

Fábio Augusto Steyer

(ORGANIZADOR)

Reflexões sobre Literatura, História e Sociedade



Texto e Contexto

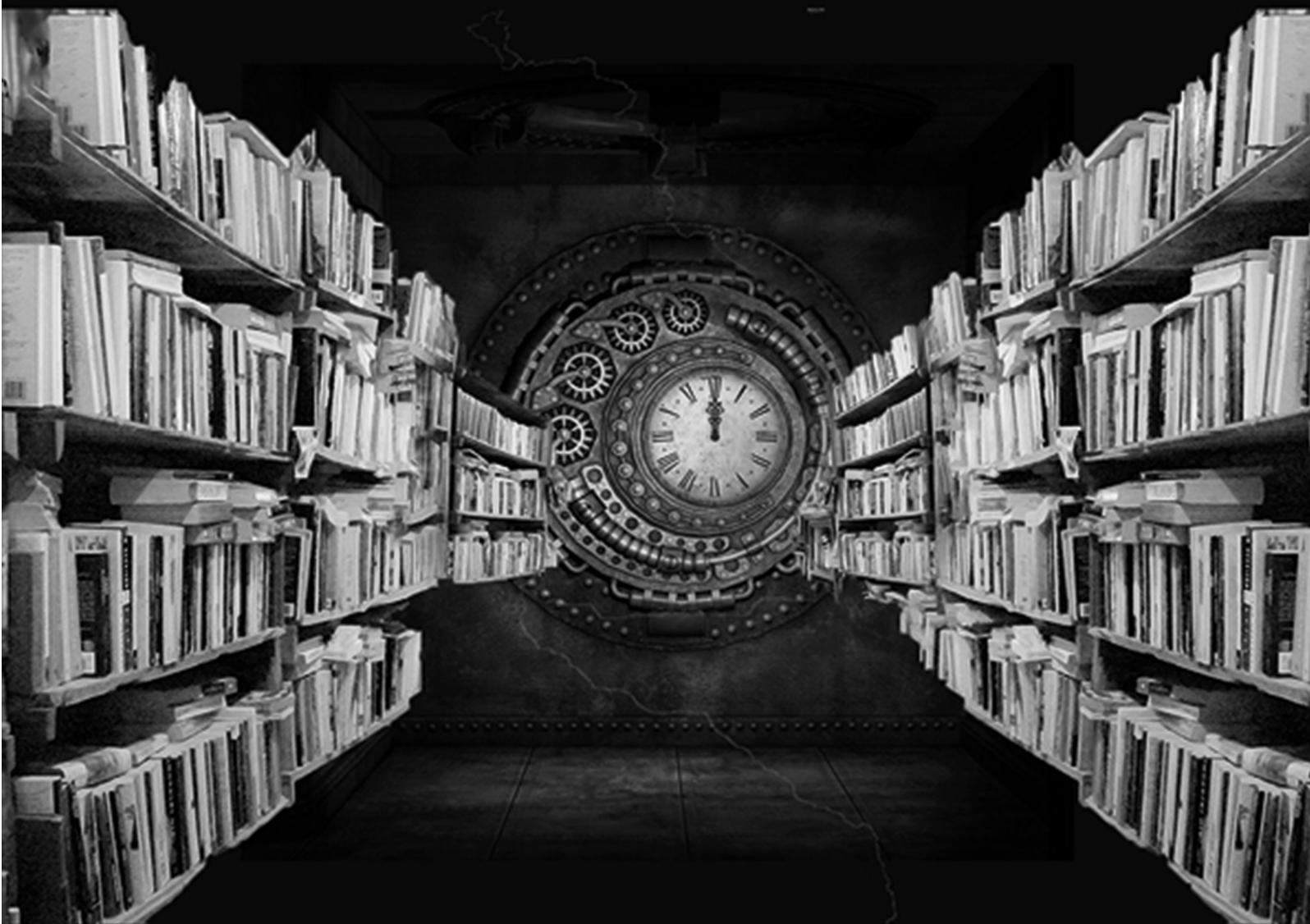
EDITORA



Fábio Augusto Steyer

(ORGANIZADOR)

Reflexões sobre Literatura, História e Sociedade



Texto e Contexto

EDITORA



©2022 Fáblio Augusto Steyer
Todos os direitos reservados ao organizador

Expediente

TEXTO E CONTEXTO EDITORA

Editora-chefe: Rosenéia Hauer

Capa, projeto gráfico e diagramação: Equipe Texto e Contexto

R332 Reflexões sobre Literatura, História e Sociedade / [livro eletrônico]/ Fáblio Augusto Steyer (Org.). Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2022.

209 p.; e-book PDF Interativo

ISBN: 978-65-88461-82-2

DOI: 10.54176/MERR3615

1. Linguagem - estudos. 2. Letras - textos. 3. Diálogo. 4.

Literatura. 5. História. I. Steyer, Fáblio Augusto (Org.). II.

T.

CDD: 808

Ficha Catalográfica Elaborada por Maria Luzia F. B. dos Santos CRB 9/986



Universidade Estadual
de Ponta Grossa

Texto e Contexto

EDITORA

www.textoecontextoeditora.com.br

contato@textoecontextoeditora.com.br

(42)988834226



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DA LINGUAGEM
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

CONSELHO EDITORIAL:**Presidente:**

Dr^a. Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (Unicentro)

Membros:

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dr^a. Silvana Oliveira (UEPG)

Doutorando Anderson Pedro Laurindo (UTFPR)

Dr^a. Marly Catarina Soares (UEPG)

Dr^a. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Dr^a Letícia Fraga (UEPG)

Dr^a. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

Dr^a. Eunice de Moraes (UEPG)

Dr^a. Joice Beatriz da Costa (UFFS)

Dr^a. Luana Teixeira Porto (URI)

Dr. César Augusto Queirós (UFAM)

Dr. Valdir Prigol (UFFS)

Dr^a. Clarisse Ismério (URCAMP)

Dr. Nei Alberto Salles Filho (UEPG)

Dr^a Ana Flávia Braun Vieira (UEPG)

Dr. Marcos Pereira dos Santos (UTFPR)

Sumário

Apresentação

Organizador

8

Capítulo 01

CONGELAR, DERRETER E QUEBRAR

Ana Carolina Peixoto Eick

<https://doi.org/10.54176/VIVB8296>

9

Capítulo 02

*CARLOTA RAINHA: A OBLÍQUA PERSONAGEM DE ROBERTO
ATHAYDE*

Thatiane Prochner; Edson Santos Silva

<https://doi.org/10.54176/CWTY2696>

18

Capítulo 03

¿CÓMO LEER UNA NOVELA HISTÓRICA?
EL CASO DE RÍO DE LAS CONGOJAS

Cecilia Inés Luque

<https://doi.org/10.54176/TGSS8800>

35

Capítulo 04

A CONSTRUÇÃO DO PAPEL DA MULHER NA SOCIEDADE
OITOCENTISTA: “AS ASAS DE UM ANJO”, DE JOSÉ DE ALENCAR, E
SUA REPERCUSSÃO NO “DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO”

Luana Pihurski Florentino; Fábio Augusto Steyer

<https://doi.org/10.54176/BBVH2372>

50

Capítulo 05

“LA LIBERTÉ, L’ÉGALITÉ, LA FRATERNITÉ OU LA MORT!”: A
 RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA, LITERATURA E SOCIEDADE NO
 RESGATE DA “CONCRETUDE” DAS HISTORICIDADES PRETÉRITAS
 EM OBRAS LITERÁRIAS QUE ABORDAM A REVOLUÇÃO FRANCESA

Thayenne R. Nascimento Paiva

<https://doi.org/10.54176/NENS8286>

77

Capítulo 06

A FADA MADRINHA DO NOSSO MUNDO: PERRAULT E DISNEY NA
 CONSTRUÇÃO DE UM ESTEREÓTIPO

Jéssica Emanuelle de Souza Batista; Fábio Augusto Steyer

<https://doi.org/10.54176/YQRB9555>

91

Capítulo 07

O CANTO DA SEREIA:
 TRÊS PISTAS PARA O CRIME PERFEITO

Felipe Vieira Valentim

<https://doi.org/10.54176/ONAO2726>

104

Capítulo 08

FICÇÃO VERSUS REALIDADE: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO
 CONTEXTO DA DITADURA EM *AS MENINAS*, DE LYGIA FAGUNDES
 TELLES

Bruna Rodrigues da Silva; Fábio Augusto Steyer

<https://doi.org/10.54176/EWBV4923>

120

Capítulo 09

“SE A VIDA REAL SUGESTIONA O ROMANCE ESTE PODE
 INVERSAMENTE SUGESTIONÁ-LA”: UMA ANÁLISE DA INFLUÊNCIA
 DA LITERATURA NO MÉTODO CIENTÍFICO DA POLÍCIA NA
 REVISTA *BOLETIM POLICIAL* (1907-1918)

Alvaro Daniel Costa

<https://doi.org/10.54176/PRAN6082>

133

Capítulo 10

PAIXÃO, AMOR, SOMBRAS: DOMITILA DE CASTRO E A IMPERATRIZ LEOPOLDINA EM TRÊS FICÇÕES HISTÓRICAS

Stanis David Lacowicz

<https://doi.org/10.54176/YHDE4098>

144

Capítulo 11

A MEMÓRIA DISCURSIVA NO TEXTO DRAMÁTICO: OBSERVAÇÕES ACERCA DA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS A PARTIR DA RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA, HISTÓRIA, LITERATURA E ANÁLISE DO DISCURSO

Carolina Filipaki de Carvalho; Edson Santos Silva

<https://doi.org/10.54176/MOVV5766>

161

Capítulo 12

HISTÓRIA E LITERATURA: UMA ANÁLISE DO LIVRO *SONA CONTOS AFRICANOS DESENHADOS NA AREIA*

Fabiely da Silva Barbosa; Ione da Silva Jovino

<https://doi.org/10.54176/SKOI8247>

168

Capítulo 13

QUESTÃO DE IDENTIDADE, RAÇA E GÊNERO EM *CAPÃO PECADO*

Danielle Josiane Kozan; Fábio Augusto Steyer

<https://doi.org/10.54176/BTRK8989>

182

Capítulo 14

A PRESENÇA FEMININA NA RELIGIÃO

Leila Cristina Fajardo

<https://doi.org/10.54176/BKTO4855>

192

Sobre os Autores

207

APRESENTAÇÃO

Este livro nasceu a partir dos debates realizados em torno da disciplina de “Literatura, história e sociedade”, ministrada por mim há vários anos no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, nível Mestrado, na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná, Brasil.

Muito além de reunir alguns trabalhos produzidos no âmbito da UEPG, na graduação e pós-graduação da área de Letras, tivemos a sorte de contar com o envio de textos de pesquisadores de outras universidades paranaenses e também de outros estados brasileiros, como Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. E mais: a Argentina está representada pela Universidad Nacional de Córdoba, o que confere à nossa publicação um caráter internacional.

Além da representatividade geográfica e contando com pesquisas advindas da Argentina e de importantes universidades brasileiras, cabe destacar a diversidade de temas que compõem esta obra, um mosaico que ilustra a pluralidade que caracteriza as possibilidades de diálogo entre literatura e história, nos seus mais amplos entrecruzamentos temáticos e teórico-metodológicos.

Os autores agradecem ao apoio da Coordenação do PPG em Estudos da Linguagem e à CAPES, que financiou esta publicação, possibilitando uma divulgação mais ampla de trabalhos realizados em âmbito acadêmico.

Esperamos que o leitor, ao descobrir os múltiplos caminhos de nossas reflexões sobre literatura, história e sociedade, dispostas nas próximas páginas, embarque conosco e aprecie a viagem...

Fábio Augusto Steyer
Organizador

CONGELAR, DERRETER E QUEBRAR

Ana Carolina Peixoto Eick (UFRGS)



No final da vida, a minha avó adquiriu um hábito estranho, das festas de aniversário das crianças da família trazia para a casa docinhos e bolinhos com pasta americana, entre outras lembranças, e as congelava. Não nos deixava comê-las, queria guardá-las, preservá-las e no congelador podia fazê-lo. Com o tempo o hábito se exagerou de forma que não congelava apenas coisas comestíveis, mas tudo o que conseguia trazer. Queria congelar as memórias. Minha avó quase não colocava nada fora, possuía pilhas de revistas relacionadas a bordado e tricô, coleções de objetos como sacolas, lãs, botões, álbuns com inúmera quantidade de fotos, mechas de cabelos dos filhos, nossos sapatinhos banhados a bronze e nossos dentes de leite com os quais fez uma pulseira. A minha avó foi e ainda é para mim de grande importância e amor, e nos últimos tempos tenho realizado trabalhos que surgem dessas lembranças e se manifestam através dos conceitos de congelar, derreter e quebrar. Se congelar remete ao apego e ao controle, derreter surge como uma inevitável manifestação de presença na passagem do tempo e quebrar aborda temas como rupturas diversas, englobando o pensamento sobre o risco e a queda. Neste texto tratarei de alguns trabalhos realizados nos últimos anos, construídos através dessas temáticas e conceitos. Meu processo é rodeado por referências literárias as quais tive necessidade de trazer ao longo do texto por ser a forma mais útil que encontrei de colocar em palavras o que sinto.

Louças se partirão: apego e desapego

Utilitários, principalmente de vidro ou louça, estão presentes em meu trabalho e objetos quebrados me atraem frequentemente. Interessam-me aspectos como o som

1. Registro realizado durante o processo de trabalho

produzido ao se chocarem com o chão no momento da queda, partindo-se em pedaços, causando surpresa e gerando o risco de cortar a pele que neles toca. A frase “Louças se partirão” da música “Suburbano Coração” de Chico Buarque ficou em certo momento de meu processo criativo ecoando em minha cabeça, me fazia pensar sobre uma espécie de autonomia dos objetos. Na música haviam outras frases que remetiam a esta ideia como: “balançam os cabides”; “lustres se acenderão”; e “se enroscam persianas”. O sentido e contexto da música para mim não vem ao caso mas sim essa sensação de vida própria e autonomia dos objetos da qual me apropriei. Louças se partirão também remete a um final inevitável, as louças vão se partir, e esta ideia me leva a pensar sobre a morte e sobre a enorme quantidade de finais com os quais precisamos lidar no decorrer da vida. Muitas vezes, porém, torna-se difícil encarar essa realidade, e tenta-se evitá-la através de condutas controladoras que causam tensões físicas e emocionais gerando uma falsa sensação de segurança. As tentativas de controle, ao se manifestarem no corpo, me remetem a ideia de corpos congelados e a possibilidade de descongelamento desses corpos será referida adiante neste texto. Considero que essa dificuldade de lidar com o fim e com a natureza incerta e instável da existência, gera um sentimento de apego em relação a pessoas, situações, vínculos, ao próprio corpo e a objetos como nas histórias de acumuladores às quais recorrentemente me refiro.

Com a intenção de experimentar ações de quebrar objetos de louça e experimentar conceitos como os de risco, corte e quebra, fui na casa onde morei durante muitos anos com minha avó (que hoje encontra-se desabitada), para buscar objetos de louça lá esquecidos. Esses objetos eram repletos de memórias e marcados pelo uso e pelo tempo. Levei para minha casa alguns deles e quebrei uma grande parte, registrando este processo, atenta as emoções, pensamentos e reações que ocorriam em meu corpo. A principal sensação que acompanhava as ações era de desapego e libertação, uma conexão com o permitir, com o fim e com um estado de presença que resultava deste processo.

Um rio é sempre sem antiguidade



Fui então até a beira do rio recolher água. Pensava sobre o fluxo do rio sempre em movimento e na frase “Um rio é sempre sem antiguidade”, extraída de Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa e, coincidente, com aquela atribuída a Heráclito, de que não se pode tomar banho duas vezes em um mesmo rio, simbolizando que nem a água do rio nem a pessoa são as mesmas quando o tempo passa. Registrei o momento da coleta e levei a água para minha casa para congelar nela os objetos quebrados. Para mim representava uma imagem de extremo apego e controle: manter os objetos congelados na água do rio parada. Quando retirei os objetos do congelador permitindo que o gelo derretesse, refleti sobre a passagem do tempo e senti que a água voltava a fluir. Registrei o processo em um vídeo de mais de 7 horas, num dia de frio em Porto Alegre, e posteriormente editei de forma a enfatizar a queda dos cacos durante o descongelamento.



Congelar os objetos em meu trabalho representa as tentativas de preservar algo, impedir que se vá, que acabe, que o tempo conduza a um fim. Trata-se de apegar-se não apenas a objetos, mas também a acontecimentos, a espaços e ao próprio corpo. Minha poética apresenta um vai e vem entre esses estados de controle e fluidez, apego e desapego.

Derretimento do Corpo



3. Still do vídeo “Louças se Partirão”, disponível no link: <https://youtu.be/CtmZE3qqBVk>

4. Still do vídeo “Máscara”, disponível no link: <https://youtu.be/dV25eXvEc58>

O aprofundamento relacionado aos processos de congelamento e derretimento do gelo, combinado com o foco de atenção colocado em meu corpo, me levou a construir a ideia de “derretimento do corpo”, que consiste em uma forma de me mover improvisada e estimulada pelo espaço onde estou e pelos objetos com os quais interajo, assim como pela percepção dos sentimentos e sensações que surgem no momento da ação. Essa atenção simultânea me leva a atingir um estado que denomino “estado de presença no corpo”, que se assemelha ao processo de derretimento do gelo porque necessita de um tempo específico para ocorrer. O derretimento do corpo consiste em desfazer as tensões que entendo como congelamentos. As tensões que se formam no corpo são acumuladas ao longo da existência, desde nosso nascimento, e se devem em grande parte aos papéis que a sociedade nos intima a ocupar como indivíduos e aos padrões que devemos corresponder de acordo com nossos gêneros, cores e classes sociais. Para atingir o estado de presença me movimento de forma improvisada, estando atenta ao corpo, ao espaço e as relações estabelecidas, e ficando disponível para incorporar desvios inesperados.



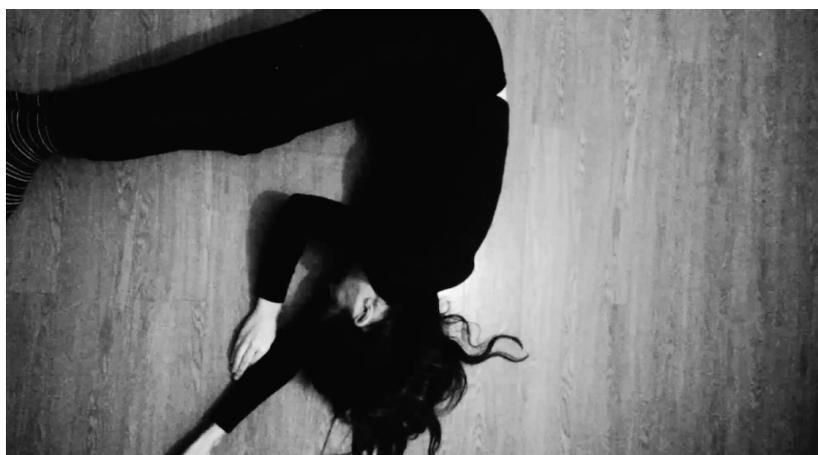
Divido meu processo e seus experimentos em três etapas: a primeira corresponde à fase de planejamento, onde defino um foco principal de contato e posiciono a câmera de forma a construir um enquadramento; num segundo momento procuro através de técnicas que elaborei, entrar no estado de presença; a terceira etapa, semelhantemente à primeira, corresponde à pós-produção e edição das imagens.

A câmera que registra a ação, cria uma dificuldade com a qual me deparo inicialmente, referente ao estado de autoconsciência provocado pelo fato de me ver de fora, o que me leva inicialmente a uma ideia de representação ou, pelo menos, de comunicação com outras pessoas, influenciada pelo meu trabalho de atriz. O processo de interiorizar-me demora mais ou menos tempo dependendo de cada situação, sendo necessário um trabalho de respiração, de pausa e de percepção de micro-movimentos que realizo com os olhos fechados. Realizo então, registros em vídeos dos experimentos de

5. Still do vídeo “Derretimento do corpo I”

derretimento do corpo nos espaços de minha casa, em momentos de completa solidão entre mim e a câmera fixa que registra o corpo que se move livremente, buscando apenas expressar o que sente.

Os objetos com os quais escolhi me relacionar nos vídeos eram capazes de sustentar meu corpo (como uma mesa, o chão ou uma parede), então, me atentei a ideia de encontro e de derretimento, que ocorre na entrega do peso do corpo. Criei essa relação inspirada em uma modalidade de dança que costumava praticar⁶, chamada *contato improvisação*. Esta técnica criada por Steve Paxton⁷ em 1972, consiste na exploração de movimentos corporais improvisados através de princípios como o toque, a troca de peso e a consciência física. É necessário preparar o corpo para o encontro com os objetos, sensibilizando a pele para perceber o objeto escolhido como uma matéria presente e viva. Eu me coloco desse modo, aberta às possibilidades que surgem dessas relações, no contato que se dá entre a pele e as superfícies. A pele, segundo Paul Valery (1988), em sua obra “Ideia fixa”, é o que o que há de mais profundo, o que traz o paradoxo onde o mais superficial é o mais profundo. Pele que é dentro e fora e, ao mesmo tempo, superfície e profundidade. O contato com a pele em meu processo é capaz de gerar a fluidez dos meus movimentos e contribui ao estado de presença. O movimento não planejado surge a partir desses encontros, de forma que em certo momento do experimento eu já não sei se me movo ou se é o objeto que se move.



Através da presença procuro ampliar “o já”, que existe no instante a que se refere Clarice Lispector em *Água Viva* (1993). Me interessa atingir este estado meditativo que

6. Em 2009 e posteriormente em 2011 integrei o Grupo Experimental de Dança da cidade de Porto Alegre e entre outras modalidades de dança tive aulas de contato improvisação com o bailarino Alessandro Rivelino. Posteriormente participei de diversas seções de contato improvisação, que ocorriam regularmente na cidade de Porto Alegre, encerradas em decorrência da pandemia.

7. Steve Paxton (1939) é um dançarino experimental e Coreógrafo Norte-Americano.

8. Still do vídeo “Derretimento do corpo II”

se dá no estado de presença no corpo em contraponto ao foco no sentido. Gumbrecht⁹ considera o principal motivo do seu livro “Produção de Presença”, observar a tensão existente entre sentido e presença. Exercitar o estado de presença responde ao desejo de estar fundada no espaço sem quaisquer efeitos de distância. A presença nunca seria completa sem o sentido porém, estamos inseridos em um mundo ainda bastante cartesiano onde o foco de quase toda a atenção é dirigido à produção de sentido, negligenciando-se a realidade das sensações e da consciência de estar presente. O autor fala sobre um anseio em nossa existência de sentir as coisas do mundo “perto da nossa pele”. Gumbrecht ainda discorre sobre a concentração nos sentimentos individuais de alegria ou tristeza, como forma de diminuir a distância entre o ser e o mundo, até o ponto em que essa distância possa se transformar em um “estado não mediado de estar no mundo”. (2010)

Louças se partirão II: Relações



10

Por fim, comecei a experimentar a possibilidade de relação do corpo com pequenos objetos de louça e realizei o último vídeo da série “Louças se partirão”. Neste vídeo estabeleci uma relação entre os objetos de louça, as quebras desses objetos e o corpo em movimento que, neste caso, assemelha-se à ideia de derretimento e às relações com contato improvisação.

9. Hans Ulrich Gumbrecht (Alemanha. 1948) é um filósofo e historiador, desde 1989, professor da *Stanford University*, em California EUA.

10. Still do vídeo “Louças se Partirão II”



11

Considero a ideia de queda como algo positivo, ao contrário da percepção mais comum na sociedade ocidental, que normalmente a enxerga como uma falha. Ann Cooper Albright¹², entende que “[...] uma queda representa uma passagem dos sublimes céus do estrelato para o grão da terra” (ALBRIGHT, 2012, p. 50). Ou seja, ela é vista como uma falha ou um fracasso, uma jornada social perigosa. Em meu trabalho essas quedas representam uma entrega aos processos, à passagem do tempo, aos finais.



13

Para a realização deste vídeo, me posicionei em um espaço, entre portas em minha casa, inspirada pela lembrança da cena existente no livro “Alice no País das Maravilhas”, de Lewis Carroll¹⁴, autor que eu vinha pesquisando anteriormente. O corredor com portas remete a escolhas de caminhos possíveis. Para Alice, representa o início do percurso que

11. Still do vídeo “Louças se Partirão II”

12. Dançarina, acadêmica e bolsista do John Simon Memorial Guggenheim de 2019-2020, Ann Cooper Albright é professora e presidente do Departamento de Dança. Originalmente graduada em filosofia no *Bryn Mawr College*, ela recebeu um MFA em dança na *Temple University* e um PhD em estudos da performance na *New York University*.

13. Still do vídeo “Louças se Partirão II”

14. Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido pelo seu pseudônimo Lewis Carroll (1832 —1898), foi um romancista, contista, fabulista, poeta, desenhista, fotógrafo, matemático e reverendo anglicano britânico. É autor do clássico livro *Alice no País das Maravilhas*, além de outros.

levará ela ao encontro de si mesma quando no final da história, consegue dizer “não” à rainha de copas, tomando consciência de que esta não passa de uma rainha de baralho. A cena contesta as normas de comportamento vigentes durante a era Vitoriana, mas que ainda nos aprisionam de diferentes formas, transformadas ou não, nos dias de hoje.

Separei diversos objetos e os posicionei próximos a mim. A ideia era me relacionar com um objeto por vez, buscando atingir um estado de fluidez no contato com ele e permitindo que em dado momento caísse no chão e quebrasse. Em uma das vezes, por exemplo, a relação criada pareceu seguir o seguinte curso: começou com um certo afastamento, como a ausência de intimidade entre mim e o objeto. A convivência então gerou uma aproximação que se manifestou inicialmente no contato do objeto com as extremidades de meu corpo e que ficou mais intensa quando o objeto passou a estar em contato com meu rosto meu peito e abdômen. Durante o processo comecei a sentir que o objeto fazia parte do meu corpo. A posterior relação com ombros e costas, pareceu trazer certo peso ativando memórias. Na sequência, o objeto caiu e se quebrou. Diferentes construções podem ser feitas, sobre as quais não reflito durante a execução, porém as percebo ao rever os registros e analisá-los. A relação que crio com cada objeto e em cada experimentação é própria daquela situação, percebo que esses experimentos acabam por parecer diferentes tipos de relações criadas na vida. Se as relações se transformam ao longo do tempo em que ocorrem, também se transformam as pessoas que nunca são as mesmas após cada encontro que se estabelece.

CONCLUSÃO

Analisei alguns trabalhos que fazem parte da minha atual pesquisa.

Congelar é tentar evitar a passagem do tempo e a ocorrência de transformações, o que se manifesta em minha poética através de uma gama de possibilidades que vai desde o congelamento de alimentos até a ideia de corpos congelados que se mantêm em posições rígidas tentando fugir dos sentimentos.

Derreter é esvaziar, desfazer tensões, é uma catarse lenta e contínua, que me leva a um estado meditativo e esse estado é o que me interessa registrar, nos encontros possíveis com objetos, espaços e comigo mesma. O ato de repetir esse exercício me transforma. Derreto como derretem as formas de gelo, desfazendo as tensões geradas pelas tentativas de controle.

Quebrar pode representar um acidente ou simbolizar uma ruptura, que pode ser positiva ou não, mas que traz em si a percepção do risco que faz parte da vida. Viver é muito perigoso, afirma Guimarães Rosa, mas carece de ter coragem.

Combino estes conceitos na criação de vídeos nos quais o corpo tem papel protagonista na realização de ações e na vivência das relações que construo, buscando experimentar o estado de presença.

REFERÊNCIAS:

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Caindo na memória**. In: Congresso da associação brasileira de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, 7. 2012, Porto Alegre. Tempos de memórias: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: Age, 2013. p. 49.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas / Através do Espelho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, **Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro, Editora PUC Rio, 2010.

LISPECTOR, Clarice . **Água Viva** . 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. 19 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

VALERY, P. **La idea fija**. Madri: Visor, 1988.

CARLOTA RAINHA:**A OBLÍQUA PERSONAGEM DE ROBERTO ATHAYDE**

Thatiane Prochner (UNICENTRO)

Edson Santos Silva (UNICENTRO)

Carlota Joaquina, ao longo dos anos, foi alvo de inúmeras pesquisas e especulações, tanto na história, quanto no âmbito ficcional. Dentre algumas adaptações teatrais, focamos este estudo na peça *Carlota Rainha* (1994), de Roberto Athayde. Numa obra épica, tendo como narrador o ex-secretário de Carlota, José Presas, Athayde se utilizou de fatos históricos, criando o universo da Rainha e o que poderia ter acontecido, diante das “informações” e acusações do secretário. Com base em estudos de Prado (1968), pensamos nos elementos que, conforme o autor, caracterizam a personagem teatral, principalmente no segundo ponto que analisa “o que a personagem faz”; isso fica evidente no drama, a partir dos diálogos e indicações cênicas, ou seja, das falas e ações da protagonista que revelam aspectos de sua personalidade. Qual Rainha nos é mostrada? Que Rainha ela é? Estamos diante da voz do outro, do masculino que debruça o seu olhar sobre uma mulher do e no século XVIII / XIX. O intermediário nesse processo é Roberto Athayde, e, apesar de o dramaturgo partir do discurso de Presas, na “Apresentação de D. Carlota”, ele afirma que *Carlota Rainha* se propõe mais como interpretação histórica do que história propriamente dita; ademais, destaca as qualidades positivas atribuídas a ela. É nisso que esta análise se detém, ao buscar a reconstituição de um discurso que resgata o papel feminino, o contexto e a potencialidade dessa personagem para a história de Portugal e do Brasil.

Publicada em 1994¹, *Carlota Rainha* tem como ponto de partida a obra *Memórias secretas de D. Carlota Joaquina*, escrita por José Presas, ex-secretário da Rainha, em 1830, na qual o autor relata, com ressentimentos, suas experiências na corte, acusando e difamando Carlota, a fim de reaver o que, segundo ele, era seu por direito, ou seja, o pagamento dos honorários pelos serviços prestados.

A essa obra de Presas se seguiram muitas outras que, entre demais questões, tiveram a intenção de reconstituir fatos históricos e aspectos identitários da cultura brasileira. No entanto, o discurso “histórico” referente à Carlota Joaquina ainda estaria consideravelmente impregnado de pontos de vista diversos, especialmente masculinos.

De acordo com Azevedo (2003, p. 19), cabe a reflexão de, além de pensarmos sobre os espaços públicos e privados para uma mulher na sociedade daquele período, pensarmos nos responsáveis por desenhar o perfil histórico de Carlota Joaquina, diga-se de passagem,

1. Para a nossa análise, utilizamos a segunda edição, datada de 1996, pela Editora Agir.

uma mulher bastante a frente de seu tempo. Carlota Joaquina se sobressai diante dos “modelos femininos” pensados e impostos às mulheres, desde tempos imemoriais.

No Brasil, os historiadores do século XIX na busca de heróis nacionais, de fundadores da nossa nacionalidade, encontram em Carlota Joaquina o contraponto do modelo ideal de mulher que identifique nosso passado, e, no afã de simbolizar a negação do modelo, recuperam as imagens de Carlota Joaquina, forjadas pelas memórias de seus contemporâneos (AZEVEDO, 2003, p. 20).

Mesmo Roberto Athayde, conforme mencionamos, faz uso de uma obra contemporânea à nossa personagem, optando por uma abordagem mais cômica e caricata, muito embora ele compreenda e reconheça o teor das acusações de Presas e as qualidades da Rainha.

No prefácio, o dramaturgo destaca que *Carlota Rainha* é a primeira obra de uma tetralogia denominada *Casa de Bragança*, da qual fazem parte a própria *Carlota Rainha*, *D. Miguel, Rei de Portugal* e outras duas peças que não chegaram a ser escritas.

Athayde ficou famoso com a peça *Apareceu a Margarida*, que estreou nos palcos em 1973. Em tempos de Ditadura Militar em nosso país, a obra foi a público graças à intervenção de Austregésilo de Athayde, pai do autor. Roberto, então com apenas 23 anos, fazia sucesso estrondoso com uma peça que teria 250 montagens em todo o mundo. Desde aquela época, ele escreveu 26 peças, entre outras produções literárias e televisivas que, com exceção da tradução e adaptação de *O mistério de Irma Vap* (obra original do norte-americano Charles Dudlam), não tiveram o mesmo impacto da excêntrica professora Margarida.

Não é muito comum encontrarmos materiais, notícias e reportagens a respeito do autor hoje em dia. Provavelmente à época da produção de sua obra-prima, os registros tenham sido em maior escala.

As informações que aqui apresentamos, além de alguns excertos em obras do próprio autor, foram coletadas em uma reportagem *online* na Revista Piauí, publicada em agosto de 2007, cujo título faz menção explícita à sua obra de maior destaque: “*Reapareceu o Athayde: a vida na montanha-russa do autor de Apareceu a Margarida, do sucesso milionário ao ostracismo e vice-versa em poucos anos*”. Nessa reportagem, Alfredo Ribeiro comenta que, após os anos de fama e sucesso, atualmente o autor vive do aluguel do apartamento herdado pelo pai.

Carlota Rainha, por exemplo, não chegou a ser encenada... poderíamos supor alguns motivos para tanto, discussão que não nos cabe neste momento, porém, o fato é que, em termos de Carlota Joaquina, ainda cabem muitas considerações. E é nesse ponto que a nossa pesquisa está centrada.

Voltemos, portanto, à apresentação dessa obra. Athayde assim a inicia:

É muito oportuno no Brasil de hoje revisitar uma rainha que, colocada na primeira bifurcação da nossa história no sentido da democracia, representa seu maior obstáculo e tudo o que possamos imaginar de ruim. Não apenas ela encarna perfeitamente o absolutismo que precedeu o início das tentativas constitucionais, mas une a isso uma pletora de defeitos que fariam inveja a qualquer plenário na Brasília atual. Consta que D. Carlota foi o cúmulo do autoritarismo, da devassidão, do fanatismo, da ambição, da intriga, do racismo, da feiura e, segundo as más-línguas, era também desonesta e assassina (ATHAYDE, 1996, p. 9).

Athayde fala em “revisitação”. Pelos motivos acima citados pelo autor, é pertinente mencionar Azevedo, mais uma vez, quando ela nos lembra o contexto do século XIX, considerado como o “século da História”, devido ao grande surto historiográfico e reflexivo e ao correlato conhecimento da utilidade social e político-ideológica do saber histórico. Diante disso:

Carlota Joaquina, rainha portuguesa, mas que jamais abdicou sua nacionalidade espanhola, que foi contra a vinda para o Brasil, que, por temperamento e atitudes, transgrediu o espaço permitido às mulheres de sua época, naturalmente não serviu para ocupar a plêiade dos personagens dignos da memória nacional (AZEVEDO, 2007, p. 22).

Logo, revisitar essa história é trazer à tona uma provocação, principalmente quando o autor inicia sua fala, partindo dos defeitos atribuídos à personagem, numa perspectiva unilateral.

Em seguida, o dramaturgo apresenta o dono da má-língua, de antemão tecendo comentários a respeito da “baixeza” da motivação de Presas ao escrever sua obra. Gomes, em 1808, afirma: “o problema é que, nessa história, o maior suspeito é o próprio José Presas, e não Carlota Joaquina. Um dos personagens mais pitorescos da época de D. João, Presas ficou conhecido como o autor de um caso explícito de chantagem literária.” (GOMES, 2007, p. 166)². Nesse sentido, Athayde tem consciência de sua colocação à mercê de um documento que “não é digno de crédito”. Ou seja, ele assume ter se pautado em “fofocas”, o que, por sua vez, dá o tom jocoso da obra; sendo uma das formas encontradas pelo autor para fazer uma crítica ao regime político de então e apontando os resquícios disso tudo para o quadro político na atualidade. Inclusive, a escolha da linguagem, “simultaneamente engraçada e heroica”, dá o colorido à peça.

O autor, por fim, faz menção à Carlota e seus atributos:

2. “Qual o intuito de José Presas escrevendo as *Memórias de Dona Carlota Joaquina*? Na verdade, o aventureiro catalão só teve em mira cobrar-se dos seus serviços como secretário particular e fomentador da intriga do Prata. Escreveu essa obra com o intuito premeditado de fazer revelações indiscretas e dar a entender à então rainha viúva de Portugal que poderia ir mais longe ainda, relatando por miúdos fatos a que faz alusões veladas e remotas. Em suma: tentava uma chantagem em grande estilo contra a antiga senhora e ama, cujas veleidades políticas animara, a fim de melhor fazer valer os seus serviços e justificar a permanência a seu lado” (MAGALHÃES JÚNIOR *apud* PRESAS, 2013, p. 17 – prefácio).

Considerando que obviamente carrego nas tintas ao dramatizar os horrores praticados por D. Carlota, quero aqui, por descargo de consciência, registrar as qualidades positivas atribuídas a ela nos escritos da história. Parece que, de menina, tinha uma encantadora vivacidade e que, estudiosíssima, além de dominar o espanhol e o francês, chegou a traduzir a Bíblia do latim para sua língua pátria. Tocava viola e dançava como ninguém. Ao ir para Portugal, ainda criança, levou consigo bailarinas espanholas, que eram suas companheiras inseparáveis. Era ótima no gatilho de caçadora e boa amazona, pelo menos até que sofreu uma queda, em virtude da qual teria ficado ligeiramente coxa. Que tinha uma invejável persistência é fora de dúvida, haja vista a campanha que desencadeou contra céus e terra pelo domínio de Buenos Aires, Montevideu e da própria Espanha. O célebre caso das joias enviadas aos aliados às margens do Rio de la Plata atesta que não era infensa a rasgos de generosidade (ainda que ostensivamente em causa própria). Me parece outrossim, pelos bilhetes enviados a seu odiado esposo D. João, sempre encabeçados por carinhosíssimas apóstrofes, que deve ter sido intensamente espirituosa (ATHAYDE, 1996, p. 13).

Sendo assim, o que temos são relatos do outro que fala dela ou interpretações e reinterpretções das cartas que escreveu. Atreladas, portanto, história e ficção, levaremos em conta de que maneira a personagem foi construída na peça e como ela nos foi apresentada, especialmente nos diálogos em que temos acesso às falas da própria personagem protagonista. Analisaremos em que medida os dois lados de Carlota são mostrados para, assim, identificarmos a natureza paradoxal, que faz parte do ser, de maneira geral. Desse modo, o leitor / espectador, a seu turno, poderá tirar suas próprias conclusões.

CARLOTA RAINHA, A PERSONAGEM POR ELA MESMA

Sendo *Carlota Rainha* uma peça de caráter épico, temos a presença de um narrador, o próprio José Presas, que é também um personagem coringa. Para Rosenfeld (1968, p. 29, grifo do autor), “a função narrativa, que no *texto* dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nelas que se localiza o foco), extingue-se totalmente no palco, o qual, com atores e cenários, intervém para assumi-la.”, e prossegue: “Desaparece o sujeito fictício dos enunciados – pelo menos na aparência –, visto as próprias personagens se manifestarem diretamente através do diálogo, de modo que mesmo o mais ocasional “disse ele”, “respondeu ela” do narrador se torna supérfluo.”. Nesse sentido, a personagem assume um caráter decisivo, dando concretude à palavra. Para Prado (1968, p. 84), “no teatro, ao contrário (do romance), as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas.”. Por isso, o nosso interesse em focarmos na personagem.

Por exemplo, uma peça, a qual temos acesso apenas ao texto dramático, poderá ser analisada, levando-se em conta os diálogos e as didascálias, como indicações da maneira pela qual a personagem deverá ser encenada. Nesse caso, o papel do leitor torna-se,

também, indispensável, no sentido de “imaginar” a interpretação do que o texto orienta. No caso de *Carlota Rainha*, portanto, é no momento em que desaparece o narrador que temos acesso à personagem Carlota Joaquina, identificada pelas suas próprias falas e com as informações presentes nas rubricas.

Todavia, como podemos caracterizar a personagem no teatro?

O ensaio de Décio de Almeida Prado, “A personagem no teatro”, indica três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que a personagem faz e o que os outros dizem a seu respeito.

O primeiro aspecto, o que a personagem revela sobre si mesma, evidencia questões íntimas a respeito da personagem, referentes ao “fluxo de consciência”, por exemplo. O romance é um meio excelente para isso acontecer, já que ele poderá estar sendo narrado em primeira ou em terceira pessoa. Já no teatro, isso deveria ser indicado nos diálogos, através da fala da personagem, uma vez que o espectador ou leitor não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica dessa personagem. Sendo assim, na opinião do autor, o teatro não seria o meio mais apropriado para investigar essas zonas mais obscuras do ser. Os recursos possíveis para que isso aconteça em cena são o confidente, o aparte, o monólogo ou solilóquio, os quais o ator detalha com exemplos em seu estudo.

Mesmo esses recursos podendo proporcionar informações para o leitor / espectador, eles carregam algo de artificial em sua composição, o que não ocorre com o segundo aspecto, que concerne ao que a personagem faz, porque não só suas falas, mas suas atitudes, deixam claras suas características e claro o seu temperamento, especialmente quando a temos colocada diante de adversidades, ou seja, ela revelará muito de si mesma quando há o ensejo de confrontar-se com algo que não a agrada, por exemplo.

Sobre o terceiro aspecto, o que os outros dizem a respeito da personagem, o autor comenta que nada há de relevante a observar, “exceto que o autor teatral, na medida em que se exprime através das personagens, não pode deixar de lhes atribuir um grau de consciência crítica que em circunstâncias diversas elas não teriam ou não precisariam ter.” (PRADO, 1968, p. 94). Isto é, grosso modo, outros personagens surgem com o intuito de revelar elementos não perceptíveis pelo próprio personagem destaque.

Considerado por Prado como o meio mais produtivo, tomamos o segundo aspecto como decisivo para a nossa análise, a fim de adentrarmos no universo da personagem, analisando suas falas e as indicações cênicas, isto é, palavras e ações dessa personagem que contribuem para a construção da sua personalidade.

A peça se divide em dois atos, cada um contendo 15 e 14 cenas, respectivamente. Para delimitarmos o *corpus* de análise com maior precisão, dividimos nosso estudo em três aspectos principais: Carlota Política, Carlota Esposa, Carlota Mãe.

Carlota Política

Embora tenhamos relatos questionáveis quanto ao comportamento e aspectos da personalidade da Rainha Carlota, a história é unânime quanto às investidas políticas da mesma, na tentativa de se tornar Rainha, dando continuidade à realeza da coroa espanhola. Não é de se admirar o fato de que, nascida e ensinada em uma sociedade de caráter absolutista, ela tenha defendido aquilo em que acreditava. Ademais, sob a influência do avô, praticamente criada por ele, “em meados do século XVIII já defendia que a dignidade da mulher passava necessariamente pelo acesso à cultura através da educação.” (AZEVEDO, 2007, p. 28), um posicionamento maduro e que privilegiava a educação e o senso crítico, também para uma mulher, tolhida em muitos sentidos.

Aos 10 anos, idade em que foi enviada a Portugal para se casar com D. João VI e firmar aliança com o país, a menina Carlota foi submetida a exames públicos na presença de toda corte espanhola, ela “respondeu a perguntas sobre religião, geografia, história, gramática, línguas portuguesa, espanhola e francesa. Demonstrou sua destreza em boas maneiras, etiqueta, dança, canto, pintura e equitação.” (AZEVEDO, 2007, p. 30). Uma inteligência como tal certamente não se curvaria com facilidade.

Cabe mencionar que Portugal, naquele período, conforme Laurentino Gomes, em sua obra *1808*, era o país mais atrasado da Europa, em termos geográficos, econômicos e políticos, sendo pautado extremamente em ideais religiosos. As glórias de outrora já não cabiam no Portugal daquela época. Entre vários acontecimentos políticos, especialmente com a invasão de Napoleão nos países europeus, o recurso foi o deslocamento (fuga) da família real portuguesa para o Brasil (GOMES, 2007, p. 54 - 63), ao que Carlota Joaquina, pelo que consta, foi contra.

Carlota Joaquina ambicionava o trono, contudo, ser esposa de um Rei não significava o mesmo que ser uma Rainha; ela ambicionava o poder por desejo próprio, a partir da sua independência como mulher. A primeira grande tentativa foi a proclamação da então princesa como regente em Buenos Aires e Montevidéu, visto que essas colônias, com a invasão de Napoleão na Espanha e a prisão da família real de Bourbon, ficaram “sem dono”. Mesmo enviando suas joias, herança de família, e suprimentos bélicos, a empreitada não teve sucesso. D. João interceptou os planos da esposa. Afinal, uma mulher tentava ascensão política, frente a um poder predominantemente masculino. A segunda tentativa foi conseguir a regência da Espanha, sendo, como da primeira vez, auxiliada por José Presas, contudo, novamente não obteve êxito.

A obra de Athayde nos apresenta dois momentos: Carlota princesa, antes da coroação de D. João, e Carlota Rainha, após a coroação do marido como Rei. Carlota Joaquina se torna Rainha do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. É interessante notar que, na peça, especialmente na cena 15, que encerra o primeiro ato e demarca o centro da peça, Carlota é apenas uma figurante, o que paradoxalmente (ou ironicamente) se opõe ao

próprio título da obra. A aclamação de D. João como Rei é o foco. Não temos, portanto, nenhuma fala de Carlota nesse momento; o que sugere o silenciamento feminino, da preponderância do masculino e do papel da mulher como subalterna. Repetimos: a esposa do Rei, não a Rainha consagrada como sujeito político. Tanto que a única fala que temos de D. João, nesse primeiro ato, é a de sua afirmação como soberano, com o aval da igreja: “*In nomine Patris et Fillii et Spiritu Sancti*, de nossa certa ciência e poder absoluto, juro apoiar a Deus e aos santos e juro ser absoluto!” (ATHAYDE, 1996, p. 97).

O episódio que tem destaque na peça é o empenho de Carlota Joaquina em se tornar regente em Buenos Aires, cenas que remetem ao primeiro ato, das quais selecionamos uma em particular, a fim de analisar elementos relativos à construção da personagem na obra: a cena 2.

Nessa cena, após apresentação do narrador José Presas quanto as intenções de sua denúncia, temos a conversa entre ele e sua Princesa, que lê uma carta vinda da Espanha, informando a prisão de seus pais pelo exército de Napoleão. No trecho a seguir, notamos a entrada de cada fala, com a respectiva indicação cênica, o que nos dá um panorama do perfil da protagonista.

CARLOTA PRINCESA

Perturbada pelas notícias

Chega, já entendi, que pra Mim meia palavra basta. Destronado Meu Pai, Meu Irmão ludibriado: Napoleão prendeu Carlos IV de Espanha pela *mentira*, traição imunda de plebeu que ele é, mas não importa... Ainda existe uma Espanha que já vai acordar com esse insulto...

DR. PRESAS

Que santa ingenuidade, Madame Princesa, da Vossa Real Família: ir à Bayona se encontrar com o Imperador e cair na armadilha!

CARLOTA PRINCESA

Irritada

Vira a boca, imbecil! Que que importa a traição pra Espanha acordada que já viu a grossura do calhorda?! Corso pequinês, ridículo tirano, desvario da França regicida! Plebeus desgraçados matando e prendendo Bourbons! Quer fazer dinastia e não passa de demônio inimigo. Mas é de Deus que provém o poder absoluto Bourbon e ele esquece! E vai pagar bem caro, Eu te garanto isso! Levanta, povo espanhol, faz valer a tua fúria ao Direito Divino dos Reis! Joga a raiva sobre eles pra vingar São Fernando e o trono sem par de Isabel, a Católica! Maldita essa França, essa puta rebelde que não sabe o seu Deus nem carrega seu trono Bourbon! Bonaparte de animal que ele é e pessoa nefasta.

DR. PRESAS

Temos a aliança da Inglaterra, Madame Princesa.

CARLOTA PRINCESA

Furiosa

Maldita a Inglaterra também e cala a boca! Judia mercantil, infiel protestante, chuva de traição e presente de grego! Com uma aliada assim não precisa inimigo.

DR. PRESAS

Vossa Alteza falou e disse a verdade. É o soldado de Espanha e Portugal que é a força que conta.

CARLOTA PRINCESA

Irritada

Esquece Portugal! Qual província de Espanha não vale melhor? Outrazinha província de Filipe Segundo de Espanha, prodigiosa bagunça, isso sim! Fidalguinhos gentis só sonhando nobreza de tão acomodados. Atraso de tudo e ainda mais da coragem, que é a mais atrasada por lá.

DR. PRESAS

Mas a veneração ao Príncipe Regente, Vosso Augusto...

CARLOTA PRINCESA

ELA interrompe, furiosa

Maldito Portugal e seu Príncipe Regente de merda! O que se pode dizer de uma corte que foge da guerra, quem vai respeitar? É titica da Europa esse nome Bragança que não uso e nem sei o que significa!

DR. PRESAS

Pode ser pequeno, Madame Princesa, mas Portugal fica imenso por ter o Brasil...

CARLOTA PRINCESA

Irritada

Não Me fala, criado, nessa terra de nego com que Deus é servido castigar esse Meu sangue! País de canibal botocudo e sem graça, carrapato a granel, papagaio e macaco na selva e na rua e em palácio... Colônia tropical ofegante, deslumbrada e babaca, é um covil de piratas e escravos em constante trapaça! Esconderijo infeliz pra uma corte da Europa...

DR. PRESAS

O entusiasmo é enorme, Vossa Alteza admite, com a corte no Rio...

CARLOTA PRINCESA

Furiosa

Cala a boca, lacaio! Nem vem com promessa desse Rio que é falso até no próprio nome! Porque rio não tem de janeiro, nem fevereiro e março! Natureza bestial desse porto esquecido de todo critério, exagero qualquer de acidentes de pedra, conclusão apressada de algum terremoto, pão-de-açúcar dormido e cruel de trambolho em trambolho é penhasco boçal, Corcovado doentio aleijado no morro! É pocilga estagnada esse Rio, é *pseudo*, pantanal pestilento saindo do golfo de lama! Apoteose do mato que torce e retorce entre as rochas à toa: e, pra

cúmulo então do vulgar festival de mau gosto, são *insetos* os reis de mosquitos gigantes, na pobreza das casas, se arrastando no pó das carroças da horrenda baía à infecta lagoa!

A Princesa silencia caindo numa espécie de depressão, segurando a cabeça. Presas se aproxima com o resto das cartas. ELA o afasta com um gesto impaciente. ELE recua de costas e faz uma cortesia como quem vai se retirar. A Princesa o retém

Presas!

DR. PRESAS

Sim, Alteza.

CARLOTA PRINCESA

Controlada

Me repete, doutor, com o seu poder de síntese, o que está perigosa a situação do Rio de la Plata.

DR. PRESAS

Buenos Aires, Madame Princesa, tem tudo de perigoso que desafia qualquer síntese. O que eu tenho a dizer já repeti bastante: qual colônia vai querer continuar colônia se espalhando as ideias francesas? Todo cuidado é pouco do trono e da religião.

CARLOTA PRINCESA

Presas, vê se me entende. Tem um trono espanhol que é senhor dessa parte da América, que apesar de tudo ainda está fiel.

DR. PRESAS

Vossa Alteza disse bem: *ainda* está fiel...

CARLOTA PRINCESA

Esse trono está *vago*. Sua Majestade Católica, o Rei de Espanha, está preso na França de Napoleão. Quem terá nascimento pra ter direito e agir? Quem tem a liberdade?

DR. PRESAS

Quem for Bourbon e só, Madame Princesa, e estiver longe talvez do velhaco tirano da Europa...

CARLOTA PRINCESA

Inspirada

Pela graça de Deus, Infanta de Espanha, Eu tenho obrigações que vou saber cumprir. Na falta de Meus pais e irmãos, sou Eu que detenho o direito divino Bourbon. Presas, de agora em diante Nossa missão é bem clara: a Espanha está longe e invadida; só muito sangue espanhol vai expulsar o inimigo sabe Deus quando. Mas as colônias, Meu doutor, estão bem mais perto e só agora vão ter a ingrata surpresa de as saber sem Rei nem metrópole. Pela graça de Deus, Infanta Primogênita de Espanha, Eu sim devo tomar alguma providência e que seja da mais radical possível, porque a situação pede isso. Presas...

DR. PRESAS

É isso aí, está certo, Madame Princesa.

CARLOTA PRINCESA

Devo ir a Buenos Aires, doutor, Me fazer aclamar Regente da América do Sul, pelo menos até que a matriz se defina (ATHAYDE, 1996, p. 23 – 29, grifos do autor).

Deveras fortuita essa cena como entrada de Carlota Princesa na peça. Temos uma visão bastante ampla da personagem, seu temperamento e interesse político, sua perspicácia e estratégias de jogo. Suas falas são consideravelmente maiores do que as de Presas e nos indicam o entendimento e astúcia de uma mulher que sabe o lugar que ocupa e sabe aonde quer chegar. Os meios para tanto, percebemos ao longo da peça, pelo modo como ela consegue utilizar-se de seus recursos, com a finalidade de descobrir informações e, ao mesmo tempo, com suas técnicas de sedução, tornar o processo mais instigante.

Seguindo a ordem de apresentação do texto, “perturbada” pelas notícias, Carlota Joaquina, ainda que a Espanha não esteja lá em boas condições, mantém-se fiel às suas origens e procura honrar a sua realeza: “mas não importa... Ainda existe uma Espanha que já vai acordar com esse insulto...”. Em defesa de sua dinastia, a Princesa critica Napoleão e seus ideias de defesa à Revolução Francesa.

O tom pejorativo utilizado pela personagem não poupa ninguém, nem mesmo a França que, pelos motivos comentados acima, é chamada de “puta rebelde”, já que procura lutar contra os regimes absolutistas, dos quais a Princesa faz parte e defende. Um paradoxo interessante é o fato de ela ser extremamente criticada pela sua “fogosidade e infidelidade ao marido”, no entanto, a religiosidade está sempre presente em sua história, como um salvo-conduto. A expressão direcionada à França indica uma posição puritana, ou ainda, um discurso que se pretende conservador.

Não só a França, mas a Inglaterra, “judia mercantil”, também é criticada pela personagem. Cabe lembrar que a Inglaterra, como aliada de Portugal e envolvida na trama que trouxe a família real ao Brasil, em troca da escolta na viagem, recebeu caminho livre para comercializar na colônia portuguesa.

Em seguida, Portugal é o alvo; “irritada”, a Princesa ataca não só o fato de faltar coragem à corte de lutar em prol de sua realeza, empreendendo uma “fuga” para o Brasil, mas, principalmente, a figura de seu próprio marido, um “Príncipe Regente de merda”. Uma fuga, a contragosto, para um país que estava ainda em processo de estabelecimento e construção, com um clima consideravelmente diverso do clima europeu, poderia realmente não agradar a uma pessoa acostumada a vida em um palácio real. É natural que uma pessoa que vive em situação privilegiada tenha uma concepção como essa, muito embora as condições higiênicas na Lisboa dessa época não sejam descritas como

as mais favoráveis nos documentos históricos. No entanto, uma mulher de opinião e personalidade forte, dizendo aquilo que pensa, haveria de causar certos incômodos. Além disso, também ocorre que deslocamentos consideráveis causem certos desconfortos, afinal, foram três as grandes mudanças na vida da protagonista, primeiro o deslocamento de Espanha a Portugal, posteriormente, de Portugal ao Brasil, e, por fim, do Brasil a Portugal. Qual seria o lar efetivo de Carlota Joaquina? Subentende-se que a sua grande saudade (e ressentimento pela separação) sempre foi a Espanha.

Nesse sentido, para ela, tudo era secundário, apenas como reflexos de ideais para os quais fora guiada. Rio de Janeiro, por exemplo, ela considera como um “pantanal pestilento saindo do golfo da lama”, ou seja, de uma formação incerta, conturbada e confusa, partindo de uma sociedade que nem mesmo honra o seu nome e título. Carlota é incisiva em suas palavras e afirmações, já que a escolha de Athayde, em seu processo de criação para descrever a personagem parte dos elementos mais criticados sobre a mesma.

Ao se acalmar, porém, já reconstituída de sua breve raiva e revolta, ela começa a assimilar com maior clareza as proporções do que acaba de descobrir. E “na falta de Meus pais e irmãos, sou Eu que detenho o direito divino Bourbon”. Ela é mulher e compreende as consequências de seus atos, atrelados a seu sexo, portanto, irá lutar com as armas que possui para conquistar o que deseja. Parece-nos, pelos registros, que uma grande arma seria mesmo a própria capacidade de argumentação, a força pela expressão e a espontaneidade dessa personagem, como disse Athayde, “intensamente espirituosa”.

A partir de então, inicia-se um esquema para inserir Carlota Joaquina no poder regente sobre as colônias americanas, o que, de início, teve o aval de D. João, mas, posteriormente, seu declínio na tarefa.

Carlota Esposa

Nos dados históricos consta que Carlota Joaquina casou-se com D. João aos 10 anos de idade. Conta-se que na “noite de núpcias”, a menina se recusou a consumir o casamento, mordendo a orelha do esposo. Independentemente de o fato ser real ou apenas mais uma das tantas falácias em torno da personagem, podemos imaginar a situação de uma criança, saindo de seu país de origem e se encaminhando a outro com o intuito de assumir papel tão decisivo para a aliança da família, ainda que tenha sido criada para tanto. 10 anos de idade e com uma bagagem ainda pequena de experiência e tato com a vida. Terra estrangeira, outros costumes, filhos em breve, obrigações para com o marido e a sociedade; responsabilidades bastante consideráveis. Uma aliança que, sendo arranjada pelas famílias, poderia, na pior das hipóteses, culminar em um casamento, apesar de “vantajoso”, desditoso. Consta, portanto, que essa união sempre foi

conflituosa entre os poderes. Carlota não se sujeitava e constantemente as desavenças se faziam presentes. Ela...

[...] ousou enfrentar o mundo dos homens, transgredir as normas sociais de seu tempo. *Nunca uma Santa* – é assim que se refere a ela o historiador inglês F.W. Kenyon – mas uma mulher com desejos, vigor e ambição para viver de forma radical aquilo que queria e acreditava. É necessário transportar-se ao século XIX, conhecer a “sociedade de corte” para poder compreender a tragédia de sua vida, que não é muito diferente de outras mulheres daquele mundo, silenciadas, condenadas ou esquecidas pela História (AZEVEDO, 2003, p. 22).

Para analisarmos alguns aspectos relacionados à personagem na qualidade de esposa, selecionamos um trecho da cena 6, do primeiro ato, e um trecho da cena 4, do segundo ato. A cena 6 nos apresenta a reação de “bourbônica raiva” de Carlota em relação à atitude do esposo em negar-lhe auxílio em sua viagem de aclamação como Princesa Regente de Buenos Aires, após ter inicialmente concordado com a ideia:

CARLOTA PRINCESA

Aos gritos

[...]

Quem pode acreditar que é um príncipe da Europa esse otário bundão? João burro e glutão nessa bárbara roça que é o Brasil colonial! Estou cansada sim de viver empurrando essa cavalgadura patética e mansa, cego, gordo e bobalhão, mariquinhas chifrudo, pai mas só no papel de Bourbons que nunca foram Bragança! Coisa chata e pouca, esse infante fugido e carola, filho errado e senil da Rainha maluca! Quem vai Me prometer de aturar a cilada constante que ele é? (ATHAYDE, 1996, p. 41).

Muito nos sugere esse pequeno trecho da peça quanto a alguns dos assuntos mais polêmicos em relação à fidelidade de nossa personagem ao marido, quanto aos boatos da homossexualidade de D. João, “mariquinhas chifrudo”, e, em decorrência disso, quanto a paternidade dos filhos, “pai, mas só no papel”; além de outros xingamentos pejorativos quanto à aparência da referida personagem e seu comportamento perante as situações enfrentadas como Rei. Tudo isso coloca em comparação as duas personalidades, a diferença no enfrentamento às situações exigidas pelo cargo ocupado. Carlota aparentava ter pulso firme, no entanto, sem voz ativa para poder tomar as rédeas. No que tange à infidelidade, nada de concreto se tem a comprovar; os mistérios que circulam a respeito disso recaem numa tendência machista. D. João geralmente é apresentado como vítima de uma esposa tirânica e devassa.

Na segunda cena selecionada, temos um embate entre os dois, diante das novas leis da Rainha de que todos, sem exceção, deveriam se curvar à sua passagem. Isso os coloca em maus lençóis, politicamente.

CARLOTA RAINHA

Indignada

Da desordem que *reina* tão mais que o Meu Augusto Esposo...! Da bagunça nativa e normal dessa terra de nego, que quem já viu lugar assim pra uma corte europeia? Castigo tropical contra a santa hierarquia! E Eu o que faço da honra esbofeteada, *Eu* latina, espanhola e Rainha e Bourbon??!

[...]

REI

Furioso, interrompendo aos gritos

Chega! Pode cortar o veneno da língua azarada que a dose passou! Nem vem com conversa de honra que é papo-furado de quem já jogou pro lixo qualquer dignidade! Basta de contrariar a vontade de cima, do Rei que já disse e do céu que em lugar de dengosa Princesa me deu megera vituperante! Basta de esvaziar o direito divino e o sagrado do manto, que *reais e sortudos* recebemos da própria Potestade Sublimada! Chega de ser Rainha sem compostura e mãe insuficiente! (ATHAYDE, 1996, p. 116 – 117, grifos do autor).

Os excertos acima corroboram com as considerações de Azevedo. Os direitos de Rainha, na prática, não são os mesmos de um Rei. A discussão se dá por conta de um chicote levantado ao embaixador inglês, aliado de Portugal obviamente, visto o oficial não ter se curvado diante da passagem da Rainha. Essa “afronta” levou o Rei a chamar Carlota Joaquina em sua presença, a fim de repreendê-la pela sua atitude. A sede de poder fazia cada um dos nobres agirem por conta própria, ou seja, não havia comum acordo entre eles. As ordens da Rainha não estavam em consonância com as do Rei. Curvar-se diante de uma mulher, naqueles tempos, seria um ato de humilhação?

Nota-se que o Rei, em sua fala, respondendo à esposa, tenta assumir a sua realeza por meio da afirmação religiosa do manto sagrado que lhe foi outorgado: “Basta de esvaziar o direito divino e o sagrado do manto, que *reais e sortudos* recebemos da própria Potestade Sublimada!”. Conforme a crença, ser Rei era um direito divino, apenas superado pela própria onipotência de Deus. Discurso que, em nossos dias, não soa como mera coincidência.

Nessa cena, o que reforça ainda mais o discurso sexista, um Senhor Intendente de Polícia é deixado de sobreaviso para prender a Rainha, em caso de alteração extrema de humor; sem contar a presença de Lobato, o barbeiro favorito do Rei. Ou seja, é um grupo de homens que se une com o intuito de confrontar *uma* mulher. Presas, na cena 6 do primeiro ato, chega a comentar com Carlota sobre o “medo” de D. João em relação a ela: “É o Príncipe, Madame, e o medo que tem de Vossa Alteza” (ATHAYDE, 1996, p. 46). Percebemos que Carlota sempre está lutando contra o poderio masculino, em termos políticos, pois não sobra espaço nesse cenário para a atuação feminina.

Ainda no trecho da cena da confrontação, com tom de imposição, D. João ataca a esposa em sua honra como mãe: “Chega de ser Rainha sem compostura e mãe insuficiente!”. Carlota, mesmo assim, não se afugenta e responde à altura. A contenda dura mais um tempo, nesse sentido, o que nos leva a outra face bastante questionada de nossa protagonista: a maternidade.

Carlota Mãe

O casal teve nove filhos ao todo. Três homens: Antônio (que faleceu aos seis anos de idade), Pedro e Miguel, e seis mulheres: Ana de Jesus Maria, Maria Teresa, Maria Isabel, Maria Francisca, Isabel Maria e Maria da Assunção.

Inúmeras são as características ou papéis atribuídos à mulher, há tempos. Porém, as atribuições mais comuns seriam o casamento e a maternidade. Ao longo dos anos, essa perspectiva foi se modificando, o casamento e a maternidade passaram a ser escolhas próprias da mulher, num campo maior de possibilidades, que envolve a educação, o trabalho, a formação superior e a pesquisa em várias áreas do conhecimento. Todavia, o pensamento de muitos e muitas ainda é pautado em ideias antiquadas, como da época em que viveu Carlota. Algumas mulheres reproduzem discursos machistas, até inconscientemente, apenas invertendo opiniões masculinas.

Carlota Joaquina foi mãe ainda muito jovem, e no casal foram depositadas expectativas, considerando a união de dois países muito próximos, que sempre tiveram suas divergências políticas. No entanto, além do papel de mãe, Carlota não abandona seus objetivos de realeza. Ela é esposa, mãe, Rainha, mas inteligente e segura diante de sua conquista pessoal. Ser mãe, ser esposa, nesse sentido, não anula o fato de uma mulher desejar um espaço para si, como sujeito em sua individualidade.

Uma passagem interessante da obra de Athayde, que nos dá essa ideia, é quando Carlota, instruída por Presas, decide enviar suas joias a Buenos Aires, como apoio à colônia sem dono. Ela cogita o fato de que essas joias de família seriam a herança para suas filhas, joias que foram de suas ancestrais. Entretanto, mesmo assim, ela pensa em algo maior, o que lhe traria benefícios e agregaria o valor merecido à família Bourbon. Um interesse pessoal, é claro, mas também uma forma de reação a um sistema que pregava justamente o contrário para o feminino.

Minhas joias! Oh, que augusto dilema que vosmecê Me dá! Me despojar assim de uma parte da herança, Eu que tenho tantas filhas e adoraria ver minhas pedras resplandecerem no colo das Princesas...

[...]

Por que desesperado se a esperança é a Princesa e a Princesa é a esperança dos fiéis espanhóis? Deixa o tempo fazer o que tiver escrito e o que Eu realizar. Por

agora chega, senhor secretário: diga ao tal emissário que tudo vai ser feito em nome da Princesa Regente (ATHAYDE, 1996, p. 67, 69).

Os trechos acima apresentados fazem parte da cena 8, do primeiro ato. Além de um valor material, as joias possuem um valor sentimental, passado de geração em geração, carregando uma história; ainda assim, Carlota abre mão e reflete sobre os posteriores casamentos vantajosos que suas filhas terão e que, no caso dela, a chance seria única nas circunstâncias vigentes à época. Embora seja feita menção às filhas na peça, não há falas diretas delas com a mãe, assim como há com os filhos Pedro e Miguel.

Os documentos a que temos acesso, e mesmo as informações que se encontram em abundância em *sites* da *Internet*, apontam para uma predileção da Rainha em relação ao filho Miguel, se comparado a Pedro. Existem intrigas de que Miguel não seria filho legítimo de D. João, o que também nunca foi comprovado.

Uma reflexão quanto a essa possível predileção poderia ser uma questão pura e simples de afinidade, por exemplo. Os filhos são todos parte de sua mãe, em certa medida, no entanto, cada um deles tem suas características, seus gostos e, em muitos casos, alguns mais apegados à figura materna do que outros. Na cena 8, ato 2, é perceptível que as ideias de Miguel são compatíveis às de sua mãe, seus interesses convergem no desejo de retornar a Portugal, num momento em que há tensão no Brasil quanto à eminente proclamação de independência. Miguel, pelas falas, é um tanto mimado e não tão esperto quanto Pedro. E esse último, em oposição a Miguel, tem grande interesse pelo Brasil e se recusa a voltar a Portugal e assumir a coroa, antes, ele espera que seu pai, o Rei, o faça.

Da cena, selecionamos duas falas de Carlota em relação aos filhos, a fim de percebermos o jogo de interesses e, conseqüentemente, o jogo de afinidades entre filho e mãe. Na primeira, Miguel está “emburrado” porque Pedro, sendo o filho mais velho, é quem deverá voltar a Portugal e assumir o trono. Mas Carlota, prevendo os acontecimentos com sua perspicácia, intervém:

CARLOTA RAINHA

Como quem fala a uma criança

Mas não vai viajar, Meu amor; já se sabe que o Príncipe não quer e o Rei não tem força... Em vez disso vamos Nós, o que é muito melhor: pra nobre Europa, luxuosa e digna da Gente... (ATHAYDE, 1996, p. 140).

Sustentando essa fala, Carlota, astuta, conversa agora com Pedro, quando esse adentra o recinto. Ela sabe que o marido não tem interesse firme em voltar às origens, porém conhece as vontades do filho em ficar e o apreço que ele tem pelo país colonizado. Por isso, joga com essas vontades do rapaz, instigando suas decisões. Note-se que, ao contrário da indicação cênica na fala dirigida a Miguel “*como quem fala a uma criança*”, a fala que Carlota dirige a Pedro é mais direta, uma vez que ela percebe a diferença no trato entre

ambos. Miguel mais ligado à mãe e, portanto, mais inclinado à manipulação; Pedro, astuto, ainda que inconscientemente, coloca em prática o que anteviu a Rainha Mãe.

CARLOTA RAINHA

Agora, Meu filho, como levar a cabo essa bela solução, mas que o Rei não deseja? Pois que o Rei se deu bem nesse tal São Cristóvão e adorou a negrada do Rio, isso é coisa pra lá de sabida. E o pior é que fez o maldito decreto que bota você pra ir dominar Portugal... Se o decreto é impossível, que providência toma o Herdeiro sobre isso? (ATHAYDE, 1996, p. 146).

Vendo Pedro titubear, já que a esposa está grávida e não há como voltar ainda, Carlota “irônica”, após apresentar todas as cartas, conclui: “Estou certa de você, Meu Herdeiro, que vai saber dobrar esses transes da política à vontade.” (ATHAYDE, 1996, p. 147).

Posteriormente, conhecemos o andar da história: Pedro fica no Brasil e proclama a independência do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto a revisitação da peça quanto a revisitação da história da personagem Carlota Joaquina fazem-se pertinentes, uma vez que o resgate de documentos e representações/reinterpretações podem reavaliar tal história, a partir de diferentes olhares e novas perspectivas.

De acordo com o que apresentamos, é importante analisarmos elementos concernentes aos porta-vozes dos discursos propagados a respeito de Carlota, o contexto no qual ela se insere, as condições em que esses discursos foram produzidos, a partir de que meios e com que propósitos eles foram reproduzidos.

A peça de Athayde, além de remontar uma época, mesmo partindo de um discurso duvidoso, impulsionado pela cobiça de seu autor, destaca aspectos consideráveis que, até pelo exagero de tom, talvez principalmente por esse motivo, levam o leitor a repensar alguns pontos obscuros quanto a “realidade” dos fatos, ou ainda, quanto à “relatividade” dos fatos.

Nesse sentido, procuramos focar nossa análise na personagem e em sua representatividade a partir das falas que, por sua vez, revelam suas atitudes, isto é, o que a personagem faz. Obviamente que, em nosso breve recorte, buscamos mais realizar uma apresentação a respeito do assunto, do que esgotarmos o texto da peça, o qual nos fornece imensa gama de possibilidades. Por meio dos estudos de Prado, debruçamo-nos no que a personagem faz, considerando três dos aspectos que têm sido mais discutidos em torno da figura de Carlota Joaquina: a política, a esposa, a mãe.

Com isso, constatamos que uma leitura mais atenta e mais direcionada abre espaço para que outros questionamentos sejam realizados e possíveis motivos sejam refletidos.

Mãe, esposa e política, Carlota Joaquina foi todas elas. A veracidade dos fatos, hoje, é inatingível. Tudo o que temos são relatos, documentos, palavras... e essas palavras impregnadas de intenções e pretensões são o que, de nossa parte, tentamos reinterpretar, como forma de ampliar contextos e formas de ressignificação da personagem em questão.

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Roberto. **Carlota Rainha**. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. **Cartas Inéditas**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. **Carlota Joaquina na corte do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil**. 2 ed. 7 reemp. São Paulo: Planeta, 2007.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. **Carlota Joaquina**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem da ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

RIBEIRO, Alfredo. Reapareceu o Athayde: A vida na montanha-russa do autor de *Apareceu a Margarida*, do sucesso milionário ao ostracismo e vice-versa em poucos anos. **Revista Piauí**, Folha de São Paulo, 11 ed., ago. 2007. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/reapareceu-o-athayde/>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem da ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

¿CÓMO LEER UNA NOVELA HISTÓRICA?

EL CASO DE *RÍO DE LAS CONGOJAS*

Cecilia Inés Luque
(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Río de las congojas (1981), novela histórica de la argentina Libertad Demitrópulos,¹ es una de las pocas en la literatura de ese país que trató el tema de la conquista y la colonización del Río de la Plata. De hecho, Ricardo Piglia (2020) la considera como una de las tres obras maestras que reconstruyen imaginariamente ese proceso histórico, junto con *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto y *El entenado* (1983) de Juan José Saer. Su primera edición de tres mil ejemplares se agotó en menos de un año y debió ser reeditada al año siguiente, lo cual habla del interés que despertó en el público lector. Sin embargo, como bien señala Elisa Calabrese (2009), *Río de las congojas* pasó casi desapercibida para la crítica literaria abocada a examinar la relación entre el discurso histórico y la ficción; paradójicamente, esta novela dedicada a los vericuetos de la memoria fue prácticamente olvidada por los lectores profesionales.²

Se podrían aducir varios motivos para este olvido. Uno de ellos podría ser la procedencia de la escritora, Jujuy, una provincia conservadora del interior de Argentina, cuya cultura está más en sintonía con la de los países andinos que con la cultura de la costeña, cosmopolita y hegemónica Buenos Aires. Otro motivo podría ser el género de la autora, ya que las obras de otras escritoras -como Martha Mercader- fueron clasificadas como parte del llamado “boom de la literatura femenina” y pasaron prácticamente inadvertidas por los estudios críticos del género literario “novela histórica”. También se podría pensar que la inadvertencia de *Río de las congojas* por parte de la crítica se debió a la filiación política de Libertad Demitrópulos, a quien el escritor Juan José Sebreli calificaba de “peronista visceral”, un posicionamiento que resultó problemático en la década del ’70. Tal vez el motivo más importante haya sido la falta de alineación de Demitrópulos con el mercado editorial: ella misma reconoció que “[n]unca rondé espacios del marketing ni frecuenté las pasarelas sociales ni las luces mediáticas,” (Demitrópulos, apud FRIERA, 2019, s/p), a pesar de que “[e]n nuestro medio es mucho más eficaz vestirse de escritor, concurrir a la Feria [del Libro], a las presentaciones [de libros], a las mesas redondas o

1. Ledesma, Jujuy, 1922 – Buenos Aires, 1998.

2. El olvido de *Río de las congojas* fue revertido a partir de su reedición en 2015 por parte de la editorial Fondo de Cultura Económica, en la Serie del Recienvenido que dirige Ricardo Piglia; desde entonces se han multiplicado los estudios sobre esta novela. De todos modos, Demitrópulos “para muchos lectores continúa siendo una completa desconocida y es solo una especie de ‘autora de culto’ que circula de boca en boca y de mano en mano,” (FRIERA, 2019, s/p).

firmar solicitudes³ que encerrarse en la prosaica y casi superflua tarea de construir textos,” (CAPANNA, 1997, p. 299).

En este artículo voy a plantear otro posible motivo: la urgencia socio-política de ciertas problemáticas (como el terrorismo de Estado y la violación de los Derechos Humanos) causó que éstas fueran posicionadas como nodos de significación insoslayables en el horizonte de expectativas⁴ de los lectores latinoamericanos; la relevancia hermenéutica que les fue acordada sesgó la interpretación del componente de revisionismo histórico de algunas novelas, haciendo que quedaran fuera del campo de atención de la crítica. Creo que *Río de las congojas* falló en capturar el interés de los estudiosos de la novela histórica porque su peculiar reconstrucción de la conquista de América hace foco en la implantación del sistema colonial/moderno de género y este proceso no pudo ser leído en su momento como algo “en lo[...] que una comunidad se reconoce porque define[...] el curso y el sentido de su historia” (Noé Jitrik, apud PONS, 1996, p. 52).

Entonces, en este trabajo, voy a reconstruir el referente de la novela de Demitrópulos y a mostrar su relevancia histórica, para luego reflexionar sobre los sesgos interpretativos que causaron el “olvido” de *Río de las congojas*.

LA CONQUISTA DE AMÉRICA COMO IMPLANTACIÓN DEL SISTEMA COLONIAL/MODERNO DE GÉNERO

La trama de *Río de las congojas*, como la de toda novela histórica, articula dos planos: el personal de los personajes y el socio-político del contexto. Por un lado, se reconstruyen los desabrimientos⁵ de la vida de la ciudad de Santa Fe la Vieja, desde que Juan de Garay la fundara en 1573 hasta que sus pobladores la abandonaron cien años después para establecerse en un lugar más propicio: rebeliones, ataques de indígenas, escasez de bastimentos, etc. Por otro lado, se cuentan las congojas de tres triángulos amorosos ensamblados entre sí, en los que cada quien tiene sentimientos por alguien que no se los corresponde: el del fundador y dos mujeres que se disputan sus favores para medrar en la vida –la española Ana Rodríguez y la bastarda criolla⁶ María Muratore; el triángulo de María y dos hombres que quieren conquistarla–el hispanísimo Juan de

3. Solicitada: Artículo o anuncio que una persona o un grupo paga para que sea publicado en un medio gráfico (como un periódico), de cuyo contenido se hace responsable; generalmente tiene la función de hacer un reclamo o responder públicamente a una interpelación de terceros.

4. Marco de intelegibilidad que abarca la suma de comportamientos, conocimientos, ideas que tiene el público lector en un determinado momento socio-histórico y que condiciona las pautas de entendimiento, disfrute y valoración de una obra.

5. Aspreza o brusquedad con que trata una persona a otra. En la novela se habla de “congojas y desabrimientos” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 68) para referirse a la vida en la ciudad de Santa Fe.

6. Uso aquí el término en el sentido de hija de europeos nacida y criada en América.

Garay, porque la desea y el mestizo Blas de Acuña, porque la ama-; el triángulo de Blas y sus dos esposas –María, casada *in extremis* contra su voluntad e Isabel Descalzo, bastarda mestiza que reclama la herencia que le ha dejado su padre –unas tierras y el marido que viene adosado a ellas. Ahora bien, a diferencia de lo que ocurre en las novelas históricas de corte testimonial o memorialista, en *Río de las congojas* lo personal no es soporte estructural de la recreación de un momento pasado en el que ese sujeto ha participado sino fenómeno histórico por mérito propio: es la red de relaciones interpersonales por la cual circula el poder para producir performativamente⁷ los sujetos sociales “hombre” y “mujer”. Y el poder que circula es el del sistema colonial-moderno de género tal como fue implementado en los primeros asentamientos españoles en América.

El colonialismo es un sistema de dominación política formal de unas naciones sobre otras que fue desapareciendo políticamente a partir de fines del siglo XVIII pero se perpetuó en la colonialidad del poder. Ambos –colonialismo y colonialidad del poder- comparten la matriz de sentido que coloca la especificidad histórico-cultural de un pueblo dominante– sus prácticas, sus creencias y conocimientos, sus valores, sus metas- como parangón universalmente válido del desarrollo de la Humanidad, mientras que conceptualiza la especificidad de los pueblos considerados “otros” (por etnia, por nacionalidad, etc.) como signo de su “natural diferencia” y como causa que justifica su subalternización o aniquilación. Por su parte, la modernidad es un sistema que, entre otras cosas, organiza el acceso de la humanidad a bienes, servicios y derechos en función de la categoría “dimorfismo sexual”, jerarquizando a los varones como sujetos autónomos mientras que las mujeres –y una variedad de individuos feminizados- son posicionados como sujetos subalternos. Estos dos sistemas operan de manera articulada, mediante la intersección categorial⁸ de género, raza, estamento social, sexualidad (y otras variables), no sólo para producir sujetos de diverso rango en una escala jerárquica⁹ sino para naturalizar la subordinación, dominación y explotación de la mayoría de la población por parte de una minoría. María Lugones (2008) llama sistema colonial/moderno de género al resultado de tal articulación.

Río de las congojas tematiza la importancia de la intersección categorial en la producción de sujetos sociales en la América colonial, focalizando en los límites puestos a sus respectivas agencias sociales por los condicionamientos articulados de inferioridad racial, subordinación de género y precarización jurídica. En el primer capítulo se

7. Performar: traer algo a la existencia, darle entidad, mediante una acción física o un acto de habla.

8. María Lugones (2008) utiliza el neologismo “categorial” –en lugar del término “categórico”- para enfatizar las relaciones entre categorías.

9. En el sistema colonial de castas se reconocían tres razas –blanca, negra, indígena- y existían varias decenas de nombres para cada tipo y porcentaje posible de mezcla de una raza con cada una de las otras dos. Los sujetos “puros” y los “mezclados” estaban organizados en una rígida pirámide jerárquica cuya punta era ocupada por el estamento de los blancos peninsulares.

rememora la fallida Rebelión de los Siete Jefes: en 1581, siete años después de la fundación de Santa Fe de la Vera Cruz, los mestizos, decepcionados por haber quedado al margen de la posesión de tierras y derechos políticos en la nueva ciudad, aprovecharon la partida de Juan de Garay a Buenos Aires para tomar el poder; pero el alzamiento fue rápidamente sofocado y los rebeldes fueron fusilados. La historia considera a éste el primer movimiento criollo de la Gobernación del Río de la Plata y del Paraguay, y aunque estos hombres no se llamaban a sí mismos “criollos” sino “mestizos”,¹⁰ sí tenían una incipiente conciencia de ser súbditos “distintos (. . .), nadando en dos corrientes,” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 31), que matan y mueren en nombre de un rey peninsular “con quien nada teníamos que ver” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 30) y al servicio de peninsulares que los menosprecian:

- ¿Quiénes creéis que sois? ¡Hala! Que se os suben los humos, mocitos. ¿Olvidáis que sois bastardos? ¡A trabajar, y dejad de mirar la ribera, apoyados como señores! El jefe soy yo, que vosotros venís en esta travesía por harta necesidad. ¿Acaso traéis blanca, duros, blasones? Ni siquiera sois españoles... ¡Hala! Que me estáis hartando, ambiciosos... (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 14).

La malograda rebelión establece el contexto social en el cual van a desarrollarse las congojas y desabrimientos de los personajes: a lo largo de la trama, cada quien intentará dilucidar las causas de sus desventuras, y en tales dilucidaciones irá enredada la revisión de las formas posibles e imposibles de ser sujeto en la América colonial: ser hombre y mestizo; ser hombre mestizo y bastardo; ser mujer blanca sin familia; ser mujer mestiza y bastarda, etc. Blas de Acuña, tratando de entender qué tenía Garay para atraer a María que le faltara a él, hace recuento de sus propias cualidades: “Yo, que también soy bastardo y estaba harto de obediencia y trabajo,” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 15) “[a]prendí a sosegar el ánimo, a guardar el rencor,” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 14), porque si bien “[s]oy hombre de valentías,” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 18) también “[s]oy hombre de paciencia,” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 54) y “[e]l hombre cauto sabe a qué atenerse (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 65). Recuerda Isabel Descalzo lo la gente decía sobre ella:

10. En la novela, sin embargo, Alonso Martínez -padrino y amante de María Muratore- habla anacrónicamente de una “nueva casta, sin señorío ni hidalguía, pero con criollez, cosa que según él es muy valiosa,” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 21). El significado del término “criollo” fue modificándose desde esos primeros años de la colonización hasta el siglo XIX, porque el criterio de pertenencia a este grupo es más social y legal que étnico. En el período previo a los movimientos independentistas, “los criollos” conformaban un sector de la población con considerable peso social, aglutinado alrededor de la idea de ser “hijo de la tierra” y del deseo de gobernarla sin intermediarios peninsulares. La mayoría de los criollos eran hijos de españoles de sangre pura nacidos en territorio americano, pero había también españoles radicados definitivamente en América y algunos mestizos reconocidos por sus padres; pero los hijos de españoles sin títulos ni riquezas no estaban incluidos en este estamento. Los criollos detentaban gran poder económico (generalmente eran latifundistas) y tenían pleno acceso a la educación (que comenzaba en América y se completaba en la península), pero detentaban los cargos de menor jerarquía en el sistema de gobierno colonial y había un tope para su ascenso en dicho sistema.

“*Esta muchacha vale un Perú. Ah, si hubiera nacido en Toledo (. . .) y no en la zanja donde nació. . . . en La Asunción y para más de padre desconocido,*” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 136). Dice María Muratore ante los extemporáneos requerimientos amorosos de Juan de Garay:

Estaba dispuesta a no dejarme intimidar por las águilas ni los aguiluchos del escudo; . . . [pero] No se puede desconocer la invitación de un poderoso sin descalabros para el descortés. . . . ¡Bestias! ¿Qué se creen que es una mujer? . . . ¿Cuántas letras se precisan para decir no? (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 126-127).

Una mujer sin padre, sin esposo, como quien dice una mala mujer. . . . ¿Tiene la mujer derechos sobre su cuerpo y dispone de albedrío? (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 128).

Como se puede apreciar, el foco está puesto en la identificación genérica, pero ser hombre y ser mujer varía según como las otras categorías se imbriquen con el género en la articulación interseccional:

El negro Antonio Cabrera, al verme tan ofuscado con la Descalzo, me calmaba diciendo que las mujeres, como los negros, como los indios, y hasta como nosotros los mestizos, estaban tan desvalidas que cuando veían el pan, aunque duro, lo mordían. *No es que sea una diabla –decía–, es que es una mujer, y para más, pobre. Mujer, pobre y mestiza – seguía diciendo– ¿qué le queda sino como sanguijuela prenderse a la chacra? No la malquistes, Blas, compréndela. Son los hombres los que le hicieron mal* (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 85).

La trama focaliza en la promesa de libertad que los responsables de la Conquista les han hecho a estos sujetos subalternos a cambio de que le pusieran el cuerpo a la empresa:¹¹ una libertad que es en parte liberación de la precaridad¹² que los lastra y en parte empoderamiento mediante tierra, honra, mando –o al menos, la posibilidad de no tener que obedecer. Pero al llegar a destino, los sujetos subalternos descubren que la precaridad persiste, que esa vulnerabilidad socio-política con la que les ha investido el entretejido de raza, género y estamento social sigue limitándoles los derechos al empoderamiento: “Y si protestan, quitársela.¹³ Si amenazan, prenderlos. Si revolucionan,

11. “¿Vienes conmigo?”, pregunta Garay; a los varones les promete “Tendrás tierra y, tal vez, mando,” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 13); a las mujeres les dice “Se te pagará bien. . . . Con una suerte de chacra . . . También marido legítimo puedes encontrar.” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 22).

12. No ha de confundirse precaridad (precarity) con precariedad (precariousness). Judith Butler (2010) llama precariedad a la dependencia que cada sujeto tiene respecto de otros para existir y que lo vuelve vulnerable al daño. La vulnerabilidad de la precariedad es una condición inherente a todos los seres humanos, a diferencia de la vulnerabilidad políticamente inducida y diferencialmente repartida que es la precaridad.

13. En esta cita, Garay se refiere a la exigua y demorada recompensa que ha de dárseles a los mestizos (y por extensión, a otros subordinados).

colgarlos. . . . [Porque] ¡Cuidado! Esta raza puede conmovernos y hacernos tambalear,” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 31).

En suma, el referente histórico de *Río de las congojas* es la implantación en territorio americano de un sistema socio-político racista, heteropatriarcal y estamental que convierte las diferencias internas de la población en desigualdades. Con ese referente, la novela elabora un relato de los orígenes, pero no ya de los de una identidad nacional “mestiza” sólida y coherente sino los orígenes de la heterogeneidad primaria que hará de la identidad una totalidad conflictiva (cf. Cornejo Polar, 1994).¹⁴

Ahora bien, *Río de las congojas* es también el relato de los afectos que propulsaron el proceso de colonización y permitieron la implantación de dicho sistema. La novela omite casi toda alusión a la Conquista como proyecto mercantil y religioso de la monarquía española para mostrarla como ocasión de movilidad social de las personas comunes que comprometieron cuerpo y vida en la misión colonizadora; prescinde de los afectos aludidos oficialmente en las cartas de relación escritas por miembros de las huestes peninsulares -el servicio a Dios y Rey, con la esperanza de la retribución mediante una merced real-¹⁵ para destacar afectos más íntimos - el amor y la libertad-, que son también más cercanos a la experiencia de los lectores contemporáneos.

Los afectos son maneras de actuar en relación a otros (afectarlos) o de ser influidos por la acción de otros (ser afectados), las cuales están socio-históricamente marcadas como predecibles, (in)aceptables, (im)pertinentes. Esa actuación que alguien ejerce implica un poder-saber-querer incidir en la agencia del otro, ya sea para potenciarla, ya sea para reducirla; mientras que ser afectado implica experimentar algún tipo de influencia –potenciadora o reductora- sobre la propia agencia (cf. Ahmed, 2015; Saiz Echezarreta, 2012). El servicio a Dios y Rey eran afectos aceptables en el siglo XVI, pertinentes en el contexto de una empresa financiada por la Corona y relevantes como motor de las acciones de los adelantados y sus huestes; mientras que el deseo de libertad era un afecto impertinente en un régimen monárquico y estamental, y el amor un afecto irrelevante. Sin embargo, los personajes de *Río de las congojas* viven y mueren en función de sus ansias de amor y libertad. Los mestizos quieren zafar del yugo que implica trajinar sin cesar bajo la autoridad retributivamente injusta de los peninsulares; es eso lo que los lleva a

14. La novela incluso da una razón causal para la aún persistente rivalidad entre la capital argentina -la porteña Buenos Aires- y el resto del país -indiferenciado en la expresión “el interior”: “Fue el primer barco que pasó sin detenerse, llevándose toda su mercadería para Buenos Aires y la Colonia,” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 96); “Él [Garay] quiso que fuéramos camino; no puerto. Algo para el paso; posta. Nos retaceó el destino de ambición por el que salimos de La Asunción. . . . ¿Y el río? . . . Eso es lo que nos quitaron. El río fue para los otros. Para nosotros las congojas y desabrimientos,” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 98).

15. La “merced” era un acto de justicia retributiva: la compensación que otorgaba el rey -bajo la forma de puestos en la administración colonial, títulos nobiliarios o remuneraciones económicas- a quien hubiese hecho un servicio valioso a la Corona. Este tipo de retribución estaba legalmente disponible sólo para quien fuera varón, español y de sangre pura.

organizarse para aumentar su poder de afección y hacer que las cosas cambien –aunque habrá que esperar aún algunos siglos para que los afectos de los grupos criollos tengan la fuerza necesaria para alcanzar la libertad deseada. Las mujeres buscan en América la oportunidad de “decidir sobre su destino, y amar como una ocupación del alma y no sólo del cuerpo,” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 149) para poder zafar del yugo que implican domesticidad, maternidad y, sobre todo, la conyugalidad impuesta con una persona no amada; ese avidez de empoderamiento paradójicamente les aumenta la precaridad, las vuelve vulnerables a la afección de otros con mayor poder social, porque las lleva a abandonar las posiciones tradicionales –esposa, madre- que les garantizaban el capital social de la honra y algún grado de protección legal en la sociedad.

En suma, la novela de Demitrópulos presenta la conquista y colonización de América como procesos lábiles que propician la reinención de las viejas redes peninsulares de poder social, lo cual es aprovechado por grupos *diversos* –por etnia, por género, por estatus- para intentar aumentar su capacidad de afección y disminuir su vulnerabilidad a la afección ajena. Con esta rendición inusual del referente histórico, la novela traza líneas de conexión entre el pasado remoto y las luchas de los movimientos sociales contemporáneos por el reconocimiento de la diferencia cultural y la redistribución igualitaria de la riqueza (cf. Fraser, 2000).

Ahora bien, podría aducirse que los deseos de amor y libertad de las mujeres son afectos inapropiados, “que la novela elabora una operación de anacronismo sistemático para situar la percepción de lo femenino, (. . .) que sesga, con ideologemas reivindicativos de la condición femenina, la visión de una época donde estas asunciones eran inconcebibles,” (CALABRESE, 2009, p. 21),¹⁶ pero yo disiento. Muchas mujeres a lo largo de la historia sintieron desafición o directamente rechazo al matrimonio y la maternidad, por lo cual optaron por alguna de las escasas opciones disponibles: o una vida enclaustrada en un convento o una vida marginada como solterona o como prostituta. Pero la colonización de América fue un proceso que propiciaba la coexistencia de lo cotidiano y lo extraordinario, de lo institucionalmente consolidado y lo que debe ser reinventado, durante el cual las mujeres –españolas y mestizas, bastardas, huérfanas y viudas- tuvieron la oportunidad de fantasear sobre una vida nueva en un territorio nuevo, en donde la necesidad de mujeres prometía la relajación de las restricciones sociales a las que estaban sujetas en el viejo continente. Creo que la representación que hace la novela de Demitrópulos de las vidas excéntricas¹⁷ de estas mujeres no es un anacronismo

16. Algo similar piensa Ricardo E. MÓNACO: “la imagen de mujer que [*Río de las congojas*] configura, transgrede los paradigmas oficiales vigentes en el imaginario social en el momento de la conquista y fundación de Santa Fe y de Buenos Aires por Juan de Garay” (2002, p. 412).

17. La excentricidad es, según Teresa de Lauretis (2000), una cualidad de los sujetos que están a la vez dentro y fuera de la ideología: su conexión con la ideología los vuelve legibles como sujetos sociales pero el cuestionamiento crítico que hacen de ella –explícito o implícito en sus actos- los distancia del centro, los desplaza hacia el margen.

sino una recuperación arqueológica¹⁸ de datos obviados o minimizados por el discurso historiográfico oficial debido a que desmentían el carácter de “destino ineludible” que se le atribuía en los discursos hegemónicos al modelo de “Mujer” –el cual se quería universal pero estaba disponible sólo para las mujeres blancas, legítimas, cristianas, de estamentos sociales superiores.

Lo que sí me parece un anacronismo es la *masculinidad* notablemente despatriarcalizada de Blas de Acuña. La despatriarcalización es un proceso por el cual una persona abandona la obediencia pasiva a algunas de las normas patriarcales que constituyen la subjetividad generizada. En el caso de Blas, el proceso implica cuestionar los dispositivos conformadores de masculinidad interseccionalmente articulados a los dispositivos de raza y legitimidad civil propios del sistema moderno-colonial de género. La mayoría de las preguntas retóricas de Blas persiguen asir una elusiva definición de hombría, buscándola a veces en la comparación con la de otros hombres, como su rival Juan de Garay y el padre de María, cuya galanura y valentía quedaban empequeñecidas no sólo por su vanidad, su arrogancia y su violencia sino también por la cosificación que hacían de las mujeres. Y se trata de un anacronismo no sólo porque ubica reflexiones despatriarcalizantes en una época poco propicia para ellas sino porque plantea un proceso de revisión de la masculinidad que cobrará fuerzas recién décadas después de la publicación de la novela. Pero es un buen anacronismo, porque funciona como estrategia narrativa con la cual visibilizar las raíces históricas de conductas aparentemente naturales y propiciar el examen crítico de la sociedad contemporánea del presente de la escritura.

En suma, *Río de las congojas* es una novela histórica de la modalidad llamada “contemporánea” o “nueva”, cuya prosa lírica y cuyo argumento de amores desencontrados vehiculizan una cuidadosa reconstrucción del pasado y un agudo análisis del presente.

PRIMER SESGO HERMENÉUTICO: ALGUNOS EVENTOS HISTÓRICOS SON MÁS RELEVANTES QUE OTROS

Al momento del resurgimiento de la novela histórica latinoamericana, en la segunda mitad del siglo XX, primaban dos líneas de interés: por un lado, un revisionismo histórico capaz de deconstruir los discursos hegemónicos de identidad nacional y demitificar a los héroes de la Patria; por otro lado, el enjuiciamiento al presente terrible de las dictaduras a través de la vía elíptica del análisis de un tiempo pasado capaz de espejar las condiciones de existencia contemporáneas. Como hemos visto, la propuesta de *Río de las congojas* no es la problematización de la identidad nacional argentina ni la resignificación de hitos de

18. Remito aquí a la terminología “arqueológica”, “catártica”, “funcional” que utiliza Noé Jitrik (1995) para hablar de novela histórica.

la Historia Oficial, sino la visibilización de la instalación del sistema colonial-moderno de género en las primeras ciudades fundadas en territorio americano.

Cuando se publica *Río de las congojas*, y por lo menos durante las dos décadas siguientes, las problemáticas vinculadas a la dictadura militar del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) funcionaron como condiciones de posibilidad de la actividad interpretativa, privilegiando ciertas conexiones interdiscursivas y obturando otras: el interés de la crítica académica y del mercado editorial¹⁹ se circunscribió a novelas históricas que trataran temas como las violaciones de los Derechos Humanos durante los gobiernos de facto, la lucha armada y la militancia que le opuso resistencia a la dictadura;²⁰ esto no sólo contribuyó a reducir la percepción de lo “político” y lo “históricamente relevante” a las instancias de injusticia y opresión cometidas desde las instituciones de gobierno, sino que también convirtió el consumo cultural de esa temática en marca de distinción intelectual. Ésta es la causa principal de la escasez de estudios críticos sobre *Río de las congojas* durante las últimas décadas del siglo XX: “[l]o que hace históricos a ciertos hechos es que hayan tenido una determinada trascendencia, que hayan influido en el desarrollo posterior de los acontecimientos”, (Alexis Márquez Rodríguez, apud PONS, 1996, p. 52), acontecimientos “en los que una comunidad se reconoce porque definen el curso y el sentido de su historia” (Noé Jitrik, apud PONS, 1996, p. 52); pero la dimensión política de los eventos que la novela de Demitrópulos recrea no fue considerada lo suficientemente *relevante* para la sociedad contemporánea como para considerarla una novela histórica *notable*, y por eso pasó casi desapercibida.

Los críticos que sí se ocuparon de *Río de las congojas* quisieron valorarla según ese horizonte de expectativas y forzaron la interpretación de algunos elementos de la novela para transformarla en un acto de nombrar lo que las circunstancias políticas habían vuelto innombrable—ya fuese por su carga emocional de horror y dolor, ya fuese por la acción de la censura estatal. Es así que el texto del poeta y militante comunista griego Yannis Ritsos que sirve de epígrafe será leído como una alusión al terrorismo de Estado, y a la luz del poema, “la muertita” María Muratore será leída como una alusión a la figura del desaparecido político.

19. Casas editoriales como Planeta, organismos oficiales como el Fondo Nacional de las Artes, medios de comunicación como el grupo Clarín, etc.

20. “[N]o es difícil imaginar el efecto de lectura al situarnos en su contexto de producción, pues la novela de Demitrópulos se publicó en 1981, durante los últimos estertores de la dictadura militar,” (CALABRESE, 2009, p. 15); “esta preocupación asume el carácter de angustiosa interrogación ante la violencia del poder manifiesta en el terrorismo de Estado en nuestro país, . . . Por ello es que la remisión a la historia pasada pudo ser leída como metáfora de un presente que se resiste a la interpretación, como un modo de nombrar y pensar lo censurado,” (CALABRESE, 2009, p. 8). Las mujeres de *Río de las congojas* “se presentan apartadas de las leyes de reproducción, presentan una sexualidad desviada —en el sentido que no responden al estereotipo— en pugna con los modelos de mujer que proclamaba la dictadura, y por eso mismo, cerca del que empezaban a presentar las Madres de Plaza de Mayo” (DOMÍNGUEZ, 1989, p. 175).

Los primeros versos del epígrafe dicen así: “Conviene que guardemos a nuestros muertos y su fuerza, no sea que alguna vez nuestros enemigos los desentierren y se los lleven consigo. Y entonces sin su protección nuestro peligro iba a ser doble.” Esta idea es retomada en la primera línea de la novela, en la cual Blas de Acuña dice “Yo me quedé a acompañar a mis muertos,” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 11). Una interpretación posible de estas palabras (cf. Tieffemberg, 1996), congruente con el contenido de la propia novela, es que la memoria de nuestros seres queridos nos liga a nuestro pasado, a nuestras raíces, y le da sentido a la vida. Pero las coincidencias entre las agitaciones socio-políticas argentinas de los años durante los cuales se escribió *Río de las congojas* y las turbulencias de los años de militancia política de Yannis Ritsos²¹ llevaron a que se privilegiara *a priori* ese tipo de disturbios como la clave hermenéutica aportada por el epígrafe.

Considero que tal lectura es poco feliz y bastante inadecuada. En la novela se rumorea que María ha muerto junto con Garay durante un ataque sorpresivo de los indígenas. Afirmar que María representa a los desaparecidos políticos argentinos implica necesariamente interpretar tal ataque como una metáfora de los asaltos de grupos paramilitares que causaron la desaparición de treinta mil personas durante los años '70 y '80 en Argentina, lo cual es inapropiado e incluso ofensivo. También resulta un poco descabellado interpretar como desaparecido político al hijo mayor de Isabel Descalzo, ahogado accidentalmente en el río, sólo porque “nadie podía explicar a dónde llevó su cuerpo la corriente” (DEMITRÓPULOS, 1981, p. 159). En ambos casos, no hay elementos narrativos explícitos que permitan asociar metatextualmente la muerte de esos personajes con los actos de terrorismo de Estado;²² el que la novela haya sido publicada a finales de la última dictadura militar argentina y el que el epígrafe haya sido escrito por un poeta que luchó contra dos dictaduras griegas no son razones suficientes para establecer semejante conexión.

Tal vez habría sido más apropiado y productivo utilizar la mención de Ritsos en el epígrafe para establecer un diálogo intertextual entre *Río de las congojas* y otros aspectos de la obra del poeta griego: su estilo lírico lleno de imágenes, su exploración de los afectos humanos propios de momentos de crisis como las guerras. Recordemos que si bien una de las obras más conocidas de Ritsos, *Epitafio* (1936), fue escrita en el contexto de la represión estatal durante una marcha de obreros en la ciudad de Tesalónica, el poema expresa el lamento de una madre por la muerte de su hijo, la exaltación de la

21. En esa militancia destacan las persecuciones sufridas por Ritsos durante las dictaduras militares de Ioannis Metaxás (1936-1941) y de Georgios Papadopoulos (1967-1974), como así también el encarcelamiento en diversos campos de concentración durante la Guerra Civil Griega (1946-1949).

22. María no murió en el ataque de los indígenas sino tiempo después durante una batalla en la que participó incardinando a un soldado; el hijo de Isabel se adentró imprudentemente al río durante una tormenta tratando de alcanzar la figura fantasmagórica de María.

vitalidad del muchacho, el dolor de la mujer al no saber cómo retomar la vida luego de tamaña catástrofe; la alusión a las causas políticas de su asesinato son tenues y dependen enteramente de la contextualización histórica del poema.²³

SEGUNDO SESGO HERMENÉUTICO: LO POLÍTICO ES HISTÓRICO, LO PERSONAL NO LO ES TANTO

Según los testimonios de diversas feministas recogidos en el número 6 de la revista *Travesías*, la década del '70 “[p]ara las argentinas fue un momento de descubrimientos: nuestro cuerpo, nuestra sexualidad, nuestros derechos (...); fue un momento de liberación, de hablar y hacer lo prohibido” (Safina Newbery,²⁴ apud TRAVESÍAS, 1997, p. 69); sin embargo, “[e]n la Argentina, en los 70 era muy difícil ser feminista. El acento estaba en lo político con prescindencia de los temas de género” (Monique Altschul,²⁵ apud TRAVESÍAS, 1997, p. 70); y si bien las mujeres participaban en movimientos populares y partidos políticos, estos espacios no articulaban sus reclamos con demandas feministas específicas. Por ende, el cariz político –y, por ende, histórico– de las cuestiones de género pasó desapercibido para gran parte de la crítica.

En el caso de la crítica literaria con perspectiva de género, la disidencia entre las generaciones de feministas puede haber entorpecido la consideración de *Río de las congojas* como novela histórica *relevante*. Para la militancia de los años '80, el de los años '70 es “un feminismo anterior que no se ha querido recordar” (TREBISACCE, 2011, p. 42), a pesar de que ambas corrientes tenían en común la redefinición del concepto de política desde el lema “lo personal es político” y la convicción de que tanto en el ámbito público cuanto en el privado se desarrollan relaciones sociales desiguales de poder. Y no se lo quiere recordar porque se lo consideraba un movimiento apolítico y burgués, de clase media urbana, sin mayor articulación con las luchas desarrolladas por los partidos políticos, mientras que las militantes de los años '80 juzgaban que, “En Argentina el feminismo debe tomar posiciones antiimperialistas, a favor de los derechos humanos y de la lucha de clases,” “cuestionar la propiedad privada, las opresiones nacionales, de clase, de raza,

23. Tal alusión aparece sólo en los siguientes versos: “La muchedumbre/ pasa y me oprime,/ los soldados me/ pisotean/ Pero mi mirada no/ titubea y mis ojos/ jamás te abandonan.” Los versos tienen más sentido cuando se relacionan intertextualmente con la fotografía de la madre junto al cadáver del hijo asesinado que sirvió de inspiración a Ritsos.

24. Feminista lesbiana argentina, impulsora de la teología feminista, precursora del ecofeminismo y de Católicas por el Derecho a Decidir; una de las fundadoras de la Comisión por el Derecho al Aborto a finales de la década de 1980.

25. Una de las fundadoras de la Fundación Mujeres en Igualdad (ONG creada en Argentina en marzo de 1990) e histórica luchadora contra la violencia de género.

de etnia” (Marta Fontenla,²⁶ apud TREBISACCE, 2011, p. 43). Por ende, los análisis que feministas de los años ’70 como Libertad Demitrópulos hicieron sobre el sistema colonial-moderno desde la perspectiva de que “lo personal es político” posiblemente no fueron entendidos como revisionismo histórico anti-colonialista debido a la idea errada de que estaban demasiado enfocados en la parte “personal” del lema.²⁷

Es verídico que las organizaciones feministas sufrieron tristes contactos con las Triple A, pero es necesario afirmar que las amenazas estuvieron ligadas no a su involucramiento con el proceso de radicalización política sino a cuestionamiento a los mandatos morales. Fue una persecución moralista más que política en términos clásicos” (TREBISACCE, 2011, p. 46).

Esta situación que testimonia Trebisacce debe haber ayudado a despolitizar en el imaginario social las reconstrucciones históricas hechas desde una perspectiva feminista. En el caso de *Río de las congojas*, puede haberse leído como demasiados triángulos amorosos y poca desmitificación de la Historia Oficial. Habría que esperar hasta fines de los años ’90 para que se reconociera el valor teórico-político del examen crítico de la experiencia de las mujeres que llevó a cabo el feminismo argentino de los años ’70, pivotado sobre categorías como “opresión”, “liberación”, “nueva mujer”, “nueva conciencia”.

Por otra parte, las novelas históricas que captaron la atención de la crítica fueron aquellas pasibles de ser leídas como instancias catárticas a través de las cuales escritores y lectores intentan “resolver un diferendo o toman una posición frente a un hecho histórico que es muy inmediato y del cual formaron parte” (Noé Jitrik, apud PONS, 1996, p. 53). El horizonte de expectativa de la crítica, ocupado por las violaciones a los Derechos Humanos, no incluía la posibilidad de entender las desigualdades de género como un problema político inmediato cuya resolución fuese acuciante; eso ocurrirá en Argentina recién a partir de la primera década del siglo XXI, cuando la concatenación de una serie de acontecimientos como los Encuentros Nacionales de Mujeres, la sanción de leyes con perspectiva de género,²⁸ el movimiento Ni Una Menos, propicien la transformación de los principios teórico-políticos de los feminismos en un fenómeno masivo y popular.

En suma, aunque la perspectiva de género estuviera presente en el locus desde donde se leía la novela, el horizonte de expectativas no propiciaba las condiciones para que se

26. Abogada feminista de la asociación civil ATEM 25 de noviembre (Asociación de Trabajo y Estudio de la Mujer), uno de los primeros grupos feministas de Argentina.

27. “Es verídico que las organizaciones feministas sufrieron tristes contactos con las Triple A, pero es necesario afirmar que las amenazas estuvieron ligadas no a su involucramiento con el proceso de radicalización política sino a cuestionamiento a los mandatos morales. Fue una persecución moralista más que política en términos clásicos,” (TREBISACCE, 2011, p. 46). Hechos como éste deben haber ayudado a despolitizar en el imaginario social las reconstrucciones históricas hechas desde una perspectiva feminista.

28. Como la Ley de Identidad de Género y la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo.

reconociera la relevancia política de esa situación histórica para la comprensión de la inequidad social contemporánea.

¿CÓMO DEBE SER LEÍDO UN RELATO PARA QUE SE LO PERCIBA COMO UNA NOVELA HISTÓRICA “RELEVANTE”?

El inicial olvido y posterior rescate de *Río de las congojas* plantea preguntas en torno a los modos de leer en un momento histórico determinado. No creo que ningún lector, pasado o presente, haya dudado en considerar *Río de las congojas* como una novela histórica; el hecho de que la primera edición se agotara al poco tiempo de su publicación y se hiciera una reedición al año siguiente habla de lo atractivo que resultó este relato para el público. ¿Por qué, entonces, tardó tanto la crítica en ocuparse de ella? ¿Por qué ahora se multiplican los estudios literarios sobre este texto? La respuesta está, creo yo, en los modos de leer.

En primer lugar, tenemos que considerar *cómo se lee*. La lectura que llevó a cabo la crítica literaria hegemónica en las últimas décadas del siglo XX tiene algunas características de lo que Josefina Ludmer llamó “post-autonomía de la literatura” pero a la vez está aún muy atada a su función -moderna y decimonónica- de construir “identidad nacional” –aunque esta vez tenga una perspectiva revisionista y descolonizante-. Se trata de una práctica interpretativa hecha desde un locus de enunciación que articula los valores de la academia con los intereses de las instituciones políticas y del mercado cultural, lo cual le hace perder autonomía como práctica literaria; sin embargo, esta manera de leer no ha perdido su intencionalidad crítica y emancipadora, pues focaliza su atención en los vínculos que las novelas históricas operan entre lo literario y lo que en ese momento es políticamente relevante en la sociedad desde donde se lee. En segundo lugar, hay que considerar *lo que se puede leer*. Como hemos visto, el horizonte de expectativas de los lectores profesionales estaba configurado por ciertas delimitaciones ideológicas que habilitaban sólo ciertas interpretaciones y obturaba las demás; en particular, faltaba la perspectiva teórico-metodológica del “giro afectivo”, la cual se generalizará recién con el inicio del siglo XXI, y cuyos conceptos de “emoción” y “prácticas corporales” como “modos de afectar” son indispensables para comprender las dinámicas de conflictos socio-políticos que articulan estrechamente lo privado y lo público, lo íntimo y lo político, tales como los movimientos de poblaciones en los procesos de ocupación de territorios o los obstáculos que sufren diversos sectores sociales en el acceso a derechos y oportunidades.

En suma, la novela de Demitrópulos, con su aparentemente trivial relato de amores desencontrados y su estilo profundamente lírico, opera un cuidadoso revisionismo histórico, conectando las bases racistas, heteropatriarcales y estamentales instaladas durante la conquista y colonización de América no sólo con las relaciones sociales

inequitativas de nuestra sociedad contemporánea sino también con los reclamos actuales de los movimientos sociales para revertirlas. Y por eso, *Río de las congojas* puede ser considerada como una destacable novela histórica contemporánea. El olvido y posterior reconocimiento académico del valor literario de esta novela nos recuerda a nosotros, investigadores, la necesidad de tomar en consideración no sólo el contexto de recepción del público lector de cada obra literaria sino también el horizonte de expectativas en el que se efectúa su análisis crítico.

Bibliografía

AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

CALABRESE, Elisa. *Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos. Una ficción histórica olvidada. **Lugar Común. Lecturas críticas de literatura argentina**. EUDEM, Editorial Universitaria de Mar del Plata, 2009 [1997]. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/download/214/1010>

CAPANNA, Pablo. Las fases de Levrero. **INTI** (45), p. 299-303, 1997. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/23290324>

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas**. Lima: Horizonte, 1994.

DOMÍNGUEZ, Nora. *Río de las congojas*: Historia familiar de una fundación. **Nuevo Texto Crítico** 2.4, p. 173-188, 1989.

FRASER, Nancy. ¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era “postsocialista”. **¿Redistribución o reconocimiento? Un debate entre marxismo y feminismo**. Butler, Judith y Fraser, Nancy. **NE W LEFT REVIEW** en español, traficantes de sueños, p. 23-66, 2000.

FRIERA, Silvina. La peronista visceral. **Página/12**, 2019, 29 de mayo. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/196165-la-peronista-visceral>

GALEANO, Gabriela Alejandra. Lucha armada, militancia y dictadura. Ficciones de mercado en la literatura argentina. **El taco en la brea** n°7 p. 34-62, diciembre-mayo 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/tb.v0i7.7353>

JITRIK, Noé. **Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género**. Buenos Aires: Biblos, 1995.

LAURETIS, Teresa de. La tecnología del género. **Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo**. Madrid: horas y HORAS, 2000. Disponible en: <http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Tabula Rasa**, 9, p. 73-101, 2008. Disponible en: <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>

MÓNACO, Ricardo E. *Río de las Congojas*, de Libertad Demitrópulos: cuestiones de textualidad y género. **Cuadernos para la Investigación de la literatura hispánica**, (27), p. 411-416, 2002. Disponible en: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/27/cilh-27-15.pdf

PIGLIA, Ricardo. Libertad Demitrópulos hace de la música verbal la clave de la historia. **Eterna Cadencia**. Blog. 2020, 31 de diciembre [2014]. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/libertad-demitropulos-hace-de-la-musica-verbal-la-clave-de-la-historia.html>

PONS, María Cristina. **Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX**. Madrid: Siglo Veintiuno, 1996.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. **Dispositio. American journal of cultural histories and theories**, 51, p. 137-148, 2000. Disponible en: <https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2013/04/quijano-anibal-colonialidad-del-poder-cultura-y-conocimiento-en-amc3a9rica-latina-2000.pdf>

SAIZ ECHEZARRETA, Vanesa. Disposiciones afectivas y cambio social. **CIC Cuadernos de Información y Comunicación**, 17, p. 107-133, 2012. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_CIYC.2012.v17.39260

TIEFFEMBERG, Silvia. Libertad Demitrópulos, la escritura de la historia. **CELEHIS** Vol. 3, Núm. 6-7-8, 1996. Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/486/492>

Travesías, Año 5, número 6, 1997 (octubre).

YÉPEZ, Heriberto. Después de las literaturas postautónomas. Más allá de Josefina Ludmer. **Co-Laboratorio de Crítica**. Página web. 2020, 1 de diciembre. Disponible en: <https://colabdecritica.com/author/colabdecritica98ead7cf44/>

A CONSTRUÇÃO DO PAPEL DA MULHER NA SOCIEDADE OITOCENTISTA: “AS ASAS DE UM ANJO”, DE JOSÉ DE ALENCAR, E SUA REPERCUSSÃO NO “DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO”

Luana Pihurski Florentino (UEPG)

Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Introdução

José de Alencar é um dos grandes nomes da Literatura Brasileira, e é estudado na maioria das vezes a partir de seus romances urbanos, regionalistas e indianistas. É também um dos autores responsáveis pela ideia de formação da identidade nacional através da literatura, durante o período romântico. O presente trabalho visa um estudo de uma vertente não tão estudada do autor, seu lado dramaturgo. Se Alencar buscava uma formação cultural brasileira, por meio de seus romances, isso também acontecia, de certa forma, em suas peças.

A peça de estreia de Alencar, “O Rio de Janeiro verso e reverso”, é datada de 1857, seguida de outras seis, com destaque para “Demônio Familiar” e “Mãe”. A peça objeto de estudo é a polêmica “As asas de um anjo”, que teve sua encenação em 1859 e posteriormente foi censurada.

De papel indiscutivelmente fundamental no movimento romântico brasileiro, o Alencar dramaturgo vinculava-se ao movimento realista francês e abordava questões sociais por um viés moral, como ressalta Reis (2013 p. 64), no trabalho “José de Alencar e o teatro: um romântico realista”. Na adesão ao realismo, Alencar acreditava que a encenação, o jogo cênico e a naturalidade eram aspectos essenciais para o desenvolvimento da peça. É digno de ressalva que Alencar estava em um momento de transição, e por esse motivo suas peças não ficavam aprisionadas às características realistas, e por vez ou outra sua vertente romântica ficava aparente, como é o caso do epílogo de “As asas de um anjo”.

A peça, como já mencionado, foi alvo de censura por parte da polícia após algumas apresentações. Inclusive os jornais da época veicularam notícias, questionamentos e críticas a respeito da proibição. Levando em consideração o estudo de Müller (2011), que aborda a importância dos estudos de fontes primárias no estudo da literatura, procuramos levantar e analisar a repercussão da peça tendo como base principal o material primário da época, os periódicos contemporâneos a sua encenação. Justifica-se essa escolha em consonância com a autora, que argumenta:

A pesquisa em fontes primárias possibilita que se evitem tanto as interpretações anacrônicas de uma história literária que desconsidera as leituras do passado quanto o reducionismo das análises que tomam o texto literário como um objeto autossuficiente e imaterial (MÜLLER, 2011, p. 35).

Sendo assim, parte essencial do trabalho foi levantamento de publicações jornalísticas que envolveram a peça e a respectiva relevância destas para o entendimento, reconstrução e reflexão sobre a sociedade oitocentista.

Por isso, o trabalho apresenta primeiramente uma contextualização da formação do jornalismo brasileiro e sua relação estreita com a Literatura. Em seguida apresentamos uma análise da personagem principal da obra, Carolina, a partir de uma lente de estudos que possui o papel feminino como centro de discussões. Depois, evidenciamos as ocorrências jornalísticas encontradas, em especial no periódico “Diário do Rio de Janeiro”, com o objetivo principal de entender quais aspectos tais publicações demonstraram com relação às perspectivas concernentes à recepção e circulação da obra “As asas de um anjo”. Nas transcrições dos trechos das publicações, optou-se por manter a grafia do português contemporâneo às publicações, para manter uma originalidade e fidelidade aos trechos lidos e garantir sua historicidade.

A bibliografia utilizada no trabalho contou com os estudos de João Roberto Faria (1987, 2001) sobre a formação do teatro nacional nas obras *José de Alencar e o teatro e Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*, e também com a obra *A comédia Nacional no teatro de José de Alencar* (1947), de Flavio Aguiar. Em tais textos lemos considerações sobre as noções de teatro e sua formação nacional, seguida de estudos das peças de Alencar e sua respectiva importância para a formação do teatro nacional.

Formação do jornalismo brasileiro

Para uma primeira contextualização, buscou-se referência em Rüdiger (1993), que tem por objetivo principal discorrer sobre o caminho do jornalismo sul-rio-grandense, mas que em diversas passagens aborda a história do jornalismo brasileiro. O autor explana os caminhos percorridos pelo jornalismo brasileiro e como foi o processo de criação da imprensa nacional. Clara e nitidamente, segundo Rüdiger (1993), o jornalismo segue, em geral, uma linha do tempo em que começa intimamente ligado à política e, aos poucos, começa a tratar do mundo cultural e das notícias do dia-a-dia. Os primeiros jornais têm uma subvenção do Estado, com o objetivo de dominação territorial política, já que era o meio de comunicação entre a classe letrada e o governo. O vínculo político também se dá na oposição aos governos oficiais, contribuindo de forma decisiva, na época, com o próprio processo de independência política no Brasil, da mesma forma que ocorreu, via de regra mais cedo, nos outros países da América Latina.

Segundo o autor, a formação da imprensa brasileira não fugiu a esse modelo. No nosso caso, a formação independente do jornalismo brasileiro coincide com a construção do Estado Nacional. Antes disso, a imprensa tinha uma publicação controlada pela coroa, e circulava na época a mando e controle da mesma. Após a Independência há um começo de autonomia da imprensa em razão das forças políticas que começam a reconhecê-la e usá-la a seu favor e assim vinculando-a a seus objetivos políticos, surgindo assim as primeiras redações nacionais e o primeiro conceito de jornalismo.

Seguindo a linha de estudo de Rüdiger (1993), ainda na metade do século XVIII a imprensa era vista como uma forma de espalhar concepções político-partidárias. Essa visão era responsável por espelhar a ideia de que a imprensa e o jornal eram responsáveis apenas por veicular as opiniões políticas, organizada e doutrinadamente. Essa visão se encaixa no primeiro dos dois grandes regimes classificados pelo autor como integrantes e formadores do jornalismo brasileiro¹. O autor aponta esses dois regimes de forma cronológica datando-os conforme seu aparecimento especificamente no Rio Grande do Sul. Por esse motivo, no presente trabalho optou-se por não estabelecer datas de início e final de cada movimento, tendo em vista que tais datas podem não coincidir com os anos de aparecimento no Rio de Janeiro, lugar de circulação do periódico em análise. Isso não impede, entretanto, de usarmos e aplicarmos o segundo regime estabelecido por Rüdiger, adiante apontado, ao movimento que buscava ser atendido pela imprensa da época contemporânea à peça.

O primeiro regime, chamado de “jornalismo político-partidário”, foi marcado por periódicos montados a partir de iniciativas de partidos políticos, que assumiam a responsabilidade de organizar editoriais, redações e consolidar seu funcionamento.

A concepção de jornalismo dessa fase era de que a principal função da imprensa era de veicular a opinião dos partidos na sociedade. Os jornalistas tinham a função de divulgar e dirigir a opinião pública. Sobre os periódicos da época lemos:

Os periódicos formavam lideranças e criavam o consenso partidário; permitiam aos partidos intervirem homoganeamente na esfera pública; sustentar as campanhas eleitorais e criar um espaço comum de discussão dos problemas da sociedade civil (RÜDIGER, 2003, p. 45)

O segundo regime apontado por Rüdiger (2013) é o formado por conceitos informativos culturais, o chamado “jornalismo literário independente”, e aparece paulatinamente quando os jornais “políticos partidários” começam a abrir espaço para assuntos culturais e notícias do dia a dia, dando início a um movimento de transição entre fases. Esse espaço é resultante de um crescente interesse da sociedade em questões

¹ Apesar de Rüdiger (1993) concentrar seu estudo no desenvolvimento do jornalismo do Rio Grande do Sul, o autor ressalta que tais classificações e movimentos históricos se aplicam em geral a formação do jornalismo brasileiro.

culturais, das ciências e as humanidades, e acabou resultando em uma procura por um material de leitura capaz de atender essa necessidade. De acordo com Rüdiger:

O jornalismo político-partidário sempre acalentou o sonho de formar e também de dirigir a opinião pública; o novo jornalismo literário tende a abdicar desse papel, tomando como parâmetro de seus posicionamentos diante do mundo o ponto de vista vigente previamente no seu público leitor, confundido com a opinião pública (RÜDIGER, 2003, p. 60).

A formação desse regime acontece lentamente, com o surgimento das primeiras empresas jornalísticas, e se consolidou com as atuais grandes redes de comunicação, o que dá início a um novo (terceiro) regime jornalístico, destacado e nomeado por Rüdiger (2013) como “jornalismo informativo moderno”.

Sendo assim, esse segundo regime (o ‘literário-independente’) é responsável pelo início gradativo da circulação de jornais que não tendiam a se submeter às conveniências partidárias, mas sim de atender o interesse geral da sociedade.

Ao caminhar para o atendimento em geral das necessidades da sociedade, o jornalismo acaba eventualmente relacionando-se com a Literatura da época. Para entender como se dá a relação dessa formação jornalística com a literatura da época, recorreremos a Nicolato (2013) e Sales (1996), que fazem um apanhado histórico de como a formação do jornalismo e a literatura se entrelaçam.

Nicolato (2013), em seu trabalho “Jornalismo, Literatura e Urbanização no Brasil”, destaca que no Brasil a imprensa atrela-se à literatura e o jornalismo. A imprensa em formação passa do caráter artesanal, em que havia jornais menores e partidários, para uma fase industrial em que se destacam organizações que viviam de anúncios publicitários, como a Gazeta de Notícias. Nicolato ressalta:

Os jornais serviam como meio de ofício e vitrine para os escritores expressarem sua opinião através dos artigos de fundo, além de constituírem-se num espaço adequado para a publicação de seus romances na forma de folhetim. Nos anos de 1852 e 1853, Manuel Antônio de Almeida divertia-se publicando em folhetins o romance de costume “Memórias de um Sargento de Milícias”. O escritor José de Alencar atuou como redator chefe do Diário do Rio de Janeiro, em 1856, onde publicou seu primeiro romance, “Cinco Minutos”, embora o seu maior sucesso tenha sido “O guarani” (NICOLATO, 2013 p. 35)

Na mesma direção, Sales (1996), ao fazer uma retrospectiva histórica do Jornalismo com relação à Literatura, argumenta que no período de 1850 até o fim do século XIX o realismo toma conta da pena de romancistas como Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Adolfo Caminha, entre outros, e a exposição e denúncia de injustiças sociais começam a fazer parte da escrita desses autores. Nessa mesma época, muitos desses

escritores cedem à pena jornalística em busca possivelmente de reconhecimento advindo da imprensa que começava a ter e dar valor a suas publicações.

O espaço para a literatura vinha na forma de folhetins e suplementos literários, conforme destaca o autor. Ele ressalta que tais ocorrências favorecem a conclusão de que nos primórdios da imprensa, a Literatura e o Jornalismo quase se confundiam. Conforme Sales destaca:

O Jornalismo, parido a partir da Literatura, e sendo também exercido por literatos, era um Jornalismo agradável, flexível, com estilo, uma vez que as pressões típicas que sofre o repórter, relativas a tempo e espaço, não se faziam sentir ainda tão fortemente e, por outro lado, a linguagem utilizada estava impregnada daquela estética e do sentimento típicos de um escritor. É verdade, por outro lado, que a precisão, a segurança, a concisão não eram perfeitas - as técnicas jornalísticas propriamente ditas ainda estavam principiando. Outros exemplos desta rica safra: Olavo Bilac, Medeiros de Albuquerque, Adolfo Araújo, Alphonsus de Guimaraens, Euclides da Cunha. Eram, na realidade, mais escritores do que jornalistas (SALES, 1996 p. 65)

Sendo assim, percebe-se que Nicolato (2013) e Sales (1996), ao explanarem a relação de Literatura e Jornalismo, convergem ao concluir que os movimentos quase se confundiam e eram diretamente relacionados.

O papel que a imprensa desempenhou no caso de “As asas de um Anjo” não foi de oferecer propriamente um meio de divulgação, ao contrário de “Cinco Minutos”, por exemplo².

O papel que o jornalismo da época desempenhou com relação à peça foi de ceder lugar para inúmeras críticas e debates a respeito de sua encenação e indagações a respeito do motivo de sua proibição. Foi responsável também por oferecer a Alencar a chance de indagar leitores e possíveis espectadores sobre os razoáveis motivos que levaram sua obra, após suas primeiras representações, a sofrer uma censura polêmica.

“As asas de um anjo” e a sociedade oitocentista

O interesse de Alencar em fundar uma linguagem, literatura e cultura nacionais é representado por suas obras históricas e indianistas, como *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865). Tais obras desempenham um papel de memória coletiva na fundação de nossa representação nacional. A publicação de romances indianistas, por exemplo, apresentava uma tendência em atender uma necessidade de valorização de nossas histórias e raízes, e

2. “Cinco minutos” foi publicado no “Diário do Rio de Janeiro” na forma de folheto, por isso o papel principal que a imprensa desempenhou nessa obra foi o de circulação, e não de repercussão como no caso de “As asas de um anjo”

marca uma tentativa de rompimento com valores e pensamentos europeus que marcavam a época. O mesmo acontece com as publicações de romances urbanos e regionalistas.

Essa tentativa e preocupação com a formação de uma identidade nacional aparece também na dramaturgia de Alencar, conforme ressalta o trabalho “O Teatro De Alencar e A Imaginação Da Sociedade Brasileira” com autoria de Lopes (2010). De acordo com o autor:

Alencar produziu uma obra programática, interessada na fundação, em bases modernas, do teatro nacional, assim como se preocupou com a fundação de uma língua, uma literatura e uma cultura nacionais. Politicamente, o Brasil já existia como nação moderna, através de sua monarquia constitucional finalmente estabilizada (Lopes, 2010, p.88).

O mesmo autor destaca o papel de mérito que Alencar desempenhou enquanto dramaturgo, ao trazer para o palco questões que eram vistas como tabu, e com elas causando impacto, polêmicas e sucesso de crítica e público. Suas obras permitiam uma leitura diversa sobre os “demônios” daquela sociedade. Nota-se então que Alencar se interessava pela produção de um teatro nacional, tanto quanto já havia demonstrado interesse e participação na criação de uma representação nacional por meio de seus romances.

Esse movimento em direção à dramaturgia surge ainda quando desempenhava o papel de folhetinista dos jornais *Dário do Rio de Janeiro* e *Correio Mercantil*. O teatro era a principal forma de diversão pública da época, e é evidente que como folhetinista Alencar precisava ter atenção a essa esfera pública, frequentando e retratando as principais óperas e salões. Ao frequentar tais espaços, Alencar percebeu a estagnação em que o teatro brasileiro se encontrava, e demonstrou essa preocupação chamando a atenção publicamente de João Caetano³, considerado um dos maiores atores da época, da necessidade de criar um teatro com marcas nacionais.

Ao passo que gradativamente o teatro torna-se uma parte importante da capital fluminense, os apelos de Alencar chamam atenção e não passam despercebidos. Foi então que no mês de março de 1855 fundou-se a companhia administrada por Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos e o antigo teatro São Francisco tornou-se o Teatro Ginásio Dramático, tendo como projeto principal inicial apresentar ao público fluminense a dramaturgia da nova escola realista francesa. O fragmento do artigo de Reis, intitulado “José de Alencar e o teatro: um romântico realista”, esclarece:

E os apelos de Alencar são finalmente atendidos em março de 1855, pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, que funda o Teatro Ginásio Dramático, em resposta à estagnação do Teatro São Pedro de Alcântara, que era liderado por João Caetano. Inspirado no Gymnase-

3. A publicação em que Alencar chama atenção de João Caetano encontra-se disponível em “Ao correr da pena” preparado por João Roberto Faria (2004 p. 109).

Dramatique, reduto dos realistas franceses, o ginásio acolheria a encenação de peças do repertório de seu congênere francês.(REIS, 2013, p. 64).

Em suma, Lopes (2010, p.94) explica que “o modelo francês se articulava em torno da tríade amor, casamento e dinheiro, para fazer a defesa da família e dos valores burgueses.”⁴

Alencar não desprezou a formação dessa “tríade”, e trouxe para sua dramaturgia peças que discutiam tais assuntos. A primeira peça de Alencar encenada no Ginásio Dramático é “Rio de Janeiro verso e reverso”, seguida de “Demônio Familiar”.

A influência do realismo francês procede do fato de que esse movimento melhor atendia às crenças de Alencar sobre o que o teatro brasileiro deveria evidenciar. Conforme Sousa (2013 p. 18) explica, Alencar acreditava que era fundamental no teatro existir uma escrita mais natural, e que o requisito básico para suas peças era de que tivessem reflexão de valores morais, que diálogos e encenações precisariam ser naturais e mostrassem os costumes próprios da sociedade brasileira. Sendo assim, ao assumir que as peças teriam uma representação dos costumes da sociedade brasileira da época, Alencar acabou demonstrado costumes franceses, já que os próprios costumes dessa eram influenciados por hábitos franceses.

Sousa (2013 p. 25) ainda garante que Alencar introduziu em suas peças os tipos mais comuns da sociedade, seus costumes e problemas morais que enfrentava, sempre com o objetivo principal de uma nacionalização e formação de identidade do teatro brasileiro.

No caso de “As asas de um anjo”, Alencar expõe esses tipos de problemas por meio de questões morais relacionadas ao casamento, o papel da mulher da sociedade, e de uma forma geral expõe comportamentos que não eram aceitos, mas não deixados de ser praticados pela sociedade. Isso tudo em meio a um contexto social contemporâneo conservador. Prova disso é que a obra afetou a sensibilidade do público, gerando polêmicas e censura. Isso evidencia que ao apresentar esse tipo de discussão Alencar transforma em discurso cênico comportamentos considerados tabus na época.

Para entendermos o porquê do impacto gerado e sua consequente polêmica, inclusive sendo censurada pela polícia, é importante entendermos o contexto social da peça e em que medida esse vai de encontro com o que foi encenado naquele março de 1857. Para isso, Luciana de Santana Fernandes, em seu trabalho intitulado “Amor e Pecado: a representação feminina em As Asas de um Anjo, de José de Alencar”, representa uma das primeiras referências relevantes encontradas para o entendimento inicial das relações entre obra e contexto.

4. Para mais informações sobre o realismo francês e seus principais autores recomenda-se a leitura de “O Teatro Romântico, O Realismo Teatral e o teatro de comédia realista No Brasil (1855-1865)” de Frederico José Machado da Silva, referenciado no final deste artigo.

Fernandes (2012) primeiramente apresenta um apanhado histórico da mulher brasileira desde o período colonial. Para isso, usa a obra de Del Priore (2006) “História de amor no Brasil”, e explana que, historicamente, o casamento era visto apenas como uma solução para aqueles que eram inclinados aos desejos e as práticas da carne. Além disso, o sexo na época era praticado apenas com o intuito de procriação. A igreja, conforme ressalta Del Priore (2006 p. 179 apud Fernandes 2012 p.02), tinha controle inclusive sobre a instituição privada do casamento. Controlava o que poderia ser tido e feito e o que era visto como prática e desejo carnal em excesso. Nessa lista, obviamente, entrava o prazer na relação sexual, que era visto pela igreja como uma exceção dos desejos na carne.

Ainda no que diz respeito ao casamento, a mulher somente era vista como honesta e controlável se essa não possuísse desejos ou não estivesse predisposta ao prazer e ao erotismo. Sendo assim, acreditava-se que uma vez que a mulher tivesse noção de seu próprio corpo, desejos e necessidades acabariam se tornando incontrolláveis. Ao passo que a igreja controlava os casamentos da época, suas relações privadas e, principalmente, a sexualidade feminina, o espaço de prostíbulo era cada vez mais difundido. Conforme a autora esclarece:

O culto da pureza que idealizava as mulheres reforçava a distância entre os casais. Não se procurava ter prazer com a mãe dos próprios filhos. Considerava-se que a familiaridade excessiva entre os pares provocava desprezo. A nudez era evitada a todo custo, mesmo entre casados. Esposas nem podiam sair à rua com cabelos soltos. Um sistema de ritos codificava a vida feminina e dissimulava o corpo da mulher. Corpo que, diante dos homens, devia mostrar-se protegido por todo tipo de nós, botões e laços. O resultado é que as mulheres se tornavam beatas ou pudicas azedas, cumpridoras de seus deveres e os homens bastiões de um respeitoso egoísmo, abstendo-se de toda e qualquer demonstração em relação à sua esposa. A tradição religiosa acentuava a divisão de papéis. Para a Igreja, o marido tinha necessidades sexuais e a mulher se submetia ao papel de reprodutora. Ideais eram casais que se inspirassem em Maria e José, vivendo na maior castidade. Uma vez realizada a concepção, a continência mútua era desejável. É provável que as mulheres não tivessem nenhuma educação sexual, substituída pela exortação à castidade, à piedade e à auto repressão. [...] A representação típica de um período em que se coage a vida conjugal e se promove o bordel. Em que se persegue a nudez das “senhoras” e se olha pelo buraco da fechadura as “mulheres bonitas” (DEL PRIORE, 2006, p. 179 apud Fernandes 2012 p. 02).

As regras ditadas pela igreja e por convenções sociais acabavam por proporcionar um distanciamento entre os casais. E como a citação acima bem ressalta, os bordéis eram cada vez mais frequentados pelos homens com o intuito de se encontrar o prazer que suas esposas, por convenções, não proporcionavam.

Ismério (2012), em “Construções e representações do universo feminino (1920-1945)”, também apresenta considerações relevantes e que contribuem para o trabalho sobre a representação da mulher ao longo da história. Segundo a autora, a representação feminina é cercada de dogmas religiosos, e tais acabaram transformando a mulher, nas palavras da autora, no anjo tutelar, transmissora da tradição, orientadora dos filhos. As jovens aprendiam os dogmas da fé, obedeciam a normas religiosas, trajavam-se da forma mais recatada possível. As mulheres casadas tinham participação apenas em causas assistenciais em associações direcionadas justamente ao ensino de dogmas cristãos que continuavam a controlar e limitar a sexualidade feminina.

Outro texto de Ismério (2007) que apresentou considerações importantes para o trabalho é o artigo “As representações do feminino na educação rio-grandense segundo o discurso positivista (1889-1930)”. O trabalho destaca que o pensamento machista e conservador da igreja influenciou o pensamento do século XIX sobre o casamento, que estipulava uma idade apropriada para os noivos se unirem. Inclusive a preocupação sobre o casamento recaía sobre os médicos, que consideravam válida uma forma higiênica de se relacionar, visando a castidade até o momento do casamento e dessa forma evitando possíveis doenças e garantindo uma sexualidade saudável. A autora destaca que o pensamento positivista do século XIX visava e reproduzia uma representação dependente da mulher, que deveria ser sustentada pelo pai e mais tarde pelo marido, limitando dessa forma a atuação do espaço feminino.

A protagonista de “As asas de um anjo”, Carolina, surge em meio a esse contexto patriarcal, e em diversas das suas falas lemos um discurso que vai de encontro aos padrões estabelecidos na sociedade. Ao passo que esses conceitos permeavam e se dissociavam meio a sociedade brasileira do século XIX, a obra ia na contramão, apresentando opiniões que mexeram inclusive com os jornais da época, como veremos ao decorrer desse trabalho.

A obra conta, além de Carolina, com seus pais, Antonio e Margarida, Luis, primo de Carolina, Meneses, Pinheiro Helena e Vieirinha como personagens principais.

O prólogo, resumidamente, apresenta Antonio e Margarida com uma conversa sobre o futuro de sua filha, Carolina, e a possibilidade de ela casar-se com seu primo Luis. Temos a recusa da proposta por parte de Luis, não por falta de interesse, mas pelo conhecimento de não ser correspondido e preferir não fazer sua prima, e amada, infeliz.

No prólogo também conhecemos Ribeiro, primeiro amante de Carolina, responsável por seduzi-la e levá-la consigo. Ribeiro é quem retira os laços azuis da cabeça de Carolina, que simbolizavam suas asas de anjo, que conforme admite fala de Luis, ao presenciar a fuga de Carolina e Ribeiro: “São as asas de um anjo, Margarida; ela perdeu-as, perdendo a inocência.” (Alencar, 2004, p. 327).

Após o ocorrido, avançamos dois anos e presenciamos, a partir do ato primeiro, uma Carolina ressentida com a vida que está levando, conforme lemos: “... me prometeram

uma existência brilhante, e me fizeram entrever a felicidade que eu sonhava no meio do luxo, das festas e da riqueza! A ilusão se desvaneceu bem depressa.” (ALENCAR, 2004, p. 337-338)

Percebe-se no decorrer das cenas que Carolina e Ribeiro já não compartilham da mesma paixão evidenciada no prólogo e, além disso, Carolina parece estar ansiosa por uma vida fora daquilo que Ribeiro a colocou.

Na sua ânsia por gozar o mundo, percebemos nas falas da personagem que sua visão de mundo e amor são distantes tanto do conceito da época quanto do que era lhe oferecido por Ribeiro:

Não entendo esses amores ocultos, que tem vergonha de se mostrarem; isto é bom para os velhos e os hipócritas. Amar é gozar da existência a dois, partilhar seus prazeres e sua felicidade. Que prazeres temos nós que vivemos aborrecidos um do outro? Que felicidade sentimos para darmos-nos mutuamente? (ALENCAR, 2004, p. 338).

As cenas também evidenciam a mudança na personagem, que constantemente expressa em sua fala a vontade de amores, prazeres e luxo, tornando-se uma mulher que age em razão de si própria:

É assim que eu compreendo o amor e a vida. Na companhia de alguns amigos, vendo o vinho espumar bis copos e sentindo o sangue ferver nas veias. [...]. Meu espírito tem revoado tantas vezes em torno dessa esperança, que vendo-a prestes a realizar, quase enlouqueço. Outrora dei por ela a minha inocência: hoje daria a minha vida inteira (ALENCAR, 2004, p. 339).

No diálogo acima, entre Carolina e Helena, lemos que a excentricidade de Carolina lhe custou, em um primeiro momento, sua inocência. Isso mostra que a personagem tem plena consciência de seus atos e não se arrepende deles, já que se propõe a dar a vida inteira pela realização de seu sonho a compreender e vive-la intensamente.

A autonomia aflorada de Carolina proporciona os discursos que mais vão de encontro com os aspectos, aqui já mencionados, concernentes a casamento, papel da mulher e sua função na sociedade. Conforme trecho da cena III transcrito:

Para uma mulher ser livre é necessário que ela despreze bastante a sociedade para não se importar com as suas leis; ou que a sociedade a despreze tanto que não faça caso de suas ações. Eu não posso ainda repelir essa sociedade em cujo seio vive minha família; há alguns corações que sofreriam com a vergonha da minha existência e com a triste celebridade do meu nome. É preciso sofrer até o dia em que me sinta com bastante coragem para quebrar esse últimos laços que me prendem. Nesse dia, se houver um homem que me ame e que me ofereça a sua vida, eu aceitarei; porém como senhora. (ALENCAR, 2004, p. 342-343)

Aqui fica evidente a firmeza e consistência da personagem com relação a suas ações. Ela ainda pretende se desprender dos laços que tem com a sociedade, e reconhece a inutilidade de tais. A transformação progressiva de moça inocente e iludida por Ribeiro em uma cortesã do Rio de Janeiro é evidenciada pelas falas da protagonista. Como já citado, lemos a própria personagem afirmando que sua inocência está perdida. Em outra ocasião, em diálogo com Luis, Carolina afirma enfaticamente: “Sua prima está morta”; e mais adiante, ao ser questionada sobre o possível reconhecimento de seu primo enfatiza: “Pedia-me notícias de uma amiga que já é morta.” (ALENCAR, 2004 p. 349). Sobre a dicotomia da personagem principal, Lopes (2010) expõe:

Carolina é um personagem poderosíssimo em sua ambivalência entre anjo e demônio. A peça é desigual, desequilibrada, sobrecarregada de discurso moralizante, mas levanta os conflitos, antes apenas sugeridos, de forma muito mais aberta. O primeiro passo errado de Carolina (erro fatal! eis a lição) é fugir de casa com Ribeiro, que lhe promete uma vida de luxo e prazeres. Quebra-se assim a autoridade paterna, além de sair arranhada a do primo, que procurou preveni-la do abismo (LOPES, 2010, p. 106).

Lopes ainda se refere à Carolina como personagem responsável por um discurso feminista, e que contrapõe questões dicotômicas de servidão da mulher em contrapartida à busca pela liberdade.

As falas continuam a expor a sociedade da época, em que eram cobrados pesos diferentes para ações semelhantes. Exemplo disso é quando a personagem argumenta sobre os casamentos da época, expondo que alguns eram por puro interesse, em que mulheres se casavam em troca de dinheiro e ascensão social e aceitavam viver sem amor e com casamentos infelizes. A personagem expõe sua opinião sobre o assunto e deixa claro que tais atitudes não são tão distantes das atitudes de mulheres como ela. Conforme trecho do ato terceiro da peça deixa claro:

Nós, ao menos, não trazemos uma máscara; se amamos um homem, lhe pertencemos; se não amamos ninguém, e corremos atrás do prazer, não temos vergonha de o confessar. Entretanto as que se dizem honestas cobrem com o nome de seu marido e com o respeito do mundo os escândalos de sua vida. Muitas casam por dinheiro com o homem a quem não amam: e dão sua mão a um tendo dado a outro a sua alma! E é isto o que chamam virtude? É essa sociedade que se julga com direito de desprezar aquelas que não iludem a ninguém, e não fingem sentimentos hipócritas? ... Temos o mérito da fraqueza. Que importa que esses senhores que passam por sisudos e graves nos condenem e nos chamem perdidas?... O que são eles?. Uns profanam a sua inteligência, vendem a sua probidade, e fazem um mercado mais vil e mais infame do que o nosso, porque não têm nem amor nem necessidade por desculpa; porque calculam friamente. Outros são nossos cúmplices, e vão, com os lábios ainda úmidos dos nossos beijos, manchar a

fronte casta de sua filha, e as carícias de sua esposa. Oh! Não falemos em sociedade, nem em virtude! (ALENCAR, 2004, p. 419-420).

Lopes (2010 p. 207) narra a trajetória de Carolina como uma mulher dura, que leva seus amantes à falência, despreza os esforços e apelos da mãe em voltar para casa, e enquanto “anjo caído” mostra suas garras afirmando que não há nada mais prazeroso que humilhar um homem.

Já Fernandes (2012) argumenta que Alencar, apesar de ser ousado, indo contra a moral da época, faz a apresentação com o intuito de dar uma lição à sociedade, que andava por caminhos diferentes dos que pregavam e defendiam:

Entretanto, Alencar não foi de todo ousado na medida em que não vai de encontro a moral vigente. Se por um lado este apresenta como figura central da obra a mulher “decaída”, figura viva e denunciante da hipocrisia social, o faz com o intuito de dar uma lição moral à sociedade carioca, a qual defendia um discurso puritano, mas na prática andava por outros caminhos. É através de Carolina que Alencar denuncia o falso moralismo da sociedade cortesã do Rio de Janeiro. Porque, afinal, tudo cede ao mundo da volúpia da cortesã (FERNANDES, 2012, p.5)

O argumento que a autora usa para defender a ideia de que Alencar tenta dar uma lição à sociedade oitocentista está centrado no personagem Meneses. Segundo ela, Meneses é o chamado *raisonneur*⁵ da peça e, no diálogo abaixo transcrito, justifica a sociedade da seguinte forma:

Meneses – Não te iludas, Carolina! Esse turbilhão que se agita nas grandes cidades; que enche o baile, o teatro, os espetáculos; que só trata do seu prazer, ou do seu interesse; não é a sociedade. É o povo, é a praça pública. A verdadeira sociedade, da qual devemos aspirar à estima, é união das famílias honestas. Aí se respeita a virtude e não se profana o sentimento; aí não se conhecem outros títulos que não sejam a amizade e simpatia. Corteja-se na rua a um indivíduo de honra duvidosa; tolera-se numa sala; mas fecha-se-lhe o interior da casa. (ALENCAR, 2004, p. 420, apud FERNANDES, 2012, p. 6).

O último ciclo da personagem é quando essa descobre que foi roubada, e acaba doente e em situação de miséria. E é a partir do momento que Carolina encontra-se em decadência que a vertente romântica de Alencar aflora e o desenvolvimento da peça pende para um lado “solucionador” para os “crimes” cometidos por Carolina.

Caminhando para o desfecho da peça, a personagem principal se apresenta como uma mulher redimida, mas mesmo assim entende sua condição de mulher perdida perante a sociedade. Conforme fica claro em diálogo com Luis:

5. Silva (2015) dedica um capítulo de sua tese para discorrer sobre a função do *roisseneur* na peça. Em suma, pode-se dizer que as falas do *roisseneur* tem a função principal de proferir discursos moralizantes.

Com a mulher não: aquela que uma vez errou nunca mais e reabilita. Embora ela se arrependa; embora pague cada um de seus momentos de desvario por anos de expiação e de martírio: embora, iluminada pelo sofrimento, ela compreenda toda a sublimidade da virtude, e aceite como gozo aquilo que para tantas é apenas um dever, um sacrifício ou um costume!... Nada disso lhe vale! Se ela aparecer o mundo arrancará o céu que cobre o seu passado (ALENCAR, 2004, p. 492).

O arrebatamento final da personagem é quando se casa com seu primo numa tentativa de reintegrar-se a sociedade e ao seio de sua família. Sobre esse desfecho da peça, concordamos com Fernandes (2012 p. 8), que argumenta que o próprio casamento é visto como um prêmio e uma punição para a personagem por que acaba indo de encontro com suas ações pregressas. Luis aceita e perdoa apenas a alma de Carolina, e repele seu corpo, deixando assim a personagem condenada a um futuro de sacrifícios de amor físico, e rejeitando toda a tese que a cortesã anteriormente defendia de que amores devem ser intensamente vividos e demonstrados. De acordo com a autora:

Assim, José de Alencar dá a esta obra um final duplo. Para Carolina, o casamento é ao mesmo tempo um prêmio e uma punição. Um prêmio porque pelo matrimônio há a reabilitação social da personagem, ela poderia ser reconhecida como uma senhora respeitável e dar um nome a sua filha. Longe de ser fria e calculista como as cortesãs do teatro realista francês, a protagonista ganha traços idealizados sob a ótica romântica ao corromper seu corpo com o vício, mas conservar sua alma pura por amor. Uma punição porque representa a impossibilidade da efetivação do amor por Luís, já que estes seriam marido e mulher diante do mundo, mas como irmãos na intimidade. (FERNANDES, 2012, p. 8)

Na mesma direção, Faria (1987), na obra “José de Alencar e o teatro”, argumenta que essa concepção doutrinadora acaba por prejudicar o desenvolvimento da peça, já que acaba seguindo caminhos para soluções dramáticas. Alencar expõe o papel da cortesã na sociedade da época com a rebeldia de Carolina ao longo da peça, mas ao mesmo tempo propõe um final de soluções que castigam a personagem devidamente. Carolina, ao casar-se com seu primo Luis, reintegra seu papel na sociedade, mas não sem antes sofrer seus castigos eminentes, como, por exemplo, perder todo seu dinheiro, ficar doente e sofrer uma tentativa de estupro por parte do pai que não a reconhecera como filha. Seu casamento de aparências a inibe de desfrutar do amor carnal e Carolina acaba com uma vida que a mesma deu a entender no decorrer da peça como exemplo de vida incompleta. Assim, temos uma protagonista cujo vício é castigado pelo próprio vício, conforme ressalta o próprio Alencar em sua defesa contra a censura da peça publicada no “Diário do Rio de Janeiro”.

Sobre esse final, Faria (1987) esclarece que Alencar, ainda com ligações a sua formação romântica, apresenta um desfecho que atende a um propósito de regeneração

da mulher decaída, igualmente castigada, indo de encontro assim com a formação do realismo teatral e apresentando um jogo de inter-relações entre a proposta realista a que o autor se propôs fazer parte e as raízes românticas de Alencar:

Em sua peça, procurou mostrar que a nossa vida urbana - ou pelo menos a da corte -, à semelhança da parisiense, tinha também as suas mulheres de mármore, ou seus anjos decaídos, ameaçando a vida plácida da família burguesa brasileira e contaminando inclusive os mais humildes. Ocorre, porém, que Alencar não se limitou a apresentar essa visão negativa da cortesã, comum às peças do realismo teatral. Sua formação era romântica, não esqueçamos, e isso o levou a considerar também a figura da cortesã boa de coração, capaz de se regenerar e de ter sentimentos puros (FARIA, 1987, p. 79).

Faria (1997, p. 79) também ressalta que, ao longo da peça, Alencar utilizou ideias conflitantes do realismo francês e romantismo teatral acerca da prostituição e de seu papel social, e a obra toda se estrutura nesse confronto de ideias, vividas e expostas pelas personagens. Por esse motivo, Faria (1997) argumenta que a obra pode ser filiada ao realismo francês, pois as preocupações moralizadoras não aparecem em primeiro plano na peça, e apenas o prólogo foge à regra e busca uma conciliação de opostos:

A tentativa de conciliação de ideias conflitantes no desfecho equivocado de *As asas de um anjo* não impede, porém, que a filieemos ao realismo teatral francês. Por mais que discordemos da solução dada por Alencar ao problema da regeneração da cortesã, é forçoso reconhecer que as preocupações moralizadoras estão em primeiro plano, ao longo de toda a peça (FARIA, 1987, p. 85)

Na mesma direção, Magaldi (1997 apud Reis 2013 p.72), sobre essas inter-relações existentes e representadas pelo sacrifício do amor carnal e pelo casamento com seu primo, argumenta:

A mentalidade retrógrada deve ter influído no escritor, que, apesar da audácia básica, impôs severos freios morais ao desfecho. Consentiu ele no casamento da heroína, redimida dos tempos de prostituição. Mas, se foi pelo sexo que ela pecou, a completação carnal lhe seria agora vedada. O próprio marido, preso a um código que incide para nós em absoluta verossimilhança, considera-a irmã, não esposa. E resume a felicidade dela nos cuidados com a filha, nascida da união com o antigo sedutor: “Sê mãe!...” - nessa amputação de uma existência total estava a única possibilidade de volta da decaída à vida familiar (MAGALDI, 1997, p. 105, apud REIS 2013)

Pode-se concluir que Alencar apresentou uma preocupação com a formação de um teatro nacional e foi pioneiro em apresentar discussões que ainda eram tabus para época. O autor tinha o objetivo de formar uma identidade e representação nacional, assim como em seus romances, também através de suas peças. Ao expressar a sociedade

burguesa do século XIX caiu, inevitavelmente, na expressão de costumes franceses e conseqüentemente na escola realista francesa. Apesar disso, seja por má preparação do público da época, ou por ainda ter um pé no romantismo, Alencar não conseguiu, no caso de “As asas de um anjo”, se desvencilhar de seus laços com romantismo e suas soluções dramáticas.

Como brevemente comentado, a peça foi alvo de várias críticas que tomaram lugar nos jornais da época, com destaque para o Diário do Rio de Janeiro, periódico em que Alencar trabalhava como editor-chefe. A censura que a peça sofreu tomou lugar no Diário, logo ao lado da defesa de Alencar de seu trabalho, defesa essa que tinha como argumento principal o fato de que Carolina foi devidamente punida por seus atos.

Da censura à repercussão da imprensa

Com o objetivo de encontrar e analisar na íntegra a repercussão da exibição da peça, um levantamento de dados foi realizado online com o objetivo de encontrar ocorrências relevantes para o estudo. O “Diário do Rio de Janeiro” foi o periódico escolhido para concentrar a pesquisa, tendo em vista que foi aquele que Alencar utilizou para expressar a defesa de sua peça. Além disso, o autor também era editor- chefe do periódico no ano de encenação da peça.

Segundo Marendino (2014), no trabalho “As transformações do diário do Rio de Janeiro no contexto político e social do Império”, o jornal foi fundado por Zefferino Vito de Meirelles, e teve sua primeira publicação em 1º de junho de 1821. Marendino (2014) explica que inicialmente o jornal tinha o propósito de ser apenas informativo. Marendino (2014 p. 02) ressalta que, ao contrário dos chamados “periódicos doutrinários”, o Diário não expunha a opinião explícita de seus redatores acerca de assuntos de caráter político. E é a partir da década de 1830 que o jornal começa, além de dar informações, a vincular textos literários. Marendino salienta:

Em 1855, o jornal se encontra em meio a uma crise financeira e, na ocasião, é comprado pelo escritor José Martiniano de Alencar e um grupo de amigos. No ano seguinte, 1856, José de Alencar torna-se seu editor chefe. A partir desse ano parte de suas páginas (normalmente o final da primeira página de cada edição) eram destinadas aos textos de cunho literários, os conhecidos “folhetins”. Nesses espaços diversos autores, que mais tarde viriam a se tornar escritores reconhecidos em todo o Brasil, tinham espaço para escrever seus romances, contos e crônicas, como o próprio editor chefe e Machado de Assis. Este colaborou para a redação do Diário entre os anos de 1860 e 1867, anos estes que a redação do periódico era chefiada por Saldanha Marinho, até 1866, e depois por Quintino Bocáiuva (MARENDINO, 2014, p. 4)

Portanto, percebe-se que o Diário do Rio de Janeiro era responsável por difundir conteúdo literário, além de informar. Coincidência ou não, 1858, ano da representação e censura de “As asas de um anjo”, é também o ano de última publicação do Diário. Em 10 de dezembro de 1858, a última publicação é distribuída, e em 16 do mesmo mês e ano, reaparece com o nome de “O Velho Diário do Rio de Janeiro”, conforme narra Marendino (2014). Com essa descrição do periódico, percebe-se que ele se encaixa nos padrões descritos por Rüdiger (2013) que caracterizam o movimento do jornalismo literário independente, rumo ao que mais tarde se chamaria de “jornalismo informativo moderno”.

Sendo assim, recorreremos a microfimes do Diário no período correspondente à representação da peça, que estão sob a guarda da Biblioteca Nacional e são disponibilizados on-line pela mesma, para integrar a pesquisa do presente trabalho. O site da Biblioteca Nacional oferece um mecanismo de pesquisa que conta com a escolha do periódico, por período ou local. Escolheu-se a pesquisa primeiramente por período, abrangendo 1850 a 1859, e o filtro “azas de um anjo” foi usado para restringir a pesquisa. Destaca-se que o filtro de busca é caracterizado pela grafia do Português da época. Nesse período de pesquisa, os resultados foram de vinte e três ocorrências encontradas e, dentre essas, catorze têm relação à obra; as outras nove são ocorrências que apresentam o termo em diferentes contextualizações, algumas anteriores a encenação da peça ou ainda são parte integrantes de outro tipo de notícias.

A primeira ocorrência de relevância encontra-se na edição de segunda-feira, dia 26 de janeiro de 1858, em que lemos o despacho do Conservatório Dramático para a liberação da encenação da produção de Alencar. Já no domingo de 30 de maio de 1858, noticia-se: “No theatro do Gymnasio, representa-se hoje pela primeira vez, o drama As azas de um anjo” (Diário do Rio de Janeiro; 17/06/1859 p. 1), e a terceira ocorrência é a publicação da apresentação seguinte. Em seguida, temos uma menção a uma troca de datas de representação devido ao mau tempo e um novo anúncio de representação publicado no dia 17 de junho, como a última ocorrência informando a exibição da peça.

É na quarta-feira, 23 de junho de 1858, que temos a publicação da censura a que a peça fora submetida. Lemos:

A representação da comedia As azas de um anjo foi suspensa pela policia. Eis o officio que o juiz inspector do theatro Gymnasio Dramatico dirigiu ao empresario:

III^m. Sr. - Queira V.S. ficar na intelligência de que se acha suspensa a representação do drama As azas de um anjo, que S. Ex. o Sr. Dr. Chefe de policia dliberou remeter ao Conservatorio Dramatico para ser reconsiderado.

– Deus guarde, etc.

Quanto aos motivos da proibição, ignora-se ; que melhor razão do que o *sic volo sic jubeo*⁶ (Choronica Diaria; Diário do Rio de Janeiro; 23/06/1858, p. 1)

Na mesma data de publicação da proibição, Alencar divulga uma reação ao ocorrido. Nessa defesa, Alencar sustenta o argumento de que sua peça apresenta “o vício castigado pelo vício”.

Logo no começo de sua defesa, argumenta:

“A lei menciona tres causas de proibição de uma obra dramática, e são: o ataque às auctoridades constituídas, o desrespeito à religião, e a ofensa à moral pública; não havendo na minha comédia nada de relativo às duas primeiras causas, conjecturo que a acusação de imoralidade feita por alguns espectadores demasiadamente escrupulosos foi o único fundamento da ordem policial” (ALENCAR; Diário do Rio de Janeiro; 23/06/1858, p. 1).

A partir disso, Alencar expõe os motivos expostos em lei para uma proibição e os confronta com sua obra. Segundo ele, o problema maior da peça é ser uma obra brasileira e sobre costumes nacionais, tendo em vista que ao assistir a “Dama das Camélias”, a plateia se depara e percebe que Margarida Gauthier e Marco são duas moças, nas palavras de Alencar, “um pouco loureiras e acha espírito em tudo que ellas fazem ou dizem”. Nessa passagem, Alencar está sinalizando o fato de que o público era acostumado a peças francesas, “Dama das Camélias”, “Rigolletto”, “As mulheres de mármore”, e tais peças tinham discussões similares a “As asas de um anjo”, e com autorização para serem encenadas prosseguiram sem escândalos. Alencar conclui esse argumento ressaltando:

Não me admirei, pois, quando appareceram as primeiras censuras de imoralidade; embora Margaride, Marco e Carolina sejam uma mesma mulher, só com a diferença dos sentimentos e da história, a ultima tinha contra si o não ser franceza, e não ser descripta pelo talento de A. Dumas (ALENCAR; Diário do Rio de Janeiro; 23/06/1858, p. 1).

O autor ainda esclarece, para fortalecer seu argumento de que a protagonista de sua obra se assemelha a outras, que Carolina é um tipo que se esforçou a copiar, e não uma criação própria.

Alencar também sustenta o argumento de que a peça apresenta o vício castigado pelo próprio vício. Alencar continua:

A lição que se dá aos pais de família sobre a necessidade de cuidarem da educação moral de seus filhos; a punição do sedutor que acabando por amar a mulher que ele seduziu, vê-se abandonado por ela; o castigo do moço pródigo, que depois de sacrificar toda a sua fortuna a uma amante, encontra

6. Dicionários on-line consultados indicam “sic volo sic jubeo” como uma locução em latim que traduzida livremente significa: quero-o, ordeno-o, que a minha vontade substitua a razão.

nela o desprezo e o escárnio quando se trata de salvá-lo da desonra; a miséria que serve de termo à vida desregrada de uma pobre menina, impelida pela imaginação enferma, que lhe dourava o vício; o horror da filha que, vendo seu pai ébrio estender-lhe os braços lascivos, contempla o profundo abismo de abjeção e vergonha a que se arrojou; e finalmente o suplício de Tântalo de um amor partilhado e não satisfeito, de um amor cheio de remorsos e recordações pungentes, a acusação eterna, constante da consciência; tudo isto será imoral?

E entretanto é esta a ação da minha comédia; são aquelas as teses que me propus desenvolver no meio de um quadro de costumes brasileiros. Não há aí uma só personagem que não represente uma idéia social, que não tenha uma missão moralizadora” (ALENCAR; Diário do Rio de Janeiro; 23/06/1858, p. 1).

O autor argumenta que a existência de Carolina se torna uma punição de seus erros, e segundo ele, essa punição é o amor que Carolina tem por Luiz, e o sentimento de vergonha de si mesma, de se reconhecer indigna. O autor então elenca os personagens de sua obra e os apresenta com relação a seus tipos e papéis representados na sociedade. Destacamos aqui a apresentação de Ribeiro e Pinheirinho e o personagem Araújo. Ribeiro e Pinheirinho são descritos como “dois tipos da nossa sociedade”, em que o primeiro é o sedutor castigado com sua própria falta, e o segundo é o pródigo que exhibe sua riqueza. Ambos aceitam sua resignação e punição; o primeiro, apesar de querer, encontra-se na posição tardia de reparar seus erros, enquanto o segundo recorre ao trabalho honesto para viver. Já na descrição de Araújo, Alencar argumenta que o personagem é “a prova da felicidade que acompanha esses moços trabalhadores, cuja existência tranquila não conhece os desvarios da mocidade”. (Alencar; Diário do Rio de Janeiro; 23/06/1858, p. 1)

Alencar continua descrevendo e expondo os pecados e punições dos seus personagens, com o intuito de mostrar em como tais são exemplos de “vício castigados pelos vício”, e argumenta que enquanto A. Dumas Filho enobreceu a perdição em *Dama das Camélias*, ele a moralizou em seu trabalho.

Em seguida, Alencar argumenta que o que foi encenado não está distante do cotidiano da sociedade:

[...] assistindo às *Azas de um anjo*, o espectador encontra a realidade diante de seus olhos, e espanta-se sem razão de vêr no teatro, sobre a scena, o que vê todos os dias á luz do sol, no meio da rua, nos passeios e espectaculos. (ALENCAR; Diário do Rio de Janeiro; 23/06/1858, p. 1)

Sobre a cena do 4º ato em que Antonio, pai de Carolina, em estado alcoólico, não reconhece a própria filha em uma tentativa de aproximação amorosa, Alencar defende que essa é a cena mais moral de sua obra, e que talvez tenha força de fazer estremecer uma alma insensível a emoções, e que um possível corte de tal cena viria a estragar a peça.

Segundo o autor, o pai, no seu horror, e a filha, na sua humilhação, exageram ao fato e o espectador não pode sentir como sente o ator de um drama, apenas avalia a situação. Como prova de que a cena do seu 4º ato não é alarmante, Alencar coloca em jogo cenas já exibidas que são consideradas por ele como mais fortes e que deveriam interrogar a consciência pública:

Quando no 2 ato da *Linda de Chamounix* o marques entra em casa da moça e tem uma conversa de roue; quando na *Somnambula* uma menina trazida pelo sono artificial vem deitar-se no leito preparado para o conde; quando no Ernani Carlos V penetra no aposento de Dona Solis ou Elvira; o que se vai passar?

Mudando porém de tempo, e deixando o futuro pelo presente, perguntarei ainda: quando no 2 acto de *Rigoletto* se faz o rapto da menina, e no 4 acto o duque recolhe-se ao quarto que lhe preparam em uma espécie de tasca, o que se passa, o que o espirito do espectador vê por traz dessas decorações? (ALENCAR; Diário do Rio de Janeiro; 23/06/1858, p. 1)

Com a comparação explícita entre as passagens tidas como imorais e criticadas em sua obra, e os exemplos de passagens de outras obras anteriormente encenadas, Alencar defende e acaba reforçando o argumento de que o maior problema de sua obra é ser nacional. O autor ainda apela para que todas essas passagens sejam julgadas com calma e com imparcialidade.

Alencar finaliza a sua defesa reconhecendo que a polícia tem o direito de proibir a representação de qualquer peça, mas que não mudaria “uma palavra, uma letra, uma vírgula” de sua obra.

Percebe-se que os argumentos levantados por Alencar se embasam na justificativa principal de que havia uma dificuldade de aceitação de obras nacionais. O costume de ir ao teatro assistir obras francesas talvez tenha impedido os espectadores de olhar com bons olhos uma produção de casa. A questão da valorização de obras nacionais aparece também nos romances de Alencar, nos quais o autor opta pela linguagem regionalista ou indianista, demonstrando a importância da formação de uma literatura nacional.

Enfatiza-se aqui que as ocorrências com relação à peça não findam na publicação da defesa de Alencar. As publicações se estendem por todo o mês de junho e julho do ano de 1858.

Destaca-se agora a próxima ocorrência de relevância, datada de 26 de junho e assinada por X. P, contendo o mesmo título da obra, e com o intuito de resposta a uma outra publicação assinada por Saffie. Vale ressaltar nesse momento, que como se sabe, muitas das autorias de publicações em jornais da época permaneciam sob o uso de codinomes ou ainda siglas, e o autor muitas vezes permanecia em segredo. No caso de X. P. não foi possível achar autoria provável do trecho, o que não impede de levar em conta sua contribuição para o trabalho.

O autor da crítica em destaque, X. P, sustenta que Carolina desceu de uma altura elevada para a miséria, desprezo, horror e um possibilidade de incesto, (cena do 4º ato), e que essa descida é uma punição palpável. Em consonância com a defesa de Alencar, X.P. acredita que toda essa descida rumo à miséria se apresenta como um castigo equivalente ao crime. Conforme transcrito abaixo:

Carolina descera da altura fictícia a que se julgara elevada: jazia na miséria, desprezada de si mesma, perdida no todo da senda que trilhara. Para cumulo do horror, a possibilidade de incesto! Ali a punição do crime: mas a punição palpável, visível, como o mundo a exige e como compreende. (X.P.; Diário do Rio de Janeiro; 26/06/1858, p. 3)

Adiante, X.P. argumenta:

No epílogo, porém, essa mulher é realmente elevada ante a sociedade; quem a vir passar ao lado do marido, nunca julgará quem ella foi; não póde avaliar-lhe as dores moraes. Esses sofrimentos, essa lucta, esse viver de réprobo, seriam o objeto de um novo drama; só então poderiam ser sentidos peo espectador. Mas, repito, o mundo só conhece a punição visível; quer ver o criminoso no pelourinho da infâmia; quer por assim dizer, compulsar-lhe as extorções. Isto é uma triste verdade, mas é uma verdade. A respeito de punições, como muitos outros respeitos, o mundo não entende de idealidades. (X.P.; Diário do Rio de Janeiro; 26/06/1858, p. 3)

Além disso, a convivência de Carolina com sua consciência se mostraria como um novo drama, mas tendo em vista que, segundo o autor, o mundo só conhece a punição visível, o possível drama interior da personagem torna-se inútil. Posteriormente X.P também reconhece Luiz como “o homem honrado que desceu, e Carolina, a mulher perdida que se elevou. E em these, neste mundo sublunar, si o homem algumas vezes se reabilita, a mulher nunca”. (X.P.; Diário do Rio de Janeiro; 26/06/1858, p. 3)

A próxima ocorrência é do dia 27 de junho de 1858, sendo mais um caso de publicação identificada por pseudônimo. Assinado por S. F. nela lemos um questionamento do que poderia ter levado à censura “As asas de um anjo”. As peças “O demônio familiar” e “O crédito” são citadas como exemplos de peças que proporcionaram a Alencar louvores de homem instruídos:

Tal é, si não me engano, o assumpto e o pensamento geral desse drama, no qual o autor manifesta talvez mais largamente as mesmas qualidades de poeta delicado, observador inteligente e consciencioso, escriptor elegante, que tanto o distinguiram no Demonio Familiar e no Credito, e lhe ganharam os louvores dos homens instruídos.

Durante as três representações, o drama foi aplaudidos, ás vezes com entusiasmo; mas não se manifestou contra elle nem um signal evidente de reprovação. Não obstante, a policia suspendeu a representação das Azas de um anjo. (S. F.; Diário do Rio de Janeiro; 27/06/1858, p. 1)

Já com relação à exibição de “As asas de um anjo”, o autor questiona o motivo da suspensão por parte da polícia, e diz ser em razão de uma voz vaga e desconhecida. É válida a inteira transcrição do trecho a seguir, que colabora para o entendimento e percepção das diferentes críticas que a proibição da peça gerou:

Em que se fundou a policia para prohibir a representação das Azas de um anjo? Seria no juízo do Conservatorio Dramatico, instituição que tem a seu cargo velar pela moralidade na scena dos theatros, do Conservatorio que responde perante uma autoridade que tem a policia por auxiliar para a sancção do seus despachos? Fundou-se na constituição do Estado, que garante o direito de propriedade e a liberdade de pensamento? Fundou-se na excepção de flagrante delicto, no perigo que corria a ordem publica? Não: a policia quiz intervir em uma questão litteraria, e pronunciar-se contra a escola realista, a que pertence em parte o drama do Sr. Dr. J. de Alencar.

Embora eu pertença ao grupo que combate essa escola, declino a honra de ter por auxiliar a policia. Deus nos livre que o raciocínio, que a inteligência seja combatida por uma autoridade policial ...

Não é esta a ocasião de analysar a composição do Sr. Dr. J. de Alenca; quando eu o fizer, direi francamente a minha opinião sobre o drama e sobre a escola moderna, como há dois anos o fiz neste mesmo lugar, a proposito do drama O mundo equivoco. Hoje quis sómente protestar em nome da nossa nascente literatura contra a interferência da policia em questões litterarias. (S. F.; Diário do Rio de Janeiro; 27/06/1858, p. 1)

Percebe-se que o maior questionamento do autor dessa crítica é a motivação da proibição da peça, tendo em vista que o Conservatório Dramático, órgão responsável pela liberação de encenação das peças, já tinha dado o despacho de liberação. O autor também deixa claro seu posicionamento contrário à posição da polícia em relação à proibição e combate a movimentos literários. O autor S. F. cessa seus comentários sobre a peça afirmando que, apesar de ainda não ter analisado profundamente a produção de Alencar, considera importante a manifestação de apoio e de indignação com relação à interferência da policia em questões literárias.

A ocorrência de terça-feira, 29 de junho de 1858, é de uma peculiaridade distinta. Alencar volta à cena para defender sua peça, mas dessa vez tem um destinatário certo. Sob o subtítulo “Critica litteraria”, Alencar começa explicando que pretendia não voltar mais ao assunto da proibição da peça, mas que tem a obrigação de responder a um “advogado coberto de louros, um literato distincto da arte dramática” que o fez a honra de lhe enviar uma carta publicada no Correio Mercantil.

Aqui se abre um parêntese e um espaço entre as ocorrências do “Diário do Rio de Janeiro”, para resumidamente contextualizar a carta a que Alencar pretende responder e o periódico em que foi publicada.

Em resumo, o “Correio Mercantil” foi publicado no Rio de Janeiro entre 1848 e 1868. Seu exemplar característico possuía quatro páginas e apresentava gêneros jornalísticos e literários. Os textos literários ocupavam a primeira e segunda página e nessas apresentavam-se as seções “Folhetim do Correio Mercantil” e “Pacotilha”. A publicação em questão ocupa a segunda página da edição do dia 28 de junho de 1858 e é assinada pelo pseudônimo M.T. Nela, o autor M.T. após comentários sobre a linguagem usada por Alencar na obra, tece considerações negativas sobre os personagens principais da peça. Sobre os personagens, M.T. analisa:

[...] Helena é repugnante, principalmente quando na scena 7^a do prólogo explica à pobre moça a hora e o modo por que deve iludir os míseros pais, e dar entrada ao amante que sedu-la; Antonio um pai que excita a indignidade do auditório quando abaixa-se ao ponto de exclamar: Roubarão-me a filha e nem me derão o seu preço. Que velhacos! . Margarida uma mãe vulgar, menos do que a Cigana de Paris; ... Luiz um primo la do Mangue, que deixa a prima ser raptada á sua vista, opondo a isso só a resistência fôfa a de um sermão. [...] Carolina, a protagonista, uma mocinha de cujo coração varrêrãose-lhe todos os sentimentos de virtude, e que só busca o prazer variado, o ouro, as joias – uma alma profundamente polluida e que desconhece a piedade filial. [...] (M.T.; Correio Mercantil; 28/06/1858, p.2)

Ainda na publicação o autor enumera certas cenas que, nas suas palavras, afugentam o chefe de família que leva sua filha pura a um camarote para passar algumas horas distraídas. O autor da polêmica publicação aconselha Alencar a continuar na carreira que anteriormente trilhava, da qual apartou-se e que tal acontecimento deveria ser levado como estímulo e não como motivo de desânimo:

Continue na carreira que trilhava, a de que apartou-se apesar ser, por vertigem desculpavel; para certas almas o malagro em vez de causa para desanimo deve ser motivo de estimulo [...] (M.T.; Correio Mercantil; 28/06/1858, p. 2)

Voltando à resposta de Alencar, vemos que ele começa afirmando que a carta escrita por M.T é distinta em duas partes principais. A primeira delas seria seu colega literato consumado, de uma forma paternal aconselhando-o com relação ao uso da Língua Portuguesa, e do uso da arte dramática:

Uma parte é toda paternal, toda benévola, em que o literato consumado, revestido do duplo character de autoridade e de mestre, so digna dar-me conselhos, ensinando-me a íngua portuguesa ou segredo da arte dramática, e consolando-me, com exemplos biográficos, da minha desgraçada tentativa. (Alencar; Diário do Rio de Janeiro; 02/07/1858, p. 02)

Já a segunda parte, segundo Alencar:

“é toda crítica, o escriptor, guiado pelo seu talento e pelos seus conhecimentos, mette o escalpelo na minha obra; e com dois ou três talhos dissecava esse esqueleto de modo que eu proprio custei a reconhecer o meu filho no torpe hediondo aspecto com que o disfarçaram” (ALENCAR; Diário do Rio de Janeiro; 02/07/1858, p. 02).

Após fazer uso de uma linguagem irônica ao elencar e rebater alguns dos argumentos usados por M.T., Alencar começa a enumerar e rebater os argumentos baseados nas cenas que, segundo M.T, afugentavam os chefes de família do teatro.

Por exemplo, quando na publicação do *Correio Mercantil*, M.T usa o discurso de Antonio em que diz que roubaram sua filha e não lhe deram o que ela valia, como argumento de que tal personagem causava repulsa na audiência, Alencar destaca que o autor da crítica se esqueceu que as palavras foram proferidas por homem ébrio. E, segundo Alencar, as palavras expressavam a angústia dessa alma que estava presa a embriaguez a dor ao mesmo tempo:

“Roubaram minha filha e nem ao menos me deram o que ella valia; porém esqueceu-se de dizer que estas palavras são proferidas por um homem ébrio; e servem para mostrar a angustia desta alma às presas com a embriagues e com a dôr ao mesmo tempo.” (ALENCAR; Diário do Rio de Janeiro; 02/07/1858, p. 02)

Já com relação ao personagem Luis e sua inércia ao testemunhar sua prima sendo sequestrada, Alencar rebate afirmando que “não ha amante a quem o ciúme não faça insultar a mulher que o trahiu” (Alencar; Diário do Rio de Janeiro; 02/07/1858, p. 02), e lembra que o mesmo acontece em *Dama das Camélias* na ocasião em que Armando tira o dinheiro á cara de Margarida.

Alencar então cessa sua argumentação contra o “advogado coberto de louros” afirmando que o crítico não compreendeu sua comédia, e pintou vícios que nunca passaram por seu espirito enquanto escrevia, e que não conseguiu ler as criticas de M.T sem “corar”:

Resta-me declarar que o crítico, apesar de toda a sabedoria, não compreendeu a minha comedia; engendrou caracteres que eu nunca tive intenção de pintar, vícios que nunca passaram pelo meu espirito quando escrevia, e fez um artigo que não púde ler sem corar. (ALENCAR; Diário do Rio de Janeiro; 02/07/1858, p. 02)

Outro autor que aparece dentre os que se manifestaram com relação à proibição da peça é Amaral Tavares. Na sua publicação lemos que a questão da proibição da peça não é uma questão de pequena importância, e é uma questão que coloca de um lado o conservatório dramático e de outro chefe de policia, medindo forças. Tavares também salienta que as opiniões sobre a censura divergiam, e defendia que o caso necessitava de um poder mais alto e competente para opinar, tendo em vista que o conservatório dramático

era responsável pela censura prévia das peças que têm de subir em cena, e é papel da polícia garantir que os teatros não transgridam as regras impostas às representações. O autor considera uma ofensa a suposição de que um nome de caráter e de posição como de Alencar fosse capaz de escrever uma obra que tivesse a imoralidade como parte saliente:

Meu amigo, a razão dada pelo Sr. Chefe de polícia, para que o conservatório dramático, que nas mais lisonjeiras fez elogio de vossa composição, reconsiderasse sobre a sua decisão, é em meu modo de pensar de um alcance maior do que geralmente se lhe tem dado, é um stigma impresso sobre a vossa obra, é, ainda mais uma ofensa irrogada ao vosso caracter: porque é a suposição de que vós que tendes um nome, uma reputação, que sois homem de sociedade fina, de civilização, de progresso, fosseis capaz de escrever uma comedia, cuja qualidade saliente seja a mais profunda imoralidade. (TAVARES; Diário do Rio de Janeiro; 02/07/1858, p.02)

Tavares continua sua publicação afirmando que a literatura da época era uma cópia da literatura francesa. E salienta que provavelmente foi essa literatura francesa que guiou a pena de Alencar, fazendo menção a obras que apresentavam um caráter semelhante à de “As asas de um anjo”, por oferecer um jogo de relações entre vício e castigo.

Por fim, destaca-se que uma ocorrência do mês de julho, assinada por C. chama a obra de uma bela produção, e a melhor das comédias brasileiras, e o mesmo autor não iria entrar em detalhes na polêmica resultante da censura. Mas podia afirmar que o embate principal que ocorrera foi a respeito da legalidade ou ilegalidade do ato policial, e da validade das ações do conservatório dramático com respeito à liberação das peças a serem representadas.

Com essa última e rápida menção à obra, findam-se as ocorrências com que apresentaram material relevante de análise.

Percebe-se que a representação e censura da peça se tornaram protagonistas das críticas literárias da época. Como explanado, publicações relevantes se estenderam por periódicos do Rio de Janeiro, aqui com destaque para o “Diário do Rio de Janeiro”, mas é digno de nota que não foram só as páginas desse periódico que estamparam a polêmica envolvendo Alencar, a polícia e a decisão do conservatório dramático. Alencar defende sua obra de forma que responde a todos os argumentos que poderiam servir de justificativa para a proibição. Percebe-se também que um motivo claro para que a censura fosse justificada não aparece, e inclusive parte das ocorrências aqui relatadas questionam o motivo para tal ato.

Além da incerteza do motivo pelo qual a peça foi censurada, lendo a defesa de Alencar fica claro o argumento já evidenciado anteriormente por Faria (1987), afirmando que Alencar acabou deixando suas raízes românticas tomarem conta do desfecho da peça. O que não se pode afirmar é se Alencar o fez em função de ser ainda preso a suas vertentes românticas ou porque o público ainda não estaria pronto para receber uma peça

realista, nacional, que espelhasse seus próprios comportamentos e que não tivesse um discurso moralista como objetivo.

Considerações finais

A conclusão em primeiro plano ao analisar a obra “As asas de um anjo” é de notar a rebeldia da personagem principal diante de seu contexto histórico. Os estudos sobre a posição e representação da mulher no século XIX deixam claro que, na época, a preocupação principal era manter a imagem da mulher como exemplo, zeladora da família, por restringir a atuação dos seus espaços e controlar sua sexualidade. Caso contrário, problemas com a desarticulação da família surgiriam, uma possível desordem social, e o progresso social seria ameaçado, conforme ressalta Ismério (2007 p.07). Ou seja, a personagem de Alencar não tinha nada a temer; inclusive, como já citado, ela tinha o objetivo de se desvincular e desprezava esse modelo de sociedade.

Apesar dessa evidência clara de rebeldia, o final da personagem acaba por purificá-la. O seu casamento com o primo, nos encaminhamentos finais da peça, pode ser encarado como uma representação da purificação e arrebatamento da personagem, tanto que Carolina recebe de Luis suas antigas faixas azuis, que uma vez simbolizaram sua inocência. Destaca-se também que esses encaminhamentos da peça são marcados por reconciliações, entre mãe, pai e filha, e a já mencionada reconciliação de Carolina com a sociedade.

Concordamos com a posição de Faria (1987), que argumenta que, apesar do desfecho, considerado por ele como equivocados, a obra não deixa de ser filiada ao realismo francês. O que não se pode afirmar é a motivação de Alencar ao oferecer os desfechos do epílogo; destaca-se que as raízes românticas de Alencar podem o ter influenciado, ou ainda Alencar esperava um possível receio seus espectadores. O que é digno de nota é que a peça ainda rendeu uma segunda obra, chamada “A expiação”, que retoma alguns de seus personagens, com exceção de Antonio e Margarida. Alencar sutilmente retoma os personagens com treze anos adiante para dar-lhes uma conduta ascensional.⁷⁸ Esse movimento de retomada de personagens e continuação de suas histórias aparece também nos romances de Alencar, como em *Cinco minutos* e a *Viúvinha*, e também em *Senhora*, *Diva* e *Lucíola*. Já sobre a consulta aos periódicos oitocentistas como fonte principal de pesquisa, ficou evidente a contribuição que o material primário tem a oferecer. Nesse sentido, concordamos com Müller (2015), no texto “Os periódicos e os critérios de avaliação de romances no século XIX” em que esclarece que a análise dos periódicos oitocentistas revela um Brasil, no que se refere a história literária, diferente do que é transmitido nas escolas e inclusive nos cursos de graduação em Letras. Por isso, justifica-se a escolha de periódicos para a pesquisa. Conforme lemos:

7. Para mais informações sobre a obra *A expiação*, recomenda-se a leitura do capítulo de mesmo nome, integrante do livro “A comédia Nacional no Teatro de José de Alencar”, de Flávio Aguiar.

A pesquisa em periódicos permite evitar certos anacronismos em que as histórias literárias comumente incorrem quando desconsideram a leitura no período do qual pretendem tratar e baseiam-se em critérios do presente para elencar obras e autores do passado. Tomar a imprensa oitocentista como fonte primária possibilita ao pesquisador conhecer os romances em circulação no Brasil oitocentista, as prováveis preferências dos leitores, assim como os critérios de avaliação crítica da produção artística. (MÜLLER, 2015, p. 02)

O argumento de Müller (2015) se confirma principalmente pelo fato de que notadamente a obra “As asas de um anjo” dificilmente é estudada e analisada, tanto em escolas quanto em cursos de Letras, e prova disso é que a bibliografia é restrita a poucos autores, e os mesmos não foram encontrados com facilidade. E ao analisarmos a sua polêmica repercussão contemporânea a sua encenação, essa exclusão fica injustificada, devido à gama de informações oferecidas a partir dela tanto sobre Alencar quanto sobre a sociedade da época. Além disso, é importante destacar que o interesse de Alencar em formar uma identidade nacional transpassa a escrita apenas de seus romances, pelos quais é reconhecido e comumente estudado. Alencar, nas palavras de Reis (2013 p. 64), mostra-se, tanto no teatro como na literatura, como um “experimentador”, que milita pela edificação de um teatro independente capaz de acolher escritores adeptos da escola realista e pela criação e encenação de autores brasileiros, tendo ele como condutor.

Referências:

- ALENCAR, J. As asas de um anjo. In: AGUIAR, Flávio. (Org.). **José de Alencar Comédias**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 279-513. (Coleção Dramaturgos do Brasil).
- ALENCAR, J. **Ao correr da pena**. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- AGUIAR, F. . **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.
- FARIA, J. R. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva; USP, 1987.
- FARIA, J. R. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.
- FERNANDES, L. S . Amor E Pecado: A Representação Feminina em As Asas De Um Anjo, de José de Alencar. *In: III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade, I Simpósio Internacional Discurso, Identidade e Sociedade, 2012*, Campinas. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS) dilemas e desafios na contemporaneidade, 2012.
- ISMÉRIO, C. Construções e representações do universo feminino (1920-1945). **Historia: revista de história da Universidade Federal do Rio Grande** , v. 3, p. 163-183, 2012.
- ISMÉRIO, C. As representações do feminino na educação rio-grandense segundo o discurso positivista (1889-1930). **Revista Eletrônica História em Reflexão (UFGD)** , v. 1, p. 2, 2007.
- LOPES, A. H. O teatro de Alencar e a imaginação da sociedade brasileira. Perspectivas: **Revista de Ciências Sociais** (UNESP.Araraquara. Impresso) , v. 37, p. 87-111, 2010.
- MARENDINO, L. P. As transformações do Diário do Rio de Janeiro no contexto político e social do Império. *In: XIX Encontro Regional de História: Profissão do historiador: formação e mercado de trabalho, 2014, Juiz de Fora. Anais do XIX Encontro Regional de História: Profissão do historiador: formação e mercado de trabalho., 2014*

MÜLLER, A. C. P. **Os periódicos e os critérios de avaliação de romances no século XIX.** In: XIV Congresso Internacional da ABRALIC, 2015, Belém-PA. Anais-XIV Congresso Internacional ABRALIC. Fluxos e correntes: trânsitos e tradições literárias. Belém-PA: Universidade Federal do Pará, v. 1, p. 1-9, 2015.

MÜLLER, A. C. P. Imprensa e leitura de romances no Brasil oitocentista. **Gavagai Revista Interdisciplinar de Humanidades** , v. 1, p. 26-35, 2011.

SILVA, F. J. M. **O teatro romântico, o realismo teatral e o teatro de comédia realista no Brasil (1855-1865).** Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2015.

SOUSA, I. V. M. . A influência do realismo teatral francês na escrita dramaturgica de José de Alencar e a crítica de Machado de Assis sobre o teatro alencariano. **Revista escrita: revista do curso de letras da UNIABEU** , v. 4, p. 17-32, 2013.

REIS, D. R. H. **José de Alencar e o teatro: um romântico realista.** Acta Scientiarum. Language and Culture (Online) , v. 35, p. 63-73, 2013

RÜDIGER, F. . **Tendências do jornalismo.** 1/3. ed. Porto Alegre: Ufrgs, 1993. 141, 3a. ed. 2003.

Periódicos consultados:

Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1830-1858 <http://bndigital.bn.gov.br> Acesso em 20/06/2017.

Correio Mercantil. Rio de Janeiro. 1848-1868 <http://bndigital.bn.gov.br> Acesso em 20/06/2017.

**“LA LIBERTÉ, L’ÉGALITÉ, LA FRATERNITÉ OU LA MORT!”:
A RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA, LITERATURA E
SOCIEDADE NO RESGATE DA “CONCRETUDE” DAS
HISTORICIDADES PRETÉRITAS EM OBRAS LITERÁRIAS
QUE ABORDAM A REVOLUÇÃO FRANCESA**

Thayenne R. Nascimento Paiva (UFF)

Introdução

As pessoas externas às áreas de História e Literatura talvez não saibam (ou pouco saibam) que existe uma gama de textos, artigos, ensaios e eventos acadêmicos que abordam exaustivamente um debate que nunca parecer ter fim: é possível pensar a História a partir da literatura? Como? De que modos História e Literatura se relacionam? Nessas perguntas podemos entrever o problema epistemológico que fundamenta a relação entre ambas as áreas, ou seja, sobre como os dois campos produtores de conhecimento (que já partilharam o mesmo espaço durante o século XVIII, a saber, o de belas-letas) criaram muros altíssimos e, até pouco tempo, intransponíveis (hoje, esses muros já estão mais frágeis e caindo aos pedaços). Retomar tal discussão seria uma tarefa hercúlea (e interminável), que ultrapassaria os limites deste artigo e esgotaria meus próprios esforços.

Não obstante, tais conjecturas servem ao propósito de introduzir os principais motivos do meu texto: como analisar a Revolução Francesa (acontecimento histórico conhecido e datado) através da literatura? Como perceber as historicidades pretéritas da sociedade que viveu a Revolução Francesa? Significa dizer que utilizarei obras literárias, na qualidade de objeto de investigação, a fim de refletir de que modo a Revolução Francesa, mais especificamente sua historicidade, foi captada. São as seguintes obras as escolhidas: *Onde a luz cai: No crepúsculo da Revolução Francesa*, de Allison e Owen Pataki; *Os deuses têm sede*, de Anatole France; e *A morte de Danton*, de Georg Büchner. De maneira geral, devemos pensá-las como objeto necessário da investigação histórica e que ajudam a refletir acerca do estatuto da história (e suas formas literárias).

A historicidade será aqui entendida de maneira ampla, como aquela que circunscreve a realidade histórica das pessoas e dos eventos históricos, ou seja, a vida vivida que todo e qualquer acontecimento deixa à vista permitindo conhecer. Porém, sendo o passado aquilo que já decorreu, igualmente pretérita foram as vivências nele inserido. Ao valer-me dessas três obras, pretendo recuperar os efeitos de imersão histórica que elas oferecem, pautada pela ideia de “concretude’ da literatura” na história, que, apesar de ser assim

nomeada pelo teórico da Literatura Hans Ulrich Gumbrecht, é outrossim salientada pelo historiador Ivan Jablonka. De forma sintética, uma vez que será desenvolvida ao longo do presente artigo, essa ideia pode ser entendida como uma tentativa, um vislumbre de um mundo material que já existiu e é representado de tal modo que provoca nos leitores o desejo de nele estar inscrito como observador.

Para tanto, (I) percorrerei, de modo resumido, os debates teóricos que questionaram o estatuto de cientificidade da História e (II) apresentarei as reflexões teóricas que embasam a conexão que podemos estabelecer entre História, Literatura e sociedade (inseridas para pensar a Revolução Francesa) e desenvolverei a análise, ainda que inicial¹, de como as três obras ficcionalizaram a Revolução, de modo a captar a ideia de “concretude” das historicidades nesse evento pretérito.

I.

Sejam um pouco mais modestos! Vocês se consideram científicos, mas são literatos. Se essa pseudodicotomia tivesse sido submetida aos historiadores liberais e românticos, a Thierry, a Carlyle, a Michelet, eles teriam dado de ombros (JABLONKA, 2020, p. 141).

A epígrafe que abre esta seção foi escolhida propositalmente, para mostrar como o debate entre os limites e aspectos concernentes à História e à Literatura gera, também, provocações dos historiadores aos estudiosos da literatura, e vice-versa, como dos próprios historiadores aos seus pares. Recuperá-lo seria apresentá-lo desde a Antiguidade, comentando, *verbi gratia*, a superioridade que Aristóteles, filósofo grego, conferia à poética, porque possuía uma abordagem universal, em oposição à história e sua limitação narrativa ao particular, até os dias atuais. Então, concentrarei atenção sobre os debates que despontaram a partir da década de 1970, quando a relação História-Literatura retornou com força às produções teóricas da época.

Esse debate foi possível em decorrência da institucionalização de várias áreas do saber, entre elas a História, a partir do século XIX. Na verdade, bem antes, do século XVII em diante, a História passou à condição de ciência devido ao conhecimento histórico produzido ser proveniente da mediação com fontes de época.

Podemos dizer que existe uma historiografia antes e depois da Revolução Francesa. Antes dela, a produção historiográfica era vista como integrante da arte literária (BOMENY, 1990, p. 85). Em decorrência da Revolução Francesa (como acontecimento histórico marcante) e com o advento do Positivismo (enquanto corrente filosófica), o sentido da pesquisa histórica mudou: ela não mais forneceria “lições morais do passado”,

1. Seria impossível para o espaço de um artigo conseguir explorar as três obras exaustivamente, ainda mais pela riqueza de possibilidades investigativas que elas oferecem.

mas contaria o passado “*wie es eigentlich gewesen ist/como ele realmente foi*”. Desse modo, a História se afastou de seu caráter retórico (e até mesmo literário), e ganhou fundamentos e procedimentos metodológicos para validá-la como ciência: “a politização do ofício do historiador e a redefinição epistemológica que reduz a verdade ao fato acabaram se traduzindo em vetos à narrativa histórica, uniformizando e congelando um estilo que antes se alimentava com as cores da técnica ficcional” (BOMENY, 1990, p. 88).

Significa dizer que, uma vez institucionalizada e inserida no rol das disciplinas de caráter científico, a História deixou completamente de lado seu caráter literário? Obviamente, não. Como salienta Alan Megill,

(...) muitos historiadores do século XIX (por ex., Thomas Carlyle, Jules Michelet, Jacob Burckhardt) insistiram em ver a história como um projeto fundamentalmente retórico, literário ou estético, enquanto que, por outro lado, muitos escritores criativos (por ex., Walter Scott, Honoré de Balzac, Émile Zola) insistiram em ver a literatura como histórica, sociológica e até mesmo científica (MEGILL, 2016, p. 266).

O século XIX representou uma virada na perspectiva do historiador, tornando-a menos subjetiva e mais pautada no rigor científico (em decorrência da institucionalização citada acima). Já o campo da Literatura expandiu-se graças a eclosão de métodos analíticos sobre os textos ficcionais, corroborada pela consolidação do romance como gênero ficcional principal (ELMIR, 2016, p. 194).

Ao longo do século XX, despontaram estudos que analisavam a relação entre filosofia e linguagem, a fim investigar quais os problemas relativos à produção de conhecimento, pensado como problema de linguagem (ou seja, todo conhecimento era linguagem; logo, os problemas de um eram explicados pela outra). Especialmente a partir da década de 1970, esses estudos, que foram identificados como um movimento chamado *Linguistic Turn*/Virada Linguística/Giro Linguístico, influenciaram várias disciplinas acadêmicas, dentre elas a História.

Foi neste período que Hayden White, historiador estadunidense, ao publicar seu livro *Meta-história*, abalou os alicerces científicos da História com sua teoria tropológica do discurso, pois reduziu a produção historiográfica ao nível literário da prosa narrativa, ou seja, a História tinha uma natureza poética que se assemelhava à ficção. Desse modo, White sustentou que a História alcançava o passado pelo viés interpretativo inscrito em uma narrativa figurativa que apresentava quatro tropos/figuras de linguagem (de acordo com a escolha de cada historiador): a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. Como era de se esperar, vários historiadores se manifestaram em defesa da cientificidade histórica². Sinteticamente e para citar apenas alguns, os argumentos ressaltaram que a

2. “Durante esse período os historiadores não ficaram em silêncio e muitos deles deram respostas (...), como o fizeram Arnaldo Momigliano (2004), na Itália, e Moses Finley (1989), Edward Palmer Thompson (1990) e Eric Hobsbawm (1998), na Inglaterra, nos anos de 1960 e 1970, e mais recentemente, Peter Gay (1990), Jörn

narrativa histórica se baseava em provas documentais e testemunhos (Carlo Ginzburg, historiador italiano), mesmo que não pudéssemos mais reconstituir o passado, ele poderia ser consultado pelas fontes que produziu, possibilitando ao historiador verificar os resultados de sua pesquisa (Michel de Certeau, historiador francês). Significa dizer que a narrativa é uma etapa da operação historiográfica que possibilita ao historiador resgatar o passado que se oculta nas fontes (Jacques Le Goff, historiador francês) e mobilizar a linguagem como ferramenta para oferecer aos leitores os contornos dessa realidade pretérita (Reinhart Koselleck, historiador alemão).

Já por volta dos anos 2000, com os debates mais amadurecidos, foi possível reconsiderar os aspectos literários que existem na narrativa histórica. Dentre eles, ressaltou-se a capacidade da História em ser uma espécie de “ficção controlada” (Sandra Pesavento, historiadora brasileira), isto é, ela, assim como a literatura, também se vale da estrutura imaginativa para reconstituir os eventos pretéritos. Todavia, seu compromisso com as fontes de época impede-a de inventar personagens e acontecimentos não circunscritos ao passado (GOMES, 2011, p. 68-82; PESAVENTO, 2000, p. 37-39).

II.

A literatura é, finalmente, essa musa que confere sensibilidade, emoção, intuição, um sexto sentido (qualidades “femininas”) ao historiador (JABLONKA, 2020, p. 155).

O que aproxima as narrativas histórica e literária é o foco sobre as atividades humanas, como destaca Gilmei Fleck. Para ele, “o caráter científico da escrita da história não suprime sua base narrativa, seu nexos com a ficcionalidade. Já a narrativa ficcional, pela recriação artística dos fatos, permeia o conhecimento da história” (2017, p. 31).

Dizer que tanto a História quanto a Literatura mobilizam a narrativa como meio discursivo para alcançar o tecido social não significa reduzi-las ao aspecto de igualdade; mas, ao contrário, mostrar o quanto ambas são formas de “veicular a comunicação humana escrita”. A narrativa ressalta duplamente o sujeito e sua existência: tanto daquele que formula e escreve o discurso narrativo, quanto o sujeito, melhor, os sujeitos que emergem desta construção narrativa. Para Helena Bomeny, retirar da narrativa histórica sua capacidade intrínseca de representar a realidade

é reificar o projeto de uma ciência sem sujeito. Uma História sem sujeito, centrada no objeto, prefiguraria o ideal científico do positivismo, do estruturalismo e quem sabe até dos prisioneiros de uma Filosofia da História, no sentido preciso de um tólos que amarraria vontades e instintos às leis gerais objetivas que determinam

Rüsen (2001), Perry Anderson (2004), Peter Burke (2002; 2005), Carlo Ginzburg (2002), Josep Fontana (2004), Roger Chartier (2002) e Robert Darnton (2005).” (ROIZ, 2009, p. 594).

as relações sociais. Sociais mais que relações (humanas), pelo espaço negado às contingências e deliberações dos homens (BOMENY, 1990, p. 92).

Porém, nesse aspecto que a História ainda teima em negar ser reconhecida, a Literatura contribui com a narrativa fornecendo sujeitos, relações humanas, contingências (ainda mais quando são utilizados para a reconstituição em uma ficção histórica). Em uma frase: a narrativa ficcional é o espaço para as mais variadas formas de manifestação de historicidades plurais e de seus sentidos:

[...] o romance histórico não compete com a história na apreensão dos acontecimentos [...]. O romance, portanto, não invade as dependências alheias. Antes, apresenta-se muitas vezes como um especial colaborador que, ao conferir dimensão simbólica à história, enseja novas formas de reflexão, outras verdades, inesperadas iluminações. Por outro lado, ele também vai de encontro às inquietudes e indagações, recobrando as excelências do passado e projetando dali os seus sentidos (MILTON, 1992, p. 183 APUD FLECK, 2017, p. 32).

A Literatura recupera uma atmosfera do passado que a história científica negligencia (WILLIAMS, 1922, p. 360), reconstituindo “la dimensión visible del pasado y su dimensión vivida” (POMIAN, 2007, p. 46). Logo, ela “não copia a realidade, mas sim a torna inteligível” (FLECK, 2017, p. 29, nota 2). Os fragmentos do real que a Literatura se vale para oferecer uma “ilusão referencial de presença” (PESAVENTO, 2000, p. 34) e dar vida às ficções históricas permite-nos acessar, ao menos em parte, as visões de mundo e como as pessoas pensavam e reagiam durante o período revolucionário francês, ou seja, destrincham a realidade social em suas múltiplas dimensões (FACINA, 2004, p. 25; FLECK, 2017, p. 33; POMIAN, 2007, p. 20). Ao proceder desse modo, posso dizer que a Literatura coloca um contexto histórico em debate através do ficcional. A construção da narrativa se situa num recorte temporal do passado que já permite ao leitor começar a sua leitura familiarizado com esta informação. Ademais, os personagens são inseridos no contexto histórico como se fizessem parte daquele contexto.

Considero que, diferente do historiador, que deve selecionar quais fatos históricos e sob qual ângulo eles devem ser interpretados, a literatura parecer não restringir sua ótica interpretativa nem limita a quantidade de problemas descortinados pela ficcionalização de um evento pretérito³. Para cada historiador a Revolução Francesa pode ser explicada de um modo, isto é, por vieses econômicos, políticos, sociais e/ou culturais, que contribuem para a abundância de explicações, bem como divergências interpretativas. Como ressalta Schaff, essas divergências “fornecem imagens diferentes, por vezes contraditórias, de um único acontecimento” (SCHAFF, 1987, p. 10). Já no caso da Literatura, e particularmente nas obras aqui analisadas, seria difícil neste espaço de reflexão esgotar todos os aspectos

3. Schaff destaca que o recorte que o historiador deve fazer sobre seu objeto de análise implica, por vezes, em tornar parcial a reflexão sobre o fato histórico investigado: “Não é o fato que é parcial [...] somos nós que temos interesse em expor um único aspecto do problema” (SCHAFF, 1987, p. 216).

que elas apresentam. O que farei é estabelecer uma espécie de critério de relevância, isto é, no ponto em comum que elas representam as aspirações e manifestações da sociedade durante o período Jacobino. Deste modo, poderemos observar como as três obras relacionaram acontecimento histórico, ficcionalização e sociedade na apreensão da Revolução Francesa.

Não me interessa aqui recapitular todos os pormenores que compuseram a Revolução Francesa. Também não me interessa olhar para as obras abordadas como se fossem retratos fiéis desse período histórico, pois, como adverte o historiador Roger Chartier, não cabe ao historiador proceder com uma “leitura redutiva, puramente documental” de obras literárias (CHARTIER, 2001, p. 91). O meu interesse aqui é recuperar como as historicidades pretéritas, e a sociedade de um modo mais amplo, foram esboçadas pelo viés literário, particularmente durante o período do Terror, com o jacobinismo. Portanto, as três obras escolhidas serão mais exploradas *per se* do que comparadas constantemente com fatos históricos “reais”.

A Revolução Francesa marca os fundamentos da História Contemporânea e a primeira experiência democrática na história, derrubando a aristocracia e sua base de sustentação (a servidão). A proclamação da República francesa ocorreu em 22 de setembro de 1792, com a tomada de Bastilha. No dia 10 de agosto de 1793 o povo invadiu a Place de la Révolution, hoje, Place de la Concorde, e destruiu os emblemas da Monarquia. Durante toda a Revolução Francesa, a violência foi uma prática constante que adquiriu graus variados, de acordo com o período revolucionário. Em se começo, no ano de 1789, o uso da violência pelas massas foi uma reação ao envio da cavalaria alemã do rei à praça (lembremo-nos de que um conjunto de fatores já incidiam sobre a sociedade francesa: miséria, fome, desemprego, carestia, aumento populacional etc.).

Já os massacres realizados em setembro de 1792 descortinaram um desejo de justiça pela violência, antecedendo e preparando para o período do Terror (considerado uma espécie de normalização da ação arbitrária do Estado e como força impulsionadora dentro e fora da França, para manter o curso da Revolução Francesa). O Terror atuou como uma estratégia de governo, conduzida pelos jacobinos, que utilizou a violência como meio de afirmação para a consolidação dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. O Terror era o seu ideal político de liberdade (que se corporificava na figura de Robespierre), não obstante era igualmente vetor contraditório, na medida em que suspendeu as liberdades civis, limitou os preços e salários e aprisionou nobres ligados ao *Ancien Régime*.

Como atores na Revolução Francesa, os parisienses foram projetados em campo de tensões entre o comprometimento político com a mudança e a continuidade de suas próprias vidas cotidianas (a conciliação entre trabalho e sobrevivência). Crenças e valores associados ao jacobinismo e incorporadas ao dia-a-dia da sociedade francesa ganharam forte destaque e foram recuperadas nas três obras.

Antes de proceder com a análise, é pertinente um resumo bem sintético das três obras. *Onde a luz cai: No crepúsculo da Revolução Francesa*⁴ aborda a França revolucionária pós-queda da Bastilha, de 1792 até 1804, o começo do período napoleônico. Após a deposição da Monarquia, os nobres eram presos e imediatamente guilhotinados, sem antes passarem por qualquer trâmite judicial. Sedenta por sangue, e envolta na convulsão de sentimentos que a revolução despertara, a população tinha desejo de se ver justificada por meio da decapitação desenfreada da nobreza. A narrativa dá voz a quatro personagens principais: Jean-Luc St.Clair, um jovem advogado, tão idealista e motivado pelos sentimentos de mudança que a revolução causou que se mudou com a esposa, Marie (companheira na partilha dos mesmos ideais que seu marido) para a capital francesa. Dada a situação de extrema pobreza que assolava a França, dedica-se, então, a prestar assistência jurídica para os mais pobres, mesmo sua situação financeira sendo igualmente problemática. André Valière, filho de um antigo nobre imediatamente guilhotinado no começo da revolução (cuja morte inicia a narrativa), apaixonou-se por Sophie, também de origem aristocrata. Mal quisto pelo tio da moça, que tenta lançá-lo à guilhotina, escapa desse destino sendo incorporado ao exército revolucionário e, mais tarde, ao napoleônico. O destino desses quatro se cruzam à medida que a execução em massa pela guilhotina, devido a ascensão do jacobinismo ao poder, assumiu proporções gigantescas e desenfreadas.

Os deuses têm sede, de Anatole France, é uma ficção histórica publicada em 1912. Seu foco central é o período de ascensão e queda do jacobinismo e de sua política sanguinária, o Terror (mais especificamente os anos de 1793-1794). Como salienta João Medina, esse livro retrata a completa desilusão de Anatole com o que foi a política jacobina (2002, p. 27). Isso é perceptível no personagem principal, o paupérrimo e jovem pintor Évariste Gamelin, pelo grau de mudanças de comportamento e de exacerbação de seu fanatismo ideológico por uma República que somente alcançaria seu esplendor quando o sangue de todos aqueles contrários a ela fosse derramado. Em decorrência da influência de algumas pessoas, Gamelin ascende ao cargo de juiz no tribunal revolucionário jacobino, responsável por julgar e condenar à guilhotina todos que tivessem maculado a aura da nascente República.

Por fim, *A morte de Danton* é uma peça escrita por Georg Büchner e publicada em 1835. Como expresso no próprio título, seu recorte factual incide sobre os momentos finais da vida de Danton, líder jacobino que passou a questionar a exacerbação ideológica pelo viés da violência com a qual o jacobinismo conduziu sua política estatal. Assim, como o livro de Anatole, Büchner retratou Danton bastante desgostoso com a vida e

4. Durante o momento de escrita deste artigo, descobri que o livro *Onde a luz cai* recebeu duas traduções: uma, pela editora Gutenberg (e com a qual valho-me para empreender minha investigação) e, outra, pela Vestígio Editora, publicada em 2021, cujo título adotado é *1789: O romance da Revolução Francesa*.

com os rumos que a Revolução seguia, afastada cada vez mais dos ideais pelos quais lutava (liberdade, igualdade e fraternidade).

Diferente de Anatole e Büchner, Alisson e Owen Pataki exploraram a Revolução Francesa de modo mais exaustivo, sem que pudéssemos indicar um ponto onde a narrativa se concentra mais. O que é interessante, pois nos permite ter uma dimensão quase homogênea de todo o processo revolucionário. No excerto a seguir, são pelos olhos do personagem fictício Valière que tomamos ciência da explosão de sentimentos que a Revolução começava a produzir no corpo social. Somos quase capazes de ouvir os gritos de homens e mulheres em êxtase catártico, com o poder que a guilhotina tinha de vingar-lhes os séculos de exploração e pobreza no qual viviam:

O barulho é ensurdecedor quando Valière [pai] ouve as vozes urrando o novo hino da nação. Vários homens agitam triunfantes a nova bandeira tricolor com listras em vermelho, branco e azul, a marca da jovem nação. Alguns gritam impropérios, mas a maioria das vozes forma um barulho indistinto e ameaçador para os prisioneiros que sacolejam nas carruagens que seguem adiante. (...)

A multidão se acotovela para chegar perto deles - competindo por uma oportunidade de arranhar um pedaço de carne nobre, puxar um fio de cabelo nobre. Os guardas montados empurram a turba para trás, e um guarda a pé balança os cotovelos e brande a ponta do mosquete para escoltar a dúzia de prisioneiros em direção ao cadafalso. Valière abaixa a cabeça a tempo de escapar do ataque de uma maçã podre. (...)

Depois desse primeiro respingo de sangue, a multidão se torna ainda mais voraz. (...) Encore! Encore! (PATAKI, 2018, p. 12-13).

O começo da Revolução foi marcado pela contrarrevolução, a ação das demais potências europeias contra à França. Foi nesta *ambience* que a influência dos jacobinos começou a crescer. Foram eles os responsáveis por radicalizar os rumos do processo revolucionário, culminando com a prisão do rei Luis XVI:

Após o sangrento verão em Paris e a prisão da família real, os jacobinos cresceram em número e consolidaram seu poder dentro da Convenção Nacional. A vitória em Valmy interrompeu, por enquanto, a ameaça de uma invasão estrangeira, permitindo que um bando de radicais, ambiciosos e jovens advogados pegassem as rédeas do governo, prometendo sufrágio expandido, extinção de privilégios dos nobres e uma nova e radical constituição para rivalizar com qualquer documento que tivesse saído das Américas. E, nessa noite, no final de dezembro, toda a Paris estava em polvorosa com os rumores de que o próprio rei Bourbon podia enfrentar a nova justiça da França (PATAKI, 2018, p. 81).

Novamente, é através de André Valière que podemos sentir a convulsão social que eclodiu, alimentada pelos radicais jacobinos. No excerto a seguir, a representação de como eles entendiam a justiça que deveria ser praticada na França: o rei deveria ser

guilhotinado, antecipando a sentença ao julgamento, como forma de libertar o povo francês de todos os males:

André acompanhou o caso do rei Luís XVI com grande interesse, profundamente consciente da semelhança com o julgamento de seu próprio pai — considerando que algum daqueles eventos pudesse realmente ser chamado de julgamento. André tinha conseguido assistir de dentro das tribunas abarrotadas aos últimos dias do processo de acusação do rei. Lá observou tudo com um horror silencioso: os membros hostis da audiência, todos usando as mesmas boinas vermelhas e rosetas tricolores, tinham os rostos sujos e irritados e as mentes decididas muito antes de o martelo ter batido para o início da sessão (PATAKI, 2018, p. 81-82).

Em 1794, limitaram-se os direitos de defesa, acelerando os julgamentos. Podemos afirmar que neste período o endurecimento do Terror era injustificável, pois ocorria quando, externamente, a França estava derrotando a onda contrarrevolucionária (quando, por exemplo, da vitória francesa sobre as tropas austríacas, em Fleurus, Bélgica). Disputas internas aos partidários do Terror implodiram-no: hebertistas (movimento ligado aos sans-culottes), indulgentes (dissidentes dos cordeliers, por exemplo, Danton e Camille Desmoulins, que passaram a questionar o ato de violência com o qual o Terror geria os assuntos políticos) e os cordeliers (também ligados aos sans-culottes, eram republicanos mais radicais, exponenciados, por exemplo, na figura de Marat). Era o início do fim do Terror e a ascensão de Napoleão Bonaparte, que ganhou ares de salvador da nação francesa. Sua figura é representada como aquele que seria capaz de renovar as esperanças francesas:

“Cidadãos, o que está acontecendo?” Jean-Luc aproximou-se deles lentamente, com cautela.

“Estamos esperando por ele”, disse uma das mães, passando os dedos pelos cabelos de uma criança, como se fosse melhorar sua aparência esfarrapada, enquanto se virava e observava Jean-Luc se aproximar.

“Por quem?”, o advogado perguntou, parando bem perto ao grupo.

“Ele!” Outro membro do grupo apontou para a direção sul do rio, como se isso pudesse elucidar a confusão de Jean-Luc.

“Perdoe-me, mas por quem estamos esperando?”, Jean-Luc repetiu a pergunta, estreitando os olhos para contemplar melhor a paisagem noturna de Paris.

“Bonaparte”, a primeira mulher respondeu, com voz pesada de reverência. “Ele está vindo!” (...)

“General Napoleão Bonaparte!”, gritou um dos pais do grupo, levantando o filho em cima de seus ombros. O menino começou a balançar a bandeira tricolor (PATAKI, 2018, p. 215).

No caso de Anatole, sua ficção histórica deu cores mais sombrias ao denunciar os exageros vinculados às práticas de violência exacerbada por parte dos líderes jacobinos. Évariste Gamelin corporifica todos os aspectos sombrios da recém República francesa

pelas mãos dos jacobinos: jovem, apesar de suas limitações financeiras, é um sonhador, que introjetou o culto à virtude republicana como lema de sua vida até o ponto de tornar-se, efusivamente fanático, por vezes até delirante. Com esse personagem, Anatole denuncia os devaneios dos revolucionários jacobinos que se materializaram na ação violenta que o Terror produziu, cujo ápice foi o Decreto do 18 Prairial que institui condenações coletivas sem julgamentos prévios, como estratégia de acelerar a eliminação de todos aqueles que pudessem ser entrave à novata República (fossem eles nobres ou não):

No dia seguinte, Évariste teve de pronunciar-se sobre o destino de uma pobre mulher, a viúva Meyrion, carregadora de pão. (...) O substituto do acusador público mostrou-se de uma violência para com aquela infeliz que havia gritando, ao que parece, “Viva o rei!”, tido conversas contra-revolucionárias nas casas onde entregava pão de cada dia e se metido em uma conspiração que tinha como objetivo a fuga da esposa Capeto. (...)

O Tribunal Revolucionário fazia a igualdade triunfar ao mostrar-se tão severo com os carregadores e as criadas quanto com os aristocratas e os banqueiros. Gamelin não concebia que pudesse ser de outro modo em um regime popular. (...) Reservada exclusivamente aos aristocratas, a guilhotina teria lhe parecido, um privilégio iníquo. Gamelin começava a desenvolver uma ideia religiosa e mística sobre o castigo, a atribuir-lhe uma virtude, méritos próprios. (...) Declarou a senhora Meyrion culpada e digna do castigo supremo, lamentando apenas que os fanáticos que a tinham desgarrado, mais culpados que ela, não estivessem presentes para compartilhar sua sorte (FRANCE, 2007, p. 133).

É possível perceber em Gamelin o recrudescimento da política jacobina, tornando todos inimigos da Revolução: todos conspiram, burlam, traem os ideais que a sustentam. É preciso estender o castigo a todos os inimigos e traidores sorrateiros e somente a guilhotina poderia vingar a República:

O espírito de Évariste, naturalmente inquieto e escrupuloso, enchia-se de suspeitas e de preocupações, ao ouvir as lições dos jacobinos e ao assistir ao espetáculo da vida. À noite, ao seguir pelas ruas mal iluminadas a caminho da casa de Élodie, acreditava, a cada respiradouro, perceber nos porões a prancha com falsos assinados; no fundo da padaria ou da mercearia vazia, adivinhava estoques lotados de víveres açambarcados; através dos vidros reluzentes dos restaurantes, parecia-lhe ouvir as conversas dos agiotas que preparavam a ruína do país enquanto esvaziavam garrafas de vinho (...); via conspiradores e traidores por todo lugar. Pensava: “República! Contra tantos inimigos secretos ou declarados, tens apenas um recurso. Santa guilhotina, salva a pátria!”... (FRANCE, 2007, p. 139).

A peça *A morte de Danton* começa com o dia da execução de Jacques-René Hébert, em 24 de março de 1794, e termina com a execução de Danton (e consequentemente da queda dos indulgentes) em 5 de abril do mesmo ano. Nela, a existência de Danton representava a condição insolucionável da pobreza que pairava sobre a França moderna,

mesmo depois da guinada jacobina ao poder e a intensificação da eliminação daqueles que eram considerados inimigos do povo e, portanto, entraves ao desenvolvimento da recém proclamada República:

LACROIX: Escuta, Danton. Estou chegando dos Jacobinos. / DANTON: É só? / LACROIX: Os lioneses leram uma proclamação; dizem que não lhes resta outra coisa a fazer senão se enrolarem na toga. (...) Legendre gritou que se pretende destruir os bustos de Chalier e Marat. Penso que ele quer passar nova mão de vermelho no rosto; não mete mais medo a ninguém e a garotada, nas ruas, o puxa pela sobrecasaca. / DANTON: E Robespierre? / LACROIX: Tamborilava os dedos sobre a tribuna, dizendo que a virtude deve dominar pelo terror. A frase me provocou uma sensação de frio no pescoço. / DANTON: Sim, está aplainando pranchas para a guilhotina. (BÜCHNER, 1965, p. 25)

Ao longo da peça, notamos que existe uma alternância entre momentos cotidianos e ponderações feitas por Danton. Ele critica o telos fatalista que guia a revolução, isto é, a existência de uma tensão existencial entre o horizonte de expectativas sobre um futuro promissor e o perecimento de pessoas que estiveram envolvidas com a tentativa de concretizá-lo. Ao final, a revolução passou a ser a violência per se, desenfreada e sem sentido, provocando em Danton o desapontamento e desesperança que um dia tivera acerca do processo revolucionário. Na peça de Büchner, a morte de Danton representa a persistência da condição de pobreza que teimava em pairar sobre a França moderna, mesmo depois da guinada jacobina ao poder e a intensificação da eliminação daqueles que eram considerados inimigos e, portanto, entraves ao desenvolvimento da recém proclamada República. Era a sociedade francesa voltando-se contra seus próprios líderes revolucionários:

ALGUMAS VOZES: Abaixo os decênviros! Viva Danton! (...) / II CIDADÃO: O vosso pão foi Danton quem o comeu! A sua cabeça vos dará pão a todos; nisso, ele tinha razão. / I CIDADÃO: Danton estava no meio de nós a 10 de agosto; Danton estava conosco em setembro. Por onde andavam os que o acusaram? (...) / I CIDADÃO: Quem diz que Danton é um traidor? / II CIDADÃO: Robespierre. / I CIDADÃO: Robespierre é um traidor! / II CIDADÃO: Quem diz isso? / I CIDADÃO: Danton. / II CIDADÃO: Danton tem roupas bonitas, Danton tem uma casa bonita, Danton tem uma mulher bonita, toma banho em vinho de Borgonha, come caça em baixela de prata e dorme com vossas mulheres e filhas, quando está bêbado... Danton era pobre como vós. De onde lhe veio isso tudo?... Foi Monsieur Veto quem o comprou para ele, para que lhe salve a coroa... Foi o duque de Orléans quem lhe deu isso de presente, para que roube a coroa para ele. Foi o estrangeiro quem lhe doou, para que vos atraia a todos. Que possui Robespierre? O virtuoso Robespierre! Todos o conheceis. / TODOS: Viva Robespierre! Abaixo Danton! Abaixo os traidores! (BÜCHNER, 1965, p. 80-81).

Os três livros têm em comum o fato de entrelaçarem fatos históricos com situações e personagens ficcionalizados, com o intuito de materializar pela literatura o ambiente

no qual a Revolução Francesa produziu-se. Significa destacar a forte carga social que as ficções históricas exploram em suas narrativas. Portanto, “(...) qualquer historiador contemporâneo que se debruce sobre a literatura como fonte pode perceber que a matéria social e histórica é a base central para a produção ‘ficcional’” (SENA JUNIOR, 2010, s.p.).

As três obras aqui analisadas guardam entre si um caráter muito forte do que o teórico da Literatura Hans Gumbrecht chamou de “efeito de ‘concretude’ da literatura”. Mais como ideia do que como um paradigma, Gumbrecht ressaltou que existe nas atuais produções literárias (e penso, particularmente, em relação às ficções históricas) é a crescente necessidade de escritores e leitores em tornar-se parte do mundo material lido, enquanto observam as experiências vividas de pessoas que viveram em momentos pretéritos. Todavia, não se trata de uma observação passiva, mas sim a experimentação pela leitura de um efeito de “‘imersão histórica’ completa, uma imersão que afetará, tanto quanto possível, o corpo e o emocional dos visitantes ou dos leitores.” (GUMBRECHT, 2008, p. 529, JABLONKA, 2020, p. 316, 318). O real que se pretende mostrar é uma “encarnação do raciocínio histórico” (JABLONKA, 2020, p. 319).

Isso porque a História apenas consegue explicar o real, mas não é capaz de permitir aos leitores vislumbrá-lo. Cabem as ficções históricas e, portanto, à Literatura, a habilidade de produzir efeitos de história em suas narrativas:

A literatura tem um quê de adjuvante epistemológico. Ela sensibiliza os historiadores a respeito do que ignoram ou conhecem mal: o papel do acaso, a ideia de contingência, a dimensão privada dos grandes eventos. A literatura é uma caixa de ferramentas cognitivas na qual se podem escolher modelos de historicidade ou de exemplaridade, categorias de percepção do real, filosofias do tempo das formas de interpretação do mundo (...). Por meio da leitura, o historiador bebe de uma fonte de inspiração subterrânea (JABLONKA, 2020, p. 156).

Nesse caso, como salienta Ivan Jablonka, a narrativa literária funciona como um “recurso epistemológico” que reproduz em “miniatura o movimento da ‘História’”. Não significa dizer que tal recurso a transforme em algo próximo ao documento histórico, mas mobiliza a ficção enquanto operação cognitiva de “explicação-compreensão do mundo, um texto carregado de raciocínio” (JABLONKA, 2020, p. 163, 165, 284). O excerto acima resume a ideia que tomei de empréstimo para pensar os três livros.

Considerações finais

Perante a história, a literatura pode ser três coisas: um documento, um objeto de estudo, uma fonte de inspiração (JABLONKA, 2020, p. 153-154).

Ao inquirir as obras literárias selecionadas procurei destacar o quanto elas são capazes de mostrar o significado, nelas presentes, das representações das historicidades pretéritas.

Para retomar um dos pontos apontados por Jablonka, na epígrafe acima: elas serviram-me de fonte de inspiração para “restituir o “bilinguismo” entre o poético e o científico”, isto é, de possibilitarem-me apontar que a relação História-Literatura nada mais é do que uma “metamorfose recíproca’ entre a arte e a ciência” (ELMIR, 2016, p. 194).

A Literatura dialoga perfeitamente bem com a História, pois possibilita compreendermos a densidade do raciocínio histórico na versatilidade de representações criadas em um texto ficcional (que igualmente expõe toda a profundidade analítica que dele podemos apreender):

A partir do momento em que o raciocínio histórico vive e vibra em inúmeros textos “literários”, deve-se acrescentar, aos critérios da forma, da imaginação, da polissemia, da singularidade e da institucionalização, o critério do percurso: a literatura talvez seja também a narrativa de uma busca, a angústia de um problema, a qualificação de um sofrimento, a vontade de compreender aquilo que os homens fazem na verdade. O texto literário é uma viagem ao centro da ausência, a energia graças à qual alguém busca respostas a suas questões, se esforça para dizer algo verdadeiro a respeito do mundo, se entrega a um combate contra a indiferença e o esquecimento, as crenças e a mentira, mas também contra si mesmo, o impreciso, a falta de curiosidade, o “nem é preciso dizer” (JABLONKA, 2020, p. 319-320).

Pautando-me na ideia de “concretude” para pensar as historicidades pretéritas, as vozes do tecido social que não somos capazes de “ouvir” nas fontes históricas da Revolução Francesa ganham vida no efeito de real que só a literatura é capaz de produzir com tanta maestria. Não há como não sentir por meio das narrativas ficcionais a explosão de sentimentos, de opiniões, de defesas e críticas que um percurso pela França revolucionária pode nos provocar.

Referências bibliográficas

Obras literárias analisadas

BÜCHNER, Georg. **A morte de Danton**. Tradução de Mario da Silva. São Paulo: Editora Brasiliense, 1965.

FRANCE, Anatole. **Os deuses têm sede**. Tradução de Daniela Jinkings e Cristina Murachco. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

PATAKI, Allison; PATAKI, Owen. **Onde a luz cai**: No crepúsculo da Revolução Francesa. Tradução de Cristina Antunes. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2018.

Artigos e livros de apoio

BOMENY, Helena. Encontro Suspeito: História e Ficção. **Revista Dados – Revista de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro, vol.33, n.1, 1990. Disponível em: <http://dados.iesp.uerj.br/es/edicoes/?vn=33-1>. Acesso em; 18 de janeiro de 2022.

- CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história:** Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Porto Alegre; ARTMED Editora, 2001.
- ELMIR, Cláudio Pereira. O enredo como categoria e como método de análise. *In:* MALERBA, Jurandir. **História e narrativa:** a ciência e a arte da escrita histórica. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2016, p. 193-211.
- FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- FLECK, Gilmei Francisco. **O romance histórico contemporâneo de mediação:** entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção. Curitiba: CRV, 2017.
- GOMES, Warley. O fingir historiográfico: A escrita da História entre a ciência e a ficção. **Revista de Teoria da História**, ano 3, n. 6, p. 65-91, dez/2011.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Shall we continue to write histories of Literature? **New Literary History**, v. 39, nº 3, p. 519-532, 2008.
- JABLONKA, Ivan. **A história é uma literatura contemporânea:** Manifesto pelas ciências sociais. Tradução de Verónica Galíndez. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.
- MEGILL, Allan. Literatura e história. *In:* MALERBA, Jurandir. **História e narrativa:** a ciência e a arte da escrita histórica. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2016, p. 265-271.
- MEDINA, João. Estética e Terror: o romance “Os deuses têm sede” de Anatole France. **Actas do Colóquio - Literatura e História**, p. 27-42, 2002. Disponível em:
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. **Revista de história das ideias**, vol. 21, 2000. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41745/1/Fronteiras_da_ficcao.pdf. acesso em; 18 de janeiro de 2022.
- POMIAN, Krzysztof. **Sobre la Historia.** Traducción de Magalí Martínez Solimán. 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- ROIZ, Diogo da Silva. A reconstituição do passado e o texto literário: a resposta dos historiadores à “virada lingüística”. **Diálogos (Maringá Impresso)**, v. 13, n. 3, p. 587-624, 2009. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/36721/19011>. Acesso em: 18 de janeiro de 2022.
- SCHAFF, Adam. **História e Verdade.** Tradução de Maria Paula Duarte. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987.
- SENA JUNIOR, Gilberto Ferreira. Realidade versus ficção: A literatura como fonte para a escrita da História. **VI Simpósio Nacional Estado e poder: cultura**, 2010, São Cristóvão-SE, s.p., 2010. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/estadoepoder/6snepc/GT13/GT13-GILBERTO.pdf>. Acesso em 22 de fevereiro de 2022.
- WILLIAMS, Michael. Opportunities in Historical Fiction. **The Catholic Historical Review**, vol. 8, n. 3, p. 360-371, october/1922.

A FADA MADRINHA DO NOSSO MUNDO: PERRAULT E DISNEY NA CONSTRUÇÃO DE UM ESTEREÓTIPO

Jéssica Emanuelle de Souza Batista (UEPG)

Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Não é exagero dizer que os contos de fadas estão presentes na vida de todas as pessoas, desde a infância até a idade adulta, quando em geral passaremos de ouvintes a contadores dessas histórias. Não há quem nunca tenha ouvido falar na Cinderela ou na Branca de Neve, e essas são apenas duas das centenas de personagens desses contos com as quais estamos em contato quase diariamente.

Entretanto, quando se escuta alguém mencionar a Cinderela, Branca de Neve ou Rapunzel, o que será que vem à mente dessa pessoa? Será que são os contos de fadas originais, ou será que são aqueles amplamente difundidos pela indústria cinematográfica?

Para que chegassem a ser o que são hoje no imaginário comum, os contos de fadas passaram por uma série de processos de transmissão e transformação. No princípio, essas histórias eram transmitidas oralmente às crianças, por seus pais e avós, e só mais tarde é que foram receber registro escrito, para depois passarem a diversos outros formatos como, por exemplo, o cinema.

Dentre as personagens que conhecemos nos contos de fadas, a Fada Madrinha tem um destaque especial em muitas dessas histórias, principalmente na história de Cinderela. Quem de nós nunca quis ter sua própria Fada Madrinha, para salvar-nos das nossas dificuldades e problemas? O que muitos não sabem, entretanto, é que as fadas nem sempre foram “madrinhas”: essa designação para as fadas não existia nos contos originais. Nosso objetivo aqui é apresentar um apanhado histórico do processo que levou à “fama” da Fada Madrinha nos dias de hoje, iniciada pela literatura e consolidada pelo cinema.

Para isso, buscaremos apresentar de que modo conto de fadas e cinema se correlacionam; definir o gênero conto de fadas; apresentar a influência de Charles Perrault e, posteriormente, dos Estúdios Disney na criação de parâmetros para tais contos e, principalmente, para a imagem da Fada Madrinha à qual a sociedade está exposta e imersa nos dias de hoje. Será que é possível, na cultura ocidental, pensar num conto de fadas sem a influência da Disney? Ou ainda: seria possível imaginar uma Fada Madrinha fora dos padrões Disney?

A princípio, devemos atentar para o fato de que determinar o início da história dos contos seja uma tarefa realmente impossível. Como afirma GOTLIB (2006),

Embora o início do *contar estória* seja impossível de se localizar e permaneça como hipótese que nos leva aos tempos remotíssimos, ainda não marcados pela tradição escrita, há fases de evolução dos *modos* de se contarem histórias (GOTLIB, 2006, p. 6 – grifo do original).

De acordo com a autora, os contos de modo geral passaram de transmissão oral para a escrita com o passar dos séculos. Ela cita como possíveis contos mais antigos os contos egípcios – com provável aparecimento por volta de 4000 a.C. (GOTLIB, 2006, p.6). Após um período de transcrição de contos orais para a forma escrita, inicia-se um processo de preocupação estética com tais histórias por volta do século XIV. Ao final do século XVI, surge o registro de contos de fadas feito pelo francês Charles Perrault: “*Histoires ou contes du temps passé*, com o subtítulo de ‘Contes de ma mère Loye’, conhecidos como *Contos da mãe Gansa*” (GOTLIB, 2006, p.7).

É importante perceber que tanto o conto de fadas – seja ele de transmissão oral ou escrita – quanto as histórias contadas pelo cinema são formas de narrativa. A narrativa pode ser entendida como “todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados” (D’ONOFRIO, 2002, p. 53). De acordo com Roland Barthes, há uma variedade imensa de gêneros nos quais a narrativa está presente, tais como:

[...] no mito, na lenda, na fábula, *no conto*, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, na pintura, no vitral, *no cinema*, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. (BARTHES, *apud* D’ONOFRIO, 2002, p. 53 – grifos dos autores.)

O conto, como se sabe, é um gênero com diversos subgêneros, de modo que se torna importante para nossa discussão esclarecer o que é um *conto de fadas*, especificamente. Salvatore D’Onofrio refere-se ao conto de fadas com a denominação *conto popular ou maravilhoso*, ressaltando ainda a possibilidade de se utilizar também as denominações *conto de fadas* ou *conto da carochinha*. O autor define que esse tipo de conto “documenta usos, costumes, fórmulas jurídicas, folclore, etc.” (2002, p. 110), além de refletir as inclinações dos homens ao maravilhoso, à bondade, justiça, verdade, beleza física e beleza espiritual. Segundo o autor, o conto popular é a “expressão da psicologia coletiva”, e é baseado na “moral natural”; ou seja, há sempre o triunfo do bem sobre o mal (2002, p. 110).

D’Onofrio explica que uma classificação perfeita desses contos é uma “tarefa quase impossível” (2002, p. 110). Ele destaca dois autores que tentaram uma classificação: o alemão Antti Aarne, traduzido e aperfeiçoado pelo inglês Smith Thompson (o que levou a classificação a ser chamada posteriormente de método Aarne-Thompson) e o brasileiro Luís da Câmara Cascudo, especialista no assunto. Ambos fazem uma classificação dos contos de fadas baseada em temáticas, sendo que o método Aarne-Thompson classifica

os contos “em três grupos gerais com várias subdivisões: contos de animais; histórias populares; e gracejos e anedotas” (D’ONOFRIO, 2002, p. 110). Já Luís da Câmara Cascudo divide os contos em doze temáticas, nas quais se pode perceber as subdivisões definidas pelo método Aarne-Thompson coexistindo com outras como *contos acumulativos*, *contos religiosos* e *ciclo da morte* (D’ONOFRIO, 2002, p. 110-111).

Salvatore D’Onofrio ressalta ainda que o conto de fadas tem como características a antiguidade, oralidade, anonimato e persistência – características em comum com outras formas simples de narrativa. O autor fala que “o que distingue essa forma narrativa de outras é o caráter de internacionalidade ou universalidade” (2002, p. 111), uma vez que as mesmas histórias estão presentes há muito tempo em países diferentes e distantes, com alterações apenas em termos de linguagem, usos, costumes e ambiente.

Bruno Bettelheim, autor da *Psicanálise dos Contos de Fadas* (1978), apresenta uma série de versões dos contos de fadas existentes ao longo do tempo e espaço. Como exemplo, podemos citar aqui o conto *Cinderela*, talvez o mais difundido e mais adaptado para o cinema de todos os contos de fadas existentes, além de importante para nossa discussão futura. Bettelheim explica que, mesmo antes de ser registrada por escrito, *Cinderela* (ou *A Gata Borralheira*) já possuía outras versões. O autor cita uma versão da China, datada do século nove d.C., e uma história na Alemanha sobre um menino que vivia entre as cinzas e que se tornava rei – o que remete à história de *Cinderela*¹ (1978, p. 277). O autor explica que há histórias de Cinderela pelo mundo todo, citando especificamente “França, Itália, Áustria, Grécia, Irlanda, Escócia, Polônia, Rússia e Escandinávia” (1978, p. 286). Bettelheim cita ainda M. R. Cox, “que fez um estudo globalizante de 345 estórias de ‘Borralheira’” (1978, p. 286).

Em relação à estrutura, D’Onofrio destaca o fato de não sabermos quem é o *autor* do conto de fadas – pois a princípio essas histórias eram apenas transmitidas oralmente –, tampouco quem narra a história. As personagens também são, em geral, inominadas, identificadas no conto por sua função (o rei, a princesa, o caçador). O autor ressalta ainda que:

Tal indeterminação atinge também as categorias do tempo e do espaço. Não aparece o nome dos países ou das cidades onde os fatos acontecem. A fórmula “Era uma vez...”, além de assinalar a entrada no mundo mágico da ficção, remete a um tempo indefinido, eterno, que pode ser o pretérito, o presente ou o futuro [...] (D’ONOFRIO, 2002, p. 112).

Sendo assim, percebemos que o caráter de indeterminação atinge praticamente todos os aspectos estruturais desses contos. Não se sabe o nome do autor, do narrador

1. Na história original de Cinderela, a personagem vive entre as cinzas, condição considerada degradante na sociedade alemã, onde o conto foi registrado por escrito com o nome *‘Aschenputtel’*. O nome “Cinderela” vem de “uma tradução fácil e incorreta do termo francês, *‘Cendrillon’*, que como no nome da heroína em alemão, frisa o fato dela viver entre as cinzas” (BETTELHEIN, 1978, p. 294).

ou das personagens, ao mesmo tempo em que tempo e espaço são indeterminados nos contos de fadas. Tudo isso, junto ao fato de a temática desses contos poder ser atribuída a diferentes épocas, espaços e culturas, reforça o caráter universal dessas obras.

Tavares (1981) irá trazer o conto de fadas dentro do gênero *contos de encantamento*, nos quais, segundo ele, as fadas ocupam lugar de evidência. Apesar dessa afirmação, quando listamos os contos dos Irmãos Grimm², por exemplo, vemos que dentre os cinquenta e quatro contos da coletânea lida, apenas oito apresentam fadas, enquanto outros dois trazem acontecimentos mágicos atribuídos a mulheres (sem utilizar o termo “fada” para se referir a elas).

O nome *conto de fadas* teria muito mais a ver, desse modo, com a etimologia da palavra do que de fato com as personagens que carregam o título de “fadas”. De acordo com o *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, a palavra “fada” vem do latim *fata*, plural de *fatum*, que significa “destino”. Fada seria, desse modo, a “deusa do destino” (1997, p. 347).

Segundo Coelho (1987), as fadas eram seres fantásticos e imaginários, belos, que se apresentam sob a forma de mulher.

Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível (COELHO, 1987, p. 31).

A etimologia da palavra “fada” traz, portanto, uma ideia de interferência na vida das pessoas, comprovada pelas atitudes de tais personagens. Entretanto, as fadas poderiam, de certa forma, agir também para o lado negativo deste destino. O destino se faria cumprir porque alguma fada auxiliou no cumprimento dele, destino esse que pode tanto ser bom como ruim. Observe que a ideia de alguém estar “fadado” a algo, ou seja, *destinado* a algo, deriva justamente da palavra “fada” – uma vez que a fada pode auxiliar no acontecimento daquilo a que se estaria “fadado” – aquilo a que a personagem estava destinada.

Se entendermos as fadas como seres que poderiam interferir tanto para o bem quanto para o mal, os contos de Grimm irão exemplificar as duas hipóteses, uma vez que temos a presença de fadas em oito contos, sendo que em cinco deles elas eram completamente más. Apenas no conto *A Bela Adormecida* teremos treze fadas, das quais doze são boas com a princesa e uma a amaldiçoa por não ter sido convidada para a festa em comemoração ao nascimento da filha do rei. No conto *O Príncipe Sapo*, o príncipe, após voltar a sua forma humana, explica à princesa que foi transformado em sapo por uma “fada malvada”. No conto *O Irmãozinho e a Irmãzinha*, a “fada malvada” era a madrasta dos protagonistas. Nos outros contos em que aparecem fadas

2. GRIMM, J. & GRIMM, W. **A bela adormecida e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2008. Vol.1.
GRIMM, J. & GRIMM, W. **O Príncipe sapo e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2008. Vol. 2.

malvadas, *Jorinda e Jorindel*, *A Salada* e *Rolando e Passarinho-de-Maio*, as fadas são referidas também como “velhas”.

Há ainda outros dois contos em que aparecem fadas. *O Bosque dos Duendes* faz referência à rainha das fadas, porém sem que essa personagem seja significativa para a história. Em *Mamãe Holle*, há menção a uma fada uma única vez, que entendemos que é a própria Mamãe Holle, que é boa para a protagonista e má para a irmã da protagonista (que seria feia e preguiçosa).

No conto *A Noiva-Sapa*, uma mãe superiora deseja que a bela moça se transforme em sapa, o que se realiza. Já no conto *Os Cinco Criados*, a mãe da princesa lança um feitiço no príncipe enquanto ele tenta cumprir uma tarefa. Nesses contos, entretanto, essas personagens não são chamadas de fadas, apesar de serem mulheres que realizam os “feitiços”.

Os contos de Charles Perrault³ que foram lidos são apenas onze⁴. Dentre estes, cinco possuem fadas. Em *A Bela Adormecida no Bosque*, há sete fadas boas e uma fada má. No conto *As Fadas*, a mesma fada é boa para uma das irmãs (a irmã boa e bonita), e má para a outra (a feia e desonesta). Já nos contos *Pele de Asno*, *A Gata Borralheira* e *Riquete do Topete*, a fada que aparece é boa.

Deste modo, podemos perceber que a ideia apresentada por Coelho de que as fadas são personagens “do bem” – porque ajudam as pessoas em situações difíceis – nem sempre é válida, nem para os contos de Grimm, nem para os contos de Perrault. Percebe-se que os contos de Grimm, no entanto, possuem mais fadas malvadas que os contos de Perrault.

Passando a falar sobre a questão específica da Fada Madrinhã, notamos que esse termo só irá aparecer em dois contos de Perrault: *Pele de Asno* e *A Gata Borralheira*. Em Grimm, o termo “madrinhã”⁵ não aparece em nenhum dos contos, sendo interessante destacar que em suas versões de *Pele de Asno* e *A Gata Borralheira* não há sequer algum tipo de fada.

3. PERRAULT, Charles. **Contos e Fábulas**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

4. No livro de contos de Perrault utilizado para o presente trabalho, há ainda outros dois contos que não fizeram parte da nossa contagem, para evitar confusões a respeito do gênero literário. O primeiro deles é *Grisélidis*, que aparece classificado como “conto” no índice do livro, porém vêm com a descrição de “novela” abaixo do título. O outro conto é *A pintura*, que é referido como “conto em verso” e leva a denominação de “poema” também abaixo do título. Optamos por não trabalhar com essas narrativas porque, além da questão de gênero literário citada acima, o conteúdo dos dois também difere do conto de fadas, pois *Grisélidis* é mais longo que um conto e abarca, em termos de enredo, um período maior que o comum nos contos. Já *A pintura* tem um tema que se diferencia muito daqueles englobados pelos contos de fadas, reverenciando a Pintura, tratando-a como um personagem.

5. Optamos por utilizar as versões em português dos contos, ainda que entendamos que as versões originais propiciariam uma melhor compreensão dos textos.

É importante ressaltar que a escrita dos contos de fadas é um trabalho que envolve não apenas a reprodução, mas também a criação do autor em cima de narrativas ouvidas por ele. Como nos esclarece D’Onofrio,

É com Charles Perrault (1628-1703) que o conto passa a ser estudado em sua origem popular. Ele coletou e redigiu as histórias para crianças contadas pelas amas (*Contos da Mamãe Gansa*) (D’ONOFRIO, 2002, p. 111 – grifo do original).

Mário Laranjeira, em seu Posfácio para *Contos e Fábulas de Charles Perrault* (2007), também explica que o autor se inspirou em contos populares, que inicialmente contava aos filhos. O autor ressalta que essas narrativas “têm origem numa tradição imemorable e são o que se costuma chamar de criação coletiva” (LARANJEIRA *apud.* PERRAULT, 2007, p. 210). Laranjeira destaca que “É dele, pois, o mérito de ter dado ao repertório da Mãe Gansa a sua existência literária. Mas faz parte da essência dos contos populares não pertencerem a ninguém em particular” (*apud.* PERRAULT, 2007, p. 211). Laranjeiras tenta, desta forma, reiterar que tais histórias não pertencem a alguém ou a um único povo – são universais –, ao mesmo tempo em que assume a importância de Perrault na coleta e publicação dessas narrativas.

No entanto, de acordo com a análise de Bettelheim de uma série de contos coletados de *Cinderela*, o único em que a personagem “Fada Madrinha” existe é na Cinderela de Perrault.

No conto *A Gata Borralheira* de Grimm, quem ajuda a protagonista a vestir-se para o baile é um pássaro que vive numa árvore plantada pela moça em cima do túmulo de sua mãe. Não há menção alguma a fadas, pois em nenhum momento alguém além dos pássaros ajuda a Gata Borralheira. De acordo com Bettelheim, “Os sapatinhos de cristal, a abóbora que vira carruagem são invenções de Perrault: não há indícios disso em nenhuma das outras versões além da sua e das que decorreram dela” (BETTELHEIN, 1978, p. 301). Ainda a partir de Bettelheim,

Como sucede com todas as estórias de Perrault, o problema com sua versão de “Borralheira” é que ele tomou os elementos do conto de fadas – seja da estória de Basílio ou de alguma outra “Borralheira” que conhecesse pela tradição oral, ou uma combinação de ambas as fontes – despojou-a de todo o conteúdo que considerasse vulgar, e refinou as outras características para que o produto diso tudo pudesse ser contado na corte. Sendo um autor de grande habilidade e bom gosto, inventou detalhes novos e modificou outros para que a estória ficasse de acordo com suas concepções estéticas (BETTELHEIN, 1978, p. 291).

Ainda assim, o termo “Fada Madrinha”, desse modo, não aparece nos dois contos de Perrault. O que aparece é uma menção à “Madrinha”, que se conta depois que é uma fada:

Tanta mágoa na alma tinha,
 Que foi procurar a Madrinha,
 Longe, numa grota afastada,
 De Nácar e Coral ricamente adornada.
 Era uma belíssima Fada
 Que em sua Arte nunca teve par... (PERRAULT, *Pele de Asno*, 2007, p. 57)

Sua Madrinha, ao vê-la toda em prantos, perguntou-lhe o que tinha. [...] A Madrinha, que era uma Fada, [...] (PERRAULT, *A Gata Borralheira*, 2007, p. 110-111).

Desta forma, podemos dizer que o termo “Fada Madrinha” teve início a partir dos contos de Perrault, embora ele não o utilize exatamente desta maneira. A animação *Cinderela*, lançada pela Disney em 1950, já conta com o termo “Fada Madrinha”, utilizado deste modo. É a própria Fada Madrinha que se autodenomina assim, durante sua conversa com Cinderela:

Fada Madrinha: Onde foi que coloquei a varinha de condão? Eu tinha certeza...

Cinderela: Varinha de condão?

Fada Madrinha: Que estranho. Eu sempre...

Cinderela: Então, você deve ser...

Fada Madrinha: Sua *fada madrinha*? Claro. Onde está a varinha? Eu... Ah! Eu esqueci! Eu a guardei. (CINDERELLA, 1950, 43m30s – 43m55s – grifo dos autores)⁶.

O filme *Cinderela* (1950) cita a versão de Charles Perrault como a base para sua história, logo no início, em que lemos: “From the Original Classic by Charles Perrault” (CINDERELLA, 1950, 18 segundos), cuja tradução seria “Do clássico original de Charles Perrault”.

Há muito que tanto a literatura quanto outras áreas de produção cultural, como a música, o teatro e o cinema, têm adaptado os contos de fadas, fazendo as mais variadas releituras dessas histórias. Se levarmos em consideração apenas o conto *Cinderela*, foram encontrados mais de vinte filmes⁷ que fazem referência direta à história, muitos deles inclusive no título.

6. Transcrição feita a partir das legendas em português.

7. Veja o levantamento completo dos filmes no Quadro 1 em Apêndice.

O primeiro filme baseado nesse conto é datado de 1899 e foi dirigido por George Mèliés. Trata-se de um curta-metragem de aproximadamente seis minutos de duração. Não podemos deixar de citar o famoso longa-metragem de animação de Cinderela dos Estúdios Disney (1950), fundamental para nossa análise, além de suas duas sequências (2002 e 2007) e do live-action de 2015, sem mencionar ainda o musical *Cinderela* de 2021.

No entanto, apesar das inúmeras adaptações do conto *Cinderela*, foi com a adaptação dos Estúdios Disney de 1950 que a personagem da Fada Madrinha ganhou o público definitivamente. É praticamente impossível pensar numa Cinderela sem Fada Madrinha, e quando se conta a alguém que a história original não tem essa personagem, a sensação é de estranhamento.

Já sabemos que a Disney utilizou o conto de Charles Perrault como base para sua animação de *Cinderela*. Sabemos também que a obra cinematográfica, ainda que tente seguir à risca o texto original, é sempre uma obra diversa do texto escrito, pois é um novo meio de representar uma história. Christopher Finch, autor e historiador de cinema, afirma que *Cinderela*

É uma história que todos conhecem, mas Walt pegou essa história e a enriqueceu muito mais. Primeiro, da história básica, criou cenas maravilhosas, que tornam a história muito mais eficiente e bela (FINCH *apud.* CINDERELLA, *Bônus*, 5m07s–5m27s)⁸.

John Culhane, também autor e historiador de cinema, diz que “esta é a versão Disney. É uma história muito, muito boa. Muito, muito bem contada.” (*apud.* CINDERELLA, *Bônus*, 6m36s–6m42s). Não podemos deixar de concordar com Culhane, quando afirma que esta é uma “versão Disney”. Ela é, inegavelmente, outra versão da história de Cinderela. Ainda que tenha sido baseada na versão de Perrault, elas diferem em muitos aspectos. Em relação à versão dos Grimm, as diferenças são maiores ainda, uma vez que todos os detalhes macabros já haviam sido retirados do conto por Perrault anteriormente (BETTELHEIN, 1978, p. 219).

Segundo Joel Siegel, crítico de cinema, “[...] para três gerações de norte-americanos, uma história de Cinderela significa a narração de Walt Disney. Porque é tão bem contada” (*apud.* CINDERELLA, *Bônus*, 6m43s – 6m53s). Com a crescente globalização e, mais recentemente, com o advento dos plataforma de *streaming*, podemos dizer que não apenas os norte-americanos lembram-se da Cinderela da Disney, mas milhares de pessoas dos mais diversos países.

Partindo dessa afirmação, percebemos o quão importante é a animação *Cinderela* da Disney, que se tornou a referência quando se fala neste conto, superando até mesmo a versão de Charles Perrault, até então a mais conhecida. Richard Sherman, compositor

8. Transcrição feita a partir das legendas em português.

de várias canções dos Estúdios Disney, afirma que “a história de Cinderela foi contada muitas vezes, e a narração máxima dela é a de Walt Disney. Há apenas uma Cinderela” (CINDERELLA, *Bônus*, 30m38s – 30m46s). Essa afirmação certamente mostra a importância que a *Cinderela* da Disney adquiriu ao longo dos anos.

Isso nos mostra a dimensão que o cinema tomou na vida das pessoas, desde o seu surgimento (no século XIX) e do surgimento do cinema de animação (a partir de 1920), até os dias de hoje, como forma de entretenimento para toda a família. Dimensão extrapolada cada vez mais pelos Estúdios Disney.

O grande marco das animações no mundo do cinema foi justamente uma obra de Walt Disney, *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), que, coincidentemente, também é uma adaptação de conto de fadas. Lucena Júnior afirma que Branca de Neve “não será apenas um marco na história da animação ou no cinema como um todo; transformou-se numa referência para além da arte” (LUCENA JÚNIOR, 2002, p. 118).

Lucena Júnior afirma que é a

[...] percepção do potencial e do sentido de uma mídia que fará de Walt Disney um fenômeno no universo da animação. Sua extraordinária sensibilidade artística e a noção precisa de cinema enquanto arte, associada à exploração como entretenimento contribuíram para que ele e seus artistas estabelecessem nada menos que os *conceitos fundamentais* da arte da animação” (LUCENA JÚNIOR, 2002, p. 97 – grifo do original).

É possível perceber que Walt Disney e sua equipe foram contribuintes importantes para a indústria cinematográfica, em especial no que diz respeito ao cinema como espetáculo, relacionado à questão do entretenimento. Lucena Júnior deixa clara a importância da Disney no mundo cinematográfico, explicando, por exemplo, que até mesmo o *storyboard*, usado hoje por “qualquer comercial para televisão ou filme que se preze” (LUCENA JÚNIOR, 2002, p. 109), foi criado pelos artistas da Disney, a partir do curta-metragem *Os três porquinhos*.

Ainda de acordo com Lucena Júnior, “Não é nenhum exagero afirmar que o século XX não teria as feições culturais que o caracterizaram sem a influência do imaginário do mundo de fantasia criado a partir dos desenhos animados de Walt Disney” (LUCENA JÚNIOR, 2002, p. 97).

Deste modo, podemos afirmar que a *Cinderela* da Disney, sendo esse grande sucesso, contribuiu para a divulgação, por assim dizer, da personagem Fada Madrinha, que foi consagrada por ele. Andreas Deja, supervisor de animação da Walt Disney Feature Animation, refere-se à Fada Madrinha como tendo um “carinho surpreendente”. Ele afirma que “Aí está esse tipo vovozinha, que tem tanta suavidade, que confere tanta simpatia ao personagem” (CINDERELLA, *Bônus*, 10m48s – 10m54s). Assim, temos uma descrição da Fada Madrinha da Disney, uma “vovozinha” (o que vai de encontro, de

certa forma, com os contos de Grimm – porém estes se referiam a uma “velha” fada, num sentido aparentemente mais pejorativo).

Há, entre as animações Disney, outras longas que trazem fadas em sua história. *Pinóquio* traz uma fada que irá realizar o desejo de Gepeto de que o boneco de madeira seja um menino de verdade. Em *A Bela Adormecida*, há três fadas, que darão dons à princesa, e que acabam cuidando dela para que a maldição de que ela furará o dedo numa roca aos 16 anos não se cumpra. Temos ainda a animação *A Bela e a Fera*, em que há apenas uma referência rápida no início do filme, porém a uma feiticeira (e não a uma fada), que transforma o príncipe em fera após ele ter se recusado a dar abrigo a ela, tendo se apresentado a ele primeiramente como uma velha senhora.

Entretanto, apesar dessas outras aparições de fadas, ainda acreditamos que a Fada Madrinha, nos moldes como a conhecemos agora, tenha se consolidado como tal com a animação *Cinderela* da Disney. Os Estúdios Disney utilizaram a versão mais desprovida de “vulgaridades” (de acordo com Bruno Bettelheim) para criar sua própria versão do “conto de fadas mais conhecido, e provavelmente o mais apreciado” (BETTELHEIN, 1978, p. 277). Não é à toa que, só na Disney, *Cinderela* teve duas sequências, uma nova versão em *live-action* e dá nome a uma das maiores atrações do parque: o castelo de Cinderela.

Deste modo, tendo nas *Cinderelas* de Perrault e da Disney sua origem e consolidação, é possível pensarmos em um estereótipo de Fada Madrinha?

Se analisarmos que, no imaginário comum, a Fada Madrinha é uma personagem sempre presente – aquela que, de certa forma, dá nome ao gênero literário “conto de fadas” – é interessante perceber que essas personagens não têm grande destaque dentro daquilo que se convencionou chamar de contos de fadas originais. A personagem Fada Madrinha, surgida em Perrault e difundida por posteriores adaptações, dentre as quais destacamos a *Cinderela* da Disney, nem mesmo existia com esse nome antes do conto de Perrault.

Sendo assim, podemos afirmar que Charles Perrault e os Estúdios Disney tiveram contribuição vital para a consolidação da imagem da Fada Madrinha como personagem de conto de fadas. A Fada Madrinha é, sem dúvida, uma personagem clássica que não remete necessariamente às suas origens como conto, mas sim à sua criação por Perrault e elaboração dada pela Disney. A indústria cinematográfica criou para a sociedade uma nova personagem, que se estabeleceu e cresceu a partir do cinema, afastando-se de suas origens literárias. Mesmo que as adaptações atuais tragam “Fadas Madrinhas” com as mais diferentes roupagens como, por exemplo, o personagem icônico de Billy Porter no filme musical *Cinderela* (2021), é difícil pensar em uma Fada Madrinha sem a influência da Disney. Nossa referência será, provavelmente por muitos e muitos anos, aquela que a grande maioria das pessoas sempre teve: a Fada Madrinha “vovozinha”, carismática e atrapalhada da *Cinderela* da Disney.

Apêndice

Quadro 1 - Filmes com referência ao conto “Cinderela”.

Título original	Título em português	Direção	País / Ano
Cendrillon	Cinderela	George Méliés	França, 1899
First Love	O Primeiro Amor	Henry Koster	EUA, 1939
Cinderella	Cinderela	Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske	EUA, 1950
The Glass Slipper	Cinderela - O sapatinho de Cristal	Charles Walters	EUA, 1955
Cinderfella	Cinderelo sem sapato	Frank Tashlin	EUA, 1960
The Slipper and the Rose	O Sapatinho e a Rosa: A história de Cinderela	Bryan Forbes	Inglaterra, 1976
O Cinderelo Trapalhão	O Cinderelo Trapalhão	Adriano Stuart	Brasil, 1979
Cinderella	Cinderela de	Robert Iscove	EUA, 1997
Ever After	Para Sempre Cinderela	Andy Tennant	EUA, França, 1998
Cinderella II: Dreams Come True	Cinderela II - Os sonhos se realizam	John Kafka	EUA, 2002
A Cinderella Story	A Nova Cinderela	Mark Rosman	EUA, 2003
Ella Enchanted	Uma Garota Encantada	Tommy O'Haver	EUA, Irlanda, Reino Unido, 2004
The Cinderella Man	A Luta Pela Esperança	Ron Howard	EUA, 2005
Happily N'Ever After	Deu a Louca na Cinderela	Paul Bolger, Yvette Kaplan	EUA, Alemanha, 2007
Another Cinderella Story	Outro Conto da Nova Cinderela	Damon Santostefano	EUA, 2007
Cinderella III: A Twist in Time)	Cinderela 3 - Uma Volta no Tempo	Frank Nissen	EUA, 2007
Cinderela	Cinderela	Magali Magistry	Brasil, 2011
Cinderella	Cinderela	Kenneth Branagh	EUA, 2015
Cinderella and the Secret Prince	Cinderela e o Príncipe Secreto	Lynne Southerland	EUA, 2017
Cinderella: The Enchanted Beginning	Um novo conto de Cinderela	Steven Salgado	EUA, 2018
Cinderela Pop	Cinderela Pop	Bruno Garotti, Anita Barbosa	Brasil, 2018
A Cinderella Story: Christmas Wish	O Natal da Cinderela	Michelle Johnston	EUA, 2019
Cinderella	Cinderela	Kay Cannon	EUA, Reino Unido, 2021

Fonte: elaborado pela autora.

REFERÊNCIAS

- A LUTA Pela Esperança. Ficha Técnica. Direção: Ron Howard. EUA, 2005. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-28787/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.
- A NOVA Cinderela. Ficha Técnica. Direção: Mark Rosman. EUA, 2003. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-52125/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.
- BETTELHEIN, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- CINDERELA. Ficha Técnica. Direção: Kenneth Branagh. EUA: Walt Disney Pictures, 2015. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-182022/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.
- CINDERELA. Ficha Técnica. Direção: Kay Cannon. EUA, Reino Unido, 2021. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-273367/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.
- CINDERELA. Ficha Técnica. Direção: Robert Iscove. EUA, 1997. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-210913/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.
- CINDERELA. Ficha Técnica. Direção: George Méliés. França, 1899. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0000230/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.
- CINDERELA. Ficha Técnica. Direção: Magali Magistry. Brasil, 2011. Disponível em: <<http://www.brooklynfilmfestival.org/films/detail.asp?fid=1136>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.
- CINDERELA II – Os sonhos se realizam. Ficha Técnica. Direção: John Kafka. EUA, 2002. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-126607/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.
- CINDERELA III – Uma Volta no Tempo. Ficha Técnica. Direção: Frank Nissen. EUA, 2007. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-126424/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.
- CINDERELA e o Príncipe Secreto. Ficha Técnica. Direção: Lynne Southerland. EUA, 2017. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-251689/>>. Último acesso em: 07 mar. 2022.
- CINDERELA – O Sapatinho de Cristal. Ficha Técnica. Direção: Charles Walters. EUA, 1995. Disponível em: <<http://www.cinedica.com.br/Filme-Cinderela---O-Sapatinho-de-Cristal-6827.php>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.
- CINDERELA Pop. Ficha Técnica. Direção: Bruno Garotti, Anita Barbosa. Brasil, 2018. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-264605/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.
- CINDERELLA. Direção: Clyde Geronimi; Wilfred Jackson; Hamilton Luske. EUA: Walt Disney Pictures, 1950. 1 DVD.
- CINDERELO sem sapato. Ficha Técnica. Direção: Frank Tashlin. EUA, 1960. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0053716/>>. Último acesso em: 07 mar. 2022.
- COELHO, N. N. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.
- CUNHA, A. G. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2ª Ed, 8ª impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.
- D'ONOFRIO, S. **Teoria do Texto 1**. Prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- DEU a louca na Cinderela. Ficha Técnica. Direção: Paul Bolger, Yvette Kaplan. EUA, Alemanha, 2007. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-202004/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.
- GOTLIB, N. B. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 2006. 11ª Ed. Série Princípios.
- GRIMM, J. & GRIMM, W. **A bela adormecida e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2008. Vol. 1.
- GRIMM, J. & GRIMM, W. **O Príncipe sapo e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2008. Vol. 2.
- LUCENA JÚNIOR, A. **Arte da animação**. Técnica e estética através da história. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

O CINDERELO Trapalhão. Ficha Técnica. Direção: Adriano Stuart. Brasil, 1979. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-204886/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.

O NATAL da Cinderela. Ficha Técnica. Direção: Michelle Johnston. EUA, 2019. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-276482/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.

O PRIMEIRO amor. Ficha Técnica. Direção: Henry Koster. EUA, 1939. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0031311/>>. Último acesso em: 07 mar. 2022.

O SAPATINHO e a rosa: A história de Cinderela. Ficha Técnica. Direção: Bryan Forbes. Reino Unido, 1976. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0075232/?ref_=fn_tt_tt_97>. Último acesso em: 06 mar. 2022.

OUTRO Conto da Nova Cinderela. Ficha Técnica. Direção: Damon Santostefano. EUA, 2007. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-139158/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.

PARA Sempre Cinderela. Ficha Técnica. Direção: Andy Tennant. EUA, França, 1998. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-13523/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.

PERRAULT, C. **Contos e fábulas**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

TAVARES, H. U. C. **Teoria Literária**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1981.

UM novo conto da nova Cinderela. Ficha Técnica. Direção: Steven Salgado. EUA, 2018. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-298864/>>. Último acesso em: 06 mar. 2022.

UMA garota encantada. Ficha Técnica. Direção: Tommy O'Haver. EUA, Irlanda, Reino Unido, 2004. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0327679/>>. Último acesso em: 07 mar. 2022.

O CANTO DA SEREIA: TRÊS PISTAS PARA O CRIME PERFEITO

Felipe Vieira Valentim (UERJ)

As narrativas de “quem matou” embalam as histórias de mistérios, principalmente em importantes produtos da cultura de massa, como as telenovelas por exemplo. Na década de 1980, a força de um enigma prendeu telespectadores para acompanhar o desfecho de *Vale tudo*, assinada por Gilberto Braga, pois, além da crítica social exposta no folhetim, importava saber: “quem matou Odete Roitman?”. A fórmula ainda se repete em diferentes produtos *blockbusters*, como reality shows, séries, livros e filmes.

A chave narrativa, que assegura o mistério do enredo, antes percebida nas construções literárias e clássicas de Edgar Allan Poe, Conan Doyle, Agatha Christie, entre outros, chama atenção, quando, principalmente, envolve um outro enigmático, inventado e imaginado. Afinal, que motivos o levaria a ser assassinado? A técnica se aperfeiçoa, à medida que o processo de recepção fica mais requintado, pois o fato (o assassinato) já ocorrera, interessa, portanto, colocar o público na posição de cúmplice para investigar o crime.

A figura feminina, pintada como o outro em diversas narrativas, alimenta imaginários. O público brasileiro, seduzido por Aurélias, Lucíolas, Emílias, Capitus, Floras, entre outras figuras do nosso cenário literário, compra com a facilidade a imagem da mulher como um enigma a ser desvendado e conquistado. Fato é que, não importa qual seja o período, a mulher decidida e independente ainda assusta a sociedade patriarcal brasileira, que é cristã e misógina. Grande exemplo disso é a cantora Anitta, que divide públicos e opiniões. Independentemente do gosto ou preferência pelo estilo musical, as críticas negativas que ela recebe objetivam desqualificá-la como mulher, colocando seu comportamento livre e independente como o seu “grande pecado”.

O surgimento da mulher independente nas narrativas policiais, por exemplo, impactou e mobilizou diferentes imaginários socioculturais. Entre as décadas de 1940 e 1950, no contexto da Segunda Guerra Mundial, os filmes clássicos do cinema *noir* apresentam a *femme fatale*, como importante elemento para o desencadear das histórias. Linda e sedutora, sua principal e definidora característica é a ambição, estando ela disposta arruinar a vida (familiar, financeira e emocional) daqueles que atravessam o seu caminho, mesmo que tal prejuízo não seja intencional. A figura surge para incorporar uma série de ansiedades masculinas a respeito dos supostos papéis de gênero. Ponto este que se articula ao período histórico, como salienta Kristin Hunt (2020, s/p):

Returning soldiers worried that the women they left on the homefront wouldn't look or act the same, that they might feel differently after years of separate lives. They also worried that these women wouldn't give up their jobs—jobs the

U.S. government had practically begged them to take in wartime, but which ultimately belonged to men”.

A *femme fatale* surge primeiramente rascunhada como um contraponto a uma sociedade paternalista e capitalista fraturadas pelo abalo financeiro a que o mundo assistiu na década de 1929. Assim, a ameaça de ascensão de mulheres com independência sexual e financeira deveria ser combatida com a imposição de instituições como o casamento e a família. Após a Segunda Guerra, as amarras sociais parecem não ter mais força. Malu Barroso (2021, s/p) observa que

The female roles in film noir are stylistic transformations of the default patriarchy, designed to be inoffensive additions to the narrative. Notwithstanding, these roles are a direct reflection of the dark reality of the re-oppressed female of post-World War II America, when women were supposed to return to their home after finding not just financial independence but also freedom through the workforce.

Desta maneira, a redefinição do arquétipo de papéis femininos em filmes *noir* carrega construções em que o mistério reside na ambiguidade moral da característica “boa-má” presente na *femme fatale*. Tal projeção reflete traços do imaginário masculino que, muitas vezes, parece projetar a si mesmo ao retratar o outro, neste caso, a mulher. Não à toa, a *femme fatale* apresenta como características principais: a manifestação do poder, o interesse financeiro, o cinismo, o fingimento emocional, a frieza sexual, a falta de escrúpulos, o impulso para o domínio de paixões violentas, entre outros. É por isso que, acertadamente, Barroso (2021) afirma que a figura “boa-má” carrega tanto os traços masculinos quanto os femininos.

Portanto, como recorte para leitura da *femme fatale*, no contexto da narrativa televisiva brasileira, destaco a personagem-cantora Sereia, que carrega traços da mulher “boa-má”, embalando os desfechos do mistério “quem matou?” na adaptação para a narrativa televisiva na década de 2010. O assassinato da “rainha do axé” baiano é o elemento motivador para o romance *noir*, assim classificado por seu autor Nelson Motta, e para a adaptação televisiva dirigida por Ricardo Waddington e José Luiz Villamarim. *O canto da Sereia* dá título às duas narrativas, traçando todo processo de invenção e, de certa forma, de perpetuação do estrelato a partir de relatos e lembranças sobre a vítima, Sereia, afogada em seu próprio canto. As Sereias têm o pior lado da morte: o esquecimento. Mas, diferentemente do clássico que acompanhou o retorno de Odisseu, o canto da Sereia não atrai e provoca o esquecimento, mas a lembrança e a comoção nacionais.

Proponho-me aqui a traçar o processo de construção da personagem a partir das pistas trazidas pelo romance e pela adaptação. Tanto no romance de Motta quanto na adaptação televisiva não se tem o relato da própria cantora, mas dos personagens que reconstituem sua trajetória. Assim, é possível estabelecer que a imagem da Sereia é

sustentada por aqueles que a orbitam, como se fossem marinheiros diante de um iminente afogamento.

As pistas pelas quais a imagem da cantora é recriada assumem significações no transcorrer da narrativa. O primeiro elemento, por exemplo, é a existência de um diário da própria cantora: não são apresentados aos leitores do romance os trechos da escrita dela e, na adaptação, momentos de protagonismo da própria cantora são pouco esboçados na trama. Sereia não fala por si. O seu ponto de vista não surge para ser confrontado com o dos suspeitos de seu assassinato. A cantora é a criação do marketing *musical*; e sua morte, a possibilidade de invenção de outras personas para a personagem.

Leitores e espectadores de *O canto da Sereia* são guiados por uma trama de ambições, traições e misticismos. Personagens movidos pelo próprio desejo confrontam aqueles que leem ou que assistem a trajetória da estrela: toma-se parte no assassinato, pois, a cada capítulo ou cada episódio, uma imagem da estrela é criada e assassinada por uma nova interpretação. Ao indicar o assassino como o próprio leitor, o estudo de Vera Lúcia Follain de Figueredo (1988, p. 23-4) sugere a existência de

[...] uma certa vitória da palavra sobre a ação que corresponde, no caso, à vantagem da imaginação sobre a experiência. Nem a observação direta, nem a dedução lógica são suficientes para a apreensão de toda a complexidade do comportamento humano. Os personagens narradores ao perceberem a impossibilidade de chegar à palavra original, elegem a interpretação, conferindo ao ato de narrar a tarefa de construção de uma versão verossímil que substitui a verdade inatingível.

É assim que o narrador personagem do romance e da adaptação, o detetive Augustão, se comporta: a interpretação se torna o principal instrumento de reconstrução dos fatos que desencadeiam a morte da estrela. As evidências sugeridas pelas narrativas indicam a culpabilidade de muitas personagens apresentadas no jogo interpretativo. Cabe à lógica o papel crucial de redefinir rumos ou indicar novos suspeitos.

Neste sentido, a adaptação também pode ser inserida neste jogo interpretativo, pois os cortes e recriações operados por George Moura, Patrícia Andrade e Sérgio Goldenberg expandem e recontextualizam as pistas do romance publicado em 2002. Portanto, a minissérie exibida pela TV Globo, em 2013, evidencia o processo de transcrição, como exposto por Haroldo de Campos (2010a e 2010b).

A teoria de Haroldo de Campos está centrada na tradução de um texto criativo como a poesia, por exemplo, cuja complexidade inviabiliza a consideração de todos os recursos no ato tradutório. Assim, para Campos, o próprio ato de traduzir consistiria em um exercício de (re-)criação e crítica. Tendo-se por base tais colocações, é possível expandir o conceito de Haroldo de Campos para a tradução intersemiótica operada a partir do romance em questão.

A adaptação televisiva de *O canto da Sereia* é tomada, portanto, neste trabalho como uma recriação do romance. Dada a diferença de linguagens que cerca as duas estéticas aqui apresentadas, destaco a afirmativa de Campos (2010a, p. 34): “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos”. Assim, a tradução transcriadora coloca forma e conteúdo como elementos de extrema importância.

No que tange à forma da obra audiovisual, iluminação e trilha sonora, por exemplo, podem ser considerados elementos essenciais para caracterizar e acentuar o teor investigativo da narrativa televisiva. Enquanto no romance, o ponto de vista de Augustão conduz o leitor pelo universo policial-investigativo de Salvador, a teledramaturgia expande os fatos narrados apresentados em primeira pessoa. Desta forma, no audiovisual, a primeira pessoa se fragmenta em dois processos: câmera e montagem, pois o que se mostra é a seleção de um recorte ditado pela própria ficção.

Patrice Pavis (2011) destaca como a análise de um espetáculo envolve os recursos que servem de suporte ao enredo. Tais elementos se caracterizam, em si mesmos, como o próprio enredo. A trilha sonora da adaptação, por exemplo, indica os momentos de suspense, conferindo determinado ritmo e dinâmica dramáticos aos eventos narrados. A própria trilha sonora, que compõe a abertura da minissérie, acentua mais o suspense sobre o drama que cerca a morte da cantora, reafirmando o tom *noir* como norteador da estética escolhida pelos diretores.

Nesta mesma perspectiva, convém destacar os efeitos de iluminação na referida obra audiovisual. A claridade da cidade de Salvador ganha contornos mais sombrios: a luz natural nas cenas externas parece ganhar um tratamento adequado no estúdio, destacando a ambiência quente e iluminada das paisagens históricas e turísticas da capital, além de enfatizar o drama e o delírio de alguns personagens em determinadas passagens já inventadas por Nelson Motta. A cena da morte da cantora em cima do trio elétrico é um bom exemplo, pois, para acentuar o suspense do momento, a luz de fundo cresce, ofuscando a protagonista que, ofegante, dança o próprio suspense. Tal recurso reforça a construção da personagem, não a colocando apenas como vítima, mas como cúmplice de seu próprio assassinato.

Assim, a harmonização dos elementos, como estudados por Pavis (2011), denotam não apenas a estética escolhida pela equipe de diretores, mas também, como nos sinaliza Haroldo de Campos (2010b, p. 100), “[...] a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica”. Logo, a tradução transcriadora operada no audiovisual considera o texto como um todo, mantendo a constituição dos sentidos produzidos no enredo através de uma tradução (ou resignificação) de formas.

A transcrição observada a partir do roteiro nos indica a necessidade de adequação à proposta televisiva, portanto, novos caminhos interpretativos são abertos, pois outros elementos são agregados à história da cantora, expandido a característica *noir* sugerida no subtítulo do próprio romance. O escritor e crítico literário Ricardo Piglia, por exemplo, foi um grande estudioso do gênero *noir*, tendo como recorte contexto estadunidense que o propagou para todo o Ocidente. A pesquisadora Keli Cristina Pacheco (2008), em “O político e o policial em Ricardo Piglia”, observa que tal modelo de literatura policial de vertente norte-americana procura expor a não correspondência entre a verdade e a lei, entre o Estado e o sujeito que nele habita, mapeando um processo de formação artística do próprio Piglia a partir desta influência. E, deste modo, as relações entre a pista e a razão, refletidas pelo artista argentino, serão de fundamental importância para a leitura da adaptação televisiva de *O canto da Sereia*, no que tange à ambientação urbana, à temática criminal e à articulação de anti-heróis como protagonistas da narrativa.

Na adaptação, Augustão conta com a ajuda do personagem Vavá de Zefa, uma espécie de Dr. Watson, que acompanha um Sherlock Holmes à brasileira. No romance, o personagem não tem o mesmo destaque. Ele é apenas um empresário que divide o mesmo escritório, em um sobrado da rua Baixa do Sapateiro, atuando em ramo totalmente diferente que o da investigação: o turismo histórico, festivo e sexual. Nas palavras de Augustão: “Vavá se diz operador turístico independente, aluga barcos para passeios, organiza programas com garotas para italianos e alemães, excursões a terreiros de candomblé para franceses e paulistas, encontra jovens companheiros para senhoras americanas solitárias” (MOTTA, 2002, p. 12).

A escolha por redesenhar a participação de Vavá na adaptação da narrativa talvez se dê pela necessidade de colocar um confidente e ouvinte à disposição de Augustão. O Vavá apresentado no roteiro audiovisual é um personagem que ouve a decodificação das pistas pelo raciocínio de Augustão, tendo, por vezes, determinada participação interpretativa na leitura dos fatos, além de proporcionar quebras no clima tenso da narrativa que, por vezes, também se estabelece.

As pistas lançadas no (e pelo enredo) se embaralham: qualquer evidência que leve a um possível assassinato da cantora revela algum fato sobre os demais personagens. No romance, segredos são expostos e personagens acima de qualquer suspeita têm sua intimidade descoberta. Assim, a narrativa de Nelson Motta explora o desejo e as ambições humanas, enfatizando não só o caráter político das relações, mas também o lado sombrio que habita cada “eu”.

Cada nova evidência sobre a morte de Sereia desmascara uma personagem da trama. Desta forma, as relações amorosas de Paulinho de Jesus, Mãe Marina de Oxum, Jorge de Ogum e Mara Moreira, todos eles ligados à cantora, são expostas. De modo semelhante, a verdadeira identidade de Dedé é revelada. Além das ambições políticas de Tuta Tavares e Mara, a frágil sociedade da qual eles fazem parte indica razões pertinentes para um

assassinato. A questão política também cara o desenvolvimento do romance de Motta ganha personalização: a figura do Jotabê, sendo Tuta Tavares o elo que o liga à cantora, pois ele é o empresário da cantora e o marqueteiro do político. Encontrar o diário da cantora seria a única chave deste quebra-cabeças:

Não levava muita fé nas convicções políticas de Mara – e muito menos nas da coitadinha da Sereia. Mara estava em guerra com Tuta e tudo que pudesse fazer pela derrota de Jotabê seria uma vitória, um golpe mortal no inimigo. Sereia era a arma disputada pelos dois e tudo indicava que Mara ganharia. Embora no caso, como no jogo do bicho, valesse o escrito. Só o escrito (MOTTA, 2002, p. 62).

Augustão é movido pela curiosidade (e, de certa forma, também pelo “ego” ferido, pois ele fora contratado como chefe da segurança no dia em que ocorrera o assassinato). O interesse de Augustão não é, em última instância, financeiro. Neste ponto, Piglia (1994) diz haver um modo de narrar na série *noir* que está ligado a um manejo da realidade que o crítico chama de materialista.

[...] basta pensar na complexa relação que estabelecem entre o dinheiro e a lei: em primeiro lugar, o que representa a lei só é motivado pelo interesse, o detetive é um profissional, alguém que faz seu trabalho e recebe um pagamento (enquanto que no romance de intriga geralmente o detetive é um aficionado que se oferece “desinteressadamente” para decifrar o enigma); em segundo lugar, o crime, o delito, está sempre apoiado pelo dinheiro: assassinato, roubos, fraudes, extorsões, sequestros, o elo é sempre econômico (ao contrário, outra vez, do romance de enigma, onde em geral as relações materiais aparecem sublimadas: os crimes são “gratuitos”, justamente porque a gratuidade do móvel fortalece a complexidade do enigma) (PIGLIA, 1994, p. 79).

Cada detalhe, cada pista e/ou cada evidência encontrada por Augustão revela as complexidades do caso. Com apoio de Marques, um informante dele na polícia, o detetive brasileiro se antecipa às ações institucionais. Ele possui as mesmas informações que a delegada Pimenta, chefe do caso, mas está sempre a frente na leitura dos enigmas encontrados. O motivo da morte de Sereia não tem um viés diretamente econômico, mas gratuito: só a morte poderia garantir a ela a perpetuação da personagem criada pelo *marketing* e batizada com o seu nome: Sereia.

A adaptação televisiva opera diferentemente com os dados do romance. Todos os personagens são construídos e apresentados desde o primeiro episódio como suspeitos da morte: as evidências, aos poucos entregues pelo romance, também são apresentadas precocemente, indicam uma implícita afirmação: “todos tinham motivos para matá-la”. O *flashback* é um recurso bastante comum na adaptação. Assim como nos filmes do gênero *noir*, este recurso ajuda a caracterizar as personagens, como se elas estivessem assombradas por alguma provável culpa ou para pôr o próprio presente em dúvidas.

A série exibida pela TV Globo parece indicar que o assassinato da cantora teve motivações políticas, pois a figura do Jotabê ganha maior espaço e destaque na adaptação. Na narrativa televisiva, o político também é um grande interessado em encontrar o diário da cantora. De modo a direcionar as suspeitas para o político, na adaptação, logo no primeiro episódio, a cantora o desafia publicamente, em cima do trio elétrico, poucos minutos antes de morrer.

As pistas (e as marcas racionais delas) se multiplicam no romance e na narrativa televisiva. Por esta razão, enumero três grupos para promover uma análise sobre a construção da personagem e o mistério que envolve a sua morte. Em cada grupo, indico como o romance e as escolhas dramáticas da adaptação alimentam a construção da imagem feminina em análise: uma escrava da própria liberdade que via na morte a verdadeira libertação.

Femme fatale

Você pode imaginar que ela não era uma pessoa fácil, nenhuma estrela do show business é, mas no caso de Sereia, com a escalada do sucesso muito rápida, tudo muito intenso, acho que foi ainda pior, porque ela era muito jovem e não entendia bem o que estava acontecendo. Ou entendia bem demais, não sei. A verdade é que nos últimos tempos estava insuportável, conviver com ela estava se tornando um exercício de paciência, de humildade e de entrega. Porque, você sabe, eu a adorava. Mas com o passar do tempo, com as brigas, com as coisas que ela me dizia, esse amor foi se desgastando e se misturando com o ódio que eu muitas vezes sentia dela, com o ódio que sentia de mim mesma por suportar tudo aquilo. Porque não conseguiria viver sem Sereia (MOTTA, 2002, p. 160).

A primeira evidência que se confirma ao longo do romance e logo no primeiro capítulo da adaptação televisiva é que a suposta vítima não é tão indefesa quanto parece. Sereia é uma cantora jovem. Ela, após perder os pais em um acidente, vai morar com os tios. Ela seduz o tio e o incrimina por assédio. Acaba sendo expulsa de casa, quando a verdade é descoberta. Sua tia enlouquece. A adaptação também confere destaque a esta passagem da narrativa, trazendo o personagem do tio desde o primeiro episódio.

O trecho acima citado é parte de um depoimento de Mara Moreira a Augustão. Sereia troca Paulinho de Jesus, quem a ajuda a conquistar a carreira, por sua sócia. O enredo, desta forma, indica o interesse amoroso como um grande vilão da trama, uma vez que o término da relação de Sereia e Paulinho é marcado por uma traição, da mesma forma que a relação de Sereia com Mara começa se desgastar após a empresária flagrar, em sua casa, a namorada fazendo sexo com Jorge de Ogum, marido de Mãe Marina.

Sereia é uma *femme fatale* boa-má que, abusando da própria sensualidade, manipula os homens para ter seus desejos e vontades atendidos. Nem a barreira religiosa a impede

de se envolver com o marido de sua própria mãe-de-santo. O jeito inconsequente juvenil é marca característica da personalidade da jovem. Como as sereias dos cantos homéricos, a jovem atrai, seduz e abandona, trazendo o caos, de certo modo, à vida daqueles que são o alvo de seu desejo sexual.

Mara tinha entendido que, à sua maneira, Sereia já a amava o mais que conseguia, antes mesmo de rolar sexo entre elas. Achava que Sereia não tinha tesão nela, que não tinha tesão em ninguém. Por isso usava o tesão que os outros tinham nela a seu favor, administrava se sex-appeal como uma arma. Decidiu abrir as pernas para Mara para fazer-lhe um agrado, para se livrar de Paulinho, para experimentar com uma mulher, se bem que, pelo que ela contou, Sereia devia ter uma boa experiência com mulheres (MOTTA, 2002, p. 72).

No romance, Augustão guarda algumas desconfianças sobre Mara, temendo cair no clichê do “detetive que se envolve com a culpada” devido à atração sexual que ele sente por ela. Fato é que a empresária, no romance, é construída como uma espécie de parceira na solução do caso. Ela ajuda a esclarecer afirmações soltas na história, como, por exemplo, o fato de o exame toxicológico da cantora indicar a presença de opiáceos. Nesta passagem, a empresária revela, ao esclarecer, outra pista importante para a resolução do caso: “nos últimos dias, Sereia estava sentindo muitas dores no corpo e tomando remédios fortíssimos, analgésicos à base de opiáceos, para aguentar o carnaval, e talvez tenha exagerado nas doses para suportar a dor, só pode ser isso” (MOTTA, 2002, p. 215).

A informação verbalizada por Mara desencadeia novas descobertas como o fato de a cantora ter um câncer. O tumor, que se espalhou pelo corpo da estrela, nasceu na garganta. A descoberta da doença se deu em estado avançado, em uma viagem para Nova York. Nas narrativas (romance e minissérie), a doença se explicita a partir das dores de cabeça (reflexo de um tumor cerebral). Na mesma viagem, Sereia ganha de Mara o diário: a peça-chave para entender como sua doença foi fundamental para o desfecho do mistério que cerca sua morte.

Ao que tudo indicava, o diário de Sereia poderia apenas confirmar as suspeitas de sua morte ter algum teor político; mas, com o surgimento da nova informação, o diário passa a indicar outro desfecho para o assassinato da cantora. Neste ponto, interessa ressaltar que apenas Augustão, alertado por Mara, possuía a informação da existência de um diário. Fato desconhecido pela delegada responsável pelo caso.

Outra evidência que o diário da cantora revela é caráter frágil da cantora: pintada pelas narrativas (romance e minissérie) como uma anti-heroína, Sereia nada mais é que apenas mais uma pessoa afogada em sua própria vaidade. Nas palavras de Mara: “Sereia foi como... uma grande ilusão, um canto de sereia que encantou milhões de pessoas e deu milhões a umas poucas, uma grande ilusão que acabou... o amor... a paixão... tudo ilusão...” (MOTTA, 2002, p. 74).

O arquétipo construído para a personagem é o da pobre menina sedutora que tem plena consciência do seu encanto sobre os outros e, por isso, constantemente atravessa a linha entre o bem e o mal. Sereia age de modo inescrupuloso em relação às normas sociais e aos quaisquer compromissos abertos que assuma com os demais personagens do enredo. Deste modo, é possível destacar dois personagens que atravessam o seu caminho e se afogam em seu canto: Paulinho de Jesus e Jorge de Ogum.

Paulinho é o personagem que conhece a estrela ainda no anonimato. Ele a apresenta a Mara Moreira e a Tuta Tavares, responsáveis por alavancar a carreira da jovem. Paulinho é o típico personagem errante; as tentativas de acerto que tenta empreender acabam por fracassar. Sereia foi uma aposta, uma esperança, mas também um desespero: ele se apaixona por ela. A personagem masculina aqui em evidência é a ingenuidade posta como um contraponto para a *femme fatale*.

Assim, as narrativas (romance e minissérie) sinalizam que Sereia apenas manterá o envolvimento amoroso com Paulinho enquanto este lhe for conveniente. A traição e o conseqüente abandono causam o desespero em Paulinho, devolvendo-o, inclusive, ao uso das drogas. A história, desta forma, pinta o típico “alcoz”: a figura traída e humilhada que busca vingança. Entre os arquivos de Paulinho, é encontrado o rascunho de um romance biográfico sobre a estrela, prometido por ele mesmo como uma “bomba” nos meios publicitários. Ademais, possíveis históricos de tentativas de agressão pesam sobre rapaz, dando indícios para que todos acreditem em sua culpa. A desconstrução de todas as armadilhas preparadas na narrativa para Paulinho se dá com a constatação de que ele falava a verdade, inclusive no que tange a vivência de um novo amor: com sua própria mãe-de-santo, Marina de Oxum.

Todavia, a exposição de Mãe Marina precisava ser evitada. Nelson Motta cria outro quebra-cabeça a ser desenvolvido paralelamente à morte da cantora. A mãe-de-santo, casada com Jorge de Ogum, conhece todos os mistérios que sua filha-de-santo, Sereia, carrega. Ela está com o diário da cantora e, como guardiã dos mistérios, mantém o documento sob sua posse. Com isso, outras suposições começam a ganhar corpo na narrativa, todas indicando a possibilidade de um crime passional.

A descoberta do envolvimento de Mãe Marina e Paulinho de Jesus gera sentimentos controversos em Augustão: a santidade construída em torno da figura da mãe-de-santo se rompe. O herói, desta forma, alimenta tanto o desejo de protegê-la quanto o de acusá-la, mas Augustão demonstra manejar as regras do jogo; ele protege a mãe-de-santo e, como benefício, ganha – como a própria Marina sinaliza – “um castigo”: descobrir toda a verdade que cerca a morte da estrela.

Jorge de Ogum é marido de Mãe Marina e compositor das músicas de sucesso na voz de Sereia. Ele também é envolvido pelo canto sedutor da menina e acaba por ceder aos desejos carnavais. O envolvimento sexual dos dois, descoberto de imediato por Mara, abre novas leituras para o caso. Mara envia um *e-mail* anônimo à Marina que decide

pela separação. Fato que deixa Jorge de Ogum inconformado. Na narrativa televisiva, por exemplo, a revolta do marido de Mãe Marina é explorada logo no primeiro capítulo de modo a direcioná-lo como outro possível suspeito.

Da mesma forma, na adaptação, a personagem Mara Moreira é descrita de forma enigmática. Enquanto, no romance, ela revela as pistas em auxílio a Augustão, na minissérie, a suspeita sobre sua figura é acentuada. Seu romance com Sereia acaba por denotar uma personagem mais insegura e, às vezes, controladora. Sereia parece se beneficiar do romance com sua própria empresária; mas, com o transcorrer da narrativa, a cantora, de certa forma, tortura sua parceira numa relação assimétrica.

Na adaptação televisiva, é evidente como a estrela brinca com a insegurança da empresária: ela nega a confirmação de seu afeto, diz-se, de modo debochado, apaixonada por Jorge de Ogum. Na minissérie, a trama põe em evidência um tom mais obcecado, viciado e exausto na figura da cantora. Enquanto, no romance, Mara se comporta de modo mais lógico, determinada a encontrar o diário para provar o possível assassinato por motivações políticas; na minissérie, ela se revela mais passional, tentando aos poucos, reestabelecer a ordem de sua própria vida pessoal.

Os coadjuvantes

O homo fictus é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem, porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa (CANDIDO, 2014, p. 63-4).

A citação de Antonio Candido, que abre esta seção, deixa subentender uma dupla relação entre criador e criatura. Com base nisto, destaco três personagens coadjuvantes à história de Sereia, sendo eles os responsáveis pela criação (e perpetuação) da estrela: Tuta Tavares, Paulinho de Jesus e Mara Moreira. É interessante notar que a imagem da artista construída, a partir dos relatos de cada um, revela as ambições e as frustrações, como se a própria cantora fosse a concretização de um *alter ego* de cada um dos três. Deste modo, a relação criador/criatura, descrita acima por Candido, pode ser expandida para esta leitura.

Os dois que se diziam criadores de Sereia acabaram sendo vítimas do seu próprio veneno. Como a Bahia e depois todo o Brasil, eles também se apaixonaram por ela, mas por motivos diferentes. Paulinho apaixonou-se perdidamente por sua própria criatura, viveu com ela um romance turbulento e acabou sendo traído e

abandonado. Tuta, talvez porque fosse uma bicha gorda e se visse nela magro e gostoso, feminino e sedutor, encontrou em Sereia o seu ideal feminino realizado. E também seu instrumento de poder. Ela seria a sua principal arma na campanha do governador, seriamente ameaçado pelo candidato da oposição. [...] Com Sereia pedindo votos para ele [o governador] e cantando o jingle de campanha nos comerciais de televisão, a vitória seria certa. A menos que ela recusasse os milhões que eles lhe ofereciam e resolvesse fazer oposição, de graça, como queria e ameaçava Mara Moreira, a empresária de Sereia (MOTTA, 2002, p. 18).

Os três: Paulinho, Tuta e Mara firmam sociedade na “New Star Produções”. A relação entre eles é fragilizada após o envolvimento de Sereia com Mara e, também, após o cruzamento político que Tuta tenta empreender na carreira da cantora. Paulinho descobre a menina, apaixonou-se por ela, encontrando na imagem da menina seu próprio reflexo: um errante sedento por algum acerto. Tuta e Mara identificam, em Sereia, suas ambições: Tuta banca toda a produção milionária e cria todas as estratégias de *marketing* possíveis para alavancar a carreira da estrela. Ela é uma imagem complementar dele, que aprecia diálogos estritos com o poder local. Sereia é muito mais que uma projeção de Tuta, ela se firma como um complemento dele.

Talvez, por esta razão, a adaptação televisiva tenha decidido igualar criador e criatura na morte. Enquanto o desfecho de Tuta, no romance, deixa subentender a formalização de suas inclinações políticas após a vitória de Jotabê; na adaptação televisiva, Tuta é assassinado, logo após o rompimento com o político (fato criado pela adaptação televisiva). A escolha do roteiro por assassinar Tuta pode sinalizar duas estratégias: 1. Acentuar a suspeita de uma motivação política no assassinato da cantora; 2. Indicar uma superação da criatura sobre o criador, pois, na adaptação televisiva, o assassinato de Sereia ganha “uma explicação”; o de Tuta, não. Ademais, a história da cantora permanece perpetuada pela memória e mídias locais; a de Tuta, apesar de toda influência política e social, cai no esquecimento.

Paulinho e Mara, devido à proximidade afetivo-amorosa com a estrela, expressam o cuidado com a imagem dela e as dores passionais desencadeadas pela artista. Em depoimento, Paulinho diz ter conhecido Sereia no terreiro Soberana do Mar e, a partir de então, ter se encantado com a imagem daquela menina. A adaptação televisiva reforça este encantamento, conferindo certo tom místico ao encontro com a jovem, como se fosse algo arquitetado pelos orixás ou pela força do destino.

Durante uma hora Paulinho, com uma voz muito serena, não contou novidades, tudo já tinha aparecido em reportagens, entrevistas, artigos que ele mesmo escreveu para revistas: a maravilhosa história de uma garota pobre e talentosa que, numa escalada vertiginosa, se torna um ídolo popular. Contou em detalhes sua participação na carreira de Sereia, escolhendo músicas e músicos, diretores e produtores, supervisionando cada ensaio e cada gravação, naturalmente valorizando o seu papel e sua influência sobre ela (MOTTA, 2002, p. 50-1).

A dor gerada pelo abandono da cantora somente é superada por Paulinho após o encontro de um novo amor. Perder Sereia não foi apenas a perda de um amor, mas a perda de si mesmo. Mara, por sua vez, também encontrava uma outra *persona* sua na cantora. Dez anos mais velha que ela, o desejo obsessivo de Mara estava em constante ameaça: a empresária, segundo observações de Augustão, “[...] queria mais, queria tudo, queria Sereia inteira para si” (MOTTA, 2002, p. 19). A cantora era um capricho da vaidade de Mara ou uma fragmentação desta característica. Mara acompanha todo o momento de descoberta da doença da cantora, salientando as preocupações vaidosas da artista surgidas no momento “pós-susto”. Segundo Mara, Sereia começava a desenvolver o hábito de falar de si na terceira pessoa, separando, assim, o corpo doente da imagem da estrela que ela intencionava perpetuar. Fato que levou Augustão a deduzir que a preocupação da menina era fazer de tudo pela sobrevivência de sua personagem, uma vez que sabia que a artista iria morrer.

Falava dela mesma na terceira pessoa, como o Pelé fala, como os atores falam de seus personagens, como se o seu personagem fosse morrer, e não ela. Dizia: ‘a doença de Sereia’, ‘a carreira dela’, ‘a moça que vai morrer’, com naturalidade, analisando os desdobramentos da doença e as providências a tomar, falando sobre a necessidade absoluta de que tudo ficasse em segredo e sob total controle para preservar a imagem de alegria exuberante da estrela invencível e imortal (MOTTA, 2002, p. 234).

Sereia foi uma personagem criada a partir da junção de traços marcantes dos três personagens aqui descritos. Embora eles não tenham sido os responsáveis pelo assassinato da cantora, de certa forma, é possível afirmar que eles matam um pouco da cantora em si. Não à toa, todos os eventos negativos, que cercam a morte precoce da estrela, ocorrem após a fragmentação do grupo de empresários engajados no sucesso dela. Desta forma, é natural que o romance tomasse certo caminho óbvio dentro da verossimilhança construída: a menina precisava morrer para que a personagem se consolidasse como um “mito”.

Faz-se importante, assim, parafrasear uma colocação de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (1988, p. 26), no estudo intitulado “O assassino é o leitor”: não é fundamental saber quem matou, pois a autoria se dilui na impossibilidade de se chegar a uma verdade última. A “verdade”, segundo a estudiosa, não encontra respaldo institucional, pois ela é uma composição de iniciativas individuais que não extrapolam o âmbito do interesse isolado.

O Misticismo

Agora você entende por que tantas vezes eu lhe disse para abandonar essa história, porque era inútil buscar um culpado, porque era assim, como um grande

mistério, como um evento inesquecível que Sereia queria que fosse, e seu desejo tem que ser respeitado. Ela sofreu e se sacrificou demais por isso. Sereia não era só uma popstar, meu filho, ela era uma pessoa especial, uma predestinada, que teria uma história breve, fulgurante e trágica. Soube disto desde a primeira vez que ela veio aqui, quando conheceu o Paulo [Paulinho de Jesus] e depois o Arthur [Tuta Tavares] e tudo começou. Com a graça de Iemanjá (MOTTA, 2002, p. 239-240).

A fala de Mãe Marina, acima apresentada, desencadeia uma série de outras descobertas. Augustão entrega, como prova de sua lealdade à mãe-de-santo, os arquivos copiados do computador de Paulinho (a prova do envolvimento amoroso dela com o filho-de-santo) e que, se divulgados durante a investigação, comprometeriam a imagem da “mãe-de-santo mais poderosa da Bahia”. O trecho acima é proferido por Mãe Marina pouco depois de ter em posse os documentos que poderiam fazer ruir sua imagem.

Em resposta, Mãe Marina entrega o diário da cantora. A própria Sereia entregara a ela dias antes do carnaval. Os registros revelavam momentos de desespero desde que soube da doença em Nova York. Deixar o diário com Mãe Marina era a certeza de que o seu segredo não seria descoberto: “estava muito confusa e alterada, às vezes dizia coisas desconexas, estava perdendo os últimos controles, mas sabia que o fim estava se aproximando e não queria correr o risco de que seu segredo fosse revelado” (MOTTA, 2002, p. 239).

Logo após descobrir a doença e viver todo o desespero que tal descoberta desencadeara nela, Sereia entra em contato com sua mãe-de-santo para pedir orientações. A confirmação de sua morte precoce a desestabiliza, mas também desperta, aos poucos, a aceitação de seu destino. Os sinais místicos, até mesmo permitidos pela ambientação da história na capital baiana, com os elementos da religião afro-brasileira, privilegiando-se a sabedoria e a tradição dos ritos, confirmam o desfecho trágico da cantora. Um primeiro sinal seria a recusa de Iemanjá às flores ofertadas por Sereia no dia 02 de fevereiro, um pouco antes do Carnaval. O mau agouro fora percebido pelos religiosos no evento, ainda mais ao observar que Sereia nem notava a recusa do Orixá.

Toda a história de sua morte planejada estava registrada no diário. E Mãe Marina reforça o alerta: “Pronto, Agostinho, você ganhou um grande presente. Agora você sabe como tudo se passou. E ganhou também um grande castigo, porque você conhece a lei... você vai ser mais um a saber e a preservar um grande segredo, um mistério de amor, de morte e de magia. Por amor a Sereia” (MOTTA, 2002, p. 244).

Sereia prepara um plano simples, mas eficiente, faltava apenas encontrar a pessoa que o pudesse executar. No romance, a pessoa que ajuda Sereia a pôr seu plano em prática é Dedé, revelado no romance como Maicon, um foragido da polícia carioca, amigo de Paulinho de Jesus que, com a ajuda de Mãe Marina, se esconde no terreiro Soberana do Mar, onde se converte e ganha uma nova identidade. Tendo Mãe Marina

como cúmplice e, para realizar o pedido desesperado da cantora, Dedé compra uma arma, a personaliza com as iniciais de Sereia, como um modo de desviar a atenção da polícia, e executa o plano.

Na adaptação televisiva, embora também haja a personagem Dedé, o pedido de Sereia é realizado por Du Love, uma personagem criada para a adaptação, um alguém que “a ama demais” a ponto de concretizar tal desejo. Du Love é caracterizado no roteiro como o fiel amigo e fã. É uma personagem complexa, pois sua admiração doentia o leva a se vestir como Sereia: ela é uma imagem tão adorada por ele que a ambição dele é ser como ela. Matar Sereia seria uma tarefa difícil, mas a própria cantora assegurara que quem sairia de cena seria a artista e não a personagem. Por esta razão, na adaptação, ela doa parte de seu vestuário para o fiel fã.

Aqui ela escreveu tudo o que passou pela sua cabeça nesses dias terríveis, seu desespero e desejos suicidas, suas dores e medos, sua revolta e finalmente a aceitação do sacrifício, porque compreendeu sua vida como um todo, como um grande privilégio. Aqui ela conta tudo o que fez para ter o final que queria. Só não sabia quando nem onde, nem queria saber, porque a surpresa do momento e do local fariam de sua saída de cena uma apoteose, trágica, mas uma apoteose. Do mistério de sua morte nasceria e viveria a sua lenda (MOTTA, 2002, p. 240).

Após a execução do plano, Dedé, no romance, e Du Love, na adaptação, carregam o sentimento do “dever cumprido”. No romance, o caso permanece sem resolução por parte da polícia; mas, na adaptação, Du Love confessa o crime, mas jamais revela a real motivação. O desejo de Sereia é alcançado: ela é lembrada e ainda adorada por toda a Bahia. Assim, seu canto se perpetua não só pelos discos e videoclipes gravados, mas também através do imaginário coletivo e das inúmeras suposições que cercam sua vida e sua morte.

Considerações finais

O canto da Sereia é um romance policial, um gênero fortemente entendido como correspondente à Literatura de entretenimento¹. A adaptação televisiva deste romance se constitui como um convite a uma leitura comparativa da obra, como esboçado neste trabalho. Os ingredientes dramáticos sugeridos na escrita de Nelson Motta alimentam o imaginário popular: uma história de traição, crime, ambição e estrelato.

A transposição de linguagens mantém os ingredientes da ficção, expandindo algumas críticas sugeridas pelo romance como estratégias de “gancho” folhetinesco. Discutir a adaptação é de fundamental relevância, inclusive, quando se põe o entretenimento como peça mercadológica e de convite a questões sociais e culturais. A trajetória da cantora

1. Com base nas colocações de José Paulo Paes (2000), uma das referências para este trabalho.

Sereia, criada por Nelson Motta, aguça o imaginário popular brasileiro, uma vez que o *show business* é sedutor e atrativo; por isso, histórias de bastidores tendem a despertar uma maior atenção e, conseqüentemente, maior lucro.

José Paulo Paes (2000) entende a literatura de entretenimento como aquela capaz de assegurar condições de subsistência ao escritor, pois à medida que ele tem um público, ele próprio se torna um escritor. Assim, a trama desenvolvida por Motta, e relida pela adaptação da TV Globo, se baseia em uma característica muito peculiar à cultura de massa: o investimento na curiosidade do leitor/espectador através da narrativa de mistério.

Compondo um quadro comum às telenovelas das últimas décadas que se desenvolvem em torno da questão “quem matou?”, *O canto da Sereia* revela uma quebra de expectativa construída desde o início da minissérie: as pistas falsas dadas pelo roteiro indicam motivações oriundas de interesses políticos ou de crimes passionais. Colocar a própria cantora como cúmplice de sua morte implica convidar o espectador a desvendar os motivos da estrela, pondo a própria vida artística (e sua relação com o público) *em xeque*.

O mesmo desfecho dado pelo romance de Motta busca humanizar de certa forma a imagem feminina que ora se comporta como a *femme fatale*, ora se mostra apenas com ânsia de liberdade de alguns protocolos que a própria carreira lhe impõe. Fato é que a cantora é apenas descrita pelos personagens que a cercam: muitos marcados pela tristeza causada por uma personalidade, por vezes, imatura.

A pergunta “quem matou Sereia?”, premissa e argumento para a adaptação televisiva, deveria ser substituída por outra pergunta: “quem é Sereia?”. Romance e minissérie, portanto, se colocam como respostas desta pergunta: Sereia é a vaidade, a ambição, uma jogada de *marketing*, uma mentira alimentada pelos veículos midiáticos. A cantora é a lenda de uma artista que se quer humana, mas que vivia perdida na própria humanidade. É uma artista também seduzida e afogada pelo próprio canto da sereia.

Referências

- BARROSO, Malu. The representation of women in film noir. In: **High On Films**. 22 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://www.highonfilms.com/women-in-film-noir/>>. Acesso em: 13 fevereiro de 2022.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010a.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010b.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, pp. 53-80.
- COWIE, Elizabeth. “Film noir and women”. In: COPEJEC, Joan (edit). **Shades of noir**: a reader. London/ New York: Verso, 1993, pp. 121-165.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. O assassino é o leitor. In: **Matraga** – Revista do Instituto de Letras da UERJ, vol. II, n. 4-5. Rio de Janeiro: jan-ago 1988.

HIRSCH, Foster. **The dark side of the screen:** film noir. San Diego: A. S. Barnes, 1981.

HUNT, Kristin. How film noir tried to Scare women out of working. In: JSTOR Daily. 12 de março de 2020. Disponível em: <<https://daily.jstor.org/how-film-noir-tried-to-scare-women-out-of-working/>>. Acesso em: 13 fevereiro de 2022.

MOTTA, Nelson. **O canto da Sereia:** um noir baiano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

O CANTO da Sereia. Minissérie de George Moura e Patrícia Andrade. Escrita por George Moura, Patrícia Andrade e Sérgio Goldenberg. Supervisão de texto de Glória Perez. Direção geral de José Luiz Villamarim. Núcleo: Ricardo Waddington. Rede Globo: 2013. 1 DVD. Duração aproximada: 180 minutos.

PACHECO, Keli Cristina. O político e o policial em Ricardo Piglia. In: **Anuário de Literatura**, vol 13, n. 1. Santa Catarina, UFSC, 2008.

PAES, José Paulo. “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)”. In: **A aventura literária**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PIGLIA, Ricardo. “Sobre o gênero policial”. In: _____. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 77-80.

FICÇÃO *VERSUS* REALIDADE: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CONTEXTO DA DITADURA EM *AS MENINAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Bruna Rodrigues da Silva (UEPG)

Fábio Augusto Steyer (UEPG)

—Muito bem, muito bem. E o livro? Disseram-me que tem um livro quase pronto. Segundo a informação, trata-se de um romance, não?

—Rasguei tudo, entende? – disse ela soprando a fumaça na minha cara. – O mar de livros inúteis já transbordou. Ora, ficção. Quem é que está se importando com isso.

Lia de Melo Schultz – *As Meninas*

Introdução

A análise desse trabalho está vinculada às personagens femininas criadas por Lygia Fagundes Telles no romance *As Meninas*, mais especificamente Lia, Lorena e Ana Clara. Lygia realiza uma abordagem específica das personagens, tratando ainda de questões políticas e sociais, que assolavam o país no período da Ditadura Militar.

O narrador de *As Meninas* não é um organizador à maneira clássica, um olhar soberano que, de fora, estabeleça em seus próprios termos a extensão, os limites e o sentido daquilo que cria e descreve. Ao contrário, desde o primeiro momento a narração abdica de seu poder totalizante, que em geral abarca o espaço e o tempo, cria o cenário, a atmosfera e o seu jogo de referências, e nesse mundo mimetizado faz viver suas criaturas (TEZZA, p.289 *apud*. TELLES, 2009).

Baseando-se no ponto de vista de Tezza, temos no romance um foco narrativo simultâneo em primeira e em terceira pessoa, trabalhado de forma cambiante pela autora. O narrador onisciente conta a história em terceira pessoa. Ele conhece tudo sobre as personagens e o enredo, mas nada fala sobre si, dá informações sobre as meninas, mas também deixa que cada uma delas fale por si mesma. Como Tezza ressalta, o narrador, mesmo podendo intervir em qualquer momento na narrativa, acaba abdicando desse poder, servindo como uma breve costura entre uma parte ou outra da história. Revela essas vozes interiores deslocando-se constantemente através do fluxo de consciência das três meninas protagonistas, fazendo uso do discurso indireto livre. Assim é possível perceber que frases ditas são diferentes do que é pensado, ou seja, temos uma fresta que

não esconde o descompasso entre o que uma personagem diz para seu interlocutor, e o que ela realmente gostaria de dizer e que acaba por ser dito apenas em pensamento.

“Mas numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (ECO, 1994, p.7). Segundo Eco, o leitor é essencial para a história e Lygia constrói as personagens de maneira que no decorrer de cada página nos conectamos cada vez mais com suas alegrias, dores, amores e esperanças, dando ao leitor a possibilidade de trazê-las da ficção para o real, partindo da premissa de que o leitor possui o conhecimento de que o pano de fundo do romance faz parte da realidade, tornando-se capaz de enxergar as meninas na posição das pessoas que realmente viveram durante o período ditatorial.

Lygia traz a ficção como algo que desvenda, dá voz as suas personagens, para que elas possam representar mulheres que na sociedade são silenciadas e oprimidas: “A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 1987, p.54). De acordo com Candido, as personagens tornam a história possível e assim percebemos como as meninas de Lygia são mais reais e humanas, estão vivas e ora são como nós. As personagens inserem o leitor neste universo que resgata de maneira original as dificuldades que as mulheres enfrentavam e ainda enfrentam para terem voz e serem reconhecidas dentro desse círculo que é o autoritarismo masculino e o ditatorial que configurava a sociedade naquela época.

As Meninas foi lançado em 1973, no auge da Ditadura Militar que vigorou no Brasil até o ano de 1985, período no qual a violência da repressão e da censura atingiu seu grau máximo, época em que toda a sociedade brasileira, homens e mulheres, viveram sob forte vigilância, visto que era negado aos cidadãos o direito à liberdade de expressão. Muitas mulheres atuaram como protagonistas nos movimentos de resistência à ditadura militar, em sua maioria, ligadas diretamente à luta armada. A obra traz a mulher militante política, que era naquela época constantemente excluída do jogo de poder.

“Quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino” (CANDIDO, 1987, p.53). Como exemplifica Candido, é através da descrição das personagens que podemos perceber como o enredo se constrói dentro de um conjunto de referências sobre esse momento histórico e aborda de forma explícita temas bastante polêmicos. O caráter de denúncia, luta e resistência do texto escapou aos órgãos de censura do governo e o livro pôde ser então publicado.

Ao retratar as principais preocupações e preferências políticas, sociais e culturais das personagens, pertencentes a diferentes contextos, o texto traz à luz os possíveis reflexos da ditadura em diferentes camadas sociais e culturais do país. Simultaneamente, é também um saboroso painel das vivências de três jovens em busca de si mesmas e de seu lugar no mundo, traz referências reflexivas sobre o lugar que essas mulheres ocupam em uma sociedade patriarcal que começava a entrar em estado de crise.

Mesmo sendo ficção, a literatura tem uma profunda ligação com a realidade externa à obra literária: “A obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério” (ECO, 1994, p.84). De acordo com Eco, uma obra de ficção pode se tornar tão realista à ponto de levar o leitor a acreditar que aquilo de fato existe ou existiu.

— Muito bem, muito bem. E o livro? Disseram-me que tem um livro quase pronto. Segundo a informação, trata-se de um romance, não?

— Rasguei tudo, entende? - disse ela soprando a fumaça na minha cara. - O mar de livros inúteis já transbordou.

Ora, ficção. Quem é que está se importando com isso (TELLES, 2009. p.29).

Retorno com a epígrafe utilizada no início deste trabalho entendendo-a como uma resposta provocadora do próprio ponto de vista de Lygia, que através da fala da personagem Lia rebate possíveis críticas e oposições em relação ao por que é importante fazer e ler ficção diante do horror que foi a ditadura. Podemos concluir que sim, as pessoas se importam com isso e *As Meninas* foi um romance relevante devido aos acontecimentos daquela época.

Essa é a função consoladora da narrativa - a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana- (ECO, 1994, p.93).

Lygia ajuda a dar essa forma a que Eco se refere experiência humana. Ela dá sua contribuição para que possamos entender um pouco melhor aquele período, aquela juventude, o mundo universitário e o feminino. Constrói no romance três personagens femininas fictícias, mas que certamente encontram correspondências em muitas mulheres que viveram naquele período e foram, portanto, afetadas por ele.

AS REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM *AS MENINAS*

Ao lermos uma ficção é quase inevitável não associar a história do livro com coisas da vida real, que estão acontecendo ou que desejamos muito que aconteçam. Segundo Pesavento, as narrativas possuem a função de preencher e moldar o viver cotidiano:

(...) o imaginário encontra a sua base de entendimento na ideia da representação. Neste ponto, as diferentes posturas convergem: o imaginário é sempre um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente (PESAVENTO, 2006).

Podemos, portanto, considerar que as tramas do romance estão entrelaçadas no real, por possuir um pano de fundo que têm relação com a historicidade brasileira. *As Meninas*,

narra a história de três jovens universitárias que estão constantemente em busca de si mesmas e neste trabalho serão analisadas duas das personagens principais do romance: Lorena de Vaz Leme e Lia de Melo Schultz.

De condição social e origens diversificadas, acabam se conhecendo em um pensionato de freiras na cidade de São Paulo e tornam-se grandes amigas. Filha de um casal de fazendeiros da alta burguesia, Lorena Vaz Leme é uma das personagens principais do relato. Aluna na Faculdade de Direito, é descrita como bastante estudiosa e dedicada. Culta e educada, cita com frequência frases em francês, latim e espanhol, de escritores, filósofos e músicos variados. Evoca frequentemente o passado de sua família, contrapondo os momentos felizes da infância com a possível morte acidental do irmão, Rômulo, uma vez que o livro nos apresenta mais de uma versão sobre o ocorrido. A fazenda da família foi vendida, o pai morre desmemoriado em um sanatório, o irmão Remo vive traumatizado pela culpa e a mãe afunda-se em terapias e falsas fantasias.

Lia de Melo Schultz, também personagem principal do romance, filha de um alemão, Herr Poe, ex-nazista, e de dona Dionísia, contrapondo-se a Lorena, veste-se mal, não gosta muito de tomar banho e não se importa com a aparência. Matriculada no curso de Ciências Sociais, se envolve com um grupo de militantes esquerdistas e apaixonou-se por Miguel, que acaba sendo preso. Encontra seu equilíbrio no engajamento político e na esperança de reencontrar seu amor. É chamada de Lião pelas amigas, devido à grande força revolucionária esquerdista.

Outra personagem principal, filha de Judite Conceição, Ana Clara Conceição, é entre as três meninas a com o temperamento mais problemático e a personalidade mais inconsistente. Sua infância foi conturbada e carente, sua mãe era uma prostituta constantemente agredida pelos companheiros. Ainda menina, foi abusada sexualmente pelo seu dentista, conhecido como Dr. Algodãozinho. A mãe, cansada de sofrer, toma formicida. Ana torna-se modelo e vai estudar psicologia, neste percurso acaba se envolvendo com Max, namorado e traficante que a viciou em drogas. Traumatizada, não encontra prazer em nenhum de seus relacionamentos amorosos.

Existiram enquanto possibilidades, como perfis que retraçam sensibilidades. Foram reais na “verdade do simbólico” que expressam, não no acontecer da vida. São dotados de realidade porque encarnam defeitos e virtudes dos humanos, porque nos falam do absurdo da existência, das misérias e das conquistas gratificantes da vida. Porque falam das coisas para além da moral e das normas, para além do confessável, por exemplo (PESAVENTO, 2006).

Com esta citação de Pesavento, podemos entender que Lorena, Lia e Ana Clara nunca existiram, mas certamente existiram outras mulheres que como elas tiveram que enfrentar toda aquela sociedade repressora da época, então o leitor faz um acordo ficcional para aceitar que as meninas do romance não existem na vida real, mas existem nesse universo que é o romance: *As Meninas* de Lygia Fagundes Telles.

LORENA: CONCHA SIMBÓLICA

Ainda ponho uma placa na minha concha: *Perdão pela ordem, pela limpeza, perdão pelo requinte e pelo supérfluo, mas aqui reside uma cidadã civilizada da mais civilizada cidade do Brasil* (TELLES, 2009, p.63).

Lorena de Vaz Leme/Lorena/Lena/Nhem Nhem inicia a narrativa. Aparentemente frágil e sensível, nos revela seus dramas e segredos enquanto transita entre o real e a fantasia, tendo devaneios constantes sobre coisas que já aconteceram, vão acontecer ou estão acontecendo diante dela.

Lorena passeia pelos caminhos de seu próprio bosque, divaga e alucina sobre inúmeras coisas, desde seus problemas insolucionáveis com seu amor platônico, até o sexo, por ser a única entre suas amigas que ainda é virgem, talvez este seja o desejo mais constante e perturbador de sua vida. Além de divagar com narrativas já estabelecidas de autores que ela lê, sendo alguns desses, Hermann Hesse e Kafka, Lorena cria a sua própria, como por exemplo, no trecho que segue, do início do romance, em que a personagem sexualiza o ato de comer uma fruta:

Assisti de uma esquina enquanto tomava um copo de leite: um homem completamente banal com um pêssego na mão [...] achou o bico rosado e começou a acariciá-lo com a ponta da língua num movimento circular, intenso. Pude ver que a ponta da língua era do mesmo rosado do bico do pêssego [...] quando abriu o bocado e deu o bote, que fez espirrar longe o sumo, quase engasguei no meu leite. Ainda me contraio inteira quando lembro, oh, Lorena Vaz Leme, não tem vergonha? (TELLES, 2009, p.14-15).

“Lemos romances porque nos dão a confortável sensação de viver em mundos nos quais a noção de verdade é indiscutível, enquanto o mundo real parece um lugar mais traiçoeiro” (ECO, 1994, p.97). De acordo com Eco, encontramos nos livros o conforto que a vida real não nos proporciona, Lorena vê nos estudos e nas narrativas romanescas a oportunidade de esquecer as frustrações de sua vida, prezando pelos finais felizes da ficção.

Lorena é virgem e deseja o sexo, mas foge constantemente de caminhos amorosos, sente-se culpada por tais desejos, quer viver plenamente sua vida, mas sem se render às tentações que ela lhe oferece. Passa o romance todo esperando a ligação de M.N., seu único e verdadeiro amor, dizendo estar completamente apaixonada pelo homem que nunca poderá chamar de seu, pois além de ser mais velho é casado e já tem filhos. “Será que o sexo ia lhe dar tanto prazer como o sol? Fico tomando sol porque não posso tomar o homem que amo.” (TELLES, 2009, p.67) Neste trecho, vemos que tanto o sexo quanto M.N. são vistos por ela como algo curioso, relacionado a um possível prazer.

Lorena prefere apenas se esquivar e ficar imaginando coisas que nunca poderão acontecer, como ter uma relação com um homem casado e mais velho, que em nenhum

momento aparenta sentir o mínimo de interesse por ela, tendo a possibilidade de tudo isso ser apenas mais uma de suas ilusões, uma vez que M.N. aparece no texto apenas em menções e nunca em pessoa.

Ao tentar solucionar os problemas de sua realidade presente com soluções imaginárias, Lorena acaba tornando-se insegura e inquieta, condiciona sua mente para o passado, trazendo de volta lembranças de seu irmão Rômulo, morto, de acordo com uma das versões presentes na narrativa, por seu irmão Remo com um tiro no peito, como fica perceptível na citação a seguir:

Rômulo com um furo no peito borbulhando sangue, um furo tão pequeno que se mãezinha tapasse com um dedo, hein, mãezinha? Foi sem querer, como Remo podia adivinhar que o Diabo escondera a bala no cano da espingarda. Uma espingarda quase maior do que ele. Até hoje não sei como conseguiu correr com ela, não sei (TELLES, 2009, p.58).

Segundo a mãe de Lorena, a morte teria se dado de outra forma: Rômulo falecera quando completava poucos meses de vida, por conta de um problema cardíaco. Neste caso, o texto nos fornece duas informações sobre o ocorrido, não abrindo espaço para interpretação do leitor, pois não há como saber qual das duas versões é verdadeira, sendo este não apenas um receptor de informações, mas também um produtor de sentido. “É possível inferir dos textos coisas que eles não dizem explicitamente – e a colaboração do leitor se baseia nesse princípio -, mas não se pode fazê-los dizer o contrário do que disseram” (ECO, 1994, p.98), como podemos ver é preciso estabelecer alguns limites de interpretação, para que não se inviabilize o real intuito pretendido no texto.

Apesar da pouca idade de Lorena e de sua grande facilidade em fantasiar histórias, o leitor tenderia a não acreditar em sua versão, uma vez que, nesta etapa da narrativa já podemos perceber que Lorena utiliza a realidade vivida para imergir no mundo da fantasia. Essa é a versão que mais aparece no decorrer da história, assim a mãe poderia estar mentindo para amenizar a dor de uma perda trágica, cuidando para que a construção da imagem familiar perfeita perante a sociedade continuasse intacta.

Podemos, portanto, considerar que as tramas da vida de Lorena dariam um livro de faz de contas. Faz de conta que seu amor platônico irá ligar e eles serão felizes para sempre. Faz de conta que o mundo se resume ao seu quarto concha e enquanto ela estiver nele estará segura. Faz de conta que não há sofrimento no mundo, que as pessoas podem mesmo ser boas e que depois da tempestade o arco íris é a ávida certeza.

A desordem que Lorena tem em seu interior reflete a maneira que a personagem mantém a ordem externa de seus pertences. A bagunça da alma e do coração desequilibram Lorena, como se cada parte de seu corpo fosse uma peça de um quebra-cabeças que ela não descobriu como encaixar “A desordem me deprime, Irmã.

Ah, se eu pudesse me arrumar por dentro, tudo calminho nas gavetas. Minhocação demais”(TELLES, 2009, p.155).

Nasci em um tempo de tamanha violência. Orfeu chegou a comover as Feras com sua lira e eu não consegui nem comover Astronauta. Enfim, um gato é um gato mas como gostaria de mandar minha palavra de equilíbrio, de amor ao mundo mas sem entrar nele, é lógico (TELLES, 2009, p.59).

Nota-se neste trecho, que apesar de se importar e se preocupar com coisas do mundo exterior, prefere não estar na linha de frente dos acontecimentos, vê e analisa o cotidiano das pessoas do lado de fora, sem fazer maiores interferências, se refugiando atrás de seus livros, músicas e bons chás.

Notamos que Lorena representa uma grande quantidade de jovens brasileiros, que, assim como ela, vinham de uma classe burguesa, faziam parte do meio universitário e, ainda que tivessem acesso a meios para envolver-se contra o autoritarismo advindo da ditadura, escolhiam manter-se alheios à realidade política e social do país (OLIANI, 2013, p.61).

Lorena representa a pressão pelo conservadorismo, honesta, sensível, estudante de direito que mesmo a universidade estando em greve se dedica aos estudos e está sempre em dia com as matérias, “Isso já sabia. E sabia o resto. Sabia tudo. Se acabasse a greve e os exames comesçassem no dia seguinte mesmo, seria a glória” (TELLES, 2009, p.61). Limpa e organizada, essa era a imagem que seu exterior perfeito refletia. Seus desejos mais íntimos, medos e angústias, não faziam parte daquele mundo ao qual ela pertencia, vivia um conflito entre seus sentimentos e sua realidade “um conflito entre sua própria existência autônoma e seu ser-outro”(BEAUVOIR, 2016, p.25). Lorena tem um estilo de vida padronizado, não se permite quebrar as regras, por conta disso seu lado fantasioso se choca com a realidade de sua existência, deixando-a inibida e desprevenida sem a coragem necessária para poder se libertar.

Como vemos, Lorena traz consigo a forte tradição patriarcal, cumprindo com as regras de bom comportamento impostas principalmente para as mulheres, naquele período em que ser feminina era ser impotente, fútil, passiva e amável. A jovem deveria reprimir sua espontaneidade, com graciosidade e encanto, mostrar os comportamentos adquiridos no laço familiar reprimindo seu sexo e assumindo esse papel social de dona de casa, mesmo que oscilante entre ideias, valores e comportamentos.

LIA: INTELECTUAL DA ESQUERDA

“Meus amigos estão todos presos, eu mesma posso ser presa saindo daqui”, começou com brandura. “Manuela está internada como louca e Jaguaribe está morto. Então você se preocupa com o cordão da minha alpargata!” (TELLES, 2009, p.119)

Lia/Lião/Lia de Melo Schultz, exteriormente forte e segura, estuda Ciências Sociais, mas acaba por perder o ano devido ao acúmulo de faltas “Rodei este ano. Faltas. Tranquei a matrícula.” (TELLES, 2009, p.29) Participa ativamente de um grupo de militantes políticos de esquerda, lutando pela justiça social, está vinculada à luta armada e age clandestinamente em reuniões políticas onde junto de seus companheiros planejava como combater o governo ditatorial. Os membros desses grupos políticos eram em sua maioria jovens que estavam ou não ligados a universidade. Um dos membros políticos ao qual temos acesso no romance é Miguel, namorado de Lia, que, após um tempo como preso político, vai exilado, para a Argélia.

Acreditamos que, no que se refere ao mundo real, a verdade é o critério mais importante e tendemos a achar que a ficção descreve um mundo que temos de aceitar tal como é, em confiança. Mesmo no mundo real, todavia, o princípio da confiança é tão importante quanto o princípio da verdade (ECO, 1994, 95).

Utilizando-se da citação acima, podemos pensar que o pacto de confiança sustenta a relação que existe entre os personagens de Lygia e seus leitores. O princípio de confiança é algo tão importante quanto o da verdade, uma vez que, se não acreditarmos nos acontecimentos narrados a própria verdade poderá ser questionável. O leitor de ficção precisa ver um pouco de verdade ou alguma sublimação realizada pelo autor. Se o leitor duvidar muito e o tempo todo, a ficção não se sustenta.

O historiador se aproxima do real passado, recuperando com o seu texto que recolhe, cruza e compõe, evidências e provas, na busca da verdade *daquilo que foi um dia*. Mas sua tarefa é sempre a de representação daquela temporalidade passada. Ele também constrói uma possibilidade de acontecimento, num tempo onde não esteve presente e que ele reconfigura pela narrativa. Nesta medida, a narrativa histórica mobiliza os recursos da imaginação, dando a ver e ler uma realidade passada que só pode chegar até o leitor pelo esforço do pensamento (PESAVENTO, 2006).

Dessa maneira, entende-se que, muitos de nós não vivemos neste período em que a luta por direitos básicos de ir e vir do ser humano foi tão importante para moldar a sociedade em que vivemos hoje. Não trazemos a experiência concreta e real da dor, do sofrimento e da angústia de pessoas que viram seus entes queridos desaparecerem de suas vidas sem nenhuma explicação. Nós somos capazes de viver esses momentos por meio de experiências sensitivas, proporcionadas por autores como Lygia, que representa no romance a realidade do Brasil sob as duras penas da ditadura militar. Umberto Eco assinala ainda que:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está

contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu (ECO, 1994, p. 81).

Retorno com esta citação de Eco, para destacar a “suspensão da descrença” que é o quanto um leitor de romance está propenso a se dispor em favor de uma obra de ficção. Quanto mais próxima da vida e dos valores de seu leitor a narrativa estiver, maiores serão as chances de ele aderir ao pacto proposto pela literatura e imaginar que, se aquilo não ocorreu, poderia de alguma maneira ter ocorrido. Conforme as especificidades dos gêneros textuais, outros tipos de pactos de leitura surgirão, como por exemplo, ao ler uma narrativa fantástica que inicie com a expressão: “*era uma vez...*” o leitor já estabelece uma relação com o texto que faz com que ele não busque naquela obra referências factuais ou reais.

Lia não reflete a mulher moldada pelos valores da tradição patriarcal, ela almeja a liberdade e está na luta para que as mulheres conquistem o seu espaço e tenham direitos igualitários. Diferente de Lorena, ela prefere ser autêntica, mesmo fantasiando não deixa de viver o real e as situações concretas de seu cotidiano.

No desenho animado, o gato leva um trompaço e dentes e ossos setrinçam. Mas na cena seguinte já se colam e o gato volta inteiro. Seria bom se fosse como nos desenhos, Silvinha da Flauta. Gigi. Japona. E você, Maurício? Quando o bastão entrar mais fundo, desmaia depressa, morra. Devíamos morrer, Miguel. Em sinal de protesto devíamos todos simplesmente morrer. “Morreríamos se adiantasse”, você disse. Lembra? Eu sei, ninguém daria a mínima. Arrancaríamos o coração do peito, olha aqui meu sangue, olha aqui meu coração! Mas tem um tipo ao lado engraxando os sapatos, que cor de graxa o cavalheiro prefere? (TELLES, 2009, p.20).

No trecho acima, Lia narra um episódio de tortura sofrida por um de seus companheiros militantes: Maurício. Além dele, Lia menciona outras duas amigas e companheiras, Silvinha da Flauta e Gigi. Silvinha da Flauta, no decorrer da narrativa, como presa política acaba sendo capturada e estuprada. Essa personagem evidencia um dos terríveis efeitos da ditadura na vida das mulheres que estavam engajadas politicamente, mantêm a veracidade estabelecida no romance e dialoga com a realidade extraliterária brasileira.

Ainda neste trecho, Lia deseja que a vida fosse como nos desenhos animados, para que seus companheiros e namorado voltassem ilesos das torturas e violências que sofriam ao serem agredidos quando capturados. Mostra sua face ativista, ao dizer que seria capaz de morrer em nome daquilo em que acredita, arrancaria seu coração e deixaria seu sangue escorrer por aqueles caminhos de luta e resistência, mesmo sabendo que este ato poderia ser em vão. Lia e Miguel se amam e juntos lutam por seus ideais revolucionários de esquerda. Podemos ver, então, que o romance mescla a história de

Lia entre sua vida no pensionato ao lado de suas amigas e sua vida com seu namorado e seus companheiros de militância.

Logo no início da narrativa, Lorena menciona que Lia estava escrevendo um romance “escrevia Lião, ela fica sublime quando escreve, começou o romance dizendo que em dezembro a cidade cheira a pêssego.” (TELLES, 2009, p.13) No entanto, um pouco mais à frente, descobrimos que Lia acaba rasgando o romance que vinha escrevendo:

— Muito bem, muito bem. E o livro? Disseram-me que tem um livro quase pronto. Segundo a informação, trata-se de um romance, não?

— Rasguei tudo, entende? - disse ela soprando a fumaça na minha cara. - O mar de livros inúteis já transbordou.

Ora, ficção. Quem é que está se importando com isso. (TELLES, 2009. p.29)

Retorno agora com o mote inicial para destacar sua importância e demonstrar que através da ação de rasgar o romance, Lia se posiciona em relação ao que deseja, romper com a ficção, que não condiz com a sua vida naquela etapa. Para ela seria irônico alguém que busca enfrentar a realidade e lutar por coisas concretas ficar escrevendo romances, que em sua opinião naquele momento específico não fariam diferença nenhuma na vida das pessoas.

Lygia pensou diferente, viu na escrita algo genuíno, não descartou a possibilidade de denunciar através da ficção os horrores que aconteciam na sociedade durante o período ditatorial. Contraria o posicionamento de Lia e nos mostra como um romance como esse, que possui um caráter de denúncia pode, de diversas maneiras fazer, nem que seja por um momento, a diferença na vida de quem o lê.

No romance, Lia é associada a Rosa Luxemburgo¹, um elogio a personagem, reforçando sua imagem de jovem revolucionária pelo seu engajamento político “Que medo, Rosa. Você não tem medo? Lia passou a ponta da língua na unha roída. Demorou para responder.” (TELLES, 2009, p.127) Lygia, no romance, coloca Lia como uma personagem que representa muitas mulheres que no período da ditadura no Brasil, lutaram bravamente por um país melhor para se viver.

Outro aspecto da representação da mulher evidenciado no romance, é o conceito do relacionamento amoroso que existe entre Lia e Miguel. No fragmento a seguir, vemos que Lia acaba traindo Miguel com Pedro, um dos membros de seu grupo:

1. Rosa Luxemburgo foi uma revolucionária e teórica marxista polonesa, naturalizada alemã. Tornou-se uma destacada dirigente do movimento comunista internacional. Estudou Direito e Economia Política. Militava em Berlim pelo Partido Social Democrata Alemão (SPD). Em dezembro de 1918, Rosa Luxemburgo liderava um levante armado contra o governo alemão, quando foi assassinada em Berlim na Alemanha em 15 de janeiro de 1919. (FRAZÃO, 2017)

Sei que amo Miguel mais ainda depois da traição. Se é que isso pode se chamar de traição. Puxo o cabelo de Pedro que está saindo da depressão com uma rapidez que me assusta. Ri sozinho, no auge. Beija a palma da minha mão e depois a leva até sua cara esbraseada (TELLES, 2009, p.138).

A liberdade sexual vivida por Lia rompe com os valores tradicionais. Pedro tem a primeira relação com Lia, que neste momento pode experimentar a sensação de superioridade sobre o sexo dominante. Por amar Miguel e não imaginar sua vida sem ele, Lia não configura esse desejo momentâneo como traição. Foi algo rápido e passageiro, que serviu para reafirmar o quanto seus sentimentos por Miguel eram verdadeiros.

--Você já teve experiência com mulher?

--Já.

--Que genial! E então?

--Não sei o que você quer saber - digo e fico rindo por dentro porque sei muito bem o que ele quer saber. — Nada extraordinário, Pedro. Tão simples. Foi na minha cidade, eu ainda estava no ginásio. A gente estudava junto e como nos achávamos feias, inventamos namorados. Quando lembro! Como era bom se sentir amada mesmo por meninos que não existiam. Trocávamos bilhetes de amor, ela ficou sendo Ofélia e eu era Richard de olhos verdes e certo escárnio no olhar, ô! Como ela sofria com esse escárnio. Mas era preciso um pouco de sofrimento. Não sei bem quando o nome de Richard foi desaparecendo e ficou o meu. Acho que foi numa noite, botei um disco sentimental e tirei-a pra dançar, me dá o prazer? Saíamos rindo e enquanto a gente rodopiava qualquer coisa foi mudando, ficamos sérias, tão sérias. Éramos demais envergonhadas, entende. Nos abraçávamos e nos beijávamos com tanto medo. Chorávamos de medo[...] (TELLES, 2009, p.129-130).

Nesta passagem, Lia descreve uma experiência lésbica que viveu no ginásio. Sempre disposta a experimentar novas sensações, Lia se entrega também a esse amor, que não chega a durar muito, mas que contribui para a construção da personalidade e características tanto físicas quanto psicológicas da personagem. Percebemos que mesmo ainda morando com sua família, de pais conservadores e tradicionais, Lia já começava a romper com esses padrões pré-estabelecidos pelas leis sociais.

A família de Lia desejava outro futuro para a filha. O fato dela viver em um pensionato de freiras, cursar a universidade e dizer que seria capaz de encenar uma cena de matrimônio com Miguel, mostra o respeito que ela tinha por seus pais, mesmo não seguindo a mesma linha de tradição. Foi depois de muitas mulheres, assim como Lia representada nesse romance, lutarem por seus direitos, que hoje a estrutura familiar já não é mais a mesma, temos famílias de todas as maneiras, mães, pais, dois pais, duas mães e tudo bem ser assim, porque, o que importa mesmo são os laços afetivos que estão sendo desenvolvidos e a educação que será dada a esses novos seres, que darão continuidade a nossas lutas nessa sociedade.

A representação feminina mais inquieta e desconstruída do romance, Lia se revela à frente de seu tempo, com convicções e desejos que muitas mulheres, assim como Lorena, guardavam para si. Representa a mulher forte e militante, mas sem deixar de ser sensível e empática frente a determinados assuntos. Extravasa seus sentimentos, lutando pelas causas em que acredita, tornando-se ainda mais forte e corajosa diante do medo de perder aqueles que ama.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações entre ficção e realidade nunca foram tranquilas, e se debate sobre isso desde a antiguidade clássica. Para que um texto chame a atenção do leitor ele deve parecer verdadeiro, sem necessariamente ser; seria essa a verossimilhança, que torna a história para o leitor reconhecível e possível, mesmo estando distante no tempo e no espaço.

A literatura não retrata a realidade, mas representa. As personagens de Lygia, por exemplo, podem até ser parecidas com pessoas que viveram naquele período, ou com quem convivemos, mas não são elas. A narrativa pode apresentar proximidade com a vida e experiências da escritora, mas não é, necessariamente fruto disso. É, antes de tudo, fruto da imaginação e criação da autora.

As Meninas tem como pano de fundo um elemento da realidade: a ditadura, período em que o feminismo já se fazia presente e deu às mulheres a possibilidade de ocuparem o mundo público, rompendo com os padrões estabelecidos entre os homens e questionando o regime patriarcal, lutando por uma existência sem divisões e tradicionalismo, mas nem por isso as personagens criadas por Lygia existiram na vida real, como afirma Eco:

Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. Não existe nenhuma regra relativa ao número de elementos ficcionais aceitáveis numa obra. E, com efeito, aqui há uma enorme variedade - formas como a fábula, por exemplo, a todo instante nos levam a aceitar correções em nosso conhecimento do mundo real. No entanto, devemos entender que tudo aquilo que o texto não diferencia explicitamente do que existe no mundo real corresponde às leis e condições do mundo real (ECO, 1994, p.89).

A literatura aqui é um parasita num sentido positivo de que é totalmente dependente do mundo real, por mais ficcional ou fantástica que seja. Em *As Meninas* isso é ainda mais evidente, pois a autora faz a obra colar na realidade, o que evidencia ainda mais sua relação de parasitária.

Nesta perspectiva, a proposta deste trabalho foi desenvolver uma análise reflexiva sobre a relação entre ficção e realidade presente no romance, dando ênfase para a representatividade da mulher, que vivia dentro de uma sociedade onde os desejos, gostos e opiniões femininas eram descartadas e excluídas da história do desenvolvimento social. “A experiência de reler um texto ao longo de quarenta anos me mostrou como são

bobas as pessoas que dizem que dissecar um texto e dedicar-se a uma leitura meticulosa equivale a matar sua magia” (ECO, 1994, p.18). *As Meninas* é o exemplo de narrativa que nos traz a cada nova leitura uma compreensão mais ampla do romance e que através de artefatos literários valoriza a palavra e mostra por meio do texto a luta de todos nós em defesa da liberdade.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: fatos e mitos**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: A experiência vivida**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CANDIDO, Antonio, *et al.* **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, 5ª edição.
- ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FRAZÃO, D. **Rosa Luxemburgo: Marxista polonesa**. In: Blog eBiografia 2018.
<https://www.ebiografia.com/rosa_luxemburgo/> Acesso em 15 fev. 2022.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e Literatura: uma velha-nova história. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. **Debates**, posto online no dia 28 de janeiro 2006. Disponível em <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1560?lang=pt> Acesso em 15 fev. 2022.
- TELLES, L. F. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

**“SE A VIDA REAL SUGESTIONA O ROMANCE ESTE
PODE INVERSAMENTE SUGESTIONÁ-LA”¹:
UMA ANÁLISE DA INFLUÊNCIA DA LITERATURA
NO MÉTODO CIENTÍFICO DA POLÍCIA NA
REVISTA *BOLETIM POLICIAL* (1907-1918)²**

Álvaro Daniel Costa (UNIOESTE)

Introdução

O começo do século XX no Brasil foi marcado por várias mudanças estruturais na sociedade. Dentre os principais aspectos pode-se citar a transição do modelo escravista para o trabalho assalariado, forte onda imigratória, bem como o processo de urbanização que trouxeram tensões dentro do fosso social. Com o advento da República agravaram-se as diferenças sociais latentes fazendo com que muitos habitantes não tivessem acesso a moradia, educação, saúde bem como outros pontos essenciais da dignidade humana.

Um dos principais exemplos de tensões na Primeira República foi na cidade do Rio de Janeiro. Até então capital do Brasil, contava com uma população³ de aproximadamente 811.443 pessoas no ano de 1900, sendo, portanto, a maior densidade populacional do país. Enquanto a capital se modernizava, os problemas iam se agravando.

De acordo com Schwarcz; Starling (2015) a população do Brasil aumentou aproximadamente 2,5 %, enquanto nas maiores cidades do país a taxa foi ainda maior e atingiu mais de 3%. O aumento populacional continuava alto no Rio de Janeiro, São Paulo e em Belo Horizonte. Já na virada do século XX tivemos na capital federal a Reforma Urbana do prefeito Pereira Passos, cujo modelo foi inspirado na cidade de Paris. O projeto tinha por objetivo a ampliação das avenidas, reorganização do espaço urbano, além da adaptação para o trânsito de automóveis e chegada da energia elétrica. Contudo, para a realização dessas obras, grande parte da população carioca foi expropriada, fazendo com que muitos fossem habitar nos morros e em lugares insalubres.

Segundo Schwarcz; Starling (2015, p. 328):

Postas à margem. Populações expulsas dos centros elegantes das cidades e deixadas ao largo da “civilização” nos sombrios sertões ou nas longínquas

1. Título inspirado na publicação de novembro de 1913 da revista *Boletim Policial* (1913, p.437).

2. *Boletim Policial* (1913, p.437).

3. Dados extraídos de: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6> acesso em 17/07/2020.

florestas começavam a tomar as manchetes dos jornais. Porém, os primeiros sinais de revolta partiram não do interior do país, mas de dentro das cidades.

Pode-se afirmar que o começo do século XX foi pautado por um forte controle social e cultural da vida dos cariocas, pois o progresso trouxe consigo muita desigualdade social e que vai refletir nas ações marginais⁴ e criminais da cidade. De acordo com Monteiro (2018, p.2) esse “progresso material gerou no Rio de Janeiro novos corpos para a criminalidade”. Com o objetivo de se coibir e controlar a população que entra aqui o papel do agente controlador da ordem no estado, ou seja, o papel da polícia nas ações de marginalidade. Ainda segundo Monteiro (208, p.3):

Pequenos agricultores, vadios, capoeiras, anarquistas, imigrantes, jogadores, alcoólatras, prostitutas, entre outros, compunham, na virada do século XIX para o XX, o conjunto complexo de homens e mulheres pobres, os quais representavam o motivo da maior parte da preocupação da força policial e da elite carioca.

A imprensa e as revistas segmentadas retratavam essa nova realidade do Brasil como veremos a diante.

Jornais e revistas no Brasil: a diversificação impressa

Na história da imprensa brasileira, os jornais e revistas tiveram papéis fundamentais na discussão dos mais variados temas. Contudo, o jornalismo se instala definitivamente apenas no século XIX, mais precisamente em 1808 com a vinda da família real. Antes do advento da tipografia, toda a documentação política e administrativa teve de se lavrar por meio dos manuscritos. Segundo Mindlin (2011, p.19), duas medidas foram relevantes quando a corte portuguesa foi transferida ao Brasil: a abertura dos portos e a impressão régia. Esses fatores abriram o país para o mundo a partir do ponto de vista político e cultural, sendo a primeira com efeito imediato e a segunda com resultados mais tardios.

De acordo com Molina (2015, p.49), “foram necessários três séculos para que as artes gráficas fossem implantadas, sob o rigoroso controle do Estado, no Brasil, em 1808”. A título de comparação, Molina (2015, p.49) aponta que “em 1500 mais de 250 cidades da Europa tinham instalados prelos de impressão; nesse ano, Paris já contava com 181 tipografias”. Deve-se mencionar ainda o fato de praticamente toda a América Latina ter jornal impresso antes do Brasil.

No início não existia tanta variedade de segmentação dos periódicos, pois no princípio a imprensa brasileira tinha um caráter oficial e político. A variedade impressa começa na década de 1820 com um periódico feminino de 1827 intitulado “*O Espelho*”

4. Entende-se como marginalidade, o grupo de pessoas excluídas do bem-estar social.

Diamantino”. Depois vários outros periódicos foram surgindo como, por exemplo, jornais e revistas ligados à literatura, religião, economia, ciência, policial⁵, etc.

No final do século XIX, com a República e o advento de novas tecnologias, a imprensa periódica se diversificou ainda mais. Este século pode ser definido como um período de transformações no mundo, com intenso desenvolvimento tecnológico e científico, além de mudanças sociais, culturais e políticas. Contudo, com o progressivo aumento dos periódicos, criam-se necessidades e demandas específicas. Nota-se que os periódicos revelam aspectos sociais e culturais em momentos distintos do país e que através do estudo da imprensa como fonte, pode-se notar múltiplos aspectos de uma sociedade.

Nesse contexto de explosão e diversificação impressa surge em 1907 a revista chamada *Boletim Policial*. Com periodicidade mensal⁶, a publicação tinha assuntos variados, contudo eram recorrentes diversos relatórios, estatísticas tipificadas dos crimes, pautas relacionadas à medicina legal, bem como artigos sobre os métodos científicos nos inquéritos judiciais e policiais. Vale apontar que essa publicação tinha um cunho informacional e científico dentro da polícia carioca e trazia atos administrativos, dados estatísticos notícias e até mesmo literatura. Como uma revista policial ela era feita para a própria polícia e era pensada para a formação da polícia que no começo do século XX estava se transformando.

O número de abertura continha os artigos que mencionavam como funcionaria a revista como, por exemplo, o artigo 173 que dizia⁷: “terão cabida nas páginas do *Boletim* todas as indagações científicas ou investigações técnicas que sirvam para elevar o nível da cultura profissional de todos os funcionários da administração”⁸.

A edição de maio de 1913 trazia um artigo que ilustrava um dos objetivos da publicação ao analisar a fisionomia da criminalidade carioca ao afirmar que a violência tem nuances e características próprias em cada período da história. O boletim ainda fazia um alerta sobre o aumento e a evolução particular da criminalidade no Rio de Janeiro:

Nos nossos dias e nos países civilizados, verifica-se que a criminalidade não só aumenta, e de uma maneira desproporcional com a cifra da população, mas tem sua evolução particular. Caracterizada por dois fenômenos: a criminalidade natural vai substituindo as fórmulas primitivamente rudes, musculares e impulsivas da violência, pelas formas modernamente intelectuais, requintadas, civilizadas das astúcia e, paralelamente a esta alteração morfológica, vai passando do estado agudo e esporádico para o estado crônico e epidêmico (*Boletim Policial*, 1907, p. 107)

5. Voltadas o não para um público massivo.

6. Publicada através da tipografia “*Imprensa Nacional*”.

7. Serão mantidas as grafias originais da época da publicação.

8. *Boletim Policial*, 1907, p. 3.

A revista apontava, portanto, que um dos principais problemas da criminalidade daquele contexto era o fato da violência se tornar crônica. Estudar os fatores da marginalidade requeria técnicas específicas bem como estudos de identificação criminal, pois a criminalidade era uma questão nacional. Deve-se salientar que o problema da violência⁹ é tão antigo quanto a história das sociedades quanto o tema guerra, violência e morte. As discussões sobre esse tema¹⁰ são recorrentes na História em inúmeras discussões de cunho político, social e cultural. Muchembled (2012, p. 13) afirma que a violência é um elemento “intrínseco a própria existência humana”.

A história da violência se mistura com a própria humanidade que desde tempos imemoriais tinham seus conflitos e tensões. De acordo com Bernaski (2017, p.2):

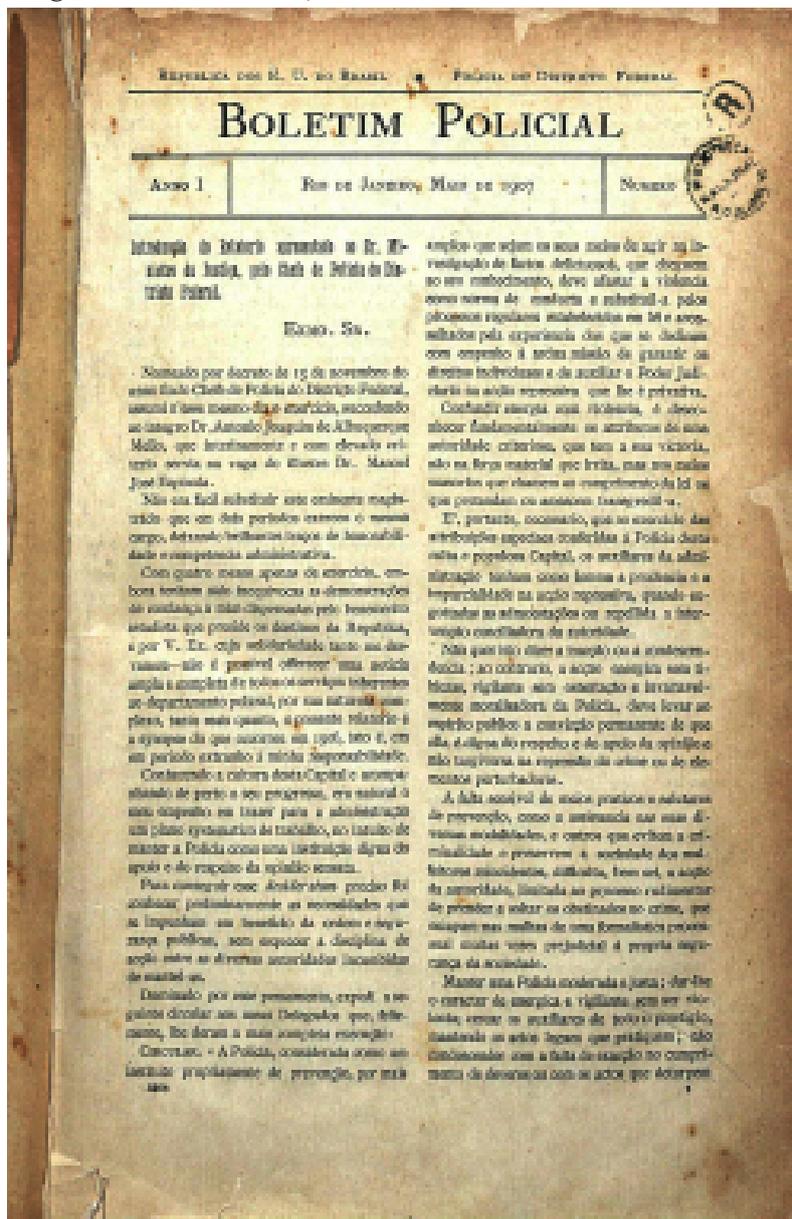
Não é fácil defini-la de forma profunda e detalhada, porque ela está presente em todos os espaços sociais e caracterizada de distintas formas, impregnada nas práticas culturais cotidianas de todos os seres humanos. Seus resultados produziram sociedades patológicas, corruptas, desiguais, entre outros adereços negativos, que evidenciam que as sociedades foram construídas pela prática da violência. Ela produziu Reinos, Impérios, Estados, entre outras construções políticas administrativas.

Deve-se mencionar que a violência pode ser coletiva, particular e pode ser produzida por um Estado ou organização política e pode ser não somente física, mas simbólica. Ainda deve-se mencionar que a violência é uma prática social e pode ser concebida desde uma maneira primitiva até “modelada” por alguma instituição garantidora de ordem.

O historiador Sidney Chalhoub articulou em seu livro *Trabalho, lar e botequim* questões relacionadas às classes populares pós-reforma urbana no Rio de Janeiro. Na visão de Chalhoub (2012, p. 78) “este mundo às avessas amoral, vadio e caótico é percebido como uma aberração, devendo ser reprimido e controlado para que não comprometa a ordem”, além disso, o autor discutiu violência enquanto discurso maniqueísta baseado em uma tradição cristã da existência do bem contra o mal e que o crime, a vadiagem e a ociosidade também serviam para justificar o domínio e o discurso sobre a violência da classe dominante. A questão moral e da ordem controladora era outro ponto convergente quando se tratava de falar sobre a marginalidade carioca.

9. De acordo com Muchembled (2012, p.7): “Tendo surgido no início do século XIII em francês, a palavra “violência”, que deriva do latim *vis*, designando “força” ou o “vigor”, caracteriza um ser humano com um caráter colérico e brutal. Nos séculos seguintes, a civilização ocidental lhe conferiu um lugar fundamental, seja para denunciar profundamente seus excessos e chamá-la de ilegítima [...]”.

10. Muchembled (2012, p.8) aponta que “em termos legais, a violência designa os crimes contra as pessoas, dos quais fazem parte o homicídio, os golpes e ferimentos, estupros, etc. A classificação desses fenômenos não é idêntica segundo os países e as épocas” [...]

Imagem 1: Primeira edição da Revista *Boletim Policial* em 1907.

Fonte: Hemeroteca Digital.

Nobert Elias na obra *O Processo civilizador* aponta que são as instâncias controladoras irão determinar as ações dos sujeitos e consequentemente seus hábitos, ou seja, é o estado através da polícia e em nome da ordem que irá construir discursivamente o que é certo ou errado. Todavia, vale frisar que todo processo civilizador é composto por lutas e conflitos, justamente o que vai acontecer com o começo da fase republicana no Brasil. Dentro desse contexto vai existir uma série de tensões no que se refere ao progresso frente aos valores e hábitos de uma sociedade que até o final do século XIX foi agrícola e escravocrata.

Dentro processo civilizador vai existir uma estrutura de conduta que vai ser o tecido de personalidade do homem, contudo, ao ultrapassar estes limites irão surgir as chamadas transgressões. Na visão de Gruner (2002, p.222-223):

As tentativas de constituição e instituição de uma “eugenia moral”, protagonizadas pelas elites políticas e econômicas, com o respaldo da imprensa, frustram-se em seu encontro com as práticas e sociabilidades marginais. Essas,

por sua vez, transformam-se em objeto de constante vigilância e controle e, ainda que indiretamente e à sua revelia, tornam-se úteis à manutenção da ordem. Talvez não seja exagero afirmar que os “poderes” e as “transgressões” dividem, entre si, alguns adjetivos comuns: são microfísicos, sutis, operacionais, relacionais. E, principalmente, delimitam-se, constituem-se e nominam-se um ao outro na e pela ação.

Ao mesmo tempo em que o Rio de Janeiro caminhava para a “modernidade e progresso” existiam conflitos dentro da sociedade que geravam um policiamento de hábitos e costumes considerados imorais e alguns até crime. Para que aqueles que ultrapassavam os limites do processo civilizador existiam as punições dentro dos rigores da lei.

Elias (1994, p. 244) aponta que “no mesmo período histórico no qual a racionalização faz visíveis progressos, também se observa um avanço no patamar de vergonha e repugnância”. Deve-se mencionar que a história do Brasil foi constituída de maneira violenta frente aos progressos e que as práticas de violência também fizeram surgir um país desigual e violento. Segundo Bernaski; Sochodolak (2016, p. 8):

A construção social do Brasil ocorreu de maneira violenta, à custa da subjugação de muitas etnias originárias, da concentração de riquezas, principalmente, as terras, que foram divididas entre poucas pessoas, escravização dos africanos, etc. Estas práticas produziram um país violento. A desigualdade socioeconômica entre as pessoas é nítida, fator determinante para a produção da violência. Esta disparidade foi construída pela exclusão social durante o processo histórico. A realidade era produzida no cotidiano, nas práticas sociais, marcadas por conflitos gerados entre escravos e imigrantes, no final do século XIX e no início do XX.

O Brasil nesse processo de construção social esteve imerso em processos de transformações pautados em violência. Transições de regimes políticos e dominação da classe abastada engendraram uma cultura da violência que até hoje está presente de modo intenso.

A violência sempre foi uma das principais pautas dos jornais e revistas, seja ao desvendar contravenções, crimes, mortes ou suicídios. Ao longo da história da comunicação, o tratamento dispensado pela mídia se modificou sobre esse tema, textualmente, visualmente e esteticamente. O modo como a marginalidade é retratada é um acontecimento para determinados títulos de revistas, sejam meios de comunicação de massa ou não.

As revistas policiais científicas e a literatura

As revistas científicas policiais na América Latina se desenvolveram rapidamente em um curto espaço de tempo. Durante o século XIX foram comuns o surgimento de revistas pensadas para divulgação e legitimação do que viria a ser a uma “polícia moderna”.

Segundo Bretas e Galeano no prefácio da obra *Policías escritores, delitos impresos* “las revistas acompañaron la vida de las policías modernas cuando hacia la década de 1820 empezaron a profesionalizarse y a enfocarse en la custodia de la seguridad interior.”

A primeira delas intitulada “*Police Gazette*” surgiu em Londres em 1829 e depois dessa, diversas outras apareceram em todo mundo como, por exemplo, *National Police Gazette* em 1845 nos EUA, *Victoria Police Gazette* em 1843 na Austrália, *Manuale del Funzionario di Sicurezza Pubblica* no ano de 1863 na Itália, *Revista de Policía* em 1870 na Argentina, etc. Já no Brasil destacam-se o *Boletim do Serviço de Identificação Judiciária* em 1900 e o *Boletim Policial* em 1907.

Segundo Bretas e Galeano (2016) apontam que as revistas policiais surgem no bojo das transformações de trocas de regimes políticos bem como do surgimento de uma polícia modernas. Essas revistas seriam legitimadoras de uma “nova polícia” que se pretendia científica. De acordo com Bretas e Galeano (2016, p. 13):

Las revistas policiales permiten observar una parte de las vivencias, reivindicaciones y aspiraciones de los policías durante el cambio de régimen y los seis años de República. No se trataba de revistas oficiales dedicadas a transmitir orientaciones, formación y espíritu de cuerpo al conjunto de la organización, sino de pequeñas empresas periodísticas con dos o tres redactores, en las que escribían algunos agentes comisarios con preocupaciones profesionales y se publicaban entrevistas y reportajes de interés para los policías.

A explosão desse tipo de impresso na América Latina se deve ao fato do aumento da taxa de alfabetização, o que fez possível a formação de um público leitor capaz de consumir notícias desse segmento. A grande imprensa também destinaria parte do seus espaços para notícias policiais bem como para a publicação de folhetins com autores do gênero policial. Pode-se dizer que o século XIX foi o grande boom da imprensa na América Latina, prova disso é o surgimento inúmeras revistas policiais na Argentina, Chile e Uruguai.

As revistas policiais também foram responsáveis pela formação de um policial escritor bem como a de um policial leitor. No caso da Argentina temos segundo a obra *Policías escritores, delitos impresos* as seguintes publicações: *Revista de la Policía de Córdoba* (1889); *Revista de la Policía de Córdoba* (1889); *Boletín de Policía* (1905); *Sherlock Holmes* (1911); *Magazine Policial* (1922); *Gaceta Policial* (1926); *Policía Argentina* (1934); *Revista de la Policía de Córdoba* (1889); *Revista de Policía de Entre Ríos* (1938); *Actuación Policial* (1939); *Carnet Policial* (1941); *Mundo Policial* (1969); *Revista Oficial de la Policía de Tucumán* (1939) e *Revista Policial de La Pampa* (1947). Já no Uruguai temos como exemplos as revistas *La Policía de Montevideo* (1885); *La Revista Policial* (1901-1903); *Revista de Policía* (1904-1907). Nota-se o rápido desenvolvimento nessas regiões, sobretudo, na região do Rio de Prata o que está conectado com a grande taxa de alfabetização desses países.

Muitas dessas revistas estavam circunscritas dentro dos interesses policiais e muitas vezes eram produzidos por funcionários que acumulavam muitos anos de experiência e também por ter uma relação próxima com o jornalismo. Surge neste momento as novas figuras do policial leitor e do policial escritor. Tanto *La Revista de Policía, Anales de Policía* e *Revista Criminal* inauguraram em Buenos Aires um espaço de publicação que dialogava com as crônicas policiais da imprensa.

As revistas policiais ocuparam um lugar central na vida cotidiana das polícias porque foram um canal pelo qual as polícias manifestavam as demandas corporativas do ofício. Vale salientar que estas revistas também possuíam conexão com gêneros periodísticos bem como literários. No Brasil, a revista *Boletim Policial* passou a publicar para além de textos científicos, narrativas da literatura com objetivo de se instruir os leitores que liam esse periódico.

Tabela 1: Primeiras revistas policiais no mundo

Nome da revista	Ano	Localidade
Police Gazette	1828	Inglaterra
National Police Gazette	1845	Estados Unidos
Victoria Police Gazette	1853	Australia
Manuale del Funzionario di Sicurezza Pubblica e di Polizia Giudiziaria	1863	Itália
Revista de Policía	1870	Argentina
Policía Española	1896	Espanha

Fonte: o autor baseado no livro *Policías escritores, delitos impresos*

A influência da literatura na polícia científica

Para os editores da revista *Boletim Policial* a relevância da literatura era essencial na formação de um bom investigador, sendo, inclusive, recomendada a leitura de romances e contos. Na edição de agosto de 1908 (p.174), o Boletim relatava que:

Quem lêr com atenção esses contos, de enredo empolgante, de um encadeamento logico, perfeito e natural, muito tem a lucra; são altamente instructivos, na observação dos factos e na sua deducção, faculdades muito apreciáveis no investigador

A revista ainda afirma que a leitura de literatura pela polícia era recomendada pelo renomado professor de polícia científica chamado Reiss. Na mesma edição de agosto existe o conselho de leitura da obra de Conan-Doyle, que segundo o boletim “deve ser

lida por todos aqueles que desempenham as difíceis funções da investigação criminal”. A partir de então a revista passou a publicar literatura em suas páginas.

De acordo com um artigo publicado no *Boletim Policial* (1913, p.437), “de algum tempo os romances policiaes e as novelas sangrentas invadiram as livrarias, construindo lhes os mais rendosos negócios” e que “muita gente ha hoje que não lê sinão Sherlock Holmes ou suas imitações mais ou menos grosseiras”. Segundo aponta a revista “é preciso considerar que o romance não deixa de ter uma influencia importante na educação da mocidade e na vida do povo, que é sempre a eterna criança”.

Na mesma edição o *Boletim Policial*¹¹ pondera que:

na febre de suas imaginações delirantes, os romancistas policiaes, si suggestionam gestos e visões criminosas nos cérebros predispostos, contribuem para a formação de um typo real de investigador policial scientifico.

A relevância da literatura para a investigação policial científica é expressa, claramente, quando o boletim assinala que “existe hoje uma investigação judiciaria científica que se serve, para desvendar um drama criminoso, de todo os meios facultados pelas sciencias modernas”. A imaginação dos romances e os passos para a resolução dos crimes se tornaram essenciais na própria formação da ciência policial e pode-se afirmar que a ciência bebeu da fonte literária para pensar o passo a passo de uma investigação criminal.

De acordo com o *Boletim Policial* (1913, p.437)

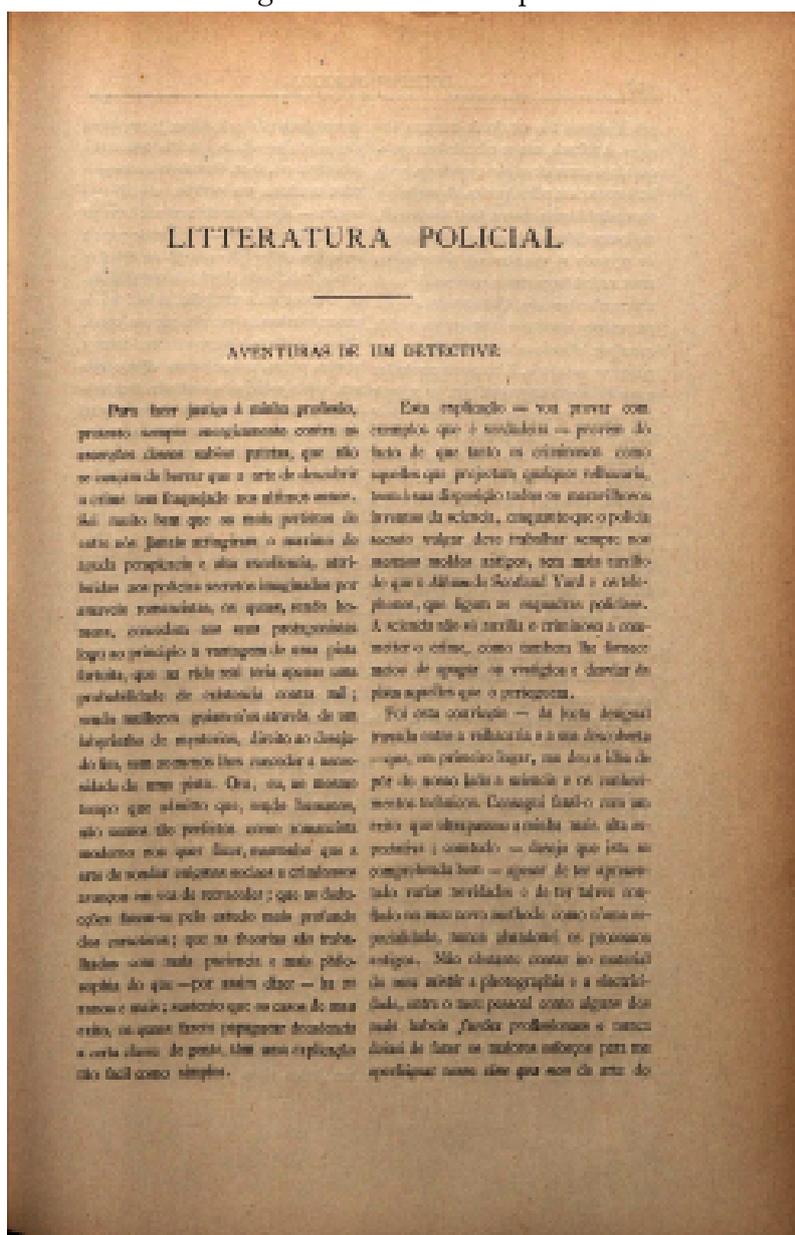
Foi justamente a imaginação fecunda dos romancistas que concorreu para transformar a investigação judiciaria numa verdadeira investigação scientifica; o typo scientifico.

A revista reafirma que “Si a vida real sugestiona o romance este póde inversamente sugestiona-la”¹², ou seja, uma pode influenciar o outra e corroborar não somente para o espírito humano como também para o próprio método científico.

11. *Boletim Policial* (1913, p.437).

12. *Boletim Policial* (1913, p.437)

Imagem 2: A literatura policial



Fonte: Boletim Policial (Janeiro de 1912).

Considerações finais

Buscou-se compreender neste trabalho a relevância da literatura para o trabalho do policial no começo do século XX. A Revista *Boletim Policial* preocupada com a atividade científica dos policiais e investigadores recomendava a leitura de contos e romances policiais a fim de educá-los através de muitos procedimentos escritos nas narrativas literárias.

De 1908 até 1913 foram publicados diversos trechos de clássicos da literatura policial que chegavam a passar de dez páginas do total da revista, cujo objetivo era despertar interesse da própria corporação pela literatura e ajudar até a ciência policial na investigação dos mais diversos crimes. A literatura era, portanto, fonte de inspiração para

a polícia brasileira do começo do século XX, uma vez que pelo método indiciário seria possível elucidar os delitos.

Referências

BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

BOLETIM POLICIAL. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1907-1918. Mensal.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. 3ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. vol 2, 1994.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **BNDIGITAL**: Hemeroteca Digital. Rio de Janeiro, 21 abr. 2022. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 21 abr. 2022.

GALEANO, Diego; BRETAS, Marcos Luiz. **Policías escritores, delitos impresos**: revistas policiales en América del Sur. 1ª ed. 2016. 550604 p.

GRUNER, Clóvis. **Uma cidade em angústia: delinqüência e criminalidade na imprensa joinvilense (1960-1980)**. 2002. 260 f. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

IBGE- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Brasileiro. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

MINDLIN, José. Impressão Régia: seu significado e suas realizações. In: ABREU, M.; BRAGANÇA, A. (Orgs). **Impresso no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p.19-21.

MONTEIRO, Rodrigo Maia. **Crime e punição no Rio de Janeiro**: O Boletim Policial (1907-1918). In: Encontro de História da Anpuh Rio, Niterói, 2018.

MUCHEMBLED, R. **História da violência**: do fim da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 846.

PAIXÃO, AMOR, SOMBRAS: DOMITILA DE CASTRO E A IMPERATRIZ LEOPOLDINA EM TRÊS FICÇÕES HISTÓRICAS¹

Stanis David Lacowicz (UNIOESTE)

Além da problematização das fronteiras entre história e ficção, uma das marcas das ficções históricas contemporâneas (ou pós-modernas) é o foco nas figuras históricas “ex-cêntricas”, às margens do discurso oficial (HUTCHEON, 1991). Esse movimento permite compreender o funcionamento e a não-naturalidade das posições ocupadas por personagens, tanto na ficção quanto na sociedade, como apresenta Hutcheon, a partir de Derrida e Hassan:

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis (HUTCHEON, 1991, p. 86).

De maneira semelhante, Perkowska (2008, p. 42) afirma que o romance histórico contemporâneo promove uma alteração no espaço histórico conforme definido pela tradição, “postulando y configurando en su lugar las *historias híbridas* que tratan de imaginar otros tiempos, otras posibilidades, otras historias y discursos”. Pensando as histórias híbridas também como um gesto de leitura, pretendo estabelecer uma análise de ficções históricas que evidencie silenciamentos, apagamentos e parcialidades na reconstrução de personagens de algum modo às margens da história oficial. Em específico, atentarei ao modo como as personagens históricas Domitila de Castro e a Princesa/Imperatriz Leopoldina são ficcionalizadas nos romances *A Marquesa de Santos* (2009), de Paulo Setúbal, *El império eres tú* (2012) de Javier Moro, e *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), de José Roberto Torero (doravante, *O Chalaça*). As três obras de nosso *corpus* performam diferentes projetos de criação literária em diálogo com a história; levarei em conta, assim, o modo como os textos tratam as posições sociais e papéis históricos ocupados por aquelas mulheres. Ainda que sejam personagens conhecidas, a frequente centralidade dos textos em d. Pedro tende a ofuscá-las; são legadas a um espaço marginal na história, limitado às suas relações com o Príncipe/Imperador. A partir desse recorte, as análises serão cotejadas com as considerações da primeira parte da obra *A mulher escrita* (2004), de Branco e Brandão, no que diz respeito a personagens femininas no registro masculino.

1. Uma versão desse texto foi apresentada no VI SIMELP, em Santarém-Portugal.

A MARQUESA DE SANTOS OU ERA PARA A DOMITILA SER A HEROÍNA

Em *A marquesa de Santos* (2009), de Paulo Setúbal, publicado em 1925, é retratada a história de Domitila de Castro Canto e Melo, paulista que se tornou a amante mais conhecida de d. Pedro I do Brasil, elevada a certa oficialidade ao ser agraciada com o título de Viscondessa e, posteriormente, de Marquesa de Santos, além de ter reconhecida a paternidade de sua filha com o Imperador. Nos seus 30 capítulos, esse romance volta-se a um período entre 1813 e 1829, conduzido por um narrador heterodiegético, situado num período posterior ao romance.

No primeiro capítulo da obra, estamos em 1813 e acompanhamos os preparativos para o casamento de Domitila de Castro com o Alferes Felício Pinto Coelho de Mendonça. Nesse ponto, já se percebe a atmosfera de intimidade que o romance busca criar na abordagem das personagens. Após abordar o alvoroço do casamento, o inesperado da relação do casal, o narrador comenta sobre os vários namoros anteriores de Domitila.

Em termos de focalização, o narrador nos apresenta a moça por um olhar paralelo aos dos vários rapazes que eram encantados por Domitila, evocando no seu discurso as sensações que a garota provocava: “era uma criaturinha perturbante, linda boneca de dezesseis anos, leve como uma pluma, botão de rosa pelo amanhecer. Que primor de tentações!” (SETÚBAL, 2009, p. 11). Os cabelos e olhos negros, o sorriso tentador, são apresentados por uma voz que, aos poucos, mescla-se aos personagens na maneira como observa Domitila; daí resulta uma posição ambígua com relação a ela, misto de desejo e repulsa decorrente da sobreposição de pontos de vista. Essa ambiguidade se manifesta no uso do oxímoro ou expressões de efeito sinestésico, descrevendo a personagem a partir da combinação de palavras que, na sua contradição aparente, reforçam o sentido geral da expressão: “graciosa petulância”, “fulgor líquido”, olhos negros que encham de “quentura e brejeirice”. Essas expressões demonstram a oscilação entre a focalização interna variável e a focalização zero, enquanto apreensão do universo diegético mais ampla do que a das personagens (GENETTE, 1979). No final desse capítulo, o narrador antecipa que a menina se tornaria “a tresloucada paixão de D. Pedro I”, a “adorável Marquesa de Santos, de tão reboante fama, a única mulher das Américas, que encheu um Império com o ruído do seu nome o escândalo do seu amor” (SETÚBAL, 2009, p. 21). Por meio do deslocamento do ponto de vista no plano temporal permitido a esse narrador (USPENSKY, 1983), em relação às personagens do episódio, sugere-se a fama negativa de Domitila, seu teor disruptivo. Além disso, esse ponto de vista se alinha ao dos possíveis leitores, dos quais se esperaria alguma noção de quem havia sido a Marquesa, uma vez se tratarem de personagens do passado histórico.

Nove anos depois, no clima de exaltação provocado pela Proclamação da Independência, Domitila (já separada de Felício) e seu pai são convidados por d. Pedro

ao espetáculo para celebrar a emancipação política do país. No teatro, Domitila nos é apresentada pelo olhar do futuro imperador: ela “já não era mais aquela boneca de dezesseis anos [...] Era mulher feita, mulher desabrochada, mulher-mulher em pleno verão de sua formosura, em plena inflorescência de suas graças” (SETÚBAL, 2009, p. 48). Por meio do discurso indireto livre, a maneira como d. Pedro a devorava com os olhos emerge no discurso narrativo. O contraste que é estabelecido entre ela de então e a jovem adolescente, por outro lado, demarca uma relação e a posição no discurso ocupada pelo narrador, que também se deleita com aquela visão: “Que mulher! Ah, a volúpia daquelas linhas, a quentura daqueles olhos, o arfar daqueles seios, o vermelho sangrento daqueles lábios” (SETÚBAL, 2009, p. 48). Uma vez mais, confundem-se os pontos de vista de personagem e narrador, agora também no plano ideológico/avaliativo (USPENSKY, 1983). Para a mesma noite, d. Pedro e Domitila planejam se encontrar no quarto dela, iniciando suas relações amorosas com tons de aventura romântica e proibida.

A primeira menção à Dona Leopoldina se dá no capítulo 4, no contexto da aclamação dos imperadores, em 12 de outubro de 1822. O teor oficial domina a entrada da personagem; no modo como ela é apresentada, pode-se pensar que Leopoldina apenas faz par com d. Pedro no que diz respeito a questões de Estado, o que é reforçado por detalhes que demarcam uma ocultação do ambiente pessoal e familiar. Eles são apenas imperadores, mas não são postos como marido e mulher (inclusive os vivos que lhes são prestados pelo povo surgem separados), a filha deles, quando celebrada pelo povo, também aparece como a “linda princesinha”, sem a presença mesmo do termo filha a reforçar o vínculo familiar, que seria visto como evidente, mas é apagado na discursividade. Essa manutenção de um ponto de vista externo reforça, pelo contraste, o ponto assinalado mais acima, no que diz respeito à maneira como o narrador se comporta com Domitila, indicando a particularidade na figuração dessa personagem.

A tensão entre as imagens da Imperatriz e de Domitila pode ser observada no episódio em que essa é convidada para assistir à missa na Capela Imperial, tomando parte em uma tribuna (honraria concedida apenas aos mais nobres). Ali, contudo, ela é rejeitada por parte das damas do Paço que, ao verem a mulher naquele espaço, sentem-se ofendidas e a abandonam, causando grande constrangimento. A entrada de Domitila em cena é preparada por termos que evocam o incômodo que ela causava, “a perturbante senhora” (SETÚBAL, 2009, p. 128); sua chegada é precedida por um clima de fofocas, instigado pelo Chalaça, secretário de d. Pedro, com as damas se horrorizando com a possibilidade de a amante se fazer presente.

A chegada de Leopoldina à Capela, por outro lado, mantém o aspecto oficial, de elegância que se atém a sua condição aparente: “alta, loura, gargantilha de pérolas ao pescoço, assoma à balaustrada de sua tribuna” (SETÚBAL, 2009, p. 130). Todos a contemplam e acompanham com solenidade e silêncio, rompido pela chegada desestabilizadora de Domitila: “Naquele momento de concentrada religiosidade, uma

linda morena, elegantíssima, vestida à Zamperini, atravessa a nave com sobrançeria, fronte erguida, derramando em torno de si, ao ritmo do seu andar, todos os feitiços do seu donaire” (SETÚBAL, 2009, p. 131). A imperatriz representaria a contenção e o respeito, Domitila surge como a ruptura, o derramamento, o exagero.

No capítulo onze, intitulado “A primeira-dama” (SETÚBAL, 2009, p. 137), Domitila reclama a d. Pedro sobre sua rejeição na Capela Imperial, culpando Bonifácio, instigada pelo Chalaça. Nesse instante, o ministro chega para falar com o Imperador justamente sobre a inconveniência política e moral causada por Domitila (que havia se escondido). Expõe que a colocar nas tribunas imperiais seria nivelar as damas da Corte a “essa mundana”, e que ele, como imperador, tinha o dever de atuar de forma exemplar, deveria, portanto, “[...] como esposo, como pai, como Imperador, terminar de vez com essa ligação. É preciso, Majestade, para o respeito e para o decoro do trono, que Vossa Majestade obrigue essa mulher a sair imediatamente da Corte” (SETÚBAL, 2009, p. 142). É interessante notar a gradação e vínculo entre os postos ocupados por d. Pedro em diferentes esferas, que se vem interligadas: o matrimônio, a paternidade, o império. Nota-se, da perspectiva de Bonifácio, o manejo argumentativo da noção de *persona*, como sua figura é elaborada por fora, sua posição na simbologia política e social, não deixando de lado aquilo que se espera de seu foro íntimo (SOUZA, 1999). O imperador, já esperando essa posição, ameaça o ministro, afirmando ser mais fácil ele perder sua pasta que Domitila sair da Corte. Bonifácio, certo de sua derrota e cômico da animosidade de d. Pedro, demite-se: “A Domitila continuará na Corte, Sr. D. Pedro. Mas o Primeiro-Ministro demite-se. Vossa Majestade, com seus vinte e quatro anos, prefere os amavios enganadores dessa mundana aos conselhos sensatos dos homens de Bem” (SETÚBAL, 2009, p. 143). D. Pedro se exalta, levanta-se com os punhos fechados e, gritando, expulsa Bonifácio do palácio e do governo. Com isso, os Andradas são demitidos, para triunfo do Chalaça e alegria de Domitila.

Percebe-se nessa cena um enaltecimento da figura de Bonifácio, enquanto o defensor da moral e dos bons costumes, um “homem de bem”, com seus conselhos sensatos, contra “a mundana” e seus amavios enganadores, pelo bem da nação. Um tom de afetação modula o discurso do Ministro, pelos termos que utiliza (“homem de bem”, “para o respeito e para o decoro do trono”), exalando um forte moralismo ao qual o narrador parece dar suporte ao descrever, por exemplo, a “alta superioridade esmagadora” de Bonifácio. Dessa maneira, igualmente dá, senão suporte explícito, ao menos um destaque comprometedor à opinião do Andrada sobre a amante do Imperador: uma feiticeira com seus “amavios enganadores”, evocando o sentido de uma poção do amor, mas falsa (duplamente enganadora); além disso, sobretudo, ela seria uma mundana, termo pejorativo que indicaria não só a atitude materialista, em oposição aos valores do espírito, mas também a colocaria como prostituta.

Ao longo do romance, nota-se uma posição ambígua do narrador com relação a Domitila, num misto de admiração, desejo e repulsa moralista. Não raro, a personagem aparece com termos que ressaltam o encanto dúbio que ela provocava: ela possuía “um olhar coruscante. Um olhar atrevido de mulher” (SETÚBAL, 2009, p. 79); é colocada como “A encantadora paulista” (SETÚBAL, 2009, p. 162) e “a pérfida paulista” (SETÚBAL, 2009, p. 233); utilizava-se de “um jeito brejeiro e trêfego” (SETÚBAL, 2009, p. 162) para atingir seus interesses frente ao Imperador; era a “onipotente senhora” (SETÚBAL, 2009, p. 195), a qual todos recorriam para conseguir favores do Imperador. Desse modo, sua trajetória reforça esse processo de ascensão social, o deslumbramento de Domitila com a Corte, sua rejeição ao ambiente provinciano de São Paula, no qual, contudo, já fazia parte de uma elite. Sua relação com o Imperador a leva a conquistar espaço entre os nobres, adquirindo inclusive certo poder político paralelo.

Leopoldina, que por um longo tempo não desconfia do marido em relação à Domitila, é portadora de uma, segundo o narrador, “tocante ingenuidade”, não se importando sequer com a nomeação daquela como sua Primeira Dama. Somente após uma viagem a Bahia, em que a Imperatriz flagra um beijo dos amantes, que a situação se torna clara e a narrativa passa a se deter sobre a seu sofrimento e mesmo sobre a sua vida pessoal: “E era de ver-se ali, ao crepúsculo, apoiada à janela, a pobre D. Leopoldina! Daquela Imperatriz jovial, sanguínea, a transbordar viço e saúde [...] restava agora, tristonha e enervada, uma criatura sem cor [...] ferida de melancolias pungentes” (SETÚBAL, 2009, p. 238-239). A situação se agrava e a dor de Leopoldina chega ao ápice quando d. Pedro passa dias na casa de sua amante, devido à morte do pai dela. A imperatriz ordena que os pertences do marido sejam postos para fora e decide se isolar no convento da Ajuda. Ao discutirem, transborda o sofrimento de Leopoldina, principalmente depois de d. Pedro pedir que ela se contivesse e se preocupasse com o escândalo: “Eu já estou farta de suportar tantas humilhações! [...] A taça transbordou. Vá viver com a divorciada!” (SETÚBAL, 2009, p. 242). Enfurecido, ele ameaça bater na esposa, que lhe desafia: “Vamos! Dá na tua mulher! Espanca a mãe de teus filhos! Faze esse ato heroico! [...] Não, Sr. D. Pedro, não foi para ‘isto’ que Vossa Majestade foi buscar-me na Áustria! [...] Para ser humilhada como sou, todos os dias!” (SETÚBAL, 2009, p. 239). Essa limitação em apresentar Leopoldina se deve apenas em partes ao fato de o texto pretender se deter sobre a história de Domitila. Ao apresentar o plano psicológico da imperatriz somente após a descoberta do caso extraconjugal, leva o leitor a associar os tormentos da personagem diretamente à atuação da amante; os sentidos sugeridos seriam de que, não fosse Domitila, Leopoldina seria feliz, ou pelo menos, não se afundaria numa melancolia que a teria levado à morte, conforme é narrado sobre a decadência de sua saúde.

EL IMPÉRIO ERES TÚ OU ENTRE PAIXÃO, SEDUÇÃO E AMOR ROMÂNTICO

El imperio eres tú (2012), de Javier Moro, composto por nove partes, entre as quais se distribuem 105 capítulos e um epílogo, abarca o período desde a vinda da família real ao Brasil em 1808 até por volta de 1834. Além da divisão em partes e capítulos, pode-se dizer que o romance, primando por uma narrativa linear, organiza-se de acordo com as quatro principais mulheres com quem d. Pedro teria se relacionado em sua vida: Noemie, Leopoldina, Domitila e Amélia.

Nesse romance, uma das temáticas explorada é a angústia de d. Pedro acerca de seu papel como membro da família real, como futuro líder de um reino ou império, o que incluiria a necessidade de uma união matrimonial de cunho político. Seguindo essa linha, toda a primeira parte do romance retrata a relação de d. Pedro com Noemi, uma bailarina francesa, com a qual ele queria se casar. A relação é interrompida por maquinação de seus pais, devido à chegada iminente de Dona Leopoldina, da realeza austríaca, com a qual o casamento do príncipe já estava estabelecido. Ao contrário dele, a Princesa não só havia sido educada como se dispunha a fazer parte do jogo político: “Siempre fue consciente de que su destino era el de obedecer a un ideal superior, la causa monárquica” (MORO, 2012, p. 45). Diferente do romance de Paulo Setúbal, o texto de Javier Moro busca explorar mais a fundo as camadas das personagens: o sofrimento de Leopoldina vai se articulando com as suas características e com a sua história; romântica, idealizava a união a qual fora designada, o que aumentaria o impacto das decepções. Para tal, o romance incorpora citações de cartas que Leopoldina teria enviado a seus parentes e amigos, o que contribui para criar a ilusão de veracidade do texto como ficção histórica.

Na chegada de Leopoldina ao Rio de Janeiro, o narrador destaca o desconcerto, em certa medida positivo, que a aparência dela causou em d. Pedro, descrevendo seus olhos azuis violeta, seu cabelo loiro refulgente, sua pele como uma maçã rosada. Ao narrar a noite de núpcias, após a preparação dos recém casados para o ritual de consumação, o narrador se imiscua na intimidade e no desejo das personagens históricas: Leopoldina apenas desejava estar com o marido, pelo que suportava a estranheza do ritual de preparação; d. Pedro, por sua vez, com um sorriso pérfido, admirava “los abultados pechos cayendo de lado a lado, los pezones encarnados e infantiles, la piel tan blanca y transparente [...] y la mano colocada entre las piernas, tapándose vergonzosamente la pubis” (MORO, 2012, p. 92). A narrativa nos leva a ver um d. Pedro que deseja, nem que seja por um tempo, essa Leopoldina. Além disso, vemos a Princesa como uma personagem para a qual o sexo existe, que se deleita com o marido; esse ponto merece destaque por se contrastar a como ela é configurada no texto de Setúbal, em que se percebe certa assexualização da personagem. No romance de Javier Moro, por outro lado, por estar situada ainda num

momento inicial do texto, essa cena é decisiva para as imagens que o leitor construirá da personagem.

Um tema que é trabalhado no romance é a solidão de Leopoldina, que se agrava pelo choque cultural, pelas diferenças entre a sua família de origem e a família real portuguesa. Segundo o narrador, ela pouco se arrumava, interessava-se pela ciência e estudos, destoando de seu marido e dos interesses dele em relação ao que as mulheres poderiam lhe oferecer. Ainda assim, no começo do casamento, ela era admirada por d. Pedro, vista como uma boa companhia, que lhe ampliava o horizonte, falando de política e de história, acompanhava-o em passeios a cavalo e possuía uma sensualidade especial: “El secreto de su atractivo era una mezcla de pasividad y distinción” (MORO, 2012, p. 109). Na construção da personagem, o narrador articula as cenas nas quais ela surge com a exposição do seu plano psicológico, pondo em evidência aquilo que a movia e as consequências emocionais de sua relação com d. Pedro.

A Leopoldina desse romance é marcada por conter os sentimentos e ser discreta, pela dedicação ao esposo e pela resignação, motivadas pela religiosidade e por sua criação. Assim, ela dissimulava suas opiniões para não prejudicar a situação política do marido, atitude que aplicava à vida pessoal, principalmente às relações extraconjugais de d. Pedro. Fica claro que a Princesa sabia dos casos, não os ignorava, mas continha-se e sofria calada, segundo o narrador, pelo bem daquilo que acreditava ser algo acima de sua individualidade, o seu papel com relação à Coroa e ao Príncipe. Por isso, era fiel ao marido, em detrimento mesmo das próprias ideias e de seu desejo de voltar para a Europa: “Era de una determinación férrea, y su capacidad de entrega a lo que creía ser su deber – y preservar la monarquía era uno de los pilares de su credo – era ilimitada” (MORO, 2012, p. 200). Desse modo, ela buscava articular suas convicções com a fidelidade ao marido, dando-lhe suporte e animando quando sofria algum revés político. Durante o encaminhamento gradativo da ruptura do Brasil com Portugal, o narrador ressalta a participação ativa de Leopoldina, sendo confiado a ela muitas vezes um papel relevante, inclusive de liderança em relação à Independência.

Seguindo versões da história, Domitila de Castro surge no romance quando d. Pedro estava na cidade de São Paulo, para verificar a situação política da província. No último dia do Príncipe na cidade, durante a cerimônia do beija-mão, Domitila faz a sua entrada: “una mujer bien vestida, con un collar de perlas alrededor del cuello y tocada de un sombrero de velillo con una pluma de colores de algún pájaro de la selva” (MORO, 2012, p. 253). Ela vinha pedir auxílio ao Príncipe em ação contra seu ex-marido, que queria tomar-lhe os filhos e havia tentado matá-la. Nesse primeiro encontro, o narrador sinaliza a tensão entre ambos, construindo um jogo de sedução pelo qual o leitor é incorporado ao olhar de um sobre o outro. O discurso indireto livre, ao entrelaçar os pontos de vista de personagens e narrador, permite incorporar a maneira de ver e de pensar de cada personagem ao discurso narrativo (o ponto de vista no plano axiológico e psicológico),

em um jogo de co-referências pelas quais um personagem se revela pelo outro. Temos, então, acesso a Domitila pela visão de d. Pedro, que estava absorvido por “aquele rosto de pele dourada aureolado de grandes rizos de cabelo negro, por aqueles olhos escuros e almendrados, essa boca sensual e essa mirada cálida que lhe acariciava o coração” (MORO, 2012, p. 254). A descrição é motivada pelo crescente desejo do Bragança, perceptível por termos subjetivos que desenhavam a personagem, como a boca sensual e o olhar cálido. Domitila emerge, portanto, entrelaçada àquilo que d. Pedro espera dela.

Em contraste com o texto de Setúbal, o romance de Javier Moro explora mais a percepção de Domitila. Ao se dirigir ao Príncipe, inicialmente, ela o faz como se estivesse envergonhada, com a cabeça baixa a modo de submissão, o que serviria também a sua performance no jogo de sedução. Depois de explicar o seu caso e mencionar, de maneira instigante, que as cicatrizes das facadas que havia levado do ex-marido estavam em locais que não poderiam ser mostrados (mas apontando para as pernas), ela pede desculpas pelo atrevimento e levanta o rosto: “alzó la vista hacia el príncipe y se quedó sin poder continuar la frase, deslumbrada por aquel hombre que parecía flotar por encima de los escollos de la realidad y que sin embargo la escuchaba con atención” (MORO, 2012, p. 253). D. Pedro surge, pelo olhar de Domitila configurado pelo narrador, como um ser superior, que poderia salvá-la de suas dificuldades. Desse modo, ela sente um tremor, manifesta excitação, ao ver-se como imagem projetada do desejo do outro: “sintió un leve temblor al verse reflejada en aquellos ojos lánguidos enmarcados por patillas de lince” (MORO, 2012, p. 253). Enquanto Domitila comentava sua delicada situação, relacionada ao fato de seu ex-marido tramar para tirar-lhe os filhos, há um contraste entre essa temática e aquilo que se passava num espaço latente, obscuro, mas reciprocamente explorado pelas personagens nesse movimento de entrelaçamento mútuo. Nesse ponto, entra a descrição de Domitila pelo olhar e desejo de Pedro, ressaltando nela elementos ligados ao erotismo e à sedução: ela “se desplazaba con altivez natural y unos movimientos suaves, casi felinos”; “era voluptuosa en sus gestos, Dulce como sólo una brasileña podía serlo”; “Su sonrisa, que dejaba ver el contraste entre sus dientes muy blancos y su tez canela, tenía un punto de malicia” (MORO, 2012, p. 254).

A apresentação de Domitila se conduz por um conjunto de atributos que a inserem, mas também encerram, no ambiente do prazer e da beleza, mas uma beleza lasciva, incendiária. Ela se integra à imagem de mulher fatal, aquela que surge das sombras e, como o mito de Carmen, seduz, encanta e leva à perdição. No primeiro encontro noturno de Pedro e Domitila, o narrador expõe o fascínio dele, sem deixar de mencionar, contudo, o caráter inculto dela e a sua falta de educação, compensada por sua aparência e maneiras excitantes para o príncipe: “Pero su cuerpo, su gracia, su mirada, su sonrisa y su voz compensaban con creces su falta de cultura” (MORO, 2012, p. 255). Partindo da questão da educação, o narrador passa a comparar Domitila e Leopoldina, para ressaltar o deslumbre que aquela causava em Pedro: “Estaba frente a una mujer que era lo contrario

de Leopoldina” (MORO, 2012, p. 255). Conforme colocado, Domitila estava sempre arrumada e sedutora, preparada para “agradar a un hombre y hacerse querer”, enquanto que Leopoldina “nunca se había preocupado por cultivar su feminidad” (MORO, 2012, p. 255), usava pouca maquiagem, suas roupas eram largas e os livros eram sua paixão. Na comparação entre as duas, d. Pedro vê em Domitila a que melhor lhe completaria e, ao tratá-lo como homem e não como príncipe, aplacaria o seu desejo nunca satisfeito, segundo sua visão, trespassando o discurso narrativo. Na tensão provocada pelo jogo de expectativas e sedução, de contrastes e implícitos, a paulista se mostra conforme aquilo que Pedro esperava: “Domitila resultó ser la amante experimentada, desinhibida y divertida que Pedro había intuido” (MORO, 2012, p. 257).

Nesse capítulo, o narrador dá espaço a um espectro de oposições tradicionais em uma cultura falocêntrica: de um lado, a boa esposa com quem o sexo apenas serve para a reprodução; de outro, a amante que apenas serve para a consumação do gozo. Isso é reforçado pela noção de feminilidade manifestada, a qual estaria ligada ao agir em prol da vontade masculina, como a preocupação com a aparência. Da mesma forma, a mulher que se interessa por livros e que não se adequa a um padrão, acaba sendo legada ao desinteresse, o que ocorre com Leopoldina. Domitila, por sua vez, ao dominar um expediente de sedução e se valer dele, acaba sendo também posta em uma posição negativa e é valorizada apenas no que diz respeito ao prazer sexual; sua falta de estudos formais é vista como uma falha, mas não relevante, por ela ser uma mulher e por ela ser uma amante. Por um lado, fica claro que, nesse momento, estamos vendo o mundo pelo olhar de d. Pedro, que domina a narrativa. Com isso, aquele movimento de abordagem do plano psicológico de Domitila, fazendo emersos seus desejos, sua história, seus receios, acaba se afunilando apenas para a ambiência do sexo. Em certo sentido, ela se adapta ao desejo do olhar do príncipe, é configurada segundo diretrizes pré-estabelecidas que moldam uma imagem, a qual o narrador incorpora sem problematizar. Então, por outro lado, a ilusão que esse narrador heterodiegético busca conceder ao seu discurso faz com que essa imagem de Domitila seja fixada como uma verdade na narrativa; o narrador, desse modo, esconde-se por trás do ponto de vista de d. Pedro, mas esse silêncio se manifesta e passa a significar pelo recorte das cenas. Segundo Branco e Brandão (2004), a linguagem sedutora pode ser compreendida como um tipo de discurso mistificador das personagens femininas, que são faladas a partir do desejo do homem, seja o de d. Pedro ou do seu narrador; trata-se de uma “forma de um poder que cassa a palavra das personagens, substituindo o seu discurso reprimido pelo discurso de um outro sujeito”, um exercício de dominação, submissão “geralmente não conscientizada, não percebida por quem se submete a essa ordem” (BRANCO, BRANDÃO, 2004, p. 44).

A edição narrativa faz com que, após a noite de amores de Pedro e Domitila, o foco recaia sobre Leopoldina e sua dedicação às obrigações como substituta do marido, provocando um contraste significativo no andamento da história. Ela participava de

reuniões com os ministros, alertando-lhes sobre as demandas de Portugal que tolhiam o Brasil, concordando com Bonifácio sobre a iminência da ruptura com a ex-metrópole. Com isso, o romance propõe que, enquanto Pedro e Domitila se entregavam às paixões, era Leopoldina quem conduzia os rumos da nação.

Com Domitila, Pedro acreditava que poderia seguir o seu coração, sem precisar escolher entre ser príncipe e ser homem. Por isso, associa à independência do Brasil a sua própria, pela qual poderia, segundo sua ótica, fazer e ser como quisesse. Nesse sentido, o texto evidencia a sua personalidade egocêntrica, alguém que acreditava na ilusão do poder individual como motor da história: em sua visão, por exemplo, ele era o único responsável pela fundação do país (cf. MORO, 2012, p. 470). Na tensão entre ser o príncipe/Imperador e ser um homem, tanto a personagem quanto o narrador parecem ignorar que o homem que d. Pedro pretendia ser, com os prazeres que ele queria desfrutar, só eram possíveis justamente por ele ser um príncipe.

Dessa maneira, ao longo da obra, a personagem de Leopoldina é negligenciada por d. Pedro, sofrendo pelo abandono e pelo isolamento. Isso ocorre em parte por conta da relação do já Imperador com Domitila, em parte pelo contexto da Corte, em que problemas financeiros e intrigas isolavam a Imperatriz de seus amigos. Enquanto a família de Domitila recebia bonificações diversas e vivia com as benesses oferecidas pelo Imperador, Leopoldina sofria pelas muitas vezes que estava grávida, pelos cortes da renda que lhe era destinada e pelo desprezo a que era legada. Já sabedora do caso extraconjugal do marido, sentia-se humilhada e isso se agravava quanto mais pública se tornava a relação, sobretudo quando d. Pedro assume a paternidade de uma de suas filhas com Domitila, buscando promover, inclusive, a integração dela com os seus filhos ditos legítimos. Todo esse contexto torna a Imperatriz melancólica, fomentando a piora de sua saúde e, em associação com problemas de uma gravidez, leva-a ao falecimento.

Com a morte de Leopoldina, Domitila sonhava tornar-se imperatriz: “Una emperatriz brasileña, capaz de sintonizar con el Pueblo, sensible a sus necesidades, a sus aspiraciones, a sus ideales” (MORO, 2012, p. 398). Para tal, buscou até estabelecer uma genealogia que a ligasse à nobreza, uma origem que a conectasse especificamente a Inês de Castro, personagem histórica símbolo do amor proibido que teve com um também d. Pedro I, mas de Portugal. Mas o Imperador brasileiro não estava tão certo dessa união: estava aflito pela morte da esposa e por desconfiar que suas atitudes teriam agravado a situação dela; cada vez mais perdia poder político e via decair a sua imagem pública; todos ao seu redor o aconselhavam a romper a relação com Domitila. No oscilar de suas vontades, mas calculando a pressão sofrida sobre o assunto, Pedro começa a cortar os laços com a paulista, evidenciando a disjunção entre a imagem que ela tinha de si própria e aquela que ele tinha sobre ela: “Una amante era una amante, y no debía confundirse con una esposa. Ambas cumplían funciones bien distintas, aunque Domitila parecía ignorarlo” (MORO, 2012, p. 404). Pelo risco de perder seu posto de Imperador,

motivado também pelo gosto que ele tinha pelo trono, ocorre uma inversão em todo aquele investimento emotivo sobre Domitila; no jogo entre a faceta humana e a faceta política, entre a intimidade e a aparência, d. Pedro escolhe a última: “Por muy enamorado que estuviera, no estaba tan loco como para casarse con una plebeya porque sabía que afectaría a su propia identidad, a su ser íntimo y privado, [...] sería como renunciar a existir” (MORO, 2012, p. 405). Ser Imperador era, logo, mais importante do que viver um amor proibido. Como o próprio texto ressalta, o que d. Pedro sentia por Domitila era paixão (MORO, 2012, p. 265), caracterizada pelo erotismo e pela efusão extrema, mas não pela perenidade. Somando-se a isso a posição que Domitila ocupava em sua vida e a péssima opinião pública sobre a amante (principalmente após a morte da Imperatriz), o Imperador não tem escrúpulos em, quando lhe fora arranjado um novo casamento com uma princesa europeia, dispensar a amada, mandando-a embora para São Paulo.

A personagem, prevendo o desenrolar de sua história com o Imperador, padece do sentimento de não pertencimento: “La peor tortura que podían hacerle era apartarla de Pedro, marginarla del hombre que la había hecho ser quien era” (MORO, 2012, p. 446). O discurso do narrador não deixa de mostrar as contradições da personagem de d. Pedro, ainda que muitas delas vão se constituindo pela passagem do tempo. No que diz respeito a Domitila, seu plano psicológico é apresentado, mas ela pende também para uma preocupação com a honra e a aparência nobre. Aliando-se ao Imperador, ela se integrava a uma classe; seu ser, em sua perspectiva, se limitava ao prestígio que tinha por estar vinculada a d. Pedro. Assim, na dinâmica de pontos de vista, aqueles que dizem respeito a d. Pedro se sobrepõem aos de Domitila, evidenciando na construção da obra um olhar que mantém ainda a personagem feminina circunscrita aos desejos masculinos. O desenlace da história de Domitila, o seu abandono, não deixa de ser ironizado pelo narrador, como uma história que se repetia, mas de modo farsesco.

O CHALAÇA E AS MÁSCARAS DO DISCURSO

N’O *Chalaça* (1994), eventos do Primeiro Império brasileiro e da vida de d. Pedro são recontados a partir da perspectiva de Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, seu amigo, secretário e alcoviteiro. A marginalização discursiva dessa personagem no discurso histórico é ponto de partida para que o romance simule o verdadeiro diário de Francisco Gomes, intercalado com um livro de Memórias, lançando mão do recurso do “manuscrito encontrado” para justificar uma versão apócrifa dos textos. Por meio da voz autodiegética do Chalaça, a história é reencenada pela ótica da carnavalização, rompendo com as imagens heroicas dos discursos históricos. Desse modo, a recriação das personagens Domitila e Leopoldina passar pelo olhar de um narrador cuja confiabilidade já é questionada desde a premissa do romance. Sendo uma narrativa em que versões da história entram em tensão, a ironia visa, por meio do dialogismo, a problematizar a recriação histórica e o papel do historiador, cujos procedimentos são expostos como

organização de documentos segundo a criação de sentidos pretendida, mais ou menos conscientemente. Há, então, um jogo de máscaras e níveis narrativos, indicado já no prefácio pelo organizador dos textos, espécie de narrador-editor que, igualmente pouco confiável, sustenta a versão do Chalaça. Nesse prefácio, fingido como os da picaresca, a própria autenticidade do documento encontrado é posta em dúvida, oscilando entre o falso e o verdadeiro, entre a história e a ficção.²

Na medida em que o Chalaça era encarregado de atuar como mensageiro, intermediando as relações de d. Pedro com outras mulheres, as aparições de Leopoldina no texto tendem a ser pontuais, quase escusas. O narrador/personagem está em uma posição limitada com relação a essas personagens, o que não lhe impede de tecer comentários ou jogar com as opiniões circundantes sobre elas. Dessa maneira, por exemplo, Dona Leopoldina é mencionada pela voz de Caetano Gamito, político português no período da Guerra Civil Portuguesa, então secretário de D. Pedro, anos após a morte da Imperatriz. Comentando sobre a precária saúde de D. Pedro, ele critica os excessos de sua vida, causados: “Em parte porque sua primeira mulher, a Princesa D. Leopoldina, era muito condescendente, e em parte porque, na sua generosidade, D. Pedro nunca selecionou bem suas companhias” (TORERO, 1994, p. 90).

A personagem de Domitila aparece no romance precedida pela explanação que o Chalaça realiza de sua “teoria médica” acerca do fluxo e refluxo sanguíneo. Por meio da sátira de discursos filosóficos, ironizando a própria condução dos acontecimentos históricos, o Chalaça explana sobre a maneira como as mulheres conseguiam se utilizar do conhecimento acerca do fluxo sanguíneo. A premissa da teoria era a de que, quando algum órgão exigia a presença de sangue, como o pênis durante a ereção, outro órgão entrava em déficit sanguíneo; segundo a sua análise cuidadosa, esse órgão seria o cérebro, o que explicaria como os homens faziam todo tipo de promessas e juras durante e após o coito. Esse tratado médico-filosófico serviria para explicar, então, como Domitila teria enfeitado d. Pedro, a partir do primeiro encontro de ambos em São Paulo. Além da habilidade de usar a sedução para conseguir benefícios, a caracterização de Domitila pelo Chalaça não olvida os atributos físicos: “Devo dizer, em sua honra, que era mulher ondulada, formosa, de olhos vivos e partes muito rijas e bem servidas”. (TORERO, 1994, p. 100). Como em Javier Moro, é mencionada a questão do pedido de ajuda com relação ao divórcio como iniciador da relação entre os dois.

No capítulo 36, parte do livro de Memórias, o Chalaça narra a redação da Carta constitucional. Ao concluir a escritura do texto, leva ao imperador à casa onde, naquele período, ele passava a maior parte do tempo: o solar de Domitila, um dos presentes que ela havia recebido do Imperador. Como apresenta o Chalaça, “Nessa época a Domitila de Castro já morava no Rio de Janeiro e era a amante de D. Pedro. Se tu és amigo da

2. Essas características do romance são analisadas de modo mais detalhado em *Mitos hispânicos no romance histórico brasileiro: uma leitura de O Chalaça (1994) e de O feitiço da ilha do Pavão* (LACOWICZ, 2013).

gramática, há de ter reparado que escrevi ‘a’ em vez de ‘uma’” (TORERO, 1994, p. 127). O narrador reforça a exclusividade de Domitila, que fizera o Imperador deixar de se interessar por outras mulheres; como aparece no excerto, “A mulher enfeitara o Imperador e o dominava com uma muito eficiente aplicação do fluxo e do refluxo sanguíneo, conseguindo que ele atendesse seus caprichos” (TORERO, 1994, p. 127). Após uma hora de espera, d. Pedro atende o Chalaça, ainda que irritado pela interrupção. Depois que o secretário já havia exposto e explicado pontos do texto, Domitila aparece em cena para buscar o Imperador e fazê-lo “atentar a outras constituições” (TORERO, 1994, p. 128).

O capítulo 42, que trata de quando d. Pedro assumiu publicamente e registrou sua filha com Domitila, o Chalaça comenta: “Depois que a Domitila veio morar na corte, D. Pedro ficou mais pacato e meu fardo tornou-se mais leve” (TORERO, 1994, p. 149); não tinha mais que ameaçar esposos ou prometer benefícios. O narrador não se furta a mencionar, mesmo que brevemente, como Dona Leopoldina parecia encarar a situação da ascensão de Domitila, bem como do registro da filha: “D. Leopoldina suportava resignadamente a situação. Pelo menos agora ela sabia onde o encontrar quando precisasse” (TORERO, 1994, p. 149). O sarcasmo com a qual o Chalaça lida com a situação serve para distanciá-lo da Imperatriz e de seu possível sofrimento por conta de d. Pedro, uma vez que o próprio Chalaça tinha sua responsabilidade nessa relação.

A morte de Dona Leopoldina é narrada em um capítulo pertencente ao livro de memórias, cujas partes são compostas por um estilo intencionalmente mais afetado, por ser um gênero que se prestaria à divulgação pública. D. Pedro, naquele período, segundo o pouco confiável discurso do Chalaça, colhia as glórias enquanto Imperador (fossem elas reais ou uma ilusão); em viagem ao Rio Grande do Sul para apoiar as tropas que lutavam na Guerra da Cisplatina, contra o que hoje seria o Uruguai, recebe a notícia do falecimento da esposa. O Chalaça comenta, com sua fingida solenidade, que o “Grande Arquiteto” quis que: “em meio à vastidão dos pampas, chegasse aos nossos ouvidos a mui lamentável notícia do falecimento da esposa do senhor D. Pedro, a sereníssima — poucas mulheres fizeram tanta justiça a esse nome — senhora Imperatriz D. Leopoldina” (TORERO, 1994, p. 157). Segundo o Chalaça, o fato teria causado grande dor em d. Pedro, motivando-lhe a voltar prontamente ao Rio de Janeiro; além disso, ele teria composto um soneto do qual o Chalaça transcreve um trecho que considerava significativo da relação “Ela me amava com o maior amor,/Eu nela admirava a sua honestidade” (TORERO, 1994, p. 157). A função do Chalaça motiva o apagamento da personagem, ainda que a ironia que o faz chama-la “sereníssima” indique os espaços vazios que o narrador distribui pelo texto.

O desfecho da história de Domitila, por sua vez, também se relaciona com a morte de Leopoldina. Em festa dada pelo Chalaça e seus amigos, começam a discutir sobre o Imperador, agora viúvo. Por conta disso: “O grande assunto da festa era a Domitila.

Uns achavam que ela seria a nova imperatriz, outros que o Imperador seria um eterno viúvo, mantendo-a como a amante oficial” (TORERO, 1994, p. 166). Ministros e beatos rechaçavam a hipótese de bodas com a Marquesa de Santos, que consideravam uma “reles plebeia, sem nenhuma tradição” (TORERO, 1994, p. 166). Porque assim lhe favorecia, o Chalaça e seus amigos preferiam a hipótese do casamento com Domitila. No decorrer do romance, vence a convenção: a expulsão da Corte, tanto do Chalaça quanto de Domitila, é exigida por Dona Amélia, a segunda esposa de d. Pedro, quando ela chega ao Brasil.

LEITURAS DO FEMININO NUM *ENTRE-LUGAR* DE NARRADORES MASCULINOS: AS SOMBRAS DOS DISCURSOS

Os três romances em análise encontram-se na releitura que realizam da história brasileira e na reescritura das personagens históricas, como Domitila e Leopoldina. Dada a especificidade dessa análise, é importante considerar que se tratam de obras compostas por autores homens, cujos narradores tendem a se constituir, segundo diversos níveis de autoconsciência, como narradores masculinos. O feminino nessas obras surge, então, como mulher escrita, e não como escrita mulher, conforme Branco e Brandão (2004): a figura feminina se apresenta como uma imagem fugidia; “É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível”; assim, o texto se funda como lugar de corporificação de objetos de desejos impossíveis (BRANCO, BRANDÃO, 2004, p. 11).

Em suas análises, Branco e Brandão se movimentam num entre-lugar da literatura e da psicanálise, cujos procedimentos e teorias são articulados à abordagem do texto literário. A psicanálise permite, portanto, colocar em discussão o processo e estatuto da enunciação literária, relativizando as fronteiras da realidade e da ficção, evidenciando marcas composicionais que mobilizam uma determinada forma de se criar personagens femininas. A noção de imaginário é importante na compreensão do entrecruzar da percepção psicanalítica e da leitura literária. Esse imaginário seria, para Branco e Brandão, onde as imagens se exibem, onde o palco ficcional é a metáfora do palco psíquico: “com seus espaços, com seu jogo de luz e sombras, com seu obscuro chefe de maquinaria: o *autor*, este que se traveste de forma a confundir o lugar de onde fala e de onde constrói e comanda seus fantasmas” (BRANCO, BRANDÃO, 2004, p. 16). No caso desse *autor*, não se trataria da pessoa física, mas do autor implícito de Booth, situado no texto; ele não seria necessariamente o narrador, mas estaria em correspondência com ele, subjazendo à organização textual, orquestrando as vozes e as perspectivas múltiplas que constituem a obra.

O narrador do romance a *Marquesa de Santos*, como visto, parece não saber lidar com sua protagonista; sua relação ambígua com a heroína, num misto de desejo e repulsa, faz com que a personagem lhe escape, não lhe sendo possível explorar o seu plano psicológico ou mesmo a seu potencial como personagem de ficção. Ela existe apenas na medida em que instiga o desejo de d. Pedro e, consecutivamente, do narrador; fora dessa relação, ela também é apagada, pelo que o romance se encerra quando o Imperador a expulsa da Corte para poder realizar seu segundo casamento. Como coloca Branco e Brandão, com esse narrador masculino, as vozes são deslocadas, falando a miragem do feminino: “o que é masculino torna-se feminino, e o desejo do impossível torna-se o possível do desejo” (BRANCO, BRANDÃO, 2004, p. 13).

Nos três romances, uma temática recorrente é a da posição ocupada por Domitila na dinâmica das relações e expectativas sociais. É possível perceber que, de alguma maneira, ela compõe com Leopoldina a dicotomia entre dois tipos de mulheres, a santa e a puta, correspondentes ao binômio da casa e da rua. Por conta da questão do adultério, a marquesa de Santos institui, então, uma “violência erótica”, conforme a perspectiva de Branco e Brandão (2004), a partir de Bataille. Desse modo, essa personagem “transgride uma interdição do código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura, que supõe a subversão de determinada ordem” (BRANCO, BRANDÃO, 2004, p. 43). Por estar na contramão das instituições oficiais, correndo pelas margens, sua imagem sofre um tolhimento no olhar masculino, que a reduz ao objeto de desejo sexual e a limita a um espaço específico. Quando ela, pela razão que seja, tenta transpor esse espaço, o poder patriarcal, falocêntrico, da ordem familiar e das ordens discursivas, se interpõe e impede o movimento. Domitila é expulsa da corte, suas ambições são consideradas loucuras, devaneios. Nessa situação, o romance d’*O Chalaça* parece ser o único em que, ainda que tendo um narrador masculino, é possível perceber a problematização dessas questões, não vistas mais como relações naturais, mas como uma tensão entre posições ideológicas diferentes, perspectivas distintas que compõe um jogo de interesses político. O jogo de máscaras e a (auto)ironia da narrativa, bem como o exagero satírico, permitem que o leitor desconfie que, entre ele e a personagem, há a linguagem, o discurso, que molda as percepções. O Chalaça sabe-se limitado em sua visão sobre essas personagens; sua condição de vassalagem a d. Pedro, bem como de alcoviteiro, marca uma situação discursiva e evidencia a sua parcialidade.

Ao centrar o foco nas relações de d. Pedro com as mulheres, especialmente com Leopoldina e Domitila, o romance de Javier Moro inclina-se a reforçar a oposição entre ambas; o plano psicológico delas é explorado com maior consequência do que em Setúbal, contudo, ele parece se limitar às fronteiras dos desejos e culpas de d. Pedro. A constituição desse narrador, heterodiegético com focalização zero (oscilando com a interna variável), busca criar a ilusão de transparência entre discurso e diegese e, conseqüentemente, entre o discurso e uma suposta realidade histórica; é a lógica fálica

das certezas, uma estabilização de sentidos conduzidas pelo masculino, “cuja reserva de poder é justamente a imagem petrificada do feminino” (BRANCO, BRANDÃO, 2004, p. 29). O feminino estaria no espaço do disruptivo, que comparece de forma mais explícita na posição de Domitila, enquanto transgressora da ordem patriarcal, mas também pode ser percebido em Leopoldina, cujos sentimentos de entrega e a sua melancolia parecem destoar no discurso masculino, não sendo bem compreendidos. Para o narrador masculino, esse amor que leva ao sofrimento e ao apagamento da individualidade só é compreensível pela ótica do ideal romântico, também uma forma de racionalizar e conter a desestabilização. De certa maneira, esse romance ecoa de modo acrítico a posição da mulher com relação ao universo do casamento e da relação amorosa; essas personagens, na medida em que giram ao redor de d. Pedro, não “podem sair de seu espaço fechado para investir seu desejo num mundo mais amplo do trabalho e da realização pessoal” (BRANCO, BRANDÃO, 2004, p. 50).

Ao serem faladas, essas mulheres não detêm a palavra, suas vozes se constroem como ecos de discursos nas quais não são sujeitos, mas objetos de um discurso exterior que articula “a questão da sexualidade feminina, em uma sociedade patriarcal, em que a mulher não ocupa um lugar privilegiado” (BRANCO, BRANDÃO, 2004, p. 44). Em todo caso, as Domitilas e Leopoldinas escapam aos d. Pedros e aos narradores masculinos, constituem-se como uma falta que movimenta o desejo e a escritura; o romance de Torero, ao pôr em discussão a questão do discurso e da referência, mostra-se consciente das limitações em se tratar dessas personagens. Movimentos de máscaras, personagens legadas às sombras, objetos de desejo que emergem na falta: “Nascido[s] na lacuna, enigma dessa lacuna, aí nesse não-lugar do objeto perdido, vívida satisfação nunca experimentada, constituem-se o fantasma, o texto e a feminilidade”. (BRANCO, BRANDÃO, 2004, p. 16). Domitilas e Leopoldinas, histórias híbridas que, na leitura que navega pelos vazios e sombras do texto, rompem com a ordem racional, com a rigidez constituinte de discursos e ficções históricas gravadas em pedra e em Pedros.

Referências

BRANCO, Lucia Castello. BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LACOWICZ, Stanis D. **Mitos hispânicos no romance histórico brasileiro**: uma leitura de *O Chalaça* (1994) e de *O feitiço da ilha do Pavão* (1997). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. Disponível em: <http://www.culturaacademica.com.br/catalogo/mitos-hispanicos-no-romance-historico-brasileiro/>. Acesso em: 08 fev. 2019.

MORO, Javier. **El imperio eres tú**. Barcelona: Editorial Planeta, 2012.

- PERKOWSKA, Magdalena. **Histórias híbridas**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008.
- SETÚBAL, Paulo. **A marquesa de Santos**. São Paulo: Geração Editorial, 2009.
- SOUZA, Iara Lis Schiavinatto Carvalho de. **Pátria Coroada: o Brasil como Corpo Político Autônomo – 1780-1831**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- TORERO, José Roberto. **Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- USPENSKYY, Boris. **A poetics of composition: the structure of the artistic text and typology of a compositional form**. trad. Valentina Zavarin, Susan Wittig. Los Angeles: University of California Press, 1983.

A MEMÓRIA DISCURSIVA NO TEXTO DRAMÁTICO: OBSERVAÇÕES ACERCA DA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS A PARTIR DA RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA, HISTÓRIA, LITERATURA E ANÁLISE DO DISCURSO

Carolina Filipaki de Carvalho (UNICENTRO)

Edson Santos Silva (UNICENTRO)

A memória é a fala de “uma voz sem nome” (COURTINE, 1999), uma “presença ausente” (PÊCHEUX *apud* ORLANDI, 2008). É pela memória discursiva que aquilo que é dito faz sentido, uma vez que todo discurso evoca a memória e ela “se materializa no discurso” (INDURSKY, 2011, p. 68). Diante desta concepção, entende-se que o texto literário é um espaço de memória, uma vez que evoca discursos e formações ideológicas que o precederam, constituindo-se, portanto, em um objeto passível de análise a partir da perspectiva discursiva.

A obra *Women of Owo* (2006), do dramaturgo nigeriano Femi Osofisan, estabelece relações discursivas que produzem um efeito de sentido paródico, considerando-se a concepção de paródia na pós-modernidade estabelecida por Linda Hutcheon (1991), com a peça grega de Eurípides, intitulada *The Trojan Women* (416 a.C.). Propõe-se neste capítulo analisar como a compreensão desta relação entre as duas peças traz à baila o conceito de memória discursiva, na perspectiva da Análise do Discurso, e de que maneira ele ressoa no texto dramático em questão.

Parte-se do princípio de que a incorporação de elementos do teatro clássico faz exigências quanto à memória do sujeito leitor, de modo que ele precisa buscar sentidos no texto, traçando paralelos entre aquilo que lê e o já-dito. Desta forma, o texto dramático paródico opera no eixo entre a memória e a atualidade, constituindo-se em uma materialidade que coloca a linguagem em funcionamento. Demonstra-se que as formações discursivas que remetem ao colonialismo evocam no texto, observando-se, desta forma, o trabalho da memória discursiva.

Inicialmente, apresenta-se um breve resumo da peça e personagens, bem como o seu contexto histórico de produção. Metodologicamente, utiliza-se a abordagem teórico-analítica da teoria discursiva, que permite visualizar como a memória se materializa no discurso teatral em questão. Aborda-se o conceito de paródia na pós-modernidade, demonstrando como o texto apresenta traços deste tipo de escrita. Posteriormente, mobilizam-se os conceitos de intertextualidade, a partir da perspectiva da Teoria

Literária, e de memória discursiva, com o olhar da Análise do Discurso, demonstrando como eles podem ser empregados para a produção de um gesto de interpretação da obra *Women of Owu*.

A paródia pós-moderna no drama nigeriano

Women of Owu foi publicada em 2006, em língua inglesa¹, pelo autor nigeriano Femi Osofisan e se inscreve na definição clássica de tragédia, que corresponde a uma história em que se passa da felicidade ao infortúnio de maneira consciente, e, devido a isso, de maneira trágica. Neste gênero, as personagens agem diante da derrota causada por suas limitações frente às forças superiores, tratando-se de heróis em embate contra o próprio destino e a força dos deuses (PASCOLATI, 2009, p. 94-96).

A peça retrata as mulheres da cidade de Owu, após a derrota na guerra contra as forças aliadas. Ao invadirem a cidade, os soldados do exército inimigo tinham a ordem de matar todos os habitantes do sexo masculino, indiferentemente de serem adultos ou crianças. Sendo assim, restaram as mulheres, que, por sua vez, seriam transformadas em escravas dos vencedores. Nem mesmo a rainha e as princesas escaparam do destino de servidão. Logo, a peça retrata a espera dessas mulheres por seus destinos, as quais são incapazes de lutar contra a situação, pois nem mesmo a presença de deuses lhes proporciona segurança, esperança ou conforto.

O cenário é o portão da cidade de Owu e suas imediações. As mulheres sobreviventes aguardam em antigas barracas construídas em madeira e bambu, cobertas de palha, as quais faziam parte do mercado local. A cidade resistiu à invasão por sete anos, contudo, durante um incêndio, as forças inimigas conseguiram invadir o lugar. O muro quebrado e pontos flamejantes dão o tom da violência e destruição.

Há nove personagens listadas na seção “*characters*”, além da líder do coro; o coro; e os soldados. Dois deuses africanos, sendo os orixás Anlugbua e sua mãe, Lawumi, integram a lista de personagens, e, embora sejam deuses, demonstram desconhecimento daquilo que precedeu a tragédia e mostram-se vingativos em relação aos erros da população de Owu, contrariando o perfil protetor e onisciente característico dos seres divinos.

Lawumi justifica e vê como justo o sofrimento da população de Owu por dois motivos: primeiramente, pelo fato de que os cidadãos daquele lugar escravizavam seus semelhantes; e, em segundo lugar, pelo desrespeito em relação aos deuses, tendo em vista a invasão e depredação dos santuários. Há, ainda, algumas mulheres, dentre elas, a rainha Erelu, e a princesa Orisaye, que, embora sejam da alta sociedade, terão o mesmo destino das demais mulheres do reino.

1. O inglês é um dos idiomas oficiais da Nigéria, além de outros idiomas de origem africana.

Os três personagens não deificados do sexo masculino são o bebê Aderobun – neto da rainha, o soldado inimigo Gesinde e o líder do exercido aliado, Okunade. O menino será encontrado e morto pelo soldado, cumprindo-se as ordens dos generais de extinguir totalmente a população masculina. Dentre as mulheres, está Iyunloye, ex-esposa de Okunade, apontada como a causadora do conflito por ter deixado o marido para desposar o filho mais novo do rei de Owu. Outros soldados aparecem em cena de maneira secundária, mas não têm falas.

A peça estabelece uma relação interdiscursiva e intertextual com o texto clássico do teatro grego *The Trojan Women*, escrita por Eurípides em 416 a.C. No drama grego, retrata-se a espera das troianas por seu destino após a derrota na guerra de Troia, contra o exército grego, a qual durou dez anos. Na peça clássica, os deuses discutem a situação e planejam vingança contra aqueles que arrasaram Troia. A relação entre as obras é estabelecida pelo autor nigeriano, que, em uma nota acerca da gênese da peça, fala de sua inspiração para a escrita tendo como ponto de partida o clássico grego, em razão da similaridade entre os longos conflitos bélicos que ocorreram em Troia e em Owu.

Ao longo da peça, o coro entoa músicas fúnebres e canções nupciais nigerianas, as quais aparecem traduzidas no apêndice, ao final da obra, contudo, o autor destaca em nota explicativa que elas fazem parte da cultura local e que a tradução não contempla todos os aspectos e conteúdo metafórico destes cantos. Desta forma, a tradução apenas situa o leitor que não conhece ioruba (OSOFISAN, 2006, p. 68).

Em ambas as peças, um acontecimento histórico é o pano de fundo para a criação da obra literária, ação denominada por Hutcheon (1991) como metaficção historiográfica. A autora afirma que as metaficções historiográficas se situam dentro do discurso histórico e “os intertextos da história assumem um status paralelo na reelaboração paródica do passado textual do mundo e da literatura” (HUTCHEON, 1991, p. 146-147).

Desta forma, o passado reverbera no presente, seja por meio de sua reescritura na ficção ou na história. Ao mesmo tempo, o passado também é utilizado para narrar o presente, uma vez que, a partir da exposição dos efeitos de uma guerra, evoca os conflitos e suas consequências na atualidade. Em meio a isso, as releituras dos clássicos gregos são relevantes para o contexto africano atual porque remetem a questões políticas no que tange ao período pós-colonial e pós-independência dos países africanos, marcado pelas lutas e exploração das populações mais vulneráveis (WEYNENBERG, 2013, p. XI).

Assim como na obra teatral acerca da guerra de Tróia, em que Helena é apontada como culpada pelo conflito, em *Women of Owu*, a culpa recai sobre Iyunloye, que faz com que seu ex-marido, tomado pela raiva, deixe de ser um artesão e passe a liderar o exército na guerra contra Owu. Esse sentido ecoa, pelo funcionamento da memória discursiva, o discurso bíblico, no qual Eva retira Adão do paraíso. Ou seja, de acordo com esses discursos, a mulher é a culpada pelos males que atingem os seres humanos, pois retiram a paz do reino e instauram a guerra e a infelicidade.

Hutcheon observa que a paródia na pós-modernidade não é uma imitação debochada e com intuito destruidor do texto que foi parodiado, mas se constitui a partir de paralelismos dotados de uma diferença irônica, de modo que é uma “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 16-17). Essa inversão irônica se materializa em diferentes aspectos do texto, inclusive nas questões estéticas e morais de uma obra literária, bem como em traços e trejeitos das personagens.

A paródia, aponta a autora, é “uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança”, uma “abordagem criativa/ produtiva da tradição”, quando um autor se apropria das convenções de um período anterior e dá-lhes novo sentido, com um distanciamento crítico e irônico (Hutcheon, 1985, p. 19-21).

A intertextualidade e a memória em operação no texto dramático

Ao observar, neste caso específico, as relações intertextuais e, portanto, também interdiscursivas, do texto literário com questões históricas e outros textos também literários, surge o questionamento acerca de como um texto se constitui.

Na Teoria da Literatura, chama-se de intertextualidade a relação entre diferentes textos. Daí surge a ideia de que um texto “só existe em relação a outros textos anteriormente produzidos, seja em conformidade ou em oposição ao texto preexistente, mas sempre em relação a eles” (DUCHET *apud* VIGNER, 1979, p. 63). Pascolati (2006, p. 1861) observa que “a literatura sempre alimentou-se de si mesma” e um texto pode ser “definido como rede de citações e interações de muitas vozes”, constituindo-se em um “grande banquete antropofágico no qual o novo nasce do já existente, o não dito nasce do repetido”.

A reescritura, afirma Pascolati (2006, p. 1862), opera em um duplo sentido, uma vez que traz à luz um texto, reiterando sua importância na história da literatura, reafirmando sua condição de clássico, porém, ao mesmo tempo, acrescenta-lhe algo, tornando-se uma criação ao mesmo tempo em que é repetição.

Pelo viés da Análise do Discurso, nenhum discurso é novo, tendo em vista que, no momento da formulação, o sujeito se apropria de um já-dito e o atualiza. Ou seja, os sentidos que estão deslinearizados e desintagmatizados no eixo da constituição são retomados pelo sujeito no intradiscurso.

De acordo com Orlandi (2011, p. 68), os diferentes funcionamentos discursivos têm relação com a memória, de modo que a reflexão acerca do sentido se inicia “a partir das relações de parafrazação que as diferentes expressões, palavras e enunciados mantêm entre si no interior de uma matriz de sentido, que se organiza no âmbito de uma Formação

Discursiva”. Indursky (2013, p. 92) reitera que “um texto não é um objeto independente” e que, ao contrário, “toda materialidade carrega em si um conjunto de traços discursivos que a conectam a já-ditos anteriores e exteriores a ela mesma”.

Sendo assim, a matriz de sentidos se instaura a partir do processo de repetibilidade, o que permite observar que “os saberes pré-existem ao discurso do sujeito” (INDURSKY, 2011, p. 70), ou seja, a memória é social e as produções discursivas fazem circular formulações anteriores, seja por meio da repetição, da refutação, da transformação ou da denegação (COURTINE *apud* INDURSKY, 2011, p. 72). A repetibilidade, observa Indursky (2013, p. 93), remete aos discursos em circulação que, por serem repetidos no interior das práticas discursivas que são de natureza social, se regularizam.

Esta repetibilidade, porém, não prevê uma repetição *ipsis litteris*, ou seja, palavra por palavra, exatamente como o texto anterior. Ao contrário, ela pode conter desde “pequenas variações sintáticas e/ou lexicais até grandes alterações da ordem dos sentidos, as quais mobilizam memórias que são retomadas e materializadas (INDURSKY, 2013, p. 93).

A peça nigeriana *Women of Orwu* ecoa e atualiza já-ditos, mobilizando sentidos da obra grega clássica. Inicialmente, ao apresentar a produção na nota acerca da gênese da peça, Femi Osofisan faz retornar sentidos e exige de seu leitor o conhecimento da obra grega *The Trojan Women*. Ao fazê-lo, retoma discursos já cristalizados: o discurso do teatro clássico produzido pelos gregos, acerca dos homens gregos, para a elite grega. A obra ressoa também a história da Grécia e da guerra de Troia, acontecimento verídico que serve de pano de fundo para a criação literária.

Ao recriar a peça no contexto africano, Osofisan coloca-se em uma posição-sujeito que reverencia o clássico e o atualiza, promovendo um diálogo marcado pela contradição, um deslizamento de sentidos, uma retomada que reitera a posição do clássico enquanto um clássico da literatura, mas, ao mesmo tempo, o atualiza e controverte.

Ao inserir as canções fúnebres e nupciais em ioruba, o autor subverte o clássico, delimitando o público que pode inferir sentidos mais profundos a partir destas composições. Ao mesmo tempo em que inclui um público amplo com a publicação em língua inglesa, delimita-o com esta atitude. O teatro clássico passa, então, a ser contemporâneo. É teatro produzido no continente africano e não no europeu, é dramaturgia feita por um homem negro para outros homens negros.

A partir da história da Nigéria, país colonizado pela Inglaterra, observa-se o embate entre o homem negro e o branco, o colonizado e o colonizador. Ao questionar o teatro clássico, inquirindo o padrão do homem branco e europeu, transformando-o em uma produção feita por um dramaturgo negro para pessoas negras, o autor inscreve o discurso numa formação discursiva decolonial, ou seja, de enfrentamento, libertação e reafirmação.

Por decolonial entende-se a posição de Fanon, que afirma que a descolonização não passa despercebida porque “atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma

espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandiosos pela roda-vida da história”. De acordo com Fanon, a atitude decolonial introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A legitimação destes novos seres a partir do momento que o indivíduo colonizado se faz no processo mesmo pelo qual se liberta (FANON, 1968, p.26). Ou seja, os colonizados passam a ter voz e assumem o poder ao narrar sua própria história e ao apropriarem-se da produção cultural/literária do branco europeu/colonizador.

O autor nigeriano utiliza o já-dito, o clássico, o padrão para estabelecer a novidade de seu discurso. Deuses gregos cedem lugar aos orixás africanos, em um movimento de retomada, transformação e denegação, em diálogo com o que aponta Courtine (*apud* INDURSKY, 2011, p. 72) ao falar dos efeitos de memória, Indursky (2013) ao abordar o regime de repetibilidade, e Hutcheon (1985, p. 16-17), ao observar a paródia na pós-modernidade.

Desta forma, na desordem entre a repetição daquilo que foi cristalizado pelo teatro clássico, instaura-se a novidade. O dramaturgo nigeriano apropria-se do discurso que circula na memória social e, a partir de uma contra-identificação, critica e atualiza o texto que lhe deu origem.

Considerações finais

Ao longo deste texto, mobilizaram-se os conceitos de memória, intertextualidade e paródia na pós-modernidade para a produção de um gesto de interpretação de uma materialidade constituída por uma peça de autoria do autor nigeriano Femi Osofisan. A proposta alvitra a união de diferentes perspectivas de análise.

A aplicação do dispositivo teórico-analíticos da Análise do Discurso ao texto dramático demonstrou-se profícua para o estudo do texto literário. Enquanto uma teoria da interpretação, a Análise do Discurso, especialmente no que tange ao conceito de memória discursiva, fornece subsídios teóricos para se chegar aos possíveis sentidos do texto. Neste caso específico, a mobilização do conceito de memória discursiva e de formação discursiva permite observar como os discursos retornam atualizados, no eixo da formulação, além da inscrição do discurso na formação discursiva da decolonização, em que o sujeito, retomando o já-dito, o recria e produz deslocamentos encaminhando-o para outros sítios de significação.

Ao longo da análise percebe-se a importância do contexto sócio-histórico para que os sentidos sejam produzidos e diferentes efeitos de memória sejam provocados, revelando a importância da relação entre os sujeitos – neste caso, autor e leitor, o texto, a memória e a história. O conhecimento prévio acerca da história da Nigéria, da Grécia

e do teatro clássico, portanto, evocam a interdiscursividade e permitem aprofundar a análise do texto literário em questão.

Referências

- COURTINE, Jean. O chapéu de Clémentis. *In*: INDURSKY, F.; LEANDRO FERREIRA, M.C. (orgs.). **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 1999. P. 15-22.
- INDURSKY, Freda. O trabalho discursivo do sujeito entre o memorável e a deriva. **Signo y Señá**, p. 91-104, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2013.
- INDURSKY, Freda. **Memória e história na/da Análise do Discurso**. Campinas: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, 2011. Disponível em: < http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542008000400007&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 18 Jan. 2022.
- ORLANDI, Eni. Silêncios: presença e ausência. **ComCiência**. N. 101 Campinas: Mercado das Letras, 2008.
- OSOFISAN, Femi. **Women of Owu**. Nigeria: University Press PLC, 2006.
- PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências**. Maringá: EDUEM, 2009.
- PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Faces de Antígona no teatro moderno. *In*: **Estudos Lingüísticos XXXV**, p. 1861-1866, 2006. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/372.pdf>>. Acesso em: 04 27 ago. 2021.
- VIGNER, Gerard. Intertextualidade, norma e legibilidade. *In*: **Lire: du texte au sens**, p. 62-66, CLE International, Paris, 1979. Disponível em: < <http://antigositebolsa.fde.sp.gov.br/rodada5/apoio/Gerard%20Vigner%20-%20Intertextualidade%20norma%20e%20legibilidade.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- WEYNENBERG, Astrid Van. **The politics of adaptation: Contemporary African drama and Greek Tragedy**. Amsterdam - New York: Rodopi, 2013.

HISTÓRIA E LITERATURA: UMA ANÁLISE DO LIVRO “SONA CONTOS AFRICANOS DESENHADOS NA AREIA”

Fabiely da Silva Barbosa (PPGEL/UEPG)

Ione da Silva Jovino (PPGEL/UEPG)

INTRODUÇÃO

Quando se questiona acerca das relações entre a ficção e realidade, a primeira dúvida pode ser, afinal, o que realidade? Poderia ser definido como tudo aquilo que é real. Porém, diversas coisas que, às vezes não se encaixam como pertencente à realidade, como por exemplo, sonhos, crenças, intuições, emoções, fazem parte da realidade do eu.

Logo, podemos considerar que a realidade, que é entendida hoje, está misturada com objetos da irrealidade, no caso, que tem seu lado ficcional. Como quando contamos um sonho, muitas vezes não lembramos de fato o que ocorreu, só recordamos de partes, o mesmo serve para quando nos indagam sobre algum fato da nossa vida, não nos recordamos com precisão, e preenchemos os vazios e esquecimentos com algo ficcional.

Neste trabalho analisaremos o livro “Sona contos africanos desenhados na areia”, do autor Rogério Andrade Barbosa, lançado em 2020. O livro narrado em primeira pessoa apresenta a história de um menino, que está aprendendo a fazer arte *sona* com seu avô, este o ensina a fazer os primeiros rabiscos na areia e lhe conta diversas histórias. O avô é um *akma kuta sona*, na língua deles é assim que se chamam os mestres que contam histórias enquanto desenhavam na areia, sendo respeitado por todos na aldeia onde vivem, E o povo *quioco* o qual pertence, tem grande respeito pelas tradições repassadas pelos ancestrais, uma vez que os mais velhos transmitem seus conhecimentos aos mais jovens, para que esses saberes não caiam no esquecimento.

Trazemos como base teórica para a nossa análise, os estudos de Conceição Evaristo (2008), Eduardo Oliveira (2021), Sandra Jatahy Pesavento (2006), Maria Eunice Moreira (2002), José D’ Assunção Barros (2010), Paulo Gerdes (1989), Sidney Chalhoub (2015).

O trabalho está dividido em duas partes: na primeira parte, discutiremos sobre o historiador, para escrever sobre algum fato histórico, é preciso pesquisar em documentos, fatos “reais”, para entender as experiências históricas dos sujeitos que viveram naquele período. Ainda, discorreremos acerca do arco de união entre literatura e história por somente a imaginação literária pode imaginar, pensar e repensar as situações que ocorrem naquele momento. Com isso a literatura pode ser uma fonte para o historiador, dando acesso ao imaginário, e admitindo observar traços que talvez outras fontes não diriam.

Num segundo momento, analisaremos o livro *Sona contos africanos desenhados na areia*, com base na história e literatura, identificando traços da obra que tem base

histórica, de verdade, e de ficção, como a tradição do povo Tshokwe (quioco), a presença do avô, portador de conhecimento, sabedoria, é um mestre da arte *sona*, e cabia a ele transmitir as histórias de seus antepassados para as novas gerações. Mais uma vez passado e presente caminhando juntos, para atualizar repertórios e perpetuar as tradições e novos rituais.

Um dos resultados esperados é mostrar questões sobre história e literatura, não sendo é algo separado, de certa forma, andam juntas. E apresentar um livro literário, na perspectiva da história e literatura, mais especificamente ficção e realidade, e perceber como o autor faz um papel de historiador.

LITERATURA E HISTÓRIA

O historiador precisa fazer um enorme esforço de imaginação histórica para refletir o momento histórico que está estudando. No caso, ele tem tarefas narrativas a cumprir:

ele reúne os dados, seleciona, estabelece conexões e cruzamentos entre eles, elabora uma trama, apresenta soluções para decifrar a intriga montada e se vale das estratégias de retórica para convencer o leitor, com vistas a oferecer uma versão o mais possível aproximada do real acontecido (PESAVENTO, 2006).

O discurso do historiador precisa ser referenciado, uma vez que não autoriza narradores ficcionais, ou instabilidades narrativas. Este precisa apresentar uma interpretação aceitável, no caso, fundamenta-la em uma explanação, com demonstração e prova. Moreira (2002, p.124) discorre sobre a falência do modelo positivista, no âmbito da história:

Abarcar os fatos na sua totalidade e escrever a história “verdadeira” dos acontecimentos acaba derrubado pelas novas concepções historiográficas. A história, como disciplina, perde seu caráter totalizante e reconhece e impossibilidade de abranger todos os elementos, fatos, condicionantes e situações que compõem um determinado evento.

O historiador precisa fazer um plano de navegação, indo até a fonte, contestando essas fontes, pois não pode mentir. Posto isso, quanto mais o historiador é atento, as características narrativas dos documentos que ele utiliza, mais ele estará capacitado a entender as experiências históricas dos sujeitos que viveram naquele período. Moreira (2002, p. 124) salienta:

Uma personagem histórica não se apresenta como completa ou homogênea aos olhos dessa nova história, mas, observada sob determinados ângulos e vista sob óticas diferenciadas, dela resultam retratos distintos, que fazem com que Napoleão, ainda que seja o imperador francês, possa ser visto como um herói, mas também como um ser dotado de fraquezas e debilidades.

“O historiador não cria personagens nem fatos. No máximo, os “descobre”, fazendo-os sair da sua invisibilidade” (PESAVENTO, 2006). Logo, se forma um arco de união entre literatura e história por somente a imaginação literária pode imaginar, pensar e repensar as situações que ocorrem naquele período. “Contar uma história passa a ser um trabalho de construção de invenção e, nesse caso, a história pouco difere da literatura.” (MOREIRA, 2002, p. 124).

Por isso, qualquer sociedade pode produzir uma porção de imagens a respeito do seu passado, por exemplo, quando é estudado sobre a ditadura, é feita uma série de entrevistas com pessoas que viveram naquele período, análise documental, e através dessa pesquisa percebem-se as diferentes maneiras de observar a ditadura. Os indivíduos sofreram, foram torturados não apresentam boas lembranças, pois foram silenciados, não tinham liberdade de expressão, entretanto as autoridades da época tem outra visão.

A respeito disso, Pesavento (2006) salienta:

Na reconfiguração de um tempo - nem passado nem presente, mas tempo histórico reconstruído pela narrativa -, face à impossibilidade de repetir a experiência do vivido, os historiadores elaboram versões. Versões plausíveis, possíveis, aproximadas, daquilo que teria se passado um dia. O historiador atinge, pois a verossimilhança, não a veracidade. Ora, o verossímil não é a verdade, mas algo que com ela se aparenta. O verossímil é o provável, o que poderia ter sido e que é tomado como tal. Passível de aceitação.

Refletindo sobre o que “poderia ter sido”, essa mudança no tempo verbal, à representação do passado, se aproxima do campo da ficção. O historiador ao fazer representações do passado teria uma preocupação de “chegar lá” e não de apresentar algo certo do passado.

Assim, a noção proposta por Paul Ricoeur de “representância” vem ao encontro desta propriedade do trabalho do historiador: mais do que construir uma representação, que se coloca no lugar do passado, ele é marcado pela *vontade* de atingir este passado. Trata-se de uma militância no sentido de atingir o inatingível, ou seja, o que um dia se passou, no tempo físico já escoado (PESAVENTO, 2006).

O historiador através de documentos “reais” discorre sobre aquilo que poderia ter acontecido. As aspas na palavra “reais”, tem por trás indagações, será que de fato é real e verdadeiro, aquilo evento descrito realmente aconteceu com está descrito, ou está sob olhar de outro individuo. Uma vez que é difícil ser imparcial, mesmo tendo que ser. Moreira (2002, p.125) salienta:

a explicação para as atividades humanas e o reconhecimento do papel central da linguagem nas formulações das ciências humanas, leva ao reconhecimento de que os fatos são construções, o que invalida sua contestação ou sujeição aprova da veracidade.

Por outro lado, verifica-se que é comum atribuir a ficção a literatura, logo, negando esse papel no campo da história, sendo que para o historiador construir, contar a representação sobre algum evento do passado, ele parte de documentos, fontes. E as táticas usadas nesse caminho se aproximam dos escritores de ficção, mediante as seleções, e escolhas. Moreira (2002, p.127) enuncia:

[...] para as relações que o texto estabelece com seus leitores, em diferentes épocas; para a História, a proposta recepcional cancela a ilusão da reconstrução do passado, tal como ele foi (a ilusão positivista), pois o passado pode estar submetido a interesses, conjunturas ou situações particulares, que o transformam em construção, ou seja, em pura ficção.

A literatura é um tipo de texto, é um gênero, e tem como umas das suas características a ficção, se o indivíduo está lendo literatura como fonte histórica, é preciso entender qual era a intenção. Chalhoub (2015) exemplifica:

Machado de Assis tem uma verdadeira fixação por personagens femininas que tende lidar com o arbítrio, a violência masculina. Muitos dos sentidos alegóricos do Machado estão representados por meio da maneira como as personagens femininas lidam com a autoridade dos senhores, esses senhores não somente no sentido de classe, donos de grande propriedade, de escravos e tal. Mas, também, um tipo de poder que em gênero, é exercido normalmente por homens. E mesmo quando as mulheres assumem, uma posição de poder nos romances de Machado, elas assumem umas características masculinas.

Ou seja, o grande escritor Machado de Assis traz em seus textos alguns fatos históricos da época que viveu, podendo ser alusões intencionais ou não, depende do contexto. Por exemplo, no livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a romance gira em torno do adultério do Brás e Virginia, que coincide com a década de 40, que é a década com intenso tráfico ilegal de escravos. O adultério alegoriza um momento que o país praticava intensamente o tráfico ilegal (CHALHOUB, 2015).

Com isso, pode-se declarar que não há separação entre história e literatura, não existe literatura fora da história, é importante que a literatura seja uma maneira de interpretar a história, e ela pode ser lida com o intuito de interpretar a história. Pesavento (2006) salienta:

A verdade da ficção literária não está, pois, em revelar uma existência real de personagens e fatos narrados, mas em possibilitar uma leitura das questões em jogo numa temporalidade dada. Ou seja, houve uma troca de historiador que se volta para a literatura o que conta na leitura do texto não é o seu valor, testemunho de verdade ou verdade do fato, mas o seu valor de problema. O texto literário revela e insinua como verdades da representação ou do simbólico através de fatos criados pela ficção.

Desse modo, a literatura pode ser uma fonte para o historiador, dando acesso ao imaginário, e admitindo observar traços que talvez outras fontes não diriam. A literatura procede sobre o mundo de forma metafórica, algumas vezes o olhar do historiador acerca do sentido do texto literário apresenta suporte necessário para que se oriente para outras fontes e quiçá consiga enxergar aquilo que ainda não tenha percebido.

A literatura cumpre, assim, um efeito multiplicador de possibilidades de leitura. Estaríamos diante do “efeito de real” fornecido pelo texto literário que consegue fazer seu leitor privilegiado — no caso, o historiador, com o seu capital específico de conhecimento — divisar sob nova luz o seu objeto de análise, numa temporalidade passada. Nesta dimensão, o texto literário inaugura um *plus* como possibilidade de conhecimento do mundo (PESAVENTO, 2006).

Logo, pode-se afirmar que o texto literário é uma expressão de formas de agir e refletir. O fatos narrados na literatura podem ou não se apresentar como dados acontecidos, dando significância. “O que se busca não é mostrar o que se passou, mas sim, estabelecer uma referencia a este vivido e retornar a ele.” (BARROS, 2010, p. 7). Perante o exposto, ponderamos em refletir a literatura na relação com a história como um indiscutível testemunho da sua época. Moreira (2002, p. 124) exemplifica:

Uma personagem histórica não se apresenta como completa ou homogênea aos olhos dessa nova história, mas, observada sob determinados ângulos e vista sob óticas diferenciadas, dela resultam retratos distintos, que fazem com que um Napoleão ainda que seja o mesmo imperador francês, possa ser visto como um herói, mas também como um ser dotado de fraquezas e debilidades.

Ou seja, o historiador para escrever sobre o Napoleão irá pesquisar documentos da época, porém, se seu foco principal for ele em si, será mais complexo, uma vez que não tem como saber fielmente a personalidade e o temperamento do mesmo. “A história da literatura transforma-se numa construção de um historiador, que, assumindo a posição de narrador, constrói um relato, não do que aconteceu, mas do sentido que ele atribui a um determinado conjunto literário” (MOREIRA, 2002, p.128).

A literatura é a escrita da vida, do tempo, motivos, dos sonhos, angústias, alegrias, tristezas, medos, impressões da vida. E a história registra acontecimentos do passado, podendo ser indivíduos que tiveram um papel importante, também fenômenos naturais ou que tenha tido ação do homem.

“Assim, é muito complexa a questão da história da literatura: olhando um pouco para a história e um pouco para a literatura, ela não pode perder seu lugar nem como história, nem como literatura, mas tem de afinar seus instrumentos de análise para um concerto ao mesmo tempo histórico e literário” (MOREIRA, 2002, p.129).

ANÁLISE DO LIVRO

O livro *Sona contos africanos desenhados na areia* escrito por Rogério Andrade Barbosa, lançado em 2020. Inicia-se com a narração de um menino, contando que seu avô akwa kuta sona, sendo respeitado por todos na aldeia onde vivem, e na língua deles é assim que chamam os mestres que contam histórias enquanto desenhavam na areia. É o povo quioco o qual pertence, tem grande respeito pelas tradições repassadas pelos ancestrais, uma vez que os mais velhos transmitem seus conhecimentos aos mais jovens, para que esses saberes não caiam no esquecimento.

O avô da criança foi quem o ensinou a fazer os primeiros rabiscos na areia, o mesmo passava horas ao lado dele, ouvindo histórias enquanto marcava e riscava o chão. Para realizar os desenhos, é preciso ter muita habilidade e saber muitas histórias, pois ao mesmo tempo em que a história é contada, é preciso traçar uma em torno dos pontos, sem parar, e dependendo do número de personagens, da história, podem ser feitos diversos desenhos.

A comunidade retratada no livro é chamada Tshokwe, na língua portuguesa chamada de quioco, tem como tradição a arte de desenhar na areia intitulada *sona*, onde os mais velhos que passam essa arte, como se percebe neste trecho: “Nós, o povo quioco, temos um grande respeito pelas tradições repassadas por nossos ancestrais. A arte de desenhar na areia e as pinturas nas paredes das casas são nossas maiores riquezas”(BARBOSA, 2020, p.1).

Ponderando sobre o povo quioco, podemos levantar uma indagação, será que essa comunidade existe ou é somente ficção? De fato, esse povo existe, “habita predominantemente o nordeste de Angola, a região de Lunda” (GERDER, 1989, p.2). Desde meados do séc. XVII eles têm-se dedicado a agricultura. E o povo Tchokwe é conhecido pela beleza de sua arte, dentre elas, trabalhos em cerâmica, em ferro, cestas entrançadas, ornamentação de esteiras e *sona*, os desenhos na areia.

Quando os Tchokwe se reúnem no terreiro das suas aldeias ou nos acampamentos de caça, costumam, sentados à volta de uma fogueira ou na sombra de árvores frondosas, passar o seu tempo em conversações, que são ilustradas por desenhos no chão. A maior parte destes desenhos pertencem a uma longa tradição (GERDER, 1989, p.2).

Esses desenhos exercem um papel importante na propagação de sabedoria e conhecimento, e ainda concerne a animais, jogos, fábulas, entre outros. No livro, o autor descreve como é essa tradição de *sona*

“Para realizar os *sona*, nome que damos aos desenhos, o contador precisa ter muita habilidade e saber de cor um monte de histórias. Primeiro, alisa-se a areia. Depois, com a ponta do dedo, marca-se uma série de pontos que assinalam os lugares e personagens que irão fazer parte da história. Em seguida, ao mesmo tempo que

a história é contada, é preciso traçar uma linha contínua em torno dos pontos, contornando-os, sem parar um instante sequer. Ah, nessa etapa, para mim, é a parte mais difícil para fazer os *sona* com perfeição. Dependendo da história e do número de personagens, podem ser feitos vários desenhos”(BARBOSA, 2020, p.11, 12, 14 e 15).

E essa descrição que o autor Rogério Andrade Barbosa faz da tradição de povo Tshokwe, em como fazer os desenhos na areia, coincide com a realidade deles, como Gerdes (1989, p.2 e 3) salienta:

Os desenhos devem ser feitos lisa e continuamente porque qualquer hesitação ou interrupção por parte do desenhador é interpretada pelo público como imperfeição ou falta de conhecimento e é acolhida com um riso irônico. Para facilitar a memorização dos seus pictogramas ou ideogramas padronizados, os “akwa kuta sona” – especialistas em desenho – inventaram um recurso mnemônico interessante. Após limpar e alisar o chão, começam por marcar com as pontas dos dedos uma rede ortogonal de pontos equidistantes. O número de linhas e colunas depende do motivo a ser representado.[...] os “akwa kuta sona” geralmente reduzem a memorização de todo um desenho àquela de, na maioria das vezes, dois números e um algoritmo geométrico.

Percebe-se que ficção e realidade se encontram, uma vez que a narração presente no livro “ficcional” sobre o povo quioco e umas de suas tradições, os desenhos na areia condiz com a realidade do povo quioco. Pesavento (2006) salienta, “mas se a literatura pode ser fonte para a história, a terceira instância de análise se introduz que é a da especificidade e riqueza do texto ficcional”.

Logo, pode-se afirmar que o autor fez um trabalho de historiador, pesquisando em fontes, documentos para conhecer, estudar, sobre a arte *sona*, mas como escritor, ele fez escolhas, seleções e articulou sobre o uso e escolha de palavras. Pesavento (2006) pondera:

Escritores de literatura não tem este compromisso com ou resgate das marcas de veracidade que funcionam como provas de que algo deva ter existido. Mas, em princípio, o texto literário preciso, ele, seja convincente uma vez e dando *a impressão* de verdura. Escritores de ficção também contextualizam personagens, ambientes e acontecimentos para que recebam seu aval do público leitor.

Na obra, percebe-se a contextualização de um dos personagens principais, o avô, considerado um mestre pela comunidade, ele ocupa um papel primordial dentro daquele povo, sendo o portador do conhecimento, ele tinha como missão transmitir isso as novas gerações a tradição *sona*, fazer desenhos na areia enquanto conta uma história. “Ecléa Bosi (1983, p.17) em seu estudo sobre a memória dos velhos afirma que na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas é refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideais de hoje, as experiências do passado” (EVARISTO, 2008, p.2).

O avô perpetua a tradição, que também aprendeu com seus antepassados e agora está passando sua sabedoria, seu conhecimento, sua arte para o neto, como neste trecho “e foi o vô quem me ensinou a fazer os primeiros rabiscos. Eu passava horas ao seu lado, ouvindo-o contar histórias, enquanto ia marcando e riscando o chão”. (BARBOSA, 2020, p.9). Muitas vezes, pode-se refletir que a sabedoria está somente na sala de aula, na escola, o que não é verdade, não é somente coisa de letrados.

A sabedoria ultrapassa o conhecimento, mas não vive sem ele. O problema da educação no ocidente é que o conhecimento classificado como acadêmico suplantou a sabedoria, hierarquizando os saberes. Não se diz sábia uma atitude voltada apenas para o bem daquele que a pratica. Sabedoria diz-se de práticas que provocam o bem-comum. Daí o respeito pelos mais velhos nas culturas tradicionais (**principio da senioridade**). Sabedoria é uma atitude. Por isso a filosofia da terra é uma ética (OLIVEIRA, 2021, p.26 e 27, grifo do autor).

A pessoa mais velha de uma comunidade é considerado um ancião, e todos tem um grande respeito pela sabedoria, como mostra esse trecho: “meu avô é um akwa kuta sona respeitado em toda a aldeia. É assim, em nossa língua, que chamamos os mestres que contam histórias enquanto desenham na areia”. (BARBOSA, 2020, p.6). No livro aparece o quão entusiasmado o menino estava para aprender e fazer a arte *sona* com seu avô, “e foi o vô quem me ensinou a fazer os primeiros rabiscos. Eu passava horas ao seu lado, ouvindo-o contar histórias, enquanto ele ia marcando e riscando o chão”. (BARBOSA, 2020, p.9).

É a partir do avô que a tradição é transmitida a geração mais nova da aldeia. Oliveira (2020, p.27) afirma, “[...] a sabedoria é uma produção ancestral: um conhecimento coletivo”. Logo, todos participam, tanto com o corpo como com a mente, a dinâmica entre mito e corpo africano que compreende a ancestralidade. Oliveira (2020, p. 21) salienta:

O mito tornou-se o território de reconstrução da identidade – sempre em mutação – dos/as africanos/as e seus/suas descendentes. Ele, portanto, é o território sapiencial por excelência da população diaspórica. Sua forma narrativa, seu modelo encantatório, sua síntese histórica, sua verve poética, sua força agregacionista, sua potência simbólica, fundamentais para a reconstrução de todo um povo que, através dos mitos, soube preservar e atualizar seus conhecimentos políticos, sociais, medicinais, sociais, linguísticos e, propriamente, religiosos.

O mito é a reconstrução da identidade dos africanos (corpo e memória) e de seus descendentes, estando sempre sofrendo mudanças, e também tem um papel essencial no enredo da tradição africana reinventada no Brasil.

Sem embargo, o mito (e o corpo) são legados africanos que os escravizadores não conseguiram dizimar por completo. Por certo, as instituições políticas e econômicas foram destruídas pelo colonizador, mas o corpo negro-africano foi

reinventado no Brasil; a memória encontrou nos mitos a forma de manter-se e recriar-se. (OLIVEIRA, 2020, p.21)

A memória está viva no corpo, o corpo é uma construção, é linguagem, é metáfora, é tradição, é passado e presente.

O corpo, ao mesmo tempo, significa e é significado, interpreta e é interpretado, representa e é representado. O corpo é, ao mesmo tempo, índice, ícone e símbolo. Daí que o corpo não é apenas um organismo biológico, mas um tecido cultural. (OLIVEIRA, 2021, p.132).

O corpo é ancestral, é beleza, é terra, é solo, é pertencimento, é singular, é a matéria viva, “o corpo é território da beleza, condição da ética e solo da ontologia, Não há leveza sem corpo, pois leveza e densidade se diz a respeito de corpos. Não há ética sem corpo, pois é o corpo que interpreta para a liberdade” (OLIVEIRA, 2021, p. 121). O tempo também faz parte do corpo, ele é uma coisa e um conceito, é uma relação, uma vez que não se reduz a nenhum elemento não relacional.

O corpo estreou um novo modo de se conhecer, um modo de o corpo pensar, pensamento do corpo na cultura de matriz africana, sobretudo no Brasil. Na cultura de matriz africana o corpo pode ser entendido desde princípios essenciais da cosmovisão africana, sendo eles: a ancestralidade, diversidade e integração.

o corpo é diverso desde sua constituição biológica quanto em seus múltiplos significados culturais. É integração posto que é a condição e qualquer relação; é a base da iteração dos seres e da interação entre eles. É ancestral, pois o corpo é uma anterioridade. O corpo ao mesmo tempo é ancestralidade como é por ela regido. Ancestralidade é tradição, e não se pode entender o corpo sem tradição uma vez que esta é um *baluarte de signos* e, dessa forma, a produtora da semiótica que significa os corpos (OLIVEIRA, 2021, p. 122).

A história dos ancestrais africanos permanecerá nos corpos dos afrodescendentes, faz parte da construção do corpo ancestral, é preciso compreender o corpo, pois ele atribui sentido a história dos africanos. O corpo é um texto, e é nesse dinâmico movimento que tem a possibilidade de uma leitura de mundo a partir da matriz africana, que se movimenta no corpo que se movimenta na cultura. Oliveira (2021, p.123) salienta “o corpo ancestral é a reunião desta filosofia, desta cultura bem como o resultado desse movimento de contatos e conflitos que se deram e se dá na esfera social, política, religiosa e corporal”.

O corpo não tem começo nem fim “ela é um eterno presente significado pela ancestralidade” (OLIVEIRA, 2021, p. 123). Oliveira (2021) discorre sobre a cosmovisão indígena, que é muito próxima da cosmovisão africana, sobre o xamã que trabalha num modo de tradução e transmissão de signos.

O xamã, com efeito, atua na superfície da pele para chegar na profundidade do espírito. Digo com isso que ele parte do corpo para tratar a cultura. Explico-me: o xamã opera a relação entre os códigos através de elementos materiais da cultura (ervas, fogo, alimentos, cachimbo, fumaça...) a fim de curar o corpo do indivíduo que procura ajuda. As causas do malefício são, quase sempre, tidas como “espirituais”, ou seja, do mundo da cultura. O que se opera aqui, então, é uma relação onde o “espírito” é já uma categoria do mundo da cultura, que, inseparável do mundo da natureza, sugerem um pensamento absolutamente vinculado à corporeidade (OLIVEIRA, 2021, p. 137).

No livro, o avô é uma espécie de “xamã”, uma vez que é ele que ensina a arte de desenhar na areia e contar histórias, para o neto. Ele carrega no seu corpo, toda a ancestralidade, experiência, sabedoria, movimento, conceito, todos esses aspectos formam a construção do corpo, do que ele é. Esse corpo se constrói como signo de identificação da tradição africana, é um corpo que se engendra.

O corpo do africano e seus descendentes e o corpo dos descendentes indígenas e seus antepassados, com efeito, sofreram o efeito nefasto de uma cosmovisão que acabou por escravizar os corpos negros e a dizimar os indígenas. Utilizando-se do poder da palavra, verdadeira adaga a cortar cabeças e crenças alheias, os europeus fizeram prevalecer sobre as populações nativas da Abi-Ayala e sobre as populações cativas africanas um regime de signo que, valendo-se da violência das representações, violentou simbólica e fisicamente nossos antepassados. Restou-nos o corpo e o mito. E quando o mito não pôde falar, quem nos falou foi o corpo. (OLIVEIRA, 2021, p. 140)

O corpo, na cultura e matriz africana, tem uma vinculação com os antepassados, com a história coletiva e individual, com o território, com lugar. Oliveira (2021, p.143) pondera:

As marcas de identidade do parentesco religioso e social, étnico e político, são escorificadas no território corporal. Como solo sagrado, ele receberá os sinais daquilo que lhe possibilita a origem e o destino. Será no corpo que os símbolos serão inscritos. Será o corpo, em si, o sinal maior dessa união com o Pré-existente e a comunidade. O corpo não é uma entidade segregada do mundo, do outro, de deus. O corpo é equivalente à natureza e ao espírito.

Portanto, o corpo negro é a representação daquilo que o indivíduo é, e quem é dentro da comunidade que vive. Como já foi dito, o corpo é um texto aberto e coletivo, visto que têm marcas, sinais, valores do povo do qual se reconhece e faz parte. As palavras território e corpo de complementam, dado que o corpo brota que nasce da terra.

Um corpo que se constrói sobre o legado da sabedoria ancestral, que graças à ginga e à consciência corporal em termos de ancestralidade, afirma-se como algo absolutamente novo e antigo, capaz de re-inventar a si e a seu mundo.

Na cosmovisão africana há a sacralização do corpo na naturalização do divino (OLIVEIRA, 2021, p.144).

A tradição *sona* faz parte do avô, faz parte da comunidade da qual ele reconhece e participa, todos esses elementos estão na criação corpórea. Oliveira (2021, p.131) procede “a ancestralidade é um resgate do corpo não como volta ao passado, mas como atualização da tradição”. Por isso, a necessidade de passar esse conhecimento à nova geração, como é descrito no livro “são os mais velhos que, durante incontáveis gerações, transmitem seus conhecimentos aos mais jovens para que esses saberes não se percam e nem caiam no esquecimento”.(BARBOSA, 2020, p.8).

Essa arte tende a desaparecer pelo fato que os jovens não se interessarem por aprender essa tradição *sona*. Essa é uma preocupação ficcional do enredo do livro, como foi visto no trecho acima. Porém, também é uma preocupação real, uma vez que os jovens da atualidade não dão importância aos conselhos, conhecimento, a sabedoria dos mais velhos ao que eles têm a dizer, a tecnologia de certa forma é muita mais atrativa para essa geração. Com isso, todo o conhecimento estará e ficará somente na memória dos mais velhos.

A memória é algo que todas as pessoas carregam consigo, podendo ser uma memória individual com acontecimentos particulares, e memória coletiva onde se misturam episódios particulares com acontecimentos da comunidade em que vive.

Para Halbwachs existe uma parte de nossa memória individual construída pela sociedade e existe uma parte da sociedade que funciona como memória para nós. A memória individual é antes de tudo uma memória social. O testemunho de memória social vem de certa forma completar a memória individual. E é pela linguagem, - um dado social - que o processo de interação memória individual e social se completa (HISTÓRIA E MEMÓRIA, 2008, p.4).

A memória é como uma revisitação ao passado, a história coletiva, Evaristo (2008, p.1) salienta: “Navegar nas águas da História é navegar nas águas da certeza (pelo menos é o que dizem os historiadores tradicionais). Navegar nas águas da memória é enfrentar as correntezas do mistério, do não provável, do impreciso”. História e memória se misturam como elementos constitutivos de diversos textos da literatura afro-brasileira.

Como fenômenos distintos se entrecruzam se confrontam se complementam, ou mesmo, substituem um ao outro. Vários são os textos em que a memória, recriando um passado ocupa um espaço vazio, deixado pela ausência de informações históricas mais precisas. E esse passado recriado passa ser a constantemente amalgamado ao tempo e à história presentes (EVARISTO, 2008, p.1).

A memória não é algo perfeito, não consegue lembrar-se de acontecimentos passados como de fato ocorreu, muitas vezes o que se recorda são algumas partes, algumas falas pela metade. Como Evaristo (2008, p.1 e 2) procede:

Nesse sentido o passado surge como esforço de uma memória que está a construí-lo no presente. Tanto o passado remoto, como o passado recente, assim como o cotidiano, a matéria do hoje e do agora, tudo tentará preencher as ausências premeditadas e apagar as falas distorcidas de uma narrativa oficial, que poucas vezes se apresenta sob a ótica dos dominados.

A memória consentiu um conhecimento de um fundamento simbólico, que permitiu do território negro, por meio de uma mística negra. E a literatura afro-brasileira ocasiona a escritura de uma memória social, enquanto recorda de diversos indivíduos. “A memória dos povos afrodescendentes nas Américas situa o sujeito na África e na diáspora, recompondo espaços e tempos múltiplos e diversos, devolvendo ao afrodescendente a sua origem pelo reconhecimento de seu passado” (EVARISTO, 2008, p.5).

A memória oral na África se apresenta e se apresentou, como um elemento natural de conservação e divulgação de uma narrativa africana, diante disso exerce um papel importante nas relações sociais. “Essa prática social, responsável por soldar gerações diversas dentro e fora da África, acompanhará o homem africano na diáspora, onde o gesto de contador de histórias será repetido no novo território” (EVARISTO 2008, p.7).

Como está no livro “Sona contos africanos desenhados na areia”, o avô além de ensinar a arte *sona*, também transmite histórias orais da comunidade, ou que lhe foi contada quando ainda era um aprendiz. Logo, ele apresenta uma memória coletiva, de narrativas do seu povo. “A memória e o relato da história se transformam em lição, explicando o mundo e orientando a vida” (EVARISTO, 2008, p.8).

A memória coletiva é uma luta de um povo para conservar sua história, é como se fosse um instrumento de poder, uma luta pela sua autodeterminação. Portanto, história e memória são registros do poder. Evaristo (2008, p.9) salienta:

Reviver o passado, extrair da memória os fatos tais como eles aconteceram é tarefa impossível para a mente humana. A história e a memória, ao apresentarem a descrição de um evento passado, por mais que se aproximem da fidelidade descritiva do que aconteceu, estarão sob o domínio de um olhar que, condicionado pelo momento presente, mudará profunda ou levemente a incidência do foco.

História e memória, literatura e realidade, ficção e verdade, estão todas de certa forma interligadas entre passado e presente. Com autores e historiadores. Todos esses elementos são construções edificadas sobre o mundo, e exprimem significados e sentidos inscritos no tempo. Estabelece-se um diálogo, um jogo interdiscursivo e transdisciplinar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na primeira parte, foi discutido acerca do historiador, e o papel que ele desenvolve, fazendo um plano de navegação, indo até a fonte, contestando essas fontes. Ele precisa

ser atento, uma vez que para escrever sobre algum fato histórico, é preciso pesquisar em documentos, fatos “reais”, para entender as experiências históricas dos sujeitos que viveram naquele período.

Ainda observou-se sobre do arco de união que se forma entre literatura e história, por somente a imaginação literária pode imaginar, pensar e repensar as situações que ocorrem naquele período. Com isso, pode-se declarar que não há separação entre história e literatura, não existe literatura fora da história, é importante que a literatura seja uma maneira de interpretar a história, e ela pode ser lida com o intuito de interpretar a história. Refletindo sobre o que “poderia ter sido”, essa mudança no tempo verbal, a representação do passado, se aproxima do campo da ficção. O historiador ao fazer representações do passado teria uma preocupação de “chegar lá” e não de apresentar algo certo do passado.

Dessa forma, a partir na análise do livro, percebe-se que a comunidade retratada no livro chamada Tshokwe (quioco), de fato, existe, e habita o nordeste de Angola, a região de Lunda. Desde meados do séc. XVII eles têm-se dedicado a agricultura. Percebe-se que ficção e realidade se encontram, uma vez que a narração presente no livro “ficcional” sobre o povo quioco e umas de suas tradições, os desenhos na areia condiz com a realidade deles.

Além disso, percebe-se a contextualização de um dos personagens principais, o avô, considerado um mestre pela comunidade, ele ocupa um papel primordial dentro daquele povo, sendo o portador do conhecimento, ele tinha como missão transmitir isso as novas gerações, a tradição *sona*. E o avô perpetua a tradição, que também aprendeu com seus antepassados e agora está passando sua sabedoria, seu conhecimento sua arte para o neto. Ele carrega no seu corpo, toda a ancestralidade, experiência, sabedoria, movimento, conceito, todos esses aspectos formam a construção do corpo, do que ele é. Esse corpo se constrói como signo de identificação da tradição africana.

Sendo assim, pode-se afirmar que o autor fez um trabalho de historiador, pesquisando em fontes, documentos para conhecer, estudar, sobre a arte *sona*, mas como autor, ele fez escolhas, seleções e articulou sobre o uso e escolha de palavras para a construção do livro.

REFERÊNCIAS

- CHALHOUB, Sidney. História: História e Literatura, Youtube, 5 Mai. 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=e5jnTFQg6as&list=LL&index=10>>. Acesso em: 11 de Jan. de 2022.
- BARBOSA, Rogério. **Sona contos africanos desenhados na areia**. São Paulo: Editora do Brasil, 2020. 31p.
- BARROS, José d' Assunção. **História e Literatura – novas relações para os novos tempos**. Rev. De Artes e humanidades. Rio de Janeiro, n.6, mai/out, 2010.
- GERDES, Paulo. **Desenhos tradicionais na areia em angola e seus possíveis usos na aula de matemática**. Bolema, Rio Claro – SP, v. 4, n. ESPECIAL 1. 1989.
- MOREIRA, Eunice. **História de literatura: algumas considerações teóricas**. p. 121-129, Jan/jun. 2002.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Rio de Janeiro: Editora Ape'Ku, 2021. 345p.

PESAVENTO, Sandra. História & literatura: uma *velha-nova* história. **OpenEdition Journals**. 2006. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>> Acesso em: 10 de Jan. de 2022.

QUESTÃO DE IDENTIDADE, RAÇA E GÊNERO

EM *CAPÃO PECADO*

Danielle Josiane Kozan (UEPG)

Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Introdução

Na narrativa *Capão Pecado*, são retratadas histórias dos moradores da favela Capão Redondo, em que o protagonista é Rael, e das quais emergem o intenso processo de repressão do capitalismo, a violência e a miséria. Há a personagem Paula, que é namorada do melhor amigo de Rael, pela qual Rael se apaixona. A partir deste contexto, são definidos os perfis moral, ideológico e as relações de poder, revelados pelas estruturas culturais (STACUL, 2016), inclusive, é perceptível a ausência de voz da mulher subalterna, bem como as relações de poder que incidem sobre a personagem feminina por meio da maneira com que a mesma é enxergada e retratada. No texto de Ferréz, há ações de crueldade e até torturas que podem ser fatais, porém, o objetivo é lançar no rosto da sociedade sua indiferença (ROCHA, 2004).

O narrador faz uso de uma linguagem coloquial para representar seus iguais e representar literariamente, conquistando um espaço cultural, civil e político; o autor sendo considerado como pertencente a “Literatura Marginal” (MARQUES, 2010); a qual ao estar inserida no contexto contemporâneo refere-se a produções a partir dos anos 1990 (NASCIMENTO, 2009 *apud*, AMORIM & FRAZÃO 2019) e permite que o escritor desenvolva a narrativa acerca de questões que ele vivencia, utilize da agressividade, a qual é retratada por meio da linguagem utilizada (VOGLER & NETO, 2013), que é um aspecto essencial na construção da identidade (JAVAREZ, 2017).

O conceito de raça traz ideologias com entrelinhas ocultas e preenchidas por relações de poder e de dominação (MUNANGA, 2003). Relações que incidem sobre os moradores da favela que habitam o mundo que fica “da ponte João Dias para lá”, a qual pode ser um provável símbolo hegemônico presente na narrativa para destacar a supremacia e o domínio da camada dominante sobre o “mundo para cá” da referida ponte. Domínio que impõe uma identidade desumanizadora; favorece o branqueamento da consciência e o apagamento da memória em relação à História da escravidão (GONZALES, 1979). Processo que ocorre desde o colonialismo, em que o sujeito subalterno é aquele que não tem história e não pode falar (SPIVAK, 2014). Sendo assim, torna-se importante retomar a História para vislumbrar no presente a compreensão dos acontecimentos, bem como compreender a maneira como fatos históricos refletem e influenciam o presente. Para tanto, menciona-se a citação descrita logo abaixo.

A principal função da História passa a ser de oferecer um caminho para que os homens tomem consciência de sua presença no tempo e se estabelece assim um diálogo entre o Passado e o Presente que tem por objeto o vivido (do passado e do presente) e por resultado mais importante a troca de experiência entre estas instâncias (BARROS, 2010, p.5).

Outra questão essencial e que também apresenta cunho histórico é a questão de gênero e suas implicações. Pois, o comportamento agressivo e invasivo que a sociedade impõe sobre o corpo da mulher advém de uma socialização falha, que incute nos homens a percepção de que têm algum tipo de direito sobre o corpo feminino que, em sua percepção, existe para servi-los (HOOKS, *apud* LOPES, 2021, p.85).

A partir do exposto, o artigo pretende problematizar as seguintes questões: Pode a Literatura Marginal ser considerada como oportunidade de representação e inclusão dos subalternos? Como a imposição da identidade periférica pode contribuir para o estigma social? A falta de interação social do eu contribui para a ausência de identidade? Como o autor mostra a identidade feminina em comparação à identidade masculina?

Portanto, o artigo torna-se relevante na medida em que trata de questões identitárias, de raça e de gênero com raízes históricas e que incidem na realidade social e cultural presente, pois a relevância social surge a partir de um olhar crítico e reflexivo de que a literatura possibilitará alertar a sociedade sobre questões essenciais.

A análise das questões propostas foi realizada objetivando trazer a partir da obra *Capão Pecado*, de Ferréz, as questões de identidade, raça e gênero, com ênfase na relevância social do tema, bem como suas implicações históricas e culturais. Os objetivos específicos são: refletir sobre o desenvolvimento da construção identitária feminina e masculina dos personagens; discutir sobre identidade associada às expressões periféricas; analisar como o autor retrata a identidade periférica feminina; promover uma reflexão sobre a importância da Literatura Marginal Periférica Contemporânea e representatividade social.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

“(…) Deve-se, não obstante, insistir que o sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo”. (SPIVAK, 2014, p. 73). Pois, segundo CAMARGO & STEYER (2012), uma hierarquia de raças se perpetua a partir de reinterpretações de teses evolucionistas de Darwin, contribuindo com estereótipos que ressoam até os dias atuais, em que os povos colonizados e escravizados sempre foram tidos como atrasados, inferiores, selvagens e preguiçosos. Ou seja, o colonizador desde tempos remotos sempre foi tido como superior, tendo a sua cultura, inclusive a linguagem, como melhores e por isso merecedoras de prestígio e sendo assim, instrumentos de domínio e opressão sobre o colonizado, o qual permanece constantemente heterogêneo.

De acordo com Spivak (2014), é importante que, Derrida articule a tendência do Sujeito europeu de constituir o outro como sendo marginal ao etnocentrismo e localize esse como sendo o problema de todos os esforços logocêntricos e também os gramatológicos. Ou seja, a cultura dominante se sobrepõe a cultura dominada, favorecendo a política de identidade praticada pela elite por meio do eurocentrismo.

“(...) “o pensamento é (...) a parte em branco do texto” (OG, p.93 *apud* SPIVAK, 2014, p. 107); aquilo que é pensado mesmo em branco ainda está no texto e deve ser confiado ao Outro da história” (SPIVAK, 2014, p. 107). Dessa maneira, talvez, seja possível colaborar para a expansão das identidades.

Segundo Munanga (2003), a igualdade requer o respeito ao indivíduo enquanto ser humano único e o respeito à diversidade étnica e cultural, pois, sendo assim, haverá a contribuição para o enriquecimento cultural geral da humanidade.

(...) Quando a violência de uma sociedade racializada se volta de modo mais resistente para os detalhes da vida onde você pode ou não se sentar, como você pode ou não viver, o que você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar. (...) O “passado-presente” torna-se parte da necessidade e não da nostalgia, de viver (...) e pode fornecer uma paisagem interior da memória da escravidão (BHABHA, 1998, p. 27- 37 -38-39).

O excerto acima traz com riqueza de detalhes a crueldade e a omissão social presentes nas atitudes de uma sociedade racializada que segue perpetuando as memórias da escravidão.

O fragmento abaixo se refere ao dia em que Rael, ao se aproximar de sua casa, avistou e estranhou a aglomeração, pois sabia que isso ocorria para ver gente morta (FERRÉZ, 2005). E pode corroborar com a citação que trata da violência em forma de descaso da sociedade racializada que incide sobre as minorias e que fora transcrita logo acima.

Duas horas depois a Tático Sul chegou ao local, cobriu o corpo com um lençol pedido a uma vizinha. Ficaram comendo carniça por mais seis horas quando o IML chegou e foi logo retirando o corpo. O pessoal nem estranhou o fato de os legistas não terem examinado o corpo, todos por ali já estavam acostumados com o descaso das autoridades. (FERRÉZ, 2005, p. 37).

No excerto acima, observa-se além do descaso, a omissão que fora praticada e encarada de modo natural, a qual traz o apagamento da consciência em relação à História da Escravidão, onde a violência e o descaso também eram encarados naturalmente. Além disso, é observável que há a ideologia do branqueamento em que os valores brancos ocidentais são internalizados e reproduzidos, como apontado no estudo de Gonzales (1984). A insolubilidade da situação pode estar ligada à ausência de identidade do subalterno, pois não há interação do eu com a sociedade e os moradores da favela permanecem assim, sem voz. Na obra *Pode o subalterno falar?*, Spivak (2014) aborda a

ausência de voz do sujeito subalterno, aquele que não tem voz, inclusive política, e que se torna objeto de descaso de autoridades e da sociedade (SPIVAK, 2014). Há também, a percepção do caráter extremo da alienação colonial referido por Bhabha (1998), o qual não pode definir a autoridade civil e nem tampouco o instinto social, pois, se assim o for, ocorrerão à oclusão do progresso histórico e a forma extrema da percepção equivocada do homem.

De acordo com as palavras de Javarez (2017), as identidades se constituem por meio da marcação da diferença, a qual ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. Nas relações sociais, as maneiras de diferenciação – a simbólica e a social- são estabelecidas, ao menos parcialmente, por meio de sistemas classificatórios. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que estabeleça ao menos duas classes opostas (nós/eles; eu/outro) (WOODWARD in SILVA, 2014, *apud* JAVAREZ, 2017). Trata-se da identidade do povo, construída com base na diferença (GUHA, *apud* SPIVAK, 2014). Apresenta-se abaixo um fragmento da narrativa para ilustrar o exposto.

Eu era bem pivetinho e já ligava o nome Capão redondo a sofrimento, 80% dos primeiros moradores; ou quase primeiros, eram nordestinos, analfabetos. Gente muito humilde, sofredora que gosta da coisa certa. Gente igual a minha mãe (FERRÉZ, 2005, p.2).

A identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade (JAVAREZ, 2017, p. 16). Não havendo essa interação, talvez seja possível perceber a ausência de identidade referida por Spivak (2014). O espaço do Capão Redondo como um universo à parte da cidade em que, mesmo que os moradores se desloquem para o mundo de lá, eles constatarem existir uma fronteira hostil (CORONEL, 2013). Ou seja, os moradores da favela, são estigmatizados e separados da sociedade em geral, pois esta assim o fez como se fosse uma ponte João Dias que há para separar esses mundos e assim marcar a diferença e o estigma entre esses seres humanos. Assim como, quando, Rael vai ao bairro da Liberdade buscar o salário da sua mãe, fato que segue narrado no excerto abaixo.

Ele tinha nojo daqueles rostos voltados pra cima, parecia que todos eles eram melhores do que os outros. Seu pai, se estivesse com ele, com certeza já teria dito: esquentá não, filho, eles pensam que tem o rei na barriga, mas não passam dessa vida se os bicho comê eles também. O mesmo bicho que comê nós ...; lá em baixo, fio, é que se descobre que todo mundo é igual. (FERRÉZ, 2005, p. 24).

O fragmento acima traz o depoimento de Rael e apresenta as marcas da diferenciação identitária que são reveladas pela hostilidade e desigualdade social enraizadas nos moradores de Capão Redondo. Traz a evidência do que é sofrer com o peso da imposição de uma identidade que humilha, desumaniza e estereotipa (BAUMAN, 2005). A

identificação é o retorno da identidade marcada pela fissura no lugar do Outro de onde ela vem presentes no olhar e nos limites da linguagem. (BHABHA, 1998).

Nesses momentos em que o escritor acompanha as linguagens realmente faladas, não a título pitoresco, mas como objetos essenciais que esgotam todo o conteúdo da sociedade, a escritura toma como lugar dos seus reflexos a fala real dos homens; a literatura [...] começa a tornar-se um ato lúcido de informação, [...] reproduzindo o pormenor da disparidade social; ela se propõe dar conta imediatamente, antes de qualquer outra mensagem, da situação dos homens, murados na língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história (BARTHES, 1971, p. 98 *apud* VOGLER & NETO, 2013, p. 90).

As referidas marcas da diferenciação identitária também se encontram muradas na linguagem utilizada no depoimento proferido por Rael, a qual compõe a identidade, a cultura do próprio personagem e dos demais moradores da favela e que o autor da obra *Capão Pecado*, revelou ao acompanhar em sua escritura ao utilizar a linguagem realmente falada no local da narrativa. Torna-se relevante comentar sobre a importância de a Literatura Marginal permitir que o autor desenvolva a narrativa acerca de seu próprio cotidiano, possibilitando destacar a subjetividade deste no que tange ao aprofundamento da realidade presenciada pelo autor. Corroborando com Ricoeur, que menciona que a intriga não é mera imitação do real, mas imitação criadora; representação construída pelo sujeito (BARROS, 2010). Ou seja, o historiador-autor utiliza da mimese 1 que seria o campo do universo humano, da realidade como fonte de inspiração para adentrar a mimese 2 que contém a escrita da sua obra e o próximo campo seria composto pelo leitor, o qual completa a obra, ao compreender e ao identificar-se com o vivido prefigurado e assim conferir sentido a criação artística (BARROS, 2010).

Ainda segundo Culler (1999), em se tratando dos grupos historicamente marginalizados, há as investigações críticas que demonstram a ilegitimidade de tomar certos traços, como por exemplo, as características morfológicas visíveis como características essencialmente definidoras da identidade de grupo e refutam a imposição de identidade essencial para todos os membros do grupo por gênero, classe, raça ou nacionalidade. Ao mencionar o assunto relação de gênero, torna-se essencial comentar a respeito da mulher subalterna, que de acordo com Spivak (2014), esta se encontra em situação de dupla obscuridade, ou seja, pelo fato de ser mulher, biologicamente distinta do homem, numa sociedade patriarcal e, além disso, há a situação de sobrevivência à margem da sociedade. Corroborando com um conceito da crítica feminista que traz os vocábulos mulher-objeto como sendo aquela definida pela submissão, pela resignação e falta de voz (BONNICI & ZOLIN, 2009). O excerto abaixo descreve um diálogo entre Rael e Paula em que ele comenta a respeito da demora do ônibus que estavam aguardando e pode corroborar com o que fora mencionado a respeito da relação de gênero.

É, realmente hoje ele tá demorando mais que nos outros dias... mas tem problema não, é melhor que a gente fica junto mais tempo- respondeu Paula com olhar de menina travessa (...) num gesto inesperado, o puxou, segurou em sua nuca e lhe deu o beijo mais gostoso e ardente de toda sua vida. O amigo respondeu à altura e se sentiu satisfeito com a demora do beijo (FERRÉZ, 2005, p. 64 - 65).

O diálogo transcrito acima pode auxiliar na percepção da maneira como a mulher é vista na sociedade patriarcal, em que a mesma é objetificada pelo homem, pelo fato de ser mulher e ainda revela como o próprio autor descreve a mulher, no caso, a personagem Paula, neste excerto e na maioria dos episódios é descrita como sendo a parte que provoca Rael com o olhar, a que toma a iniciativa, o puxando para beijá-lo e, além disso, ainda há a menção de que o personagem Rael ficou satisfeito com o beijo, ou seja, a mulher parece ter a obrigação de satisfazer o homem, mas sobre o sentimento dela, não há comentário, evidenciando a posição objetificada da mulher. Corroborando com Scott (2002), como observável na citação descrita a seguir.

Quando se legitimava a exclusão com base na diferença biológica entre o homem e a mulher, estabelecia-se que a “diferença sexual” não apenas era um fato natural, mas também uma justificativa ontológica para um tratamento diferenciado no campo político e social (SCOTT, 2002, p. 26).

Observa-se na citação acima, que a exclusão e o tratamento diferenciado prestado à mulher, bem como a justificativa biológica que a sociedade costuma utilizar para tal tratamento é uma questão de ordem histórica e que ainda parece refletir nos dias atuais e que de certa forma, contribui para impor uma identidade fragilizada que remete a subalternidade e inferioridade da mulher na sociedade.

METODOLOGIA

Esse artigo propôs analisar questões de identidade, raça e gênero no romance *Capão Pecado*, bem como suas implicações históricas e culturais. Os personagens selecionados para a referida análise são: Rael, Matcheros, Burgos e Paula. Rael era humilde, acostumado com a vida de privações e habituado a perder os amigos, inclusive para a violência da polícia e sendo assim, há a possibilidade de que ele represente a ausência de voz das minorias subalternas por ficar indignado com a opressão presente nas atitudes da classe dominante. Tinha consciência do preconceito exercido por uma sociedade racializada, como observado no fragmento sobre o céu elitizado trazido pela Bíblia, que revela um Jesus no padrão loiro e conclui que o inferno é onde eles sobrevivem com o peso do olhar opressor da sociedade racializada, aliás, é assim desde o quilombo. (FERRÉZ, 2005). Matcheros era descendente de índio, moreno, dormia durante o dia e jogava “Playstation” durante a noite, envolvido em roubos e o com tráfico, suspeito de ter tramado o assassinato

do próprio pai. Inclusive, ao saber que um morador da favela morreu naturalmente, ficou chateado, pois não se tratava de um crime (FERRÉZ, 2005), ou seja, a identidade é passível de ser costurada pela estrutura (JAVAREZ, 2017). Matcheros revela para um amigo que, sabe que enquanto os “boys” estudam, eles dormem durante o dia e se envolvem em confusões pela noite (FERRÉZ, 2005), corroborando com a citação referida em Spivak (2014), em que a identidade do povo é construída com base na diferença. Burgos era envolvido em assassinatos, inclusive para cobrar dívidas de drogas, pois, segundo a lei da “quebrada”, era uma questão de manter o respeito, não permitir dívidas sem pagamento, nesse episódio, pode-se observar mais um dos aspectos inerentes à identidade, em que a mesma é costurada pela estrutura. (JAVAREZ, 2017). A personagem Paula era namorada do melhor amigo de Rael, o Matcheros. Paula normalmente aparece descrita pelo autor em sua maioria, através do olhar de personagens masculinos, de maneira a trazer uma relação de hierarquia, gênero, que são observáveis em diversos trechos selecionados no decorrer da narrativa. Cito um dos episódios para ilustrar o exposto. Nunca se sabe, velho amigo, nunca se sabe, mulher é um bicho em que não se confia (FERRÉZ, 2005). Nesse excerto há parte do diálogo entre Rael e Matcheros, em que este se refere à Paula. Ao ler observa-se que o comentário traz o fato de a mulher ser biologicamente distinta do homem, não a faz digna de confiança, o homem na sociedade patriarcal se julga em posição de superioridade, de domínio opressor sobre a mulher, ou melhor, a mulher não tem dignidade, nem honestidade requer monitoramento porque não inspira confiança, porém, era Matcheros que a traia. Não é digna de confiança mesmo sendo trabalhadora e sem dar qualquer motivo para desconfiança. Corroborando com Spivak (2014), que traz, além da subalternidade e da ausência de voz do sujeito subalterno feminino, mostra quão acentuada é a obscuridade vivenciada pela mulher subalterna e com Scott (2002), que revela o quanto a mulher é excluída e menosprezada pelo fato de ser biologicamente distinta do homem na sociedade desde tempos remotos.

Para tanto foram selecionados 21 capítulos, sendo três capítulos da primeira parte (I, II, IV), cinco da segunda (V, VI, VII, VIII, VIII), quatro da terceira (X, XII, XIII, XV), quatro da quarta parte (XVI, XVIII, XIV, XX) três da quinta parte (XXI, XXII, XXIII) e o Posfácio, nos quais há excertos que trazem tanto as características importantes na construção identitária periférica dos personagens como a percepção das questões de raça e de gênero existentes no contexto social e questões teóricas gerais, tais como o descaso das autoridades.

Essa pesquisa, metodologicamente é classificada como qualitativa, bibliográfica e de caráter exploratório (BAUER, 2014). O referencial teórico foi formado por estudiosos que teorizam sobre questões de identidade associada às expressões periféricas, sobre raça e gênero, bem como sobre questões teóricas gerais referentes a esse estudo, tais como: Gayatri Spivak, Homi Bhabha, dentre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise das questões de identidade, raça e gênero, trazidas pela obra *Capão Pecado*, bem como suas implicações culturais e históricas, é possível inferir que, a imposição identitária realizada pela sociedade racializada contribui para desumanizar e estigmatizar os moradores da favela Capão Redondo, bem como ampliar a desigualdade social presente na sociedade dividida em classes, em que o subalterno (a) tem a sua voz calada e sobrevive com o peso da fissura trazida no olhar da camada dominante, favorecendo a não interação entre o eu e a sociedade, contribuindo para a ausência de identidade dos habitantes da periferia, os quais se tornam objeto de descaso social e também das autoridades. Além disso, torna-se relevante comentar que as práticas de tais atitudes, bem como as omissões trazem o apagamento da memória em relação à História da escravidão e favorecem o branqueamento da consciência.

Quanto aos aspectos culturais e históricos, torna-se importante comentar que a imposição da identidade, que as atitudes da sociedade patriarcal e racializada, apresentam raízes históricas que afetam a vida presente de cada grupo minoritário que está sujeito a degradante situação.

A Literatura pode ser um espelho a refletir a História, a qual a partir de um olhar crítico e reflexivo possibilita alertar a sociedade acerca de questões reais e essenciais, corroborando com a citação descrita a seguir.

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio de representações que constroem sobre a realidade (PESAVENTO, 2008, p.39).

A Literatura Marginal permite ao escritor narrar histórias a qual já vivenciou e utilizar da linguagem agressiva e própria da periferia, de modo a revelar a violência preponderante no cotidiano dessas pessoas, linguagem que compõe essencialmente a identidade dos moradores da favela Capão Redondo, de modo a trazer à tona as questões objetos de análise deste artigo, por meio da narrativa, bem como os seus aspectos históricos e culturais que incidem sobre os marginalizados desde a colonização. Portanto, a Literatura Marginal permite que por meio da tessitura da narrativa haja a representação das minorias e que de certo modo, estes também tenham voz própria.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, L. S.; FRAZÃO, I. Figurações da marginalidade na literatura brasileira. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Humanidades**, Cultural e Artes – UNIGRANRIO, vol.2, n. 20, p. 148-161, 2019. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/view/6044>. Acesso em: 12 mar. 2020.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BARROS, J. A. **História e literatura** – novas relações para novos tempos. *Contemporâneos Revista de Artes e Humanidades* – n. 6, p. 1-27, mai.-out. 2010.
- BAUER, W. M. & GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2014.
- BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BONNICI, T.; ZOLIN, L.O.. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª edição. Maringá – PR: EDUEM, 2009.
- CAMARGO, L. F.F.; STEYER, F. A.. **O negro na literatura sob o olhar da história**. O Professor PDE e os Desafios da Escola Pública Paranaense, vol. 1, 2012. Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernos/pdebusca/producoes_pde/2012/20_12_uepg_port_artigo_luciana_de_fatima_fontana_camargo.pdf.
- CORONEL, L. P. **A escrita da cidade partida: identidade e alteridade em Capão Pecado**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, UNB, n. 42, p. 29-45, jan./dez. 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3231/323129312002.pdf>. Acesso em 08 out. 2019.
- FERRÉZ, R. F. S. **Capão Pecado**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005.
- GONZALES, L. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p.223-244, 1984.
- JAVAREZ, J. G. **O animal que me tornei: metamorfose e animalidade como teorização do conceito de identidade no romance lygiano**. UEPG, p. 1-125, 2017. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/bitstream/prefix/2369/1/-Jeanine-Geraldo-Javarez.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2020.
- LOPES, N. I. P. **Investigando as construções identitárias em contextos diaspóricos: uma análise do romance Americanah, de Chimamanda Ngozi Adichie**. UEPG, p. 1-112, 2021. Disponível em: <http://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/3398>. Acesso em: 24/12/2021.
- MARQUES, L. A. **Pacto em Capão Pecado: das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem**. USP, p.1-139, 2010. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-02082011-141504/publico/2010_LucianaAraujoMarques.pdf. Acesso em: 07 out. 2019.
- MUNANGA, K. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. p. 1-17, 2004. Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>. Acesso em: 05 maio 2019
- PESAVENTO, S. J.. **História & História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008.
- ROCHA, J. C. C. **A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou a “Dialética da Marginalidade”**. UERJ, p. 154-184, 2004. Disponível em: [file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/12118-52306-1-SM%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/12118-52306-1-SM%20(2).pdf). Acesso em: 12 fev. 2020.
- SCOTT, J.A. **A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem**.
- SPIVAK, G. C. **Pode o Subalterno Falar?** UFMG, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- STACUL, J. F. Das amarras do poder às entrelinhas do discurso: a pedagogia ambígua da favela em Capão

Pecado, de Ferréz. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 20, n. 39, p. 215-233, 2016. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/11818>. Acesso em: 06 jul. 2018.

VOGLER, B. R.; NETO, M. S. O Manifesto da Literatura Marginal: O texto “Terrorismo Literário”, de Ferréz, e o poder de desvendamento do mundo e do desdobramento artístico da literatura periférica. UEPG, **UNILETRAS**, v. 35, n. 1, p. 83-93, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>. Acesso em: 12 fev. 2020.

A PRESENÇA FEMININA NA RELIGIÃO

Leila Cristina Fajardo (UNESP)

Nos últimos tempos, com as mudanças políticas, econômicas e culturais, as mulheres alcançaram mudanças em seu papel na sociedade. O fato de fazerem parte de um grupo social marginalizado reflete no recebimento de um tratamento desigual e de domínio. A autoridade masculina, aos poucos, foi sendo reduzida pelo fato de as mulheres controlarem suas próprias informações e se recusarem ao simples fornecimento de serviços sexuais e do lar. Igualadas a crianças e loucos, sofreram discriminação e foram consideradas como sexo frágil, necessitando de “proteção” contra os males do mundo e de si mesmas. Buscam, então, sua identidade feminina por meio de questionamentos dos papéis sociais que vêm sendo desempenhados e impostos ao longo dos séculos.

A esses fatos, que são universais, elas foram tecendo modos de resistência e controle da própria vida. Houve a inaceitabilidade, por parte das mulheres, de pertencerem ao segmento de seres inferiores, e repulsa a essa imagem depreciativa e constrangedora. Assim, elas evoluíram para a autoconsciência e julgamento próprios de ações e sentimentos. Muitas mulheres já investem em sua carreira profissional e ocupam, muitas vezes, cargos de destaque, posicionando-se assim de forma diferenciada da vivida até então.

Dentro da literatura produzida por mulheres ou sobre as mulheres, elas passam a defender uma produção que não se construa em representações estereotipadas e estigmatizadas pelo patriarcalismo, e não se conformam com a situação de que seus escritos sejam considerados inferiores ao dos homens, simplesmente pelo fato de possuírem, na maioria das vezes, apenas o discurso masculino acerca da mulher e de sua produção. Ao utilizarem a linguagem, o contexto marca e posiciona uma reivindicação implícita na igualdade de tratamento e consideração enquanto geradoras de arte.

A desvalorização do feminino está ligada ao desenvolvimento do patriarcalismo. As mulheres, consideradas seres humanos de segunda categoria, são culpadas da própria condição de “ser mulher”. Considerados seres frágeis e psicologicamente inferiores, alcançam o falso preconceito de que necessitam de tutores que cuidem de suas almas e de seus corpos, passando a vigília de sua conduta dos pais aos maridos.

A proposta do presente trabalho é apresentar a história das mulheres bíblicas de modo temático, que representam e apresentam a história feminina dentro de um contexto sociocultural.

Sabemos que a mulher, implícita ou explicitamente no texto, é um elemento para a compreensão da literatura como um ramo de conhecimento. Contribui com o valor inegável de variados prismas e a estes a obra literária permite diversos e tantos aspectos.

Nosso enfoque é para uma contribuição e melhor compreensão para a análise de diversos tipos femininos, tendo em vista a religiosidade, principalmente ligada ao feminino.

Ainda nessa contribuição, abordamos o universo feminino com a utilização teórica advinda de Duby (2001), Rosaldo e Lamphere (1979), Cavalcanti (1993), Sicuteri (1998) entre outros, pudemos perceber elementos possíveis que se fizeram instrumentos de interpretação como a percepção da forte influência do patriarcalismo, modelo proposto ao feminino. A mulher é considerada vulnerável, está mais próxima do erro, sendo inferiorizada e desvalorizada perante preceitos sociais e religiosos.

São de suma importância os estudos sobre a presença feminina na história; estes fornecem bases importantes que descrevem e interpretam a situação feminina dentro do desenvolvimento social. E a presença feminina na religião e fora dela possui algo a colaborar como instrumento de análise literária, sendo ferramenta importante na compreensão de aspectos existentes na obra, principalmente quando o mundo do eu-lírico, mulher que respeita a religião, prevalece ou soma-se ao mundo exterior.

A Mulher e a Sociedade

Dentro de um rito social, as mulheres geram e os homens matam. Esses são pensamentos e práticas estigmatizadas por uma sociedade notoriamente machista. E apesar de estarmos no século XXI, as mulheres apresentam um perigo negro, um mistério desconhecido e ignorado por muitos, talvez por medo e não por curiosidade.

As mulheres durante muito tempo foram consideradas o segundo elemento. E é através da reflexão desse ser secundário que há interesse na cultura e na sociedade, considerando os pensamentos desenvolvidos como um fator de crítica à subordinação feminina. Este texto tratará exatamente disso. Com a exploração de toda a cultura que envolve as mulheres, traça-se o objetivo de analisar como as mulheres modificaram seus papéis, atingindo e examinando os problemas de significado humano, ou seja, no mundo tudo pode ser criado, pensado, salientado e modificado.

Assim, as mulheres que atuam na esfera social atualmente atingem seu ápice conhecendo o sofrimento, opondo-se ao que não lhes é correto e tentando assumir seu campo. Competem com ou sem a obtenção do sucesso. Tornam-se mulheres inteiras, e juntamente com os homens começam a se perceberem como seres diferentes, autônomos e dignos de sua própria identidade.

A identidade é que caracteriza e define o ser como parte integrante do universo. As mulheres possuem sua fala, raciocínio, lógica. Não são mais as mulheres que vivem pelo sofrimento e são consideradas boas mulheres por serem frígidas, aceitarem e delimitarem comportamentos, principalmente os sexuais. As mulheres são capazes de produzir e só aceitam isso quando exigem, de um todo social, suas próprias vontades.

Essas mulheres, novas, renascem como um *condor*, com vontades e desejos próprios, associando sentimentos e razão. As mulheres optam pela defesa da vida, lutam, exigem, geram e se libertam das amarras sociais que as levam para o patriarcalismo. Soltam-se da opressão, pedindo a vez e a concessão da voz.

As mulheres conscientizadas tentam resgatar suas verdadeiras imagens, alcançando um novo desempenho social, apagando a imagem de desmoralização que sofreram e ainda sofrem. Há então o reequilíbrio da cultura.

O importante é que as mulheres busquem suas próprias identidades, e o grande desafio está em unir o social com o cultural, pois ambos são extremamente masculinos. Não há mais a aceitação por parte de todo um contexto social de que as mulheres são inferiores e isto está em seus destinos, portanto há de se questionar o ser mulher.

O seu destino é humano, não quer necessariamente precisar de opinião/imposição falocêntrica. O cuidado, então, redobra-se, pois não há sociedade justa com a troca do poder de mãos, mas com valorização de oposições.

Consideradas por Beauvoir (1953 apud Rosaldo; Lamphere, 1979) como segundo sexo, temos hoje a perspicácia e a audácia de podermos alterar isto. É importante que aprendamos a ser mulheres, deixar de lado todo estereótipo aplicado pelo social às mulheres. Geralmente somos objetos, mães devotadas, esposas obedientes. O que não se pode negar é que há diferença social e política entre os sexos.

Rosaldo e Lamphere (1979) citam a existência de diferenciados tipos de cultura, e em cada uma as mulheres assumem um tipo de comportamento: em umas cultivam, em outras são rainhas ou ainda submetem-se a homens. Diga-se também que possuem atividades diferenciadas, como criação de filhos e guerras. E o fato de ter que dedicar-se mais tempo aos filhos faz com que o homem cresça socialmente, sendo isento de cobranças familiares ou demasiadamente sociais.

A questão familiar determina a vida social. Ao menino, requer-se o entrosamento social; à menina, compreender e ser amável. A mãe é quem determina a psicologia ora masculina, ora feminina. As mulheres reconhecem sua maturidade sendo educadas e compreensíveis, os homens colocando sua autoridade. Dessa forma, a relação da mulher com o homem é que delimita o status que ela pode alcançar socialmente, tendo em vista que é o homem quem domina o ambiente social e esse status depende dele, de suas considerações.

O homem determina toda essa classificação cultural. O que gera conflito é que as mulheres desafiam essa razão social masculina. Dentro de toda uma desigualdade que é universal, as mulheres podem ser oprimidas ou valorizadas. Para isso, muitas vezes, busca-se a igualdade, concentrando-se em atividades masculinas e, dentro desse reconhecimento social, a abolição de uma estrutura já moldada ao modo masculino.

Durante muito tempo as mulheres conseguiram consideração quando imitavam os homens em suas vestimentas e atitudes, pois, consideradas seres inferiores e dignas de pena, tinham que negar a própria existência feminina. Os homens eram o centro de julgamento e classificação das mulheres, e esses apontavam e consideravam as qualidades como boas ou inferiores.

Papéis masculinos e femininos são determinados e perpetuados desde séculos atrás. Esses padrões referem-se tanto à biologia quanto a valores emocionais. O desenvolvimento em si depende das mulheres que educam os filhos, sobrepondo-se aqui na relação de mãe-filho, o que contribuirá mais tarde para o ego feminino. Para Chodorow (1971 apud ROSALDO; LAMPHERE, 1979), o “feminino” não é problemático para as mulheres, pois estas não necessitam de outro ser feminino para se delinear na vida adulta, mas sim de um parâmetro que dite semelhanças e diferenças para a constituição do ser humano na sociedade.

A individualização feminina é menos complicada que a masculina, pois não é tão problemática, segundo a autora citada acima. Lembremos também que essa individualização assume e é reproduzida na vida sexual adulta. A personalidade, como já exemplificamos acima, nada mais é que o relato de experiências sociais. Todas elas são organizadas e selecionadas pela criança e mais tarde formarão o caráter pessoal de cada indivíduo. Essa interiorização é o reflexo da personalidade, inclusive o que se espera socialmente de nosso ser, reações, atitudes, comportamentos e postura.

Já no desenvolvimento sexual, a menina diferencia-se do menino. As atividades femininas identificam-se com as mulheres, especialmente as mães, pois o menino tem o pai distanciado, o qual cobra atitudes masculinas, como revidar brigas, não chorar, ligar-se afetivamente a uma só pessoa. Isso implica em afetividade, pois a menina sempre teve relações afetivas com a mãe. É como se fosse um vínculo eterno com a infância. E dentro do papel sexual, encontra-se o inconsciente, pois as mulheres se relacionam com a afetividade. Em muitas sociedades a menina ora está com a mãe ora com parentes, sempre cuidada e considerada como pequenas mulheres. Observemos que o mesmo não ocorre com o menino.

O desenvolvimento do papel sexual da menina se complica na modernidade; a tecnologia e a escola estão à sua disposição, porém o papel de esposa-mãe remete a uma cobrança social ainda muito forte. Enquanto as mulheres passam por essa implicação, o menino pode retirar-se e ter um autodesenvolvimento, juntando-se a outros, sem envolvimento com o mundo familiar e adulto.

Isto já faz com que os meninos não se vinculem tão forte e afetivamente quanto as meninas. Elas, em contraponto, são obrigadas a se relacionarem com a família, possuírem vínculo e negarem o envolvimento com os garotos, o que não acontece com os meninos. Os meninos buscam a atuação e as meninas a comunidade; seria então uma socialização de personalidades. Segundo nos diz Gutmann (1965 apud ROSALDO;

LAMPHERE, 1979), *alocêntrico* ao participar de uma organização social e *autocêntrico* buscando vínculos afetivos.

MULHERES BÍBLICAS

Dentro dos novos questionamentos sobre a própria identidade, as mulheres rejeitam imagens estereotipadas e buscam novos métodos interpretativos buscando a filologia e a história. Acaba então a autoridade e surge uma nova consciência histórica. De acordo com Valério (1992 apud LUNEN-CHENU; GIBELLINI, 1992), na religião ocorre uma nova relação existencial, problemática e interrogativa que a mulher instaura com as fontes religiosas.

A novidade do sujeito feminino comporta interrogações sobre a responsabilidade do cristianismo em suas doutrinas e estruturas. Pela primeira vez, procura uma revisão desse patrimônio tradicional, na qual a teologia ainda reflete o androcentrismo de um sistema patriarcal no qual o homem é privilegiado na perspectiva universal.

A crítica, segundo Valério (1992 apud LUNEN-CHENU; GIBELLINI, 1992), orienta-se pela antropologia que aviltou a natureza da imagem feminina, dentro do horizonte religioso e da moral sexual. Coloca-se a mulher como secundária, pois foi tirada da costela de um homem; subordinada, criou-se em função dele e para a procriação; passiva, recebe e nutre o sêmen; imbecil, sem vigor racional e força decisória; impura, a menstruação é vista como doença e consequência do pecado original. Caracteriza-se então o homem como ser único que recebeu de Deus o poder de governar, sendo sua imagem. Mas as mulheres não foram feitas à sua semelhança.

Para as teólogas que ainda consideram o cristianismo significativo, existe um paradigma teológico, por meio do qual se faz necessária a releitura da Escritura e da história, ambas de forma crítica. Com isso, objetiva-se a recuperação de uma visão global e cultural, considerando o contexto patriarcal de tais escritores.

E assim, como nos afirmam Lunen-Chenu e Gibellini (1992, p. 24), “o feminismo dá uma nova forma de humanismo e representa para as nossas igrejas um desafio ético sem precedentes”. É necessário, então, além de reconhecermos estes três termos: mulher, feminismo e teologia, encontrarmos um jogo de relações possíveis entre eles. Quando se trata de homem e teologia, percebemos que o sentido é único, o que não ocorre com a mulher.

Criticar o androcentrismo equivale a definir-se como feminista, e a redação do Código de Direito Canônico fornece um exemplo claro desse embasamento, sendo teológico ou não, quando do trato da mulher. Lunen-Chenu e Gibellini (1992, p. 18) citam ainda que a fórmula de exceção do sexo (presente no antigo cânone 87) foi evitada, e o novo cânone 96 que estipula os direitos e deveres dos batizados recorreu a seguinte frase: “cada um segundo a sua condição”. Ou seja, que as mulheres fiquem

onde as colocaram e aceitem sua condição de segundo sexo, menos importante para Deus e a humanidade.

O que é necessário discutir aqui é que na recusa ao androcentrismo e a misoginia, o feminismo é uma das formas de humanismo que pratica uma história: a das mulheres. Pois a cultura, queiramos ou não, é ainda e muito patriarcal. E assim citamos a perspicaz afirmação da jovem Shulamith Firestone (1970 apud LUNEN-CHENU; GIBELLINI, 1992, p. 20): “A desigualdade entre os sexos é tão profunda que se tornou invisível”.

Notamos que o fato da criação feminina que sucede a do homem tenta sempre demonstrar a superioridade de Adão e supressão de Eva, que não teria sido tirada do pó, mas do humano, e concebida dentro do paraíso. Mas como afirma Christine de Pisan (1967 apud LUNEN-CHENU; GIBELLINI, 1992, p. 24): “o Criador colocou uma alma igualmente nobre e inteiramente semelhante tanto no corpo feminino como no masculino”. Chega-se a comparar as mulheres com Cristo, mas não é um conceito retido pela humanidade. O comentário é bem diferente da prática social, religiosa e cultural.

Quanto aos propósitos da Igreja, de forma oficial, sobre as mulheres e o feminismo, trata-se de certa forma com indiferença com golpes de misericórdia. Assim, Pellé-Douel (1969 apud LUNEN-CHENU; GIBELLINI, 1992) cita que o problema da mulher na igreja está ligado à mulher em geral; se os direitos femininos enquanto pessoas não são reconhecidos, também é negado no campo espiritual. Seria muita ingenuidade aceitar e acreditar que a mulher possui duas funções socioculturais diferenciadas em uma mesma sociedade. Os princípios são os mesmos, e o que pode mudar é a ideologia incutida para e nas mulheres.

É necessário a elaboração de uma “her-story”, não mais exclusivamente uma “his-story”. A igreja adotou um tipo de sociedade e modelos para ela. Citemos Maria que, submissa, acaba sendo modelo imposto para mulheres de muitas raças, classes e credos. É um modelo para elas. Entre as mulheres, a igreja é composta de casadas, virgens e mártires. Santo Agostinho vangloria a mulher quando esta se torna gloriosa pela sua fragilidade. Faz-se importante lembrar aqui que Santo Agostinho foi uma das pessoas que mais discriminou a mulher, tanto na religião quanto na cultura.

O Papa Paulo VI afirma que muitas mulheres esclarecem fatos e pensamentos com seus escritos e ainda nos coloca a advertência de São Paulo, sugerindo, muito sutilmente, que as mulheres se calem em assembleias, pois são consideradas seres inaptos à fala, e o que dizem pode não ter coerência e ser uma tentação ao homem. Esse fato pode ser percebido, ainda hoje, na exclusão feminina do magistério e do ministério religiosos.

Na época moderna, o feminismo se interessou em criticar o estatuto de inferioridade ou de exclusão da mulher. Elas costumam denunciar essas experiências místicas de alienação característica da mulher quando esta descobre que, como diz Ida Raming (1976 apud LUNEN-CHENU; GIBELLINI, 1992, p. 40): “o seu sexo é eliminado do

próprio cerne da transcendência: a idéia de Deus é marcada com a efígie do homem”. O homem impõe, mas a mulher rejeita essa imagem. Não se trata de insinuar aqui que as mulheres o fariam melhor! Trata-se da denúncia de um sistema, o androcentrismo, que exclui mantendo cada vez mais a tradição.

As mulheres refletem sobre suas experiências humanas e cristãs, e pela primeira vez colocam criticamente seus pensamentos. A Bíblia é conectada à experiência atual das mulheres, bem como a cultura imposta pela igreja e pela humanidade. A consciência das mulheres passa por uma transformação. A Deusa entra em questão. Ela aniquila a desvalorização do feminino bem como a cultura que foi gerada pelo patriarcalismo. Luta-se por uma cultura nova que também dá força e poder para as mulheres.

O livro no qual tudo se inicia é o Gênesis. Mas não podemos nos esquecer que no livro de Siracides 42,14: “mais vale a maldade do homem do que a bondade da mulher”. No Gênesis há a criação, a mulher é criada em segundo lugar e formada de Adão, é ela quem leva este ao pecado. Theodor Reik (1968 apud LUNEN-CHENU; GIBELLINI 1992, p. 91) escreveu: “o relato bíblico do nascimento de Eva é a brincadeira mais pesada que os milênios dirigiram à mulher”.

Deus e a Mulher

O próprio nome Pai para designar a Deus se concebe dentro do patriarcalismo; justifica-se assim a exclusão de responsabilidade da mulher. Não somos, portanto, um *imago Dei*. Para que se mude esta fundamentação, é necessário sabermos quem é o próprio Deus, o que significa para as mulheres, bem como a necessidade da religião para a efetiva libertação feminina.

O homem é considerado teomorfo (criado de Deus), portanto as mulheres são criadas para ele e a partir dele, e assim submissas. Deus é considerado masculino e superior. Se a hierarquia é assim vista se dá dessa forma também a salvação: o homem é o divino e as mulheres o humano. Teocentrismo e androcentrismo são colocados paralelamente. Eva e Adão constituem uma hierarquia ontológica: o ser entre Deus e a criação.

Santo Agostinho apresenta uma imagem negativa da feminilidade, e esta se apresenta como fraca, imperfeita e pecado. O homem ao mesmo tempo é considerado como aparência do espírito. Já Tomás de Aquino (1948 apud LUNEN-CHENU; GIBELLINI, 1992, p. 99) apresenta a mulher como um *homem falhado*. Ou seja, as mulheres não são dignas nem de serem consideradas pela humanidade, pois algo que não sai certo é rejeitado e jogado fora.

Representando a afirmação acima, tudo quando perfeito pertence e tem a mão do homem, mas se não chega ao final ou se degenera é resultado feminino. Em Gênesis 2,18 (1992 apud LUNEN-CHENU; GIBELLINI, 1992, p. 100) temos: “Javé Deus

disse: Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer-lhe uma auxiliar que lhe convenha” ou ainda em Gn 2,22: “Da costela que tirou do homem, Javé Deus edificou uma mulher e a apresentou ao homem”. E assim de acordo com os textos acima e em 1Cor 11,7 afirma-se: “O homem não deve cobrir a cabeça; porque ele é a imagem e reflexo de Deus; a mulher, no entanto, é o reflexo do homem”. Também em Eclesiástico (A.T.) 25,26 encontramos: “Toda a malícia é leve comparada com a malícia de uma mulher”.

Jesus quebra tabus, mantém amizade com Marta e Maria (Lucas 10,38); conversa com a samaritana a sós (João 4,27); defende a adúltera (João 7,53); e Madalena unge seus pés (7,36-50). Inclusive coloque-se aqui que o culto à Virgem Maria foi considerado pela própria igreja como heresia. Somente com Pio XII, foi elevada a cargo da fé cristã, entre 1945 e 1950, a Imaculada Conceição e Assunção da Virgem. Maria fica desta forma bem perto da trindade e da criação.

Rute

Continuando nossos estudos, verificaremos Rute, um livro do Antigo Testamento. De acordo com a conclusão de estudiosos competentes nesta área, o livro foi escrito em torno de 450 a.C. Sua história, além de ser bem contada, também é poética, com surpresas do começo ao fim. Parece algo de simples distração, mas tudo tem o seu sentido. Os nomes fazem parte das dicas dadas para descobrir a mensagem.

Noemi, sogra de Rute, possui o nome correspondente ao significado de graça. Sua primeira nora, Orfa, significa Costas, e Rute, Amiga. Quando o livro de Rute foi escrito já havia grande parte do A.T. Descreve a opressão de um povo e segue com a descrição do final feliz, mas há a reconstrução do povo.

É através de Rute que se inicia a reconstrução do povo. Noemi, após a morte do último de seus filhos, decide voltar à sua terra natal. Rute a acompanha e começa a apanhar as sobras da colheita, fazendo valer os direitos dos pobres (2,1-23). Rute obriga Booz a cumprir a Lei de Resgate ajudando assim Noemi no problema da família. Ele cumpre a lei, casa-se com Rute (Lei do Levirato) garantindo a posse da terra e o futuro da família de Noemi (4,1-12). Obed, filho de Rute e Booz, mostra o cumprimento da Lei do Levirato.

Estudiosos associam a história de Rute às histórias de outras mulheres como Débora (JZ 4,1-5,31), Jael (JZ 4,17-24;5,24-27), a mulher que matou Abimelec (Jz 9, 50-57), a filha de Jefté que chorou sua virgindade (JZ 11, 29-40), Dalila (Jz 16, 4-21). O livro de Rute também é associado às crônicas de Samuel bem como ao universalismo da fé nos livros de Jonas e Isaías. Também há em Jó o tema do sofrimento e da retribuição assemelhando-se também a Rute, e ainda Esdras, Noemias, e Ester falando do exílio.

Seu livro também é abordado através da análise do gênero literário que mostra através de um conto sobre o clã e a família. Retrata histórias paralelas como de Judá e Tamar, Abraão e Sara. Para muitos, Noemi e Rute conseguiram mobilizar a sociedade patriarcal para conseguir seus direitos no tribunal.

A sociedade do livro de Rute era agrária, e a terra era objetivo de negócios, poderia ser vendida ou comprada, e isto não era proposto e não estava de acordo com a lei. (LV 25,23). Os empregados trabalhavam na terra e o dono era pessoa importante, que somente fiscalizava e dava ordens aos ceifadores.

O clã (grande família patriarcal) era a unidade básica e dentro dele havia ricos e pobres. Assim, as instituições políticas não recebiam tanto destaque. Não se fala em rei, mas em governo. Havia um tribunal onde as coisas se resolviam. Os anciões e testemunhas tinham que estar presentes e esse lugar era a porta da cidade (4,1). As leis de Resgate e do Levirato serviam para amparar as pessoas do clã que não possuíam quase nada ou haviam perdido tudo, inclusive o marido, ficando sem direito a um nome e a continuação da família.

Assim, Rute e Noemi enfrentam dois problemas: o da terra e o da família. Não havia, assim, futuro. Noemi, esposa de Elimelec, representa o povo. O significado de seu nome, neste momento, é graciosa. Com todos os desmandos e a saída da terra da promessa, a vida encheu-se de amargura. Noemi passa a chamar-se Mara (1,13-20). A saída da terra prometida por Elimelec e os seus representa a perda das raízes e de sua identidade. Noemi, a sogra, sem filhos e sem marido, ou seja, sem a representação do poder patriarcal é considerada sem futuro, sem herança e enfraquecida. De acordo com a Lei do Levirato deveria haver alguém da família que continuasse a geração da família.

Das três mulheres que iniciaram a caminhada, Noemi, Orfa e Rute, somente duas continuaram. Eram viúvas, mulheres e estrangeiras. Os três itens são opressores. O fato de ser viúva gerava menosprezo na sociedade da época, não havia sustento e nem futuro. Ser mulher indicava estar à mercê do patriarcado, e neste caso, não havia um único homem para que lhe fosse a cabeça. Às mulheres estrangeiras restava a fraqueza e a marginalização, e muitas vezes nem eram aceitas nas tribos.

No livro de Rute (2,1-23) quanto ao retorno à terra de Noemi, Rute vai ao campo para apanhar as sobras da colheita e sustentar a si e sua sogra. O problema da fome começa a se resolver. Falta apenas o filho. Na colheita, Booz (o parente) determina aos seus trabalhadores que deixem cair de propósito mais espigas para que Rute as colha. Em Esdras, as mulheres estrangeiras foram expulsas. Agora Booz respeita o direito dos pobres através de uma estrangeira. No capítulo 2,4 Booz pergunta “De quem é aquela moça?” E, de acordo com Mesters (1986), é a expressão de quem revela a situação inferior da mulher naquela sociedade. Aparece como propriedade de alguém, sem valor sobre si mesma. Lembremos que havia também escravidão, outra forma de opressão, mas não chega a ser questionada neste livro.

Noemi descobre o grau de parentesco de Booz com sua família (2,21-23). Ele teria o direito do resgate sobre elas. A Lei do Resgate apresentava duas situações: quando alguém por motivo de pobreza vendia sua terra, e o parente mais próximo a comprava e a devolvia a quem tinha perdido, ou quando alguém se vendia a si mesmo como escravo, e o parente mais próximo deveria resgatar essa pessoa para que tivesse sua liberdade novamente. O objetivo era fortalecer a família, e conseqüentemente o clã.

A preocupação agora era com a família, pois sabia Noemi que Rute, ao tomar decisão de acompanhá-la, ficou sem futuro. Mas no livro de Rute, capítulo 3,1, ela inicia sua caminhada para o descanso, o que a interpretação nos sugere fosse o marido!

Noemi quer fazer Booz cumprir a Lei do Resgate, para isso se inspira em Tamar, Gn 38,1-26. Seu marido morre, o cunhado não cumpre a Lei do Levirato e morre logo depois. Judá a manda embora. Tamar então, tempos depois, fica em uma pedra na estrada da cidade e se prostitui, mas para Judá. Pede-lhe como garantia de pagamento seu cajado e seu anel. Quando volta com o cordeiro, com a intenção de resgatar seus bens, não a encontra mais. Assim fica sem o cajado e sem o anel. Tempos depois descobrem que Tamar está grávida e querem apedrejá-la. E na volta para a casa de Judá entrega-lhe o cajado e o anel, então Judá afirma que o que ele não fez cumprir, Javé o fez.

Rute, então, como nos coloca Mesters (1986), perfuma-se, arruma os cabelos e vai até o campo. Espera Booz dormir e depois chega perto, levanta a cobertura e deita junto dele. Lembremos que levantar a cobertura ou estender o manto faz referência ao ato sexual. Rute seduz Booz para que ele cumpra a lei. Tudo é muito sugestivo, sem ser dito claramente. Noemi e Rute teceram a trama e a colocaram em prática.

Quando Booz acorda entende que estendeu o manto sobre ela e a aceitou como esposa. Tanto Rute quanto Tamar são elogiadas por Booz e Judá ao colocarem interesses familiares e da comunidade acima dos interesses pessoais. Ao aceitar o casamento com Booz mostra fidelidade com Noemi, por recusar a própria família e a um noivo jovem.

Rute começa a conseguir o cumprimento de uma das leis, mas obtém isto através da sedução que foi planejada pelas duas mulheres. Quando esteve no campo, Booz, possuía preocupação jurídica, pois diz a Rute que não se deixasse ver. Havia outro parente que precedia Booz. Noemi, que é mais experiente, explica tudo à nora.

E, além disso, o fato de dormirem juntos no campo, no escuro e debaixo da cobertura, sugere tanto o amor humano quanto o amor divino. O amor humano se deve ao ato sexual que ocorre entre os dois (estender o manto) relacionando o amor divino 3,15-17 Booz afirma que não é bom que Rute volte *esvaziada* para casa. Mesters (1986) afirma que esse termo se refere ao filho que Rute terá com Booz.

Observamos que as mulheres lançaram mão da sedução para conseguirem que a Lei do Resgate e a Lei do Levirato fossem cumpridas. É a força da mulher que assume a opressão do povo, fracos e oprimidos que ficaram sem terras e sem família, para tentar

por meio delas, e seu próprio corpo, diminuir a injustiça com o povo. O povo oprimido encontra sua libertação pelas mãos de duas mulheres, pela audácia e o arriscar-se de uma delas. Não se pode negar que a sedução foi usada, mas foi pela não opressão. De acordo com a Lei, Rute é bem vista entre o seu novo povo. É lógico que eles desconhecem o meio pelo qual ela desperta Booz para o cumprimento das leis. O fato importante aqui, apesar do uso de seu corpo como objeto, e ser por uma causa justa, é que ela consegue perpetuar a família, questão de honra para sua sogra Noemi. Seria muito bem aplicado aqui que os fins justificam os meios. Pela primeira vez a mulher, sozinha, consegue algo sem ser humilhada. Ela deita-se com Booz, porque quer e não porque este a obriga. É através dessa ação que as leis voltam aos seus lugares, apesar do uso de seu corpo, que é justificado pela remissão do povo e tem aprovação Divina.

Ester

Dando continuidade aos estudos referentes às mulheres da Bíblia, estudaremos o livro de Ester em hebraico, pois foi o lido e escolhido. Já na tradução, lembramos que o mesmo livro possui também versão em grego.

A história se desenrola em Susa, uma das capitais do império persa na época do rei Assuero ou Xerxes. O rei Assuero, por uma questão de desobediência, manda Vasti, sua rainha, embora. Ester assume seu lugar no social. Amã, o que é primeiro ministro, e Mardoqueu, que é judeu, entram em conflito, pois Mardoqueu não quer se ajoelhar diante de Amã. Dessa forma, Amã, planeja destruir todos os judeus. Ester é quem faz a intervenção e os judeus se defendem através da ordem de Assuero. Esta festa ficou conhecida como o Purim.

Os relatos do livro não aconteceram realmente ou pelo menos como nos coloca Gallazzi (1987) da forma exata como nos apresenta o livro. Isto fica comprovado pelo fato dos nomes Vasti ou Ester nunca fazerem parte da história dos persas. E também é improvável que os judeus tivessem exterminado 75.000 homens, e ainda que o rei tivesse autorizado o extermínio dos judeus, pois esse era favorável a este povo. O aspecto dramático dá à narração uma característica de romance pelos seus contrastes e suspense. Não significa que seja mentira, pois a preocupação é animar a caminhada e a fé do povo. A verdade não é fato, mas uma resposta ao povo.

Os judeus, politicamente, não passavam de pequenos grupos e não possuíam nada contra o imperador. Mardoqueu, que era judeu, denuncia em 2,22 um complô contra o rei. Ester, dentro de uma perspectiva ideológica e religiosa do grupo, tem que agir para o feitio da justiça.

No início do livro encontram-se destacados três elementos de denominação: o banquete, o decreto e a casa das mulheres. No banquete que é oferecido aos poderosos,

mostra sua grandeza de rei. O decreto assume desde a bebida até a escolha de mulheres. A casa das mulheres serve para mostrar o poder financeiro do rei. A mulher é arrancada de sua família, tornando-se objeto sexual do rei.

Vasti, a primeira rainha de Assuero, recusa-se a cumprir a sua ordem e assim o reino é ameaçado por uma possível revolta das mulheres. Isso nos é mostrado em 1,12-18. A fraqueza do rei por Vasti deve ser evitada, então se escolhe outra mulher para ele: Ester. Essa o agrada e acaba tornando-se rainha.

Seus banquetes são símbolos de dominação: o poder militar, a aristocracia (nobres e grandes) e o administrativo (chefe de províncias). Todos ajudam o rei a controlar o império. O segundo banquete é para o povo e o terceiro é para as mulheres, e quando quer demonstrar seu poder, exhibe sua rainha Vasti; esta o desobedece, estragando a imagem que o rei desejava projetar. O objetivo dele era mostrar a sua beleza e sua autoridade. Vasti se recusa a aparecer no banquete, portanto ela é uma mulher que foge aos padrões sociais da época. Uma mulher, na pessoa da rainha, ridiculariza o rei e o seu poder. É uma das primeiras mulheres que se voltam ao sistema opressor patriarcal. Ela se recusa à vontade do rei; esse gesto é muito mais que uma agressão física.

Então, todos os poderes: ideológico (astrólogos), jurídico e o político se juntam para eliminar a subversiva Vasti, aquela que não conhece o poder do rei. No capítulo 1,17 do livro de Ester podemos observar “Pois a conduta da rainha chegará ao conhecimento de todas as mulheres, que olharão seus maridos com desprezo [...]”. Notamos que a preocupação é com a reação das outras mulheres do reino e assim finaliza, quando pedem o afastamento da rainha. No livro 1,20 temos “Então todas as mulheres honrarão os seus senhores (maridos), tanto os grandes quanto os pequenos”. A preocupação é com a reação feminina e o que isso pode acarretar aos homens. Ela passa a ser um exemplo perigoso para as outras mulheres. Gallazzi (1987) ainda coloca que mesmo o rei gostando muito de Vasti, não seria, de acordo com o poder exercido por ele, conveniente ficar com ela.

Um de seus assessores, Mamucã, teme que se desencadeie uma revolta feminina. Assim, verificamos a dominação das instituições, inclusive da família. A ordem exige que o marido domine sua casa, assim como o rei manda em seu povo. A ação de Vasti pode provocar não só a queda da casa do rei, mas também de seu reinado. Vasti é afastada e nos afirma Gallazzi “uma melhor que ela deve ser colocada em seu lugar” (Est 1,19 apud GALLAZZI, 1987, p. 28).

O decreto é então baixado e busca-se uma esposa para o rei. É necessário que obedeçam às suas ordens. E também para fortalecer o sistema masculino e a dominação, a lei ainda coloca que em todas as casas o homem seja seu dono e governe o seu povo. Sugere a mulher como objeto, pois o homem é seu dono. Ele é o rei de sua casa, uma vez a demonstração do poder total e dominador de Assuero. Gallazzi (1987, p. 39) ainda afirma que “a mulher não tem mesmo nenhum valor como pessoa aos olhos do rei e de seus cortesões”.

A consideração da mulher se dá única e exclusivamente pelo seu físico e sua sensualidade. A nova rainha servirá para acabar com a solidão do rei, será mais um objeto em suas mãos. Mardoqueu, judeu, tomou Ester como filha com a morte dos pais. Estava longe de seu país, pois havia sido deportado. Ester, além de ser órfã, possui a sua única riqueza que é o carinho do tio. Ester assumirá ao longo do livro o papel central da história. Linda e mulher. O que começa a contar não é mais a força do homem, com projetos, estruturas e organizações. São consideradas fracas e seria isto que as faria lindas. Será através dela que a esperança e as raízes serão descobertas, pois salvará seu povo do extermínio. Nesta história é interessante observarmos que o aspecto físico vale mais que a sabedoria dos sábios. Gallazzi (1987) afirma que a beleza simboliza a pobreza.

Ester, quando tomada pelo rei, não resiste e nem fala de sua origem, mas continua obedecendo ao seu pai de criação. Nesse ponto, Assuero não terá domínio sobre ela. Mesmo sendo possuída por ele, Mardoqueu ainda é sua autoridade. Ter mulheres para o rei, significa estar no alto da sociedade, mostrando seu poder aquisitivo. A mulher, que está na casa das mulheres do rei, não passa de um simples bem seu.

Quando é chamada na presença do rei, passa depois a ser quase uma viúva, pois não sabe quando será chamada novamente à presença do mesmo. É como uma espécie de *coleção feminina* e que talvez, lembre-se de seu nome novamente e a queira. Nada lhe faltará, somente a liberdade.

Assim, Gallazzi (1987) afirma que dentro da literatura bíblica do pós-exílio, que é o caso de Ester, a mulher representa a resistência, e luta contra o sistema. Ester e Rute representam a queda do esquema da pirâmide social que reduzia a mulher a objeto. No capítulo 2,18 Ester é tida como algo novo que entra no palácio do rei.

Gallazzi (1987) afirma que é neste momento que ela alcança maior drama interior, pois obedecer a quem? Notamos que Ester assume uma potencialização, porém, ainda assim é uma obediência. Ela possui certo poder como rainha, mas deve obedecer ou ao rei Assuero ou a Mardoqueu. Duas leis entram em contraposição: a de Deus e a do rei. Ela pode ser cúmplice da morte de seu povo de arriscar sua própria vida.

Ester sabe que como mulher já não mais atrai o rei como antes e Mardoqueu que antes a impediu de revelar qual a sua origem, agora ordena o contrário.

É nesta parte da narrativa que Ester assume sua verdadeira posição: rainha. Torna-se rainha pela liberdade dos judeus. Quando Assuero ordena que os judeus se defendam de seus soldados, alegando que o que foi publicado não pode ser indeferido. Assim, todo o controle da situação fica sob a tutela de Ester. Assuero e Ester são duas forças opostas. Tanto ela como Mardoqueu só se ajoelham perante Javé. Os papéis agora se invertem, quem comanda a ação é Ester. As ações se iniciam com os banquetes. No último banquete 5,5a, Ester dá sua ordem: salvar o povo judeu.

O Rei se apressa em obedecer bem como o primeiro-ministro. O rei agora obedece a rainha; há uma inversão de valores. Ester também se diferencia de Vasti, a primeira rainha, que segundo Gallazzi (1987) foi convidada pelo rei e o desobedeceu. Já Ester o convida e ele obedece-a.

Ainda observamos que a mulher é a representante e defensora da vida. Quem luta pelo povo neste momento e assume sua causa é uma mulher: Ester. Mesmo sendo marginalizada e oprimida não renuncia em favor da vida.

Sendo mulher, aceita sua realeza e juntamente com Deus, assume a defesa da vida. A mulher Ester assume seu papel definitivo como defensora, sem instintos políticos ou de poder. A mulher assume um papel simbólico: representar o povo e resistir pela vida. Vasti denuncia o tiranismo, a opressão que destrói a vida (1,12), então Ester se propõe a morrer para que seu povo viva (4,16).

Quantas mulheres fazem trabalhos psicológicos, pois não conseguem individualizar-se da força matriz patriarcal que acaba sendo mais forte, fazendo com que elas, num primeiro momento, defrontem-se com esse processo para posteriormente se livrarem da obrigação da consciência imposta pelo regime patriarcal. A fuga feminina, corpórea ou mental, é o resultado da natureza da mulher, que, no seu íntimo, quer e necessita da cura da doença que foi provocada pelo social. A mulher sozinha pode curar-se e encontrar-se.

No Velho Testamento, com Rute, Ester, entre outras, há a demonstração clara da consciência feminina de seu poder de sedução. Na Bíblia encontramos detalhes de como as mulheres já citadas usavam óleos, perfumes e joias para enfrentar e encontrar o masculino. Isso está relacionado à sedução feminina, ao seu psicológico. Fica claro que a palavra “mulher” é utilizada como sinônimo de respeito e de consideração por toda a sociedade que elas ajudavam a manter. A ideologia do “machismo” e da “inferioridade mental, intelectual e corporal feminina” apenas é uma forma de controle e princípios (masculinos, é claro), ideais e detenção de poder.

É bom que fique claro que as mulheres buscaram no decorrer dos séculos suas próprias vidas e “mutações”, que nada mais são do que a transformação social elaborada por elas mesmas, de maneira árdua, mas com grandes conquistas para todos os segmentos sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Fatos e Mitos. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

CHODOROW, Nancy. Estrutura familiar e personalidade feminina. In: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Coord.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Anker e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 65-90.

FORTUNA, Felipe. **A escola da sedução**. Porto Alegre: Artes & Oficinas, 1991.

GALLAZZI, Sandro. **Ester**. A mulher que enfrentou o palácio. Petrópolis: Vozes, 1987.

- KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.
- KOLTUV, Barbara Black. **O Livro de Lilith**. 9. ed. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 1997.
- LAMPHERE, Louise. Estratégias, cooperação e conflito entre as mulheres em grupos domésticos. *In*: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Coord.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Ankie e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 121-159.
- LUNEN-CHENU, Marie Thérèse; GIBELLINI, Rosino. **Mulher e teologia**. São Paulo: Loyola, 1992.
- MARCÍLIO, Maria Luiza (Org.) **A mulher pobre na história da Igreja Latino Americana**. São Paulo: Paulinas, 1984.
- MESTERS, Carlos. **Rute**. Petrópolis, Vozes: 1986.
- MEYERS, Carol L. et al. **A mulher na Bíblia**. Petrópolis: Vozes, 1988.
- ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? *In*: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Coord.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Ankie e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-118.
- QUALLS-CORBETT, Nancy. **A prostituta sagrada: a face eterna do feminino**. Trad. Isa F. Leal Ferreira. São Paulo: Paulinas, 1990.
- RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e Feminismo. Propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Coord.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Ankie e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Sobre os autores

ÁLVARO DANIEL COSTA - Doutorando em História pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) e mestre em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Jornalista formado pela UEPG e também graduando em Licenciatura em Letras Português/Espanhol e respectivas literaturas pela mesma instituição: E-mail: alvarominogue@hotmail.com

ANA CAROLINA PEIXOTO EICK - é Bacharel em Artes Visuais com habilitação em escultura pela UFRGS, atriz e cantora. Desenvolve um trabalho híbrido com interface em diferentes linguagens artísticas como teatro, música, vídeo, performance, desenho, pintura, instalações e escultura. Atua profissionalmente em peças de teatro, concertos musicais e exposições desde 2008.

BRUNA RODRIGUES DA SILVA - Mestranda do curso de Pós Graduação em Estudos da Linguagem

CAROLINA FILIPAKI DE CARVALHO - Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste. carolfilipaki@gmail.com

CECILIA INÉS LUQUE - Doctora en Literaturas y Lingüísticas Hispánicas y Luso-brasileñas por la University of Minnesota, EE.UU. Profesora titular regular e investigadora sobre literaturas latinoamericanas en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, con una perspectiva teórica que aúna los Estudios de Género, los Estudios Culturales y los Estudios Poscoloniales.

DANIELLE JOSIANE KOZAN - Danielle Josiane kozan. Graduada em Letras Português Espanhol - UEPG, especialização Tecnologias e Educação à Distância - Faculdade de Educação São Luís., Mestranda em Letras, linha de pesquisa Texto, Memória e Cultura UNICENTRO.

EDSON SANTOS SILVA - Professor Associado de Literatura Portuguesa na Universidade Estadual do Centro-Oeste, campus de Irati. jeremoabo21@gmail.com

FABIELY DA SILVA BARBOSA - Possui graduação em Letras Português/Espanhol pela Universidade Estadual de Ponta Grossa UEPG (2018), em Pedagogia pela Faculdade Santa Amélia – UNISECAL (2020). E especialização em Psicopedagogia Institucional pela Universidade Positivo (2021). Atualmente está como mestranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa.

FÁBIO AUGUSTO STEYER - graduado em Letras, História e Comunicação Social/Jornalismo (todos pela PUCRS), com Mestrado em História (PUCRS) e Doutorado em Literatura (UFRGS). Professor na graduação e pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná.

FELIPE VIEIRA VALENTIM - Professor e diretor de teatro. Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Integrante do grupo de pesquisa “Ciência, Tecnologia e Linguagens no Ensino de Línguas” (IFRJ), atuando na linha de pesquisa “Múltiplas literacias, literacia crítica e práticas educativas inovadoras no ensino-aprendizagem de línguas e linguagens”.

IONE DA SILVA JOVINO - Possui graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997), mestrado em Educação (2005) pela Universidade Federal de São Carlos, com doutorado em Educação (2010) e Pós-doutorado em Educação (2017) na mesma universidade. Docente do Departamento Estudos da Linguagem da UEPG, atuou na coordenação do Programa de agosto de 2013 a dezembro de 2016. É integrante do Núcleo de Relações Étnico-raciais, Gênero e Sexualidade do Laboratório de Estudos do Texto da UEPG nos quais participa de ações de pesquisa e extensão, bem como em cursos de formação de professoras e professores. Trabalha com os seguintes temas: criança, infância e raça; literatura infanto-juvenil e relações étnico-raciais; educação e diversidade étnico-racial-cultural; iconografia e representação; desigualdades no plano simbólico.

JÉSSICA EMANUELLE DE SOUZA BATISTA - Jéssica Emanuelle de Souza Batista: Formada em Letras – Português/Inglês pela UEPG (2012), pós-graduada em Neuropsicopedagogia Clínica (2018) e em Metodologia de Ensino de Língua Inglesa (2021). Atualmente leciona as disciplinas de Literatura, Inglês e Produção de Texto no Ensino Fundamental e Médio da rede privada.

LEILA CRISTINA FAJARDO - Possui graduação em Letras Anglo pela Universidade Estadual de Londrina (1995) e mestrado em Letras - Teoria e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2005), Assis. É professora de Literatura, Prática de Literatura, e Língua Estrangeira Moderna - Inglês - na rede estadual de ensino. Tem experiência na área de Letras, Línguas e Literaturas Brasileira, Portuguesa, Inglesa e Infanto-Juvenil Estuda a poesia e o conto como elementos textuais capazes de mudarem a visão social, política e pessoal do indivíduo na sociedade. Participa do PUFV (Sicredi) Programa a União faz a Vida como assessora pedagógica e nos últimos anos lançou o livro - 2017 - Adélia Prado e o diálogo com mulheres bíblicas; e fez parte da composição autoral, em 2018, com artigo no livro Ellas com Ângela Carter e ,em 2019, artigo no livro Ellas com “ Dona Doída “ de Adélia Prado.

LUANA PIHURSKI FLORENTINO - Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Agora discente no programa de Mestrado em Estudos da Linguagem na linha de pesquisa Identidade, Subjetividade e Ensino sob a orientação do Prof. Drº Fabio Augusto Steyer.

STANIS DAVID LACOWICZ - Doutor em Letras, área de Estudos Literários pela UFPR, mestre em Letras (“Literatura e vida social”) pela Unesp/Assis. Licenciado em Letras Português Inglês e Português/Espanhol pela Unioeste/Cascavel. Atualmente, é professor da área de Espanhol na UNIOESTE, campus de Cascavel.

THATIANE PROCHNER - é Graduada em Letras Português / Inglês, Especialista em Letras - Língua Portuguesa, Linguística e Literatura, Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade, pela UEPG, e Doutoranda em Letras – Interfaces entre Língua e Literatura, pela UNICENTRO, sob orientação do Professor Dr. Edson Santos Silva, com pesquisa intitulada Carlota Joaquina: história portuguesa na literatura brasileira.

THAYENNE R. NASCIMENTO PAIVA - Thayenne R. Nascimento Paiva é Mestra em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) e em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

TEXTO E CONTEXTO EDITORA

www.textoecontextoeditora.com.br

contato@textoecontextoeditora.com.br