-a dormir. Eu quis gritar, tem um anão no quarto!, mas acordei antes. A luz estava acesa. Ajoelhada no chão, ainda vestida, minha prima olhava fixamente algum ponto do assoalho. (TELLES, 1998, p. 33)

A estudante de medicina observa uma trilha com milhares de formigas que atravessam o quarto e entram no caixotinho em que são guardados os ossos do anão. A travessia das formigas causa estranhamento nas moças, principalmente porque, como frisa a personagem, detentora de certos conhecimentos da área médica, os ossos estavam limpíssimos, sem nenhum resíduo que pudesse atrair formigas. Na esperança de afugentar tais bichos, a prima da narradora respinga álcool por todo o caixote de forma abundante, ao mesmo tempo em que, numa atitude de violência, começa a pisotear a trilha de insetos. Depois disso, vem o sentimento de estranheza, pois, segundo a personagem, houve alteração no modo de disposição dos ossos dentro do caixotinho, ou seja, os ossos já não estavam na caixa como ela deixou. Daí, a narradora pergunta à colega de quarto se ela mexeu ali, e essa responde negando veementemente: “– Deus me livre, tenho nojo de osso! Ainda mais de anão.” (TELLES, 1998, p. 34).

As sucessivas cenas de estranhamento e indagação sobre os fatos supostamente inexplicáveis, decorridos entre o sonho e o despertar, o dia e a noite, realçam a natureza fantástica do relato, o mistério referido textualmente pelo narrador: “– Aí é que está o mistério. [Estão] todas se trançando lá dentro” (1998, p. 36). Atônita, a estudante de medicina diz que há algo mais grave, que os ossos

estão se organizando, que alguém que entende do assunto está montando o esqueleto.

No desfecho da trama, ocorrido na terceira noite da ação narrativa, a estudante de medicina constata que as formigas voltaram e que a montagem do esqueleto está quase no fim. A atmosfera de intenso pavor é decisiva para a tomada de decisão: abandonar o local de madrugada. No cenário, o movimento das formigas e o cheiro acentuam o medo e o evento insólito. Assim, entremeado pelo sonho e pela realidade, o fantástico se aloja no relato.

Não por acaso, ao tratar dos procedimentos narrativos e retóricos do modo fantástico, Ceserani (2006, p. 73) lista entre esses recursos a “passagem de limite e de fronteira”. Sob a ótica do referido autor, esses elementos ligam dimensões familiares, cotidianas, corriqueiras a outras extraordinárias, inexplicáveis e, por conseguinte, perturbadoras. Ceserani (2006, p. 73) ressalta, ainda, que esses procedimentos denotam passagem de limite “da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo ou da loucura”. Além da passagem de limite e de fronteiras, destacam-se também as prerrogativas concedidas a sistemas temáticos que, de acordo com Ceserani (2006), são recorrentes no fantástico, como a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo, a vida dos mortos e o tema do duplo, atualizado nas dicotomias vida/morte e real/irreal. Observa-se também o foco narrativo em primeira pessoa que, ainda segundo Ceserani (2006), é um dos procedimentos narrativos e retóricos mais utilizados nos textos fantásticos.

Sob tal perspectiva, na leitura empreendida do conto, constatamos que as configurações do espaço foram decisivas na criação de uma atmosfera instigadora de um sentimento que se constitui como um dos limiares que marcam as fronteiras entre o real e o irreal, a saber, o medo. Dessa forma, pode-se dizer que o espaço em “As formigas” é heterotópico, tal como propõe Foucault (2009), pois trata de topografias inquietantes, desestabilizadoras; ao contrário das utopias, não são acolhedores nem idealizados.

5 CONCLUSÃO

A ficção lygiana mergulha no terreno do desconhecido, valorizando uma atmosfera de medo e de mistério ao ponto de ser praticamente impossível separar o

real do irreal, o familiar do estranho e o natural do sobrenatural. No conto “As formigas”, a autora faz uso, com maestria, de procedimentos narrativos e retóricos, e sistemas temáticos inerentes ao fantástico, primando, sobretudo, pela confluência de mundos, pela convivência do real conhecido e de realidades outras, obscuras, marcadas por uma acentuada valorização do extraordinário.

A análise do conto permite dizer, por fim, que no relato os temas da noite e da presença de um espectro noturno são engenhosamente tecidos, sendo tais elementos organicamente imbricados. Na história narrada, personagens e espaço se influenciam mutuamente e preparam o enredo para o fantástico haja vista o clima de terror e mistério expressos na estrutura da narrativa.

Na abertura para o imaginário, o conto valoriza o viés simbólico, traço significativo na escrita de Telles. Com a destreza que lhe é peculiar, em “As formigas”, Lygia compõe uma ambientação inquietante, em que as fronteiras entre o real e o irreal são diluídas e, dessa forma, a escritora engendra atmosferas propícias aos sentimentos caros ao efeito fantástico, como a ambigüidade e a hesitação dos seres ficcionais diante de realidades extraordinárias.

Assim, com engenhosa técnica, a narrativa lygiana provoca questionamentos acerca dos parâmetros que regem a ideia que se tem da realidade e convida o leitor a experimentar outras formas de ver o mundo.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad.: Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1989;

CALVINO, I. Introdução. In: *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Trad.: Maurício Santana Dias et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 3-9.

CESERANI, R. *O fantástico*. Trad.: de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad.: Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORTÁZAR, J. *Valise de Cronopio*. Trad.: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre

Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ELIADE, M. O Espaço Sagrado e a sacralização do mundo. In: *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 25-61.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. p. 411 - 422;

FREUD, S. O estranho. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud*. V. XVII. Trad.: Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 237-269.

GARCIA, F. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In.: _____. (org). *A banalização do insólito: questões de gênero literário e mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, p. 11-22.

LAMAS, B. S. *Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo*. 2002. 296 f. Tese (Doutorado em Letras)–Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1848/000310382.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 30 out. 2009.

LINS, O. Espaço romanesco. In: *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaio, 20), p. 66-110.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad.: Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SILVA, V. M. T. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 2.ed. Goiânia: Editora da UFG, 2001.

TELLES, L. F. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad.: Maria Clara Correa Castelo. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NAVALHA DO RISO: A POÉTICA SATÍRICA DE GREGÓRIO DE MATOS GUERRA

RAZOR OF LAUGHTER: THE SATIRICAL POETIC OFICIAL GREGÓRIO DE MATOS GUERRA

Leila Maria Araújo Tabosa²²
Ana Maria Remígio Osterne²³

RESUMO: Gregório de Matos, poeta barroco brasileiro, por sua implacável lira recebeu a alcunha de “Boca do Inferno”. Na sátira gregoriana, praticamente banida dos manuais didáticos escolares, destaca-se, além de uma virulência implacável, a linguagem, que utiliza palavras chulas, ligadas à genitália ou ao ato sexual e termos populares, o que é amalgamado a termos eruditos. A temática baseia-se na conduta de vários tipos da sociedade baiana, que se mostram como caricaturas a partir do apuro poético do Boca do Inferno. Recebem destaque neste estudo o olhar poético de Gregório de Matos sobre a Bahia e seus frequentadores; sobre as negras e mulatas, revelando a linguagem jocosa e a navalha versicular desse poeta. As cidades por onde passou também integram o elenco de enxovalhados pela ferina pena do baiano. O presente texto, investigação da fustigante sátira gregoriana, é resultado da primeira etapa de leituras e pesquisas realizadas no Projeto de Pesquisa “O Barroco na América: literatura e arte arquitetônico-escultórica no Brasil Colonial”, em interlocução, entre outros, com João Adolfo Hansen (2004), Alfredo Bosi (1992) e Mário Faustino (2003), e analisando a obra poética do baiano, a partir do códice de James Amado (1990).

PALAVRAS-CHAVE: Gregório de Matos. Lírica satírica. Barroco brasileiro.

ABSTRACT: Gregório de Matos, a Brazilian baroque poet, owing to his implacable writings was nicknamed “hell’s mouth”. In Gregorian satire, almost banned in school books, it is frequently found, besides strong virulence, language which makes use of foul words, associated to genitalia or sex acts and popular terms, amalgamated to erudition. Themes are associated to various society types which populate the state of Bahia, seen as caricatures from the poet’s standpoint. Themes focus on Gregório de Matos’ poetical view of the state of Bahia and its habitués; about the black and mulatto women, emphasizing the characteristic linguistic playfulness and sharpness associated to the baroque poet. Cities in which he travelled to do not escape his critiques. This study, an investigation of the strong Gregorian satire, results from the first readings associated to the research project “The Baroque in América: literature and architectonic-sculptural art in colonial Brazil”, grounded, among other, on the ideas of João Adolfo Hansen (2004), Alfredo Bosi (1992) and Mário Faustino (2003), and analyzing de Matos’ poetry using the codex by James Amado (1990).

KEYWORDS: Gregório de Matos. Satirical lyrism. Brazilian baroque.

²² Professora de Literatura da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e Crítica Literária. Doutora em Literatura Comparada pela UFRN e UNAM - Universidad Nacional Autónoma de México (PDSE). É autora de livros, capítulos de livros, ensaios e artigos na área de Estudos Literários. Estudiosa e pesquisadora do Barroco como questão transtemporal, entre outras teorias/temas da literatura. E-mail: abaporu1928@hotmail.com

²³ Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Ceará (2002). Graduada em Letras - Português pela Universidade Estadual do Ceará (1997). E-mail: remigioprof@yahoo.com.br

1 INTRODUÇÃO

Controverso: aclamado e odiado. Barroco em essência. Gregório de Matos Guerra (1633-1696²⁴), nos livros escolares, é o autor de poemas de imensa religiosidade, apesar de ser, inevitavelmente, apresentado como “Boca do Inferno²⁵”, por um caráter ferino, do qual surgiu sua obra satírica, muito citada e pouco lida; prefere-se ainda o poeta genuflexo, contrito. Nos interditados e obscurecidos poemas satíricos (fonte de sua boca maldita, ou “lira maldizente”, como ele mesmo referia) esse texto se deterá.

Gregório de Matos correferre-se à Igreja Católica por vias profissionais, mas, ao ver-se obrigado a seguir no caminho eclesiástico, a consciência foi mais forte que a necessidade: “ [...] não podia votar a Deus aquilo que era impossível de cumprir pela fragilidade de sua natureza: e que a troca de não mentir, a quem devia inteira verdade, perderia todos os tesouros e dignidades do mundo” (RABELO, 1990, p. 1259). Dessa forma, foi obrigado a desligar-se de suas funções e, em consequência, viu-se à mercê de represálias.

A ferinidade jocosa da poética satírica do baiano, que se consubstancia, pessoalmente, ao filho de ilustre família (da “elite branca local”, como refere José Ramos Tinhorão – 2005, p. 55) que vê suas vantagens perdidas para os estrangeiros que chegam à Bahia, alcançando prestígio, poder e ascensão econômica, ou negros e mulatos que, de alguma forma, ascendem, ou almejam alguma projeção. O efeito dessa “mágoa”, vemos nos ataques desferidos em seus textos a essas pessoas, ao poder que as favorece e à terra que as acolhe, dessa forma, a poética agressiva e zombeteira era um revanchismo de dissabor. Para João Adolfo Hansen (2004, p. 52), a desqualificação “liga-se à defesa da ordem da posição hierárquica, pois seu pressuposto é o de que a boa ordem política implica a manipulação da hierarquia ideal”.

²⁴ Há divergência, entre os pesquisadores, em relação a essas datas.

²⁵ Sobre o epíteto mais famoso do poeta baiano, esclarece Santos (2011): “Tal antonomásia se lhe atribuíram aqueles cuja postura lhe era crítica em relação às atitudes artísticas e sócio-políticas de Gregório de Matos, seus inimigos, conforme Araripe Júnior (1978). Teria sido a alcunha criada pela boca do povo, também conforme diz Araripe Júnior (1978). Porém, segundo Sérgio Buarque de Holanda (1991), nascera da pena de Lope de Vega (1562-1635), quando o literato espanhol retruca em versos o mal falar de um poeta italiano, Boccacini (1556-1613), em relação aos espanhóis (HOLANDA, 1991, p. 418) antes de se tornar epíteto do poeta brasileiro (SANTOS, 2011, p. 39).

Por fim, a carreira de satírico cruel e implacável leva-o ao degredo em Angola, pena que, posteriormente, foi comutada em banimento eterno apenas das terras baianas.

2 DESREGRAMENTOS SATÍRICOS DE UM *DEMÔNIO* BARROCO

O engenho de Gregório de Matos legou-nos farta e esparsa obra, coligida por incansáveis estudiosos críticos, que também se detiveram na comprovação do DNA poético, que assegurasse a paternidade dos textos: a obra gregoriana circulou de mão em mão, em papéis avulsos, de voz em voz, de fala em fala. A difícil recolha fez duvidosa a autoria dos textos, o que pôde ser contornado apenas por dedicados estudos a esclarecer a estética gregoriana, em suas expressões: satírica, lírica, religiosa, encomiástica e graciosa. Nessa amplitude temática o baiano reveza-se, sem prejuízo na excelência versejadora.

Fez-se observador, um cronista de seu tempo – não das aparências sociais, mas das escusas realidades que por ele eram levadas a público, de maneira mordaz, expondo ao ridículo seus protagonistas – eis o “Boca do Inferno”. Argumenta Mário Faustino (2003, p. 61) que se trata de um “grande ancestral” daqueles que buscam uma “[...] poesia participante em todos os sentidos: visão do mundo e ação sobre o mundo, expressão individual e crítica social”. O próprio Gregório reconheceria: “coronista [sic] sou”, ou ainda – “serei Mercúrio das penas,/e Coronista [sic] dos males.” (MATOS, 1990b, p. 813). Como cronista, foi inovador para a época, distanciando-se do descritivismo informativo e aproximando-se do aspecto parodiador-catequético; observou os fatos significativos, transcendendo seu mundo mais próximo, registrando-os em versos, como a peste, que assolou a Bahia, no ano de 1686, assinalando a superstição que a atribuiu ao castigo divino (punindo o desregrado comportamento baiano), e o desvelo de Dona Francisca de Sande, incansável enfermeira que atendeu as vítimas. O poeta registrou também a inquietação causada pela passagem de um cometa (1689) e, novamente, o pensamento místico que acompanhou o evento – para os sebastianistas, o retorno do rei perdido: “PRETENDE AGORA (POSTO QUE EM VÃO) DESENGANAR AOS SEBASTIANISTAS, QUE APPLICAVÃO O DITTO COMETTA À VINDA DO

ENCUBERTO” (MATOS, 1990b, p. 901); para os demais, sempre o Deus punitivo a reeditar o cataclismo de Sodoma e Gomorra:

POR AVISO CELESTIAL DAQUELLA GRANDE PESTE, QUE CHAMAVAM BICHA APPARECEO HUM FUNEBRE HORROROSO, E ENSANGUENTADO COMETTA NO ANNO 1689 POUÇOS DIAS ANTES DO ESTRAGO. ASSENTAVÃO GERALMENTE QUE ANUNCIAVA ESTERELIDADE, FOMES, E MORTES. POREM VARIAVÃO NOS SUGEYTOS DELLAS, COMO COUSA FUTURA. O POETA APPLICA COMO MAIS PRUDENTE CONTRA OS QUE SE ASSIGNALAVÃO EM ESCANDALOS NAQUELE TEMPO (MATOS, 1990b, p. 900).

Gregório de Matos não perde a oportunidade de uma ferroada:

[...]
Ah! Bahia! Bem poderas
de hoje em diante emendar-te,
pois em ti assiste a causa
de Deus assim castigar-te.

[...]

(MATOS, 1990b, p. 817, sobre a peste)

[...]
Mas ele que vem buscar certas pessoas:
Os que roubam o mundo com a vergonta,
E os que à justiça faltam, e à verdade.

(MATOS, 1990b, p. 901, sobre o cometa)

A poética satírica do “Boca de Brasa²⁶” era inclemente e a ninguém poupava: padres, freiras, meretrizes, negros, mulatos, brancos, afetos, desafetos, vizinhos, amigos, poderosos, populares – para todos que apresentassem um mote (em palavras ou ações) à perspicácia do poeta, um texto mordaz nascia e assombrava os atingidos, que recuavam em suas condutas, mesmo que temporariamente: queixou-se o Pe. Antônio Vieira que as sátiras de Gregório de Matos produziam mais frutos que seus sermões (RABELO, 1990, p. 1258; SPINA, 2004, p. 118; STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 101). Observa João Adolfo Hansen (2004, p. 51)

²⁶ O “Boca de Brasa” é um dos outros epítetos menos conhecidos do poeta barroco. Sobre isso, elucida Santos (2011, p. 40): “Gomes (1985, p.7) trata ainda de outros epítetos menos difundidos e sem marca da relação bíblico-doutrinária (‘Boca de Brasa’, ‘Gregório Guaranha’, ‘Boca do Brasil’); além de tentar ultrapassar o limite expresso por Araripe Júnior (1978) nos termos de que: “o povo pôs em Gregório de Matos a alcunha d’O Boca do Inferno, e nunca professores de crítica ultrapassaram a exatidão dessa psicologia em palavras”, pois cria sua alcunha Gregório (Gadanha) de Matos, o poeta-foice (Gomes, 1985, p. 11)”.

que não se tratava de uma sátira de oposição aos que estavam no poder – era ressentimento dirigido a três grupos específicos: os novos ricos (os “Caramurus da Bahia”), que tomavam o lugar da “fidalguia de berço”, nobres que, para ele, não passavam de maganos, espertalhões. Assim comenta a ascensão do “amigo” Pedralves, de quem, depois, o poeta faz troça, revelando a fidalguia forjada por dinheiro e papéis falsos:

Sejais, Pedralves, bem-vindo,
e crede-me, meu amigo,
que tudo, o que aqui vos digo,
ora é zombando, ora rindo:
aqui me andam perseguindo,
que faça à vossa chegada
alguma sátira honrada,
que este Povo é tão sisudo,
que quer, que eu vos diga tudo,
mas eu não vos digo nada.

[...]

Qualquer Bispo da Turquia
sem igreja é Bispo fiel,
vós sois fidalgo de anel,
fidalgo sem fidalguia:
os fidalgos da Bahia
são fidalgos de patolas,
vós a puras carambolas
por vós, por vossa Mulher,
porque o quis El-Rei fazer,
sois fidalgo de três solas.

(MATOS, 1990b, p. 683-684)

[...]

Que se despache um caixeiro
criado na mercancia
com foro de fidalguia
sem nobreza de Escudeiro!
e que a poder de dinheiro,
e papéis falsificados
se vejam entronizados
tanto mecânico vil,
que na ordem mercantil
são criados dos criados!

(MATOS, 1990b, p. 689)

A estrofe inicial do primeiro excerto assinala o apelo popular no versejar de Gregório de Matos (que ali não esconde a índole satírica), marcado pelo sarcasmo ao chamar de “sisudo” o povo que pede a troça e de “honrada” a própria sátira, aqui jogando com a dubiedade de sentido, entendendo-se também versos de valor: com os estrangeiros, corsários de privilégios, acusando a terra baiana de a qualquer um acolher, com benefícios: “E tu Cidade, és tão vil,/que o que quiser em ti campar,/não tem mais do que meter-se/a magano, e campará. Seja ladrão descoberto/qual águia imperial [...]” (MATOS, 1990b, p. 1171).

O “poeta-foice”, com a navalha, em versos, atinge a Bahia, que se dá por inteira aos que nela chegam para espoliar:

Porque esperas, que te engrazem,
e esgotem os cabedais,
os que tens por naturais,
sendo estrangeiros!

Ao cheiro dos teus dinheiros
vêm com cabedal tão fraco,
que tudo cabe num saco,
que anda às costas.

Os pés são duas lagostas
de andar montes, passar vaus,
as mãos são dois bacalhaus
já bem ardidos.

(MATOS, 1990b, p. 1165)

O poeta, “Gregório Guaranha”, posicionado e crítico, os faz metamorfoseados em metáforas marinhas, diminuindo-os. E, assinalando a situação de subjugado, satiriza o governo português:

34 Que venha todo o estrangeiro
e cada um negociando
o ouro e a prata vão levando
deixando-nos sem dinheiro
e não há já conselheiro
que seja homem de talento
que apurado o entendimento
algum remédio lhe aplique
para que o Reino não fique
exausto deste metal
Este é o bom governo de Portugal.

35 Que andem por esta cidade
 roubando vários maraus
 e que estes vaganaus
 tenham a favor e amizade;
 sem ter honra, nem verdade
 furtando uma, e outra vez,
 achando o Conde, ou Marquês
 que dizem se presos vão
 que são da sua obrigação
 ao ministro principal
 Este é o bom governo de Portugal.

(MATOS, 1990b, p. 1243 – grifos nossos)

Na franca ironia exposta no mote “Este é o bom governo de Portugal”, mostra-se o ranço do subjugado. Os ladrões drenando os bens do Brasil, acobertados pelo poder. Notar a ironia forjada por um cacófato (“há já”) no verso 5 da estrofe 35, que, ao ser lido, aproxima-se do imperativo do verbo agir (resultando na passividade forçada ante o ato vil – “não aja”) e da palavra talento, que lembra a moeda romana usada para pagar Judas, dessa forma, “homem de talento”, no presente contexto, facilmente lembra um traidor. e com os mulatos “insolentes”, audaciosos e com dubiedade de caráter, cheios de direitos e regalias (incompreensível a um brasileiro colonial escravocrata):

Terra tão grosseira e crassa,
 que a ninguém se tem respeito,
 salvo quem mostre algum jeito
 de ser Mulato.

E segue,

Os brancos aqui não podem
 mais que sofrer ou calar,
 e se um negro vão matar,
 chovem despesas.

Não lhe valem as defesas
 do atrevimento de um cão,
 porque acode a Relação
 sempre faminta

(MATOS, 1990b, p. 1164)

Mesmo o tratamento entre os negros é perscrutado por Gregório de Matos: ou por tratarem seus queridos por “Senhores” ou por fazerem-se senhoris, tratando seus semelhantes com desprezo:

Mas tornando a vós, Catira,
que ao negro Senhor chamais,
porque é Senhor de Cascais,
quando vos casca, e atira:
crede, amiga, que é mentira
ser branco um negro da Mina,
nem vós sejais tão menina,
que creiais, que ele não crê,
que é negro, pois sempre vê
em casa a mãe Caterina.

(MATOS, 1990b, p. 981)

As [Mulatas] que presumem de grandes,
porque têm casa, e são forras
têm, e chamam de cachorras
às mais do trato.

(MATOS, 1990b, p. 1167)

No último excerto, Gregório mostra um tratamento comum por ele dado às mulatas meretrizes, tão visitadas. Sobre elas muito há para ser observado na obra do barroco baiano mais adiante.

Como refere Alfredo Bosi (1992, p. 106), “Quando surge algum risco de concorrência na luta pelo dinheiro e pelo prestígio”, o poeta seiscentista enxovalha o que, para ele, é um mundo às avessas, como o faz o também barroco Antônio José, o Judeu, que muito produziu em ironia, mas não apresenta a carga mordaz do poeta baiano que, em verdade, muitas vezes chega ao sarcasmo, assim compreendido na explicação de Massaud Moisés (1974, p. 295):

A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar, a sua característica básica, do ponto de vista de estrutura. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato: escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente. Quando, porém, o fingimento empalidece e a idéia recôndita se torna direta, acessível à compreensão instantânea do oponente, temos o *sarcasmo*. Neste caso, a ambiguidade permanece, mas de forma grosseira e violenta. [grifo do autor]

Torna-se, portanto, necessário observar, em vários trechos poéticos aqui transcritos, que a virulência da poética satírica do “Boca de Brasa” acompanha-se da veia sarcástica, que é demolidora e impenitente, como arremata Moisés (1974).

Essa poesia de caráter maledicente, marcante no sarcasmo, sem a preocupação de esconder o objeto da detração, lembra a tradição das diretas cantigas de maldizer, a partir do olhar aguçado sobre seu entorno, desnudando as falácias sociais, os comportamentos torpes e mesquinhos, cometendo indiscrições, como ao comentar o desastre junino da dama Josefa, “[...] QUE EM NOYTE DE SAM JOÃO LHE REBENTOU HUM FOGUETE BUSCAPÉ ENTRE AS PERNAS, DE QUE FICOU BEM MAL TRATADA”:

Só vós, Josefa, só vós
sabeis em todo o sertão
festejar o São João,
na noite de catrapós:
os vossos foguetes sós
de fio, taboca, e pez
são foguetes, pois num mês
tivestes por vosso abono
um foguete busca-cono,
um lugar de busca-pés

(MATOS, 1990b, p. 1001)

O poeta é também escarnecedor do clero profano, que ignora seus votos e perde-se em vícios capitais: o Cardeal “sanguessuga do dinheiro/que rouba da pobreza” (MATOS, 1999b, p. 1233); o Bispo que “deixa de ser bom pastor/para ser mau ladrão” (MATOS, 1990b, p. 1237); os Ministros da Igreja – “em todos há simonia/tudo ambição, tudo inveja/não há nenhum que não seja/em perverso amancebado” (MATOS, 1990b, p. 1240), além de alguns tantos frades “fodedores”. E anavalha:

A nossa Sé da Bahia,
com ser um mapa de festas
é um presépio de bestas,
se não for estrebaria

(MATOS, 1990b, p. 1258)

A sátira de tipos e vícios, na obra gregoriana, aproveita-se do exagero barroco, compondo com a navalha poética uma galeria de caricatos, como uma combinação de espelhos côncavos e convexos a produzir imagens distorcidas (por vezes grotescas) ao acentuar determinadas características que se associam ao risível. Segundo Alfredo Bosi (1992, p. 100),

A tendência do letrado tradicional é, na época barroca, a de uma divisão existencial: a relação com a estrutura social fica cindida entre a auto identificação com um tipo humano considerado ideal [...] e a repulsa ao vil cotidiano dos outros homens cujas necessidades e interesses se descrevem com o mais cru naturalismo [...] quase sempre com barbárie.

Nesse último modelo concentra-se a satírica gregoriana, onde o efeito jocoso mostra, no exagero de composição, a realidade dos tipos sociais, caídos na decadência dos costumes: a mulher interesseira e desonesta (e, a partir desta, o corno), o religioso afeito à simonia e à luxúria, o rico dissimulado e avarento, o governante corrupto e, o próprio poeta, boêmio desgarrado, afeito aos apegos da carne e à navalha da língua:

4 Sou um sujo, e um patola,
de mau ser, má propensão,
porque se gasto o tostão,
é só com negras de Angola:
um sátiro salvajola²⁷,
a quem a universidade
não melhorou qualidade,
nem juízo melhorou,
e se acaso lá estudou,
foi loucura, e sanidade.

5 Sou um tonto, e um cabaça,
pois fui qual bruto indigesto,
[...]

(MATOS, 1990b, p. 731-732)

Em síntese objetiva e direta, diria Segismundo Spina (2004, p. 116): um “fauno impiedoso”.

²⁷ Variação para selvagem.

A composição caricata não se baseia apenas nos aspectos comportamentais, mas também nos físicos, como em PINTURA GRACIOSA DE HUMA DAMA CORCOVADA (MATOS, 1990b, p. 943), que aponta já na didascália a antítese zombeteira a ser versejada, contrapondo “graciosa” à deformidade da jovem. E segue o poema:

- 1 Laura minha, o vosso amante
 não sabe, por mais que faz,
 quando ides para trás,
 nem quando para diante:
 olha-vos para o semblante,
 e vê no peito a cacunda,
 é força, que se confunda,
 pois olha para o espinhaço,
 e vendo segundo inchaço,
 o tem por cara segunda.

- 2 Com duas corcovas postas,
 que amante não duvidara,
 se tendes costas na cara,
 se trazeis a cara às costas:
 não é de as ganhar capaz,
 que a vista mais perspicaz
 nunca entre as confusas ramas
 vê, se as pás trazeis nas mamas,
 se as mamas trazeis nas pás.

- [...]

E por mais quatro estrofes segue a galhofa com a dama Laura, ao final comparada a um pião, que tem, na deformidade da coluna vertebral, o eixo onde se apoiam os giros eróticos a serem dados na cama, divertindo ao poeta e à canalha da rua. De modo cruel, Gregório destaca as características que se prestam a serem exploradas no curso do ato de satirizar: frente e verso, de ambos os pontos de vista, mostra-se evidente a protuberância que não deveria existir (“cacunda”/“cara segunda”), dando-lhe visibilidade, massa – a técnica barroca a serviço do “maligno prazer [...] funesta paixão de fazer rir”, desprezando “todos os respeitos humanos”, como entendeu o Cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro (apud HANSEN, 2004, p. 37), que sugeriu expurgar as “obscenidades” dos poemas atribuídos ao baiano. Mas não apenas as indefesas donzelas compunham o elenco dos castigados pelas labaredas do “Boca de Brasa” – poderosos também não

escaparam de seus versos fesceninos, como o governador Câmara Coutinho que, além de risível, torna-se asqueroso:

[...]

Causa-me engulho
o pêlo untado,
que de molhado
parece, que sai sempre
de mergulho.

[...]

Mas a fachada
da sobrançelha
e me assemelha
a uma negra vassoura
esparramada.

Nariz de embono
com tal sacada,
que entra na escada
duas horas primeiro
que seu dono.

[...]

Vamos à giba:
mas eu que intento,
se não sou vento
para poder trepar
lá tanto arriba?

Sempre eu insisto,
que no horizonte
deste alto monte
foi tentar o diabo
a Jesus Cristo.

(apud HANSEN, 2004, p. 300)

O cabelo gorduroso (“untado”), causando profunda repugnância (“engulho”) e a gibosidade (sempre deformante), causa sensação de figura repulsiva, mas que, combinada à vasta sobrançelha (“negra vassoura/esparramada”), compõe um efeito caricato, uma figura ridícula.

A composição desses tipos em traços acentuados (hiperbólicos), com a valorização de ornatos de caráter ruinoso, aproxima-se das observações de

Heinrich Wölfflin (1989, p. 147-148) sobre o caminho estético que se afasta da “beleza tranquila” renascentista, baseada nos traços harmônicos: a sátira mordaz de Gregório de Matos é densa, perturbadora, inquietante, mostrando a insatisfação com as pessoas, com o mundo, tal qual ele se apresenta, com o efeito plástico conseguido por suas descrições (compostas por detalhes, por vezes metaforizados, além dos excessos já comentados).

Em seu estudo sobre o estilo barroco, Wölfflin (1989, p. 48) destaca: “não nos sentimos remidos, mas arrastados para a tensão de um estado apaixonado”, portanto, intenso – a ironia desmesurada que, em Gregório de Matos, toma forma em versos, onde sobrepõem extravagâncias humanas, em caráter depreciativo. Não seria com uma retórica contida e complacente que o poeta suscitaria, no leitor/ouvinte, uma reação de riso incomodado, ao ver manifesto os bastidores humanos. Para romper, de forma contundente, com a graciosidade de um discurso acomodado, falacioso, omissivo, a poesia gregoriana inclui, em sua retórica, termos que escandalizariam os eruditos, os pudicos e os suaves traços herdados dos renascentistas, com metáforas debochadas, termos ofensivos, chulos, obscenos, incluindo farta nomenclatura para as genitálias feminina e masculina e para a prática sexual “escusa”, ou seja, fora dos limites matrimoniais (os “desonestos divertimentos”): pica, caralho, “provar a fruta”, corno, crica, puta, serecoca (vagina), culhões, foder, besbelho (ânus). É profusa a verbosidade sem decoro do poeta, que ainda hoje o faz interdito e/ou banido dos meios mais sensíveis, pudicos, preferindo apresentar uma obra amputada, com prejuízo da observação crítico-estética do engenho poético em sua totalidade.

Essa poética, em particular, longe de ser exígua, mostra, fartamente, o poeta sempre incomodado, dominado por um desgosto que se manifestava de forma debochada, sem receio de expor comportamentos particulares, tão indecorosos (porque afastados do código religioso e moral da sociedade) como o campo semântico que os revela. Como exemplo, vemos o breve poema, que tem por didascália “TEVE O POETA NOTÍCIA, QUE SEBASTIÃO ROCHA PITTA SENDO RAPAZ, SE ESTRAGAVA COM BRITES”:

Brás pastor inda donzelo,
querendo descabaçar-se,
viu Betica a recrear-se

vinda ao prado de amarelo:
 e tendo duro o pinguelo,
 foi lho metendo já nu,
 fossando como um Tatu:
 gritou Brites, inda bem,
 que tudo sofre, quem tem
 rachadura junto ao cu.

(MATOS, 1990b, p. 734)

Em verdade, a utilização de tais termos (considerados grosseiros e de mau gosto pelas normas sociais) atenta a uma verossimilhança que alcance os falares corriqueiros e cotidianos, das troças expressas fora dos círculos formais de convivência, aproximando-se dos leitores (muitas vezes ouvintes, lembrando o alto índice de analfabetismo comum à massa popular, em tempos coloniais), alcançados pelas folhas volantes que circulavam, de mão em mão – Gregório de Matos não se dedicava ao satírico erudito, de salões fidalgos; seus versos eram livres para circular, das salas às ruas, de boca em boca. Os termos amalgamam-se: a linguagem erudita encaminha o que, muitas vezes, será finalizado por uma forma popular, chegando, por vezes, à jocosidade ímpar da navalha poética gregoriana – efeito de zombaria risível. A técnica poética gregoriana é prolixa em soluções estilísticas que lhe valorizam a artesanaria. Ressalta Hansen (2004, p. 54):

A inversão contínua, semântica pelas antíteses, sintática pelos quiasmas, bem como a exageração dos traços tipificadores do satirizado devem dar prazer ao público que nelas encontra, além do prazer de reconhecer a deformação na caricatura, também o prazer de reconhecer um desempenho adequado da técnica da fantasia poética.

A desconstrução também é usada pelo poeta-navalha, no intuito de alcançar o efeito desejado: a caçoada. Nesse modo, o poeta constrói, inicialmente, uma perspectiva positiva, enaltecida, para, em seguida, romper tal imagem, transgredindo-a. O choque do contraste ressalta o efeito satirizante:

Mui alta, e mui poderosa
Rainha, e Senhora minha,
 por poderosa Rainha,
 Senhora por alterosa:
 permiti, minha formosa,
 que esta prosa envolta em verso

de um Poeta tão perverso
se consagre a vosso pé,
pois rendido à vossa fé
sou já Poeta converso.

Fui ver-vos, vim de admirar-vos,
e tanto essa luz embaça,
que aos raios da vossa graça
me converti a adorar-vos:
servi-vos de apiedar-vos,
ídolo d'alma adorado,
de um mísero, de um coitado,
a quem só consente Amor
por galardão um rigor,
por alimento um cuidado.

Dai-me por favor primeiro
ver-vos uma hora na vida,
que pela vossa medida
virá a ser um ano inteiro:
permiti, belo luzeiro
a um coração lastimado,
que por destino, ou por fado
alcance um sinal de amor,
que sendo vosso o favor
será por força estirado.

Fodamo-nos, minha vida,
que estes são os meus intentos,
e deixemos cumprimentos,
que arto tendes de comprida:
eu sou da vossa medida,
e com proporção tão pouca
se este membro vos emboca,
creio, que a ambos nos fica
por baixo crica com crica,
por cima boca com boca.

(MATOS, 1990b, p. 817-818 – grifos nossos)

O poema acima destacado traz uma sátira implícita ao contraste entre a corte oferecida (idealização de afeto da donzela) e as reais intenções daquele que a faz. As três primeiras estrofes constroem o engodo, com termos de enaltecimento: 'Rainha', 'poderosa', 'luz', ídolo de adoração (e demais termos grifados); o amor é citado como o desejo do poeta, que se faz em retrato de pouca figura: um coitado. Abruptamente, a cena maviosa desfaz-se, com o início da última estrofe. A idealização feminina de galanteio é (des)troçada pela sinceridade luxuriante, que revela o sátiro, faminto por sua presa. Trata-se da mesma ideia desenvolvida em

longo poema que traz, como chamada, DEFINIÇÃO DE AMOR, que, seguindo tradição camoniana, traça paradoxos revelando o doce-amargo desse sentimento:

[...]
 uma gostosa doença.
 Uma ferida sem cura,
 uma chaga que deleita
 [...]
 um perigo, que não se deixa,
 [...]
Enfim o Amor é um momo,
 uma invenção, uma teima,
 um melindre, uma carranca,
 uma raiva, uma fineza.
 uma meiguice, um afago
 um arrufo, e uma guerra,
 hoje volta, amanhã torna,
 hoje solda, amanhã quebra.
 [...]

Ao aproximar-se dos versos finais, revela-se o real pensamento:

[...]
 O Amor é finalmente
 um embaraço de pernas,
 uma união de barrigas,
 um breve temor das artérias.
 Uma confusão de bocas
 uma batalha de veias,
 um rebuliço de ancas,
 quem diz outra coisa, é besta.

(MATOS, 1990b, p. 913-918 – grifo nosso)

O poema, em mais de trezentos versos, faz considerações variadas sobre o que seria o amor, mas o termo final (“é besta”), coloquial e direto, consagra o tom de mofa com a qual desarma as sublimes (e intermináveis) definições, anulando o anterior “Enfim” (acima grifado), que se pretendeu como introdutor de uma conclusão.

Para Adolfo Hansen (2004, p. 292), a sátira “ressalta, na sua voz fantástica, o hibridismo, na medida mesma em que é construída de citações eruditas, de sentenças irônicas, de descrições hiperbólicas, de agudezas baixas, de vilezas sórdidas, de paródias de gêneros elevados etc.” Esse hibridismo pode estar

fortemente relacionado à passagem de Gregório pelos eruditos corredores de Coimbra, onde se formou Doutor, à provinciana Bahia colonial, para onde retorna, após seus anos europeus. Apesar de pertencer a uma família de posses e desenvolver suas atividades profissionais junto ao meio eclesiástico, ele não se furtou do convívio nas ruas, afeito aos hábitos boêmios. Hansen (2004, p. 43) lembra: “[...] rompe com as exigências do decoro do seu grupo, simultaneamente branco, proprietário, católico, fidalgo, letrado, por misturar-se com o vulgo”. Esse “deslocamento” também o aproxima das formas de expressão mais populares. Dessas, muito fez uso da forma mote-glosa. Vários dos motes glosados na obra do “Boca do Inferno” mostram-se já em uma jocosidade maliciosa, como é dado a perceber nos versos a seguir:

Dize a Betica que quando
buscava, que lhe mandar,
um só cará pude achar,
que por ser cará lho mando.

(MATOS, 1990b, p. 735)

O Caralho do Muleiro
é feito de papelão,
arreita pelo inverno,
para foder no verão.

(MATOS, 1990b, p. 831)

Maria mais o Moleiro
tiveram certas razões,
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções

(MATOS, 1990b, p. 948)

Um Gregório de Matos violeiro é mencionado por Stegagno-Picchio (2004, p. 101) e José Ramos Tinhorão (2005, 55), atentando para as andanças boêmias do poeta pelo Recôncavo, a glosar estes e outros motes populares à época, bem como a compor outras formas poéticas, acompanhado por sua viola de cabaça²⁸:

²⁸ Tinhorão (2005, p. 55-56) apresenta uma décima composta por Gonçalo Soares da Fonseca, enaltecendo o contemporâneo bardo: “Com tanto primor cantais/com tanta graça tangeis,/que as potências suspendeis/e os sentidos elevais:/de ambas sortes admirais,/suspendido o brabo Eolo;/mas eu vos digo sem dolo,/que de mui pouco se admira/pois tocais de Orfeu a lira/e a pluma tendes de Apolo.

Em seu caso pessoal Gregório de Matos não apenas continuava a tradição daqueles desocupados escudeiros “trovadores” quinhentistas, cultivadores de romances acompanhados à viola, mas entregava-se já à glosa de quadras e estribilhos de cantigas populares do tempo sob a forma de décimas [...], ao desenvolvimento de motes visivelmente fornecidos por frases populares (como “Ó meu pai, tu quês, que eu morra?”), e a composição de coplas para canto de despedidas [...].

De entre as modalidades de versos cantados, o poeta-músico Gregório de Matos cultivava predominantemente, ao lado das glosas e cantigas, coplas e chasonetas, os romances que lhe permitiam contar, no estilo popular-tradicional das redondilhas maiores, ora fatos engraçados ora acontecimentos variados, sempre com fundo de acompanhamento à viola. (TINHORÃO, 2005, p. 56-57)

Dessa forma, postula o estudioso um lugar de destaque para o poeta barroco na história das canções urbanas brasileiras, “herdeiras de rua dos antigos trovares palacianos” (TINHORÃO, 2005, p. 65) – além de ser celebrado como primeiro grande poeta brasileiro, o “Boca do Inferno” também deve sê-lo, talvez, como o primeiro compositor popular a ganhar a notória posteridade.

Também procede das formas populares a lúdica dinâmica de perguntas (retóricas) e respostas (lacônicas)²⁹, que se organizam, inicialmente, na poética gregoriana, em rimas verticais e, posteriormente, em horizontais (quartetos, em rimas opostas, finalizados por verso que apresenta as “respostas” em síntese, compondo a técnica barroca dissimulação e recolha):

5	Quem lhe despeja o alforje?.....	o O Jorge O Surdo
	Outro há, com quem mais me aturdo.....	O Quibando
	E outro mais de quando em quando.....	
		Não vi putão mais nefando, pois todos seus sarambeques vai fazer com três moleques o Jorge, o Surdo, o Quibando.
6	Que lhe dão tão fracas linhas?.....	Sardinhas Siris
	Nenhuma coisa mais quis?.....	Agulhas.
	Por tão pouco tantas bulhas?.....	
		Eu creio, que isso são pulhas, que negra de entendimento

²⁹ Um jogo de perguntas e respostas ainda em tempos atuais, o *Jeopardy*.

não toma por pagamento
Sardinhas, Siris, e Agulhas.

7 Ela tem Jorge Por marido
escolhido..... Por amigo
E demais o quer com Por cachorro.
figo.....
Ele diz, que há de ser
forro.....

Eu de ouvir isto me morro,
pois ela o negrinho quer
para o mesmo tempo ser
Marido, Amigo e Cachorro.

(MATOS, 1990b, p. 1052)

No jogo acima, o poeta baiano seiscentista satiriza a mulher que se divide entre seus três amantes – ainda que um termine por ser escolhido para marido, a ele também caberá um papel submisso.

O trocadilho, mais uma forma popular no jogo com palavras, é encontrado entre os versos gregorianos:

[...]
que uma moça de reclamos
se deite à sombra dos Ramos,
se os Ramos produzem cornos.
(MATOS, 1990b, p. 741)

O trocadilho acima aproveita-se do sobrenome Ramos para caçoar de Betica, que traía seu amante com Manuel Ramos, produzindo aí um efeito visual entre sombras e imagens: os ramos de uma árvore projetados em sombras, como se fossem chifres. A metáfora visual compõe o texto zombeteiro e maldoso sobre a desventura da pérfida Dama:

CERTO COMISSÁRIO DA PLAYA, SEU AMAZIO, SABENDO, QUE
ANTES DE ELLA IR A SUA CASA, COSTUMAVA PRIMEIRO
TRATAR CO MANUEL RAMOS PARENTE, LHE PREPAROU UMA
LAVAGEM DE PIMENTAS DE QUE FICOU EM MISERÁVEL
ESTADO

(MATOS, 1990b, p. 740)

Para arrematar, encerra com uma imagem, em redondilhas maiores, zombeteira e ridícula de Betica, a se ver com os ardores da pimenta a punir a fogosidade dela:

- 6 Mas deixada esta matéria,
a saber de vós me alhano,
que é feito daquele abano,
com que à noite da miséria
a vossa negra Quitéria
(sendo na gema do inverno)
vos abanava o interno
do vaso, que em viva chama
vos ardia mais na cama,
que o Avarento no Inferno.
(MATOS, 1990b, p. 741)

Fazem parte também do jogo gregoriano barroco, o bailado das palavras, muito explorado em quiasmas (a) e a brincadeira com as muitas possibilidades, para um mesmo objeto (b):

- (a) Isto posto, ignorantes, e canalha
Se ficam por canalha, e ignorantes
No rol das bestas a roerem palha.
(MATOS, 1990b, p. 1163)
- (b) Se da sátira entenderes,
que pouco pesada vai,
vós, Betica, a acrescentai,
chamando-me, o que quiseres:
quantos nomes me puseres,
todos me viram frisando,
e se enfim acrescentando
não vos parecer bastante,
mudai-os de instante a instante,
pondo-me uns, e outros tirando.
(MATOS, 1990b, p. 732)

No excerto (b), o jogo é claramente proposto pelo poeta a Betica (aquela mesma, das pimentas) nos dois últimos versos – que ela mude as palavras já usadas anteriormente no poema (patife, mariola, sátiro, doudo, desaforado...) como aprover, as tantas vezes quanto a satisfaçam. Dessa forma, à interlocutora é dada a possibilidade de participar do fazer poético, colocando-se seu autor original como objeto de escárnio.

Pela pena (e/ou instrumento musical) do poeta-algoz, muitos foram fustigados, como o vizinho Domingos Nunes do Couto, “A QUEM BURLARAM HUNS AMIGOS FINGINDO-SE OFFICIAIS DE JUSTIÇA, E BATENDO ESTRONDOSAMENTE NA PORTA, ELLE COMO CRIMINOSO FUGIO PELO QUINTAL FAZENDO E PADECENDO TUDO, O QUE O POETA PINTA”

3 “Cerca, cerca o aposento”,
e apenas ele ouviu tal,
tinha varado o quintal
a sua pá como um vento:
achou por impedimento
espinhas de um limoeiro,
um bosque, um tronco, um madeiro,
e tudo isto quanto achou,
um só Nunes arrastou,
como se fora um Ribeiro.

4 Com tanto medo no rabo
o levou com mil pesares
a Justiça pelos ares,
como se fora o diabo:
achando-se já por cabo
no mar entre mil cardumes,
hoje faz muitos queixumes
aos fratelos, e fratelas,
de que tem dor de canelas,
sem ninguém lhe dar ciúmes,

[...]

(MATOS, 1990b, p. 941-942)

Também um frade franciscano, ao ser pego em “ACTO VENÉREO” com Brásia, meretriz mulata, teve sua intimidade devassada... e zombada:

8 Tantas faltas padeceis
fora do vaso, e no centro,
que nada ganhais por dentro,
por fora tudo perdeis:
já por isso recorreis
ao demo, a quem vos eu dou,
e tanto vos enganou,
que o Frade o demo sentindo,
dele, (e de vós) foi fugindo,
e co demo vos deixou.

[...]

(MATOS, 1990b, p. 856-857)

Não contente em revelar a luxúria do Frade, Gregório de Matos o faz correr do diabo...

Amantes logrados, prostitutas velhacas, amantes insaciáveis, adultérios, flatulências ruidosas (inclusive à porta do confessionário) e malcheirosas, desarranjos entéricos em momentos inusitados, justiça com olhos postos em interesses particulares... os tipos foram se avolumando em suas folhas volantes. E entre tantos, negros/as e mulato/as alcançaram significativo destaque nas sátiras depreciativas – sim, ele amava o corpo das mulatas, não implicando em respeito a essas mulheres.

Para as negras e mulatas, o poeta destinou versos de tratamento igual jocoso, mais degradante, em casos explícitos diferenciado daquele dirigido às mulheres brancas, em sua lírica de exercício barroco, como a descrição da alva Brites (“RETRATA O POETA AS PERFEYÇÕES DESTA DAMA COM GALHARDO ACEYO”):

- 2 Sei, que o sol vos daria o seu tesouro
Pelo negro gentil desse cabelo
Tão belo, que em ser negro foi desdouro
Do sol, que por d’ouro foi tão belo:
Bela sois, e sois rica sem ter ouro
Sem ouro haveis ao sol de convencê-lo,
Que se o sol por ter ouro é celebrado,
Sem ter ouro esse negro é adotado.
- 3 Vão os olhos, Senhora, estai atento;
Sabeis os vossos olhos o que são?
São de todos os olhos um portento,
Um portento de toda a admiração:
Admiração do sol, e seu contento,
Contento, que me dá consolação,
Consolação, que mata o bom desejo,
Desejo, que me mata, quando os vejo.
- 4 A boca para cravo é pequenina,
Pequenina sim é, será rubi,
Rubi não tem a cor tão peregrina,
Tão peregrina cor eu não a vi:
Vi a boca, julguei-a por divina,
Divina não será, eu não o cri:
Mas creio, que não quer a vossa boca
Por rubi, nem por cravo fazer troca.

(MATOS, 1990b, p. 700-701 – grifos meus)

A prática diferenciada na obra gregoriana faz elucidar e corroborar as palavras de Mary Del Priore (2006, p. 60): “[...] estudos comprovam que os gestos mais diretos, a linguagem mais chula era reservada a negras escravas e forras ou mulatas; às brancas se reservavam galanteios e palavras amorosas”, lembrando que “[...] a sociedade colonial as classificava como mulheres fáceis, alvos naturais de investidas sexuais [...]”. E não há dificuldade em detectar que a satírica gregoriana avulta em apelo sexual às mulatas visitadas, como observa ainda a historiadora carioca: “[...] não ousa [GM] brincar com a honra das brancas às quais só descrevia em tom cortês, ao passo que às negras d’África, ou às ladinas, se refere com especial desprezo: ‘anca de vaca’, ‘peito derribado’, ‘horrível odre’, ‘vaso atroz’, ‘puta canalha’” (DEL PRIORE, 2006, p. 61). Ainda no poema de onde retirou essas expressões (“ENFURECIDO O POETA DAQUELLES CIUMES DESCOMPOSTOS LHE FAZ ESTA HORRENDA ANATOMIA” – MATOS, 1990b, p.846-848), poderia Del Priore trazer uma testa que “em cuia desembesta”, “Barbinha aguda”, “Socó com saia”, puta “torpe, e mal feita”. Mas, há que se destacar, nessa “horrenda anatomia”, boca e olhos, em comparação com a Dama Brites: se esta tem olhos que são “um portento de admiração” e uma boca pequenina, lembrando um precioso rubi, a Chica, do retrato ferino (a quem uma didascália já identificara como “desengraçada criolla”), tem olhos que são “venenos” e uma “Boca sacada/com tal largura,/que a dentadura passeia por ali/desencalmada.” E não deixa o poeta de relatar que fede, a mulata, a coisa podre – característica, aliás, recorrente ao descrever negras e mulatas:

Se a boca vos fede a caca,
e tanto, puta, fedeis,
eu creio, que descendeis
de alguma Jaratacaca:
(MATOS, 1990b, p. 1013)

O que vos gabo é ser presuntuosa
Em tal camalidade, em tal miséria,
Como se a podridão fora formosa,
(MATOS, 1990b, p.1056)

Ela a manipuba fede,
Ela fede a carimá.
(MATOS, 1990b, p. 1086)

Do seu fedor se queixa
 até Sergipe d’El-Rei,
 por ser o sovaco, e vaso
 putiú, catinga, e pez.
 (MATOS, 1990b, p. 1088)

O retrato de Brites ganha contornos suaves de uma diversão maviosa, ressaltada pelas seguidas anadiploses (grifadas) nas estrofes 3 e 4, que também destacam a admiração do poeta; ainda que, se lidas em sequência, as palavras revelem (o que ele não esconde em outros poemas a ela dedicados) o olhar erotizado do poeta – da admiração até a observação da boca (sensualizada pela cor vermelha) –, ele não alcança o contato físico, ficando apenas em platônica contemplação.

Também Jean Carvalho França (1998, p. 19-22), em seu estudo sobre o negro na literatura brasileira, observa que Gregório de Matos elabora versos onde desfila uma “ampla galeria de *tipos negros*” (grifo do autor) associada a aspectos negativos: “à moral frouxa”, “crendices e bruxarias”, “desregramentos sexuais”, “abuso de bebidas” “e a um sem-número de outros males”, além, é claro, da imensa coleção de prostitutas: Anica, Luzia, Ignácia, Pelica, Angelinha, Mangá, Mariquita, Apolônia (“demônia!”), Esperança – e segue a lista! Em relação a esta última, o baiano também lembra a associação, inevitavelmente, às doenças sexualmente transmissíveis: A MESMA MULATA [Esperança] APPARECENDO EM OUTRA OCCASIÃO AO POETA MUY DESFIGURADA, AMARELLA E CHEYA DE GALLICO³⁰. Mas, extremamente pontual mostra-se o baiano no jogo de palavras mula/mulata:

Não me espanto, que nascessem
 tais efeitos de tal causa,
 que de Mulata sai mula³¹,
 como de mula Mulata.

(MATOS, 1990b, 842-843)

³⁰ Galico = sífilis.

³¹ Mula = linfogranuloma venéreo que causa severo inchaço inguinal, do qual se queixava Thomaz Pinto Brandão, o amigo do poeta, que é caçoado na sátira em questão.

Ao comportamento dissoluto dessas mulheres, não basta uma franca sátira – o léxico normalmente desaba ao chulo, como no caso das mulheres que se embebedam (“emborrachar”):

Tornaram-se a emborrachar
as Mulatas da contenda,
elas não tomam emenda,
pois eu não hei de emendar:
o uso de celebrar
aquela Santa, e a esta,
com uma, e com outra festa
não é devoção inteira,
é papança, é borracheira
dar de cu, cair de testa

(MATOS, 1990a, p. 479)

Para meretrizes que também são das feitiçarias, Gregório de Matos tem admoestação específica:

Dizem, Luíza da Prima,
que sois puta feiticeira,
no de puta derradeira,
no de feiticeira prima:
grandemente me lastima,
que troqueis as primazias
a lundus, e a putarias,
sendo-vos melhor ficar
puta em primeiro lugar,
em último as bruxarias.

(MATOS, 1990b, p. 866)

Fazendo uma troça antitética, usando o nome da mulata, ele a reitera em seu lugar – o comércio das prendas carnais e não as artes das mandingas. Mais adiante, faz relações demoníacas, que se estendem à cama; e, tendo ela um *incubus* por amante, quem teria coragem de com ela se deitar? – “Isto suposto, Luizica,/vos digo todo medroso,/que deve ser valeroso/o homem, que vos fornica;” (MATOS, 1990b, p. 867).

Ainda na zombaria a Luizica, fala o poeta de seus “lundus”. É ponto forte na poética gregoriana satírica a brasilidade miscigenada, em cores, palavras, comidas e demais elementos culturais. O lundu, “De origem africana, mais precisamente da

região de Angola e do Congo, [...] Caracteriza-se pelo canto e pela dança em que o alteamento dos braços, com o estalar de dedos, e a umbigada – encontro dos umbigos [...]” (DINIZ, 2006, p. 18) – destaca-se, em Gregório de Matos, como metáfora para os movimentos do coito, de forma lasciva – associação ao “despudor” das africanas e suas descendentes miscigenadas, reforçando a imagem de permissividade e acentuado comportamento dissoluto, difundido, amiúde, em seus versos.

Enfim, resume-se o que escreve em sua poética o baiano em dois de seus versos: “Não há no Brasil Mulata/que valha um recado só.” (MATOS, 1990b, p. 1169).

3 LUGARES DE MALDIÇÃO, EM VERSOS DO MALDITO

Também os locais onde viveu e passou o poeta barroco receberam seus versos jocosos. De Angola, há lamúrias e tristezas por estar exilado. De volta ao Brasil, a pena maldizente se apresenta:

DESCREVE O POETA A CIDADE DO RECIFE EM PERNAMBUCO

Por entre o Beberibe, e o Oceano
Em uma areia sáfia, e lagadiça
Jaz o Recife povoação mestiça,
Que o Belga edificou ímpio tirano.

O Povo é pouco, e muito pouco urbano,
Que vive à mercê de uma linguíça,
Unha-de-velha insípida enfermiça,
E camarões de charco em todo o ano.

As Damas cortesãs, e por rasgadas
Olhas podridas, são, e pestilências,
Elas com purgações, nunca purgadas.

Mas a culpa têm vossas reverências,
Pois as trazem rompidas, e escaladas
Com cordões, com bentinchos e indulgências.

(MATOS, 1990b, p. 1191)

Ao final do soneto, vemos a zombaria em seu estilo anavaldado, a falar das Damas de “purgações, nunca purgadas” (além de retomar o tema mal-cheiroso). O

degredo não atenuou a satírica gregoriana, ainda que ele tenha sido proibido de fazê-la, ao retornar ao Brasil.

Lisboa e Sergipe inspiraram o poeta, mas a Bahia, berço e terra de desregramentos, é o lugar de sua maior dedicação quanto aos comentários ferinos e, muitas vezes, melancólicos (a “Triste Bahia”), ao vê-la tão descuidada, explorada e aviltada. Ao se despedir de sua “INGRATA PÁTRIA”, ele, imposto pelo degredo, esculpe ainda suas farpas com navalha:

Adeus praia, adeus Cidade,
e agora me deverás,
Velhaca, dar eu adeus.
Que agora, que me devas
dar-te adeus, como quem cai,
sendo que estás tão caída,
que nem Deus te quererá.
Adeus Povo, adeus Bahia,
digo, Canalha infernal.
[...]

(MATOS, 1990b, p. 1170 – grifos meus)

Escárnio magoado. O poeta, ao ser degredado, é irônico ao revelar a situação: é banido por mostrar as verdades do povo. Verdade do povo que fica. Ou ainda, da vilania de sua terra ao receber qualquer um que lá se apresente (como já comentado), mesmo um ladrão reconhecido. E conclui:

[...]
Oh assolada veja eu
Cidade tão suja, e tal,
avesso de todo mundo,
só direita em se entortar.
Terra, que não parece
nesse mapa universal
com outra, ou são ruins todas,
ou ela somente é má.

(MATOS, 1990b, p. 1173)

Findou os dias em terras pernambucanas. Não pôde retornar a sua terra natal – castigo definitivo por sua poética satírica que desconhecia poderes e primava em afrontas.

Segue ainda em relativo exílio o poeta de pena maldita, quase marginal. Páginas e mais páginas são privadas da verve insolente, de travessura melancólica e das esporadas virulentas e desbocadas. É preciso ainda que os incômodos e pudores deixem à vista (farta) a artesanaria poética de Gregório de Matos, também em sua satírica. Como bem expressou o próprio baiano: “Eu tenho a língua embargada/aqui, que se a não tivera,/cousa boa não dissera,/fizera coisa falada:” (MATOS, 1990b, p. 1180) – pois se mesmo em interdições a sua época (“Que me quer o Brasil que me persegue?” – MATOS, 1990b, p. 1163), valeu-se da pena inconveniente, que siga assim sendo em leituras e estudos, porque de indiscutível valor literário é sua obra e atuais são ainda os maganos e as chagas.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DEL PRIORE, Mary. *História do Amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba – a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos Concretos – poesia brasileira no jornal*. Pesquisa e organização de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Imagens do Negro na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1998. (coleção Tudo é História)
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho – Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê; Campinas: Unicamp, 2004.
- MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. Vol. I. Edição de James Amado. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990a.
- MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. Vol. II. Edição de James Amado. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990b.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- RABELO, Manuel Pereira. Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos Guerra. In MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. Vol. II. Edição de James Amado. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

SANTOS, Ciro Soares dos. *Deus e o diabo na poesia de Gregório de Matos*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

SPINA, Segismundo. Gregório de Matos. In COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil – Era Barroca, Era Neoclássica*. Vol. 2. 7. ed. São Paulo; Global, 2004.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. 4ª reimpressão da ed. 1. São Paulo: Ed. 34, 2005.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco* – estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. Tradução de Mary Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Coleção Stylus)

O ESTILO IRÔNICO DE RUBEM BRAGA E OS ASTROS DE MIRAKOFF

THE IRONIC STYLE OF RUBEM BRAGA AND THE STARS OF MIRAKOFF

Paulo Ricardo Fernandes Rocha³²
Ana Maria Remígio Osterne³³

RESUMO: Neste artigo, será perceptível o objetivo de tracejar o estilo irônico do cronista Rubem Braga. As pontuações do estilo do autor em destaque foram vistas dado o contexto social e histórico da época em que este realizou suas produções artísticas, ao longo do século XX. Há motivos válidos para a produção do presente artigo, haja vista Rubem Braga, através de suas crônicas, ainda ser centro de várias pesquisas, quer na rede regular de ensino (fundamental e médio), quer na Academia. Os temas abrangidos nas crônicas de Braga, embora discutidos em um contexto do século XX, ainda são temas atuais por tratarem de problemas atemporais no tocante ao cotidiano da sociedade. Os teóricos que contribuirão à pesquisa feita serão: Sousa (2012), Drummond (2012), Costa (2011), Candido (1992), Santana (2006), Ribeiro (2009), Brandão (1983), Muecke (1995). Essa relação contexto - estilo irônico nas crônicas de Rubem Braga será analisada com base na produção artística “Aconteceu com Orestes”, do referido cronista, detectando-se a ironia dele sendo disparada contra as previsões astrológicas de um personagem chamado Mirakoff.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Braga. Ironia. Mirakoff. Astros.

ABSTRACT: In this article will be noticed the objective to trace the ironic style of the chronicler Rubem Braga. The punctuations of the highlighted author's style were seen given the social and historical context of the time in which his artistic works were made, throughout the 20th century. There are genuine reasons for the elaboration of this paper, considering that Rubem Braga through his chronicles still is basis for various research whether in the unified school districts or in the Academia due to the themes approached in his chronicles that although discussed in a twentieth century context, are still prevailing themes because it deals with timeless problems regarding the day-to-day of society. The theoreticians who will contribute to the research will be Sousa (2012), Drummond (2012), Costa (2011), Candido (1992), Santana (2006), Ribeiro (2009), Brandão. This context relation – ironic style in the chronicles of Rubem Braga will be analyzed based on the chronicle “Aconteceu com Orestes” by the aforementioned chronicler, detecting his irony being discharged against the astrological predictions of a character named Mirakoff.

KEYWORDS: Rubem Braga. Irony. Mirakoff. Stars.

³² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN (2016). Graduado em Letras - Habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN. E-mail: prferocha@gmail.com

³³ Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Ceará (2002). Graduada em Letras - Português pela Universidade Estadual do Ceará (1997). E-mail: remigioprof@yahoo.com.br

1 INTRODUÇÃO

É significativo, com respeito a Rubem Braga, as pesquisas que nos direcionam para o contexto em que este se encontrava, como veremos mais adiante. Paralelo a isso, também vários teóricos não hesitaram em caracterizar a maneira em que o autor compunha as crônicas, o estilo dele, dentre esses: Sousa (2012), Drummond (2012), Costa (2011), Candido (1992), Santana (2006).

Vale ressaltar que será necessário darmos uma atenção especial para o modo como Braga utiliza a figura de linguagem ironia, ancorados em teóricos como Ribeiro (2009), Brandão (1983), Muecke (1995), pois esta vem a contribuir como uma ferramenta valerosa na efetivação da crítica dele a determinados aspectos sociais.

Desta forma, o presente artigo depois de fazer uma jornada do contexto de Braga, e seguidamente do estilo deste, terá por objetivo pontuar o estilo irônico do autor em destaque, por meio da análise de recortes da crônica “Aconteceu com Orestes” (1978) - produção de Rubem Braga. Neste sentido, constataremos o modo como Rubem utiliza a ironia “contra uns presságios” encontrados em uma seção de jornal, produzidos por um indivíduo chamado Mirakoff, responsável pelo horóscopo do *Diário Carioca*.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO DO AUTOR

Segundo Portela (2013), Rubem Braga chegou a ser correspondente da Revolução Constitucionalista de 1932 para o jornal mineiro *Diários Associados*. Embora Rubem Braga fosse formado em Direito, foi no campo jornalístico que esse teve suas letras petrificadas no acervo literário nacional.

Segundo Souza (2012, p.14), ao apontar uma contextualização para o cronista, além deste no cenário da Revolução Constitucionalista de 1932, também pode-se remetê-lo a outros acontecimentos: “[...] a participação do Brasil na batalha de Monte Castelo, durante a Segunda Guerra Mundial-, foi editor de livros, chefe do escritório de Expansão Comercial do Brasil no Chile, embaixador do Brasil no Marrocos”.

Profissionalmente, ao realizar atividades como repórter, Rubem Braga

[...] conheceu grandes personalidades brasileiras e internacionais, como os escritores Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Cecília Meirelles, Jorge Luiz Borges, Gabriel García Marquez, Manuel Puig, Pablo Neruda, Jacques Prévert, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e outros [...] (SOUSA, 2012, p. 14).

Já nos direcionando para os temas do cronista, em decorrência do contexto em que este vivia, podemos elencar uma gama de assuntos abordados por ele. Acerca desses temas, é notável a opinião de alguns pesquisadores que refazem a jornada do cronista, por exemplo, Ribeiro (2009, p. 88-89):

No decorrer de sua longa trajetória profissional, Rubem Braga escreveu sobre quase todas as questões do século XX: sobre o nazismo, o franquismo, o salazarismo, o comunismo; sobre a revolução cubana e a invasão daquele país pelos Estados Unidos; atacou as atitudes retrógradas da Igreja Católica e defendeu a Teologia da Libertação; combateu as ditaduras do Estado Novo e a militar de 1964; defendeu o monopólio da Petrobrás, nos anos 50; defendeu a indiferença do governo e das elites econômicas em relação à miséria do povo brasileiro; previu, já nos anos 50, os graves problemas que decorreriam dessa indiferença; denunciou negociatas as mais diversas e, reiteradamente, a falta de fiscalização da indústria farmacêutica pelo governo; analisou as transformações verificadas no mundo moderno; as novas tecnologias e seus impactos, a ocupação do mercado de trabalho pelas mulheres, as novas linguagens artísticas e literárias; atacou a ação violenta e arbitrária das polícias e das forças armadas, denunciou a censura e as torturas nas delegacias e nos quartéis; defendeu presos políticos (quando ele mesmo não era um); acompanhou, como repórter, a Guerra Fria, a política do petróleo, as experiências nucleares, a tomada do poder por Fidel Castro em Cuba [...]

Por conseguinte, e de maneira mais delimitada, é também possível encontrarmos uma visão de Rubem Braga sobre a realidade social brasileira. Dessa maneira, o cronista realiza críticas para os diversos problemas encontrados na sociedade brasileira. Por exemplo:

[...] defendeu a preservação da estabilidade do emprego dos trabalhadores; deu voz aos subúrbios esquecidos e abandonados; acolheu inovações na cultura brasileira, a exemplo da roqueira Rita Lee, atacada por críticos, nos anos 60; apoiou campanhas de alfabetização; combateu práticas nocivas, como a cultura do “jeitinho”, a pena de morte e o preconceito de homossexuais e

prostitutas; ironizou o compadrio e o jogo de interesses na Academia Brasileira de Letras; denunciou, numa série de crônicas e reportagens, atentados ecológicos, a exemplo da construção da siderúrgica de Tubarão em Vitória do Espírito Santo e da Tibras, na Bahia, bem como o comércio de animais silvestres nas rodovias brasileiras [...] (RIBEIRO, 2009, p.88-89).

Conforme Ribeiro (2010), temos a capacidade, por meio dos assuntos abrangidos por Rubem Braga, nas experimentações artísticas deste, de visualizar a polivalência (várias habilidades) do cronista em relação ao domínio dos principais acontecimentos à sua época, não apenas a caráter nacional, mas também internacional. De acordo com Sousa (2012, p. 44), sobre os campos nos quais Rubem Braga atuava, ela diz: “[...] as áreas onde se pode conseguir uma boa pauta são várias, por exemplo: agricultura, política, esportes, cultura, cidades, mundo, ecologia, celebridades, tecnologia, ciências etc., tudo o que ocorre e causa interesse na vida cotidiana”. É significativo, portanto, o rendimento igualitário do cronista em todas essas áreas, em relação à produção de seus escritos.

No entanto, como uma imagem da relação do contexto do cronista a seu estilo, precisamente a ironia, faremos a análise de apenas uma crônica: “Aconteceu com Orestes”. Antes da análise, porém, vejamos algumas postulações teóricas sobre o estilo de Rubem Braga, especialmente a ironia.

3 O ESTILO RUBEMBRAGUIANO

Rubem Braga é autêntico em relação ao caminho que faz tomar sua arte: a crônica³⁴. Este é considerado um precursor do gênero no cenário moderno brasileiro. De acordo com Sousa (2012, p.15), em concomitância ao dito: “Rubem Braga é considerado o fundador da crônica moderna brasileira e um dos maiores cronistas do nosso país”. Assim sendo, o autor brasileiro é autêntico na escolha de um único veículo para disparar seus escritos- a crônica.

Há uma caracterização das produções textuais de Rubem Braga como sendo considerada uma espécie de testemunho:

³⁴ Conforme Sousa (2012) o termo advém de uma raiz grega *khronos* e está relacionado ao tempo. *Khronos*, em latim *chronus*, significa a personificação do tempo. A crônica empresta esta denominação (de maneira apropriada) por estar fortemente ligada ao tempo cronológico, sequencial, que pode ser medido em um momento indeterminado, em que alguma coisa importante aconteceu e precisa ser relatada.

Na literatura, a função testemunhal, na chave de Gérard Genette, pressupõe que o escritor indique a sua fonte de informação ou se mostre totalmente fiel às memórias ou sentimentos do fato em questão. Em outras palavras: o narrador esteve presente ou ouviu falar de um acontecimento importante e resolveu escrever sobre ele, não como um historiador, mas como alguém que pode dar fé. O escritor de testemunho tem a possibilidade de misturar ficção e realidade em sua narrativa [...] (SOUSA, 2012, p.14).

Desta forma, o escritor testemunha em suas crônicas uma originalidade, motivada pela sua transparência em relação ao que ele se propunha: tratar de questões relevantes à vida e seus problemas por meio da escrita das situações cotidianas. Consequentemente, o leitor capturaria e de maneira bem humorada a intenção do autor, haja vista que

[...] os cronistas sempre foram numerosos na imprensa diária e semanal, e Machado de Assis foi um mestre do gênero. Enquanto os maiores o praticavam como atividade lateral, Rubem Braga (1913-1990) pode ser considerado um cronista puro, e talvez o maior da literatura brasileira contemporânea. O seu estilo singelo, correto e elegante, cheio de humor e poesia, é admiravelmente apto para comunicar o sentimento da vida diária e descobrir aspectos sugestivos das mais variadas facetas da realidade. Reunidas em livro, as suas pequenas crônicas guardam o interesse das obras plenamente realizadas [...] (CÂNDIDO, 2009, p. 110-111).

Com base no comentário de Candido (2009), notamos que ele destaca o estilo de Rubem Braga: o cronista possuía um afeto pelas situações cotidianas, do simples viver do homem em suas diversas atividades, mesmo que nessa simplicidade, por mais nítida que fosse demonstrada, o cronista jamais omitia o testemunho de problemas sérios que afligiam a sociedade (de preferência a brasileira): desigualdade social, falta de atenção aos interesses da população, corrupção, dentre outros. É visível, assim, que a simplicidade do cronista não era sinônimo de uma possível suavização de seus escritos diante das mazelas sociais da época.

Artistas contemporâneos a Rubem Braga realizaram uma caracterização do estilo do cronista. Alguns desses artistas, inclusive, foram entrevistados pelo próprio Braga, quando este realizava suas atividades de repórter. Drummond, com grande admiração e respeito pelo cronista mencionou: “[...] a qualidade mestra e inesperada

de Braga: lucidez [...] anota os maravilhosos fenômenos da primavera e verão, que passam despercebidos ao comum, e trai deles o maior proveito existencial [...]”³⁵. Drummond enaltece Rubem por este ser um cronista lúcido, isto é: de uma intelectualidade clara e proporcionalmente profunda em realização ao que ele escrevia.

De maneira peculiar, Braga especialmente faz uso da figura de retórica *ironia*, como uma ferramenta capaz de trazer humor e crítica no conteúdo das suas crônicas, conforme será exemplificado na análise da crônica “Aconteceu com Orestes”.

3.1 O estilo irônico de Rubem Braga

A ironia³⁶ é um traço presente e significativo em boa parte das produções do autor Rubem Braga. Muitas vezes, segundo Sousa (2012, p.166), ao analisar uma das crônicas de Braga, menciona que “a ironia pode ser comparada a uma arapuca, uma pegadinha, com o objetivo de concluirmos que ele [Rubem Braga] zomba da situação, do leitor e do censor por caírem na sua armadilha”. Então, é evidente a caracterização de Rubem Braga como um debochador que, na simplicidade de sua arte, ironicamente zomba das situações e das pessoas que as protagonizam na vida em sociedade. Com isso,

[...] a ironia está relacionada à lógica da contrariedade entre duas significações, em que a figura (subentendida) estivesse em oposição à própria (expressa). Uma forma de linguagem que dá a entender o contrário daquilo que diz [...] se opõe a metáfora, já que esta compreende uma relação de semântica de semelhança ou equivalência [...] (BRANDÃO, 1983, p.20).

Com base na citação acima, não só podemos, mas devemos analisar as composições literárias de Rubem Braga sob um viés irônico. Neste sentido, é preciso olhar além do óbvio, o logo expresso nas crônicas de Braga. É necessário

³⁵ DRUMMOND, Carlos. *Rubem, Braga professor de lucidez*. Original- datilografado em 07 jan. de 1963. In: DUTRA, Katia. *Rubem Braga: o mestre das crônicas*. Disponível em: < <https://goo.gl/Cf7uPY> > Acesso em: 03 de out. de 2017.

³⁶Segundo o dicionário Aurélio (2000, p. 402), há duas definições para o termo *ironia*: “[O primeiro é:] Modo de exprimir-se em que se diz o contrário do que se pensa ou sente. [O segundo é:] Contrário fortuito que parece um escárnio”.

sermos perspicazes em relação à crônica dele, para que possamos extrair o subentendido, que muitas vezes é uma ideia contrastante ao que vem sendo dito sob uma primeira leitura realizada, ou ainda, uma leitura despreziosa. Caso não se faça o mencionado, muito provavelmente ficaríamos com uma ideia equivocada no tocante à verdadeira intenção do cronista em sua prosa.

Em suma, constata-se, nas palavras da pesquisadora Débora Betânia de Santana (2006, p. 38-39), esta que considera a crônica e a ironia um casamento perfeito, o seguinte:

Na crônica, a ironia é a afirmação de algo diferente do que se deseja comunicar. Consiste em não dar às palavras o seu valor real ou completo, querendo significar o oposto do que se diz. É um disfarce delicado, um dizer uma coisa por outra. Quando um indivíduo usa de ironia, na maioria das vezes, não pretende ser aceito, mas compreendido e interpretado. O que diferencia a ironia do enunciado falso simples é a sinalização da contrariedade, geralmente sutil, por meio do contexto, da edição, da entoação, do gesto ou de outro sinal. A função da ironia na crônica é deixar o texto leve, levando o leitor à crítica, à reflexão e ao humor.

Neste sentido, temos essa leveza nas crônicas de Rubem Braga, gerada por uma suave rigorosa contrariedade em seus textos, em que, de maneira despreziosa, sem a busca de uma aceitação, este busca apenas o nosso entendimento em relação às crônicas dele. Dessa maneira, ao haver o seguimento desses procedimentos por parte do leitor (leitura-reflexão-entendimento), ele chegará de uma maneira crítica, e ao mesmo tempo bem humorada, mas nunca levianamente, às questões sociais que vêm sendo levantadas e tratadas, por parte do autor Rubem Braga.

Assim, depois de termos realizado uma contextualização do cronista Rubem Braga, bem como pontuações importantes sobre seu estilo, dando destaque a ironia (com base em citações de estudiosos e artistas- como Carlos Drummond de Andrade- que leram e analisaram o cronista), temos suporte para a análise da crônica “Aconteceu com Orestes”. Nesta análise, será tracejado o estilo irônico de Rubem Braga, com base no contexto em que este vivia.

4 “ACONTECEU COM ORESTES”: IRONIA RUBEMBRAGUIANA VERSUS MIRAKOFF

Na crônica, inicialmente Rubem Braga³⁷ menciona uma das atividades corriqueiras dele, que é pegar o *Diário Carioca*³⁸ e ir de imediato à procura de uma seção do jornal chamada “Dia Astrológico”, sendo essa seção produzida por um redator denominado Mirakoff. Com base nessa atividade diária do autor, iremos fazer um recorte de três previsões de Mirakoff, em sua seção, e posteriormente, ver o estilo irônico de Rubem Braga ao lidar com esses três prognósticos. Como base para a análise dos três recortes que serão abordados neste artigo, é preciso levar em consideração uma comparação feita pelo cronista. Braga realiza uma comparação do que é dar atenção ao que está predestinado para si e para as pessoas que nasceram por volta do mesmo dia e mês que ele, com uma dada etapa na vida dele- quando este jogava pôquer:

Em minha tão distante mocidade gastei, confesso, em mesas de pôquer ou *cook-can* (naquele honrado tempo que não se falava nem de ‘buraco’ nem de ‘pif-paf’ ou ‘biriba’) [...] Nós, os sentimentais, não devemos jogar pôquer, jogo de matemáticos, é esta a moral. Criei, então, o hábito, muito comum entre tais viciados, de ‘filar’ ou ‘cheirar’ a carta perdida; e ao ver a seção “Dia Astrológico” faço o mesmo. Ponho a mão sobre o pequeno trecho referente a pessoas nascidas entre 22 de dezembro e 20 de janeiro, que são minhas companheiras de infortúnio, e a vou retirando devagarinho. Costumo entregar-me a esse exercício logo após as minhas abluções matinais, à mesa de café; e, palavra por palavra, vou lendo até o fim a sentença dos astros para o dia que se inaugura [...] (BRAGA, 1978, p.103-104).

³⁷ Na crônica, as experiências narradas se originam da própria vivência de Rubem Braga. Dessa forma, não há uma narrativa fictícia, mas factual do autor.

³⁸ O jornal teve início em 1928, fundado por Macedo Soares. Segundo Costa (2011, p. 10) em relação ao estilo do *Diário Carioca* e ao que ele se propunha: “era um jornal de elite, de poucos leitores, relativamente, mas de enorme influência, e que abrigou em sua redação alguns dos jornalistas mais notáveis que o Brasil produziu. Com seu característico senso de humor e requinte estilístico, encarnou como poucos concorrentes o espírito da antiga Capital Federal. Em matéria de política, foi a expressão fiel do estilo intemorato do seu fundador e principal editorialista. Nos seus 37 anos de vida, esteve quase sempre na oposição. Denunciou desmandos administrativos, produziu crises institucionais, derrubou ministros – tudo em nome de valores, como liberdade, probidade, legalidade, em que Macedo Soares, o ‘Príncipe dos Jornalistas’, acreditava acima de tudo”. O próprio Rubem Braga trabalhou no *Diário Carioca*, quando este enviava suas crônicas da Itália durante a Segunda Guerra mundial. Inclusive, o cronista era digno de elogios no desempenho de suas atividades: “É preciso ser escritor para descobrir poesia na guerra. [...] Era um privilégio para o DC ter, em 45, um repórter-cronista enviando matérias, mesmo com os textos chegando à redação com atrasos de um mês, dois meses. A visão das batalhas ficava mais humana mais humana e doce, apesar de a doçura ser mesclada com o cheiro enjoativo de sangue” (COSTA, 2011, p. 152).

Com base no trecho acima, já que no pôquer - não uma opção de jogo popular ao brasileiro tal como o buraco, biriba - o cronista não é felizardo em suas apostas, perdendo para “amigos” em mesas de jogatina (este chegando à conclusão de que ele não deve jogar mais, uma vez que pôquer, então, não é jogo para “sentimentais”, que trocam a razão nas estratégias por atos ingênuos e imprecisos na jogada, se deixando levar, por exemplo, pelas cores e símbolos das cartas), ele nota que é preciso encontrar a carta perdida (aquela que seria a necessária para ele vencer a mão no pôquer) nas previsões do “Dia Astrológico”, fazendo isso diariamente pela manhã durante o café matinal ao ler o jornal, aparentemente em busca de uma “sorte”.

Com isso, o cronista passa a mencionar algumas previsões encontradas nas seções de horóscopo que seriam oportunas para o dia dele. Ao mesmo tempo, o cronista demarca como realizar uma linearidade no dia para que as ações dos indivíduos ocorram em conformidade com o que é predestinado pelos astros. Notemos também, que muitas vezes o cronista já é objetivo em suas observações de como “não acontecer”- haja vista que algumas previsões são óbvias no tocante às situações cotidianas - o que é dito nas previsões de Mirakoff - já em tom crítico.

Um primeiro recorte das previsões de Mirakoff é:

‘Sarcasmo e dores de garganta; a tarde será favorável para negócios de minas’. Estremeço. Ouvirei ou direi sarcasmos? Como evitar dores de garganta? Qual dos meus amigos terá algum negócio escuso referente a minas para que eu possa adquirir urgentemente algumas ações e especular com violência? (BRAGA, 1978, p.104).

Conforme a presciência trazida, notamos que Braga não vê diretamente o efeito da previsão dos astros nas pessoas (que seria o esperado para os crentes nos astros, “talvez” ele como um), mas ele é que se sente predisposto em contribuir para a efetivação das previsões. Por exemplo: no caso de um amigo dele ter um revés trabalhando nas minas, Rubem, por ter sabido o que estava predestinado para o amigo, tomaria a iniciativa de se mover para encontrar soluções do porquê não ter acontecido de acordo com o que estava previsto para o amigo pelos astros. É evidente, então, a ironia por parte do cronista, demonstrando de maneira bem humorada, a bizarrice que seria pensar em uma obrigatória concomitância (que com

certeza pode acontecer, mas não pela regência da astrologia) na vida de um trabalhador nas minas com o que está prescrito em uma seção de jornal.

Logo após temos um segundo prognóstico no desenrolar da crônica, agregado já às observações de Braga:

Se o horóscopo anuncia: 'Notícias alviseiras e negócios promissores' confesso que espero o carteiro com certa ânsia, e me posto algum tempo junto ao telefone; se nada obtenho, dou as caras pela Rua 1º de Março à espera de que o Sr. Guilherme Silveira me encontre ali pela calçada do Banco do Brasil e abrindo os braços exclame:

-Oh, Braga! Você vai me tirar de uma grande dificuldade. Imagine que estamos com excesso de caixa aqui no Banco, e eu precisava me ver livre de pelos menos uns 150 mil contos. Você não conhece ninguém que tope um empréstimo? Olhe, eu faço a coisa barata, quatro por cento ao ano... Dê um jeito nisso, ó Braga irmão! (BRAGA, 1978, p. 104).

Mais uma vez Braga monta situações para que as circunstâncias e as pessoas conpirem a favor do anúncio do horóscopo. A partir disso, ele “confessa” que se está previsto boas notícias no prognóstico, ele então irá esperar o carteiro ansiosamente com alguma notícia satisfatória, como também ficará junto ao telefone na expectativa de alguém ligar para lhe dar uma boa nova. Ao mesmo tempo, caso ele não consiga o cumprimento da primeira parte da previsão, ele então vai se locomover em direção ao Banco do Brasil à espera de Guilherme Silveira, provavelmente pelo pronome de tratamento Sr, ser alguém de grande responsabilidade e poder na instituição bancária, evidenciado o poder deste mais ainda por ele poder realizar a idealização do cronista mencionada seguidamente: de haver um saldo excessivo no banco a ponto deste liberar um empréstimo de uma enorme quantia, 150 mil contos, para algum conhecido do cronista, e que este “felizardo”, poderá pagar a 4 % ao ano (que promissor, não?). É mais do que claro o fato de que tanto “a espera” do carteiro, quanto “a espera” de Guilherme Silveira, são situações de pouquíssima probabilidade de concretização. Dessa maneira, temos, em um tom escarnecedor, o quanto seria patético imaginar a realização dessas situações em conformidade ao anunciado no horóscopo, por Mirakoff. É possível caracterizar esse escárnio, disparado por Braga, segundo o teórico D.C. Muecke (1995, p. 78), como “[...] ironia verbal ‘de alto-relevo’ [que] é o elogio antifrástico no lugar da censura”. Sendo assim, o cronista arma uma armadilha

frente aos prognósticos, levando em consideração a censura deste para com as previsões astrológicas, no entanto, isso perceptível despindo a roupagem do elogio feito às presciências.

Por fim, é encontrado um terceiro e último recorte da ironia de Rubem Braga na análise deste artigo:

Também é impossível não ficar impressionado quando as “astralidades” (esta é uma palavra que parece exclusiva do Sr. Mirakoff) predizem simplesmente: ‘Espírito brilhante. Favorabilidades. Cupido está favorável’. Abro a máquina com ímpeto e imediatamente me ponho a escrever coisas estupendas; cada frase minha vai cintilando, faiscando, reverberando com singular talento. Feito o que, ponho a minha famosa gravata dourada, coloco uma pequena flor à lapela e saio para a rua cheio de ‘favorabilidades’, inteiramente a disposição das damas. Devo confessar que nem as damas nem o Sr. Guilherme Silveira parecem dar muita atenção aos astros. Leiam Mirakoff! – é a mensagem que lhes envio (BRAGA, 1978, p. 105).

O cronista, logo no início da citação acima, faz uma observação de modo um tanto crítico com relação ao uso exclusivo, por parte de Mirakoff, do termo “astralidades”, possivelmente pela ocorrência incomum da palavra. Depois, Braga coloca um tom simplista no que se refere ao presságio, ao dizer que Mirakoff “simplesmente prediz”³⁹: “Espírito brilhante. Favorabilidades. Cupido favorável”. Dessa maneira, então, para intensificar um escárnio em relação à predição, Braga narra acontecimentos, por iniciativa dele, para que o prognóstico possa surtir efeito em sua vida. Assim, se os astros dizem que haverá “espírito brilhante”, Braga pegará sua máquina de datilografar e irá “faiscar”⁴⁰. Isto é: por causa da previsão de Mirakoff, Braga irá realizar escritos, nesse dia da previsão, com uma habilidade singular jamais vista em suas produções (podemos notar como Braga é “grato” a Mirakoff pelo espírito brilhante previsto). Mas então, não pára por aí. Agora que o

³⁹ Costa (2011, p.364), depois de fazer uma abrangência de alguns que trabalhavam no jornal, demarca a figura do professor Mirakoff: “cuidava do horóscopo. Ele pegava a coleção antiga, do ano anterior, e praticamente copiava o prognóstico de determinado signo. Trocava umas poucas palavras, incluía alguma coisa nova, melhorava a previsão, modificava algo de acordo com o humor do dia, recorrendo a palavras agradáveis, não negativistas”. Conseguimos notar, assim, a predisposição de Rubem Braga, deferir sua ironia frente às previsões de Mirakoff, uma vez que estes, provavelmente colegas de trabalho no *DC*, mas que Rubem, notava a falta de engajamento do professor em relação a sua função no trabalho, constatado nessa última citação da nota.

⁴⁰ Forma metafórica, dentre outras trazidas na citação acima pelo cronista, para expor sua forte inspiração, seu brilhar, desejo, afinco, no ato da escrita.

cronista agiu sob o “espírito brilhante”, este não pode perder o resto do que está prognosticado para ele: “favorabilidades” e o “cupido está favorável”. Nesse sentido, Braga agora se arrumará colocando um belo traje, gravata amarela e uma flor na lapela, já que está favorável para namoro. Nota-se, portanto, remetendo-se novamente a Muecke (1995), o que é caracterizado como “Ironia Observável”: “[...] quando existe uma Ironia Observável o ironista apresenta algo irônico- uma situação, uma sequência de eventos, uma personagem, uma crença etc- que existe ou pensa que existe independentemente da apresentação” (MUECKE, 1995, p.77). Realmente se constata, pela sequência de eventos a serem descritas no próximo parágrafo, uma “crença” por parte do cronista em relação às presciências de Mirakoff, sendo possível, assim, se aproximar do pensamento real do cronista sobre os prognósticos.

Em concomitância à previsão, então, o cronista vai em busca das damas. No entanto, notamos uma quebra em relação à favorabilidade para Braga, não havendo harmonia para com a presciência (que trágico! Além do mais, assim como Braga, “todos” esperavam a efetivação dela, certo?) Como assim? Uma vez que Braga chega à conclusão de que o Sr. Guilherme Silveira⁴¹, como também as damas, devessem ler Mirakoff, podemos constatar, implicitamente, o seguinte fato: pela falta de leitura dos prognósticos de Mirakoff, por parte das damas e do Sr. Guilherme Silveira, não há como ocorrer à concretização da presciência. O que é estranho, haja vista que os astros regem de uma forma que as pessoas e as circunstâncias, que são a orquestra, devessem obedecer, sem saberem que estão sendo regidas por um maestro, que são os astros, independentemente da leitura da partitura (os prognósticos de Mirakoff, na seção “Dia Astrológico”, no *DC*).

Assim, depois de termos considerado esses três recortes da ironia rubembraguiana frente às predições de Mirakoff, só nos resta acatar o apelo expresso do cronista: “Leiam Mirakoff” (pressupostamente, tendo em vista a inutilidade de deixar a vida ser guiada por predições astrológicas: não leiam Mirakoff!).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

⁴¹ Personagem relacionado à segunda predição trazida aqui no artigo que não contribuiu, “conforme o esperado”, a favor da predição do Sr. Mirakoff.

Neste artigo, vimos o contexto em que o cronista Rubem Braga estava inserido quando realizou a escrita das crônicas dele. Este, como cronista-repórter, ao produzir suas reportagens e conseqüentemente as crônicas- propagadas em jornais, como o *Diário Carioca* - conseguia passar imagens de alguns dos principais acontecimentos em dimensão internacional (tais como a Guerra Fria, comunismo, nazismo), como também em extensão nacional (estabilidade empregatícia, reivindicações dos menos favorecidos, a cultura do “jeitinho”, pena de morte e preconceito contra homossexuais e prostitutas). Constatamos, assim, a polivalência do autor, em ter um rendimento igualitário na realização de escritos sobre diversos temas (cultura, esporte, lazer, segurança, corrupção, dentre outros).

Notamos como o autor buscava, através de uma leveza nas crônicas, trazer o peso de diversas mazelas que afligiram (e afligem por alguns problemas serem comuns a todas as épocas) a sociedade. Para isso, em muitos casos, o cronista possuía um estilo irônico para se dirigir aos envolvidos nos bastidores dos problemas sociais. Por meio da ironia, Braga conseguia fazer o leitor ter um senso crítico do cenário em que este estava inserido. O leitor então iria muito além do exposto do texto, mas captaria a real intenção do cronista (o pressuposto na crônica). Ao mesmo tempo, também neste artigo, vimos a opinião de vários teóricos e artistas- a exemplo de Carlos Drummond de Andrade- sobre o estilo de Rubem Braga.

Por fim, amparados por um suporte teórico no tocante ao contexto do autor e o estilo dele, especialmente a ironia, realizamos a análise de uma crônica de Rubem Braga: “Aconteceu com Orestes”. Desta crônica, tiramos três recortes, sendo que, cada recorte fazia referência a uma previsão astrológica, por parte de Mirakoff, o responsável pelo horóscopo no jornal *Diário Carioca*. Braga, assim, em um ritmo bem humorado, produz a ironia, escarnecendo dos prognósticos de Mirakoff, tendo a intenção de mostrar o quanto seria insensato o indivíduo se deixar levar, com um espírito dependente, por previsões astrológicas publicadas em um jornal.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Rubem. *200 crônicas escolhidas*. 2º ed. Rio de Janeiro, Record, 1978.

BRANDÃO, Roberto. *Figuras de linguagens*. São Paulo: Ática, 1983.

CANDIDO, Antônio. *A vida ao rés-ao-chão*. In__ *A crônica, o gênero, sua fixação e transformações no Brasil*. Campinas, Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

COSTA, Cecília. *Diário Carioca: O jornal que mudou a imprensa brasileira* – Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/eNs6Ep>> Acesso em: 03 de out. de 2017.

DRUMMOND, Carlos. *Rubem, Braga professor de lucidez*. Original- datilografado em 07 jan. de 1963. In: DUTRA, Katia. *Rubem Braga: o mestre das crônicas*. Disponível em: <<https://goo.gl/Cf7uPY>> Acesso em: 03 de out. de 2017.

FERREIRA, A. B. H. *Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PORTILHO, Gabriela. *Rubem Braga: o maior cronista brasileiro do século XX*. Disponível em: <<https://goo.gl/YDveac>>. Acesso em: 03 de Outubro de 2017.

RIBEIRO, C. *Reverendo Braga: olhar renovado sobre um cronista combativo*. *Recôncavos*, Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras, v. 3 (2), n.04, p. 87-101, 2009.

SANTANA, Débora Betânia de. *Ironia: o tempero da crônica (estudos de textos cronísticos de Luís Fernando Veríssimo)*. 2006. 91 f. Dissertação (Mestrado em Literatura a Crítica Literária) – Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2006.

SOUSA, Maria de. *No doce das crônicas de Rubem Braga, o testemunho de um narrador de alguns fatos de 1964 a 1967, nas páginas da revista Manchete / Ana Maria de Sousa* – São Paulo: A. M. de Sousa, 2012. 208 p.