

MARINATAMBALO: CRÍTICA E LITERATURA

2526-2890

BESTIÁRIO



ABRIL/2017

MARINATAMBALO: CRÍTICA E LITERATURA

**Organização
Samantha Costa de Sousa**



Expediente



Marinatambalo – Crítica e Literatura
Abril/2017
Bestiário

Corpo editorial

Editora–chefe:
Samantha Costa de Sousa

Colaboradores:
Amanda Ferraz
Amanda Moury Fernandes Bioni
Ana Carolina Menocci
Antonio Moura
Bruno Vernek
Claudio Daniel
Cristina Rothier Duarte
Elvis Borges Machado
Emerson Monteiro de Souza
Fernando Alves da Silva Junior
Giroto Brito
Gisela Johann
Guilherme Mapelli Venturi
Isadora Salazar
Jéssica de Freitas Lopes
João Gabriel Carvalho Marcelino
João Pereira Loureiro Junior
Jucélia Aparecida de Souza
Kellen Oliveira de Almeida
Laís Coutinho
Lucas Oliveira Portilho
Luciana Brandão Carreira
Marcos Samuel Costa
Maria Adelina Amorim
Octávio Proença de Moraes Neto
Paulo de Tarso Cabrini Jr.
Pedro Olaia
Rafael Oliveira de Almeida
Rodrigo Britto
Rodrigo Rodrigo Conçole Lage
Simone Pinheiro Achre
Suzel Domini
Tiago Julio

Uélida Dantas de Oliveira
Vasco Cavalcante
Wendy Joyce Siqueira Macêdo
Yuri Claro

Ilustrações:
Betok

Consultoria técnica:
Rafael Perez Fernandez

Periodicidade

Trimestral

2ª edição

Autor corporativo

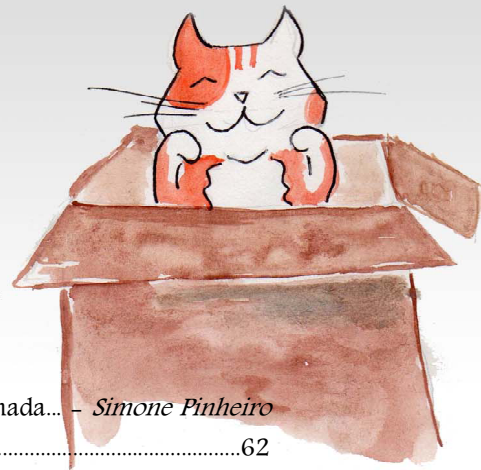
Marinatambalo – Crítica e Literatura

Rua São João, 530, Pau–Cheiroso

Igarapé–açu – PA

2017

Sumário



APRESENTAÇÃO..... 5

POESIA..... 6

Amanda Moury Fernandes Bioni..... 7

Antônio Moura..... 9

Claudio Daniel..... 10

Cristina Rothier Duarte..... 11

Fernando Alves da Silva Júnior..... 12

Giroto Brito..... 14

Jéssica de Freitas Lopes..... 17

Jucélia Aparecida de Souza..... 19

Laís Coutinho..... 22

Luciana Brandão Carreira..... 23

Marcos Samuel Costa..... 25

Paulo de Tarso Cabrini Jr...... 28

Pedro Olaia..... 29

Rodrigo Britto..... 32

Samantha de Sousa..... 34

Suzel Domini..... 35

Tiago Júlio..... 36

Uélida Dantas de Oliveira..... 37

Vasco Cavalcante..... 38

PROSA..... 39

Valsa de beija-flor - Amanda Ferraz..... 40

História sobre morcegos - Emerson Monteiro de Souza..... 43

De gato em gato - Gisela Johann..... 47

Menino santo ou o galo do céu azul - Isadora Salazar..... 48

O ataque dominical - João Gabriel Carvalho Marcelino..... 52

A revolução das abelhas - Lucas Oliveira Portilho..... 54

No princípio todos os homens eram burros - Maria Adelina Amorim..... 56

O animal - Octávio Proença de Moraes Neto..... 59

Não significaste nada... - Simone Pinheiro

Achre..... 62

Acostamento - Yuri Claro..... 63

ENSAIOS..... 64

Quando a personagem de ficção torna-se humana: uma análise do conto filosofia de um par de botas de Machado de Assis - Ana Carolina Menocci..... 65

Um quixote roseano: cavaleiro da fronteira, patrão em decesso - Bruno Verneck..... 73

Até que a morte os separe D'hubert e Fèraud em os duelistas - Elvís Borges Machado..... 80

Resenha - A Confissão de Lúcio - Guilherme Mapelli Venturi..... 88

Adeus, casas de bonecas! Fuga, transgressão e os possíveis caminhos da liberdade feminina no teatro de Enrik Ibsen e Nelson Rodrigues - João Pereira Loureiro Junior..... 91

Bestiário dos sem raça - Luciana Brandão Carreira..... 104

A mãe d'água do igarapé São Joaquim: entre real e imaginário, o respeito à sua morada - Rafael e Kellen Oliveira de Almeida..... 107

O companheiro ignorado de Manuel Ferreira: o retrato de um intelectual orgânico - Rodrigo Conçole Lage..... 114

La morfología del cuento maravilloso en la película El laberinto del fauno - Wendy Joyce Siqueira Macêdo..... 122

Apresentação



Talvez não haja nada no mundo mais sincero que o amor de um animal. Amam sem esperar reciprocidade. Amam mesmo em meio à maldade e ao ódio. Não confundamos sua, não rara, fidelidade aos humanos com subserviência, pois esta qualidade é justamente sua forma de demonstrar afeto. Uma lambida, um rabo abanando, um ronronado, pulos de alegria, olhos brilhantes são maneiras de dizer “eu te amo” sem usar palavras, e quem precisa de palavras quando se tem ao lado um coração puro, capaz de nos tirar do peito qualquer angústia?

Esta relação de amizade entre humanos e animais é tão antiga que sua origem já se perdeu no tempo. Na cultura egípcia, os gatos eram cultuados como deuses; para os hindus, alguns animais são sagrados; em alguns lugares da África e da Ásia, os elefantes representam a soberania; no xamanismo, o beija-flor simboliza a cura e o amor. Percebe-se que ao longo da história da civilização, valores místicos são atribuídos aos animais, talvez eles estejam realmente mais próximos da divindade, talvez sejam eles verdadeiras manifestações do divino.

Anatole France certa vez afirmou que antes de ter amado um animal, parte da nossa alma permanece desacordada, tenho razões para acreditar nisso, desde criança vivo acompanhada de animais, principalmente gatos, e não vejo companhia mais agradável que a deles. Por essa razão é que decidi reunir, nesta edição da Revista Marinatambalo, textos em homenagem a essa amizade. A ideia surgiu após uma conversa com o poeta Antônio Moura sobre nossos gatos, a princípio pensamos em fazer uma edição sobre felinos, mas depois de refletir e planejar a edição, resolvi ampliar a proposta e também dar espaço aos demais animais.

Assim, nossa edição Bestiário traz em suas seções uma seleção de poesia sobre gatos e um bela coletânea de contos e crônicas sobre cães, pássaros, morcegos e outros animais. Não esqueçamos a seção de crítica literária, que traz um conjunto de estudos diversos, abrangendo análises de obras de Machado de Assis, Guimarães Rosa, Mário de Sá-Carneiro, Enrik Ibsen e Nelson Rodrigues, entre outros. A edição foi construída com muito carinho e empenho para oferecer um afago aos nossos leitores. Agradecemos, enfim, a todos que colaboraram com o número, pois este trabalho não existiria se não nos fosse depositada tal confiança.

Partamos, então, para mais uma viagem pelas terras de Marinatambalo, nossos portões se abrem novamente...

Evoé!
Samantha Costa de Sousa



POESIAS

Felina

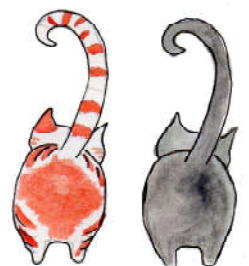
Distraída, organiza os romances de lã
Bagunçados
Seus movimentos conquistam fãs
Despreparados
Imprevisibilidade em um jogo de xadrez
Tateia sob os muros
A fim de alcançar o brilho universal
Mais uma vez
Inspira a ação
Enigma ocasional.
Continuar a enrolação
Cada vez
Nivelar sua astúcia
Através de fantoches de pelúcia
Exceto, uma vez
Quando seu coração estiver cercado de hospitalidade
Uma felina inconsciente,
Mulher se fez.



Sétima vida

Em cada triade temporal se manifestam sete vidas
Digam-me:
Quantas vidas concretizaram o passado?
Quantas vidas idealizarão o futuro?
E que vida se assume agora?
Sete vidas não bastam
Para quem se desencontra
Em uma semana
Ainda que seja
Adequado como um gato
Desconhecer-se é um fato
Num efeito imediato
Renascer é um embaraço
Mediado por um tempo
Escasso
Pelo
Sétimo
Afunilamento

Amanda Moury Fernandes Bioni é recifense. Licenciada em Letras (Português e Espanhol) pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), realiza o mestrado em Teoria da Literatura na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).



g

Ao Nhônho

Egípcio Ancestral

Hieróglifo

que saltou do alto relevo

e

- sinuosa interrogação -

pôs-se

imóvel

diante do escriba

Enigma

a mover-se entre os móveis e os livros

Misterioso

como o sopro que o anima

Silencioso

como o tempo que o aniquila

E quando fecha as pálpebras e dorme

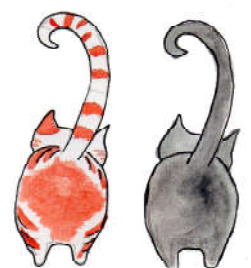
- pedras de jade num estojo de veludo -
volta

imaterial e temporariamente

- gato -

ao colo de Osíris

Antônio Moura



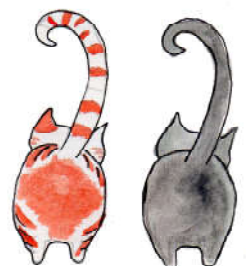
Yumê

tu-
as pál-
pebras: me-
chas de té-
pida seda
escura;

- o charme
sutil da lua
trêmula, em
rápidos
 traços
de pincel.

no tumulto
de teus
pequenos
pés, o salto
do felino e
o ágil rumor
 de asas
 da butterfly

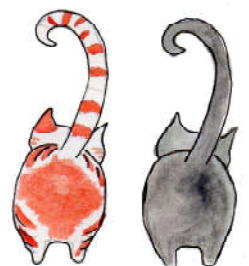
Claudio Daniel



Sete vidas

Sete vidas...
Sete vidas, não sei,
Mas os setenta me pesam.
Penso que ainda guardo lembranças...
A tua chegada
Ou minha mente cansada que a cria
Você, pequetito,
Em minhas mãos
Magras, trêmulas...
Setenta não são sete.
Mãos
trêmulas, magras.
Alegria, teu nome,
Casa cheia,
Você
Eu
Você, Você
Eu
Você, Você, Você
Pelo, miado, ronronar.
Minha criança,
casa cheia e pelo avesso.
Um dia, um golpe,
Uma não-sorte
Não!
Onde estás?
Vazio
Em casa somente o vazio
Eu
Eu, eu
Um buraco
Imenso
Buraco
Vazio de ti
Eu, eu, eu
Sete vidas?
Ainda mais,
Os setenta me pesam
Setenta vezes sete.

Cristina Rothier Duarte, advogada, graduanda em Letras pelo IFPB e mestranda em Literatura, Cultura e Tradução pela UFPB, tem se dedicado ao estudo da Literatura Infantil e Juvenil brasileira do século XIX.



Dela, me ato

Resistiu ao tridimensional
evitando delinear sua imagem

antes
preencheu o vazio do meu quarto
não mais dela

uma caixa dentro
outra caixa
preenchendo mais

de tudo
sua presença
me aconchegava
me acanhava
me afanava solidão

por vez um chat-o
movimentos intempestivos
ao anoitecer

ascendendo notivagou-se
paredes adjacentes reclamando
gemendo telhados
quintais insones
de repente
silêncio

passou dias-semanas
metamorfoseou-se
entumeceu-se
multiplicou-se

mais um mais dois mais três
somo o quinto

meu ser?
alagou alargou



coube todos

no instante seguinte
a partilha a partida
a partir daí a promessa de sermos dois
e o menino? doou-se
e a menina? doou-se
o outro menino? doou-se
doía
o coração dégonflé

na ausência
o outro e o mesmo
calados

não resistiu
numa certa manhã
no sopé da porta
um pássaro morto
como lembrança
a solidão?

retrato nela.

Fernando Alves da Silva Júnior, é doutorando em Estudos Literários (UFPA). Em 2015 publicou o livro *Não fala nada não, eu peguei a matintaperera* (Paco Editorial), texto derivado de sua dissertação em Linguagens e Saberes na Amazônia (UFPA). Descobriu com grande interesse que, além das experimentações fotográficas, escrever poemas é um excelente exercício de expor sentimentos.



Dias difíceis

Não foi um dia fácil.
Não foi um dia.
Não foi.

Ah, se ele não estivesse lá!

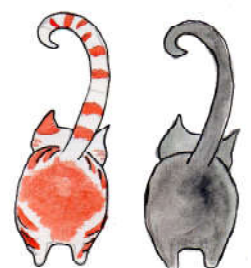
Entrou sorrateiramente pela porta entreaberta
e foi se achegando,
parafuseando minha perna
com seu corpo aveludado.

Fera felina,
nem era fera
e nem feroz:
era o meu gato.

Num salto chegou ao meu colo
fazendo esvair o choro
do rosto lacrimado
do seu dono.

Esbocei um sorriso.
Ele, um bocejo.

O dia se tornou ameno.
O dia se tornou
o dia.



Como noutros dias

miou, ronronou, miou,
miou, miou, ronronou:
o gato sentia fome.

o garoto não miava,
mas grunhia:
tinha a barriga vazia.

inseparáveis,
compartilhavam um espaço
sob o viaduto

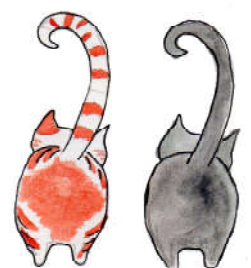
entre adultos
também miseráveis
e famintos.

miou, miou, ronronou,
miou, ronronou, miou.
chovia, fazia frio.

seus corações, no entanto,
permaneciam quentes
como noutros dias.

da arquitetura de concreto
do teto que lhes servia
goteiras lhes davam banho.

famintos, encolheram-se
sobre a lâmina de papelão
e alimentaram-se de sonhos.



Olhos galácticos

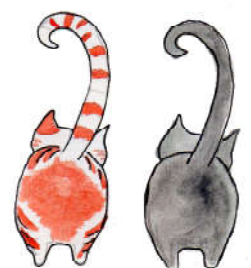
Pousado no batente da janela
o bicho mira a lua atentamente,
de um jeito tal que não se entende
o motivo de se olhar tanto para ela.

Olhar galáctico de uma nebulosa:
tão complexo e tão profundo
que não há forma tal no mundo
que se possa descrever em prosa.

E é bem possível, confesso,
que mesmo em bem pensados versos
esse olhar permaneça abstrato.

Não só abstrato como misterioso,
longínquo, indefinido e gracioso,
o olhar astuto do gato.

Girotto Brito é professor, escritor e designer editorial, nasceu em Marília, São Paulo, em 1985. Sua vida literária, no entanto, iniciou após sua mudança para a cidade de Bragança, Pará, em 2008, com a publicação dos livros *Os três lados da moeda* (poemas) – 2015, *Ambrosia, sementes líricas* (poemas) – 2015, *Contos para uma noite de insônia* (Contos) – 2016 e *Um olhar além do espelho* (romance / e-book) – 2016. Participou de diversas antologias literárias e é membro da Academia de Letras do Brasil – seccional Bragança.



O escuro de Mia

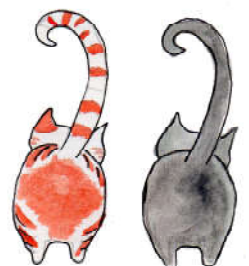
Gata Mia
olhou para cima
e viu que a noite
Tirou-lhe o dia.
Felina negra,
pelos compridos,
olhar macio,
rabo que toca o chão.
O escuro de Mia
misturou-se com a noite,
Oh escuridão!
Ninguém sabia,
mas era o momento em que Mia
miava
e em resmungos,
Contava a sua solidão.
Se disserem que gatos(as)
não sentem,
posso contar a dor de Mia,
toda vez que na noite se via.
Com seus gemidos que
a casa toda ouvia,
parece que num rangido dizia.
Chegue dia, por favor,
e leve daqui a minha dor,
do escuro eu só quero
o preto de minha cor.



A gata que não era minha

Lina me olhou
com a sua visão cristalina.
Enroscou-se em minhas pernas
e ficou.
Era um dia triste,
destes que não conhecemos
explicação.
Mas, foi-me um pretexto.
Queria estar ali
misturada aos teus pelos pardos,
escondida nos teus espertos afagos.
Era eu e ela,
era apenas ela e eu,
conversando
por gestos mínimos.
Ela entendia o meu pranto,
e nunca me deixara
jogada em meu canto.
Mas, não era minha
aquela doce gatinha.
Saía de sua casa
e me encontrava na varanda,
deitava em meu colo,
rodopiávamos
feito em cirandas.
Era amor
e só isso nos importava.
Tal era o meu clamor:
"Lina,
vá,
mas não deixes de voltar,
tu és livre,
venhas enquanto me amar".

Jéssica de Freitas Lopes, pedagoga e mestra em Educação pela Universidade Federal de Viçosa-Viçosa/Minas Gerais. A minha maior paixão é a poesia, encontrada em palavras, pessoas e na natureza com suas criações em grandiosidade. Escrever é alimentar a minha alma, é vestir-me e despir-me de palavras.



Gatos

São lindos e cheios de graça.
De cores diversas...
Peludos, outros nem tanto assim...
Alguns com ausência total de pelos.
São encantadores,
possuem olhos enigmáticos.
Brincadeira: palavra presente,
desde sempre...
Seja gatinho ou gato!

Quando pequeninos,
dependentes de nós.
Já adultos,
perfeitamente donos de si.
Sonecas, melindrosos...
Felizes e carinhosos!
Os gatos são ímpares,
Cada um é uma história...
Sempre marcante em nossas vidas.



Meu gato Amarelo

Sentimentos de carinho e afeto,
Com a sua adoção...
Ter um coração é essencial...
Em meio aquele balaio de gatos,
é um abalo...
Quero todos!
Porém devo ser comedida,
na medida.

Todos merecem cuidados...
E eu escolhi um,
estava dormindo sobre a vasilha de ração...
Não sei se é menino ou menina,
em alguns instantes a resposta:
É um gatinho!
Batizado de Amarelo,
fofuxo e belo.

Reina agora em meu lar singelo e simples...
Para abrigá-lo e protegê-lo...
Meu felino favorito,
brincalhão e dorminhoco!
Muitos gatos já tive...
Todos foram especiais!
Amarelo hoje...
Faz parte do meu presente.



Um amor indescritível

O amor por gatos é sublime.
É um amor incondicional,
imensurável...
Sinto este amor desde pequenina.
Não nego!
É real...

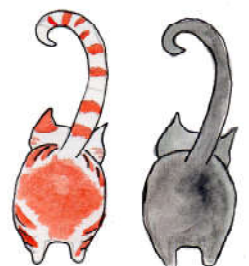
Sempre presente,
marcante e predominante,
neste meu olhar de menina.
Deparar-se com um gatinho,
é uma forte emoção...
Um amor indescritível.

Fico boba,
o meu coração dispara...
Os seus miados,
querendo cuidados.
E eu prontamente,
para executá-los.

Sentir um gatinho,
bem pertinho de mim,
a sua fragilidade...
É a expressão do mais puro amor.
Um amor indescritível.
Faltam as palavras.

É um sentimento único.
Em sempre cuidar,
abraçar e enfim...
Quero gatinhos pra mim!
Um amor indescritível.
Infinito.

Jucélia Aparecida de Souza. tenho 39 anos, moro em Hortolândia - SP, sou formada em Jornalismo pela FACH-UNIESP. O meu TCC em 2013 foi a criação de uma revista para animais: revista amigopet. As editorias da revista foram realizadas principalmente através da ideia de ter o animal como membro da família. Escrevo poesias desde os quinze anos. Adoro escrever. Amo gatos.



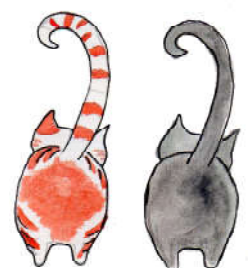
Futrica, a gata

Que gata mais folgada!
arranha o meu sofá e
nele fica toda largada.
Futrica, sua maldita!
Vou te dar uma taca,
gata desgraçada!

Lá vai ela...
com o rabo serpenteando
para um lado e para o outro
É sempre assim.

Só dá carinho quando
está com fome ou se
o humano for um homem,
Sua Danadinha!

Laís Coutinho



À guarda

Hydra, fêmea felina
surgiu do inesperado
com um pássaro
abocanhado, imóvel

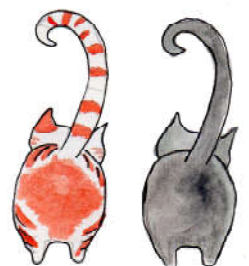
correndo, ela veio
com o corpo do morto
a pequena ave sem vida
as asas entre os dentes

ares de caçadora, olhou-me no fixo do espanto

foi quando deixou o cadáver aos meus
pés,
simples e resoluta, desafiando meu
contragosto e repulsa

farejou um pássaro guiada pelo verbo
ato ágil, preciso.

Hydra, minha gata mais dócil,
deu um salto ? e de seu pulo fez-se
selvagem,
na ancestralidade de onça que nos
pertence. Em sua humanidade, uma
oferenda dada por motivo ignorado.



Acqua

A chuva molha a janela
a gata infere o vidro escorrido de céu
na casa onde vive ninguém.

episódica, o esforço da luz colore a vidraça
prata que se mescla à transfiguração do silêncio
ela parada, feito bicho empalhado

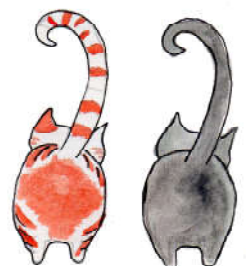
a gata

sentinela perplexa da água que dissolve e
sulca, noite que purga um resto de tempo erosivo
que se alimenta do rosto felino espelhado na queda da chuva

solene é a espera, enquanto a presa não vem.

refratária aos significados, na casa de ninguém
todos os argumentos se degradam
diluídos na chuva das palavras que nunca dizem,
gastos pela saliva
que a gata lambe enquanto chove.

Luciana Brandão Carreira é escritora, psicanalista e psiquiatra. Doutora em Psicanálise pela UERJ/ Université Paris XIII e professora adjunto da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Na atualidade, pós-doutoranda em estudos literários no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) na Universidade Nova de Lisboa. Autora dos livros *Entre* (Verve, 2014) e *Os tempos da escrita na obra de Clarice Lispector – no litoral entre a literatura e a psicanálise* (Cia de Freud, 2014). Faz parte do núcleo editorial da *Revista Polichinello*. E-mail: lucianabrandaocarreira@gmail.com.



A gata

Para Marcel Pires e um ano de sua morte

I
Lacuna – epitáfios desde a manhã
sobre as árvores
 pé de manga baixinho
felino, feminino & fatal,
a gata vinha no seu cio,
lagarto entre seus sonhos,
vermelho sol, dia crescia forte no céu,

 fotossíntese
 nas folhas verdes
de suas magoas,
a gata
 gat-
a – teve gosto de passado
nostálgico



II

Levante de ti, garganta profunda,
flores secas de telhado zen
– esmalte trincado
cinzas de mar profundo

(O gato preto)
(O leite branco,
O amor dos leões)

Língua de lixa,
amo-te em tuas farsas

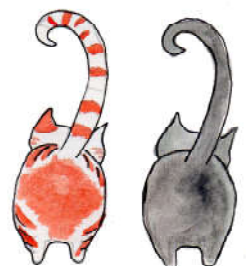


III

Te olho via constelações
apagado

filhotes caminham na cozinha
preto
branco
preto-e-branco
branco-e-preto
cinza

Marcos Samuel Costa é natural de Ponta de Pedras – Ilha de Marajó – Amazônia brasileira. Atualmente cursa Serviço Social (FMN), e mora em Belém do Pará. Vive perdido no caos da cidade grande e entre livros de poesia. É membro correspondente da Academia de letras do sul e sudeste paraense e da ASPEELPP-DJ. Autor dos livros: *Pés no chão e sonhos no ar...* (Edição artesanal, 2012), *Convites para amar* (Editora LiteraCidade, 2013), *Sentimentos de um século 21* (Multifoco Editora, 2014), *Titulado amor* (editora Literacidade, 2014), em coautoria com dois amigos: *Interpoética* (Big Times editora 2015), *Uma semana de poesia* (Editora Penalux 2016). Participou de mais de 20 antologias literárias, entre elas I e II *Anuário de Poesia Paraense* e publicou nas revistas *Mallarmargens*, *contemporArtese* *Marinatambalo. Crítica e Literatura*. E mantém o blog, *Someplace*, onde divulga sua produção. E-mail: samuelcostaspds@hotmail.com.br ou Samuel_pontadepedras@hotmail.com.



O gato branco

à Rosa Roseana

Hoje o gato branco não veio...
A chuva foi demais...

Começou com uma garoíinha muito espalhada
fininha, fininha, como sumo de laranja descascando
– talvez o grande sol, quem sabe?, na mão da noite,
ao fio de faca da lua; descascando; suando...

E depois virou-se uma chuva forte,
como se o regador furadinho emborcasse e ficasse,
deitado pra frente, chovendo tudo, da mão de Deus,
enquanto ele se distraía, gordão e feliz, assim ficando,
acenando ao compadre; conversando...

Ou como se um rio se desviasse
caindo muito cachoeiro, do céu,
pelo funil da noite
como areia de ampulheta
que voltará, no amanhã de sol,
todas as gotas para o céu, de novo
– leves e invisíveis; invisíveis, leves...

.....

Agora que parou de chover,
e a noite é umidade friinha do ar,
o gato branco pode se aperceber
tão silente e fofo no seu mistério...

– hoje, porém, não é com os olhos:
eu vejo é com atrás da cabeça
onde a janela está aberta:

Vês? é além da janela,
no quintal molhado
(ele sussurra pelo chão...)

Paulo de Tarso Cabrini Jr. é Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp/Assis) e professor de Comunicação e Expressão e de Português, na Faculdade de Tecnologia de Bauru. Entre suas maiores diversões está escrever textos em que a gramática é, sistematicamente, vilipendiada. Também é “pai” de dois gatinhos, a “Mel” e a “Ruby”.



das ruas

das ruas que me cantei
exu encantava um som sibílar
que ronrona peito

e
desfaleci

a pluma verde que ele piscou para mim
um dia inda vou pegar
não canso nem sei onde alcanço
mas um dia subo
mudo
pulo
puro
o mais alto muro
e arranho esse infindo azul

tu que fala, aí papagaio,
que gato é só pára-raio
verás donde vem o trovão

dos telhados que me joguei
castelhanas com as telhas quebravam
e eu dançava
rolava
e ria
mia de agonia
com suas benevolências e
coros escolásticos

doloridos apegos

avanços

tome a caça

dos territórios que demarquei

meigos
mansos

ranços e bordas

quero de volta presente



pra mim coça
barriga marfim

pelos planos plumas plainam
pelos pelos que lambi
posso ouvir seu sonhar

já me admiro S
estátua
esfinge misteriosa

olhos nos olhos e te direi mais

são teus mistérios
ósculos eflúvios
médios atos aos quais ei de me render
sílabas premeditadas
meu alto som louvarei
de nem um sono quedei
bolas de pelo pelo corredor
pelo despelo roedor de amor

te encontro na esquina

o que é isso?
não tava aqui

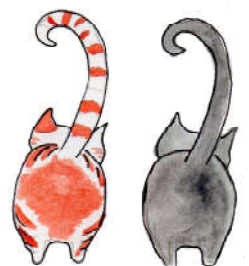
te esconde ali

sumi
um dia inda te alcanço
das unhas raios balanço
de cadeira música e ração

de vez quando petisco
te come com nariz
atriz não ri nem pisca
ficha aposta no Icaro
e voe mais alto

preguiça de te contar um segredo
vai dormir e...

.....



bem amarei ternura
declamarei à pena apenas
quando bom parto prato me contempires

são tuas finuras fissuras
tessituras
tecidos tecidos à mão
voais vorazes
balançam ao som do vento

eras pra ser poema?

· sofrimento de dedos findos que comeram em tripas frias tuas magias mediações
meditações

...

Pedro Olaia, graduado em Engenharia Elétrica, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (UFPA-Bragança), performer, tutor de felinos, sonhador e com uma profunda relação cosmológica com os gatos de rua.



Gato submerso na noite

baque de pelos no batente surdo
impotentes cantam febris uns grilos

[inseto-cio-poema

sob a dourada fuligem dum olhar de frias lanternas
o gato desce pela chuva corrosiva com seus pés de pluma lunática
com seus doze bigodes sua áspera velocidade & vil gula inevitável
volta com um bicho na boca
sibilando a língua estendida
pela meia-noite instante sem lei
ele chega nos captura com sua calma
entre as garras do
silêncio nós gritamos

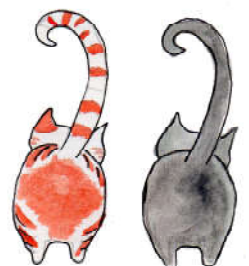
[o inseto & eu



Gatos

;pelo;meio;do;caminho;
;;gatos;;se;;amontoavam;;
;;;miando;;;ao;;;nascer;;;do;;;sol;;;
;;;saciaram;;;sua;;;fome;;;de;;;galos;;;
;;;;;;;;fundaram.uma.República;;;;;;;;
;;;;;;;;&.o.Ministério.Felino.de.Controle;;;;;;;;
;;;;;;;;de.Ratos.Pássaros.&.Baratas;;;;;;;;
;;;;;;;;fizeram.dos.cães.seus.operários;;;;;;;;
;;;;;;;;até.que.um.subiu.ao.telhado.&;;;;;;;;
;;;;;;;;também.vestiu.a.pele.de.gato;;;;;;;;
;;

Rodrigo Britto. Belém-PA. Graduando do curso de Letras Língua Portuguesa (UFPA). Colaborou na revista *Polichinelo* n.17 (2016) com o poema *O dia já não dorme: é um acidente*. Atuou nas videoartes *Nam Sibyllam* e *O Anjo e o Polichinelo* (2016) ambos de Galvanda Galvão e Izabela Leal. É professor nas horas vagas e como poeta não tem escolha alguma.



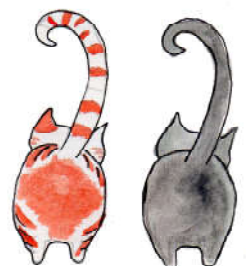
O gato

Em postura de esfinge
Ele espera.
Enlaça com os olhos
A eleita presa.

Nenhum som ou movimento que não se atente.
Audaz
Impenetrável
Elegantemente ele avança
Tempo e espaço suspensos em sua marcha.

O mestre da perspicácia,
Num salto surdo e certo
De inócuo, torna-se fera.

Samantha de Sousa. Graduada em Letras (UEPA) e mestra em Estudos Literários (UFPA). Professora de língua portuguesa, redação e literatura em Igarapé-açu (PA). Vê na poesia um sustento para sua vida, pois é o que a faz perceber-se viva e vivente. É autora do livro *Peregrinações* (Literacidade, 2015) e idealizadora da Revista Marinatambalo. É viciada em café e apaixonada por gatos desde que se entende por gente.



Estaco
No côncavo o perigo
Dois faróis, um felino

O felino e eu
No côncavo delírio
Amores furtivos

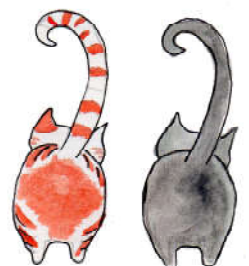
Suzel Domini, doutora em Teoria da Literatura pela UNESP e, ocasionalmente, poeta.



Magali, a gata

Magali não faz nada de útil.
Magali come, bebe, caga, mijá e dorme, só.
Magali não tem salário no fim do mês.
Magali não está preocupada com a paz mundial.
Magali não tem religião, nem carteira de identidade.
Magali nunca sai de casa, nem pra dar uma voltinha.
Magali não é muito chegada a estranhos.
Magali quase morreu se atirando da janela.
Magali é alheia à opinião dos outros.
Magali vive pelos cantos sem fazer barulho.
Magali não quer nada que não pode ter.
Magali não se envergonha da própria simplicidade.
Magali não é celebridade, mas quando Magali morrer será estrela.
É por isso que eu adoro a Magali.

Tiago Júlio: tenho 26 anos, sou paraense e moro em Belém. Sou formado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, e pós-graduado com especialização em Produção Audiovisual. Escrevo, quase todos os dias, desde os 17 anos. Sou roteirista de dois curtas-metragens e autor de um romance autobiográfico lançado ano passado chamado *Tardis*.



Gato

O gato, o livro e as poesias,
O sol, a flor e as alegrias,
Seus pelos, suas patas, suas manias,
Meu tempo, seu tempo, em harmonia.

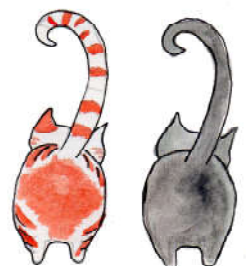
Saimon

Meu gato é poesia de pelos e manhas,
Tudo que ele faz me traz alegria,
Estendo-lhe a mão, ele me dá a pata,
E não me arranha.

Gato é poesia

A alegria do gato ao brincar com a caneta que o poeta usa para fazer poesia,
Sua alegria é poesia, que a caneta não escreve, porque a folha não acompanha,
O olhar do poeta que se perdeu no tempo observando suas manhas.

Uélida Dantas de Oliveira tem 29 anos, é brasileira e mora em João Pessoa na Paraíba, Graduada em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professora de língua portuguesa. Atualmente, cursa mestrado em Letras na UFPB, escreve poesias, contos e realiza pesquisas sobre literatura regional.



Gatos

espreguiça o mundo
sobre suas costas, o felino

o tempo, a vida,
correm velozes
em suas quietudes

sabem-se
neutros, ilhas,
olhos alados

suas virtudes,
seus espaços,
suas vibrissas,

reinam em seus
espaços, os felinos

em volta,
diante de seu
aparente langor,

prosa o mundo

Vasco Cavalcante nasceu em Belém do Pará. Foi um dos fundadores do grupo de poesia alternativa Fundo de Gaveta (1981-1983). Tem poemas publicados nas revistas: *ZUNAI - Revista de poesia & debates* e *Polichinello*. Em 2012 participou da plaquete, "Desvio para o vermelho: treze poetas brasileiros contemporâneos" (CCSP); Em 2015 teve seu livro de poemas *Sob Silêncio* publicado pela Editora Patuá, de São Paulo. Participou da exposição "POESIA AGORA", no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo (2015). Em março de 2016, é publicado um artigo, no Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, da UFRJ, sobre seu livro *Sob Silêncio*, escrito pelo poeta Paulo Nunes e a jornalista Vânia Torres. Atualmente está com o seu novo livro de poemas *Reverso dos Dias*, pronto para publicação.





PROSA

VALSA DE BEIJA-FLORES

Amanda Ferraz*

A mesa de jantar redonda estava repleta de garrafas plásticas com florezinhas coloridas, todas emborcadas, a secar. Eram os bebedouros de beija-flor da Helena, que cumpria o ritual de higienizá-los e reabastecê-los cuidadosamente a cada manhã. Logo cedo, já estavam de novo perfilados na varanda, reluzentes como lanternas, à espera das aves queridas.

Só então Helena preparava o café e se acomodava de xícara em punho, no divã estrategicamente posicionado para receber as primeiras visitantes aladas. Como não era possível oferecer-lhes flores frescas, trajava sempre um roupão de seda, estampado com as mais variadas e coloridas espécies. No inverno, quando precisaria se agasalhar melhor, abrigava-se com a mesma cobertura fina e exuberante, tendo apenas os pés guarnecidos por meias quentes, mas igualmente coloridas. Eram as aves que lhe traziam calor.

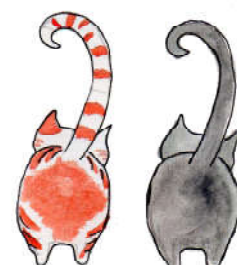
No tempo dos beija-flores já não havia a distração do jornal, mas permanecia na varanda por horas a fio, em contemplação. Abandonara a leitura dos periódicos desde que seu filho estampara a primeira página do principal deles, com nome e sobrenome em letras garrafais, compondo manchete que o acusava de estelionato, agravado por formação de quadrilha e falsidade ideológica.

Na época, dera aquele que seria o último telefonema ao filho único, a fim de saber se era verdade. Com a confirmação escandalosa do silêncio, limitou-se a perguntar se o rapaz ainda dispunha de recursos para custear um bom advogado. Julgou que esta era a única ajuda que não lhe poderia negar, a defesa jurídica. Mas ela própria se recusou a ouvir dele qualquer alegação. A voz e o destino do filho tornaram-se fel, o néctar materno foi perdido pra sempre.

Nunca se culpava por tê-lo condenado. No fundo, sempre soube e escondera de si a face mais obscura do filho, como a maioria das mães o faria. Ela lhe tributara toda possibilidade de defesa enquanto foram o que nunca deveriam ter deixado de ser (se a vida fosse justa): mãe e filho. Se a vida ignorava a justiça, Helena e o marido exercitaram à exaustão o benefício da dúvida e a autoabsolução do perdão. Sempre em vão.

Depois de consumir quase todas as economias na faculdade de Engenharia do filho, o companheiro, exultante pela espera de seis anos ter chegado ao fim, aquiesceu mais uma vez. Contraiu um empréstimo e enviou o recém-formado para uma especialização no exterior, conforme a vontade do rapaz. Desta vez, o curso custou ao marido o restante das reservas físicas. Perderam-se três anos de vida, do pai e do filho, quem em nada se especializara. O pai faleceu assim que terminou de pagar a dívida.

Ele nada dissera, mas Helena sempre soube que a preocupação dele de não lhe deixar aquela "herança" o mantivera vivo. Helena herdou saudade e a casa onde sempre residiram e criaram o filho. A mesma onde ela nunca tivera tempo de cultivar flores. Aquelas com as quais queria ter sepultado o companheiro. Mas a última pá de cal ela reservou à existência do filho, pondo fim também à Helena mãe. Instaurou então a era do beija-flor, depois de vender a casa na capital e se mudar para o



interior, enraizando-se definitivamente num apartamento com varanda, plantado no centro de uma mata farta.

Era daquelas construções antigas de três andares e poucos moradores, ideal para quem como ela só tinha e só desejava ter a si mesma como companhia, mas já não gozava de força para administrar tudo sozinha. Em sua nova morada instalou o que lhe era mais caro: o divã que pertencera ao avô paterno, o piano que a mãe da mãe a ensinara tocar, a cama e o guarda-roupa que compartilhara com o único homem que amou. O resto quis moderno e comprou.

Logo que se mudou, soube que precisava exalar uma nova mulher. A Helena do interior, onde o ar puro e o tempo costumam ser mais generosos e tornarem as pessoas saudáveis e ociosas o suficiente para se ocuparem da vida alheia, a Helena desta terra precisava ser mais contida. Por isso criou para si uma outra identidade, a senhora de oitenta anos, cabelos brancos, cumprimentos secos; a vizinha que só se mostrava ao depositar o lixo no espaço comum, que sempre o fazia de cenho fechado; aquela que economizava palavras receando semear empatia.

Assim estabeleceu-se harmonicamente, sem maiores sobressaltos. Mas fizera uma exceção chamada Adonis. Ele morava no terceiro andar e se oferecera gentilmente para ajudar na mudança quando Helena chegou. Ela agradecera depois de recusar a oferta, firme na política de se afastar da curiosidade alheia. Mas, ao contrário do que previa, ele não se mostrou insistente. De modo inverso, ao lhe apresentar um cartão de visita e se declarar à disposição do que ela precisasse, Adonis realmente se revelou extremamente oportuno. No cartão, o senhor se identificava como professor de dança, e desta ausência Helena nunca pôde vivenciar o luto. A dança continuava nela e a traduzia, assim como a música. Helena era um universo de som e movimento, que depois os beija-flores coloririam.

Aguardou apenas que as primeiras conveniências domésticas fossem atendidas para contactar o professor. No dia seguinte, lá estava ele, postado na sala dela, tendo diante de si uma Helena esguia, de vestido vaporoso, cabelo elegantemente preso, sapato de salto confortável para dançar. Adonis se certificou de que ela já estava com a vitrola instalada e pediu que escolhesse o que mais gostava de dançar. Valsaram como se desde os primórdios. Quando já estavam exaustos, Adonis proclamou, à moda de quem fala sempre cerimoniosamente.

- Dona Helena, a senhora não precisa de professor. Não posso cobrar por aquilo que não tenho a ensinar. Foi um prazer tê-la como parceira de dança. Há muito tempo não dançava com tanto gosto.

- Agradeço, Seu Adonis. Não me entenda mal. Se o senhor não se sente à vontade de cobrar pelas aulas, quer dançar como convidado? A dança me faz muita falta, eu e meu marido dançávamos muito, dançamos até a véspera do falecimento dele.

- Entendo perfeitamente, Dona Helena. Vivi a mesma alegria com a minha companheira. Virei quando a senhora quiser.

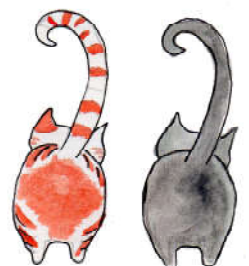
Desde então, Seu Adonis aparecia duas vezes por semana, a partir das cinco da tarde. Variaram os ritmos, concordaram que as danças de sexta-feira pediam uma garrafa de vinho. O professor trazia queijos, Helena preparava pães caseiros, os dois se alternavam na oferta da bebida, cada qual se esmerando mais na



sofisticação da escolha. A amizade amadurecia junto às garrafas da adega que os dois passaram a cultivar. Depois de dançarem, Helena e Adonis se postavam à varanda, este último acomodado na cadeira dobrável que trazia de casa. Eles acompanhavam a despedida das aves. Depois ela tocava.

Não fosse todo beija-flor bebê que viu crescer e ajudou a alimentar, Helena se diria feliz. Não, feliz não, alegre. O filho sempre seria o cenho franzido. Tudo que ele desperdiçara, ensinamentos, afetos, oportunidades, Helena via no voo das aves. Longe. Ela as queria livres, quem sabe fossem de encontro ao filho. "Alvíssaras!", dizia Adonis, sempre que um beija-flor chegava. "Leva meu beijo", pensava ela, sempre que a ave partia.

* 45 anos, ex-jornalista, atualmente professora de Língua Portuguesa da rede municipal de ensino carioca.



HISTÓRIA SOBRE MORCEGOS

Emerson Monteiro de Souza*

O guia apontou para logo adiante a uma cabana com varanda larga e cadeira a balançar ao vento. Enquanto isso, atrás havia um lago com águas a coriscar sob a luz do sol. O cenário dava boas-vindas.

– Chegamos, Amanda! – Roger avisou a sua namorada.

Amanda, ao ver que a cabana parecia confortável, soltou um suspiro de alívio. Finalmente escaparia do cenário repulsivo da floresta.

Quanto ao guia, foi pago, agradeceu e partiu pelo mesmo caminho.

O casal logo entrou na casinha. Como estava escuro! Amanda tratou logo de abrir as janelas e o ar puro invadiu a sala. As paredes e o chão eram de madeira polida, e os móveis eram acolchoados. Roger inspirou fundo, e com as mãos na cintura e peito cheio anunciou:

– Serão boas férias essas! Longe de todo o estresse daquela cidade!

Amanda deu de ombros. A mulher foi então à cozinha, abriu as janelas e ao se virar, gritou de susto!

– Roger, vem aqui, rápido!

Roger chegou esbaforido e olhou a namorada que se encolhia atrás de uma das folhas da janela, apontando para o chão com o dedo tremendo.

– Um morcego! – A mulher se retraía ainda mais no seu pânico. – Tira esse bicho imundo daqui!

O animalzinho estava como que esmagado contra o piso, com as asas abertas e tentando se erguer, voar e fugir, porém sempre despencava numa queda estúpida, humilhado.

Roger ria ao ver a mulher ainda apavorada e o morcego se arrastando assustado.

– O que está fazendo? – Amanda já estava enfurecida. – Mate esse bicho!

– É só um morceguinho. Não vai feri-la. Além do mais, está mais assustado com você do que você com ele. – Roger então se abaixou e tirou de sua mochila uma lanterna. – Vamos, feche essa janela, morcegos não gostam da luz do sol. – Amanda obedeceu.

Com a luz da lanterna, Roger se aproximou investigativo sobre o animal, que não parava de se mexer desengonçado. Enquanto isso, Amanda mantinha-se de braços cruzados, olhando o morcego com desprezo. Foi então que Roger viu debaixo do pêlo da cabeça do animal um ferimento de contusão.

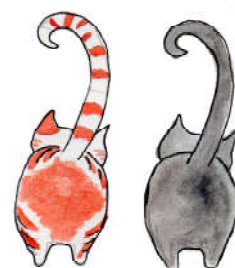
– Aqui está! Ele deve ter se batido recentemente.

– Talvez tenha sido quando eu abri as janelas. Ele ficou voando como louco pela cozinha, por isso bateu a cabeça numa dessas paredes. – Amanda explicou.

– Talvez seja isso mesmo. – Roger tomou o morcego nas mãos e o envolveu num pano macio, então anunciou: – Vamos cuidar dele!

– Eu não cuidarei desse bicho!

Mas Roger nem lhe deu ouvidos, enquanto que caminhava rumo ao quarto. Amanda o seguiu e ficou encostada à porta, assistindo ao namorado



improvisar um leito com panos para o morcego debaixo da cama.

– Vou deixá-lo aqui, por causa da pouca luz – disse, acomodando o animalzinho. – Dê atenção a ele, Amanda, enquanto vou a floresta coletar algumas frutas, pra ver se ele come, tudo bem?

– Não, não está nada bem!

– Quê?

– Nada... – Amada já estava cansada.

– Muito bem. – Roger beijou a bochecha dela e seguiu para fora. – Já volto.

Amanda ficou ali, com os braços cruzados e fitando irritadiça o animal moribundo sob a cama. Ela então se aproximou, agachou-se e olhando mais de perto, com maldade, o ofendeu:

– Bicho horrível!

Então saiu dali.

Cortava os legumes enquanto cantarolarava. Então Amanda tirou a tampa da panela e sentiu o cheiro da carne cozinhando. O almoço estava quase pronto.

Roger então se aproximou por trás e a envolveu num abraço, beijando seu pescoço. Depois foi sentar-se à mesa, esperando faminto.

– E o morcego? – Amanda perguntou por acaso.

– Ainda não comeu nenhuma fruta que trouxe. – Foi então que Roger disse em tom sombrio e devagar: – Talvez ele seja um morcego hematófago! – E riu.

– Hematófago?

– Sim. Só bebe sangue.

Amanda teve um calafrio.

A tarde sob a floresta era calma e cuidadosa com seus seres. Neste cenário, Roger mergulhava e nadava no lago morno, enquanto que Amanda, por curiosidade, chegava mais perto do morcego.

– Ei, bichinho, por que não comeu suas frutas? – Havia goiabas e mangas ao lado do morcego cansado. – Se não comer, nunca vai ficar bom...

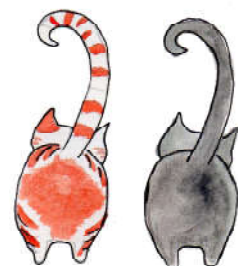
Então, os olhos escuros do animal encontraram os olhos da mulher e Amanda, não se sabe como, compreendeu plenamente o suplício agudo dele.

Ela foi até a cozinha, tirou a faca do faqueiro e espetou a ponta do dedo indicador. Uma bolha de sangue transbordou do furo. Amanda andou veloz de volta ao morcego. Logo, como que lhe dando vida, deu-lhe seu dedo e o sangue o reavivou devagar a cada lambida.

Quanto às frutas, a mulher as comeu e ao terminar, sorriu amistosa para o morcego que acabara de adotar. Roger então entrou no quarto e viu o morcego mais esperto, os olhos mais abertos. Logo perguntou a Amanda:

– O que fez para deixá-lo melhor?

– Ah, eu só lhe dei as frutas que você trouxe. Mas dei-lhe com dengo e carinho. Só isso. – E sorriu mentirosa.



Tornou-se então rotineiro o cuidado com o morcego. De manhã cedo, Roger ia à floresta e de lá trazia variadas frutas carnosas. Enquanto banhava no lago ou saía para uma caminhada, Amanda comia as frutas e dava ao seu bichinho amado mais do seu sangue. Amanda sorria ao acarinhar o pêlo sedoso do morcego.

Contudo, dando-lhe sangue todos os dias, a mulher também lhe dava seu viço, e nem os almoços nem os jantares lhe fartavam, ou lhe atraíam o apetite. Amanda agora era pálida, o semblante rosado lhe escapara e ela se refugiava no quarto escuro, ao lado do morcego. Roger a olhava com preocupação.

Depois disso, Roger trazia as frutas e ao se ausentar, Amanda as jogava fora. Somente sangue nutria o animalzinho. E a ferida na cabeça dele já estava fechando, por isso Amanda ficou feliz o resto do dia.

Contudo, tinha fome. Como estava com fome a mulher! Se não reagisse, a fome lhe consumiria! Não podia permitir isso. Tinha que se alimentar. Mas a comida convencional era-lhe repulsiva... Queria outra coisa.

Uma chuva raivosa desabava sobre a floresta, tamborilando em cada folha na escuridão da noite, enquanto que adentro do quarto, somente iluminados pelos clarões fugazes de raios, o casal se amava sobre o colchão mole. Ao que Roger segurou fortemente Amanda debaixo de si, somado a um suspiro de gozo, ela soltou:

- Deixe-me beber seu sangue!
- Quê?
- Nada...

O dedo indicador estava infeccionado e a cada lambida do morcego na ferida, Amanda se queixava de físgadas de dor. Então, na mesma manhã, a mulher foi ao banheiro, tirou a blusa e o sutiã diante do espelho e com uma lâmina de barbear, segurou o seio direito e devagar e precisa, sem hesitar nem palpar, cortou verticalmente o próprio mamilo, deixando o sangue descer.

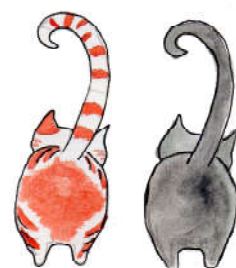
No final da tarde, Roger estava suado depois de uma trilha na floresta. Contudo, retornava satisfeito em ter se somado a terra, plantas e animais. Como amava a natureza!

Ao que se aproximava da varanda, reconheceu a imagem de Amanda sentada na cadeira de balanço. Ela estava virada para o lago, de costas para Roger. O homem quis logo lhe beijar a nuca.

Vinha devagar e silencioso e ao chegar mais perto, pôde ver seguro no aconchego dos braços dela o morcego que, como lhe deu repulsa, lambia delicadamente o sangue do mamilo de Amanda. E ela o aninhava mais, o acariciando. Havia se tornado sua ótima mãe.

- O que é isso, Amanda?! - Roger, com os olhos arregalados, recuou indefeso.

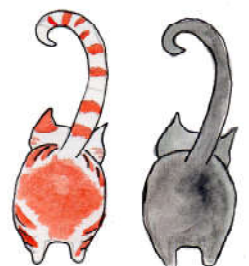
Foi então que Amanda virou-se a ele e lhe mostrou um semblante demoníaco, com presas longas e agudas como agulhas na boca babando! O morcego logo saltou dos braços dela e avançou em Roger, atacando-lhe com dentes e garras. A natureza o odiava, ele percebeu. Então, forte, Roger deu-lhe um soco que arremessou o



morcego no gramado. Amanda, ao ver isso, se enfureceu e num salto para frente o atacou. O homem a arremessou contra a parede e correu assustado. O que havia acontecido com Amanda? Enlouquecera?! Ainda esbaforido chegou ao quarto, onde as luzes se apagaram. Roger tentou ligá-las, mas não havia energia elétrica. A mulher, Roger concluiu, havia desligado o gerador. Agora, o homem ficou sozinho, tremendo e temendo encolhido dentro de uma escuridão densa que lhe ameaçava a vida.

Os dentes enterraram-se no seu pescoço e o sangue foi sugado lentamente.

*21 anos, nasceu em Belém, Pará, Brasil. Atualmente reside próximo à capital, na cidade de Ananindeua. Cursa o 3º semestre de Licenciatura em L. Portuguesa, na Universidade Federal do Pará. Para ele, escrever é um ato de liberdade catártica e uma prisão; é uma benção e uma maldição.



DE GATO EM GATO

Gisela Johann*

Há quem duvide da energia dos felinos. Por mim, tenho que admitir, vez por outra, sinto-me meio bicho, meio gato. Na minha vida, até agora, com meus quase quarenta, tive sete gatos – um de cada vez, para não parecer exagero. A maioria ficou comigo durante minha infância.

Nunca fui solitária, sem amigos, essas coisas que rotulam as pessoas que tem gatos. Namorei muito, casei cedo enchi minha casa de filhos. O gato pra mim significa independência, mas só descobri isso quando tive um, numa fase difícil da minha vida.

Divorciada e assustada com as minhas crias para proteger sozinha, eis que aquele gatinho preto parecia-me, a princípio, um problema. Mas, vê-lo tão reluzente e com aquele porte soberano que os gatos possuem, me seduziu. O fato é que o gato tem aquele mistério das pessoas melancólicas e, isso de você não saber exatamente o que o bichano está sentindo, é o que fascina.

Sempre que meus filhos estavam fora por conta das visitas do pai, o gato parecia me olhar diferente, nesses dias ele ficava presente, deitava-se sobre os livros que eu tentava ler, dormia no meu travesseiro, esperava-me dentro do banheiro enquanto eu tomava banho. Incrivelmente, nada disso acontecia durante a semana: nos dias de agitação com as crianças pra lá e pra cá me ocupando por inteira. Mas o gato me lia, e quando eu pensava que estava sozinha, lá estava ele, pulando no meu colo, se aninhando.

Ele não precisava de nada disso, vivia muito bem todos os dias, de preguiça em preguiça, escolhendo as camas para dormir. Mas, eu bem que carecia de um pouquinho de dengo, de graça. O tempo foi passando, eu não sentia tanta tristeza na solidão. E o gato? Sumia naqueles fins de semana, aparecia para comer e mais nada.

Dizem que os gatos espantam mal olhados, trazem as energias boas para dentro da sua casa, etc. Não sei se é bem isso que acontece, entretanto, me parece que possuem um feeling, muito diferente do ser humano: naquela sua majestosa pose de soberanos, nos ensinam a lidar com a solidão, a gostar de estarmos com nossa própria companhia.

* Nascida no sétimo dia de julho de 1980, residente em Toledo-PR, mãe, professora de literatura, estudante de pós-graduação (mestrado) na Unioeste – PR. Pesquisadora de Literatura Juvenil, engajada e louca por gatos.



MENINO SANTO OU O GALO DO CÉU AZUL

Isadora Salazar

Todos os dias eu me sentava à porta do menino, Menino Santo. Ele não estava mais lá, é verdade, mas eu estava e o Azul também estava.

– Mamãe, quando eu crescer, a senhora me compra um cachorrinho assim, bem pequenininho, bem bonitinho, bem lindo que nem esse do filho do prefeito? – ouvi, certa vez, Menino Santo dizer.

Naquele tempo Menino Santo ainda tinha pés. E dedos. E caminhava. Menino Santo saltava sobre a arrebentação do rio e corria na energia de uma criança de seis anos que bate palmas à primeira criação do mundo.

– Menino, sai dessa lama já que aí tem verme – ordenava-lhe dona Marlene.

– Mas, mãe, o Azul quer ciscar aqui.

Mas, dona Marlene não queria. Dona Marlene queria Menino Santo preso a sua cama, pronto a fazer só para ela seus milagres de sabão.

Aquele foi o último verão que eu passei em São João dos Ramos. Nossa cidade. E, naquele tempo, em meus caminhos de despedida, sempre atravessava a praça. – Menino, sai da água, dona Marlene dizia. E eu a olhava e, eventualmente, dona Marlene calava. Porque Menino Santo não queria mais fazer esses milagres. Nem os de pão, rádio ou shampoo. Menino Santo queria o galo, o galo do céu azul, o desafio da vida, as mãos do mundo, o rio e o cachorro do filho do prefeito. E ele tinha seis anos apenas. E quase todos os dedos dos pés ainda.

Aquele foi o último verão que eu passei em São João dos Ramos. Nossa cidade. E, naquele tempo, em meus caminhos de despedida, sempre atravessava a praça e seguia até o mesmo trapiche onde, pelas manhãs, adolescentes atiçavam seus fogarêus por entre saltos na maré alta. Mas, nos fins de tarde, na hora em que eu dizia adeus, apenas as pedras e o recuo das águas me observavam. Apenas as pedras, o recuo das águas, Deus e o Menino. O Menino Santo. O Menino Santo e o seu galo Azul. O galo Azul que, enfim, preenchia nossas tardes de companhia.

Algumas vezes, nesses fins de tarde, chovia forte.

– O que foi isso, menino?

– É que eu tô com frio e só tenho esses meus dois dedinhos para me cobrir.

E, esse era um desses finais de tarde. Dona Marlene, abrigada que estava em sua conversa com a primeira dama, sequer alterou o ritmo de sua preocupação. Corri, atropelei os pés de Azul que alvoroçava logo por ali e entreguei àquele menino a toalha de que tanto necessitava.

Menino Santo sorriu.

– Eu não quero milagre algum – respondi.

– Ah, tio, mas isso não é o senhor quem vai pedir. – O menino disse.

Naquele tempo, Menino Santo ainda conseguia brincar com todo o estardalhaço de Azul. Menino e ave ciscavam juntos e corriam. Corriam até



que Azul começou a arrancar as próprias penas. E foi então que toda brincadeira cessou.

Nada naqueles dias mudou muito devagar, pôr-do-sol após pôr-do-sol. Ao contrário, tudo mudou tão e tão rápido que, em um belo dia, a vista finalmente turvou e a noite chegou mais cedo do que adiantada. Em flashes, pequenos flashes antes da noite branca e definitiva, tive ainda a impressão de perceber que o Menino mancava mais e mais do que o de costume para o fim de cada tarde. Mas foi só quando Azul parou de caçar seus vermes e silenciou; quando atravessei a praça e ouvi as filas que se intensificavam; quando o cortejo de desesperados, doentes e alucinados se tornou maior do que a própria cidade é que eu passei a ir à porta da casa do Menino, do Menino Santo, todos os dias, todos os dias logo após o almoço, naquele novo caminho de despedida e senhas, que agora se fazia inteiramente Tateado.

– Toma moço, uma bebida? – ofereceu-me a dona do novo bar que abrira. -- Aqui a gente também vende prato feito.

Bebi uns goles e encarei o horizonte de prata que me punia. Não havia nada sobre ele. Nem dor, nem remorso, nem saudades, nem flores de papel azul ou qualquer vislumbre da vaidade que resultara nessa minha cegueira tão justificada.

– Vai ser doutor, não vai? – Perguntava-me a menina que há pouco dançara em seu vestido azul a primeira de todas as suas valsas.

– Vou.

– Vai vir aqui me buscar?

– Todas as férias, meu amor. E um dia quando eu puder você vai e não volta.

– Promete?

– Sim. – Disse a ela enquanto seu pai já nos procurava para além de seu terreiro de virgem enfeitado de crepom.

Número 63. Ouvi ao longe. O número do Espírito Santo, pensei. Mas enquanto lembrava desse membro da Trindade a multidão de alucinados já clamava pela senha 64.

A história do Menino Santo se iniciou cedo.

Ainda mal parido do ventre de sua mãe.

Na noite do parto, dona Marlene se esvaziou em sangue. – Me dá. Me deixa segurar. – disse. Sem saber direito o que fazer com o cordão umbilical que ainda pulsava, a parteira colocou o Menino sobre o peito da mãe. – É lindo. Vou consagrar. – A parteira respirou, tomou coragem, assinou a sentença e deu um talho certo no umbigo que os enredava. Era morte certa. Mas não, o menino urrou forte e a hemorragia estancou. – Um milagre. É Menino Santo – a mãe disse, fraca pelo sangue, mas fortalecida pela fé. Daí para a frente, a cada lua, quando os nascimentos aumentavam e o sangue sob as cobertas dessas mães era mais cheio, era Menino Santo quem elas chamavam. A princípio, um cacho do cabelo caído. Uma raspa da unha. – Para a gente ter recordação e rezar por ele em casa – diziam. – E dona Marlene, a receber laranjas ácidas e maçãs murchas, fingia não saber que, ao longe de seus olhos, os pedaços cortados de seu menino eram comercializados e servidos para fazer remédios, chás e outras bebedeiras que passavam ao longe de toda e qualquer medicina.

E assim a mãe fingiu até que, em uma noite de muito sangue, foi



a unha inteira do menino o que arrancaram. A parturiente sobreviveu. – O Menino faz milagre!
– A população exaltou. O Menino sofreu. E com eles se iniciou a romaria.

Agora, já sem crescer cabelo ou as unhas dos pés e das mãos, são outras as partes do menino que arrancam. Dona Marlene? Laços de fé fortalecidos pelo sangue. A cidade cresce e está mais próspera. Prefeito e primeira dama também. E Menino Santo, decepado como as barrocas imagens de altar, pedaço a pedaço, naco a naco, continua a fazer os seus milagres de carne. Sou médico, é verdade, tentei intervir, denunciei, fui exonerado. Aqui só precisamos do Menino Santo, estava escrito em meu posto de Saúde poucos dias antes dele ser incinerado por essa população de crentes e decaídos. Agora, estou cansado e a espera do milagre de número 63 que o Menino me prometeu.

-- Bêbado ! – alguém da população local ou da fila de miseráveis grita. Sorrio.

-- Mas, tio, preciso dormir para crescer -- Ele disse.

As galinhas cutucam o chão até que junto as partes do Menino se misturam o arroz e os restos das refeições do dia. E, para o animal que late e me consome por dentro, apenas a memória de um menino que se agita feliz pelo abraço da toalha que recebera um dia.

– Outro copo! – peço à atendente. E, em todas as tardes, antecipo o cortejo. Azul não é mais o galo imponente que eu conheci no passado, mas, ainda assim, segue na frente, penas arrancadas e couro ferido. Logo atrás, vêm suas galinhas. Todos saem da lateral da casa do Menino. Azul traz pendurado em seu bico um imenso prato de prata. As galinhas trazem dedos, nariz e orelhas do menino. Azul derrama o prato sobre a terra e reparte esses espójos. Reconheço o cheiro do sangue que se transmuta.

Eventualmente, a valsa da esquina próxima me chama para a estrada. Caminho e sei: o bolo coberto de anilina, o vestido de tecido azul barato. Flores de papel circundam o terreiro. O garoto à espera do encontro por detrás da cerca. – Quer bolo? Nem foi pra festa. – Estou aqui agora, não estou? – Vai ser doutor, já sei. – Mas volto todos os finais de semana para te ver. – Promete? – Sorrio.

Eventualmente, no meio da tarde, um ônibus de rodoviária corta o ambiente. Rostos conhecidos. Cansados da viagem interminável. Conheço essa viagem. Noite após noite eu a fiz. – Caiu de cima da moto. Vinha da roça. Tentou tirar o facão sozinho. Foi uma morte muito sofrida a do meu filho, doutor? – pergunta-me dona Roseny, sentada que está ao meu lado, na janela do intermunicipal, minha companheira desse flagelo.

Agora eu sento e espero. A mãe organiza a fila. – O cachorro do filho do prefeito tá com bicheira e passa antes – ela diz. – Marlene, o Menino não vai agüentar – aviso. – Mamãe, quando eu crescer, a senhora me compra um cachorrinho assim, bem pequenininho, bem bonitinho, bem lindo que nem esse do filho do prefeito? – ouço Menino Santo perguntar. – Pede para o teu pai aí – ela responde. Mas Menino Santo não me pede nada. Menino Santo só me procura para pedir a toalha quando sente frio. – Eu não quero milagre algum – digo. – Ah, tio, mas isso não é o senhor quem vai pedir.

A posição dos grãos de arroz dispostos no chão muda a cada dia. Tateio esse caminho e sei. Menino Santo quer o desafio das águas e não o desafio da



vida.

- Outro copo! - peço à atendente do restaurante.

- Bêbado! - alguém grita perto de mim. Sim, é uma valsa, penso. E logo reconheço a voz. É Marlene, vestido barato e olhos de anilina. -- Mas tio, eu preciso dormir para crescer -- Menino Santo consola. E eu sento e espero. Espero à espera de ver novamente o galo e o céu azul dessa São João dos Ramos que me consome a cada fim de dia. Até lá, bisturi na mão, aguardo meu número e o cortejo dos olhos caídos. No fim de tarde, apenas às pedras que vir no caminho e ao recuo das águas direi adeus.

Menino Santo me chamará quando for a hora.



O ATAQUE DOMINICAL

João Gabriel Carvalho Marcelino*

Há um assassino frio pela ilha, ele vaga pela escuridão, seus passos não são ouvidos, as almofadas em seus pés o tornam inaudível, seu pequeno tamanho é compensado pelas suas presas e as garras que ficam ocultas. Quando visto na rua passa despercebido, suas orelhas pontudas e sua cara de pouco interesse quase o inocentam de tantos crimes, mas a maioria de suas pequenas vítimas raramente escapam e as maiores saem gravemente feridas, como esta que deu seu relato.

Era uma manhã de domingo ensolarada, enquanto uma jovem aproveitava a calmaria do dia para descansar da sua pesada rotina, uma brisa quente fazia seu cabelo balançar enquanto ela folheava seu livro de capa laranja, nada apontava o que estava para acontecer, seus gatos dormiam na varanda e sua mãe estava na cozinha preparando o almoço.

De uma árvore na calçada, revestido pela escuridão, um par de olhos amarelos observava a movimentação dentro da casa, sua pequena mente diabólica calculava o melhor momento para atacar, ele observava o melhor caminho para chegar ao seu alvo, o motivo da escolha do alvo é desconhecido, esse atacante não segue um padrão, suas vítimas são escolhidas aleatoriamente.

De repente, uma oportunidade surgiu, aqueles olhos amarelos piscaram e viram uma porta entreaberta, lá estava a chance de se aproximar do alvo, suas garras riscaram o galho de onde ele observava, parecendo afiá-las com prazer para o ataque.

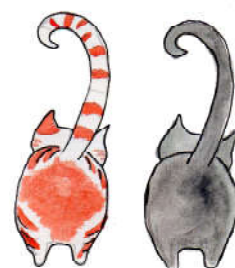
Ele se esticou e se deixou cair, quando parecia que ia se chocar contra o chão com violência, ele girou no ar magicamente e pousou no chão sem fazer barulho, com a leveza de uma folha que é levada pela brisa, ele entrou na casa pela porta que balançava ao vento.

Quando se viu dentro da casa, ele encontrou um lugar alto e escuro, perfeito para se esconder, aproximou-se da parede vertical e seus músculos se contraíram para um salto capaz de negar a gravidade, suas garras se prenderam na madeira e ele escalou até o topo sem dificuldade, o que para ele não era grande coisa, o que interessava era o ataque, e ele ia fazê-lo de qualquer lugar.

Andando silenciosamente por entre as sombras, ele aproximou-se da vítima, observou-a sedento, suas pupilas se dilataram, o amarelo de seus olhos era hipnotizante. Dilatados, chegavam a ser inocentes, mas a inocência desapareceu quando suas pupilas se contraíram se tornando apenas duas finas linhas escuras, então, ele disparou e cravou suas presas no ponto mais vulnerável que encontrou, o tornozelo da vítima.

A dor da mordida, fez a vítima gritar, despertando seus gatos, que correram miando contra o assassino, sua mãe também foi ver a razão do grito e deparou-se com um gato sujo, velho e forte preso a perna de sua filha, soltando um som perigosamente agudo, sua mordida era forte, suas garras rasgavam a pele como que rasgasse papel, ele miava satisfeito segurando a perna de sua vítima, quanto mais ela tentava, com mais prazer fincava as presas na carne jovem.

Depois de muito tentar se soltar, quando já não conseguia mais gritar, o assassino se entediou e soltou a perna da vítima, os outros gatos partiram para



atacá-lo, mas ele era mais velho, mais rápido e tinha as habilidades de quem vive nas ruas, logo, passou por eles sem dificuldade e pela mesma porta que entrou, saiu. A vítima foi levada ao hospital, e se recupera do trauma, o assassino, continua a solta, esperando a próxima vítima para acabar com seu tédio.

Após o trauma, a vítima relatou-nos ter sido acordada poucos dias depois pelo seu agressor lambendo carinhosamente a ferida causada pelo seu ataque; após isso, ele nunca mais foi visto.

* Especialista em Metodologia de ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela Uniasselvi, Licenciado em Letras – Português e Respectivas Literaturas pela Faculdade Sete de Setembro. Admirador incondicional dos gatos, escreveu esta crônica a partir do relato do ataque de um gato a uma amiga (também admiradora de gatos) da Faculdade, por considerar que esses animais são naturalmente artísticos.



A REVOLUÇÃO DAS ABELHAS

Lucas Oliveira Portilho*

Quando a abelha Laura presenciou o revoltante passamento duma companheira por estafa de trabalho, decidiu que era o momento para se realizar uma revolução.

Fazia anos que as abelhas desejavam organizar uma grande e exitosa revolta. Queriam colocar fim a ignominiosa exploração imposta pela abelha-rainha e pelo zangão que, segundo a filosofia marxista, seria considerada o melhor exemplo de mais-valia já encontrado na história.

Injustiçadas, Exploradas e quase Enlouquecidas. Mal podiam descansar e o dever lhes chamava. Todos estavam cansados daquela funesta situação. Houve 2 dias em que costuraram-se os detalhes mais sensíveis da conspiração. O principal deles estava relacionado com o problema militar. Existiam cerca de 80 mil abelhas e apenas 200 zangões, entre eles, o marido da rainha. Apesar da franca vantagem, temia-se que, por medo do fracasso, as adesões caíssem vertiginosamente, entretendo, a popularidade da líder mantinha intactos os prenúncios do sucesso conspiracionista.

E Laura liderava o motim abelhístico. Detinha uma enorme inteligência, tinha dotes de estadista e era bem versada nas artes militares (Diziam as boas línguas que teria lido a Arte da Guerra e O Príncipe num único dia!). A morte da abelha operária, amiga de longa data, cujo evento presenciou diante dos próprios olhos foi o estopim para que explodisse o seu sentimento revolucionário. O esquema ficou praticamente definido. Mas, faltava uma coisa.

Na última reunião antes do Dia D, uma das participantes questionou os demais.

– O que faremos ao capturá-los?

– Faremos o que precise ser feito, respondeu Laura com notável incisão

– Matem-nos! Bradavam alguns.

– Não podemos privar o direito de defesa a quem quer que seja! Laura redarguiu rigorosa e exemplarmente aos berros insanos.

– Talvez possamos conferir-lhes o mesmo destino de Maria Antonieta e Luís XVI. Ambos foram julgados seguindo os moldes legais. No entanto, ratificou-se um resultado pré-concebido, sugeriu Bete, que sentara-se ao lado de Laura.

Enquanto debatia-se a decisão, Bete expôs aos espectadores, um importantíssimo questionamento.

– Eis que me surge uma dúvida. A quem se destinará o ofício de líder depois da tomada do poder?

– Naturalmente que será para Laura! A maioria gritou em coro

– Que me perdoe Laura, entreviu um dos zangões. Nossa situação periclitante impede que haja tal coisa: líderes e liderados, governantes e governados. Vivenciamos uma experiência péssima que estamos prestes a acabar.



Precisamos mesmo de um Estado ou algo do tipo?

– Ora, isto é impensável, retrucou Bete. Lembrais do velho ensinamento de Hobbes sobre as consequências de um mundo sem governo: "Bellum Omnium Contra Omnes". A ti Laura, o que te parece mais sensato?

Ela esboçou um breve silêncio

– Vamos decidir depois. Primeiro, a revolução!

Começaram então a organizar as tropas. Bete enviou abelhas mensageiras para que avisassem cada um dos exércitos alocados nas laterais e nos cantos superiores da colmeia. Precisavam estar em alerta. A luta pela liberdade começara! O besteirol tão propagado pelos biólogos de que, as abelhas-rainhas e seus maridos regem um enxame da maneira que quiserem, mudaria completamente. Naquele dia, veriam eles que seriam as operárias e os zangões, os novos governantes do seu próprio destino.

E exatamente no mesmo instante, o motim teve início.

Laura instruiu um pelotão de 40 abelhas a atacar. Era meia-noite. Elas encaminharam-se lentamente para os aposentos da rainha, ansiosas pelo ataque final. Em questão de poucos minutos, puseram fim a existência dos déspotas sem que pudessem ter direito a nada, nem aos últimos declaramentos. A exploração acabaria, todos trabalhariam em prol do próprio sustento, não haveria mais divisões e desigualdades entre classes.

Vitoriosa, Laura foi questionada quanto ao fato de tornar-se a nova abelha-rainha.

– Não serei rainha de ninguém, disse. Convenci-me de que a Autoridade, tal qual a Seleção Natural possui fundamentos perigosos que são intransponíveis e imutáveis, lhes digo uma frase atribuída a um tal de Bakunin: "Se você pegar no mais ardente dos revolucionários, e der poder absoluto a ele, dentro de um ano ele será pior do que o próprio czar."

As palavras de Laura causaram perplexidade geral. Desnorteadas e sem saber o que fazer, as outras abelhas partiram para cima da ex-líder, trucidaram-lhe completamente, desfiando-lhe tudo, até mesmo as vísceras. Bete declarou: "Não aceitamos não sermos governadas!" Após o massacre, coube a cada uma o seu próprio destino. Muitas foram embora, algumas poucas tentaram ficar. No final das contas, tudo acabou sendo abandonado.

Vários anos depois, os habitantes da região ainda tentavam explicar o misterioso desaparecimento das abelhas. A culpa, para todos os efeitos, recairia sobre os apicultores interesseiro.

*Graduando em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA) – Campus de Belém. Ama escrever crônicas e pequenas narrativas que retratem o mundo, o cotidiano e as pessoas.



NO PRINCÍPIO TODOS OS HOMENS ERAM BURROS

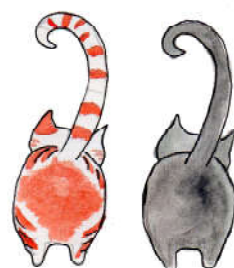
Maria Adelina Amorim*

Simpaticamente, todos me chamam burrinho, burrito, burriquito... como se tivessem vergonha de me chamar BURRO. Raramente usam o meu nome no aumentativo, embora, de vez em quando, deixem escapar um "burrão". Já sei que até o nome inventaram sobre mim, uma vez que teimam em dizer, com ar depreciativo, que sou um "cavalo pequeno", um burricus, como se diz, etimologicamente, e daí, por "derivação regressiva", se ter formado a palavra "burro". Desculpem, mas tive de ir ao dicionário para tentar perceber alguma coisa do que se passa na minha vida, ainda que por ser tão burro, tenha ficado na mesma (cf. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa). Lá está ... **burro velho não aprende línguas**.

Há anos que sou um coleccionador de mim próprio. Não acredito que haja entre os homens, algum, António ou João, Francisco ou Rodrigo, que tenha de si mesmo tantos textos, tantas gravuras, tantos provérbios, tantos contos, tantas metáforas... como eu. Ora venham visitar o meu Gabinete de Curiosidades, e espantem-se com o que tenho conseguido reunir ao longo da minha vida de burro. Por exemplo, na secção dos provérbios: "a pensar morreu um burro"; "quem não pode, aluga um burro"; "andar de cavalo para burro"; "antes bom burro que ruim cavalo"; "antes burro vivo que ruim cavalo"; "albarde-se o burro à vontade do dono", etc., etc... E isto é apenas uma pequena - embora seleccionada - amostra da minha selecta colecção.

Continuemos a visita ao meu Museu do Burro. Gravuras; Imagética; Esculturas; Pinturas; Lâminas; Quadros. Nem o Louvre tem uma tal quantidade de obras de arte burrónicas (esta palavra não deve estar no dicionário, mas como não me vão chamar mais burro por causa disso, fica mesmo assim. Privilégios de um burro).

Vamos lá falar a sério, isto é zurrar a sério, mesmo que digam que vozes de burro não chegam ao céu. Realmente, é muita falta de cultura... como não chegam ao céu as minhas palavras, se fui escolhido desde o princípio dos tempos para transportar no meu dorso a Virgem Maria com o Menino Jesus na sua Fuga para o Egipto? Leiam, estudem, aprendam qualquer coisa, "seus homens"! Se não, escutem: "Levanta-te, toma o menino e sua mãe e foge com eles para o Egipto. Deixa-te lá estar até que eu te diga, porque Herodes vai procurar o menino para o matar" (Mateus 2, 13- 15), disse o anjo a São José durante o sono. E logo nos metemos a caminho durante a noite em demanda do Egipto. Quantos e quantos artistas me pintaram a carregar o Salvador do Mundo? Quantas vezes pousei para eles a caminhar pelo breu nocturno guiado pelo Anjo? Quantas, a refrescar-me, comendo umas ervinhas no Descanso durante a Fuga, enquanto a tamareira cumpria o seu papel, dobrando os seus ramos, a pedido do Menino, para deliciar a Virgem com os seus frutos? Houve quem dissesse que eram cerejas, outros, ginjas, mas eu é que sei, eu é que sou o burro. Eu é que estava lá. Vejam bem se o São José foi buscar um garboso cavalo, um robusto hipopótamo ou um elefante africano para tão difícil jornada pela noite, apenas iluminado pelo brilho das estrelas e um gordo luar? Foi tanta a inveja, que começaram logo a inventar que eu não estava na história, que eram imaginações de textos apócrifos. O Diabo que os carregue, porque nas minhas costas não os



hei-de transportar. Se eu não tivesse levado a Virgem, porque acham que me fizeram tantos retratos? Toda a fina flor dos pintores internacionais me quiseram representar, desde Pietro de Po a Nicolas Poussin. E em Portugal, por exemplo, o Gabriel del Barco ou o Baltasar Gomes Figueira, que preferiu pintar a Virgem a repousar debaixo da cerejeira (ou como dizem, das ginjinhas), depois desta a ter saciado, e já das suas raízes correrem águas frescas como ribeiros (não digam nada, mas a verdade é que no caminho para o Egipto, quem nos matou a sede foi a árvore das tâmaras... Foi ela, a phoenix dactilífera, a das folhas sempre verdes, a árvore do paraíso, a palmeira da terra onde abunda o azeite e o mel).

Mas eu sou tão burro, tão burro, que todos acham que podem dizer o que lhes apetece sobre mim. E eu faço de contas que não percebo, e armo-me em burro. Inventam histórias, contam contos do género "o velho, o rapaz e o burro", como se eu algum dia andasse às costas do rapaz, quanto mais do velho. Eu nasci para transportar o Menino, carregar o Mundo todo, ainda não perceberam?

Até pensaram que eram minhas as marcas das patas que os meus tetaravós dinossáurios deixaram na Serra de Sesimbra, por bandas de Portugal. As patinhas da mula, que por ali "cavalgou" transportando a Virgem. E lá ficou o meu nome a baptizar o sítio, O Monte da Burra. E foi tal o tamanho da fé, que todos garantiram ver de muito longe uma luz naquele lugar. E assim nasceu uma pequena ermida para dar graças à Senhora, que depois deu lugar a um dos maiores e mais antigos lugares de culto mariano de Portugal e do mundo: o Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel.

Para disfarçar os mal-entendidos, chamam-me nomes ainda mais estranhos: onagro, mula, jegue..., e usam-me para todo o género de coisas extraordinárias.

Imaginem que no meu acervo de curiosidades guardo também a cópia de um Breve de Alexandre VI (de 3 de Julho de 1502) em que o Papa absolvía o rei de Portugal, D. João II, no caso de ele ter morrido com "manifestos sinais de penitência" pela excomunhão em que incorrera ao estender aos eclesiásticos a proibição de cavalgarem mulas (Rio de Janeiro, IHGB, DL 1063, 07. 04, cópia feita a partir do original do Arquivo Secreto do Vaticano). Vejam que até cheguei a ser motivo de contenda entre os vizinhos ibéricos das Américas. Leiam o título do seguinte documento, que também encontrei durante as minhas incursões pela pesquisa histórica: 1761,06,19 "Portaria expedida pela Secretaria de Estado Ultramarino por ordem do rei [d. José I] a João Pereira Caldas, governador e capitão general do Piauí, proibindo a entrada de bestas muars provenientes de domínios espanhóis na América Portuguesa em benefício da repartição dos cavalos produzidos por sua capitania" (IHGB, DL284,03.02).

É o que eu digo: de cardeais a reis, todos se metem comigo, todos me usam, cavalgam, insultam, carregam. Vejo muito poucas dessas bestas meio quadradas de duas patas a preocuparem-se com os meus direitos, e a pedirem a esses animais a que chamam homens, que deixem de nos bater e chicotear enquanto levamos todo o peso deles e da sua carga em cima de nós e que não nos abandonem à fome e ao frio quando ficamos velhos e doentes e já não servimos para burros de carga. Ouvi dizer que agora, também é moda casacos de pele de burro.



MARINATAMBALO:

CRÍTICA E LITERATURA

Um dia ainda voltaremos à terra, sob a forma de onagros silvestres disfarçados de burros mansos. Daqueles iguais ao da Dama-pé-de-Cabra do Alexandre Herculano, ainda se lembram? Eu avisei que era burro, muito burro, por isso é que sei estas coisas. Mas não se preocupem, que como diz o escritor,

**A misericórdia de Deus é grande.
À cautela rezem um Pater e um Ave. Se não lhes
aproveitar, seja por mim.
Amen.**

* Mestre e Doutora em História e Cultura do Brasil pela Universidade de Lisboa. Investigadora e Docente universitária. Pós- Doutoranda da Fundação para a Ciência e a Tecnologia/ Portugal.



O ANIMAL

Octávio Proença de Moraes Neto*

A sala estava cheia, "Nós, que fazemos parte dos grupos humanos adoramos espirais, mas só as olhamos de cima para baixo ou de baixo para cima" pensei comigo, simplesmente pensei, pois se eu falasse mais alto do que meu próprio senso de "eu" permite, isso acionaria a espiral dos atores e fariam com que eu fosse o alvo da atuação, coisa que não estava nenhum um pouco preparado e interessado em ser. Quando me deparei com os escorregar do pus que caia dos poros dos agentes presentes, percebi que ali não era meu lugar, um enjoio não físico se fez presente em mim, tudo girava, pois as risadas e os comentários que são necessários para alimentar o tempo me deixavam com um sentimento de que eu fazia parte daquilo, e pior, que eu era aquilo, não aguentei tal estado e fui para Cozinha.

Quando coloquei meus pés para fora daquela selva, quando o mundo girou a ponto de me deixar tonto com meu próprio corpo, minha dita razão sagrada aos poucos se transformou e transbordou em sangue, eu rosnei certa fúria que nunca antes pensei, aliás, quem pensa em soltar sons desconhecidos de si mesmo a partir do momento que sai da selva? Eu tive de me segurar na parede com toda a realidade que se chocou em mim, eu era tão animal quanto os animais que estavam ali, meu orgulho evolutivo se transformava aos poucos em lama.

Estamos todos presos em nós e a diferença é que a minha jaula, enquanto animal racional é a maior de todas, percebi que os entendia, percebia que os sentia, pois minha natureza pede a ilusão da liberdade, mas quer mesmo a pequenez do limite. Viram-me agir fora da forma padrão, e quando me deparei já era tarde: eu já havia despertado a educação neles. Perguntaram se eu estava bem.

Com as patas entre os meus pelos, a visão se tornava menos embaçada e só então percebi uma expressão de outro da minha espécie, ele não se preocupava comigo de verdade, na verdade não notava minha presença exceto se outros olhos o descobrissem. Eu disse que estava bem pois queria logo dispensar esse alarme: qualquer som anormal se transformaria em um telefone sem fio. Então o ator voltou do intervalo para excretar mais sangue e pus. Não queria chamar a atenção, queria simplesmente deixar minha liberdade fluir e não libertar a cultura em mim já vomitada em cada centímetro deste mundo.

Somos cegos pelo nosso instinto de tornar tudo estático, cegos pela cultura. Nós somos nossos próprios "censuradores". Esperando qualquer falha que um de nós cometa em nós mesmos para que comentemos "olha lá, mais um que errou!" e assim rirmos com nosso grupo de "censuradores" para podermos fornecer o mínimo de "nós" para um "eu" bruto e faminto.

Que animais nós somos? Animais que com instinto mecânico nos indica a preocupação com nossos iguais, mas que humanamente queremos matar o próximo, como se o próximo fosse um distante, e que mesmo distante não estivesse ao nosso lado, e não fosse igual a nós. Quando digo "matar" não apenas



no sentido material, mas pior, sentido puro, ou seja, eu mato, pois eu o ignoro, ignoro a porção de universo que aquele ser me apresenta e esse é o pior assassinato, pois vem da nossa mais profunda hipocrisia que renegamos para podermos dormir bem. Humanos: não queremos aprender o amor com os animais. Preferimos antes não sair de nosso trono e apontar a arma para todos os que apenas olham para a coroa banhada à náusea.

Eu, por que sempre tem de começar comigo? Por que eu sou minha primeira testemunha? Com o canto dos olhos eu a vi: um manto alado talvez tão assustado quanto eu, querendo liberdade tanto quanto eu, por que eu me assusto com tal criaturinha? Eu sou, sem dúvidas, maior que ela, então por que a temo? Ela faz barulho quando bate na parede, seu bater de asas é para meus ouvidos como uma agulha cravando, e meus olhos como estão agora estavam abertos e atentos, olhando o reflexo do próprio sentimento em sinal de alerta. Como? O medo aos poucos contaminava o ambiente, como um fungo que aproveita a oportunidade de se espalhar.

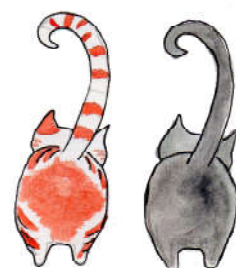
Então irei confessar, tenho medo... e só isso já é motivo suficiente para que eu venha até mim e me pergunte: mas como? Eu a chamava de borboleta já que eu fazia meu papel de ser humano muito bem: via pelo menos duas características e mesmo que parecidas as colocava na mesma palavra. A palavra é a água em estado sólido, e não apenas gelo.

Até a palavra "borboleta" já é inofensiva, mas seu verdadeiro nome é mariposa, mariposa que por si já é uma palavra bem mais apimentada, bem menos confortável e bem mais alerta como veneno, entretanto, mesmo assim, sua essência é inofensiva. Uma disputa começa: um choque de forças "você esta em meu território e é melhor sair!".

Encaro a mariposa mentalmente, eu já sei que ela existe, mas não sei onde ela está e meu medo cria sua presença, sei que seu bater de asas é uma arma contra meu trauma de infância, eu me deparava com borboletas, digo mariposas, e elas batiam na parede, talvez irritava-me a sua burrice, mas então pensei na vida da cultura humana e logo a coloquei acima de nós, nós que nos glorificamos sendo racionais e com acesso a valores superiores como liberdade, respeito e principalmente justiça mas que na pratica somos tão animalizados quanto os próprios animais que pelo menos não tem a hipocrisia já que pouco estão aí para o que é verdade.

E por que temer a mariposa? Medo por acaso tem explicação? A mariposa deve ter tanto medo quanto eu! Mas... Deus diz que mariposas não sentem, eu sinto, mas que ridículo! isso é um tiro no meu próprio coração, mas por que temer a vida? Será que por que estamos do outro lado? Que ridículo! Endeusando-nos de sentir medo e tememos a nós mesmos que somos mariposa, somos patéticos, pregamos uma paz com a vida que existe somente no nosso escudo chamado idéia. Essa mariposa deve estar procurando luz, se cegar com sua busca, assim como nós nos cegamos perante nosso futuro pensando que há algum objetivo, Logo senti o pior sentimento que alguém pode sentir por si mesmo: nada.

Eu já não era mais nada, eu não achava função para meu próprio movimento, olhei meus dedos e não os via, pois transpareciam já que não eu havia fornecido nenhuma função para eles, depois de uns segundos ignorando minha própria respiração e com o sentimento de pura revolta contra o paradoxo digo que há função, sim! Digo, pois eu vi, vi quando eu bati na lâmpada e, bêbado com o impacto, descobri a verdade, eu



sou ilusão, eu sou mariposa! E eu sou meu eterno bater nas lâmpadas. Sem isso, eu seria minha mais íntima liberdade, mas como não me conheço prefiro mantê-la livre de mim mesmo, já que necessito ser.

* Discente do curso de Licenciatura em Filosofia na Universidade do Estado do Pará (UEPA). Um ser humano como todos nessa constante busca de si.



NÃO SIGNIFICASTE NADA...

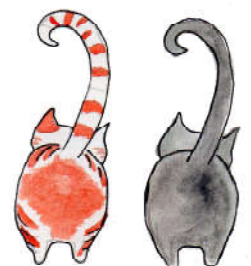
Simone Pinheiro Achre*

Não iniciarei contando como foi sua morte, nem tampouco pedirei desculpas, afinal, não fiz coisa alguma, estava eu talvez no lugar errado? Sua morte não foi e não será anunciada por nenhum jornal midiático implacável, não fará parte de música alguma, nem tampouco se gastará um minuto de silêncio em homenagens para ti, nem mesmo eu parei para socorrer-te, talvez porque sabia que não sobreviveria.

Que males tão grandes fizestes para perder a vida em um segundo, ou teria você planejado cada mínimo detalhe de sua partida. Mal sabia que eu estava em teus planos, nem ao menos me avisaste. Meu Deus! Alguém sentirá saudades tuas? Alguém sentirá tua falta? Não, nem ao menos eu lembrei-me de ti, até o presente momento.

Não escreverei sonetos, não respeitarei o dia da tua morte, nem eu nem ninguém. Ficarás em meu passado, como um caso a mais, não te revires! Não serás primeiro nem tão pouco o último, também eu estou fadado a este final. Não me arrependerei, como já disse, não fiz coisa alguma, a não ser ver o instante de tua morte, um piscar de olhos e você se foi, não disse nada, nem manchou com sangue aquilo que foi a causa de tua morte, apenas assustei-me com o som que atravessou meus ouvidos, era o som do seu corpo contra o vidro. Nem uma palavra foi pronunciada ao fim de tua jornada, nem uma frase a Deus rogada, nenhum pedido de perdão. Apenas teu pequeno corpo ficou na estrada, inofensivo, imóvel, ignorado. Nem ao menos farão parte das estatísticas do governo, não iniciarão guerras em teu nome, não será proclamado rei de nada. Eu que agora me recordei de ti, logo não mais lembrarei, que naquela tarde e naquela estrada, solitário voou, bateu e morreu. Não fará parte da história, nem será objeto de estudo, nem imortalizado em livros, simplesmente não terás sido nada, apenas um pássaro na estrada.

*Aluna do Mestrado em Letras pela UNICENTRO. Formada em Letras Português/Espanhol-Licenciatura pela UFFS. Especialista em Psicopedagogia e Educação pela FACINTER e em Educação do Campo pela Faculdade São Braz. Professora da Rede Estadual de Ensino do Estado do Paraná, ainda, mãe do Kewyn.



ACOSTAMENTO

Yuri Claro*

Se deus existe, se ele existe, não me convence a natureza completa ou o sopro quente de vida que mora em todos nós, ou a alma e os sentimentos, o acaso e a morte. Se deus não foi embora, escondido, numa ruela estreita do universo, se deus, realmente deus, existe, não há nada que me convença além, além de um fato, de um elemento inerente do urbanismo e do ser humano do livre arbítrio, se deus existe só me convence da própria humanidade uma coisa que nem é humana. Se ele existe e não nos deixou, sei somente pelos cachorros que atravessam a estrada. A larga estrada que desemboca o industrial cercado pela natureza falsamente contida das árvores e a selvageria pragmática de nós mesmos, onde despeja a cidade tudo que não lhe pertence mais. Se me prova, é a contundente realidade daquele distante parente dos lobos, nascido na rua e no lixo, que move-se em direção resolutivo ao mar inexpressivo de máquinas e chega, campeão inato e indiferente da sua vitória, do outro lado do acostamento. O cãozinho malhado de preto e branco, esfomeado que nunca conheceu nada sem saber ao menos o que é conhecer, ou até ao menos o que é si. É ele que é a prova de deus a mim, e se é a única prova, não há nada de errado em dizer que é deus também. E se deus for nada mais que o cão do acostamento, que desafia a civilização por puro desconhecer? O deus do aleatório e da sorte, o deus do nada e do instinto, do escondido, oculto e primevo. Se há melhor deus que esse, então, deus não existe.

*Acha extremamente estranho escrever em terceira pessoa, apesar de divertido. Cursa o quarto ano de letras/inglês na UENP, e não tem muitas coisas para dizer de si.





ENSAIOS

QUANDO A PERSONAGEM DE FICÇÃO TORNA-SE HUMANA. UMA ANÁLISE DO CONTO *FILOSOFIA DE UM PAR DE BOTAS* DE MACHADO DE ASSIS

Ana Carolina Menocci¹

Resumo. Como entender que Bentinho, Capitu ou Brás Cubas não existem? É esse o papel da personagem, apresentar-nos uma realidade que na verdade só existe no papel, mas essas mesmas personagens de papel nos ensinam, motivam-nos, tocam-nos, fazem-nos pensar e muitas vezes ganham tamanha humanidade que fica difícil explicar que são personagens de ficção. Quando tratamos de escritores que amarram a sua narrativa sempre prendendo os seus leitores esse fato fica ainda mais evidente e a personagem ainda mais real. Este trabalho pretende uma análise do conto *Filosofia de um par de botas* de Machado de Assis, de forma a mostrar o quão humanas podem se tornar um par de botas, personagens principais desse conto bastante filosófico. Com a análise, mostraremos que a ficção é capaz de muitas coisas quando um personagem ganha uma dimensão que talvez não lhe pertenceria se não fosse na literatura.

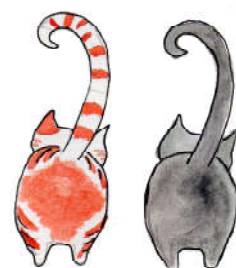
Palavras-chave. Personagem. Humanização. Conto. Machado de Assis.

A personagem não existe, é algo fictício, porém comunica a verdade e nos transmite a realidade (Candido, 1976). É assim que podemos entender a personagem de ficção, alguém que não existe, mas nos transmite tamanha verdade que acreditamos na sua existência. A personagem é o elemento fundamental para uma narrativa, se pensarmos uma história somente com enredo não haverá nenhum sentido. O enredo e os outros elementos da narrativa só existem para comportar e dar lugar para a personagem agir, seja uma personagem ou um narrador-personagem, “A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.” (CANDIDO, 1976, p.54). É ela também a responsável pelas tramas, pelos acontecimentos e também pela ação que leva o leitor interessado até o último capítulo.

Candido (1976), citando Foster, diz-nos que a personagem precisa dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo, um ser com características físicas e psicológicas assim como nós, seres humanos.

Se nos voltarmos para a Teoria da Literatura, quando Wellek e Warren (2003), pensando no poder da literatura, fazem uma colocação bastante importante dizendo que os romancistas podem nos ensinar mais sobre a natureza humana do que os psicólogos. Ora, se a literatura demonstra tamanha força podemos afirmar que tal papel cabe às personagens que são tão parecidas conosco.

No conto *Filosofia de um par de botas*, de Machado de Assis, encontramos nos com um par de botas da mesma forma que o narrador as encontra, abandonadas à beira da praia, sujas e gastas. O conto foi publicado no jornal *O Cruzeiro* em 23 de abril de 1878 e posteriormente foi republicado no livro



Páginas Recolhidas, de 1899. O século XIX estava por acabar, e Machado de Assis publicaria apenas mais uma coletânea de contos e outros escritos (*Relíquias da casa velha*), em 1906. *Páginas recolhidas* é um livro considerado miscelânea de escritos, pois apresenta variedade temática e de gênero: conto, discurso, ensaio, comédia, evocação e crônica.

O que de início parece ser a história de um homem solitário que vai até praia digerir o jantar e conseqüentemente pensar na vida e fazer reflexões sobre seu estado de solidão, logo dá lugar a história de um par de botas que foi deixado na praia, abandonados porque estavam velhas e agora eram inúteis. O narrador que olhava para o par de botas pensando nas vicissitudes humanas e a indagar qual teria sido a vida daquele produto social começa a ouvir uma voz: “Eis senão quando, ouço um rumor de vozes surdas, em seguida, ouvi sílabas, palavras, frases, períodos; e não havendo ninguém, imaginei que era ventríloquo [...]” (ASSIS, 1938, p.186).

Machado de Assis vive a colocar seus leitores nos mais diversos dilemas e não faz diferente nesse conto, uma vez que não sabemos se aquilo tudo que vem a seguir no conto foi um delírio do narrador que estava a fazer digestão. O fato é que o diálogo do par de botas velhas deixa o narrador em silêncio e toma todo o espaço da narrativa.

O ser humano que de início seria a personagem principal do conto dá lugar ao par de botas que refletia na beira da praia como ele.

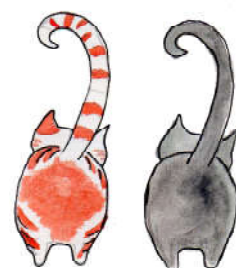
As botas são identificadas na narrativa como ‘bota direita’ e ‘bota esquerda’, o que nos remete diretamente a narrativa teatral com um diálogo entre duas personagens identificadas dentro do texto de forma que até as ações são descritas entre parênteses. A bota esquerda convida sua mana, a bota direita, para filosofar um pouco. A outra logo conclui que haverão de filosofar pelo resto de suas vidas, agora que a velhice lhes trouxe um descanso. E durante a conversa começam a relembrar do tempo que eram, novas e bonitas e ficavam na vitrine da loja. Agora velhas não tem mais utilidade e foram abandonadas à beira da praia ao serviço da inutilidade.

Se pararmos por aqui com a análise, já teremos uma boa noção da profundidade das personagens que Machado construiu com o par de botas. Mas há ainda muito que se ver no conto. Um fato bastante interessante e relevante na consideração das botas como personagens de ficção que se humanizam é a questão da consciência.

A consciência foi dada apenas aos seres humanos, nem animal é capaz de refletir e ter consciência, o que poderíamos dizer de um par de botas? No conto, o que Machado de Assis nos mostra é que a bota direita e a bota esquerda têm toda a consciência do que viveram enquanto eram calçadas, primeiramente pelo Dr. Crispim. Segundo as botas o Dr. Crispim era bom homem, não dava caminhadas longas nem dançava. Quando chegava em casa, entrava na pontinha do pés para não acordar a mulher que fingia dormir.

As ações que eram produzidas dentro daquela casa eram todas do entendimento das botas, que consideravam que a vida naquela casa sempre fora feliz porque pisavam o macio, o limpo e até andavam de carro.

As botas não só têm consciência do que vivem, como também do que vive a sociedade naquele momento quando começam até a discutir a política dizendo:



MARINATAMBALO:

CRÍTICA E LITERATURA

Bota esquerda: Pois então! Ele gastava mais sapatos do que a Bolívia gasta constituições.
Bota direita: Deixemo-nos de política.”
Bota esquerda: Apoiado.
Bota direita (com força): Deixemo-nos de política, já disse.
(ASSIS, 1938, p.189).

Colocando o termo ‘direita’ e ‘esquerda’ na política podemos até dizer que há uma crítica a ambos os lados que estão a todo tempo discutindo e não chegando a lugar nenhum pela forma extrema como cada um enxerga o lado do outro ou mesmo pela força que cada lado dá para o seu movimento.

O conto mostra a importância das botas para aquela época da sociedade civil, como bem aparece na narrativa: “[...] Mana, a bota é a metade da circunspeção, em todo o caso é a base da sociedade civil...” (ASSIS, 1938, p.195). As botas mesmo sendo a base da sociedade civil quando velhas, foram abandonadas ao bel prazer da inutilidade na beira da praia.

O par de botas tem a consciência de que os homens lhe tiraram tudo que podiam para depois abandoná-las na praia.

[...] Que utilidade? Que respeito? Não vês que os homens tiraram de nós tudo o que podiam, e quando não valíamos um caracol mandaram deitar-nos à margem? Quem é que nos há de respeitar? Aqueles mariscos? (*Olhando para mim*) Aquele sujeito que está aí com os olhos assombrados? (ASSIS, 1938, p.196).

A personagem de ficção toma todas as características humanas: a consciência, a reflexão, o modo de dizer e pensar no passado e no futuro deixando a única personagem humana da narrativa totalmente sem voz, apenas com os ouvidos atentos àquele momento que nunca mais se repetiria em sua vida.

As botas quando relembram o passado descrevem como nós, seres humanos, quando já em certa idade lembra da mocidade:

Que tempo! Éramos novas, bonitas, asseadas; de quando em quando, uma passadela de pano de linho, que era uma consolação. No mais, plena ociosidade. Bom tempo, mana, bom tempo! Mas, bem dizem os homens: não há bem que sempre dure, nem mal que se não acabe. (ASSIS, 1938, p.187).

As personagens, no caso o par de botas, nesse pequeno espaço de tempo, que se notarmos é o tempo de um pequeno diálogo, é o suficiente para que elas usem três ditados populares, ditos esses criados pelos homens e usados pelos mesmos, tanto que chegam a dizer: “Mas, bem como dizem os homens: não há bem que dure para sempre nem mal que não se cabe” (ASSIS, 1938, p. 187). Mais a frente na narrativa: “Talvez: é a lei do mundo, assim caem Estados e as instituições.” (ASSIS, 1938, p.197) e no



final do conto como encerramento: “Ah! Mana! Esta é a verdadeira filosofia: Não há bota velha que não encontre em pé cambaio.” (ASSIS, 1938, p.199)

As botas, que até o final do conto estavam abandonadas à beira da praia, têm um final bastante surpreendente e que liga ao ditado popular citado acima, elas, que já não serviam para nada, encontram o tal pé cambaio para voltarem a ter função e deixar a inutilidade ir embora junto com a onda do mar do qual estavam observando:

Nisto vi chegar um sujeito maltrapilho, era um mendigo. Pediu-me uma esmola, dei-lhe um nikel.
Mendigo
Deus lhe pague, meu senhor! (*vendo as botas*) Um par de botas! Foi um anjo que as pôs aqui.
Eu (*ao mendigo*)
Mas, espere...
Mendigo
Espere o que? Se lhe digo que estou descalço! (*pegando as botas*) Estão bem boas! Cosendo-se isto aqui, com um barbante... (ASSIS, 1938, p.199).

Com esse conto, Machado de Assis traz muitas reflexões para nós, seres humanos, com as personagens que, o caso do conto, são um par de botas. Essas botas, além de serem personagens de ficção, passam a uma categoria ainda mais ficcional por não serem a representação de um ser humano.

Voltando ao que diz Candido, no ensaio A personagem do romance, do livro *A Personagem de Ficção* (1976), quanto à personagem ser muito parecida ao ser humano:

[...] Na medida em que quiser ser igual a realidade, o romance será um fracasso; [...] Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, tem contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes. (CANDIDO, 1970, p.67).

A literatura permite ao escritor esse espaço em que ele pode criar um mundo fictício, diferente do real, mas que transmite-nos a verdade. E, dentro desse mundo, habitam as nossas personagens de ficção, que tantas e tantas vezes nos colocam em seus dilemas e conflitos.

No conto *Filosofia de um par de botas*, as personagens principais nos fazem refletir sobre a fugacidade do tempo e a brevidade da vida. Assim como as botas que ora eram cobiçadas na vitrine, novas, bonitas e lustrosas e depois foram deixadas a beira da praia a serviço da inutilidade somos nós. A juventude é vista como algo positivo, em contra partida que a velhice é o ponto negativo da vida. Em um artigo publicado online no portal Zagodoni Editora encontramos:

A juventude é um estado de espírito, é um jeito de corpo, é um sinal de saúde e disposição, é um perfil do consumidor, uma fatia do mercado onde todos querem se incluir. Parece humilhante deixar de ser jovem e ingressar naquele período da vida em que os mais complacentes nos olham com piedade e simpatia e, para não utilizar a palavra ofensiva – velhice – preferem o eufemismo “terceira idade”. [...] Ser



jovem virou slogan, virou clichê publicitário, virou imperativo categórico – condição para se pertencer a uma certa elite atualizada e vitoriosa. ²

O tempo que se leva para chegar do estado de estar novas até o estar velho das botas é um tempo bem mais curto do que o que nós levamos para ir da juventude a velhice, porém a fugacidade do tempo é tanta que nem nos damos conta disso. Sem contar que, como citado no trecho acima, os velhos são olhados com certa piedade pelos jovens, como se aquele estado fosse negativo. As botas mesmas se dão conta disso quando: “Bota esquerda: Não reparastes que, à medida que íamos envelhecendo, éramos menos cumprimentadas?” (ASSIS, 1938, p.195), ou quando reconhecem um passado de glória e agora o estado em que se encontram que, como bem define, é de vergonha.

[...] Viver tão afagadas, tão admiradas na vidraça do autor dos nossos dias, passar uma vida feliz em casa do nosso primeiro dono, suportavelmente na casa dos outros, e agora...
[...] A vergonha, mana. (ASSIS, 1938, p.195).

Sobre a visão negativa da velhice, Giacomo Leopardi, conhecido essencialmente por sua poesia, porém também escritor de grandes obras em prosa, em seus *Pensamentos* discorre sobre essa carga negativa que pesa sobre esse estado, dizendo que o homem perde sua juventude sem se dar conta que este é o período de se dar os frutos, gasta seu tempo adquirindo prazeres que na velhice não poderá desfrutar. Ou seja, a velhice deixa o desejo e os prazeres sem a possibilidade de desfrutar deles. Bem como vemos no conto, as botas desejam o prazer de serem calçadas nem que seja pelo homem mais reles, e, enquanto jovens, a pirracenta da bota esquerda apertava o dedos daqueles que as experimentavam, como fez com Dr. Crispim que mesmo assim as levou.

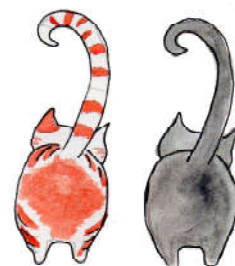
Mas Machado não nos deixa terminar o conto com essa visão negativa da velhice, ele nos mostra no desfecho do conto, como bem coloca com o ditado popular que o encerra que “não há bota velha que não encontre um pé cambaio”, ou seja, sempre haverá alguém que aproveite e ainda dê utilidade para aquilo que não nos serve mais. O desejo não fica na velhice como algo que nunca será alcançado, no conto o desejo das botas é atendido quando o mendigo as encontra e as leva com toda a felicidade e agradecimentos aos céus, pois estava sem ter o que calçar.

O próprio narrador caracteriza o par de botas como velho e imprestável à medida que julga aquilo que está vendo, enquanto o mendigo que vê o mesmo par de botas lhe dá grande valor.

Pensando no quão próximas de nossos dilemas estão as narrativas, Ricardo Piglia discorre que:

Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimentam as paixões pessoais. (PIGLIA, 2004, p.104)

Dessa forma podemos explicar o fato de sempre encontrarmos semelhanças entre nós e personagens fictícios de narrativas que lemos, e também



o fato de nunca lermos uma história da mesma forma. Cada vez que lemos somos novas pessoas e também novos leitores.

A personagem de ficção nos transmite as emoções de forma muito próximas as nossas. Jon Elster, em *Emoções na Literatura*, do seu livro *Alchemies of the mind – Rationality and the emotions* (1999), coloca que:

Os autores de ficção são livres para construir a narrativa e os personagens não onerado pelo detalhe irrelevante que torna difícil para perfurar eventos emocionais da vida real, podemos ler peças de teatro e romances como a coisa mais próxima a um experimento muito próximo das emoções humanas. (ELSTER, 1999, p.108 – Tradução própria).

No conto, o diálogo das botas nos transmite as emoções que, se passadas para o mundo real, também são as nossas emoções, as reflexões, sentimo-nos felizes, tristes, as vezes sozinhos, entre muitas outras emoções.

E partindo desse ponto, chegamos a outro muito importante, o de que José Luiz Passos discorre em seu livro *Machado de Assis – o romance com pessoas* (2007) que a personagem machadiana ganha uma dimensão moral. Diz Passos (2007) que as personagens machadianas possuem uma verdadeira “dimensão moral” que leva as personagens a possuírem uma densidade humana. Usando-se da máscara, Machado opera sua ficção e seus personagens ganham sentido ao serem analisados com a mesma profundidade que a psicanálise ‘analisa’ os comportamentos humanos.

No conto, traçamos personalidades para o narrador que é personagem, e para a bota direita e esquerda. O narrador, um homem solitário que vai até a beira da praia digerir seu jantar e acaba como sendo o coadjuvante da história, pois o seu ato de ouvir o diálogo das botas traz as duas personagens para o centro da história. A bota esquerda, pirracenta e infeliz, que apertava o dedos dos clientes da sapataria que a experimentavam, tinha aspiração para a política, acredita que a velhice lhes trouxe paz e experiência. Já a bota direita, pessimista e bastante mal-humorada, lamenta bastante a velhice e quer descansar sem as lembranças do passado de glória que viveram, sente vergonha do estado em que se encontram, enquanto a bota esquerda quer fazer da velhice uma coisa útil e respeitável a bota direita não acredita em nenhum momento nessa possibilidade.

Candido (1970) nos lembra que muitos traços e características que sabemos da personagem descobrimos no decorrer do romance com a sua vivência, pelo comportamento, pelas falas e pensamentos e que podemos, no conto, traçar a personalidade das botas. Os realistas do século XIX aproveitaram essa técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada. Cada traço adquire sentido em função de cada outro traço, de modo que a verossimilhança e os enfeites da realidade dependem da organização do contexto. E é esta organização o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, é isso que lhes da vida, calor e faz parecer mais coesos e atuantes que os próprios seres vivos.

O desfecho do conto vai de encontro ao que disse a bota direita em um determinado tempo da narrativa: “Qualquer, contanto que nos calçassem. O



mais reles pé de homem é sempre um pé de homem” (ASSIS, 1938, p.196). Não importava quem fosse o homem, o importante é que voltassem a ter utilidade para alguém. E foi o que aconteceu, o mendigo ao encontrá-las ficou tão feliz que as coseria com barbante e as botas lhe seriam muito úteis.

Nesse conto, acontece algo bastante interessante com os seus leitores. Sabemos que na realidade nunca seria possível ouvir um par de botas conversando, mas temos a sensação de realidade, como se Machado falasse de duas pessoas dialogando e não de um par de botas. Sobre tal fato, Candido (1970) discorre que:

Quando, lendo um romance, dizemos que um fato, um ato ou pensamento são inverossímeis, em geral queremos dizer que na vida seria impossível ocorrer coisa semelhante. [...] O que julgamos inverossímil, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, incoerente, em face da estrutura do livro. Se nos capacitarmos disso – graças a análise literária – veremos que, embora o vínculo com a vida, o desejo de representar a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e portanto o funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna. Se esta funciona, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face das concepções concorrentes. (CANDIDO, 1970, p.76-77)

Machado faz essa eficácia de que fala Antonio Candido funcionar muito bem, de forma que acreditamos na verossimilhança das personagens vividas pelo par de botas de forma a encará-las como nossas semelhantes, com sentimentos semelhantes aos nossos, com o poder de pensar e refletir como nós e de certa forma com o mesmo olhar de desilusão sobre o ato de envelhecer.

As personagens tornam-se nossas companheiras nessas horas em que nos entregamos a leitura de uma boa narrativa, a história delas se mistura a nossa à medida que as suas semelhanças nos fazem vê-las como seres humanos.

Referências bibliográficas

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Páginas Recolhidas**. São Paulo: W. M. Jackson, 1938

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A. e GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. São Paulo. Perspectiva, 1970.

ELSTER, Jon. **Alchemies of the mind – Rationality and the emotions**. Cambridge: University press., 1999

MONTEIRO, Pedro Meira. **A “dimensão moral” do romance de Machado de Assis**. Estudos Avançados 23 (66), 2009, p. 357-361.

PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Edusp/Nankim, 2007.



WELLEK, Rene; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Endereço eletrônico: <http://www.leopardi.it/pensieri.php> acesso em 06 de dezembro de 2016

Endereço eletrônico: <http://www.zagodoni.com.br/artigo5.asp>. Acesso em 28 de novembro de 2016

Notas

¹ Graduada em Letras pela Unesp/Assis e mestranda em Literatura e Vida Social pela mesma instituição. Atualmente estuda Giacomo Leopardi e Machado de Assis pelo viés comparativo das emoções e outros sentimentos humanos que explica muitos dos seus comportamentos desde o século XIX até os dias de hoje. Tem a pesquisa financiada pela FAPESP.

² Texto disponível no endereço eletrônico: <http://www.zagodoni.com.br/artigo5.asp>

*Pesquisa financiada pela FAPESP- Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo.



UM QUIXOTE ROSEANO: CAVALEIRO DA FRONTEIRA, PATRÃO EM DECESSO

Bruno Verneck¹

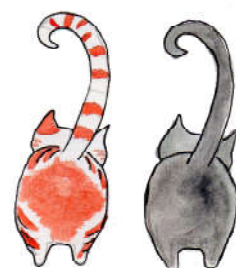
– *Tarantão, meu patrão*, penúltimo dos 21 contos que compõem o conjunto intitulado *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa, possui uma série de características que possibilitam a entrada, não só nas questões do livro que está inserido, mas também nos temas recorrentes da obra Roseana. Este conjunto possui extrema relevância dentre os demais livros do autor mineiro, por ser uma primeira incursão pelas narrativas curtas, diferente das novelas e do romance que escrevera anteriormente; além de possuir molduras – Os contos *As Margens da Alegria* e *Os cimos*, que abrem e fecham o livro – situando historicamente as narrativas em torno da construção de Brasília. Este marco nos ajuda a compreender a aventura de Tarantão e sua trupe e entender este conto com relação às demais narrativas que compõe a obra.

O conto narra a história do Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes que um dia por uma inspiração demoníaca, como acredita o narrador Vagalume – funcionário e espécie de cuidador de Tarantão – resolve sair em missão de vingança: lavar sua honra à sangue contra o sobrinho-neto médico que ousara lhe aplicar injeções e lavagem intestinal. Em sua viagem rumo à cidade para o embate derradeiro com o inimigo, o patrão vai agregando a sua trupe todos os desvalidos que encontra em seu caminho, no meio do caminho recebe seu nome de cavaleiro, Tarantão, e segue para a batalha final, que é frustrada, pois o velho encontra o batizado da filha do sobrinho doutor, dispara um comovente e incompreensível discurso, seguido da exigência dos honrados companheiros à mesa. Poucos dias depois, morre em sua casa em sua condição de “excelentríste” patrão.

A história de Tarantão nos é contada por seu fiel escudeiro: Vagalume. A história começa de “Suspa”, surpreendendo o leitor à mesma medida que fora o narrador, já se deparando com o velho no calçar afobado das botas com o destino decidido. Vemos o protagonista pelo olhar deste narrador em primeira pessoa, no início do conto o tratamento cômico prepondera, mas ao decorrer do conto, quando recebe seu nome de cavaleiro, a comicidade cede lugar a uma admiração e respeito. Do Iô João zureta, que levava o delírio nos olhos, ao Tarantão supremo e descrito como “velho nosso” vemos uma mudança do olhar deste narrador sobre o patrão, olhar este que muda a partir desta viagem com tintas cavalheirescas.

As referências ao universo da cavalaria são explícitas: desde o discurso da honra que é o estopim da missão, o tratamento cortês à mulher pobre com que cruzam no caminho, o recrutamento dos nobres homens que encontra que, quando se dá conta o narrador Vagalume, “já era cavalaria” de quatorze homens liderados pelo “Rei! Guerreiro” que se sacrificava e que aos olhos do narrador e fiel escudeiro “aquilo tinha para grandezas”.

No entanto, o tom paródico é inevitavelmente perceptível, desde as falas impossíveis de depreender sentido (“mato mortos e enterrados!”) até a cena que



apresenta o objeto mais importante para um cavaleiro a caminho da batalha: a espada; neste conto, Tarantão apenas pode contar com uma “faca de mesa, gastada a fino e enferrujada” e adverte Vagalume: “não quero lhe fazer enfrentar, comigo, riscos terríveis”. O nítido descompasso entre a ideia que o heroico protagonista tem de seus objetivos e a realidade em torno deles reforça o efeito cômico, que se mantém enquanto o narrador não os partilha, mas a medida que Vagalume se vê atraído pela loucura espirituosa do patrão, o tom ridículo (como na cena da apresentação da “espada”, acima mencionada) vai dando lugar a uma admiração pela veemência com que ele conduz a missão, esta admiração atinge seu ponto máximo na cena em que os cavaleiros levam os cavalos para tomar água quando ele pede que todos abduquem da água, o que não encontra razão lógica, mas que aos olhos deste narrador aumenta o respeito. E seguem a viagem “Todos vindos, entes, contentes, por algum calor de amor a esse velho”.

A figura do guerreiro louco numa narrativa cavaleiresca paródica não poderia deixar de nos sugerir um dos personagens mais importantes da literatura ocidental: Dom Quixote, o protagonista da obra homônima do espanhol Miguel de Cervantes que além de gozar de um extremo valor enquanto obra literária tem uma importância histórica gigantesca e acena, no século XVII, para uma mudança radical no fazer literário, considerado por muitos a primeira obra moderna e o ponto de partida para o gênero romance. Riley assinala a agudeza de Cervantes na percepção de novas expressões literárias que começavam a ganhar relevância. “(Cervantes) não haveria podido escrever nunca o Quixote se não houvesse conhecido a diferença entre o que hoje chamamos romance e romanesco, ainda que desconhecesse a terminologia moderna” (RILEY, 1999, p. 21).

Dom Quixote, o protagonista, tenta ser um cavaleiro à Amadis de Gaula, seu ídolo máximo, num mundo que não mais acolhe a aventura romanesca, o que origina o lado cômico da obra, um herói que renuncia a realidade em que se encontra e projeta nele sua realidade ideal, a exemplo da cena mais antológica da obra de Cervantes é a luta contra os moinhos de vento, que Quixote jura serem gigantes atroz. Tanto no percurso do herói, como na construção da narrativa, esta obra se constrói como um olhar para o moderno, experimentando discursos e mostrando as fraturas entre moderno e arcaico, fazendo uso de recursos essencialmente modernos como a metalinguagem.

Logo, a construção de um protagonista quixotesco neste conto não é uma mera referência e homenagem de Guimarães Rosa, ela tem implicações importantes. Tarantão, assim como Quixote, se descola da realidade, confere caráter nobre à missão, a concebe dentro de uma lógica (vingança pelo sangue) que soaria anacrônica numa obra do século XX, mas por outro lado nem mesmo as convenções da cavalaria podem ser respeitadas; na urgência da missão como diz o dito popular: todo gato é pardo. Os cavaleiros que recruta não são exatamente homens honrados e famosos por suas conquistas, tratam-se de figuras marginais, como o personagem que se conhece apenas por ajudante-de-criminoso, cujo nome é exemplo das contraditórias honras que emanavam dos cavaleiros de Tarantão, que só reforçam o tom paródico do conto. O fato é que, no final do conto, a missão não se cumpre, sem frustrações, é verdade, uma vez o respeito com que são acolhidos e o entusiasmo que usufruem da festa, mas a missão cavaleiresca, essa sim, acaba frustrada.



O anticlímax do conto é justamente a não possibilidade de o herói enfrentar seu inimigo desonrado, uma vez que a tônica romanesca encontra o mundo moderno, do romance, organizado em torno dos pactos de civilidade; é um embate simbólico de dois mundos em sua impossibilidade de coexistir. Numa configuração em que a vingança se realizasse, ter-se-ia um homicídio, passível de ser punido ao rigor da lei, porque o romanesco não encontra terreno verossímil na festa de batizado, voltamos às tintas do mundo moderno. Pensando neste narrador, Vagalume, é como se ele acordasse da idealização que o patrão lhe provocara ao encontrar o terreno seguro, o mundo como conheceu antes da missão heroica.

É simbólico o fato de que o ambiente citadino seja o responsável por frustrar o tom romanesco. Se para Quixote o despertar para a aventura vital se dá pela incessante leitura do Amadis de Gaula e a supressão entre o mundo que encontra na literatura e o seu, Tarantão, por sua vez, desperta para sua aventura vital pelo impulso da violência, da promessa de vingança contra aquele que feriu sua honra ao violar seu corpo e desafiar sua ordem, ou simplesmente não se preocupar em ouvi-la, na sua autoridade de médico. Voltando à afirmação antes que feita de que a vingança por meio do derramamento sangue soaria anacrônica e inverossímil em pleno século XX, temos que considerar o aspecto chave para a leitura deste conto e que aparece por trás da narrativa cavalheiresca paródica: o código de honra sertanejo.

O nome de cavaleiro de Iô João é o mais interessante índice para a interpretação do conto. No galope dos cavaleiros, o significante definitivo vai se desenhando na junção de significados. “— ... tapatrão, tapatrão... tarantão... tarano...” como num balbuciar que acompanha os bruscos trotes do cavalo. “João é João, meu patrão...” Ai: e — patrapão, tampantrão, tarantão... — cá me entendo. Tarantão, então... — em nome em honra, que se assumiu, já se vê. Bravos!”. O nome de cavaleiro concentra passado e presente, concentra o poder daquele homem: a figura de patrão, cujo significante da palavra vai se transmutando no ritmo do trotar dos cavalos, sugerindo ainda um terceiro significado na forma final do significante: atarantado, aquele que desnortado, atrapalhado. O nome de cavaleiro, de honra Tarantão, concentra três características que definem o personagem no conto: o patrão que se transmuta pela atividade cavalheiresca, ou seja, a passagem de patrão a cavaleiro e a desrazão com que é descrito. É justamente a faceta de patrão que devemos investigar.

Vagalume nos conta brevemente a situação em que se encontra Tarantão, ou melhor, Iô João antes da missão *atarantadora*: velho moribundo, “descendente de sumas grandezas e riquezas” e “encostado, em maluca velhice, para ali, pelos muitos parentes, que não queriam seus incômodos e desmandos na cidade”. Nesse breve apanhado da história de Iô João temos diversos traços importantes para compreender o homem que antecederia o cavaleiro: fazendeiro rico, abandonado pela família que encontra na cidade um meio de se desvincular do poder deste que aparece como uma figura absolutamente violenta.

O índice da cidade como escapatória para um não contentamento com relação às estruturas arcaicas no sertão por parte da família assinala que neste traslado sertão-cidade, o patrão ficará isolado para morrer só. Este isolamento como saída libertadora mantém Tarantão numa espécie de realidade paralela; a



modernização avança em seu quintal e ele continua em seu microcosmo com os imperativos na ponta da língua. Esta relação entre cidade como possibilidade de libertação com relação a leis perversas que imperam no sertão dá a tônica a outro conto de Primeiras Estórias: em *Irmãos Dagobé*, depois da morte do líder dos quatro irmãos descritos como *demos*, os restantes velam o famigerado Damastor e, contrariando a triste expectativa dos moradores do vilarejo, não vingam a honra do finado assassinado por Liojorge, pacato capiau, reconhecendo legítima defesa da parte deste e seguem para a cidade, rompendo assim com um ciclo de violência que imperava até então. Neste conto, a breve descrição que Vagalume faz de seu patrão antes da aventura final sugere que a família de Iô João encontra na cidade um modo de se libertar das amarras que a figura do patriarca exercera sobre eles.

É importante observar também que a tal vingança tem motivação nos procedimentos que o sobrinho usara para tratar dele: a lavagem intestinal e as injeções. Ademais do efeito cômico que a indignação provoca, é necessário examinar duas razões profundas para agredir tão profundamente o patrão: a primeira é uma negação total às técnicas da medicina moderna que é recebida com desconfiança; e também o afetar da honra, da masculinidade, da soberania, afinal submetem Iô João valendo-se de sua fraqueza da idade, como se não perdesse só o poder sobre as vidas dos demais familiares – corpo, alma e o que mais der na telha de patriarca convicto – como também perdera o direito de arbitrar sobre o próprio corpo.

Rumar à cidade para se vingar do sobrinho e lavar a honra a sangue é a escolha de Iô João. A vingança é sintomática de diversas maneiras neste conto: o cavalheiresco não possui somente uma dimensão de homenagem e intertexto literário, mas acusa uma maneira absolutamente arcaica com que as situações de conflito são resolvidas nos interiores do país, alheio à lei moderna, impessoal, que se constrói nas bases fortificadas do patriarcalismo e do coronelismo. Este patriarca, que apela a um passado glorioso da honra, tem seu trajeto baseado nesta violência cordial que perpassa a realidade brasileira. Esta vingança se trata, como precisamente pontua José Miguel Wisnik, da “regra que vige numa guerra franca de inimizades figadais e alianças num mundo onde não vigora lei” (WISNIK, 2002, p. 182).

Percebemos agora então uma dimensão mais perversa nesta referência arcaica que aos olhos de Vagalume parecem encantadas, mas que com certo distanciamento deste narrador denunciam o veneno desta cordialidade que aponta Sérgio Buarque de Hollanda em sua investigação sobre as *Raízes do Brasil*. É necessário então olhar uma segunda vez para o anticlímax do conto: não é apenas a aventura romanesca que é frustrada, mas também é frustrado o impulso da vingança contra esta rebeldia à estrutura patriarcal, e consequentemente ao patriarca em questão. “Sem temer leis, nem flauteio, por ali entramos, de rajada”. Assim Vagalume narra a ação do velho ao chegar a cidade para cumprir seu objetivo.

A família, à reunida, se assombrava gravemente, de ver o velho rompendo — em formas de mal-ressuscitado (...) aquela gente, da assemblança, no estalelo, no estremunho. Demais. — O que haviam: de agora, certos sustos em remorsos.
(ROSA, 2001, p. 222).



A família recebe Tarantão como um eco do sertão, de um passado morto, como denuncia a visão fantasmagórica que este emana; a desrazão do discurso que segue a entrada da cavalaria na festa se dá, para o narrador Vagalume, por seu teor de “baboseira”, baseado em “ideias já dissolvidas”. O momento do discurso é uma espécie de anagnórise: um reconhecimento da fratura entre dois mundos que coexistem no eixo temporal objetivo, mas que no experienciar do tempo histórico estão em lados opostos. A chegada de Iô João, agora Tarantão, o torna uma espécie de homem-fronteira (Pensando na formulação de Françoise Hartog em seu livro *Memória de Ulisses*), chega ali no espaço moderno, citadino, com a força dos símbolos do sertão patriarcal e arcaico. O discurso demarca a não possibilidade de união: não há diálogo, Tarantão fala, a família escuta; Vagalume chora, é tocado pelas falas do patrão, mesmo mal podendo compreendê-las, quanto aos familiares ele diz (e não diz): “Me dava os fortes vigores, de chorar. Tive mais lágrimas. Todos, também; eu acho.” Este achar é um movimento já assinalado no decorrer deste trabalho desse narrador que se encanta com este herói iluminado, estendendo sem muito pudor suas expressões a quem esteja a sua volta. A fratura segue inclusive no momento do jantar quando, reclamando sua honra, come com os seus: faz a refeição com sua cavalaria.

Este poder da palavra, ainda que aqui palavras de um discurso pouco compreensível, é importante também para o conto *Famigerado*, do mesmo livro. Damázio exige que o doutor lhe diga precisamente qual o significado da palavra que dá título ao conto, porque o “moço do governo” assim lhe chamara e ele desconfiando das más intenções do significante procura um letrado para lhe dizer precisamente o significado, sem saber de sua ambiguidade. O doutor está em uma situação delicada: dando um significado para a palavra (famigerado como sinônimo de facínora) sela a morte de um terceiro e dando outro (famigerado como notório) se vale quase que de uma facécia pra resolver o impasse da situação e impedir que uma brutal violência ocorra. Em *Famigerado* a violência é impedida pela imprecisão do significante, e no caso de Tarantão a virada é pela imprecisão do significado.

A palavra como convenção posta em jogo é uma das características mais marcantes da obra de Rosa, é comum lembrar do autor como um inventor de palavras. Aqui a reflexão com relação ao dizer é profunda: uma perda e um ganho de valor. Perde enquanto convenção de significado, ganha enquanto ente independente de comunicação. É como se a palavra gasta não dissesse mais, precisasse se reaver com sua base que é o sentimento humano, a origem de sua existência.

Nininha de *A menina de lá* é a prova de que a palavra às vezes sela um mistério. Ela fala quando quer, não dá respostas, vive quase sempre em silêncio iluminado. É o contraponto absoluto de Tarantão com o mesmo efeito: ele discursa, fala muito, é incompreensível, mas se faz entender. Como se os dois tivessem uma aura em torno de suas respectivas falas e silêncios. Há uma estranha compreensão que Nininha vai despertando no decorrer da narrativa, assim como o discurso final do conto em questão. Ambas apontam para uma direção: há um reino que a palavra como convenção não pode acessar, há um sentimento que paira sobre estes dois personagens iluminados (com suas respectivas sombras) que as palavras não



conseguem apreender, mas que, no entanto ganha significado para aquela comunidade.

O impulso de Tarantão para partir em missão é descrito como demoníaco por Vagalume até que ele encontre com o padre que de certa maneira sela a divindade do personagem. Esta aura divina, uma espécie de loucura iluminada é o que confere este teor catártico do discurso, Tarantão está do lado de lá em diversos planos: representa o mundo arcaico arrombando as portas do moderno, o louco no meio dos sãos; seu discurso só reafirma esta distância, ele perde totalmente a convenção em torno das palavras que sela o acordo da comunicação, mas este entendimento do significado que comove os que estão à volta é sintomático no momento em que demonstra que o vínculo entre arcaico e moderno não foi totalmente rompido, há um canal de comunicação entre esses dois que se mantém, sobretudo no plano afetivo. Há muito de arcaico no moderno, o diálogo pode não se dar num primeiro momento, mas ele ainda paira.

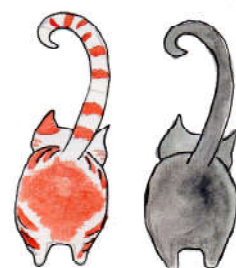
Tarantão é descrito como velho mais de quarenta vezes durante o conto. E, como vimos, carrega esse símbolo em vários níveis, chegar ao batizado de uma criança só reforça a ideia da entrada brusca desse “velho” no terreno do “novo”.

Essas primeiras histórias estão recheadas da primeira vida: O garoto, de *As margens da alegria* e *Os cimos*, Nininha, em *A menina de lá*, o menino de *Nenhum, nenhuma*, sempre estão trazendo o ponto de vista da criança para o mundo arcaico. Estes choques trabalhados em diversas chaves, já comentadas neste conto, estão situados historicamente: a construção de Brasília. O “aparecimento” de uma cidade gigantesca no centro-oeste despovoado do país traz uma série de paradoxos, como condensa a formulação de Wisnik.

Esse impacto parece dizer que o Brasil está a toda distância e nenhuma do moderno, e que Brasília faz isso visível como nunca, no ponto-nó em que arcaico e moderno não aparecem em linha sucessiva, mas como polos de uma mesma corrente sincrônica. (WISNIK, 2002, p. 178).

Tarantão acusa esses enfretamentos justamente nesta chave: há algo de arcaico que ainda aparece no moderno, mas é inegável que o moderno oferece saídas para alguns problemas decorrentes do atraso, tomemos como exemplo a possibilidade dos Dagobé de romper o ciclo da violência e da família de Tarantão de fugir dos desmandos do patriarca, ou o protagonista de *Nada e nossa condição* que resolve repartir a fortuna e queimar, literalmente, o passado. Podemos perceber que *Primeiras Estórias* busca apreender este processo de modernização sem apostas unilaterais, mas fazer uma reflexão sobre essas profundas estruturas que obviamente não desapareciam do dia para a noite, sem negar a cultura sertaneja, a religiosidade popular tem seu lugar aqui, inclusive algumas narrativas com teor mitificante, pensando até mesmo no canto de Sôroco e seus pares, a misteriosa Nininha e este velho e desarrazoado cavaleiro. Tratemos agora de observar seus momentos finais.

“[Aquele] homem, que eu conhecia, que desconhecia” diz Vagalume observando o discurso do patrão. Era o patrão, era o cavaleiro supremo, um amalgama dos dois. A violência estava ali, a honra estava ali, na verdade eram naquele Tarantão um estranho sinônimo. Depois vemos a volta, aparentemente sem grandes emoções



para serem narradas por Vagalume. Ao narrar os dias finais de moribundo passa a “excelentriste”, conservando o olhar mitificante do Sancho-pança a seu Quixote, depois de, fazendo jus ao nome, oferecer a luz para que ele se transformasse no cavaleiro Tarantão e vivesse a viagem épica, a aventura vital para então ampliar o campo semântico conhecido da palavra honra: não só aquela que vigora no sertão como culto a macheza com respeito silenciador, mas sugerindo a honra como visão engrandecedora, que ao contrário dá outra se dá não pelo culto de si, mas pelo olhar heroico para as necessidades do outro.

Portanto, há algo de muito belo neste percurso de Tarantão, Vagalume e a cavalaria dos desvalidos: a hierarquia é deixada de lado, são todos iguais. Entre o patriarca Iô-João e o nobre cavaleiro Tarantão está este olhar de um narrador que mitifica este patrão reconhecendo e, por vezes a contragosto deixando pistas, dessa violência kármica que vigora no sertão, sem deixar de observar o sofrimento deste exílio forçado que o torna um triste moribundo e que, em ultima instancia, é um exílio em si mesmo, com os fantasmas desta antiga ordem suprimida. Esta aventura de Tarantão é um ultimo sopro de vida, mas não deixa de ser um espiar curioso do moderno prometido que ele sabe que jamais desfrutaria.

Referências bibliográficas

HARTOG, Françoise. “Viajantes e homens-fronteira” In: **Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. pp. 13-23.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O homem cordial” In: _____. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. pp. 139-151.

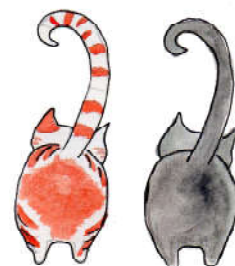
RILEY, Edward C. “Cervantes y la ficción narrativa” In: _____. **Introducción al Quijote**. Barcelona: Crítica, 1999. pp. 17-40

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

WISNIK, José Miguel. O Famigerado. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 2002, p. 177-198.

Notas

¹ Graduando em Letras da Universidade de São Paulo, desenvolve pesquisa científica junto ao Departamento de Letras Modernas (DLM) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), atuando na investigação dos temas: literatura latino-americana, literatura e sociedade e literatura comparada.



ATÉ QUE A MORTE OS SEPARE D'HUBERT E FÉRAUD EM *OS DUELISTAS*

Elvis Borges Machado¹

Introdução

D'Hubert e Féraud são dois soldados hussardos que pertencem ao exército de Napoleão, mas de regimentos diferentes. Quando Féraud duela com um civil de forte influência em Estrasburgo, e o perfura quase o matando, é ordenado que fique retido no quartel pelo delito. D'Hubert cumprindo esta ordem como oficial vai atrás de Féraud que é escoltado do *Salon* de Madame de Lionne a sua casa, Féraud vê neste ato um ultraje e desafia D'Hubert a um duelo. D'Hubert que é um Dândi, homem correto e justo, recusa o desafio pois os duelos são ilegais entre oficiais, mas, no momento que Féraud saca seu sabre e se põem em posição de combate, o outro hussardo acaba aderindo a instituição mesmo sem as regras cumpridas sem padrinhosele acaba saindo vitoriosos e Féraud com um corte no braço. A partir daí, a narrativa será prosseguida por uma série de duelos. Conrad concebeu esta novela após ler uma tira de um jornal.

A história tem sua origem num parágrafo de dez linhas num pequeno jornal de província publicado no Sul da França. Esse parágrafo, provocado por um duelo terminado em morte e travado por duas conhecidas personalidades parisienses, por alguma razão mencionava o "fato notório" de dois oficiais do exército de Napoleão terem travado uma série de duelos em meio às grandes guerras e por algum pretexto fútil. O pretexto nunca foi revelado. Tive portanto de inventá-lo; e acredito que, dado o caráter dos dois oficiais que também tive de inventar, criei um motivo convincente o bastante, pela mera força da sua natureza absurda².

É justamente a falta de pretexto que fez com que Joseph Conrad pudesse ver a real natureza por trás de um duelo, essa notícia foi intrigante ao ponto de ser revelado ao escritor polonês. A aparente "natureza absurda" dos confrontos denuncia uma mordaz racionalidade, o desejo de duelar como qualquer outro desejo é mimético. Lavar a honra, a vontade veemente de negar a própria imagem ofendida só pode ser mimética, por certo, seu mote é: "eu vou atacá-lo porque ele me ofendeu", já o outro responde com a réplica ao primeiro, que por sua vez com a tréplica, assim sucessivamente. O caráter imitativo do duelo já estava presente nos solilóquios de Mathilde de La Mole.

Em duelo; mas o duelo não passa de uma cerimônia. Tudo já é sabido antecipadamente, mesmo o que devem dizer ao tombar. Estendidos sobre o gramado, com a mão no coração devem ter um perdão generoso para o adversário e uma frase para uma bela (STENDHAL, 1979, p. 312)

Trata-se de um acordo mimético, é como uma peça teatral que está sendo



encenada novamente. Se bater em um duelo é representar um papel de prestígio e honra, tal leitura mimética é expressa de forma notável quando Girard (2010, p. 141) diz que “Os papéis dos outros parecem mais fascinantes do que os nossos”, e tal afirmação não vale apenas para o teatro ou mesmo para o cinema moderno com todos seus heróis garbosos. No século XIX, após uma apresentação de montagem de *Hamlet* na qual participava a atriz francesa Sarah Bernhardt, o poeta e dramaturgo Catulle Mèndes se bateu em um duelo com seu amigo, o motivo aparente seria uma divergência sobre o protagonista da peça, se ele deveria ser interpretado por um gordo ou um magro³.

A primeira vista esse caso nos parece banal, mas essa rixa pode ser explicada mimeticamente, especularemos um pouco a seu respeito. Não há dúvidas que Catulle e seu amigo eram aficionados pela peça *Hamlet* e provavelmente de outras peças de Shakespeare, *Hamlet* seria para Catulle e seu amigo o que *Amadis* é para *Quixote*, mas nesse caso só o mediador é imaginário, pois os sujeitos são tão reais quanto o desejo. Se o ator que vai interpretar o príncipe da Dinamarca é gordo ou magro, isso pouco importa para eles, é apenas um tolo motivo para que ambos tentem imitar o herói *Hamlet*, que trava também uma contenda com seu amigo *Laertes*.

Para Girard, a literatura (os grandes escritores) seria uma prova incontestável de sua intuição do desejo mimético, os grandes romances revelam a experiência concreta do desejo. O duelo foi uma moda francesa que também foi exportada para a literatura, e imitada por vários escritores, mas nenhum romancista conseguiu explorar as nuances desta arte como Joseph Conrad. A perturbação que o leitor sente ao ler esta novela é muito semelhante ao primeiro contato com a teoria mimética, ele demonstra um caráter mais extrema do clássico antagonismo literário, mas a questão não é mais o que vou conseguir ao vencer meu rival? E sim, quem vou me tornar? A ênfase do duelo está mais no espírito da rivalidade do que no objeto propriamente dito.

Seguir os passos de Girard na crítica literária não é de forma alguma aplicar como um método a procura do desejo mimético nas obras literárias. Apesar do mecanismo do desejo funcionar sempre da maneira triangular, as formas em que ele se apresenta são múltiplas, e cada autor que passa a ter a consciência de sua natureza, encena de forma muito particular o desejo. A novela *Os Duelistas*, talvez seja uma das obras de Conrad menos privilegiadas pela crítica literária, mas do ponto de vista da intriga narrativa, ela talvez seja a mais intrigante. Não tomo essa novela como apenas mais um indício da hipótese mimética girardiana, mas sim, creio que o desejo mimético seja a única explicação plausível para a relação d’*Os Duelistas*.

*

A princípio, Girard expõem que todo rival ofendido e derrotado torna-se cruelmente mediado pelo seu vitorioso oponente, pois sempre aquele que perde vai querer ir à forra. Temos agora uma relação de violência recíproca, ao que parece, é que a violência é sempre irresistível, e de certa forma ela o é. Conrad expressa essa ideia com uma metáfora dita por D’Hubert ao tentar explicar sua inevitável atração por duelar com Féraud: “Como alguém pode recusar-se a ser mordido por um cão disposto a morder?” (CONRAD, 2008, p. 107). Essa perturbadora frase é o *slogan* de toda a novela, mas ao mesmo tempo ela se apresenta de forma tão confusão como a relação entre os heróis de Conrad. A



explicação para essa atração está na brilhante interpretação que Girard faz do desejo humano, e é a partir dela que conduziria leitura da obra de Joseph Conrad.

Quando é indagado do que se trata a querela, D'Hubert omite e não revela. Os duelistas, não querem demonstrar que imitam um ao outro. Eles duelam inúmeras vezes, permitindo que a imitação seja revezada, e as posições intercambiais, ora mediador, ora sujeito. Como o desejo é altamente contagioso, "o mediador 'será tentado a copiar a cópia de seu próprio desejo', intensificando-o, assim, de forma desmesurada" (ANSPACH, p. 74), é o que acontece sempre no duelo subsequente em que Féraud leva a melhor sobre seu rival, aumentando cada vez mais a violência do desejo, pois "trata-se de uma relação que se retroalimenta" (GIRARD, 2011, p. 80). Na primeira contenda "um golpe no braço", no segundo embate "um buraco no flanco" o terceiro que teve "lugar na Sibéria. Se não foi travado até o ultimo sangue, ao menos prossegui até que os contendores já não pudessem restar de pé" (CONRAD, 2008, p.54).

Mas se um imita o outro, quem foi o primeiro a ser o modelo? Se começou numa desonra, quem foi o primeiro a desonrar? A história perpassa por várias guerras com os prussianos, e isso facilita a uma explicação lógica, podemos especular que a mediação possa ter vindo de qualquer lado enfim, Conrad sabia que o mediador vem sempre em primeiro lugar e o objeto sempre é o pretexto para que o sujeito o imite, diferentemente como é erroneamente mostrado, em que o objeto é o estopim para a imitação.

Se prestarmos atenção nas declarações de Féraud, iremos notar que antes dele contagiar D'Hubert com sua obsessão, ele já havia tomado de empréstimo esse desejo de outro mediador, Napoleão Bonaparte. Féraud parece estar mais afetado por essa obsessão de duelar, pois diferente de D'Hubert, ele tomou Napoleão como seu modelo, e de fato, D'Hubert não amava o imperador como Féraud diversas vezes alega. Essa aspecto era muito bem conhecido por seu adversário, e como um devoto e inquisidor ferrenho, ele vai atrás de D'Hubert a quem julga de um cético ateu por não amar o imperador. Féraud realmente conhece seu adversário, pois, "O obsessivo nos impressiona pela lucidez que ele demonstra para com seus semelhantes, em outras palavras para com seus rivais, e pela cegueira que ele demonstra para consigo mesmo" (2009, p. 99), ambos não negam que conhecem muito bem seus adversários, pois já duelaram várias vezes "Devo conhecê-lo bem (...) Como todo exército sabe, enfrentei-o uma dúzia de vezes" (CONRAD, 2008, p. 71), em termos girardianos os oficiais se imitam "uma dúzia de vezes".

Mas por que D'Hubert é o seu modelo e não outro oficial? O fato de D'Hubert não amar o imperador, em outras palavras, não tomar o imperador como seu modelo é um quesito primordial para a compreensão da mediação de Féraud. Napoleão Bonaparte é o grande modelo dos hussardos por que ele demonstra perante todos uma falsa autonomia, Napoleão é o homem mais "original" entre os soldados franceses. D'Hubert ao não amar o imperador também demonstra uma singularidade aos olhos de Féraud. Se ele tem mais valor como modelo, é porque ele é "único" como Napoleão, se ele não toma Napoleão como modelo, é porque ele vê algo que Féraud não vê ao olhar para o imperador, ele sente o que Féraud não sente, ele sabe o que Féraud não sabe a seu respeito.



A diferença entre os dois modelos de Féraud está no tipo de mediação que eles exercem. Féraud encontra-se muito mais próximo – psicologicamente e fisicamente – de D’Hubert do que de Napoleão, este é o *mediador externo*, aquele é o *mediador interno*. A disputa só acontece devido a essa proximidade existencial entre eles, não podemos esquecer que um homem só se bateria com outro do mesmo patamar, em *O Vermelho e o Negro*, o Cavaleiro de Beauvoisis passa uma desagradável situação ao descobrir que se bateu com Julien Sorel, um simples secretário do M. de La Mole, para não passar por ridículo teve de inventar que o jovem Sorel era um homem digno e aristocrata⁴. Mas no caso de Féraud e D’Hubert, sua proximidade lhe permite ter acesso aos mesmos objetos, eles até vão ao mesmo *Salon* beijar a mão de Madame de Lionne. Já Napoleão é tão superior a Féraud, que este só pode idolatrá-lo, dar sua vida a ela nas guerras, pois nunca conseguirá ser igual a ela, acaba por se tornar um de seus discípulos.

Féraud jamais vai desejar tornar-se um imperador como Napoleão, mas sem dúvida desejará subir de patente se acaso seu mediador interno se tornar. Quando D’Hubert, de certa forma, “orienta o desejo, ao apontar um objeto determinado como digno de ser possuído” (ANSPACH, 2012, p. 73-4), logo Féraud irá desejar subir de patente para se assemelhar com seu mediador, é o que acontece quando D’Hubert torna-se um oficial de posto superior “o tenente Féraud até então se contentara em dar e receber golpes por puro amor ao combate armado, sem pensar mais nitidamente nas promoções, mas agora um desejo urgente de progredir brotava em seu peito” (CONRAD, 2008, p. 52-53), o mesmo ocorreria se Féraud descobrisse que D’Hubert estava enamorado, seu desejo seria reorientado para outro objeto e a disputa ganharia novos ares, pois Féraud inevitavelmente iria atrás da jovem que encantou D’Hubert.

Por certo, essa era a única maneira de fazer com que a jovem Adèle tornar-se verdadeiramente adorável aos olhos de D’Hubert, levando-a para os braços de seu rival, pois se o nobre cavaleiro tivesse de escolher entre a jovem e seu rival, certamente escolheria Féraud. Conrad constrói uma cena primorosa para demonstrar o delírio e a paixão de D’Hubert por seu modelo. Quando é ferido no campo de batalha em uma campanha pela França, ele acaba por um período de convalescência se afastando da guerra, esse é também um afastamento espiritual do campo de batalha mimético. O tempo que passa como civil parece que o “ressociabiliza”, ele é agora até capaz de achar encantadora a dama que sua irmã Leonie escolheu para ele se casar, e que antes não sentia que era o momento certo. Ele parece estar curado, mas quando escuta o nome de Féraud no Café Tortoni, ele fica extasiado como um dependente que reencontra seu vício após um longo estado de abstinência.

Vivendo todos os momentos livres, como costumava acontecer com os amantes à espera, um dia à frente da realidade e em um estado de ociosa alucinação, não foi preciso mais do que o nome de seu perpétuo antagonista pronunciado em voz alta para afastar o mais jovem dos generais de Napoleão da contemplação mental de sua noiva. Seu nome viera à baila em meio a outros. Ao ouvi-lo repetidas vezes, contudo, as ternas expectativas do general D’Hubert quanto a um futuro doméstico adornado pela graça de uma mulher foram trespassados pela pungente nostalgia de seu passado guerreiro, daquele longo e inebriante choque de armas (...) Sentiu uma ternura irracional por seu adversário e apreciou com emoção o disparate homicida que o embate entre ambos introduzira em sua vida. (CONRAD, 2008, p. 78)



Todo vez que a distância entre sujeito e mediador aumenta, um dos heróis tratam de estreitar novamente essa relação, quando a carreira militar de Féraud, se viu ameaçada por uma audiência que condenaria seus atos infames de duelar, D’Hubert “Sob o impulso desse desejo quase mórbido de cuidar da segurança de seu adversário”, imediatamente conseguiu intervir com o ministro Fouché sua exclusão do julgamento que lhe custaria o afastamento do serviço. D’Hubert não pode abrir mão de ser perseguido por seu rival que venera e odeia ao mesmo tempo, ele entrega a liberdade para seu rival simplesmente para depois triunfar sobre ele novamente “Só lhe interessa, no fundo, uma vitória decisiva sobre esse mediador insolente” (GIRARD, 2009, p.73)

Quanto mais os oficiais se imitam, mais as diferenças vão diminuindo. Próximo ao duelo final, D’Huber já é tão “gascão” quanto Féraud é dândi, Talvez nem mesmo Madame de Lionne seria capaz de saber quem é quem se entrassem juntos em seu *Salon*. Essa igualdade extrema torna Um, o Duplo mimético do Outro, e é aí que reside o problema da indiferenciação, se Féraud quer ser D’Hubert (e a recíproca é verdadeira) e o Outro é uma cópia fiel, só resta para ambos eliminar seu rival para que um seja sempre o único e original.

Um sempre se move em direção a mais simetria, e assim sempre em direção a mais conflito, pois a simetria não pode produzir senão *duplos* (...) Os duplos surgem assim que o objeto desaparece no calor da rivalidade: os dois rivais ficam cada vez mais preocupados com a derrota do adversário do que com a obtenção do objeto, que pode se tornar irrelevante, como se fosse apenas uma desculpa para a escalada da disputa. Desse modo, os rivais se tornam cada vez mais indiferenciados, cada vez mais idênticos: duplos (GIRARD, 2011, p. 80).

Competir mimeticamente para saber quem é o melhor, é brigar por nada. Não há nenhum objeto concreto que esteja em disputa para os duelistas, como uma donzela que é por vezes suscitada como motivo de desconfiança, de certa forma, eles rivalizam por *nada*. O discurso corrente que é proclamado em torno de um duelo, diz respeito a honra, mas o prestígio e a honra não passam de falsos objetos que são inteiramente criados pelo desejo mimético (GIRARD, 2011, p. 106), Féraud proclama-os para que possa imitar D’Hubert sem parecer aos olhos de seu padrinhos odiosos, uma mera cópia de seu devoto inimigo.

Posteriormentetodos os objetos que lhes são apresentados e que num primeiro momento parecem desejáveis logo perdem toda a importância. A própria patente que Féraud almeja ao ver seu rival progredir, em pouco tempo torna-se insignificante. Provavelmente houve um objeto claro em disputa, mas a intensidade da rivalidade fez o objeto desaparecer, “Quando a rivalidade se intensifica mais, o objeto vai diminuindo de importância e o mediador vai aumentando” (GIRARD, 2009, p. 111), ou seja, a tendência da rivalidade é destruir o objeto, pois a disputa torna-se tão mais importante que o objeto. Para diminuir a intensidade, faz-se necessário que algum objeto seja trazido de volta, para que o foco torne-se novamente o objeto e não mais a violenta rivalidade.

Conrad percebeu perfeitamente essa relação, na cena final, momentos antes do último duelo com Féraud, Conrad fez com que D’Hubert recorresse a um “psicólogo”, nada menos que o til de Adèle, *le Chevalier* de Valmassigue. Geralmente quando estamos com algum problema emocional que não conseguimos resolver, recorremos a pessoas que nos estimam. Essa é a atitude de D’Hubert, ele conta o seu problema mas não diz



o motivo. M. de Valmassigue por sua vez, sabendo que D'Hubert estava preste a se casar com sua sobrinha, e não percebendo nenhum objeto que tivesse motivado tal disputa, lhe conta uma história muito parecida com a que D'Hubert estava vivendo naquele momento. A história diz respeito a dois capitães Monsieur de Brissac e D'Anjorrant que duelaram três vezes em dezoito meses, a única diferença é que os duelos giravam em torno da pequena Sophie Derval.

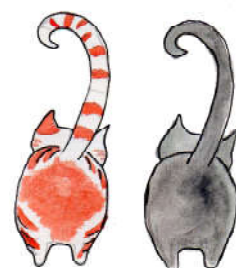
M. de Valmassigue tentava com essa atitude lhe impor outro modelo, que poderia ser imitado por D'Hubert, assim os impulsos por Sophie Derval poderiam se tornar os impulsos por Adèle, mas a incitação mimética não obtém êxito. Joseph Conrad sabe que não poderia curar a obsessão de seus duelistas por nenhum via terapêutica, pois eles são apenas duas vítimas de seus desejos, o que parecia era que Conrad ia jogá-los do precipício ao fornecer aos duelistas todos os meios de intensificar suas paixões, mas a morte não seria tão esclarecedora quando a declaração de D'Hubert. Com essa frase lapidar, D'Hubert põem por encerrado a querela.

Você [Féraud] me obrigou, por uma questão de honra, a manter minha vida à sua disposição, por assim dizer, durante quinze anos. Muito bem. Agora que o caso foi resolvido a meu favor, seguindo o princípio, farei com sua vida aquilo que bem intender. Terá que mantê-la à minha disposição pelo tempo em que me aprouver. (CONRAD, 2008, p. 123)

Girard explica que o vencido sempre caminha para servir ao vencedor, pois é orgulhoso de mais para admitir a superioridade de seu mediador, e prefere abrir mão da sua liberdade para imita-lo. Eles sempre negam a fazer as pazes, e o orgulho ferido só conduz mais rapidamente a escravidão. Por fim, D'Hubert sai como vencedor, mas não por que teve em suas mãos a vida de seu adversário, e sim por que conseguiu se libertar das amarras da escravidão renunciando a seu mediador e ao desejo que o escravizou. Féraud tenta desesperadamente, como último recurso, aticar seu adversário para despertar nele alguma violência em que ele possa se agarrar nessa vã esperança, e ver se consegue ser contagiado novamente por ela, por fim engendrando uma nova onda de violência. Essa é uma velha estratégia mimética, provocar seu adversário que acaba não obtendo êxito.

Conrad ao contrário das predileções de um duelo, não usa uma mulher como possível desejo de rivalidade, ele põem ao que parece como a responsável por afastar os perigos da rivalidade mimética. Para um leitor ingênuo, o casamento de D'Hubert com Adèle significaria o fim da belicosa disputa entre os oficiais, mas não devemos compreender essa cena desta maneira. Conrad escreveu esse final para ser compreendido de forma caricatural, ele sabia que os grandes heróis românticos duelam por algo que dignifica sua alma, como uma donzela. Conrad utiliza as expectativas estereotipadas do leitor para aparentemente “resgatar” o duelista de sua obsessão que o levaria a morte.

Quando D'Hubert poupou a vida de Féraud mesmo contra a vontade de seu rival, ele demonstra que “A violência, longe de servir aos interesses de quem exercesse (...) é pois um sinal de escravidão” (GIRARD, 2009, p. 139). Mais tarde, D'Hubert envia a “carta de alforria” a seu rival lhe restituindo a liberdade, mas este ato só demonstra o papel de amo que passa a exercer, ele agora o sustenta “não



podemos deixar que morra de fome” e detém vida de seu escravo, que espera com verdadeira alegria a ordem para explodir seus miolos.

Esse movimento em direção à escravidão é um princípio fundamental da estrutura romanesca. Todo desenvolvimento romanesco autêntico, seja qual for sua amplitude, pode se definir enquanto uma passagem do domínio a escravidão. Essa lei se verifica na literatura como um todo; ela se verifica igualmente no tocante as obras completas de um romancista ou um romance determinado, ou até mesmo a um episódio dentro desse romance (GIRARD, 2009, p.198)

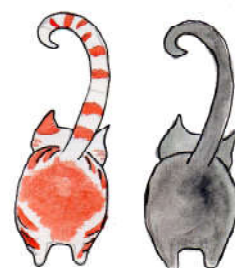
Essa atitude de compaixão perante seu adversário revela o mais nobre sentimento de culpa, já que D’Hubert de fato é culpado por incitar tais desejos em Féraud, desejo que ele também se alimentava nas réplicas e tréplicas de seu rival. Quando D’Hubert triunfa sobre seu rival mimético, Féraud perde todo seu prestígio como mediador, nas palavras eloquentes de Girard (2010, p. 98) “Quando o desejo mimético é reprimido, ele se intensifica, e quando se realiza, murcha”, é o que ocorre, D’Hubert perde o interesse em seu antagonista, o enfraquecimento de seu desejo é inversamente proporcional ao fortalecimento do desejo de Féraud. Essa escravidão é totalmente voluntária, ele ama e odeia ao mesmo tempo D’Hubert, pois o amor como diz Camões em dois versos reveladores: “é querer estar preso por vontade”/ “é servir a quem vence, o vencedor”.

Agora podemos chegar a uma conclusão sobre qual a verdade que D’Hubert não admite? Girard (2010, p. 230) nos lembra brilhantemente que “o que fica por ser dito é tão importante quanto aquilo que efetivamente foi dito”, ou seja é preciso especular a respeito das omissões do texto, já que a tendência na literatura é mostrar uma falsa autonomia e originalidade dos heróis. A constante omissão de D’Hubert denuncia justamente sua consciência perante seu desejo em imitar Féraud, ele sabe que ninguém acreditaria na natureza “absurda” de seu desejo e por isso encobre o que é considerado pela maioria um sinal de vergonha. D’Hubert e Féraud estão nos dois extremos da imitação, Féraud está completamente cego de sua condição enquanto que D’Hubert tornou-se consciente de seu desejo. D’Hubert demonstra que obteve um verdadeira *insight* que responderia a questão de seus duelos. Esse percepção de D’Hubert deve ter sido deveras semelhante com própria experiência de Conrad diante da notícia do jornal que o arrebatou tanto que o fez escrever essa novela.

Devemos tomar conta dele [Féraud] em segredo, até o fim de seu dias. Pois não lhe devo o momento mais arrebatador de minha vida? Há!Ha!Ha! Pelos campos, mais de três quilômetros, correndo todo o trajeto! Não podia acreditar em meus próprios ouvidos!... Não fosse pela estúpida ferocidade desse brutamontes, levaria anos para decifrá-la. (CONRAD, 2008, p. 134)

Referências Bibliográficas

ANSPACH, Mark R. **Édipo Mimético**. Trad. Ana Lúcia Costa. São Paulo: É Realizações, 2012.



CONRAD, Joseph. **Os duelistas**. Trad. André de Godoy Vieira. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008

FIGUEIREDO, Cláudio (Org). Introdução. **Mestres-de-armas**: seis histórias sobre duelo. Trad. Cláudio Figueiredo, Rubens Figueiredo, Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 7-31

GIRARD, René. **Mentira Romântica e Verdade Romanesca**. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009

_____. **Shakespeare: tetro da inveja**. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010

_____; ANTONELLO, P; CASTRO ROCHA, J. **Evolução e Conversão**. Trad. Bluma Waddington e Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2011.

STENDHAL. **O Vermelho e o Negro**. Trad. Souza Júnior e Casemiro Fernandes. São Paulo: Abril Cultura, 1979.

Notas

¹ Aluno de graduação de letras Língua portuguesa da Universidade Federal do Pará (UFPA), estudo atualmente a teoria mimética de Rene Girard e seus desdobramentos na crítica literária.

²Trecho retirado da coletânea de Figueiredo (2007).

³ FIGUEIREDO, 2007.

⁴ Capítulo VI. Modo de dizer (Segunda parte), p. 255-61.



RESENHA – A CONFISSÃO DE LÚCIO

Guilherme Mapelli Venturi¹

Você, amante de boa Leitura e Literatura, estará agora diante de um momento histórico-inovador e de um livro pioneiro em Portugal.

Começemos então conhecendo o período, o autor, e por fim, algumas observações sobre a obra, antes de mergulharmos no enredo.

As décadas às quais me refiro tratam-se do Pré-Modernismo – lembremo-nos de que esta fase não é considerada uma Escola ou Período Literário, mas sim a transição entre o Simbolismo e o Modernismo –, onde a tônica era voltada ao desapego aos Moldes Padrões das escolas anteriores, trazendo uma nova Linguagem Escrita e a Temática relacionada com o Naturalismo e as Realidades vividas pela sociedade brasileira.

Partamos agora para a mão que sobre o comando de uma alma sem sombra escreveu esta obra ímpar, a mão de Mário de Sá-Carneiro.

Mário “inviveu” uma vida bastante obscura e sofrida: não conseguiu trilhar seu caminho financeiro, sendo sustentado pelo pai; não obteve sorte com as mulheres; e, principalmente, conviveu com constantes ambiguidades, dualidades existenciais, tanto neurológicas quanto psicológicas, sendo este último fator o que mais o torturava. Entenderemos melhor estas premissas ao decorrer desta resenha.

Mas, afinal, de qual livro falaremos? – você deve estar se perguntando – pois bem, intitula-se *A Confissão de Lúcio*, publicado em 1914, um ano antes da primeira edição da *Revista Orpheu* e, já que nos referimos a ela, cabe aqui, dizer que Fernando Pessoa e Sá-Carneiro foram amicíssimos e é possível atribuí-los uma característica em comum: os Heterônimos.

Antes de darmos prosseguimento aos Heterônimos, é preciso defini-los e justificar a razão de usá-los, mãos à obra: heterônimo é a criação fictícia de uma pessoa física – com data de nascimento, profissão, entre outras informações pessoais e civis.

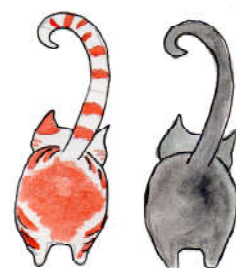
Como sabemos, o caso mais conhecido e talvez o único seja o de Fernando Pessoa, embora possamos dizer que Mário, mesmo não tendo criado os heterônimos no papel tão detalhada e perfeitamente como Pessoa, criou-os em seu viver.

Vale lembrar que heterônimo difere-se de pseudônimo, este apenas figura-se como a criação de um nome fantasia.

Sem mais delongas, foquemo-nos no livro, iniciando por algumas particularidades. A narrativa apresenta alguns pontos importantes para compreendermos o propósito da obra e do período, vejamo-los: encontra-se em primeira pessoa e em ordem estrutural inversa, ou seja, inicia-se do fim para o começo, quebrando o modelo tradicional – começo, meio e fim – e implantando uma nova forma de escrita.

Pronto, amigo-leitor, a partir daqui mergulharemos no enredo de águas enigmáticas.

Com o objetivo de se declarar inocente por uma injusta acusação de



assassinato do amigo Ricardo Loureiro, Lúcio justifica-se através de uma confissão, após cumprir os dez anos de prisão a que fora condenado.

Os primeiros acontecimentos se passam em Paris no ano de 1895, onde Lúcio – jovem escritor português – nos conta do meio artístico, especialmente sobre Gervásio Vila Nova – escultor dono de uma conversa envolvente – e sobre a admiração que vai desenvolver por uma americana – mulher rica e linda. É por meio dela, aliás, que fica sabendo da chegada de Ricardo Loureiro na cidade – poeta cujas obras eram muito admiradas.

Lúcio e Ricardo são apresentados em uma festa organizada por Gervásio e logo no primeiro contato já se principia uma grande amizade. A identificação com Ricardo foi tão grande a ponto de atingir e completar a alma de Lúcio.

Gervásio retorna a Portugal, encerrando sua participação; a americana também não terá mais participação nas cenas.

Ricardo volta para Lisboa e os amigos ficam separados durante um ano, trocando-se, porém, cinco cartas. Em dezembro de 1987, Ricardo retorna a Paris e Lúcio é apresentado à Marta, sendo que este já sabia do caso entre Marta e seu amigo.

Os três tornam-se amigos inseparáveis e, apesar de morarem em casas separadas, Lúcio frequenta a casa de Ricardo, muitas vezes para reuniões com amigos artistas e intelectuais, outras apenas para visitar Marta e Lúcio. Entre os amigos frequentadores, destacava-se o músico russo Sérgio Warginsky, que criou uma impressão negativa em Lúcio, quase de ódio.

Dedicado e envolvido com sua produção literária, Ricardo deixava Lúcio e Marta sozinhos quase sempre. Lúcio, aos poucos foi atraindo-se por Marta, até que se tornaram amantes. Apesar do caso e da paixão por Marta, Lúcio continua amigo de Ricardo. Lúcio passou a questionar-se sobre o comportamento de Ricardo e de Marta, até o momento em que ela passa a dedicar-se menos a ele – Lúcio –, fazendo com que dela desconfiasse e o deixasse enciumado.

Após começar a encontrar apenas Ricardo nas visitas que fazia ao casal, Lúcio começou a procurá-la desesperadamente e, em uma dessas buscas, acaba seguindo Marta e descobrindo que ela fora ao apartamento de Sérgio Warginsky.

Portanto, agora que estamos mais informados e esclarecidos com tudo aqui já exposto, verificamos que várias interpretações são possíveis, dada a extrema subjetividade da obra. Apresentá-los-ei a hipótese mais plausível a meu ver.

A Confissão de Lúcio é um romance pré-modernista português autobiográfico, mas “camuflado” por Mário de Sá Carneiro, no sentido de ser um romance e não uma autobiografia, ou seja, nas entrelinhas da obra lê-se a própria vida do autor.

Lúcio, Ricardo e Marta são as mesmas pessoas; Lúcio representado como o próprio Mário de Sá-Carneiro e Ricardo e Marta como suas projeções, neste sentido é que podemos compará-lo aos Heterônimos de Pessoa, sem nos esquecermos de que os de Fernando são completos e que cada um dos heterônimos corresponde a um estilo e a uma vasta produção literária independente, enquanto em Sá-Carneiro, dá-se tudo na mesma pessoa e ao mesmo tempo. Ricardo é como se fosse a consciência positiva, a reflexão de Lúcio, enquanto Marta é seu objeto de posse, como se fosse a materialização carnal da mulher



que não pôde nem poderia ter; e por fim, a morte de Lúcio ou de Marta – não há como afirmar com toda a certeza qual dos dois foi morto, há várias interpretações a este respeito – seria a morte do próprio Lúcio ao não suportar tantos delírios e ver que não haveria solução para saná-los. Paralelamente podemos aplicar todas estas informações ao próprio autor.

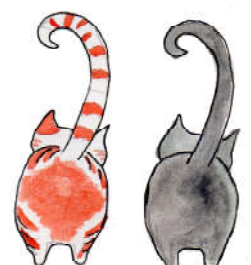
Mário, para a esfera da realidade, e Lúcio para a esfera do romance, devido às altas perturbações existenciais, pautaram-se no subjetivismo para a criação da obra e dos heterônimos, tanto como válvula de escape quanto para por em prática o objetivo de vanguarda que estava se implantando, onde um novo modelo de narrativa se iniciara e, portanto, o modo com que os leitores a filtravam também.

Outro fator de extrema importância e o indício da abordagem sobre o Homossexualismo o qual foi tema bastante polêmico e pouco mencionado na época, neste mesmo sentido, está também a vida boemia.

Sendo assim, caro leitor, *A Confissão de Lúcio* é um marco no Pré-Modernismo Português, de indispensável e prazerosa leitura, o qual serviu como estopim para grandes mudanças nos anos seguintes. Aproveitando o gancho, para aqueles que gostam de uma leitura filosófica, crítica, e realista, como é o caso desta obra, indico uma segunda, tão boa quanto se não melhor, *Memórias do Subsolo* do escritor russo Fiódor Dostoiévski – tradução de Boris Schnaiderman pela Editora 34. Boas leituras!!!

Notas

¹Graduado em Letras, escritor, revisor, diagramador, técnico em informática. Autor do livro *Devaneios Poéticos*, está trabalhando em seu segundo livro a ser lançado em 2017, além de ter participado de diversas antologias. Blog: www.esp6lit.wix.com/espacoliterario / E-mail: gm.venturi6@hotmail.com



ADEUS, CASAS DE BONECAS! FUGA, TRANSGRESSÃO E OS POSSÍVEIS CAMINHOS DA LIBERDADE FEMININA NO TEATRO DE ENRIK IBSEN E NELSON RODRIGUES

João Pereira Loureiro Junior¹

À minha irmã, por também transgredir e buscar outros caminhos...

Bem-vindos às casas...

Quando *ouviu-se*, “vindo de baixo, o bater do portão”², a banalidade do impacto já havia se transformado em um eco fantasmagórico. Era o final do século XIX e as cinzas deixadas pelo caminho de uma polêmica peça teatral anunciava a solitária revolução de uma mulher. Ao fim do último ato, Nora Helmer, a heroína que protagoniza a *Casa de Bonecas*³ do Norueguês Enrik Ibsen já não é a esposa dedicada, imersa num casamento feliz, forjado pelos padrões sociais da época. O barulho do portão que se fecha, antes que caia o pano, é o sinal de que Nora desistiu do papel que lhe “cabia” naquele lar, cansou-se de ser apenas a boneca numa maquete de casa feliz. Ela abandonou para transgredir não apenas um mero portão, mas para romper uma ordem patriarcal que, desde os primórdios bíblicos, vem se impondo como uma verdade absoluta e imutável. Quando ouvimos a voz de Lídia – através de uma missiva deixada a seu marido – anunciando que fugiu de casa com o motorista da família e que “nunca mais” vai voltar, apenas a sugestão de um marido “traído” apontando um revólver para própria frente já impregnou de angústias e desespero o expectador adepto aos *finais felizes*. Era o ano de 1942 quando *A mulher sem pecado*⁴ de Nelson Rodrigues subiu à cena no Teatro Carlos Gomes no Rio de Janeiro e nos revelou a atmosfera trágica, irônica (e cômica) deixada por Lídia, uma mulher que, atormentada pelo ciúme doentio do marido Olegário, foge de casa com o chofer e dá início a uma transgressão feminina que jamais será de redenção, posto que os caminhos para uma possível liberdade feminina foram (e continuam sendo) erguidos pelos pilares de uma sociedade patriarcal arraigada desde há muito tempo.

Dois mundos em duas distintas épocas. Dois dramas em dois emblemáticos epílogos que apresentam em suas entranhas, as fronteiras de um mundo que é simultaneamente irreal (a ficção enquanto produto artístico) e real (*a vida como ela é* como diria Nelson Rodrigues). São esses mundos, até então forjados pelo equívoco das convenções sociais, que caem por terra no mesmo instante em que se erguem para além do mundo *diegético* das referidas obras, como palco de incertezas e preconceitos velados pelo discurso paternalista, tão afeito a ofuscar a verdade sobre as possibilidades impostas pelo meio social a essas mulheres que abandonam o lar, transgridem as convenções sociais e buscam suas “individualidades” trilhando o melindroso caminho de uma liberdade feminina historicamente combatida pelo pensamento machista do mundo. É a partir destas considerações que o presente artigo tem como objetivo traçar um breve panorama sobre a desconstrução de arcaicos conceitos de família a partir da transgressão empreendida por duas personagens/mulheres, e de como suas ações projetam possíveis caminhos para a construção de um novo



pensamento acerca da família nos dias de hoje e, principalmente, sobre o papel feminino nessa reconstrução. Dos dois dramas analisados neste ensaio como impulsionadores da discussão, seguimos (licenciosamente) a “linearidade” da ação narrativa que tem início na fuga como ato libertador (ou aprisionador?), passa pela transgressão em si, como quebra de tabu e, por fim, chega à busca pela liberdade feminina, seguindo o viés dos personagens e como suas ações dentro de *seus dramas*, subvertem o panfletário machista ainda arcaicamente preservado pelo mundo pós-moderno e cria um perigoso painel de possibilidades que nos levará a sugestivas (e utópicas?) conclusões acerca da liberdade feminina enquanto discurso da diversidade de gêneros para a construção de um mundo melhor.

Nos dois textos dramáticos analisados aqui (*Casa de Bonecase A mulher sem pecado*) o ponto de partida é o drama vivido pelas personagens e a evolução da ação narrativa que nos permitirá observar os diversos olhares que se voltam à condição feminina. É justamente na atitude “transgressora” de cada mulher que este ensaio repousará suas reflexões históricas, sociais e literárias, em outras palavras, o foco aqui não será a análise das obras como fenômenos de receptividade teatral, nem a comparação de dados estatísticos acerca das mulheres que abandonam seus lares, ainda que estes dados sejam importantes. O objetivo aqui será analisar o protagonismo subversivo de Nora e Lídia como desencadeadores para discutir a problemática a respeito da condição feminina para além do *lar doce lar*.

A família entra em cena...

De todos os palcos que já foram construídos para a *encenação* da história humana, um dos mais onipresentes, um espaço que foi expectador e expectante da horrenda trajetória humana e que ajudou a moldar a sociedade foi (e ainda é) o ambiente familiar. Dicotômico símbolo de equilíbrio e de tragédias, a família sempre esteve presente enquanto epicentro para a construção (e destruição) de valores morais que se sedimentaram desde a criação do mundo. Nesse caminhar histórico até os dias de hoje, a família, essa “célula fundamental da sociedade” (Follador, 2009) apresentou suas características ambíguas, resultantes de uma divisão sexual e desigual entre homem e mulher, os principais pilares do núcleo familiar. Isso constata o que diz Beauvoir (1967) sobre a divisão dos sexos, *como um dado biológico e não um momento da história humana*.

E como toda divisão tem o intuito de segregar, separar o que se supõe estar unido à gênese humana, mais especificamente a divisão dos papéis na formação familiar, advém dessa segregação que ora se reveste das escrituras sagradas através dos:

(...) mitos da criação, que tiveram a mulher como divindade primária, a partir do segundo milênio A.C. começaram a ser substituídos por um Deus macho: Javé, o todo-poderoso, onipresente, controlador dos seres humanos. Aquele que criou sozinho o mundo em sete dias e no final criou o homem à sua imagem e semelhança. E a mulher? Esta vem da costela do homem, é uma parte dele. Adão e Eva irão viver no jardim do Éden, o paraíso, nus com o alimento à vontade e sem trabalho pela frente. Até que graças à mulher, ou melhor, à sua curiosidade, o homem cede à tentação da serpente e o casal é expulso do paraíso. (ARAÚJO, 2008. p. 11)



Ou nos diversos mitos pagãos que se multiplicam no afã de explicar as origens do mundo, entre as quais se destacam o mito grego sobre Androgenia no qual Aristófanes em *O Banquete* de Platão explana de forma pontual afirmando que:

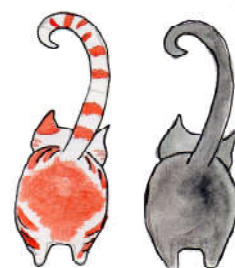
Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra (...) (PLATÃO, 2001. p. 11)

Todas essas simbólicas especulações em torno das origens do mundo através das relações familiares colocaram o homem e a mulher nos extremos de uma relação de poder que consolidou essa divisão num mundo patriarcal onde a mulher tornou-se tão-somente um dicotômico símbolo, ora virginal e puro, ora demoníaco e nocivo. Em outras palavras, coube ao homem o papel de sujeito da ordenação do mundo e à mulher o de mero objeto dessa ordenação. E essa ordenação é geralmente feita através da sexualidade, o elemento primordial no constructo homem/mulher. A evidência disso nasce principalmente da aparente “castidade” das páginas bíblicas onde o pecado original simboliza uma desobediência como “motivo” de expulsão do paraíso como observamos na famosa passagem do antigo testamento:

E ouviram a voz do senhor Deus, que passeava no jardim pela viração do dia; e esconderam-se adão e sua mulher da presença do senhor deus, entre as árvores do jardim. E chamou o senhor Deus a adão, e disse-lhe: onde estás? E ele disse: ouvi a tua voz soar no jardim, e temi, porque estava nu, e escondi-me. E Deus disse: quem te mostrou que estavas nu? Comeste tu da árvore de que te ordenei que não comesses? Então disse adão: a mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi. E disse o senhor Deus à mulher: por que fizeste isto? E disse a mulher: a serpente me enganou, e eu comi. Então o senhor Deus disse à serpente: porquanto fizeste isto, maldita serás mais que toda a fera, e mais que todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás, e pó comerás todos os dias da tua vida. E porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a tua semente e a sua semente; esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar. E à mulher disse: multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará (...) (GENESIS, 3.8-16)

Aos que enxergam além da castidade moralista do texto, torna-se evidente que naquele bucólico ambiente, a sexualidade do homem e da mulher já nasce como divisor de águas, como instrumento ao mesmo tempo de vida e procriação. E isso fica bem sintetizado no *crescei e multiplicai*-vostão comum ao ideário cristão e conseqüentemente à formação do ambiente familiar como essa célula una e imutável. Isso apenas evidencia que a divisão homem/mulher será ironicamente o fator fundamental e o “instrumento” de um castigo que é a gênese do patriarcalismo e sua disseminação por toda a história cultural do mundo, pois:

En la cultura patriarcal las mujeres son preparadas socialmente para vivir en la sexualidad procreadora, mientras que la sexualidad



erótica se convierte en la parte negativa de su sexualidad (...) En el caso de la condición masculina la sexualidad erótica es un eje principal y positivo, mientras que la sexualidad procreadora aparece como una potencialidad del sujeto que sólo lo define simbólicamente. (LAGARDE *apud* PENA. p. 12)

Pitágoras explicita esse tom patriarcal embrionário quando diz “Há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher” (*apud* BEAVOUIR, 1967). Esse e outros inumeráveis ideários machistas vão ser multiplicados e sedimentados mundo ocidental afora e vão moldar a família como protagonista no eterno embate contra as vicissitudes do mundo. A imagem *santificada* (segundo as três grandes religiões monoteístas: judaísmo, cristianismo e muçumana) da célula familiar somada à imposição masculina, vai ofuscar do mundo concreto o papel feminino, que por sua vez ganhará força como abstração, principalmente no campo das artes, nas figuras simbólicas que detêm poder apenas nos mundos diegéticos de suas vivências, enfim, através de inúmeras mulheres forjadas pela ambiguidade, característica inerentemente vinculada ao feminino. Algumas figuras são historicamente representativas no que diz respeito a essa abstração mítica dada às mulheres no campo das artes em geral: delas destacamos algumas como a figura –licenciosamente literária – de Eva e a sua essência de culpabilidade.

O homem, além de culpar a mulher por todos os males da humanidade – em virtude da expulsão do paraíso – supera um complexo inconsciente: na criação, quando a mulher é tirada da costela do homem, ele se convence de que pariu a primeira mulher. (MURARO *apud* PENA)

Há outras como Jocasta e a condenação pelo destino (Édipo Rei – Sófocles); Medéia e a utopia da vingança (Medéia – Eurípedes); Bovary e a corrupção no casamento (Madame Bovary – Gustave Flaubert); Luíza e o adultério como fim justificando o meio (O primo Basílio – Eça de Queirós); Capitu e a dissimulação do espírito feminino (Dom Casmurro – Machado de Assis) e tantas outras mulheres que vão deixar marcas profundas no mundo das artes e – cada uma a sua maneira – no mundo refletido por essa arte.

Ainda que a arte tenha sido (e ainda o é) uma das grandes porta-vozes da trajetória humana, a sociedade – e todo seu arcabouço empírico de vivências – ainda tenta sustentar intacto um arcaísmo excludente que mantém evidente a divisão entre homens e mulheres. E para que se possa minorar não apenas a indisfarçável discrepância que há entre a visão predominantemente masculina sobre a mulher é preciso observar essa relação *homem-mulher* – segundo uma abordagem amparada pelo viés dos gêneros e suas vertentes aplicadas ao ambiente social e histórico do mundo.

Segundo Burke:

O conceito de *gênero* tornou-se amplamente utilizado para caracterizar as relações entre homens e mulheres, partindo do pressuposto de que a formulação de uma história das mulheres necessita obrigatoriamente dos estudos acerca das inter-relações entre os dois sexos. (*apud* Follador, 2009)



Assim sendo, o olhar desse patriarcado absoluto que vem desde os grupos primitivos, passa por um processo de transformação que no século XX, ganha força e expressividade justamente por focar seu objeto de estudo na mulher enquanto ser independente do jugo machista e não como um emaranhado de clichês históricos, bíblicos e até literários que vão da mulher como um ser sagrado, metáfora da fertilidade, a pecadora expulsa do paraíso, passando pela construção dos lares burgueses do século XIX e da mulher adúltera como a vilã da idealização do casamento e consequentemente da família, este último aspecto muito peculiar do pós-realismo.

No século XX, o discurso sobre o tema, ainda embasado na arraigada construção paternalista do feminino perde a força ante a imposição da própria modernidade e da pós-modernidade e suas inevitáveis mudanças históricas, filosóficas e sociais. Os lares burgueses se modificam pela própria evolução social das espécies em meio ao turbilhão sociocultural da época. Isso faz com que o diálogo entre homem e mulher não se restrinja mais a polarização maniqueísta entre os gêneros.

As palavras de Mérgar (*apud* Pena) refletem sobre essa questão:

As relações de poder entre os gêneros, da mesma forma que os significados, os valores, os costumes e os símbolos, divergem através das culturas. A religião, a economia, as classes sociais, as raças e os momentos históricos estabelecem significados que se consolidam e se relacionam integralmente e agindo em todos os aspectos do dia-a-dia.

A consequência disso é que a família resultante desse processo perde a homogeneidade reacionária herdada pelas concepções patriarcais e o homem e a mulher, os personagens que antes polarizavam os pilares da família, perdem sua autonomia, fragmentados na heterogeneidade dos gêneros, mas ainda continuam a ser “protegidos” pelo poder quase transcendental que possui a palavra família.

Arte e vida: entre os limites da casa

O teatro tem como um de seus elementos representativos a família (seja para evocá-la, seja para dessacralizá-la. Nesse sentido, os dramas que são evocados nele através da personificação passional que faz com que a representação cênica seja tão fiel à realidade que nos circunda. Enredados em uma espécie de claustrofobia psicológica que nasce no limiar da encenação, expectador e personagens quase sempre se perdem pelos espaços híbridos criados pelo teatro e, cada um a sua maneira, perde sua identidade, imerso em um processo de adaptação e semelhança existente entre a arte/vida e as fronteiras que a tornam por vezes invisíveis.

A este respeito, no clássico *Seis personagens em busca de um autor*⁵ de 1926, Luigi Pirandello, grande revolucionário da arte dramática, questiona essa fronteira, nos propondo alguns dilemas plausíveis sobre o fronteiriço espaço arte/vida, mais especificamente, onde termina a arte como espelho da realidade e começa o caminho inverso, isto é, a vida como um pano de fundo para que a arte se fixe enquanto produto



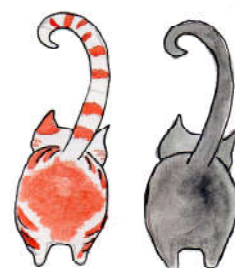
real e independente. Um brilhante diálogo no epicentro da representação evidencia isso nas falas de um dos personagens – O Pai – que questiona a trupe de atores que os interpretará em cena:

Quando os personagens estão vivos, realmente vivos diante do seu autor, ele se limita a segui-los em suas palavras, nos gestos que eles lhe propõem; e precisa querer que sejam como eles querem ser; e aí dele se não for assim! Quando um personagem nasce, adquire logo uma tal independência, até mesmo do próprio autor, que pode ser imaginado por todos em muitas situações nas quais o autor não pretendia colocá-lo, e adquirir também, às vezes, um significado que o autor jamais sonhou em lhe dar! (PAI, 2004)

Levados ao palco pela ação criadora do autor, muitos personagens ganham uma vida justamente quando *abandonam a cena*, deixam de ser meros personagens verossímeis e passam a integrar o imaginário do público (leitor/expectador) como figuras passíveis de se encontrarem na realidade do cotidiano graças à aproximação de seus dramas com aqueles dramas vividos por quem até então fora um mero expectador. Sob essa ótica, esses personagens se tornam pessoas e passam a integrar o imaginário coletivo de forma mais evidente, afinal, no mundo de possibilidades proporcionado pela arte, quantas mulheres não deixaram diariamente de ser uma simples esposa-fetice e passaram a ser *Emma Bovary* das páginas *Flaubertianas*? Quantos, em um descampado sem vida, não esperam ansiosamente a eterna vinda de *Godot*? Quantos Édipos já não quiseram fugir de seus destinos traçados no mundo sem o conseguir? Enfim, uma infinidade de tantos personagens que estão presos à nossa realidade, como é o caso de Nora e Lídia que são, do ponto de vista desta análise, as personagens que desencadeiam com suas respectivas ações no drama, uma (possível) reordenação de papéis que revoluciona a forma de representação do feminino seja para o bem (na deflagração da verdadeira faceta dos valores hipócritas do casamento burguês) seja para o mal (na perpetuação da mulher como símbolo de pecado).

Desconstruindo *as casas*

Do espaço interno forjado para o jogo social dos padrões burgueses, as esposas felizes de *Casa de bonecas* e *A mulher sem pecado* vão iniciar uma fuga sem volta a um espaço externo forjado pelas possibilidades que o mundo vai lhes apresentar após a saída de cena nos respectivos atos finais de cada drama. E os caminhos percorridos pelas duas protagonistas se encontram justamente quando elas se “perdem” enquanto protagonistas e consequentemente se acham como mulheres reais e plausíveis, justamente no emblemático (e polêmico) fim de cada peça que, à sua maneira, faz com que cada uma de nossas heroínas desabafe sua descrença nos valores sociais, fujam da *prisão* que se tornou a família e transgridam regras elementares do casamento burguês, sugerindo assim um mundo de possibilidades que só ganhará relevância quando, cada expectador ou leitor que adentrar as histórias de Nora e Lídia, perceber nas fronteiras invisíveis entre a arte e a vida, o exato momento em que as personagens despem-se de si e emergem para a eternidade do além’palco: A realidade crua do mundo *lá fora*.



A casa de bonecas é a morada feliz de Nora Helmer, a “esposa fetiche” (ARAÚJO, 2008), de Torvald Helmer, mãe de três filhos que, aparentemente, vive uma vida pacata e feliz, cumprindo com suas obrigações familiares, exercendo seu papel arquetípico de mulher de um *lar doce lar*. Nada de diferente se apresenta no palco forjado por Enrik Ibsen, até que nos idos do primeiro ato da peça, Nora se apresenta aos olhos do mundo, confessando (com certo orgulho) para Linde – a personagem feminina contraponto de Nora – o que fez para alcançar *essa* felicidade evidenciada ao longo da representação. Da boca de Nora vem a revelação: graças a um empréstimo ela salvara a vida do marido, fazendo isso mediante a falsificação da assinatura de seu pai, atitude que posteriormente será condenada pelo marido. Cansada dessa ingratidão, ela decide abandonar marido e os filhos, transformando-se então na heroína que “na tentativa de romper com uma ordem patriarcal, se vê obrigada a sair de casa e abandonar a família em busca de sua individualidade” (ARAÚJO, 2008).

Schwartz (*apud* ARAÚJO, 2008) ao argumentar que “as figuras femininas desenhadas sob a vocação arbitrária e destrutiva da proteção paternalista” enriquece a discussão sobre o verdadeiro papel da mulher na sociedade, sem a interferência dos constantes estereótipos que o discurso paternalista sempre evocava nas discussões sobre gêneros. No limiar do século XX, sai de cena a reducionista e dicotômica visão sobre a mulher, e paulatinamente entra em cena a multiplicidade dos gêneros que vai diversificar a visão de um mundo pós-moderno. E Nora, com a força emblemática de uma Emma Bovary, vai se tornar um dos pilares dessa reconstrução de papéis, pois sua fuga não vai representar apenas uma crise familiar, mas a deflagração de uma crise coletiva do casamento como símbolo de prosperidade domiciliar que ajudaria no reordenamento social do mundo e principalmente na visão sobre a mulher.

Com o “final mais famoso do teatro moderno” (Bradbury *apud* SEBA, 2006), o abandono da casa de bonecas representa, para além das discussões literárias acerca do realismo proposto por Ibsen, a constatação metafórica de dois elementos em processo de mudança: o primeiro diz respeito à imagem da casa abandonada. O símbolo da família, sem a presença da mulher perde sua identidade, pois já não será possível resgatar a essência da família burguesa, como os olhos do mundo voltado mais para a transgressão da mulher e menos para a possível reconstrução desse lar. Isso nos leva ao segundo elemento, a mulher propriamente dita, que sob os holofotes de sua transgressão, já não é tão previsível. Segundo Perrot (1990), o impacto de uma casa de bonecas para a época é reforçado pela “naturalização” de seu dever como mulher, ou seja, o incomodo do texto (na representação) está no fato de que a ação empreendida por Nora é natural, não mais vista como a exceção literária de uma regra. Antes de abandonar a casa e seus deveres de esposa fetiche, Nora – em meio à descoberta de sua capacidade libertária – faz um discurso tão impactante quanto o *portão que se fecha* ao fim da peça. A imagem de uma casa começa a se desfazer, eis a força do realismo de Ibsen, quando a revolta contra os valores machistas se personifica nas palavras da protagonista ao marido que:

(...) nossa casa nunca passou de um quarto de brinquedos. Fui sua boneca-esposa, como fora boneca-filha na casa de meu pai. E os nossos filhos tem sido as minhas bonecas. Eu achava engraçado



quando você me levantava e brincava comigo, como eles acham engraçado que eu os levante e brinque com eles. Eis o que foi nosso casamento, Torvald. (IBSEN, Nora, p. 96)

No crescente de ações que a levarão a tomar tal atitude, tudo vai se tornando incontornável. Tudo agora é tardio. Nora já havia abandonado a casa de bonecas, e maculado – de forma indireta talvez – a imagem da família patriarcal burguesa. A conversa entre ela e Torvald, em meio à sequência de sua transgressão é subliminar:

Helmer: Abandonar sua casa, seu marido e seus filhos. E você não pensa no que as pessoas vão dizer?

Nora: Não, nisso eu não penso de maneira nenhuma. Só sei que preciso.

Helmer: É revoltante você ser capaz de abandonar assim seus deveres mais sagrados.

Nora: O que você considera meus deveres mais sagrado?

Helmer: Preciso dizer-lhe? Não são seus deveres para com seu marido e seus filhos?

Nora: Eu tenho outros deveres igualmente sagrados.

Helmer: Não tem não. Que deveres seriam esses?

Nora: Para comigo mesma. (IBSEN, p. 120)

Esse trecho ratifica o discurso da liberdade feminina feita através da individualidade apregoadada pelo realismo vigente em fins do século XIX. Assim, a figura de Nora não apenas foge de seus deveres como esposa, mas transgredir o maior dos obstáculos: a perpetuação do patriarcalismo, dos valores tradicionais de um mundo em transformação. No contraponto dessa liberdade ambicionada pela fuga de Nora, é possível verificar o impacto (sob a ótica patriarcal) que a peça causou nos teatros do mundo. E cito aqui como ilustração, o que se passou no Brasil quando *Casa de bonecas* foi encenada no Brasil em 1899. Guanabarrino, crítico de artes do jornal *O País*:

(...) escreveu um longo comentário sobre a representação (...) em sua análise, [ele] traçou uma sinopse detalhada do enredo, em que a personagem Nora era a peça central. Ao redigir o drama, Ibsen tocava em questões complexas à época, tal como o tema ligado à educação da mulher e à sua emancipação na sociedade. Para o crítico d' *O País*, o final do enredo era o ponto mais problemático da obra, quando Nora, esposa e mãe, abandona a casa, o marido e os filhos, para aprender tudo o que a vida, até então, tinha lhe negado. Mergulhado numa nítida ótica conservadora, Guanabarrino considerou o desenlace completamente inverossímil, impossível de ser transposto para o plano real. E se não bastasse isso, o cronista alegou que a transformação da personagem Nora ao longo da trama também era irreal. (MONTEIRO, 2008)

Isso deixa claro que, mesmo sendo construída como símbolo transgressor e revolucionário, Nora ainda se mantinha presa ao discurso machista, sem força suficiente para ganhar sua liberdade. Liberdade essa que ficou mais evidente no contexto de *A mulher sem pecado*, primeira peça teatral de Nelson Rodrigues que foi aos palcos quase cinco décadas depois da “revolução” empreendida por Nora e sua casa de bonecas abandonada.

Em três atos, *A mulher sem pecado* de Nelson Rodrigues, apresenta ao mundo o olhar irônico, singular e único de um dramaturgo que, como uma espécie de Deus às avessas, não se contenta apenas em castigar suas criações, ele as torna cúmplice de seus próprios castigos. Levada ao palco em 1942, o



drama narra as desventuras (e aqui o termo se reveste de sentido tragicômico) de Olegário, que há sete meses se meteu em uma cadeira de rodas fingindo-se parafítico com o objetivo de testar a fidelidade da mulher, Lídia, que no texto, aparentemente não tem os contornos de protagonista semelhantes a Nora, mas é tão protagonista quanto a personagem de Ibsen, na confecção literário/social da obra, já que no texto *rodriguelano*, tudo gira em torno da imagem da mulher e todos os seus estereótipos.

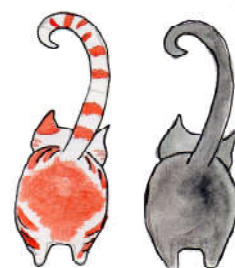
A mulher sem pecado se fixa indistarcavelmente entre o trágico e o cômico e suas intenções realistas moralizantes – uma característica peculiar na obra do dramaturgo brasileiro. Logo, o que vale destacar é o caráter anarquista da protagonista advindo de sua fuga, de sua transgressão, que assim como Nora, se apresenta ao longo do drama numa curva crescente que vai descambar na dissolução do ambiente familiar. No entanto, se em *Casa de Bonecas*, o viés narrativo e interpretativo é o papel da mulher como interventora nas ações do marido como ordenador social da família – posto a “intromissão” de Nora ao forjar assinaturas para conseguir um empréstimo – em *A mulher sem pecado* o elemento preponderante é a infidelidade feminina como propulsora das ações narrativas. Ou seja, tudo (ou quase tudo) no drama de Nelson Rodrigues é visto sob a ótica da traição (ou possível traição de Lídia) e isso remonta imagens remotas da mulher e sua “inerente” infidelidade.

Simone de Beauvoir (1967) numa interpretação sobre as questões que possivelmente originaram a segregação sexual ressalta em *O segundo sexo* que:

O homem, reinando soberanamente, permite-se, entre outros, o capricho sexual: dorme com escravas ou hetairas, é polígamo. A partir do momento em que os costumes tornam a reciprocidade possível, a mulher vinga-se pela infidelidade: o casamento completa-se naturalmente com o adultério. É a única defesa da mulher contra a servidão doméstica em que é mantida; a opressão social que sofre é a consequência de uma opressão econômica. A igualdade só se poderá restabelecer quando os dois sexos tiverem direitos juridicamente iguais (...) (BEAUVOIR, 1967)

Isto é reforçado pela imagem “instintiva e dionisiaca” (VASCONCELOS, 2005) que sedimentou ainda mais a infidelidade como peculiaridade negativa relacionada à mulher, enquanto que ao homem essa peculiaridade não é mal vista pela sociedade que, focada no abandono da casa – seja pela infidelidade em Nelson Rodrigues, seja pelo desabafo de Nora em Ibsen, “pune [pois] as leis condenam a mulher, a mãe que transgredir a regra, no entanto quando acontece o abandono do pai, do homem, a sociedade encara com menos severidade, até com naturalidade” (SEBA, 2006). E este discurso se apresenta em *A mulher sem pecado* na voz do protagonista Olegário, que durante sua catarse como marido “parafítico” possivelmente traído pela perversa mulher, desfere ao público um punhado de asseveraões machistas que vão da impossibilidade de a mulher ser simultaneamente amante e esposa, chegando ao ponto de falar do casamento como sinônimo de castidade. Essas são suas palavras:

Olegário – Mas eu quero te dizer, ainda, uma coisa. E vou dizer. (num transporte) Sabes o que eu acharia bonito, lindo, num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos, se conservassem castos – castos um para o outro – sempre, de dia e de



noite. Já imaginaste? Sob o mesmo teto, no mesmo leito, lado a lado, sem uma carícia? Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos... (RODRIGUES, 1981)

Mais adiante, numa conversa entre Olegário e Mauricio – o irmão adotivo de Lídia – a questão da infidelidade volta à tona quando Olegário lhe questiona:

Olegário – Ah, sim?... Quer dizer que existem essas mulheres? Mulheres que têm obrigação de trair, o dever da infidelidade? Vê-se não é isso. Figuremos uma mulher que deixou de gostar do marido. O simples fato de não gostar implica um direito ou mesmo, o dever – veja bem! – dever do adultério. Estou certo? (RODRIGUES, 1981)

E o discurso com sinais de patriarcalismo personificados nos diálogos do doentio Olegário, será o mote em que a transgressão de Lídia se baseará para o abandono do lar, quando ao fim do drama, ela “acabe por consumir a traição que o marido temia” (MAGALDI, 1981) ao fugir com o chofer da família, Umberto, deixando ao marido, enfim traído, o legado de um lar desfeito pela insuportável ambição de a humanidade querer aperfeiçoar a natureza humana, sem saber que a mesma – para o bem e para o mal – nasceu essencialmente defeituosa.

“Casas intrometidas”

(...) É inútil falar sobre isso” disse Alice olhando para a casa e fingindo estar discutindo com ela. “Não vou entrar ainda. Sei que deveria atravessar o espelho de novo... de volta à sala... e seria o fim de todas as minhas aventuras! Assim, dando as costas para a casa com determinação, lá se foi mais uma vez pela trilha, decidida a avançar sem trégua até chegar ao morro. Por alguns minutos tudo correu bem e ela acabava de dizer “desta vez realmente ou conseguir” a trilha deu uma guinada repentina, chacoalhou (...) e no instante seguinte ela se viu de fato entrando porta adentro. “Oh, mas que azar. Nunca vi casa tão intrometida! (CARROLL, 2010)

A inquietante cena de Alice tentando escapar dessa “casa intrometida” em *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá* é a metáfora ideal para a tessitura das considerações finais deste ensaio, feitas a partir de agora, com o foco voltado para os possíveis caminhos – sugeridos no título – para uma liberdade feminina. Depois dos atos anteriores que diziam respeito à fuga e à transgressão, tanto Nora como Lídia, alcançaram enfim suas respectivas fronteiras quando deixam de ser “meras” personagens e passam a ser as pessoas que adentram a realidade e se misturam a inúmeras mulheres, que no caminho transgressor de ambas as personagens, também fugiram da opressão machista que o casamento lhes impôs, atravessando o limiar entre uma casa forjada pelos padrões seculares do machismo até chegar às ruas, espaço múltiplo e não menos estigmatizante para a mulher, agora vista pelo olhar machista não mais apenas como ser “patologicamente” suscetível à cometer a ingratidão e a infidelidade com seus maridos, mas como verdadeiras figuras marginalizadas e maculadas para sempre como protagonistas do fracasso de um casamento.



Ao olharmos essas personagens/pessoas, devemos mirá-las sob a luz de quem tenta não apenas fugir do que a aprisiona: a família – no sentido sufocante principalmente dos textos analisados – mas de quem tenta (inconscientemente) ser a voz invisível de milhares de mulheres que, assim como Nora e Lídia, estão no limite entre o *Adeus!* e a permanência perpétua em um casamento regido pelo preconceito, pois a partir de agora o caminho da realidade é:

(...) Cruel. Não há felicidade possível neste mundo. A promessa de união perfeita chegou ao fim. Até o amor que se possa ter sentido se esvai diante da percepção de uma relação unilateral, onde existe um sujeito preterido. E as asas de proteção do homem não servem mais. Pois o passarinho assustado percebe a impossibilidade de diálogo, e sua falta total de liberdade em relação ao seu destino (ARAÚJO, 2008)

E ao transpor esse limite, na forma do desabafo de uma fuga, elas inserem no colorido de suas vidas, o preto e branco da dura realidade, pois já estão estigmatizadas, discriminadas e até abandonadas à deriva no mundo. Justamente elas, que deveriam ser preservadas da rua e que acabaram corrompendo as leis morais do mundo, estão agora presas à eternidade de alguma rua imaginada. Claro que elas serão mantidas em suas excludentes condições de mulheres que fugiram do lar ou abandonaram o mesmo em prol de uma possível liberdade ainda amorfa nestes tempos líquidos da pós-modernidade (BAUMAN, 2007). E a atemporalidade se encarregará de eternizá-las não como *Aquela que fugiu de casa* ou *Aquela que traiu o marido*, mas como a mulher no sentido mais geral, aquela que por toda uma eternidade carregará sobre suas costas uma cruz de pecados e perversões que contrariam os ideais moralistas da família. Essa constatação serve para ilustrar a transformação dessas mulheres (Noras, Lídias, Emmas, Luisas, Marias...) em pequenas *Alices* que, envolvidas na possibilidade de adentrar um caminho de liberdade, não conseguem se livrar destas *casas intrometidas* que nunca deixarão de ser um espaço idealizado construído de fronteiras e limitações, impostas pelo discurso patriarcal daqueles que ainda teimam em acreditar que Nora e Lídia voltarão para suas casas em busca de uma redenção que não existe nem nunca existirá, porque em um mundo feliz – seja ele real ou fictício – nunca haverá o adjetivo masculino “culpado”, apenas a culpa, esse cruel substantivo feminino.

Referências bibliográficas

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo. 1 – Fatos e mitos.** TRADUÇÃO DE SÉRGIO MILLIET^{4ª} edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BÍBLIA SAGRADA. **Gênesis**, capítulo 3, versículos 8–16. p.17–18. Brasília: Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. 5ª Edição. 2007.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá.** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 2010



CARVALHO, Francione Oliveira. **A história da arte e as representações do feminino: de quais mulheres falamos?** Disponível em: <http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tint/article/viewFile/3119/2622>

FOLLADOR, Kellen Jacobsen. **A mulher na visão do patriarcado brasileiro: uma herança ocidental.** Revista *fato&versões* / n.2 v.1 / p. 3-16 / 2009. Disponível em: <http://200.233.146.122:81/revistadigital/index.php/fatoeversoes/article/viewFile/3/102>

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues, Teatro completo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MAYER, Hans. **Historia Maldita de la Literatura: La mujer, El homossexual, el judío.** Madrid: Taurus Ediciones, 1977.

PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente. Do renascimento à idade moderna.** Porto: Afrontamento, 1990.

PLATÃO. **O banquete. Apolodoro e um companheiro.** Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf>

PIRANDELLO, Luigi. **Seis Personagens à procura de Autor: comédia a ser criada.** Coleção Os grandes dramaturgos. Editora Peixoto Neto: São Paulo, 2004.

RODRIGUES, Talita Annunciato. RAPUCCI Cleide Antonia. **A frágil realidade de plástico: um estudo comparativo da imagem "Casa de Bonecas" em Henrik Ibsen e Katherine Mansfield.** Maringá, v. 32, n. 1, p. 125-132, 2009.

SEBA, Maria Marta Baião. **Personagens femininas no teatro: perpetuação da ordem patriarcal.** São Paulo: Universidade De São Paulo, 2006.

VASCONCELOS, Vania Nara Pereira. **Visões sobre as mulheres na sociedade ocidental.** In: Revista *Artémis*, nº3, Dezembro de 2005. Disponível em: <http://200.233.146.122:81/revistadigital/index.php/fatoeversoes/article/viewFile/3/102>.

Notas

¹ Escritor, roteirista e professor de Língua e Literatura Espanhola na UFPA; roteirista selecionado pela Fundação o Carolina com o projeto "Filhos do Boto" (2014); diretor dos curtas "O grande Balé de Damiana" (2006) e "Os sonâmbulos" (2014); Vencedor do 10º premio Escritor Universitário Alceu Amoroso Lima promovido (CIEE/ABL) e do "Prêmio Maria Lucia Medeiros" com o livro de contos "A festa dos mortos" IAP - Instituto de Artes do Pará.

²Citação do célebre diálogo final do drama "Casa de Bonecas" (1879)



MARINATAMBALO:

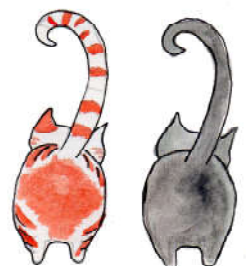
CRÍTICA E LITERATURA

³*Casa de Bonecas* é uma peça teatral do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen narra em três atos a hipocrisia e as convenções da sociedade do final do século XIX.

⁴*A Mulher Sem Pecado* foi a primeira peça teatral escrita por Nelson Rodrigues. A história gira em torno do excessivo ciúme que Olegário sente pela segunda esposa, Lúcia, e como isso atrapalha a vida do casal.

⁵*Seis personagens à procura de um autor*: peça de Luigi Pirandello (1867–1936) que relata um ensaio de teatro. O ensaio é invadido por seis personagens que, rejeitados por seu criador, tentam convencer o diretor da companhia a encenar suas vidas.

⁶Esperando Godot (*En attendant Godot*) peça de teatro do dramaturgo irlandês Samuel Beckett; publicada em 1952



BESTIÁRIO DOS SEM RAÇA

Luciana Brandão Carreira¹

Disse certa vez Clarice Lispector: “mágico é como eu e meu cachorro (Ulisses) nos entendemos sem palavras”.

Um aspecto de contorno delicado acerca da escritura de Clarice Lispector, tantas vezes por mim visitada, merece a nossa atenção. Talvez porque nesse ponto opere uma potência que repetidamente reabre espaços “espaços privilegiados para o animalesco se fazer ver e, com isso, sermos conduzidos pelo espanto a uma certa desestabilização do mundo cotidiano.

Partirei de um argumento quase óbvio: o de como os bichos, representados semanalmente pela cronista do Jornal do Brasil, nos anos entre 1967 e 1973, contribuíram para manter acesa a humanidade de seus leitores. A seguir, ainda que brevemente, um desdobramento desse mesmo argumento: o de como o trânsito entre a biografia dos vários bichos com que convivera determinou o seu lirismo marcado pela identificação com o outro “animal, nuance também reconhecível nas obras de literatura infantil de Clarice Lispector.

Entre os homens não existem raças, pois a condição humana é para todos. Ao nos aproximar dos animais, Clarice, talvez sem ter premeditado, desautoriza a ideia de diferença racial que sempre serviu à conveniência política e colonizadora do Ocidente. Assim, a ética sustentada em sua escrita foi também a maneira da escritora questionar o caráter humano dessa condição, caracterizando um dos muitos motivos para tratarmos com todo o respeito o conjunto da sua obra.

Na crônica publicada no Jornal do Brasil em 17 de agosto de 1968, Clarice mais uma vez nos conduz a essa experiência extrema, em que a animalidade humana se nos revela a partir da história de duas baleias encalhadas na praia “uma nas margens de Ipanema, a outra, no Leblon. A notícia que corria pela cidade era a de que tais mamíferos imensos seriam apenas dois filhotes que se perderam da mãe, indefesos e desamparados, em franca agonia pública nas areias frequentadíssimas da Zona Sul do Rio de Janeiro. Aos olhos de Clarice, tal atitude humana se converte em horror, motivo pelo qual, diferentemente dos que estão ao seu redor, ela renuncia ao espetáculo. Nós, leitores, somos atravessados pelo seu olhar decidido – um olhar que nos olha desde a nossa abissal animalidade. E isto porque Clarice se decide pelo olhar que faz furo, por uma outra ética, ao participar daquele acontecimento quase inverossímil voltando-se para dentro de si, ao nos relançar, desde aí, ao enigma da existência, confessando ao leitor sobre o terror da morte, a agonia dos que estão por um sopro, no limite da vida. Numa genuína revolta contra os que retalhavam as baleias e vendiam sua carne, Clarice narra sobre a experiência humana do tempo, sobre a consciência da finitude que diferenciaria o humano do animal. A narradora nos faz crer que esse massacre



tão-somente afirma a nossa humanidade porque nos coloca em contato com o que em nós é mais bestial, na praia, no litoral entre a vida e a morte, na perplexidade da falta de sentido.

Situamos o contraponto desse limite em uma outra crônica da autora, publicada no mesmo jornal, em que a escritora relata a sua visita à África, dessa vez dando-nos a ver as corças africanas que os seus olhos, voltados para si, tocaram. A acentuada força liberta do feminino a ela se dispõe quando Clarice se coloca em contato com uma legião de mulheres africanas, no seio de uma língua e cultura tão radicalmente estrangeiras às suas, numa experiência em que o desconhecido se mostra através daquelas mulheres que, de tão negras e enigmáticas, são aproximadas à imagem da elegante corça selvagem, livre e indomável. A amplitude dessa experiência ilumina a narrativa.

Aliás, a literatura infantil de Clarice é o espaço privilegiado em que os animais se alternam com os humanos em posições sempre iluminadas e em expansão, o que subverte e desestabiliza a tradição, pois, historicamente, a figura do animal comparecia de modo apagado e secundário, em prol da moral e sapiência humana.

Em seus textos para crianças, os bichos não ocupam o espaço narrativo em função dos humanos. Eles não sugerem virtudes convenientes como o que se espera das fábulas oferecidas às crianças, salvaguardando o mistério, permitindo o contato com o enigma da vida. Em *O mistério do coelho pensante*, livro escrito em 1967, o mistério não está nas mãos da narradora, pois o coelho é o próprio mistério: é ele o próprio espanto motivador do ato de narrar e que instiga o espanto reflexivo e que lembra ao humano a falência de sua linguagem para a apreensão do mundo.

Em *A mulher que matou os peixes*, publicado em 1968, o relato do crime agenciado pela narradora, de nome Clarice, nos leva ao animal contido no humano, do qual a autora nos lembra e pelo qual ela se desculpa: “Além de sermos gente, somos também animais”. Em *A vida íntima de Laura*, de 1974, a voz narrativa se funde com a das galinhas: “Elas até parecem saber que para Deus não existem essas bobagens de raça melhor ou pior”.

Por fim, no livro *Quase de verdade* (publicado um ano após a morte da escritora, em 1978), o agente da história é o cão Ulisses, embora seja Clarice a sua tradutora “narradora”. É somente ela quem entende os seus latidos e os traduz, a única capaz de converter em linguagem (humana) o real que não cabe na palavra, numa extrema comunhão do animal com o humano e vice-versa.

Quem teria sido Ulisses? Ulisses era um autêntico mestiço vira-lata, de Clarice o seu grande amigo “embora já a tivesse mordido duas vezes no lábio superior. O seu instinto de cachorro o protegia até mesmo dos humanos mais próximos: lambia esfuziante a escritora quando acariciado à distância; mas a mordia, se preciso fosse, quando obrigado a uma aproximação que não desejasse.

Notas

¹ É escritora, psicanalista e psiquiatra. Doutora em Psicanálise pela UERJ/ *Université Paris XIII* e professora adjunto da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Na atualidade, pós-



MARINATAMBALO:

CRÍTICA E LITERATURA

doutoranda em estudos literários no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) na Universidade Nova de Lisboa. Autora dos livros *Entre* (Verve, 2014) e *Os tempos da escrita na obra de Clarice Lispector – no litoral entre a literatura e a psicanálise* (Cia de Freud, 2014). Faz parte do núcleo editorial da Revista Polichinello. E-mail: lucianabrandaocarreira@gmail.com.

:



A MÃE D'ÁGUA DO IGARAPÉ SÃO JOAQUIM: ENTRE REAL E IMAGINÁRIO, O RESPEITO À SUA MORADA

Rafael Oliveira de Almeida¹

Kellen Oliveira de Almeida²

(...) Cada lugar é domínio de um encantado. A encantaria representa o maior respeito ao homem e a ordem natural. Ele coloca o homem diante de si mesmo, em confrontação com a harmonia da natureza. Dá a eles condições de sondar o insondável, os mistérios da vida aquática (...) Ainda lhe digo mais, a natureza é a grande mãe, a origem e o fim de todas as coisas. Não devemos violentá-la, porque estaremos violando a nós mesmos. Os que violam à natureza são punidos por Anhangá. (ZENEIDA LIMA, 1992, p.22/32).

O homem amazônida e o mito

A força anímica que move o homem primitivo é regida pelo poder do mito (JUNG, 2000). Segundo este autor, esta força, arquetípica, é inconsciente, primordial (encontrada em sonhos e visões), diferente da fórmula histórica elaborada de caráter consciente. O mito então se torna um pensamento anterior à lógica que pode assumir uma forma alegórica, personificando coisas ou acontecimentos (SAMUEL, 2002, p.24). As diversas sociedades do mundo, através do tempo, possuíram e ainda possuem uma diversidade de mitos.

O mito é literatura, pois este está relacionado a narrativas orais ou escritas que se repetem ou se modificam ao longo da história de um povo (JUNQUEIRA, 2001). Dentro da riqueza mitológica brasileira, é possível encontrar num único mito a confluência de mitos de pelo menos três continentes diferentes (América, África e Europa).

Pertencer a este universo, no qual estamos inseridos nos fez vivenciar os mitos da Amazônia, e nos fez escolher, uma das narrativas do livro *Visagens e Assombrações de Belém* de Walcyr Monteiro (2012). É importante ressaltar que as narrativas orais da Amazônia, apesar de imponentes, ainda, em diversas microrregiões da floresta, tem sofrido o processo de apagamento de suas memórias, entretanto, Walcyr Monteiro com suas geniais pesquisas a respeito dos mitos e lendas da cidade de Belém, deixa registrado de maneira grafada o enredo de histórias do homem amazônida, em especial o de Belém.

Nosso ensaio caminha por diferentes autores, claro, por se tratar de algo sustentado, se faz necessária a escolha de autores que também estudam os mitos e a Amazônia. Entre eles destacamos mais dois, Jung (2000) e Loureiro (2003), que explicam de maneira fluida e filosófica (no caso de Loureiro) o mito e o homem amazonense em sua lida vital.

Para nós foi uma honra poder pesquisar e entender a complexidade que o mito carrega consigo, e o seu poder arquetípico sobre os homens.



Visagens e Assombrações de Belém

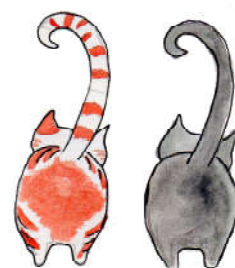
A nossa escolha por uma análise literária pautada em uma pesquisa bibliográfica consiste em sustentar nosso equipamento cultural enquanto estudiosos da literatura. Escobar (2010, p.119) afirma que o equipamento cultural do estudioso de literatura influencia o seu julgamento sobre uma obra literária.

O livro *Visagens e Assombrações de Belém*, até o ano 2012, estava em sua sexta edição (edição esta que analisamos). Publicada a princípio, no Jornal A Província do Pará, "(...) visava tão somente à preservação de um traço cultural que estava fadado ao desaparecimento (...)” (WALCYR MONTEIRO, 2012, p.13-14). Este desaparecimento mencionado pelo autor do livro pode ser entendido de melhor forma ao lermos Cascudo (2006, p.21-22), pois a literatura oral é caracterizada pela persistência na oralidade, ou seja, resume-se na estória, no canto popular, nas danças de roda, nas lendas, no mito, etc; presente na memória coletiva. A cultura popular não constitui uma forma de saber estanque e compartimentada, é "(...) um conjunto de representações simbólicas que, em sociedades estratificadas, caracteriza uma camada de população que não tem acesso pleno à cultura erudita (...)” (FIGUEIREDO, 2012, p.10); ainda segundo este autor esta forma de saber não é impermeável a novos conhecimentos, sendo assim tais saberes modificáveis ou esquecidos ao longo do tempo (CASCUDO, 2006).

Após a primeira publicação, houve uma grande aceitação por parte do público, e que por cartas recebidas com novos casos, sugeriu-se a reunião das histórias em livro, (...) coube ao professor Napoleão Figueiredo (...) incentivar e ampliar o trabalho, com uma parte interpretativa (...) não sendo, porém responsável pelas possíveis falhas ou omissões ou ainda conceitos emitidos pelo autor (...) (WALCYR MONTEIRO, 2012, p.14).

Concluído em 1972, foi editado somente em 1986, recebendo novamente vasta aceitação popular, tendo sua segunda publicação em 1993, e da terceira à sexta sendo publicada por diferentes editoras, tendo pequenas modificações (texto da apresentação do livro, WALCYR MONTEIRO, 2012).

O livro está dividido em um prefácio, onde nos é exposto o entendimento teórico da realidade cultural da população de Belém enquanto amazônica, escrita por Napoleão Figueiredo; uma apresentação que segundo o sumário do livro é da quarta edição; em seguida são escritas e descritas as vinte e cinco narrativas do livro, baseadas em lendas e mitos da cidade Belém. O livro ainda possui a delimitação da área de pesquisa para a produção do livro e uma abordagem interpretativa da região; conclusões, documentário fotográfico; dois anexos e bibliografia. Não cabe a este trabalho a descrição mais detalhada e sistemática do livro, entretanto nos foi de grande aporte bibliográfico os estudos contidos no próprio livro sobre a culturalidade amazônica. A seguir descreveremos de maneira analítica o conto escolhido.



O conto *A mãe d'água do Igarapé São Joaquim*

O autor da obra começa descrevendo o cenário do conto. O local é conhecido como Bairro do Souza, considerado um local campestre que servia a “(...) *“pic-nics”* e fins de semana fora da cidade (...)” (WALCYR MONTEIRO, 2012, p.47). A região era habitada por alguns poucos casebres, onde viviam algumas pessoas, em geral carvoeiros e lavadeiras, entre os moradores estava Dona Anita, protagonista da obra, que no período do ocorrido era mocinha.

Sob a quadra invernosa, “(...) algumas pessoas deveriam lavar roupa e “bater” algumas redes no Igarapé de São Joaquim (...) Anita acompanhou-as, seguindo por uma trilha no mato (...)” (WALCYR MONTEIRO, 2012, p.47), apesar da pouca informação sobre a região onde ocorre a narrativa, temos as características amazônicas do conto, sendo descritas pelo Igarapé e trilha no mato, ainda neste trecho da obra, o autor retrata que os pés das lavadeiras afundavam nas folhas encharcadas ou na lama.

Anita adentra o mato com suas colegas, e ao regressar uma das senhoras pergunta: “– Ó Anita, por onde andaste? E para que queres essas flores?” Anita achou graça e respondeu: “ (...) Estou andando pelo mato para colher flores para a Mãe d'Água deste Igarapé. A senhora não sabe que hoje é aniversário dela? E o que lhe ofertarei, se não flores?” (WALCYR MONTEIRO, 2012, p. 47-48). E assim continuou, subindo o igarapé, imitando um ritual, levantando as flores silvestres como oferenda. Na brincadeira, sob o leito do Igarapé, Anita caiu, se debateu com a correnteza das águas até conseguir ficar de cócoras, e ao levantar-se

parou. E permaneceu estática. Olhava, sem conseguir tirar a vista, para um determinado ponto do Igarapé. Ali estava uma cobra coral, vermelha, com os traços brancos e pretos como todas as cobras corais, só que, em cima da cabeça, ela tinha ... uma cruz branca! Enquanto Anita se recuperava e procurava sair do Igarapé, sua irmã soltava um grito. Olharam-na. Uma folha das árvores caíra sobre sua cabeça, porém a moça queixava-se que havia sido atingida por violenta pedrada.

– Não foi, não! Foi apenas a folha que te tocou a cabeça.
– Vocês viram que eu gritei. Se tivesse sido uma folha de árvore, não teria doido tanto!
– Que nada! Além do mais, quem iria te jogar uma pedra? E por quê? Não tem ninguém aqui!
– O certo é que fui atingida na cabeça e por alguma coisa bastante pesada... O que terá sido?
– Foi impressão. Vamos embora, que já terminamos o que viemos fazer. (WALCYR MONTEIRO, 2012, p. 48-50).

Temos, portanto, o poder arquetípico sobre todas as personagens da narrativa, pois “(...) O rio deságua no imaginário onde se pode ler a multiplicidade dos ritmos da vida e do tempo e observar as indecisões da fronteira entre o real e o imaginário (...)” (LOUREIRO, 2003, p. 23).

A crença cabocla de que Anita não deveria ter brincado com a Mãe d'Água se confirma quando as lavadeiras que lavavam a roupa regressam para casa chamam a atenção de Anita para o fato de que

(...) cada lugar tem seu dono e, se a gente respeita, está tudo bem. Mas, se irritá-los, eles podem muito bem malinar. Tu, Anita, não tinhas nada que estar com aquela história de aniversário da Mãe



MARINATAMBALO:

CRÍTICA E LITERATURA

d'Água do Igarapé. E ainda vai se pôr a dar flores, fazendo graça. Queira Deus nada te aconteça ...! Aquela cobra coral com a cruz branca na cabeça bem pode ser um aviso. Nunca mais faz isto, viu?

Mas Anita não respondeu. Ela já não se sentia bem, o corpo parecia que estava ardendo. E estava mesmo. Ao chegar em casa, tanto ela como a irmã estavam com febre alta".

(WALCYR MONTEIRO, 2012, p. 50).

De acordo com Maués (2005, p. 262) no fundo dos rios habitam os encantados. Estes encantados habitam cidades que estão mergulhadas nos igarapés e rios da Amazônia. Nelas vivem os bichos do fundo, "(...) sob a forma de cobras, peixes, botos e jacarés (...) podem provocar mau olhar ou flechada de bicho nas pessoas comuns (...)" (MAUÉS, 2005, p.265). Ainda sobre a relevância sobre os encantados,

Mãe de bichos ou de acidentes geográficos ou de "coisas" – cada bicho, assim como cada acidente geográfico, rios, igarapés, lagoas, poços e portos onde atracam as canoas têm a sua "mãe", que os protege. Não podem ser ofendidos, e enfezar ou maltratar um animal, ou fazer zoadas na beira d'água é atrair a malineza da mãe do bicho ou igarapé (...)

(WALCYR MONTEIRO, 2012, p.217).

Possivelmente, Anita atraiu a malineza da Mãe d'Água do Igarapé São Joaquim, que vivia ali sob a forma de cobra.

Um autor citado por Walcyr Monteiro na unidade *Uma Abordagem Interpretativa do Livro Visagens e Assombrações de Belém* (2012) considera que o conceito de "(...) "mães" poderia também ser atribuído à influência negra, que trouxe para o Brasil a crença em um bom número de entidades femininas (...) o português, **também**, veio impregnado de crenças (...) além de velhas tradições sobre as sereias (...)" (GALVÃO, 1955 *apud* WALCYR MONTEIRO, 2012, p. 217-218, adaptado).

Na narrativa que Anita estava com febre alta, e que isto possivelmente tenha sido resultado da malineza da Mãe d'Água, pois ela e a irmã dormiram

Altas horas da noite acordaram sobressaltadas, sentindo-se esquisitas e, sem saber por que, estavam com medo. Era aquela estranha sensação de estarem sendo observadas. Olharam ao redor. Nada viram; porém, quando suas vistas alcançaram o telhado, viram duas enormes cobras que, fitando-as, escorregavam para as redes em que estavam. O ecoar de seus gritos quebrou o silêncio noturno. Seus familiares acorreram. Uma lamparina foi providenciada, porém não encontraram as cobras e nem mesmo as viram. Anita e a irmã tiveram que ir a "experientes" até que uma finalmente as curou. tinham ficado assombradas pela Mãe d'Água do Igarapé São Joaquim ... (WALCYR MONTEIRO, 2012, p. 50-51, adaptado).

Temos, portanto o poder arquetípico do mito. Há sempre algo de real e imaginário, com disponibilidade ao raro, sendo este lugar privilegiado por enigmas, ante o mistério que dele emana, buscando sua resposta-explicação no mito, libertando e isolando o homem amazônida, por acreditar no realismo primordial das imagens (LOUREIRO, 2003), apesar de observarmos no enredo da narrativa uma sociedade considerada mais civilizada,



temos ainda resquícios de conhecimentos religiosos do homem primitivo no inconsciente coletivo dos personagens do conto, pois

(...) os ensinamentos tribais primitivos tratam de arquétipos de um modo peculiar. Na realidade, eles não são mais conteúdos do inconsciente, pois já se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas segundo a tradição, geralmente sob a forma de ensinamentos esotéricos (...) (JUNG, 2000, p.17).

Ou seja, a crença de que ali, naquele igarapé habitava um ser sobrenatural com poderes extraordinários existe desde tempos em que o homem primitivo, sob os mistérios da floresta, passou a considerar este local como um local propício ao mito da Mãe d'Água. Com o passar do tempo, outros mitos e crenças mescladas em graus variados resultaram no mito à maneira como ela se encontra na narrativa.

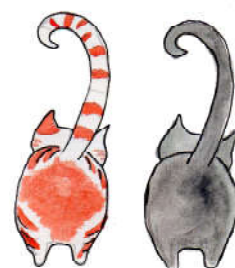
Se Anita e sua irmã estavam com medo, e o mito é "(...) antes de mais nada manifestações da alma (...)" (JUNG, 2000, p.17), não é de se estranhar que ela passasse a temer a vinda da Mãe d'Água até ela. A força mitológica se impõe sobre o seu inconsciente, que sob a forma de visão, esboça de maneira radical os medos de seu espírito.

É possível também que Anita estivesse sonhando. Os mitos se manifestam em sonhos e visões (JUNG, 2000). Um sonho, pois os familiares não encontraram as tais cobras vistas por elas. A força mitológica da Mãe d'Água agindo sobre o seu inconsciente a fez sonhar que a cobra estava em seu quarto.

Outro fato importante na narrativa é o de Anita e a irmã serem levadas a experientes. Na Amazônia há uma tradição, que pode ser considerada no mínimo secular, em que saberes e conhecimentos dos poderes medicinais e extraordinários dos experientes chega a substituir a busca por médicos e fármacos, para a cura de males relacionados ao corpo e à mente. Vejamos o que diz Walcyr Monteiro sobre isto:

Experiente – Designação usada no interior da Amazônia e subúrbios de Belém para a mulher que, não sendo médica ou enfermeira, serve de parteira ou ainda a que sabe lidar com encantados e encantamentos (WALCYR MONTEIRO, 2012, p.51).

Consideramos que a pajelança cabocla se faz presente neste trecho da obra. A pajelança cabocla é "(...) um conjunto de práticas e crenças xamanísticas de um largo setor da população amazônica, que tem em suas expressões culturais diversos elementos indígenas, africanos e portugueses (...)" (MAUÉS, 1990, p.33-34 apud FARO, 2009, p.501). O termo "benzedeira", por exemplo, é a pessoa que se utiliza de ervas, banhos e chás para curar doenças, além de utilizar também as rezas e benzeções de caráter cristão, invocando santos católicos e o nome de Jesus e Maria (SILVA, 2006 apud ALBUQUERQUE & FARO, 2012, p.63), os banhos por sua vez teriam o poder de afastar forças invisíveis (PACHECO, 2010, p.91). Estes são apenas alguns exemplos de "(...) territórios onde praticantes desses universos (o amazônida) puderam resguardar e reafirmar suas religiosidades interligadas a divindade cultuadas por seus ancestrais (...)" (PACHECO, 2010, p.90, adaptado).



O homem da Amazônia tem ancestrais de pelo menos três continentes diferentes, o indígena da América, o africano e o europeu. A religiosidade mais que cultuada, é respeitada, assim como os indígenas não exploram a Mãe terra, pois esta não é fonte de recursos, há que respeitá-la e honrá-la (MATO, 2007). Anita, então, passa a respeitar a Mãe d'Água do Igarapé São Joaquim, bem como os donos de todos os outros igarapés, furos, paranás, rios, lagos, etc. (WALCYR MONTEIRO, 2012, p.51).

Fronteiras entre o real e o imaginário

Há no conto da Mãe d'Água do Igarapé São Joaquim a relação mitologizada do homem da Amazônia. Onde o rio deságua se pode observar "(...) as indecisões da fronteira entre real e o imaginário (...)" (LOUREIRO, 2003, p.24); "(...) expressão simbólica do drama interno e inconsciente da alma (...) espelhadas no fenômeno da natureza (...)" (JUNG, 2000, p.18).

Os resquícios arquetípicos do homem primitivo ainda habitam a mente de Anita, vejamos o que diz Jung

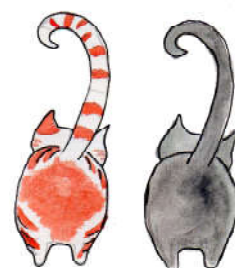
Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; esta observação exterior deve corresponder – para ele – a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus que, no fundo, habita unicamente a alma do homem (...) o homem pensou em tudo, menos na alma, para explicar o mito (...) (JUNG, 2000, p.18)

Ou seja, para Anita, a explicação dos fatos ocorridos entre igarapé e floresta e as consequências de sua desobediência perante a Mãe d'Água, se deve ao fato do mito se impor sobre sua alma, sua mente. Por menos primitiva que seja Anita, os ensinamentos do homem primitivo ainda habitam as crenças dela e dos demais.

Na Amazônia o espaço infinito põe a visão e o espírito em repouso. A encantaria rompe essa irregularidade pela diversidade da imaginação, há um mundo revolto de boiúnas, botos, mães-d'água, iaras, curupiras, porominas, etc. (LOUREIRO, 2003, p.27).

Referências bibliográficas

- CASCUDO, L. C. **Literatura Oral no Brasil**. 2.ed. Global: São Paulo, 2006, p. 21–154.
- ESCOBAR, Marcos Antônio. O equipamento cultural do estudioso de literatura: o problema da relação entre crítica e erudição. In: ESCOBAR, Marcos Antônio; LIGNANI, Angela Maria de Oliveira; BARBOSA, Ivanilda. **O contexto da obra literária, volume 1**. São Paulo, Pearson Prentice Hall, 2010, p. 88–118.
- FARO, M. C. S. Mistérios de Patua-Anu: um estudo sobre a pajelança e as mulheres pajés em Soure (Ilha do Marajó). **Comunicações do III Fórum Mundial de Teologia e Libertação**. Belém, 2009, p. 500–506.



MARINATAMBALO:

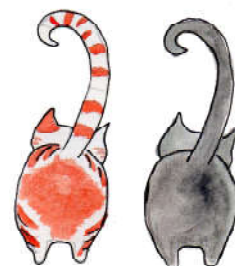
CRÍTICA E LITERATURA

- FIGUEIREDO, N. Prefácio. In: WALCYR MONTEIRO. **Visagens e Assombrações de Belém**. 6. ed. Cromos Editora. Belém, 2012, p.9-11.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, Vozes, 2000, p. 1-200.
- JUNQUEIRA, C. O poder do mito. In: SIMÕES, M.S. **Cultura e Biodiversidade: Entre Rio e a Floresta**. UFPA. Belém, 2001, p.319-333.
- LIMA, Zeneida. **O mundo místico dos Caruanas e a revolta de sua ave**. 1992. 2.ed. Belém: EDIÇÕES CEJUP. p 7-22.
- LOUREIRO, J. J. P. Meditação e devaneio: entre rio e floresta. **Somanlu. Revista de Estudos Amazônicos do programa de pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade do Amazonas**. Manaus, n.1, 2000, p. 23-33.
- MATO, D. No hay saber “universal”, la colaboración intercultural es imprescindible. **Alteridades** vol.18 no.35 México ene./jun. 2008.
- MAUÊS, R. H. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. **Estudos Avançados**, São Paulo, 2005, p. 259-274.
- PACHECO, A.S. Encantarias Afroindígenas na Amazônia Marajoara: Narrativas, Práticas de Cura e (In) tolerância Religiosas. **Dossiê: Biodiversidade, política, Religião**. Belo Horizonte, v.8, n.17, p.88-108, abr/jun.2010.
- SAMUEL, R. **Novo Manual de Teoria Literária**. Vozes: Petrópolis, 2002, p.23-39.
- WALCYR MONTEIRO. **Visagens e Assombrações de Belém**. 6. ed. Cromos Editora. Belém, 2012, 287.p.

Notas

¹ Graduando em letras português/inglês pela Universidade de Uberaba, possui um fascínio pela literatura amazônica, em especial a oral e os mitos em Walcyr Monteiro.

² Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Vale do Acaraú, é estudiosa das relações entre literatura e ensino de língua portuguesa, possuindo vasta experiência nesta área



O COMPANHEIRO IGNORADO DE MANUEL FERREIRA: O RETRATO DE UM INTELLECTUAL ORGÂNICO

Rodrigo Conçole Lage¹

Resumo. O objetivo desse artigo é analisar o conto *O companheiro ignorado*, do escritor português Manuel Ferreira, partindo do princípio de que ele retrata a atuação do chamado intelectual orgânico. Com esse objetivo, dividimos nosso artigo em duas partes. Na primeira, apresentamos a definição gramsciana de um intelectual orgânico. Na segunda parte, analisamos a narrativa a partir desse referencial teórico.

Palavras-chave. Intelectual orgânico. Manuel Ferreira. Literatura portuguesa.

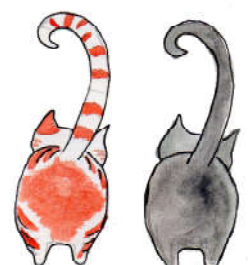
Introdução

Apesar do caráter artístico da literatura, inúmeros autores escreveram seus textos motivados por razões extraliterárias e, dentre elas, destacam-se as de natureza política. Nesse sentido, devido a sua própria natureza de luta e transformação social, compreende-se o motivo do marxismo ter exercido grande influência na produção dos mais diferentes escritores e movimentos literários, ao longo do século XX. Em Portugal não foi diferente, o neorrealismo² português, movimento literário do qual Manuel Ferreira fez parte, é um exemplo desse caso. Apesar das diferenças entre seus integrantes, segundo Isabela Gomes Bustamante (2011, p. 31):

O que de fato havia era uma base em comum, a ideologia socialista marxista, cuja realidade foi ficcionalizada de formas distintas, baseadas nos interesses pessoais, nas escolhas e talentos estéticos de cada autor com o intuito de aproximar a arte e a política do grande público, tornando-as acessíveis.

Se o objetivo do comunismo é a transformação da sociedade, o intelectual é, naturalmente, um dos envolvidos nesse processo. Ele tem sido retratado, ao longo da história, em diferentes obras literárias e não poderia ficar de fora de uma literatura politicamente engajada. Portanto, o seu papel na sociedade é um dos muitos temas literários passíveis de serem abordados a partir de um viés político. Tal constatação nos levou a escolher o conto *O companheiro ignorado*, de Manuel Ferreira, como objeto de estudo pelo modo como o escritor trabalhou o assunto.

O escritor português Manuel Ferreira nasceu no ano de 1917, em Gândara dos Olivais, na freguesia de Marrazes, que faz parte do concelho de Leiria, em Portugal. Como parte de sua literatura foi publicada em Cabo-Verde, ele é também estudado como sendo parte da literatura africana de língua portuguesa. Ele estreou na “ficção com o volume de contos Grei, de 1944” (ALMEIDA, 2015, p. 53). O conto aqui estudado faz parte deste livro. Deve-se destacar o fato de que o autor introduziu mudanças no texto da segunda edição da obra, que é o que utilizamos em nosso estudo³.



Por fim, nosso artigo se divide em duas partes. Na primeira, discutimos a origem do intelectual para então compreendermos descrição dos dois personagens centrais da narrativa. Esperamos com isso contribuir para o aprofundamento da discussão a respeito da presença do intelectual dentro da literatura, e do seu papel na sociedade; e também para um melhor conhecimento da obra desse escritor, quase que totalmente desconhecido entre nós.

O que é o intelectual orgânico? Um exame da questão.

Ao longo da história, diferentes grupos (filósofos, teólogos, cientistas, etc.) se destacaram pelo fato de exercerem na sociedade uma atividade intelectual. Contudo, a noção de que determinada pessoa é um intelectual, tal como o entendemos hoje, é de origem moderna. A palavra propriamente dita, segundo Andréa Figueiredo Leão Grants (2013, p. 778), “teve origem na França durante o Caso Dreyfus. Este caso tomou repercussão após o artigo indignado e denunciatório denominado *“J’Accuse”* de Émile Zola”.

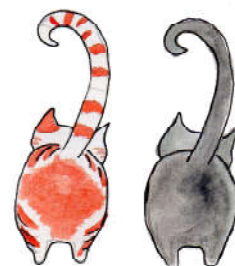
Assim, “a palavra passa a ser utilizada na sociedade para se referir às pessoas que pensam criticamente essa sociedade” (Idem). Esse é o sentido comumente dado ao termo na contemporaneidade. Essa diferenciação é importante, pois, nem toda atividade intelectual leva, necessariamente, a essa análise crítica da sociedade. Um matemático ou um pintor pode se dedicar exclusivamente ao seu ofício, sem nenhuma preocupação social e política, apesar das controvérsias que esse tipo de atitude causa. A questão é que, para Gramsci, cada classe produz seus próprios intelectuais:

Todo grupo social, ao nascer do terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria também, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que conferem homogeneidade e consciência da própria função não apenas no campo econômico, como também no social e político: o empresário capitalista gera junto consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito etc. (GRAMSCI, 1999, p. 265).

É por essa vinculação a classe que um intelectual é orgânico, o que o diferencia do tradicional, que se via como alguém neutro, acima das classes e das lutas e mudanças sociais:

A sua “neutralidade” e o seu distanciamento, na verdade, os tornavam incapazes de compreender o conjunto do sistema da produção e das lutas hegemônicas, onde fervia o jogo decisivo do poder econômico e político. Com isso, acabavam sendo excluídos não apenas dos avanços da ciência, mas também das transformações em curso na própria vida real (SEMERARO, 2006, p. 367).

Ao mesmo tempo, com o passar dos anos, a sociedade passou a supervalorizá-lo, desenvolvendo uma visão idealizada que via “o afazer intelectual como um afazer supra-humano, dignos de poucos” (Ibid., p. 779). O que, naturalmente, praticamente excluía todas as pessoas das camadas mais baixas da sociedade, que estavam, em maior ou menor grau, excluídas da educação formal e da educação superior. Mesmo



na contemporaneidade, encontramos certa resistência a ideia de que uma pessoa iletrada ou um autodidata possa ser vista como um intelectual. A noção de intelectual orgânico, entre outras coisas, também é uma tentativa de se quebrar esse paradigma.

Por intelectuais, deve-se entender não só aquelas camadas comumente compreendidas nesta denominação, mas, em geral, todo o estrato social que exerce funções organizativas em sentido lato, seja no campo da produção, seja no da cultura e no político-administrativo [...] (GRAMSCI, 2002, p. 95).

Dentro desse ponto de vista, mesmo na classe operária teremos a presença de intelectuais. Uma ideia dificilmente aceita na visão tradicional de sua natureza. Mas, se o intelectual tradicional se caracteriza por sua neutralidade o orgânico, segundo Giovanni Semeraro (2006, p. 377-378):

“Orgânicos”, ao contrário, são os intelectuais que fazem parte de um organismo vivo e em expansão. Por isso, estão ao mesmo tempo conectados ao mundo do trabalho, às organizações políticas e culturais mais avançadas que o seu grupo social desenvolve para dirigir a sociedade. Ao fazer parte ativa dessa trama, os intelectuais “orgânicos” se interligam a um projeto global de sociedade e a um tipo de Estado capaz de operar a “conformação das massas no nível de produção” material e cultural exigido pela classe no poder. Então, são orgânicos os intelectuais que, além de especialistas na sua profissão, que os vincula profundamente ao modo de produção do seu tempo, elaboram uma concepção ético-política que os habilita a exercer funções culturais, educativas e organizativas para assegurar a hegemonia social e o domínio estatal da classe que representam.

Mas, não só fazem parte de um organismo, mas tem consciência disso, isto é, de que são membros de sua classe e, conseqüentemente, atuam nela. Atuação que, naturalmente, adquire um caráter global por estar relacionada ao pertencimento da classe a sociedade como um todo. Essa situação naturalmente amplia seu leque de atuação, numa combinação de conhecimento (filosófico e científico) e prática. Assim, se os intelectuais tradicionais se destacavam por sua atividade escrita (e falada), os orgânicos:

[...] manifestam sua atividade intelectual de diversas formas: no trabalho, como técnicos e especialistas dos conhecimentos mais avançados; no interior da sociedade civil, para construir o consenso em torno do projeto da classe que defendem; na sociedade política, para garantir as funções jurídico-administrativas e a manutenção do poder do seu grupo social (Ibid., p. 378).

Assim, se o intelectual orgânico tem alguns pontos em comum com o tradicional, é inegável o fato de que ele possui suas próprias especificidades. Na próxima seção, ao analisarmos o conto, veremos como Manuel Ferreira construiu um personagem que tipifica esse modelo de intelectual.



O retrato de um intelectual orgânico em *O companheiro ignorado*

O companheiro ignorado é um conto narrado pelo protagonista que, na primeira pessoa, relata suas próprias experiências como personagem principal, ou seja, é o que a crítica classifica como um narrador autodiegético (CARDOSO, 2003, p. 58). O início dá a impressão de que o narrador está conversando com alguém quando ele diz: “Para trás, dei-me ao gosto de contar-vos alguns episódios da minha infância” (FERREIRA, 1978, p. 107). Contudo, isso seria um tanto contraditório, pois, no final do relato, ele deixa claro que está escrevendo um relato:

Nem me recordo do seu nome, nem o reconheceria agora se o topasse numa esquina da rua desta grande cidade ou num dos cafés onde me renascem muitos dos meus sonhos [...], mas se por qualquer motivo me vieres a ler, aqui fica, meu velho companheiro, jamais esquecido, jamais traído, essa homenagem (Ibid., p. 114).

Diante desse fato, aparentemente contraditório, a única hipótese que me apresenta é a de que ele está escrevendo para alguém e explicando o motivo de estar lhe enviando mais um relato de sua vida, o que seria coerente com sua atuação como intelectual, possivelmente para ser publicado por essa pessoa. O conto relata parte da trajetória de vida do protagonista e conta como o contato com um desconhecido, no curso noturno que frequentava, transformou sua vida e o levou a ser professor. Somos informados de que, como os protagonistas dos outros contos do *Grei*, com exceção do senhor Lúcio, de *O espantalho*, ele veio de uma família pobre e passou por muitas dificuldades por isso:

Infância por sinal bastante amargurada. A adolescência, pobre de mim, que problemas não me traria também. Largos anos um mundo de dificuldades e incompreensões semearia o caminho que venho percorrendo. Minha mãe, vezes sem conto havia-me dito, filho, pobre nasce para o trabalho. A minha condição, portanto, seria a de trabalhar, trabalhar (Ibid., p. 107).

Toda a narrativa gira em torno desse velho companheiro e no papel que ele exerceu para a transformação do protagonista em um intelectual orgânico, partindo do princípio de que o professor também pode ser classificado dessa forma, apesar de revelar certa melancolia diante de seus desenganos e decepções. O que não o impediu de, por sua vez, também procura exercer o mesmo papel do amigo junto aos seus alunos:

E hoje, mestre apagado, tenho para mim que a melhor semente que posso deitar à terra é a de transmitir aos meus jovens alunos essa consciência da vida que me trouxe, em meio do tumulto, e no seio das paixões, em tal serenidade (Ibid., p. 114).

Chama a atenção o fato de que, apesar das escassas informações sobre esse amigo, o autor tenha construído uma imagem muito idealizada do personagem. O importante para o autor não é o físico, daí as descrições vagas: “bem mais idoso do que eu. Teria para aí uns vinte e poucos anos de idade” (Ibid., p. 108); mais



tarde ficamos sabendo dos “seus cabelos loiros” e “seus olhos verdes” (Ibid., p. 112). O importante é o caráter e a personalidade. A idealização com que o descreve é uma consequência natural do ideal que norteava os comunistas e do caráter heroico que davam a sua luta.

Isso fica mais claro com o fato de que, posteriormente, o protagonista passa a olhá-lo criticamente e isso o leva a ter uma visão menos idealizada do velho amigo. Assim, num primeiro momento, a sua descrição é composta apenas de elogios: “diferente de todos lá”, “tom repousado e trazia as lições sabidas”, “inteligente e generoso”, “revelava equilíbrio, serenidade” (Idem). Visão que cresce com o convívio: “Impressionava-me sua modéstia e a sua cultura” (Ibid., p. 109).

Só mais tarde essa primeira impressão se atenua e já vemos que ela faz uma crítica ao antigo modo de ver. Uma comprovação disso é o fato de que, a respeito da cultura do amigo, afirma: “Profunda podia não ser, penso-o hoje, ao contrário desta altura, já tão dado a admiração dos dons alheios” (Idem). Essa admiração surge não só pelas qualidades do amigo, mas devido a tudo o que aprendeu com ele. Parte do conto é uma rememoração de algumas coisas importantes que ele lhe ensinou (Ibid., 109-110).

Mesmo não usando o termo, a história deixa claro que seu amigo foi um militante comunista quando, por exemplo, depois de descrever seu conhecimento afirma: “Procurava, percebi-o mais tarde, dar-me uma visão dialética da vida. Os homens em sociedade, aquilo que essencialmente os liga, as suas relações de produção, tudo para mim era novidade, sedução, descoberta” (Ibid., p. 109). Ou pelos livros e misteriosos textos que ele lhe emprestava, e que exigiam sigilo porque, mesmo que o protagonista ainda não o soubesse, seria perigoso se fossem denunciados as autoridades.

la muitas vezes ao seu quarto, emprestava-me livros, entregava-me papéis estranhos e, cuidado pá!, passa-os só a amigos de confiança. Deu-me a ler a **Mãe**, de Gorki, deu-me o **Espião**, **Os dez dias que abalaram o mundo**, **A guerra e a Paz**, e outros, claro, que eu devorei espantado (Ibid., 110).

Assim, vemos que de forma militante, ele procurava difundir entre as pessoas sua visão de mundo, isto é, os ideais comunistas. Ao mesmo tempo, sendo um intelectual, procurava instruir o colega e também transformá-lo num deles, talvez com o objetivo de que ele exercesse o mesmo papel em sua comunidade, já que estava ali de forma temporária; no que teve sucesso porque o protagonista, como já foi dito, virou professor e procurou fazer o mesmo. Afinal, o intelectual não é só o que produz conhecimento, mas é também aquele que o dissemina.

Criar uma nova cultura não significa apenas fazer individualmente descobertas “originais”, significa também, e sobretudo, difundir criticamente verdades já descobertas, socializá-las por assim dizer: e, portanto, transformá-las em base de ações vitais, em elemento de coordenação e de ordem intelectual e moral (GRAMSCI, 1999, 95-96).

Por outro lado, no exercício de suas atividades políticas, o misterioso personagem foi obrigado a ter uma vida dupla, devido à perseguição promovida pelo Estado e, talvez, pelo caráter de algumas de suas atividades. Seja como for,



ele teve o mesmo fim de muitos dos militantes comunistas, o que não quer dizer que não tenha passado para alguns a imagem de um herói.

Por muitos meses ninguém soube dar relação dele. Mas um dia a notícia chegou. Tinha sido preso, não se sabia onde nem como. Dele começaram a correr então, entre os seus amigos e conhecidos, as mais incríveis histórias. Na prisão não falou. Aquele corpo franzino tudo havia suportado – e o que ele suportara! Não denunciara um amigo, não denunciara ninguém. Tanta coisa se contava que ao fim de algum tempo viamo-lo feito um herói (FERREIRA, 1978, p. 112).

A admiração pelo amigo e tudo o que aprendeu com ele foram elementos importantes para que o protagonista também viesse a se tornar um intelectual orgânico como o outro foi. Contudo, o elemento central para isso, foi um incêndio na capela que levou a as pessoas a lutarem contra o fogo: “Mas agora via só na minha frente aquela multidão em peso, a grei inteirinha gritando, chamando, lutando” (Ibid., p. 113). Tal fato foi o concretização do que o amigo lhe ensinou:

Dias depois, relacionava tudo isto com o que o meu companheiro me havia dito sobre a possibilidade de os homens se poderem entender. A dita expressão que antes me parecera um tanto artificiosa, pela primeira vez teria sido para mim, ali no fogo daquela noite, uma exemplificação concreta (Ibid., p. 114).

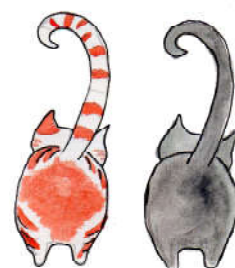
Nos dois últimos parágrafos, fazendo um balanço das alegrias e decepções de sua vida, ele ainda mantém a confiança no ser humano. Apesar de o personagem não dizer, pode se dizer que seja no sentido de ser capaz de criar uma sociedade onde todos são iguais e estão unidos, sem divisões de classe. Por fim, deixa claro que nunca se esqueceu do amigo, a quem se dirige no final, e mesmo sendo um “mestre apagado” (Idem) ele procura transmitir aos alunos o que aprendeu com ele. Tornando-se, assim, um intelectual orgânico.

Conclusão

Examinando o conto de Manuel Ferreira adotamos a tese de que ele pretende descrever a atuação de um intelectual orgânico na formação de um novo intelectual que, por sua vez, procura fazer o mesmo. Devido ao engajamento político do autor ele faz um retrato bastante idealizado da figura do intelectual orgânico, que reflete os ideais do período em que viveu. Esperamos assim contribuir para as discussões a respeito das representações do intelectual na literatura e para um maior conhecimento da obra de Manuel Ferreira.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Adriano Guilherme de. 122 f. **Vozes subterrâneas**, embates discursivos em Angústia, de Graciliano Ramos, e Voz de prisão, de Manuel Ferreira.



MARINATAMBALO:

CRÍTICA E LITERATURA

Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – USP, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-09062015-130702/pt-br.php>>.

BUSTAMANTE, Isabela Gomes. 147 f. **A reinvenção do real na obra de Augusto Abelaira**. Tese (Doutorado em Letras) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=17934@1>.

CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador da literatura ao cinema. **Lumina**, Juiz de Fora, v.6, n.1/2, p. 57–72, 2003. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R10-04-LuisMiguel.pdf>>.

FERREIRA, Manuel. **Grei**: Contos. Lisboa: Plátano Editora, 1978.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. v. 1. Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Cadernos do cárcere**. vol. 5. O risorgimento, notas sobre a história da Itália. Edição e Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRANTS, Andréa Figueiredo Leão. O intelectual orgânico: breve análise de sua relação com a comunicação científica. **Revista ACB**, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 777–795, 2013. Disponível em: <<https://revista.acbsc.org.br/racb/article/view/865>>.

SEMERARO, Giovanni. Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós- modernidade. **Caderno Cedes**, Campinas, v. 26, n. 70, p.373–391, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v26n70/a06v2670.pdf>>.

Notas

¹ Graduado em História (UNIFSJ). Especialista em História Militar (UNISUL). Professor de História da SEEDUC-RJ.

² Apesar da influencia isso não quer dizer que todos fossem militantes do partido comunista. Segundo Isabela Gomes (2011, p. 33–34): “A expressão Neo-Realismo foi adotada devido à impossibilidade de se utilizar a expressão Realismo Socialista, visto que nem todos os artistas neo-realistas eram comunistas nem seguiam orientações comunistas formais. No entanto, “neo” não se referia ao antigo realismo reconstituído, segundo as necessidades atuais, por exemplo, em termos de arte, não significou simplesmente regressar ao Realismo, mas sim distanciar-se dessa captação fotográfica ou especular do mundo”.



³ Seria importante a realização de um estudo comparativo das duas versões do texto, mas, devido ao fato de que não dispomos da primeira versão, isso não pôde ser feito, o que não invalida nossa análise do texto. Além disso, seria importante verificar se o tema foi trabalhado em outras de suas obras, mas isso fugiria aos limites de nosso trabalho.



LA MORFOLOGÍA DEL CUENTO MARAVILLOSO EN LA PELÍCULA EL LABERINTO DEL FAUNO

Wendy Joyce Siqueira Macêdo (UFPA)¹.

Resumen. Esta investigación tiene como objeto de estudio realizar un análisis comparativo entre la película hispano-mexicana *El laberinto del fauno* (2001) y la teoría del formalista ruso Vladimir Propp, que dio origen a su libro *La morfología del cuento maravilloso* (1928). Partiendo de la premisa de la propia obra, buscaremos analizar la película morfológicamente para encontrar los elementos apuntados por su autor (el daño, el objeto mágico y el héroe) en la película. Basándonos en las contribuciones de Daniel Pinna (2005), Guillermo Del Toro (2006), Tzvetan Todorov (2007), González Iñárritu (2006), Castilho Di Biasi (2011) y Nadia Gotlib (2006), destacaremos las similitudes entre las dos obras.

Palabras clave: El laberinto del fauno. Propp. El cuento maravilloso.

La morfología del cuento maravilloso y los estudios de Propp

Antes de explicar qué es un cuento maravilloso debemos comentar la definición que se usa en botánica para definir la palabra *morfología*. Por *morfología* se entiende el “estudo das partes que constituem um todo e das relações entre essas partes e o todo” (PROPP, 2001, p. 07).

Encontramos también adecuada sugerir una de las definiciones lingüística propuesta por Acebo:

La morfología examina las palabras desde el punto de vista formal, analizando su estructura interna, los mecanismos que permitirían su clasificación en diversas clases a partir de sus características comunes. Por tanto, la morfología es el estudio de la forma y de la estructura (ACEBO, 2008, p.19).

Ya sabemos que el estudio de la morfología es doble. Por un lado, analiza la estructura interna de la palabra descomponiéndola, y por otro, vuelve a componerla para clasificarla juntamente con otras palabras en clases, donde haya rasgos formales comunes (ACEBO, 2008, p. 19). Fue en la forma de estudio de la morfología donde Propp encontró su metodología para investigar y clasificar los cuentos, elaborando así una clasificación que les hiciera justicia (PROPP, 2001, p. 20).

constituem, e as relações destas partes entre si com o conjunto (PROPP, 2001, p. 25).

El autor Daniel Pinna en su estudio: *O lugar narrativo na mídia visual: temporalidade não linear*, afirma la importancia de los estudios de Propp.

Los estudios de Propp se distinguen de las demás investigaciones folclóricas llevadas a cabo en su tiempo porque no se basaban en el estudio de las fuentes históricas o mitológicas de la literatura. El planteamiento sincrónico y descriptivo que hizo fue considerado



necesario para el análisis. Separando las partes que constituyen el cuento, las describió y volvió a conectarlas para tener una noción más exactitud del cuento en su conjunto (2005, p. 05).

Esa metodología fue adoptada dado la inconsistencia de las explicaciones anteriores sobre las similitudes encontradas en las secuencias narrativas en varios cuentos de diferentes pueblos:

Durante muito tempo, os folcloristas se defrontaram com o fato da semelhança entre os esquemas narrativos dos povos mais diversos, entre os quais dificilmente se encontrariam vestígios de contato (PROPP, *op. cit.*, p. 4)²

Não há infinita riqueza na imaginação dos povos. As ideias essenciais são poucas numerosas. Um inventário cuidadoso de todos os contos e novelas redu-los a alguns tipos fundamentais, a mal grado da infinita variedade que se antolha na literatura (Idem, *ibidem*, p. 02)³

El autor se propone basar su propia descripción del cuento en el análisis de los aspectos que lo constituyen. Para eso buscó definir cada parte presente en el cuento. Tal afirmación la podemos ver al considerar que el estudio de la estructura de todos los aspectos es la condición previa e indispensable (PROPP, 2001) para definir exactamente qué es un cuento maravilloso. Partiendo de esta afirmación, sabemos que la morfología es el estudio de las partes y su relación con el todo, pero ¿cómo se aplica en el cuento maravilloso?

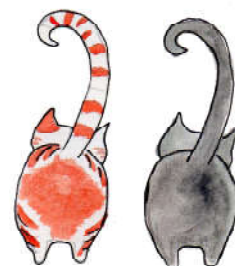
Do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W°) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa (F), a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da perseguição (Rs), etc. (PROPP, 2001, p. 25).

Andrés Jolles (1992 *apud* GOTLIB, 2006, p.18) comparte la misma idea. Jolles añade en su libro *Forma Simples* que los cuentos poseen una forma simple, es decir, que se pueden contar de varias formas sin modificar su esencia. Para él, el cuento maravilloso narra cómo deberían suceder las cosas, dejando al lector la sensación de que, en la vida real, la sucesión de los acontecimientos normalmente no sucederían del mismo modo.

Tanto para Jolles (1992), como para Propp, lo maravilloso está en la forma de cómo es contado y por contener características como una estructura determinada y una cierta imprecisión histórica, evidente en estructuras como *érase una vez o cuentan que hace mucho, mucho tiempo*. Por ello, los personajes, lugares y tiempos son indeterminados históricamente. No existe precisión histórica. (GOTLIB, 2006).

También se entiende pertinente reflexionar sobre las tres acepciones de cuento mencionadas por Julio Cortázar:

1. Relato de un acontecimiento
2. Narrativa oral o escrita de un acontecimiento falso



3. Fábula que se cuenta a los niños para entretenerlos

En resumen, los cuentos no tienen una relación estricta con la veracidad porque no hay un límite razonable entre lo real y lo fantástico dentro de la historia. Con su análisis, Propp consiguió identificar en los cuentos una composición de cinco grandes elementos invariables:

- El problema
- El alejamiento
- Los obstáculos
- El mediador
- La resolución del problema

Fue precisamente por conseguir identificar estos elementos por lo que pudo profundizar un poco más en su investigación. Según el propio autor, todo cuento presenta en su inicio un problema que causa el alejamiento del héroe o de un pariente suyo. Al alejarse, el protagonista se depara con obstáculos y, para poder vencerlos, cuenta con el auxilio de un mediador que le concede un objeto mágico. Es a través de ese objeto mágico que el protagonista logra resolver sus problemas.

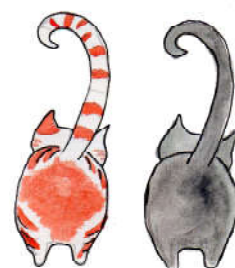
El autor ruso llegó a esta conclusión al analizar y constatar esa composición en los diversos cuentos que fueron recopilados por Afanássiev. Percibió que en muchas historias esos cinco grandes elementos se repetían.

Tomemos como ejemplo la historia analizada de *Babá-Yagá* presente en varios cuentos recopilados por Afanássiev y que fue de fundamental importancia para que Propp pudiese adoptar los tres métodos de abordaje para el análisis de los cuentos maravillosos. El personaje de *Babá-Yagá*⁴, en los cuentos rusos, se presenta como una vieja bruja mala que vuela por el bosque en una olla remando en el aire. Vive en una casa que se desliza porque tiene pies de araña. Sin embargo, en los cuentos búlgaros y polacos, Babá se presenta como una bruja buena que ayuda al héroe.

Analizando estas historias Propp percibió que su origen era común porque tanto rusos, como búlgaros y poloneses son considerados pueblos eslavos. Las transformaciones en los cuentos se repetían. En un cuento el personaje se presentaba como malo, en otro como bueno, con otros personajes que podrían generar otras historias. Propp percibió que aunque cambiando algunos puntos en la narración, los elementos eran invariables y su forma no cambiaba. Seleccionando y analizando 150 cuentos tradicionales rusos y llegó a un *corpus*. Después buscó una estructura común en ese *corpus*, encontrando 31 funciones. Percibió que en los cuentos maravillosos existen grandezas constantes y variables. Como grandezas constantes identificó las funciones de los personajes. Como grandezas variables los propios personajes de la historia.

Para ejemplificar esa percepción cita como ejemplo, en el capítulo III de su libro (2001, p. 16), cuatro situaciones que percibió en cuatro cuentos rusos:

1. El rey entrega un águila a un valiente. El águila se lleva al valiente a otro reino
2. El abuelo da un caballo a Soutchenko. El caballo se lleva a Soutchenko a otro reino
3. Un mago da una barca a Iván. La barca se lleva a Iván a otro reino



4. La reina da un anillo a Iván. Vigorosos mozos surgen del anillo y llevan a Iván a otro reino

Notamos que en estas cuatro situaciones, las funciones que los personajes desempeñan, ya sea irse a otro reino o dar un objeto a otra persona y llevarla a otro reino, se repiten. *El rey entrega un águila a un valiente y éste con ella se va a otro reino (171)*, lo mismo sucede con la situación del *abuelo que da un caballo a Soutchenko (132)*. Sin embargo, notamos que entre las cuatro situaciones los personajes cambian: *El rey, el abuelo, un mago y la reina*. Lo que nos hace llegar a la conclusión de que la acción acometida por los personajes es la misma, a pesar de ser personajes distintos unos de otros.

O conto maravilhoso atribui ações iguais a personagens diferentes, por mais diferentes que sejam. Isto permite estudar os contos a partir das funções das personagens. É importante saber o que é realizado, e não por quem ou como" (PINNA, 2005, p. 4).

Para identificar esas grandezas constantes en los cuentos, Propp optó por analizarlos partiendo de las funciones porque creyó que su constancia era fundamental para su estudio. En este estudio lo que importa es descubrir qué hacen los personajes.

Adoptando las funciones como base para el estudio de los cuentos, encontramos una solución para sincronizarlos y establecer una similitud entre ellos. Por *funciones* se entiende la acción de un personaje, definida su importancia para el desarrollo de la acción. Las funciones no dependen de las variaciones introducidas en el cuento por los diferentes narradores. Es decir, sea quien sea el que haga algo o sea cual sea el motivo de porqué lo hace, las funciones no van a cambiar. Siempre sucederá lo mismo. Estas repeticiones solamente eran observadas en las creencias o mitos, pero con Propp esta observación pasó a ser más evidente.

Así, se pueden observar 31 funciones invariables existentes en los cuentos maravillosos. Son ellas: Alejamiento, Prohibición, Transgresión de la prohibición, Interrogatorio, Engaño del agresor (ardid), Complicidad, Fechoría, Carencia, Mediación, Reacción, Partida del héroe, Pruebas, reacción del héroe ante el donante, Objeto mágico, Desplazamiento, Lucha-Combate, Marca, Victoria sobre el agresor, Reparación, Regreso, Persecución, Salvamiento, Llegada, Pretensiones, Tarea difícil, Realización, Reconocimiento, Desenmascaramiento, Transfiguración, Castigo/punición y Matrimonio/ ascensión al trono del héroe. Las funciones suelen venir acompañadas por un número de personajes incontables y variables que ejecutan las mismas acciones.

Sobre esto, Propp (2001, p. 17) nos dice: "As funções de certos personagens dos contos maravilhosos se transferem para outros personagens". Esa es una característica interesante de los cuentos de magia, ya que por un lado tenemos la variedad de los personajes y por el otro la invariabilidad de los actos que estos ejecutan.

En su estudio, el autor ruso, además de identificar las funciones que componen los cuentos, las nombró y les atribuyó a cada una un símbolo. De este modo, es más fácil identificarlas dentro de los cuentos y analizarlas bajo una perspectiva más teórica.

En resumen, destacando lo que Pinna (2005, p.08) ha mencionado en su estudio sobre Propp, podemos percibir cuatro características principales basadas en el estudio de las funciones en los cuentos maravillosos:



- I. Las funciones de los personajes son elementos constantes y permanentes en los cuentos.
- II. Su número es limitado. Suman, en total, treinta y una.
- III. La secuencia es siempre idéntica. Aunque un cuento no presente todas las funciones, la sucesión de secuencias es idéntica, incluso su ausencia no cambia la estructura como un todo.
- IV. Los cuentos son monotípicos en lo que respecta a su estructura.

Simbólicamente, bajo un concepto exacto, se puede ejemplificar cada función de la teoría de Propp en el esquema siguiente.

Ejemplo: $\delta A^1 B^1 C^1 \uparrow I H \downarrow W$.

Donde:

α representa la *situación inicial* (la presentación del ambiente, personaje, miembros de la familia).

δ representa la *transgresión de la prohibición*.

A representa el personaje sufre *un daño*.

B representa el *alejamiento* de un pariente de la familia (padre, madre y etc). El personaje se marcha a la guerra o a comerciar.

C representa el héroe decide sanar de este *daño*.

\uparrow marca la partida del héroe.

I representa que el héroe en su partida es marcado.

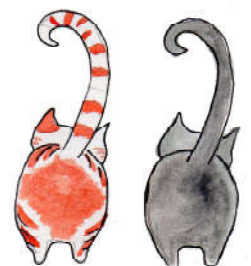
H representa que se desencadena la lucha entre el villano y el héroe.

\downarrow representa que el héroe vuelve a su casa.

W representa la *recompensa* del personaje, que puede ser en forma de matrimonio o de reparación del daño.

Se hace importante explicar que la situación inicial no es propiamente una función. Sin embargo, no puede ser ignorada porque, en realidad, es la que marca el inicio del cuento. Por eso, se convierte en un elemento morfológico imprescindible porque es a partir de ella de la que suceden las otras funciones en el cuento y este puede desarrollarse. A este desarrollo lo llamamos secuencia (PROPP, *op. cit.*, p. 31-60).

Propp percibió en su análisis que lo que cambia son los personajes y el objeto mágico, pero que las funciones de los personajes se mantenían. Por lo tanto, se concluye que en los cuentos los personajes son variables, pero hay constancia en sus actos. Para Gotlib (2003, p. 12) los cuentos poseen tres características principales: la movilidad, la generalidad y la pluralidad, todos los cuentos tienen funciones auxiliares que ayudan en la composición y definición de los cuentos maravillosos. Podemos destacar dos tipos de elementos auxiliares: Los elementos auxiliares que conectan las funciones y favorecen el surgimiento de otros cuentos. Conectan las funciones importantes, por ejemplo, el héroe camina para luchar y vencer al villano. Es en ese caminar del héroe en el que sucede algo, y este algo es una función auxiliar y las motivaciones son elementos que apoyan y complementan el cuento. Sirven para rellenar algún



hueco en la historia y darle cohesión. El héroe está motivado en matar a la bruja para liberar a la princesa de la torre y casarse con ella.

Análisis de la película *El laberinto del fauno* bajo la perspectiva de Propp

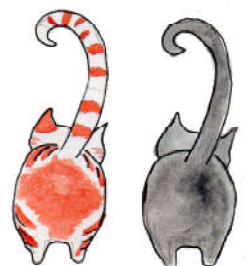
La película *El laberinto del fauno* se estrenó en 2006. En ella, Guillermo Del Toro nos cuenta que la España de 1944 es dominada por el gobierno del dictador Francisco Franco. Tras el fin de la Guerra civil española (1936-1939), los franquistas intentan sofocar los focos de sublevados, contrarios al régimen. Paralelamente a esto, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, los aliados empiezan a vencer al nazismo y hay una esperanza, por parte de los que luchan contra la dictadura de Franco, de que España pueda ser libre también. En este escenario el espectador conoce a Ofelia, una niña de poco más de 10 años que se marcha a un pueblo del norte de España con su madre, Carmen, que está en estado avanzado de gestación. El objetivo del viaje es que madre e hija se reúnan a Vidal, padrastro de Ofelia, que es huérfana de padre.

Vidal es el capitán de las tropas franquistas que están en ese pueblo para acabar con todos los sublevados que luchan contra el régimen de Franco. En un paseo por el bosque que rodea el pueblo, Ofelia descubre un laberinto con hadas que la ayudan, con un fauno misterioso que le dice que es la princesa Moana, hija del rey de Belmorra y que le presenta tres pruebas como forma de confirmar que su esencia de princesa no se perdió durante su vida en el mundo de los humanos. Solamente así, resolviendo con éxito las pruebas, podrá volver al reino de su padre, el rey.

Del Toro crea una historia con elementos fantásticos que contiene dos historias dentro de una. La primera, real y verosímil, se desarrolla en el contexto de la posguerra civil española y los diferentes acontecimientos que tuvieron lugar después de la victoria del general Franco en España, acontecimientos que están representados en el personaje de Vidal. Paralelamente, la segunda historia es la de una niña, Ofelia, con mucho valor y que solo quiere estar sola con su madre, que tiene que enfrentarse a una nueva vida, con un nuevo padrastro y un hermano en camino, que lee cuentos de hadas que le permiten acceder a un mundo lleno de magia y peligros, igual que el mundo real. La transición de Ofelia entre estos dos mundos lleva al espectador a cuestionar la realidad y la imaginación presentes en la película.

El espectador se depara con el elemento fantástico desde la primera escena. Segundo la autora Herringer (2005, p. 4) en su tesis de doctorado lo fantástico suele aparecer a través de símbolos, indicaciones o elementos sugestivos. Mención especial también podemos hacer a la definición que Todorov (2007, p. 4) ha hecho sobre el asunto, definiéndolo como estructuras narrativas que esbozan una situación o un lugar fantástico, irreal.

Del Toro asoció esas dos historias al cuento de hadas. Nos convence de que dentro del mundo real, de guerras, dolor y violencia, hay un mundo lleno de magia. El tema de “lo real versus lo imaginario” siempre está presente en las películas del autor mexicano. El laberinto del fauno también cumple este guión porque es una narrativa que posee una estructura que esboza una situación fantástica.



Ofelia cada vez que se adentra en el laberinto hace confrontar lo real y lo imaginario. No tiene miedo en el mundo fantástico, que es un mundo totalmente desconocido. Lo enfrenta y se refugia en él para huir del mundo real. Lo asume como si fuera una fuga de su vida real, sin percibir que es el mundo imaginario es tan terrorífico como el mundo real.

Como ya he mencionado, lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso están presentes desde la primera escena. Aunque parezcan semejantes, existen algunas diferencias entre los tres. El autor Tzvetan Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica*, plantea una distinción muy interesante entre los tres:

Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la 'realidad' tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas, y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: **lo extraño**. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de **lo maravilloso**. (TODOROV, Tzvetan, 2007, p. 22).

Cuando la película empieza, el espectador es transportado del final de la historia al inicio, a través de los ojos de la niña:

Oscuridad: una dulce canción de cuna, tarareada por una voz femenina (...). Una respiración infantil. Difícil, llena de dolor (...). En primer plano, el rostro de Ofelia: 10 años, ojos enormes, húmedos, pelo negro como el ala de un cuervo. Yace en el suelo musgoso. De su nariz mana un grueso hilo de sangre. Pero la sangre fluye hacia atrás, hacia la nariz. Gota a gota, la sangre desaparece y su piel absorbe la mancha, quedando impoluta" (GONZÁLEZ, Iñárritu 2006, p. 1).

Los primeros indicios de la estructura presentada por Propp en el cuento maravilloso los encontramos en la película en las palabras del narrador que, al comenzar la historia de la princesa, empieza diciendo que huyó del mundo subterráneo al mundo de los humanos. Al afirmar que los cuentos de magia son, desde el punto de vista morfológico, una narrativa que saliendo de un daño o una carencia termina en matrimonio u otras recompensas como desenlace (PROPP, 2001, p. 90), percibimos que esa afirmación se encaja perfectamente en la película de Del Toro, junto con la estructura defendida por el autor ruso para explicar qué es el cuento maravilloso.

Cuando la película empieza, el espectador se depara con la historia de la Princesa Moana que queriendo conocer el mundo de los humanos se fuga a la superficie, donde el viento borra de su memoria todos los recuerdos de quien era.

Cuentan que hace mucho, mucho tiempo, en el reino subterráneo donde no existe la mentira ni el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos. Soñaba con el cielo azul, la brisa suave y el brillante sol. Un día, burlando toda vigilancia, la princesa escapó. Una vez en el exterior, la luz del sol la cegó y borró de su memoria cualquier indicio del pasado. La princesa olvidó quién era, de dónde venía.



Su cuerpo sufrió frío, enfermedad y dolor. Y al correr de los años, murió. Sin embargo su padre, el rey, sabía que el alma de la princesa regresaría, quizás en otro cuerpo, en otro tiempo y en otro lugar, y él la esperaría hasta su último aliento, hasta que el mundo dejara de girar (GONZÁLEZ, Iñárritu 2006, p. 1).

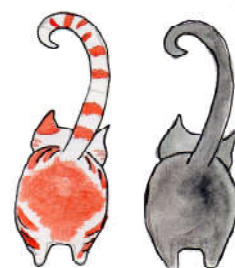
Para Propp (2001, p. 20), cada función origina una nueva secuela que desarrollará la historia. En la película identificamos las funciones nombradas por el citado autor y otros elementos que son constitutivos de los cuentos. Veamos ahora de qué forma la película encaja en la teoría de Propp:

El alejamiento. Podemos percibir que en la película hay distintos tipos de alejamientos. Al comienzo de la historia tenemos la fuga de la Princesa Moana del mundo subterráneo. Lo mismo sucede con Ofelia cuando se aleja de su madre, que está sintiéndose enferma y camina en la dirección del monumento. Ofelia vuelve a alejarse de casa, cuando llega al campo y sigue al bicho pálido hasta adentrarse en el Laberinto. Propp (2001, p. 37) habla de que sea cual sea el motivo, el personaje tiene que alejarse de casa. Ofelia también sufre distintas *prohibiciones*, quizás la más importante sea cuando su madre le sugiere no continuar leyendo las historias de hadas: “Ya eres muy mayor para llenarte la cabeza con zarandajas” (GONZÁLEZ, Iñárritu, *op. cit.*, p.03). Cuando Ofelia sigue al bicho pálido y empieza a acceder al laberinto, Mercedes la llama de vuelta.

En la película existen muchos símbolos y metáforas. El Laberinto es una de ellas por representar una figura prohibida. Ofelia transgrede esta prohibición al continuar leyendo sus cuentos de hadas y adentrarse en el laberinto. Propp (2001) comenta que una de las *transgresiones* es el retraso, esto sucede cuando Ofelia se retrasa para la cena de Vidal porque está realizando la primera prueba que el fauno le encargó. Cuando vuelve está sucia y se ha roto su vestido. Ofelia pasa por toda la película transgrediendo las reglas, saltándose las normas, por ejemplo, en la *segunda prueba* cuando el fauno le encarga irse al reino del hombre pálido y le prohíbe comer o beber algo en la cena. Ofelia no obedece y la consecuencia es la muerte de una de las hadas que le ayuda en la prueba, provocando la ira del fauno.

El *interrogatorio*, durante la película hay diversos tipos de interrogatorios realizados por Vidal, que es el padrastro de Ofelia. Destacamos cuando Vidal encuentra a Ofelia debajo de la cama de su madre, haciendo un conjuro de magia con una planta para salvarla. Vidal quiere saber qué hace Ofelia allí. Otro *interrogatorio* ocurre cuando Vidal tortura a uno de los sublevados para coger *informaciones* sobre el resto de los rebeldes.

Vidal es el personaje que podemos caracterizar como un *falso-héroe*. Cree que está salvando España de la gran amenaza comunista y no mide esfuerzos para amargar la vida de todos los que están a su alrededor. Sobre esta actitud, Propp comenta que el villano utiliza su *ardid* para conseguir tener éxito. De esta forma, Vidal logra identificar a los infiltrados que, desde su propia casa, ayudan a los sublevados. Este es el caso de Ferreiro, que es el médico que ayuda a los rebeldes y quien acaba muriendo. Además de matar a sus opositores, Vidal provoca un gran *daño* a Ofelia al priorizar el nacimiento de su hermanastro por encima de la salud de Carmen, la madre de la niña. Vidal quiere que su hijo nazca en una España limpia y sueña en transmitir estos mismos valores a su hijo, como su padre hizo con él.



Cuando Carmen muere, Vidal hace poco caso tanto de su muerte como del sufrimiento de Ofelia, centrando sus atenciones en su hijo y dejando a Ofelia en el más completo aislamiento. Podemos afirmar que de ello se genera *la intriga* de la historia, que tendrá su desenlace al final de la misma. Con la muerte de su madre, las carencias afectivas de Ofelia aumentan. Volvamos al inicio y recordémonos que Ofelia se marcha al pueblo con su madre porque no tiene padre y Carmen no consigue sustentarlas a las dos.

Hay una latente *carencia* de Ofelia en relación a una figura paterna y por eso se rehúsa a llamar padre a Vidal. Ofelia ejecuta todas las pruebas y se enfrenta a todos los peligros porque su deseo es volver al reino, donde, supuestamente está su padre. Cree que es la princesa Moana porque su padre abrió muchos portales para que ella volviera. Castillo-Biasi da una estupenda explicación de esto cuando afirma: “A carência de Ofélia diz respeito a desestruturação de sua família, a ausência da figura de seus pais junto seu desejo por um mundo em paz, harmonia e felicidade, como narrado no início do filme” (2011, p. 29).

Propp afirma que hay dos tipos de *héroe*. Podemos decir que Ofelia es el “*héroe o heroína víctima*” porque sufrió un daño al dejar el mundo subterráneo, por eso ahora hace todo lo posible para volver, intentando vencer todas las pruebas que el fauno le impone para subsanar este y otros daños. *La mediación* consiste precisamente en eso. Esta reacción de Ofelia empieza cuando ella misma acepta la idea que es la princesa Moana. El fauno le presenta la propuesta de las pruebas para probar que su esencia no se perdió en el mundo de los humanos. Propp (2001, p. 25) menciona como función *la salida del héroe de casa*. Percibimos en la película que esta partida se presenta en la historia varias veces. Primero, cuando se cuenta la historia de la princesa Moana. Después, cuando Ofelia realiza las pruebas, como la de salvar el árbol del sapo que está matándolo y la de recuperar la llave de oro, la de coger el puñal del reino del hombre pálido y la última, la de la prueba en el laberinto.

Continuando con las pruebas, Ofelia, al seguir los insectos, encuentra la figura de un fauno que se presenta como su humilde siervo y le hace la revelación de quién realmente es. Propp, en su libro, habla de la función del *donante* que es el responsable por ayudar al héroe en su búsqueda. Es ese *donante* el que presenta las pruebas a Ofelia.

En la película se evidencia que este donante es el Fauno, quien le presenta sus diferentes pruebas. Así, en su primera prueba, la niña deberá salvar un árbol de un sapo horrible que está comiendo insectos en su interior, matándolo poco a poco. Además Ofelia tendrá que recuperar la llave de oro. Pero antes de realizar la prueba, el Fauno le regala un libro, *el libro de las encrucijadas*, para que le sirva de ayuda en su búsqueda.

Propp menciona que el primer contacto entre el héroe y el donante se da en forma de dialogo. Esto sucede en la película cuando el fauno y Ofelia tienen su primera charla.

En la segunda prueba el Fauno da a Ofelia una tiza que la ayudará a llegar al reino del hombre pálido. Esta tiza es fundamental porque tiene el poder de abrir puertas que llevarán a Ofelia al otro reino. Conforme explica Propp, el héroe tiene que encontrar su objeto de búsqueda en otro reino. En el laberinto, Ofelia siempre se desplaza



con la ayuda de las hadas, del propio Fauno y de los objetos mágicos, como el libro y la tiza.

En la tercera prueba Ofelia tiene que llevar a su hermano al laberinto. Esta es la *tarea más difícil* que Ofelia tiene que enfrentar. De todas las pruebas, es la única que Ofelia no cumple. Por eso, el Fauno la deja y Vidal la encuentra con su hermano. Podemos afirmar que este *nudo de la intriga* lleva a la película a su desenlace final, en el que el villano será *desenmascarado y vencido*. La *lucha y el combate* son otros elementos apuntados por Propp que también son encontrados en la película. Ofelia rapta a su hermano y lo lleva al laberinto bajo las órdenes del Fauno. Sin embargo, se rehúsa a matarlo, lo que provoca el abandono del Fauno. En este momento, Vidal la encuentra y le dispara.

Siguiendo los argumentos de Propp sobre el cuento maravilloso, la muerte de Ofelia podría suponer el final de la película. Sin embargo, percibimos que por el hecho de no derramar la sangre de su hermano inocente y sacrificarse ella en su lugar, la niña demuestra que realmente es la princesa Moana y que su esencia no se perdió en el mundo real. Así, acompañamos la llegada de Ofelia al reino subterráneo, donde su padre la espera. Es decir, el verdadero final de la historia es de triunfo de Ofelia en el mundo mágico. Mientras tanto, en el mundo real, Vidal, al salir del laberinto con su hijo en brazos, es abordado por un grupo de rebeldes que lo matan. Además, otra de las características que Propp apunta en su teoría es la que hace referencia a la *marca* que tiene el héroe. Del Toro nos enseña esto en la escena en que el Fauno se presenta por primera vez a Ofelia: “No sois hija de hombre. La luna os engendró. En vuestro hombro derecho hallaréis una marca que lo confirma” (GONZALÉZ, Iñárritu , *op. cit.*, p.01).

En la teoría del autor ruso aún podemos destacar la función de la *llegada del héroe de incognito* a un determinado lugar. Recordemos que al inicio de la película nadie sabe qué pasó con la princesa Moana o cuándo volverá. El reconocimiento de que Ofelia es Moana se da por intermedio del Fauno, que afirma que ella es la princesa Moana, hija del rey de Belmorra.

Llegamos a la conclusión que el asesinato de Ofelia a manos de Vidal en el mundo real representa no solo *la derrota del antagonista*, sino la posibilidad de que ella misma *venza* y cumpla su destino, que es volver a su reino. Esto significa que Ofelia repara el *daño* que tenía porque encuentra a su madre y sana la *carencia*, una vez que supera las pruebas y pasa por el último portal que su padre le había abierto para que ella pudiera *regresar* a su reino. Ofelia es reconocida cuando llega al mundo subterráneo y gana una *nueva apariencia* con zapatos y un lindo vestido.

En suma y por todo lo expuesto en este apartado, al analizar la película *El laberinto del fauno* bajo la perspectiva de Propp, podemos percibir en cada escena la presencia de las funciones apuntadas por el autor ruso. No nos cabe a nosotros la discusión de si es real o imaginario lo que sucede con Ofelia. No podemos concluir si todo lo que le pasa es fruto de su mente imaginativa y de su soledad por encontrarse sola en el mundo, desprovista de afecto o si realmente el mundo maravilloso que se describe en la película es realmente verdadero. Si así fuese, las pruebas que tuvo que pasar le habrían abierto la puerta al reino donde la aguardaban su padre y su madre junto con una multitud de súbditos que la esperaban para ascender al trono, cumpliendo así su destino. Habrá, como es lógico, multitud de opiniones. Para los más realistas, todo no fue más que un sueño que llevó a Ofelia a la muerte.



Sin embargo, para los que creen en la existencia de otros mundos, Ofelia recuerda, a Segismundo que cogió las riendas de su destino y venció.

Referências bibliográficas

ACEBO, Sofía García. *Gramática de la lengua española. Manuales prácticos*. Barcelona: Vox, 2008.
DEL TORO, Guillermo. *Pany's Labyrinth* (DVD), Warner Bros, 2006, Suspense/Fantasia/Drama. 118min.

DI-BIASI, Rodrigo Castilho. *O simbolismo iniciático como estrutura narrativa oculta no filme "O labirinto do fauno"*. 2011. Disponible en: http://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/rodrigo_castilho_biasi.pdf. Último acceso en 28/10/2013.

GOTLIB, Nádia Batelha. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

HEERINGA, K. *Lo fantástico de la película analizado*. Disponible en: <https://www.las.uu.nl/~heeringa/portfolio/Spaans/la%20tesina%20en%20total.pdf>. Último acceso en 30/10/2013.

IÑARRITÚ, González. A. *Guión cinematográfico de GUILLERMO DEL TORO. El laberinto del Fauno*. Madrid: Colección Espira, 2006.

PINNA, Daniel Moreira S. *O lugar narrativo na mídia visual: temporalidade não linear*. PUC/RJ. 2005. Disponible en www.users.rdc.puc-rio.br. Último acceso el 23/05/2013.

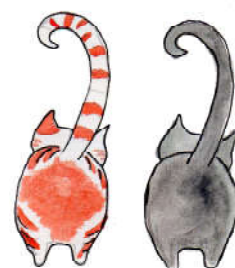
PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução a literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
www.eslavoteca.blogspot.com.br Último acceso el 05/05/2013.

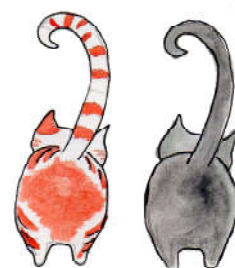
Notas

¹ Graduada do curso de Letras– espanhol pela Universidade federal do Pará (UFPA), atualmente é aluna do curso de letras–inglês pela mesma universidade, especializada em metodologia da educação do ensino superior (UNINTER–CESUMAR).E-mail: wendyjoyce25@gmail.com

² Boris Schnaiderman, no prefacio a edição brasileira da obra



⁴ Baba-Yaga es una figura del folclore de los pueblos eslavos (rusos, poloneses y búlgaros). Su nombre tiene varios significados. En ruso “Baba” puede ser “abuela”, en búlgaro puede ser “bruja”.



MARINATAMBALO:

CRÍTICA E LITERATURA



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

