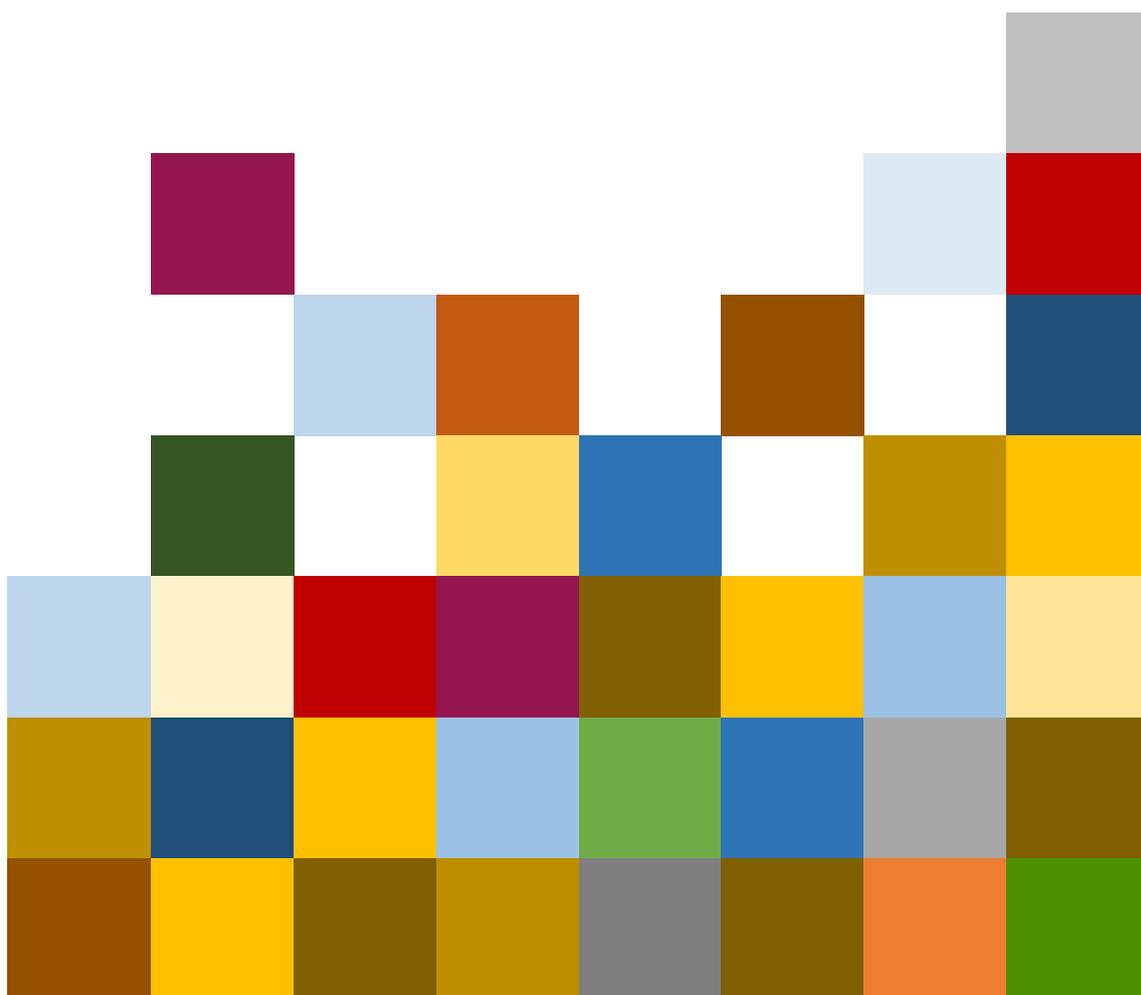


interFACES

vol. 31, n. 1, jan.-jul. 2021

**O teatro do mundo e
o mundo do teatro**



interFACES

**Centro de Letras e Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

interFACES foi produzida pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em julho de 2021, pela Coordenação de Integração Acadêmica de Pós-Graduação. Cidade Universitária – Edifício da Reitoria – Térreo – CEP: 21949-900 – Rio de Janeiro – RJ. Tel: (21) 3938-1700 / (21) 3938-1703 / Fax: (21) 3938-1709.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Denise Pires de Carvalho
Reitora

Cristina Grafanassi Tranjan
Decana do Centro de Letras e Artes

Fabiano Dalla Bona
Coordenador de Integração Acadêmica de Pós-graduação do Centro de Letras e Artes

EDICIAÇÃO

Ermelinda Azevedo Paz Zanini (1998-2002) – Margareth da Silva Pereira (2002-2006) – Flora De Paoli Faria e Sonia Cristina Reis (2007-2010) – Celina Maria Moreira de Mello, Sonia Cristina Reis e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (2011-2016) – Fabiano Dalla Bona (2017-2021)

CONSELHO EXECUTIVO

Faculdade De Letras – Profa. Aniela Improta França

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Profa. Mônica Santos Salgado (PROARQ), Profa. Eliane de Almeida da Silva Bessa (PROURB).

Escola de Música – Prof. João Vidal

Escola de Belas Artes – Profa. Julie de Araújo Pires

Conselho Editorial – Alejandra Vitale (Univ. de Buenos Aires, Argentina), Anna Gural-Migdal (University of Alberta, Canada), Carlos Eduardo Falcao Uchoa (UFF), Carole Gubernikoff (UNIRIO), Cecília Conde (CBM), Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ), Claudia Poncioni (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França), Cristiane Rose de Siqueira Duarte (UFRJ), Dinah Maria Isensee Callou (UFRJ), Evanildo Bechara (UERJ), Flora De Paoli Faria (UFRJ), Geraldo Ramos Pontes Júnior (UERJ), Jean-Yves Mollier (Univ. Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, França), Jean-Pierre Blay (Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, França), José Luiz Fiorin (USP), Joseph Jurt (Univ. Freiburg, Alemanha), Leonardo Mendes (UERJ), Márcio Doctors (UNESCO), Márcio Venício Barbosa (UFRN), Maria Antonieta Alba Celani (PUC-SP), Marilena Giammarco (Univ. Pescara, Itália), Mauro César de Oliveira Santos (UFRJ), Mauro Porru (UFBA), Meri Torras Frances (Univ. Autònoma de Barcelona, Espanha), Orna Messer Levin (UNICAMP), Paulo Venâncio Filho (UFRJ), Sheila Ornstein (USP), Sylvia Ficher (UnB), Vera Lúcia Casa Nova (UFMG).

SECRETARIA GERAL – Deise Rocha de Oliveira Cerqueira.

EDITORES COLABORADORES – Deise Rocha de Oliveira Cerqueira e Wagner Ramos Ridolphi

DIAGRAMAÇÃO – Zadig Gama.

ISSN 1516-0033

Revista Interfaces © 2021 Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Esta publicação segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

R349

Revista Interfaces/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Ano 26, no 31 (janeiro-junho – 2021) – Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2020– semestral.

ISSN 1516-0033

1. Arte – Periódicos brasileiros. 2. Arquitetura, Urbanismo e Design – Periódicos brasileiros. 3. Literatura e Linguística – Periódicos brasileiros. 4. Música – Periódicos brasileiros. 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes.

CDD: 705

Sumário

Apresentação

Fabiano Dalla Bona	5
---------------------------------	----------

Dossiê

Calabar e a construção cênica da ausência

Teresa Beatriz Azambuya Cibotari	10
---	-----------

“Ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava um teatro”: estudo sobre *Um Auto de Gil Vicente*

Juliana de Souza Mariano	22
---------------------------------------	-----------

Por entre percursos desorientados: o absurdo na peça *O labirinto* (1956), de Fernando Arrabal

Caroline Marzani	42
-------------------------------	-----------

Características e recepção de textos dramáticos de Figueiredo Pimentel na obra *Os meus brinquedos*

Cristina Rothier Duarte	60
--------------------------------------	-----------

Alfonsina Storni: um teatro para uma educação feminista

Cristiane de Mesquita Alves	77
--	-----------

O riso e o senso de proporção no teatro de Natalia Ginzburg

Iara Machado Pinheiro	92
------------------------------------	-----------

Varia

Dante por um e por todos: *L'Iride* e as letras italianas no Brasil oitocentista

Gisele Batista da Silva, Wellington de Jesus Neves Rodrigues	115
---	------------

A literatura contemporânea sob o olhar da crítica literária: sedições e confrontos

Madalena Aparecida Machado	127
---	------------

Cartografia performativa: proposta de abordagem qualitativa para as ciências humanas

Claudia Maria de Lima Graça, Clarissa Rodrigues Gonzales	150
---	------------

Contents

Presentation Fabiano Dalla Bona	5
---	---

Articles

Calabar and the scenic construction of absence Teresa Beatriz Azambuya Cibotari	10
“Resurrecting Gil Vicente to see if the theater was resurrected”: a study on <i>Um Auto de Gil Vicente</i> , by Almeida Garrett Juliana de Souza Mariano	22
Among disoriented routes: the absurd in the play <i>The labyrinth</i> (1956), by Fernando Arrabal Caroline Marzani	42
Characteristics and reception of dramatic texts by Figueiredo Pimentel in the literary work <i>Os meus brinquedos</i> Cristina Rothier Duarte	60
Alfonsina Storni: a theater for feminist education Cristiane de Mesquita Alves	77
The laugh and the sense of proportion in Natalia Ginzburg’s theater Iara Machado Pinheiro	92

Varia

Dante for one and for all: <i>L'Iride</i> and Italian letters in nineteenth-century Brazil Gisele Batista da Silva, Wellington de Jesus Neves Rodrigues	115
The contemporary Literature under the Literary Critical look: seditions and confronts Madalena Aparecida Machado	127
Performative cartography: proposal for a qualitative approach in Human Sciences Claudia Maria de Lima Graça, Clarissa Rodrigues Gonzales	150

Apresentação

Fabiano Dalla Bona

Com a pandemia de Covid-19 o planeta parou diante de uma ameaça invisível e poderosa que apenas no mês de junho, no Brasil, fez mais vítimas que nos anteriores onze meses, totalizando quase 33 mil mortes, segundo dados do Ministério da Saúde.

Face a um número tão grande de perdas, inclusive de colegas docentes, técnicos administrativos, discentes e familiares, a Revista interFACES, além de manifestar seu profundo pesar, decidiu mudar também seu *layout*. Essa mudança reflete, antes de mais nada, a necessidade de tornar a vida – e a leitura – mais leve após todos os traumas decorrentes dos inúmeros meses de confinamento, de privações de toda a sorte e de dor. Inauguramos uma nova fase, na esperança de que seja auspiciosa.

Todos os setores da vida humana muito sofreram, e ainda sofrem, os efeitos devastadores desse vírus, mas sem dúvida alguma, o setor cultural talvez tenha sido um dos mais prejudicados com o fechamento das salas de espetáculo, teatros, cinemas; suspensos todos os shows, feiras, convenções. Artistas, diretores, produtores, cenógrafos, cenotécnicos, operários: todos sem trabalho! O mundo do teatro parou, mas e o teatro do mundo?

No presente número, que também sofreu atrasos e percalços por causa da pandemia, apresentamos significativas contribuições que abordam o universo teatral. A primeira delas, intitulada *Calabar e a construção cênica da ausência*, de Tereza Beatriz Azambuya Cibotari analisa o texto de Chico Buarque e Ruy Guerra publicado em 1973 em plena ditadura militar, texto e espetáculo que sofreram diversas intervenções da censura, e que aborda a presença/ausência do personagem Domingo Fernandes Calabar, personagem que a história imortalizou como um traidor, e cuja metáfora era mais do que importante naqueles anos. Para a autora, trata-se de um espetáculo icônico pois o protagonismo do personagem é um elemento dissidente que é construído a partir da sua ausência, pois aparece apenas na voz dos demais personagens.

Tratando de uma temática bastante semelhante, Juliana de Souza Mariano apresenta o artigo “*Ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro*”: um

estudo sobre um auto de Gil Vicente, de Almeida Garret. A autora apresenta as bases do projeto civilizatório liderado e posto em prática por Garrett, ou seja, a restauração do teatro português no século XIX, e discute como, ao ambientar ação de seu drama em 1521, Garrett poderia falar da própria época e questionar os limites da democracia liberal conquistada.

Por entre percursos desorientados: o absurdo na peça O labirinto (1956), de Fernando Arrabal de Caroline Marzani, releva a temática do aprisionamento sem justificativa, o julgamento equivocados, a incapacidade de comunicação entre os personagens e a falta de perspectiva futura do sujeito enclausurado, situações que na peça do escritor, dramaturgo e artista plástico espanhol, revelam a falta de perspectiva futura da qual o indivíduo se depara nos períodos de pós-guerra do século XX, como também refletem os absurdos do mundo moderno.

De volta ao âmbito do teatro brasileiro, dessa vez oitocentista, *Característica e recepção de textos dramáticos de Figueiredo Pimentel na obra Os meus brinquedos*, de Cristina Rothier Duarte trata do teatro voltado ao público infantil brasileiro do século XIX. Ao trazer uma análise sobre *Os meus brinquedos*, a autora releva o caráter pedagógico e edificante da obra, mas também conclui possuir um caráter voltado à diversão e deleite do pequeno público, trazendo à tona uma faceta pouco conhecida desse autor macaense.

Sempre a propósito do teatro infantil, Cristiane de Mesquita Alves discute o papel desse tipo de teatro na formação do público infantil – mas não apenas infantil - no artigo *Alfonsina Storni: um teatro para uma educação feminista*, e apresenta reflexões sobre como a produção da autora argentina contribuiu para a criação de uma consciência mirrada na não divisão de classes e gêneros.

Iara Machado Pinheiro assina o artigo intitulado *O riso e o senso de proporção no teatro de Natalia Ginzburg* e analisa alguns fragmentos de comédias teatrais da autora italiana, mais conhecida em nosso país por seus romances, para discutir as configurações do humor e seus possíveis desdobramentos éticos, sugerindo que o cômico pode ser uma ferramenta para retirar a primazia do ‘eu’, narrativamente, enquanto promove um laço pela vulnerabilidade comum e pela falibilidade humana.

Na sessão VARIA, Gisele Batista da Silva e Wellington de Jesus Neves Rodrigues assinam o artigo *Dante por um e por todos: L'Iride e as letras*

italianas no Brasil oitocentista e apresentam um estudo de fontes primárias sobre a apropriação da figura poética de Dante Alighieri, feitas pelo professor e poeta genovês Alessandro Galleano Ravara, como forma de divulgação das letras italianas no periódico *L'Iride Italiana* publicado na Corte do Rio de Janeiro.

A literatura contemporânea sob o olhar da crítica literária: sedições e confrontos de Madalena Aparecida Machado oferece uma análise dos romances *Eles eram muitos cavalos* e *Nove noites* de Luiz Ruffato. Com base nos estudos de Beatriz Resende, Alcir Pécora, Pierre Bourdieu e Giorgio Agambem, a autora procura compreender o atual panorama da literatura tentando responder, inclusive, o que é literatura.

Por fim, Cláudia Maria de Lima Graça e Clarissa Rodriguez Gonzales no artigo intitulado *Cartografia performativa: proposta de abordagem qualitativa para as ciências humanas* apresentam a definição daquilo que chamam de cartografia performativa, isto é, uma cartografia que tem como objetivo a produção de textos que expressem o modo como a/o pesquisador/a se vê atravessado/a pela experiência investigativa, vinculando a produção de conhecimento ao compromisso ético de articular discurso e ação, teoria e prática, concluindo que tal abordagem pode ampliar o leque de opções disponíveis para empreender pesquisas de teor autoral nas ciências humanas, enfatizando o engajamento político e os processos subjetivos pelo/a pesquisador/a vivenciados.

Boa leitura!

Calabar e a construção cênica da ausência

Calabar and the scenic construction of absence

Teresa Beatriz Azambuya Cibotari¹

Resumo: O presente trabalho propõe-se a analisar o texto dramático *Calabar, o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra (1973), discutindo os processos de construção cênica do personagem que dá nome à peça, mas que não aparece efetivamente, a não ser pela voz dos demais personagens. Nesse sentido, o estudo pretende observar como é elaborada a ausência, conferindo-lhe um potente protagonismo, e quais os sentidos que essa construção formula, considerando o contexto repressivo no qual a peça foi escrita. A análise terá como fundamentos teóricos os processos de construção de personagens dramáticos (PALLOTTINI, 1989; BENTLEY, 1967); o conceito de polifonia (BAKHTIN, 2002) e o sentido estético da criação de personagem, também proposto por BAKHTIN (2011).

Palavras-chave: Teatro. Calabar. Chico Buarque. Personagem.

Abstract: The present work proposes to analyze the dramatic text *Calabar, o elogio da traição*, by Chico Buarque and Ruy Guerra (1973), discussing the processes of scenic construction of the character that gives the piece its name, but that does not appear effectively, be by the voice of the other characters. In this sense, the study intends to observe how the absence is elaborated, giving it a powerful role, and what are the meanings that this construction formulates, considering the repressive context in which the piece was written. The analysis will have as theoretical bases the processes of construction of dramatic characters (PALLOTTINI, 1989; BENTLEY, 1967); the concept of polyphony (BAKHTIN, 2002) and the aesthetic sense of character creation, also proposed by BAKHTIN (2011).

Keywords: Theater. Calabar. Chico Buarque. Character.

Calabar: uma recuperação histórica denunciante

Calabar, o elogio da traição (1973) é uma peça teatral escrita por Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra. Trata-se de um dos episódios mais icônicos da censura brasileira, no período da ditadura militar, visto que o espetáculo, com produção de Fernando Torres, teve a apresentação proibida às vésperas de sua estreia.

A obra recupera o período da ocupação dos holandeses no Brasil, conferindo protagonismo ao personagem histórico Domingo Fernandes Calabar.

¹ Doutoranda em Teoria Literária – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

E-mail: teresabam@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2663-7264>.

A escolha desse personagem é bastante emblemática, considerando que, no discurso histórico oficial, Calabar foi um traidor, por ter ajudado os holandeses a conquistar espaço no nordeste brasileiro no Século XVII. A recuperação histórica proposta é feita por mecanismos dramáticos que colocam a traição no centro do conflito, o que leva à atualização do contexto histórico e à elaboração de uma denúncia estética acerca do período da ditadura militar, época em que a peça foi criada.

Tão engenhosa e contundente foi essa construção que despertou a ira dos censores, fazendo com que a obra sofresse diversos vetos. Como já dito, apesar de ter sua montagem autorizada pela censura prévia, o espetáculo foi proibido às vésperas de sua estreia, ocasionando um prejuízo sem tamanho aos seus produtores. A dimensão desse problema é relatada por Ruy Guerra, um dos autores, em entrevista² concedida ao jornal *O Globo*:

- Em 1973, queríamos que a Censura viesse logo, já nos ensaios, para evitar uma proibição depois que já tivéssemos levantado o espetáculo inteiro. Corremos atrás dos censores para que eles nos vissem e decidissem logo o que seria da peça, mas eles adiaram até o último minuto, deixando todos no prejuízo — conta Guerra, que escreveu o texto na então casa de Chico, na Lagoa (FONSECA, 2013).

Além do espetáculo, a parte musical da obra também foi censurada. O disco contendo as músicas da peça sofreu cortes no título, na capa e nas letras. Os censores vetaram o título original (“Chico Canta Calabar”), em razão de que as iniciais CCC poderiam fazer alusão ao “Comando de Caça aos Comunistas”. Dessa forma, o disco recebeu o título de “Chico Canta”. O compositor Chico Buarque relata, em entrevista no DVD *Bastidores*³, que algumas músicas foram proibidas parcialmente, com supressão de palavras, e que, na gravação, tais supressões eram, muitas vezes, substituídas por palmas.

2 FONSECA, Rodrigo. “Marco da censura no Brasil, Calabar faz 40 anos com nova montagem”. *O Globo Cultura* (online). 2013. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/marco-da-censura-no-brasil-calabar-faz-40-anos-com-nova-montagem-8363246>. Acesso em 22 de outubro de 2019.

3 BUARQUE, Chico. *Bastidores*. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=phC9EAYaud8>. Acesso em 12 de dezembro de 2019.

O texto dramático, entretanto, teve sua circulação autorizada e foi publicado originalmente em 1973. A obra teve várias edições, com mudanças pontuais ao longo desse percurso. O presente estudo concentra-se na análise desse texto, na versão publicada no ano de 1975, e pretende observar, especialmente, a construção particular que é feita do personagem central da obra, *Calabar*, que não aparece efetivamente na ação dramática, a não ser pela voz dos demais personagens.

A análise compreenderá uma recuperação acerca dos processos de construção da personagem dramática (PALLOTTINI, 1989; BENTLEY, 1967) e uma discussão acerca do sentido estético da criação de personagem (BAKHTIN, 2011). Em seguida, será observado o lugar que Calabar ocupa na peça em questão, fundado no protagonismo da ausência.

A composição do personagem dramático

O gênero dramático distingue-se dos demais especialmente pelo aspecto conceitual da *ação*. O conceito advém da poética aristotélica e é largamente tratado por muitos estudiosos. Renata Pallottini (1983), na obra *Introdução à dramaturgia*, apresenta um amplo panorama acerca dessa questão, em que evidencia como o aspecto central da ação dramática é relacionado a questões como a completude, segundo Aristóteles; ou à execução de uma vontade humana, segundo Dryden; ou, ainda, à questão do *conflito*, conforme Hegel. Para o filósofo alemão, “a poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada; mas não pacificamente, e sim através de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres, que caminha até o desenlace final” (PALLOTTINI, 1983, p. 16).

Pallottini, ao estabelecer esse panorama no qual concepções distintas são confrontadas, evidencia que a ação dramática é um aspecto fundamental para a compreensão do gênero. A ação, portanto, é “o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimento e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta” (PALLOTTINI, 1989, p. 11).

Fabiano Tadeu Grazioli (2019), ao recuperar as concepções do pesquisador francês Pavis acerca da *ação*, anota que “o primeiro passo da análise dramaturgica é determinar a ação” (p. 344), definida como “a sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens” (PAVIS apud GRAZIOLI, 2019, p. 344). Desse modo, a ação é elemento fundamental, mas não existe sozinha, ou seja, sua concretude se dá por meio dos personagens. Nesse sentido, importa particularmente a concepção de Hegel apresentada por Pallottini. Para o filósofo alemão, a ação é o que movimenta o drama e é produzida

a partir de personagens livres, conscientes, responsáveis, que têm vontade e podem dispor dela, que conhecem seus objetivos e os perseguem através de um todo que inclui outras vontades e outros objetivos colidentes com os primeiros (PALLOTINI, 1983, p. 24).

Diferentemente do gênero narrativo, em que o narrador aparece como força motriz do texto, no gênero dramático o personagem é quem conduz o avançar dos acontecimentos. Assim sendo,

o personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator (PALLOTINI, 1989, p. 11).

Dessa forma, a composição do personagem é um elemento essencialmente relevante na estruturação do texto dramático. As escolhas do autor, tanto no que se refere ao enredo, ao conflito ou a outros elementos importantes como espaço ou tempo, só se efetivam por meio dos personagens. Nesse sentido, compô-los não é uma tarefa fácil. Do êxito dessa composição é que depende, de certo modo, o êxito de todo o texto dramático. Isso porque

o personagem é esse contorno de ser humano feito por um criador, mais ou menos preenchido de detalhes, imitador de uma pessoa, que está destinado a cumprir um papel na peça de teatro, dizendo, fazendo, agindo, mostrando-se por gestos, atitudes, entonações, levando adiante a ação dramática que é a essência da obra teatral (PALLOTINI, 1989, p. 13).

Além dessa importância funcional apontada, é preciso pensar que o personagem também se constitui como elo entre a vida real e a vida fictícia que está sendo criada naquele universo de representação. Bentley, na obra *A experiência viva do teatro*, dedica capítulos específicos aos elementos que compõem uma peça teatral. Quando trata do enredo, evidencia que sua matéria prima é feita “da vida, poderíamos confiantemente aventar, a vida em sua diversidade e sem exclusão do seu aspecto mais desagradável” (BENTLEY, 1967, p. 18). No capítulo seguinte, em que trata do personagem, o autor afirma que “Se a matéria-prima do enredo são os acontecimentos, em particular, os violentos, a matéria-prima da personagem são as pessoas, em especial o que se considera seus impulsos mais primitivos.” (BENTLEY, 1967, p. 44). A categoria em estudo efetiva essa ligação com a vida, de forma muito mais concreta que o enredo, já que

o autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhes são necessárias, dá-lhes as cores que o ajudarão a *existir*, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional” (PALLOTINI, 1989, p. 12).

Considerando que a ação é elemento essencial no texto dramático e que essa ação é realizada por meio dos personagens, surge o problema da presente análise. O personagem central da peça *Calabar, o elogio da traição* é fundado na ausência, ou seja, apesar de seu protagonismo, não aparece efetivamente; dá-se a conhecer apenas pela voz das demais personagens. A próxima seção destina-se a observar as questões da ação dramática e da construção desse personagem no texto em estudo, de modo a compreender que sentido é formulado na criação de um protagonismo ausente.

Calabar: a ausência reverberante

Muito já se disse acerca da importância da composição do personagem no processo criativo de um texto dramático. A obra *Calabar, o elogio da traição* (1973), é uma peça ousada nesse sentido, considerando que, ao recuperar um fato histórico nacional, dispõe de diversos núcleos nos quais transitam muitos personagens: autoridades políticas, religiosas, prostitutas, soldados, entre outros,

todos em interação e num mesmo plano, em que a traição e a delação funcionam como elementos fundantes da ação dos personagens, tanto nas relações históricas e sociais quanto nas afetivas.

Na primeira cena da peça, de ambientação, estão os personagens Frei e os moradores da localidade. Logo em seguida, surge Mathias de Albuquerque, que dialoga com um escrivão e faz surgir o personagem central da peça, Calabar:

MATHIAS (apontando a navalha para o escrivão) - Calabar...
FREI (off) - ... O fausto e aparato das casas era excessivo, porque por mui pobre e miserável se tinha o que não tinha seu serviço de prata...
MATHIAS - Não! (pausa) Capitão Domingos Fernandes Calabar. (estala a língua). Ponha Major.
ESCRIVÃO (anotando) - Major Calabar
(BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 2).

Pouco sabemos acerca de Calabar, mas já é possível perceber que lhe é atribuído lugar de destaque, posto que Mathias faz questão de que o escrivão registre seu cargo de Major. Logo em seguida, pela voz do mesmo personagem Mathias, temos acesso a mais informações sobre Calabar:

MATHIAS - Porque é que ele foi para lá?
Era um mulato bonito, pelo ruivo, sarará.
Guerreiro como ele não sei mais se haverá.
Onde punha o olho punha a bala.
Onde o mangue atola, o pé firmava.
Bom de briga, de mosquete e de pistola,
Lia nas estrelas e no vento.
Tendo a mata no peito e o peito atento,
Sabia dos caminhos escondidos
Só sabidos dos bichos desta terra
De nome esquisito de falar.
(...)
Pra que falar de seus dois metros de alto,
De seus olhos claros de assustar,
Capitão aqui, major passou no salto
Levou o seu saber para os flamengos
(...)
(BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 4).

A fala do personagem Mathias constrói cenicamente o personagem Calabar. Pallottini, ao discorrer sobre a composição de personagens, observa que “É curioso verificar que a primeira forma de conhecimento do personagem de que

podemos dispor é a visão da aparência física, *visão* efetiva, quando do espetáculo, ou imaginada, quando da só leitura de um texto teatral.” (PALLOTINI, 1989, p. 13).

A caracterização acerca de Calabar com a qual nos deparamos já no início da peça é um indicativo de que não se trata apenas de uma referência externa, ou mera alusão: Calabar é, sim, um personagem, mesmo na ausência. Pela fala de Mathias, dispomos tanto das características físicas quanto psicológicas de Calabar, ou seja, o personagem é composto de forma efetiva.

A próxima “aparição” desse personagem se dá na voz do Frei, que também faz ingressar na cena a personagem Bárbara:

FREI (off) - Neste tempo se meteu com os holandeses um mancebo mestiço mui esforçado e atrevido chamado Calabar. E levou consigo uma mameluca chamada Bárbara e andava com ela amancebado (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 4).

A descrição efetuada pelo Frei traz uma perspectiva diversa daquela apresentada por Mathias, que tratou de exaltar a figura de Calabar. O Frei, por sua vez, apresenta uma caracterização menos exultante, tratando-o por “atrevido” e destacando informações mais prosaicas, como o relacionamento afetivo desse personagem.

Após o surgimento de Bárbara, aparecem outros personagens: Anna de Amsterdam, o Holandês e Souto, na voz de quem Calabar é novamente referido:

HOLANDÊS: Três ficam na cidade para o que der e vier.
SOUTO: E Calabar?
HOLANDÊS: Calabar fica em Porto Calvo.
SOUTO (para o Frei) - Mathias vai gostar de saber disso (Para o Holandês) - Senhor, peço permissão para o acompanhar.
HOLANDÊS - Concedido.
SOUTO (para o Frei) - Tá feito. Diga a Mathias que Porto Calvo será novamente nosso. E com Porto Calvo, Calabar
(BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 4).

Até este momento, a ação avança sempre em torno da figura de Calabar. A questão conflituosa centra-se na disputa por esse prisioneiro. Claro que a ação dramática avança por meio dos personagens que surgem em cena, mas essa

progressão também é observável na figura do protagonista ausente, que vai habitando os discursos dos demais personagens, um a um.

A visão histórica oficial é reiterada principalmente pelo personagem Souto, que sempre acusa Calabar de traidor. No entanto, essa perspectiva vai sendo desfeita à medida que o próprio conceito de traição é questionado. Calabar morre enforcado, mas continua sendo, paradoxalmente, uma presença na ausência, o que pode ser observado nas palavras de Bárbara: “Anna, para Calabar morrer é preciso que também me matem” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 45). Nesse sentido, Calabar, mesmo na morte, segue fazendo avançar a ação dramática, posto que continua presente na voz dos demais personagens.

Há de se notar, inclusive, que esse protagonista chega próximo à concretude por meio do personagem Souto, com quem Bárbara se relaciona. Ao trair seu amor com aquele que traiu Calabar, Bárbara tenta corporificá-lo: “É a traição. Porque estar com o homem que traiu Calabar talvez seja uma maneira de estar mais perto dele” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 61). É interessante notar que, como se trata de um protagonista ausente, a morte não é um recurso cênico que impede a “aparição” de Calabar. Ele torna-se ainda mais concreto após esse momento.

As transformações desse protagonista são várias. Além do aspecto da abstração e da concretude, há uma constante oscilação no que se refere ao seu caráter. No início da peça, são enaltecidas as características guerreiras de Calabar. Após, o aspecto da traição que lhe é atribuído, aparece, principalmente, na voz de Souto. Já na visão de Bárbara, Calabar era um lutador pela pátria: “Foi por um Brasil assim que Calabar sempre lutou. O seu ideal” (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 59). Nessa perspectiva idealista e questionadora é que Calabar aparece pela última vez, na voz de Bárbara:

BÁRBARA - Um dia este país há de ser independente. Dos holandeses, dos espanhóis, dos portugueses... Um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não morre. Calabar é cobra de vidro. E o povo jura que o cobra de vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz (BUARQUE; GUERRA, 1975, p. 90).

Calabar, assim, é variável. Ora é visto como traidor, ora é colocado como exemplo de luta pela pátria. Essa variação é outro significativo mecanismo na construção do personagem dramático. Bentley, ao citar a classificação de Forster para a categoria das personagens, divididos entre rotundos e chatos, critica a desvalorização dos *tipos*, mas ressalta que “o ponto essencial da definição de FORSTER é que as personagens ‘rotundas’ são livres e, portanto, imprevisíveis e surpreendentes, ao passo que as personagens “chatas” só podem fazer o que fazem” (BENTLEY, 1967, p. 49).

Sem entrar no mérito da discussão acerca da importância das personagens *chatas*, conforme proposto pelo referido autor, interessa-nos notar aqui que Calabar é uma personagem imprevisível, ora traidor, ora salvador. Essa imprevisibilidade é constituída a partir das diversas perspectivas que enunciam sua caracterização. A multiplicidade de vozes a partir da qual Calabar é construído remete-nos ao conceito proposto por Bakhtin (2002, p. 2), que trata da polifonia, a qual “caracteriza-se pela multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis”. No caso, cada personagem da obra é uma consciência independente e cada uma apresenta uma faceta do protagonista do texto.

No entanto, apesar dessa multiplicidade, Calabar é um *todo*, cuja principal característica é a *ausência*. Quanto a essa questão, Bakhtin afirma que

A resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico” (BAKHTIN, 2011, p. 3, grifo do autor).

A ausência de Calabar, portanto, é uma resposta estética que reúne todas as definições dadas pela voz dos demais personagens. O sentido que essa formulação configura pode ser lido tanto no âmbito interno da ação dramática, que pretende relativizar o aspecto da traição (e a construção de um personagem ausente torna-se um campo fértil para a expressão de diversas visões), quanto no

sentido externo à ação, considerando que a peça foi elaborada no contexto da ditadura militar, em que o “sumiço”, a ausência de muitas pessoas era resultante de uma prática de Estado, que julgava como “traidores” aqueles que, na verdade, lutavam pela liberdade do país.

Calabar, presente

Calabar, o elogio da traição é um texto muito emblemático, sob vários aspectos. A escolha da recuperação de um personagem histórico, em sua essência polêmico, considerando-se o discurso histórico oficial que aponta Calabar como um traidor da pátria, é uma das primeiras repercussões impactantes do texto, tendo em vista que foi escrito na época da ditadura militar.

Todos os elementos dramáticos (personagens, tempo, espaço) são colocados num mesmo nível, a partir do aspecto da traição. O que se constrói, com isso, é o questionamento acerca de quem é, realmente, traidor. Esse recurso serve para atualizar o contexto histórico representado, fazendo notar que quem trai a pátria não é uma figura em si, mas o sistema de opressão, no caso, a ditadura.

Calabar é icônico nesse sentido, visto que seu protagonismo como elemento dissidente é construído a partir de um recurso bastante interessante: é um protagonista ausente, porque aparece apenas na voz dos demais personagens. Apesar disso, não é mera alusão ou referência, em razão de que seu processo de constituição é o mesmo das personagens “presentes”, ou seja, ele é caracterizado física e psicologicamente, além de também fazer mover a ação dramática, ao habitar o discurso dos demais personagens. Esses dois aspectos são, como vimos, propriedades constitutivas do personagem dramático.

O recurso empregado pelos autores foi bastante engenhoso, constituindo-se como uma resposta estética a um contexto de opressão e servindo como forma de reflexão e de denúncia. A contundência dessa construção acabou levando à censura do espetáculo, às vésperas de sua estreia.

Considerando todo esse contexto, é preciso salientar a relevância da obra de Chico Buarque e Ruy Guerra, especialmente do texto dramático. Se, de um lado, a montagem do espetáculo enfrentou dificuldades das mais diversas ordens, da mesma forma que o disco, que sofreu diversos cortes, o texto literário alcançou

permanência, tendo sido reeditado diversas vezes e lido até a atualidade. Isso se deu em razão de que utiliza de recursos estéticos inovadores, como a construção cênica da ausência, além de ser uma forma reverberante de denúncia social contra a opressão.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6^a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BUARQUE, Chico. *Bastidores*. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=phC9EAYaud8>. Acesso em 12 de dezembro de 2019.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar, o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

FONSECA, Rodrigo. “Marco da censura no Brasil, Calabar faz 40 anos com nova montagem.” *O Globo Cultura* (online). 2013. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/marco-da-censura-no-brasil-calabar-faz-40-anos-com-nova-montagem-8363246>. Acesso em 22 de outubro de 2019.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. “O texto dramático e a cena teatral: elementos de análise a partir de Patrice Pavis”. *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v. 11, n. 1, p. 337-352, jan-mar. 2019. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/article/download/16163/10120> Acesso em 08 nov. 2021.

NUNES, Elzimar Fernanda. *A reescrita da história em Calabar, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra*. Dissertação de Mestrado. Disponível em https://www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/1707/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_ElzimarFernandaNunesRibeiro.pdf. Acesso em 12 de dezembro de 2019.

PALLOTINI, Renata. “Ação dramática e conflito”. In: *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. “O personagem de teatro, o que é?”. In: *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

Enviado em: 29/01/2021.

Aceito em: 11/07/2021.

“Ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro”: um estudo sobre *um auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett

Resurrecting Gil Vicente to see if the theater was resurrected”: a study on *um auto de Gil Vicente*, by Almeida Garrett

Juliana de Souza Mariano¹

Resumo: Este trabalho pretende apresentar as bases do projeto civilizatório liderado e posto em prática por Almeida Garrett: a restauração do teatro português no século XIX. A partir disso, realizaremos uma análise de *Um auto de Gil Vicente*, peça de Garrett que retoma *As cortes de Júpiter*, de Gil Vicente, considerado o fundador da dramaturgia portuguesa. Discutiremos como, ao ambientar a ação de seu drama em 1521, Garrett poderia falar de sua própria época, questionando os limites da democracia liberal conquistada.

Palavras-chave: Almeida Garrett; século XIX; teatro; literatura portuguesa; Gil Vicente.

Abstract: This work intends to present the bases of the civilization project led and put into practice by Almeida Garrett: the restoration of portuguese theater in the 19th century. Based on that, we will make an analysis of *Um auto de Gil Vicente*, a play by Garrett that takes up *As cortes de Júpiter*, by Gil Vicente, considered the founder of Portuguese dramaturgy. We will discuss how, when setting the scene for his drama in 1521, Garrett could speak of his own time, questioning the limits of the conquered liberal democracy.

Key-words: Almeida Garrett; 19th century; theater; portuguese literature; Gil Vicente.

Gil Vicente e Almeida Garrett, grandes nomes da Literatura Portuguesa, estão separados por três séculos, mas apresentam pontos em comum. O primeiro, considerado o fundador do teatro português, serve de matéria para Garrett escrever o seu *Um auto de Gil Vicente* (1838) e de inspiração para a restauração das artes dramáticas no país.

Garrett, encarregado por Passos Manuel, líder setembrista e então Ministro do Reino, escreve à Rainha D. Maria II apelando por amparo ao teatro

¹ Professora substituta de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/IM.

E-mail: juli.smariano@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9284-0837>.

nacional. Para tal, evoca D. Manuel, grande incentivador das artes em sua corte, no século XVI e Gil Vicente, situando-o no panteão da Literatura:

O mesmo gênio poderoso que mandava descobrir a Índia, e que alterava o modo de existir do universo mandou também abrir a scena moderna da Europa. E o senhor rei D. Manuel tanto achou em Portugal os animos e os corações de Vasco da Gama e Pedro Nunes como os talentos d'este e os de Gil Vicente (*Diário do Governo*, 17 de novembro de 1836).

A proposta de criação do Conservatório de Artes Dramáticas e da Inspeção Geral dos Teatros é aprovada pela Rainha em 15 de novembro de 1836 e, dias depois, Garrett é nomeado Inspetor Geral dos Teatros e Vice-Presidente do Conservatório (o presidente era D. Fernando, pois o cargo deveria ser exercido por alguém da família Real). Luiz Francisco Rebello (1980) credita essa rapidez ao evidente interesse dos governantes em tornar o teatro instrumento de cultura e educação. Assim, o fator político é fundamental para que se compreenda o teatro português do século XIX. Deve-se ter em mente que houve, de fato, um projeto liberal de restauração desse teatro que, após Gil Vicente, hibernava em solo português. O problema era vasto:

Nem temos um theatro material, nem um drama, nem um actor. Os autos de Gil Vicente e as óperas do infeliz Antonio José foram nossas únicas produções dramaticas verdadeiramente nacionaes. Umas e outros, inda que por motivos diferentes, são obsoletos e incapazes de scena (GARRETT, 1880, p. 148).

No artigo intitulado “Origens do theatro moderno” publicado no periódico *O panorama* (1837), Garrett reconhece a importância fundamental de Gil Vicente:

(...) Gil Vicente é, no estado actual da nossa historia litteraria, considerado como o fundador da scena portugueza, pela mesma razão com que o podemos ter por inventor dos *rimances*, ou xácaras, dos quaes os mais antigos que existem são os que elle entresachou pelos seus Autos, e o que dedicou á morte de elrei D. Manoel (GARRETT, 1837, p. 13)

Na “Introdução” a *Um auto de Gil Vicente*, publicada em 1841, Garrett traça um panorama do teatro português e lamenta que, após as obras do autor das *Barcas*, não houve produções dramáticas genuinamente nacionais, exceto apenas pelas óperas de Antonio José:

Como o senhor rei D. Manuel deixou pouco vividoura descendência, também o seu poeta Gil Vicente deixou morredoiros sucessores. Outros pendões foram fazer a conquista, navegação e commercio dos altos mares que nós abandonamos; outras musas occuparam o theatro que nós deixamos. E d’esta última glória perdida, nem siquer memória ficou nos títulos de nossos reis.

(...)

Com effeito desde aquella epocha, nunca mais houve theatro portuguez (GARRETT, 1880, p. 147).

Os teatros portugueses eram dominados pela cultura estrangeira, seja por meio da apresentação de obras na língua de origem, como o francês e o italiano, seja por meio de traduções. Aliás, excetuando-se o teatro de São Carlos, em Lisboa, e o São José, no Porto, poucos espaços se destacavam. Não havia um repertório de peças nacionais nos palcos portugueses:

(...) enquanto uma corte dissoluta se extasiava perante as montagens faustosas da ópera italiana, um povo adormecido e inculto divertia-se com as chocarrices obscenas dos entremeses e farsas de cordel e uma burguesia letrada comprazia-se na admiração estéril de tragédias imitadas do francês, ‘que não tinham de português senão as palavras... algumas, e uma ou duas apenas o título e os nomes das pessoas’” (REBELLO, 1980, p. 36).

Como “hoje o estado é outro; já se revolveu a terra, já mudou todo o modo de ser antigo” (GARRETT, 1880, p. 137), é preciso uma arte que sirva a esse novo público burguês. O que Garrett defende, em sua “Introdução” a *Um auto de Gil Vicente*, é que não só se crie um Teatro Nacional, mas também se crie o gosto do público. É preciso, na verdade, que se formem os hábitos, que se construa o gosto, pois ele “sustenta o theatro (GARRETT, 1880, p. 135). Abandonado o Antigo Regime, da monarquia absolutista, o país vivia as transformações da monarquia constitucional. Trata-se, portanto, de uma mudança não só política, mas também cultural. O teatro então desenvolvido no país era, pois, insuficiente para a

burguesia que emergia do recente regime. Era preciso uma reforma profunda para recuperar esse gênero até então adormecido.

Mas por que o teatro? Garrett acredita que ele “é um grande meio de civilização” (GARRETT, 1880, p. 135) e que “a litteratura dramatica é, de todas, a mais ciosa da independencia nacional” (GARRETT, 1880, p. 139). Para o autor, o drama era o gênero que melhor se encaixaria nesse projeto uma vez que,

diante do nível cultural dos portugueses à época, o teatro serviria de livro para aqueles que não possuíam livros. A ilusão teatral, para Garrett, portanto, estaria em vantagem se comparada, por exemplo, com a epopeia, por ser mais viva e natural, uma vez que a totalidade da Nação “não lê, nem sabe poemas, que sobretudo longos, não entende” (SILVA, 2011, p. 187).

Na “Memória” lida no Conservatório Real de Lisboa, em 1843, em ocasião da encenação de Frei Luís de Sousa, Garrett também defende o drama como o gênero que melhor traduziria a sociedade oitocentista, ainda em construção, pois ele é

a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade: a sociedade de hoje ainda se não sabe o que é: o drama ainda se não sabe o que é: a literatura atual é a palavra, é o verbo, ainda balbuciante, de uma sociedade indefinida, e contudo já influi sobre ela; é como disse, a sua expressão, mas reflete a modificar os pensamentos que a produziram (GARRETT, 1965, p. 43-44).

Em 1823, a Vilafrancada² leva o nosso autor ao primeiro exílio. Apesar da forçada separação de sua terra natal, ele pôde expandir seu conhecimento cultural: na Inglaterra, teve contato com as obras de Shakespeare; na França, conheceu Barreto Feio e, por meio deste intelectual também exilado, teve contato direto com as obras do mestre Gil Vicente:

(...) na Alemanha [Feio] havia descoberto um precioso e desconhecido (ou perdido) exemplar da *Copilaçam* de 1562 das obras de Gil Vicente que, embora por ele provavelmente não houvesse sido organizado, tinha, sobre o volume editado em 1586 e desde então circulando com exclusividade, o mérito da ausência de lesões da censura inquisitorial (RODRIGUES, 2006, p. 371).

2 Golpe de Estado liderado por D. Miguel, que fez cair o regime constitucional.

Quando D. Miguel reassume o poder absoluto, em 1828, Garrett parte para o segundo exílio. Em 1830, na França, presencia a polêmica envolvendo a representação de *Hernani*, de Victor Hugo, “marco decisivo do romantismo no teatro francês” (REBELLO, 1980, p. 33). Entre 1834 e 1836, nomeado pelo governo liberal encarregado dos Negócios Estrangeiros na Bélgica, dedica-se à leitura de autores do país vizinho: Schiller, Goethe, Herder etc.

Com a vitória setembrista, retorna a Portugal e pode, enfim, participar ativamente do governo e colocar em prática seu projeto de restauração do teatro. Insistimos na palavra projeto porque ela é a que melhor resume o intento de Garrett. Na já citada “Introdução”, ele explica o que pretende fazer:

Dirigindo a censura theatral, como faz; incaminhando os jovens auctores na carreira dramática, como fez a tantos: formando actores, como está fazendo – devagar, que isso é o mais difícil de tudo - edificando uma casa digna da capital de uma nação cultura, como também já principiava a fazer (GARRETT, 1880, p. 146).

Assim, a criação do Conservatório e da Inspeção foi seguida do Regimento,

que trata da organização e do dia a dia das três escolas que compunham o Conservatório: a de Declamação, a de Música e a de Dança e Mímica. Exemplos: admissão de alunos, formação de folhas de pagamento, composição do corpo de membros do Conservatório, elenco de disciplinas, deveres do Inspetor Geral dos Teatros, obrigações dos alunos, normas para que os alunos possam “debutar em um teatro”, normas para jubilações, aposentações e reformas (DAVID, 2016, p. 30).

e dos Estatutos, que fixavam as bases gerais do espaço³, como

o objetivo do Conservatório, os meios para atingi-lo, a formação das comissões e classes de sócios, a admissão de sócios (efetivos e correspondentes), a escolha do Presidente e do Vice-Presidente, a construção do teatro do Conservatório (para os exercícios públicos dos alunos), as condições para a reforma dos Estatutos (DAVID, 2016, p. 30).

³ Estatutos e Regimento foram assinados em 24 de maio de 1841 pela Rainha e por Rodrigo da Fonseca Magalhães, atual Ministro do Reino, mas Gomes de Amorim, nas *Memórias Biographicas*, nos mostra que ambos os textos foram redigidos por nosso autor.

Também foram instituídas premiações e a determinação de haver, no mínimo, seis peças originais portuguesas por ano. Dessa forma, planejava-se incentivar a produção nacional e tornar o teatro, enfim, independente. Pelo depoimento de Gomes de Amorim, grande biógrafo de Garrett, nota-se que seu projeto era profundo:

Emancipando o theatro do servilismo das traducções mascavadas, o auctor de *Um auto de Gil Vicente* tratava ao mesmo tempo da emancipação dos actores. Empenhava-se por que fossem mais bem remunerados, melhorando-se-lhes as escripturas; e dava-lhes conselhos, não só no que se respeitava à arte dramática, como também, aos moços, na maneira de se conduzirem fora de scena, para que os respeitassem e estimassem. Por este lado ainda a sua influênciã foi manifesta. Havia muito quem olhasse de soslaio para os comediantes, e elle conseguiu levantar de sobre a classe a espécie de injusta reprovação que a feria (AMORIM, 1884, tomo II, p. 390).

Garrett, além de acumular as funções de vice-presidente do Conservatório e Inspetor geral, também contribuiu para a construção de um repertório dramático original. E, em 1838, nasceu *Um auto de Gil Vicente*, drama que reencena as *Cortes de Júpiter*, de Gil Vicente, e tem como personagens algumas figuras históricas, como o próprio Gil Vicente, o rei D. Manuel e sua filha, a infanta D. Beatriz, o poeta Bernardim Ribeiro e o escritor Garcia de Resende:

Foi em junho de 1838.

O que eu tinha no coração e na cabeça – a restauração do nosso theatro – seu fundador Gil-Vicente – seu primeiro protector el-rei D. Manuel – aquella grande epocha, aquella grande glória – de tudo isso se fez o drama.

Não foi somente o theatro, a poesia portugueza nasceu toda n'aquelle tempo; crearam-n'a Gil-Vicente e Bernardim-Ribeiro, ingenhos de natureza tão parecida, mas que tam diversamente se moldaram. (GARRETT, 1880, p. 149)

Se Camões o inspirou a escrever o poema que inaugura a lírica romântica portuguesa (*Camões*, 1825), agora é Gil Vicente, “o assumpto mesmo” (GARRETT, 1880, p. 152) do seu drama, que funda o teatro romântico português. O autor justifica sua escolha:

O drama de Gil-Vicente que tomei para título d'este não é um episódio, é um assumpto mesmo do meu drama; é o ponto em que se enlaça e do qual se desinlaça depois a acção; por consequencia a minha fabula, o meu inrêdo ficou, até certo ponto, obrigado. Mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama, e ressuscitar Gil-Vicente a ver se ressuscitava o theatro (GARRETT, 1841, p. 152).

O intento de Garrett dialoga com o que propõe Alexandre Herculano em seu artigo “Poesia: Imitação, Belo, Unidade”, publicado na revista *Repositório Literário* (1835), em que defende a construção de literatura romântica voltada para a história portuguesa, a fim de se criar uma consciência nacional de pertencimento à pátria: “Diremos somente que somos românticos, querendo que os portugueses voltem a uma literatura sua, sem contudo deixar de admirar os monumentos da grega e da romana; que amem a pátria mesmo em poesia” (HERCULANO, 1835, p. 69).

Sobre isso nos fala Teófilo Braga:

neste momento de renovação política, em que com as novas leis se harmonizavam as novas fôrmas de arte. Por um rasgo genial [Garrett] achou um tema sôbre que entreteceu o seu primeiro drama, tendo em si implícita a emoção que revelava o pensamento nítido da restauração do Teatro Nacional. Esse drama tinha o scenário da Côrte de D. Manuel, onde Gil Vicente iniciára os espectáculos cômicos (...) (BRAGA, [s.d.], p. VII).

Assim, voltando-se para os tempos históricos portugueses, “mais belos que os dos antigos” (HERCULANO, 1835, p. 69), Garrett recupera personagens fundamentais da história nacional.

Maria Idalina Rodrigues, além de reconhecer a importância do trabalho de Garrett no resgate e na valorização da história portuguesa por meio do teatro, aponta que *Um auto de Gil Vicente* é

duplamente *nosso*, porque construído a partir de uma (lendária) intriga que movimenta gente *nossa*, espaços de Quinhentos que permaneceram, um tempo histórico de grandeza e liberdade de que só temos que nos orgulhar; texto duplamente *nosso*, porque se constrói em correspondência com outro que não é de qualquer autor justamente caído em desuso, outro a que oportunamente deu letra e vida aquele artista que tão certamente encetou a

história do teatro português e tão clamorosamente estava a solicitar um reconhecimento moderno (RODRIGUES, 2006, p. 392)

Cortes de Júpiter, retomada por Garrett em seu drama, foi dedicada ao rei D. Manuel I e encenada na ocasião da partida de sua filha, a Infanta D. Isabel, que se casaria com o Duque de Saboia. Trata-se de uma celebração das bodas reais. Na peça em questão, Deus envia a Providência por mensageira a Júpiter para que este, juntamente a outros planetas e criaturas, principalmente marinhas, guiasse a princesa em sua viagem. Foi representada nos paços da Ribeira, Lisboa, em 1521. Gil Vicente a define como “tragicomédia”, um gênero híbrido que engloba elementos da Tragédia e da Comédia. Plauto, por meio da personagem Mercúrio, do *Anfitrião*, fornece-nos as primeiras impressões sobre esse gênero:

O que é isso? Vocês franziram a testa? Porque eu disse que ia ser uma tragédia? Sou um deus, e posso mudá-la; se vocês quiserem farei da tragédia uma comédia, com os mesmos versos, todos eles.
Querem que seja assim ou não? Mas que bobo que eu sou! Como se eu não soubesse o que vocês querem, eu que sou um deus!
Sei o que existe na cabeça de vocês a respeito disso. Vou fazer com que seja uma peça mista: com que seja uma tragicomédia porque não acho certo que seja uma comédia uma peça em que aparecem reis e deuses.
O que vou fazer, então? Como também um escravo toma parte nela farei que seja, como já disse, uma trágico-comédia.
(PLAUTO *apud* CARDOSO, 2008, p. 18).

Um auto de Gil Vicente, de Garrett, foi representado pela primeira vez em Lisboa, no Teatro da Rua dos Condes, em 15 de agosto de 1838, com direção de Émile Dour, ator e encenador francês, cenários de Palluci, pintor do Teatro de São Carlos e a interpretação da estreante Emília das Neves, que viria a ser uma das maiores atrizes portuguesas da época, no papel de D. Beatriz. “Os actores fizeram gosto de cooperar n’este primeiro impulso de libertação do teatro, e obraram maravilhas” (GARRETT, 1880, p. 152). A peça agradou crítica e público, que “entrou no espírito da obra e aplaudiu com entusiasmo”, não o auctor, mas

certa e visivelmente, a ideia nacional do auctor” (GARRETT, 1880, p. 152). Garrett cedeu os direitos autorais da peça ao Conservatório para que fossem aplicados nas despesas das escolas.

Pensando o teatro como gênero ambivalente, que engloba texto e encenação, surge o questionamento de como ler, então o drama de Garrett. Ubersfeld (2005) nos alerta para a errônea prática entre alguns estudiosos do teatro de considerar a representação como uma mera transposição do texto para os palcos. Isso teria como consequência o privilégio do texto e sua sacralização em detrimento da representação:

O principal perigo dessa atitude reside certamente na tentação de congelar o texto, de sacralizá-lo a ponto de bloquear todo o sistema da representação e a imaginação dos “intérpretes” (encenadores e atores); reside mais ainda na tentação (inconsciente) de vedar as fissuras do texto, de lê-lo como um bloco compacto que só pode ser *reproduzido* com o concurso de outros instrumentos, proibindo toda *produção* de um objeto artístico. (UBERSFELD, 2005, p. 4)

Por outro lado, também é perigoso ignorar o texto ou considerá-lo um elemento menor e privilegiar a representação. Assim como o texto não dá conta de toda a prática teatral, a representação também não o faz.

Ao apontar caminhos para o estudo do teatro, a pesquisadora francesa mostra que ele é composto por muitos signos textuais e não-verbais, distintos entre si. Dessa forma, o melhor caminho não é considerar a existência de uma correspondência entre esses signos, mas estudá-los a partir de suas especificidades:

A razão principal das confusões que se estabelecem nas análises da semiologia teatral origina-se da recusa em distinguir o que é próprio do texto e o que é próprio da representação (...). Não é possível examinar com os mesmos instrumentos os signos textuais e os signos não-verbais da representação: a sintaxe (textual) e a proxêmica são abordagens diferentes do fato teatral, abordagens que é bom não confundir de início, mesmo e principalmente se for preciso ulteriormente mostrar suas relações. (UBERSFELD, 2005, p. 5)

O pensamento de Ubersfeld vai ao encontro daquele de Tadeusz Kowzan, que também trata do teatro por meio da semiologia. Kowzan, porém, vai além:

A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. (...) O espetáculo serve-se tanto da palavra como de sistemas de significação não-linguística. Utiliza-se tanto de signos auditivos como visuais. Aproveita os sistemas de signos destinados à comunicação entre homens e os sistemas criados em função da atividade artística. Utiliza-se de signos tomados em toda parte: na natureza, na vida social, nas diferentes ocupações, e em todos os domínios da Arte. (KOWZAN, 2003, p. 93)

Entretanto, como não podemos estudar os signos não-verbais, a arte da representação da peça *Um auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett, dedicar-nos-emos ao estudo dos seus signos verbais, do seu texto teatral sem, contudo, crer que ele engloba toda a arte teatral.

Em *Um auto de Gil Vicente* temos o teatro dentro do teatro: a companhia de Gil Vicente ensaia e encena a peça original, *Cortes de Júpiter*. Assim, a corte de D. Manuel e Gil Vicente, antes evocada no apelo à Rainha para a criação de um teatro nacional, é recuperada ficcionalmente por Garrett.

Na peça, são abordados temas próprios da dramaturgia: discussão sobre a arte de representar (o jogo teatral, de que vai tratar Huizinga muitos anos depois), o valor social de atores e atrizes, recepção da crítica e do público. Além desses, outros tópicos desenvolvidos pelo autor – como o questionamento do regime liberal burguês, a busca pela liberdade no campo dos afetos, a possibilidade de mobilidade social, o papel da mulher na sociedade – serão analisados aqui. Dada a natureza deste trabalho, sabemos que é impossível dar conta de maneira aprofundada de tudo o que o texto de Garrett vem a oferecer. Nosso intuito não é, pois, recontar a peça, mas destacar passagens importantes que tratem dos tópicos mencionados e, por fim, buscar compreender se o projeto civilizatório, liderado e posto em prática por Garrett, obteve sucesso.

Sustentaremos nossa leitura na seguinte tese: ao ambientar ação em 1521, Garrett está, de fato, falando de sua própria época e questionando os limites da democracia liberal conquistada. Relendo o texto original de Gil Vicente e, assim, retomando o passado, nosso autor reflete os valores do século XIX. As palavras

de Helena Buescu tratam do romance histórico, mas nos ajudam a entender o procedimento de Garrett em seu drama:

Se o “romance histórico” é, aparentemente, “passadista”, olhar retroactivo para uma época que não é a contemporânea, importa não esquecer que esse passado estabelece com o presente, aos olhos do escritor romântico, uma *relação dinâmica*, estruturadora de uma compreensão do contemporâneo, possibilitando pois uma acção mental e até factual sobre esse mesmo presente.

Mais do que como saudade (que também o é), o passado é visto, pois, como fundamentação da esperança, de uma esperança com raiz no presente e projecção no futuro (BUESCU, 1987).

A escolha por ambientar a acção nessa época não foi, como podemos perceber, ocasional. O reinado de D. Manuel I (1469-1521) foi um dos períodos mais profícuos da história portuguesa: as grandes navegações. D. Manuel I, que estimulava e apoiava as artes, servia de ideal de rei liberal. Garrett não está preocupado, pois, com uma a reconstrução histórica da época, mas com uma “verdade dramática” (GARRETT, 1880, p. 151), relacionando passado e presente, a fim de pensar o futuro.

Logo no início da peça, no primeiro ato, destacamos um diálogo entre o poeta Bernardim Ribeiro e Pero Safio, ator que ensaia seu papel de Marte nas *Cortes de Júpiter*:

BERNARDIM

E bem certo o que dizes, amigo. Um mundo vaidade e fingimentos, um mundo arido e falso, em que a fortuna cega, os sordidos interesses, as imaginarias distincções corrompem, quebram o coração: cujas leis iniquas fazem violencia á liberdade natural das almas; em que a amizade é um trafico e o proprio amor, o mais nobre, o mais sublime affecto humano, é mercadoria que se vende e troca pelas vis e mesquinhas conveniencias da terra... Oh!...

PERO, *arremedando-o com emphase ridicula*

Oh! este mundo está inhabitavel desde que as donzellas nobres deixaram de fugir com os escudeiros de seus paes, – e que os reis entraram a usar da tyrannia de casar as infantas suas filhas com principes de sua liança, sem esperar que algum Amadis de Gaula ou de Grecia, ou... (GARRETT, 1880, p. 190)

Ao longo do texto, descobrimos o motivo da reflexão de Bernardim: ele e a infanta D. Beatriz estão apaixonados, mas o dever civil exige que ela se case com alguém da nobreza, o Duque de Saboia. Aqui, o amor não supera imposições sociais. Essa questão ainda permanece na sociedade burguesa do século XIX, na qual os interesses familiares muitas vezes se sobrepõem aos interesses amorosos. O casamento, mais que a consequência de uma relação de amor, muitas vezes era um simples ajuste de interesses, como mostra Peter Gay (1990):

A passagem para o casamento – que era para todos, menos para boêmios e românticos impenitentes, a finalidade única do amor – não era uma estrada retilínea, fosse feita de cálculo racional ou de paixão insensata. Era, antes, um campo de batalha em que se defrontavam emoções rivais e conflitantes, muitas delas inconscientes. A preocupação dos pais com a segurança monetária ou a ascensão social podia colidir com o desejo imperioso que seus filhos sentiam de obter satisfação emocional, e, no emaranhado de afetos e tensões familiares, o resultado não estava nem de longe assegurado por antecipação (GAY, 1990, p. 89).

Questionada sobre Bernardim, “o homem das Saudades⁴” (GARRETT, 1880, p. 211), que não se despediu “de sua ama, que deixa partir tam despedadamente” (GARRETT, 1880, p. 212), D. Beatriz revela que seu casamento com o duque nada mais é que uma obrigação que toma todo o seu tempo:

DONA BEATRIZ, *que suspira e estremece por vezes durante a falla d’el-rei*
Meu senhor e meu pae, ja que de mim dispozestes, e pois que Vossa Alteza me dá a outrem, não devo ter, nem tenho, pensamento ou impenho para minhas novas obrigações (GARRETT, 1880, p. 212).

Assim, nota-se a crítica ao ideal romântico da liberdade regendo as escolhas nos campos dos afetos.

A crítica à sociedade que se estrutura sob o signo do engano, presente na fala de Bernardim citada anteriormente, é uma constante em *Um auto de Gil Vicente*. Ela perpassa a fala de vários personagens, mas aqui destacamos a de

⁴ *Saudades* é o famoso livro de poesia de Bernardim Ribeiro, mas, na peça, adquire significado ambíguo.

Paula Vicente. No diálogo entre D. Beatriz e Paula, esta tem consciência da diferença social que as separa:

DONA BEATRIZ

Meu Deus, meu Deus, Paula, que lhe heide eu fazer? – Que farias tu no meu caso?

PAULA

Oh! ca eu é muito diferente. Quem não é princeza...

DONA BEATRIZ

Que faz, Paula?

PAULA

Morre.

DONA BEATRIZ

Morrer! tomára eu. Mas meu pae...

PAULA

Aquelle homem era digno de melhor fortuna.

DONA BEATRIZ

Fortuna, fortuna! Que me importa a mim com a fortuna, ou a elle? Amor, amor é que nós precisamos... Paula, minha querida amiga, se eu pudesse vê-lo outra vez. Se tu quizesse... (GARRETT, 1880, p. 221)

Em outro momento, Paula reflete sobre sua condição. Como comediante deve divertir o público e, se não estiver feliz, deve dissimular. Comparando-se com a princesa, demonstra sua desilusão. Paula ama Bernardim, que ama D. Beatriz que, por força das circunstâncias, casar-se-á com outro.

PAULA

(...) Eu, eu que daria a vida para ser amada (mas amada – requestada, não) por um homem como Bernardim! – Que o não amo! Eu que sinto rallar de ciumes cada vez que penso... – É bella, é grande dama. Não representa nas comedias de seu pae – n’outras o fará – não diverte o público – é senhora, ricca e poderosa... Mas quem lhe deu alma para intender aquella alma? Ahi vem meu pae e toda a caterva do auto. Dissimulemos (GARRETT, 1880, p. 230)

Entretanto, Paula também reconhece que o julgamento social diante da “má” conduta de uma mulher, sendo esta da nobreza ou não, seria implacável:

DONA BEATRIZ

(...) Amanhan serei italiana; hoje sou portugueza ainda, pertenço-me a mim. Que me póde succeder? Morrer, mattarem-me?

PAULA

Diffamar-se, perder a honra!

DONA BEATRIZ

Isso nunca. Sou filha d'el-rei Dom Manuel, sou uma infante de Portugal, sei o que devo a mim e aos meus.

PAULA

A maledicência não poupa os principes

(...)

DONA BEATRIZ

Ha maledicencia, ha calumnia que possa manchar amores tam innocentes?

PAULA

Innocentes! Vossa Alteza é desposada, e elle é... (GARRETT, 1880, p. 222-223)

Filha do grande dramaturgo português, integrante da sua companhia de teatro e dama de confiança da infanta, Paula tem plena consciência das limitações que uma mulher, ainda mais pobre e artista, deve passar naquela sociedade⁵:

PAULA

E aqui está a minha vida! O que eu sou, o que eu valho, o para que me querem – uma comedianta!... É o meu destino, vivo para isto, n'isto se gasta uma existência. – E deu-me Deus alma para comprehender a vida! Sente-me o coração, concebe-me o espirito quando podia, quanto devia ser alta e sublime a minha missão na terra – e pobre e sujeita e humilde, e mulher sôbretudo... até éstas aspirações me são vedadas, heide affogá-las; heide afogal-as, heide interrá-las no peito antes que ninguém saiba que naseram, e cobri-lo de levandades e abjecções para não ser criminosa ou ridicula!

(...)

Comedia, comedia! Tudo é representar e fingir n'esta vida de côrte. Que fosse para os grandes em quem é natureza, não lhes custa. Mas para os pequenos tambem... é supplicio. – Aqui está a minha coroa, o meu sceptro: vou ser rainha meia hora; vou ser

⁵ Como aponta Rebello (1980), o exercício da profissão de ator só foi reabilitado pelo Decreto de 17 de Julho de 1771. A situação dos artistas era tão degradante que muitos entravam em cena embriagados.

grande, vou ser admirada, applaudida, festejada meia hora. (Pegando na coroa) É de ouripel o meu diadema: os outros de que são? – Acabada a comedia valem mais do que este? – Oh vida, vida! (GARRETT, 1880, p.226-227)

Ao colocar tais questionamentos na boca dessa personagem, Garrett faz com que o público reflita sobre o papel das mulheres no século XIX. Irene Vaquinhas (2005) mostra que, ainda nessa época, o comportamento esperado de uma mulher era de alguém cuja vida era pautada pela discrição, pelo silêncio, pelo comedimento. Sendo assim, Paula parece ser a personagem mais singular do texto de Garrett. É a que mais rompe com os arquétipos dominantes: é atriz e também escritora. A educação recebida lhe permitiu redigir parte das *Cortes de Júpiter*, como mostra o seguinte diálogo:

GIL-VICENTE

Oh Paula, Paula, como me dirás tu aquelles versos da *Providencia!*...

PAULA, *seccamente*

Que eu fiz.

GIL-VICENTE, *ressentido*

Que fizeste, não há dúvida, foste tu; quem t’o nega? – Fizeste-los – para glória de teu pae – Que te criou (com as lagrimas nos olhos) – que te trouxe ao collo – que te serviu de pae e mãe... – Levou-no-la Deus, tua mãe – eu fiquei para velar as noites ao pé do teu berço, roendo nas unhas muita noite de hynverno, e fazendo trovas em quanto dormias, acalentando-te quando rabujavas. – Fizeste, Paula, são teus os versos: e eu que em ti puz minhas esperanças, insinei-te quanto soube, dei-te mestres de tudo. Poucos letrados sabem tanto em Portugal: d’isso presumes e tens razão: mas eu é que te fiz o que es, minha filha; cuidei que te lembravas mais d’isso que dos versos que compunhas... (GARRETT, 1880, p. 240)

Se no século XIX, o acesso das mulheres à instrução era muito difícil⁶, na época de Gil Vicente era praticamente impossível, exceção concedida apenas a alguns membros da nobreza. D. Beatriz, por exemplo, é elogiada por sua formação: “É muito môça a infante; e tem comtudo um cabedal de instrucção que

6 Em 1878, quase 90% da população feminina maior de sete anos era analfabeta. Mesmo em 1930, o índice não mudou muito: havia ainda cerca de 75% de mulheres portuguesas analfabetas. Cf. Irene Vaquinhas. *Os caminhos da instrução feminina nos séculos XIX e XX. Breve relance*, 2005, p. 73-83.

admira. Lê muito – folga com livros de... cavallerias e cancioneros... protege muito os homens de letras...” (GARRETT, 1880, p. 205)

Assim como estão presentes, na peça, reflexões sobre a sociedade, também aparecem questões voltadas para o próprio fazer teatral. Chatel, o secretário do embaixador, “refinado sonso de italiano”, como o define Pero Safio, ironiza o teatro português ao ver o ator ensaiando o seu papel:

CHATEL

Ah! tambem admitte o canto o theatro portuguez! Verdadeiramente não se imagina em Italia, nem em França, como os Portuguezes estão adiantados nas artes. O vosso Gil-Vicente é um prodigio: prodigio natural – e tambem pouco cultivado. Se elle conhecesse os classicos; se, como o nosso Ariosto, soubesse imitar Terencio e Aristophanes; se apprendesse as regras d’arte!...

PERO

Havia de ser um semsaborão insulso e insipido segundo a arte; havia de marear seu ingenho natural, e... (GARRETT, 1880, p. 204-205)

Pero, apesar da pouca instrução, dá uma lição de patriotismo em Chatel. Para que imitar modelos pré-concebidos? Defendendo a nação portuguesa, ele se mantém firme quando o italiano compara D. Manuel com outros monarcas:

PERO

Pergunta-me por autos e comedias, senhor secretario; que eu criado sou d’el-rei, mas não curo senão d’este meu mister de musico que Sua Alteza tanto estima.

CHATEL

E com razão, amigo Pero, com razão. El-rei D. Manoel é um Augusto, um Leão Décimo: bons exemplos segue.

PERO

El-rei de Portugal não é para tomar, senão para dar exemplos. E ainda nenhum principe lhe tomou a elle o de mandar descobrir mares e terras ao cabo do mundo.

CHATEL

Bem dizeis, amigo, bem dizeis. Nenhum principe fez tantos serviços á Christandade! Assim elle não recusasse admitir o sancto tribunal da Inquisição, que tam preciso lhe é. Mas tempo virá... (GARRETT, 1880, pp. 206-207)

Também critica as nações estrangeiras, que se beneficiam com as navegações portuguesas, sugando-lhes a riqueza:

CHATEL

É uma excelente e exemplar família a Real Casa de Portugal. – Que formosa e avisada não é a senhora infante D. Beatriz, que amanhã será duquesa de Saboya e minha ama! – O duque meu senhor hade amá-la e respeitá-la como nunca o foi princesa alguma. É a joia mais preciosa que vai ter a coroa ducal de Saboya.

PERO, áparte

E para ingaste da joia não leva mau oiro no dote. – Que nos levem estrangeiros, a trôco de palavrinhas doces, o que tanto custa a ir desinterrar na Mina – a lavar ás espadeiradas na India! (GARRETT, 1880, p. 207-208)

No segundo ato, o elenco ensaia e se apresenta para os membros da corte. Aqui, queremos destacar outro tema desenvolvido por Garrett: a importância da crítica. O personagem Gil Vicente, em vários momentos, preocupa-se com o que os italianos vão pensar, seja quando Joana do Taco, que a princípio interpretaria a Moura que dá o anel encantado à infanta, não consegue decorar sua fala: “Mofino de mim! Em que dia! n’estas vodas Reaes! – E os italianos, que é o que me dá mais cuidado, queria-lhes mostrar que coisa é um auto portuguez – que vissem quem é Gil-Vicente. Castigo de Deus!” (GARRETT, 1880, p. 232), seja quando Bernardim Ribeiro, já no papel de Moura, foge do texto original e recita versos declarando seu amor à infanta: Indoudeceu. “Estou perdido. E o meu auto, o meu nome! – E os italianos! Deus se compadeça de mim. – Vou impurrá-lo d’alli para fóra” (GARRETT, 1880, p. 262). Esse dilema é vivido pelo próprio Garrett, uma vez que ele também ensaiava seus atores.

O rei, assim como Gil Vicente, mostra-se desapontado com a apresentação: “O nosso Gil-Vicente não foi feliz d’esta vez na conclusão do seu auto. Costuma acabar mais alegre e gracioso” (GARRETT, 1880, p. 265).

O ato terceiro tem como cenário o galeão Santa Catarina, que levará a D. Beatriz, já casada, para Saboia. A agora duquesa lê o livro *Saudades*, escrito por Bernardim Ribeiro. Sua fala sugere o destino dos amantes:

DONA BEATRIZ

Este livro!... São nossos tristes amores contatos por um modo que os não entenderá ninguém. E aqui está a verdade toda – mas posta por elle com aquella alma que sabe dar a tudo! – E de tudo o que me fica é este livro. (...) SAUDADES! Que titulo lhe pôs! – Adivinhava que d’ellas havíamos de morrer. (GARRETT, 1880, p. 276-277).

É apenas o poeta das *Saudades* que parece ter um fim trágico, lançando-se ao mar, enquanto D. Beatriz segue viagem até o seu destino.

Se o teatro de Gil Vicente fornece um panorama do seu século XVI, o mesmo se pode dizer do de Garrett. Por meio da estratégia de voltar-se para o passado, o autor de *Um auto de Gil Vicente* pensa sua própria época e a questiona. A sociedade liberal ainda tem muito que conquistar e muitas convenções para superar. Vemos, por meio dos personagens, um mundo ainda com pouca mobilidade social, já que interesses econômicos e familiares imperam sobre as relações amorosas (vide o desfecho dos amantes D. Beatriz e Bernardim), com muitos interditos às mulheres (vide as reflexões de Paula Vicente) e ainda com pouca valorização dos artistas.

A partir desse breve estudo, seria imprudente afirmar que o projeto civilizatório do teatro fracassou por completo. *Um auto de Gil Vicente* foi, de fato, “uma pedra lançada no edificio do nosso theatro” e a ela seguiram-se outras peças de sucesso, como *Filipa de Vilhena* (1840), *O Alfageme de Santarém* (1841) e a obra-prima da dramaturgia garrettiana: *Frei Luís de Sousa*, apresentada ao Conservatório em 1843. Garrett não só contribuiu para o repertório de uma dramaturgia genuinamente portuguesa, mas também teve ação prática e política, refletindo de forma crítica o seu tempo por meio de seus dramas e ensaios. “Ele foi, na verdade, como raros em toda a história da arte dramática portuguesa, um homem de teatro, na plena e integral acepção do termo” (REBELLO, 1980, p. 48).

Referências

AMORIM, Francisco Gomes de. *Garrett: Memórias Biographicas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881-1884, 3 v.

BRAGA, Teófilo. Dois monumentos. In: GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa e Um auto de Gil Vicente*. Porto: Livraria Chardron, de Léo e Irmão, [s.d.].

BUESCU, Helena Carvalhão. O romantismo e a gênese do romance histórico. In: HERCULANO, Alexandre. *Lendas e Narrativas*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária por Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Editorial Comunicação – Col. Textos Literários, 1987.

CARDOSO, Zélia de Almeida. O Anfitrião, de Plauto: uma tragicomédia? In: *Itinerários*. Araraquara, n. 26, 15-34, 2008.

DAVID, Sérgio Nazar. Introdução geral. In: GARRETT, Almeida. *Correspondência para Rodrigo da Fonseca Magalhães*. Edição crítica de Sérgio Nazar David. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

PORTUGAL. *Diário do Governo*. Lisboa: Imprensa Nacional, nº 273, 1836.

GARRETT, Almeida. Origens do teatro moderno – Teatro português até aos fins do XVI século. In: *O panorama: jornal litterario e instructivo*. Lisboa: 1837.

_____. *Obras do Visconde de Almeida Garrett*. Tomo III. Segundo do Teatro. Lisboa: Imprensa Nacional, 1880.

_____. Ao Conservatório Real. In: _____. *Frei Luís de Sousa. Viagens na minha terra*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

GAY, Peter. *A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud – a paixão terna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HERCULANO, Alexandre. Poesia: Imitação, Belo, Unidade. In: *Repositório Literário*, 1835.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KOWZAM, Tadeusz. Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, José; COELHO NETO, José Teixeira e CARDOSO, Reni Andrade (orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 93-123.

REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro romântico (1838-1869)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1980.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. *De Gil Vicente a 'Um Auto de Gil Vicente'*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

SILVA, Edson Santos. Estéticas teatrais portuguesas na época da Garrett. In: *Todas as Musas*. São Paulo: Editora Todas as Musas, 2011.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VAQUINHAS, Irene. *Nem gatas borralheiras, nem bonecas de luxo. As mulheres portuguesas sob o olhar da história (séculos XIX e XX)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

VICENTE, Gil. *Cortes de Júpiter*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, s/d.

Enviado em : 30/05/2021

Aceito em : 29/09/2021

Por entre percursos desorientados: o absurdo na peça *O labirinto* (1956), de Fernando Arrabal

Among disoriented routes: the absurd in the play *The labyrinth* (1956), by Fernando Arrabal

Caroline Marzani⁷

Resumo: Este artigo analisa a peça *O labirinto* (1956), do artista espanhol Fernando Arrabal, a partir do olhar sobre o absurdo e a barbárie (CAMUS, 1942; KIERKEGAARD, 1979; NIETZSCHE, 2019; ARENDT, 1999), considerando o contexto que serviu de arcabouço para a escrita da peça: o período pós Primeira e Segunda Guerras Mundiais, bem como o período pós-Guerra Espanhola. Ademais, este trabalho observa as relações entre o trabalho de Arrabal com o Teatro do Absurdo (ESSLIN, 2018) – categoria na qual foi inserida a obra do dramaturgo espanhol por Martin Esslin – e as aproximações entre o texto e sua biografia.

Palavras-chave: Fernando Arrabal; Teatro; Absurd;. Barbárie.

Abstract: This article analyzes the play *The labyrinth* (1956), by the Spanish artist Fernando Arrabal, from the perspective of absurdity and barbarism (CAMUS, 1942; KIERKEGAARD, 1979; NIETZSCHE, 2019; ARENDT, 1999), considering the context that served framework for writing the play: the period after the First and Second World Wars, as well as the period after the Spanish War. Furthermore, this work observes the relationship between Arrabal's work and the Theater of Absurd (ESSLIN, 2018) - a category in which the work of the Spanish playwright by Martin Esslin was inserted - and the similarities between the text and his biography.

Keywords: Fernando Arrabal. Theater. Absurd. Barbarism.

Introdução

Embora Fernando Arrabal – escritor, dramaturgo, artista plástico e cineasta – possua vasta produção artística⁸, poucas obras teatrais suas foram traduzidas para o português⁹. Deste modo, consideramos relevante apresentar

7 Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Paraná – UFPR.

E-mail: carolinemarzani@hotmail.com.

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3680-9165>.

8 Tal produção conta com duas obras poéticas, sete produções cinematográficas, quatorze romances e mais de quarenta peças teatrais. Até o ano 1984 o autor havia produzido quarenta e sete peças (MONREAL, 1986).

9 Os textos teatrais de Arrabal traduzidos para o português e disponíveis em mídia digital são: *Piquenique no front* (1952), *O triciclo* (1953), *Fando e Lis* (1955), *O labirinto* (1956), *Oração*

uma de suas peças – não traduzidas anteriormente ao nosso trabalho – para discutirmos o absurdo e a barbárie e sua relação com os principais acontecimentos bélicos do século XX.

Fernando Arrabal nasceu em Melilha (Marrocos), em 11 de agosto de 1932. O artista é oriundo de uma região de conflitos, a exemplo da Guerra do Rife (1921-1927)¹⁰. Lembremos que Francisco Franco¹¹ ganhou notoriedade nas guerras africanas, obtendo reconhecimento como Tenente Coronel e Coronel (1923-1926) na Legião Espanhola, força de elite do Exército criada para preparar soldados para os combates no Marrocos¹². Uma das regiões envolvidas nas guerras marroquinas foi Melilha, fato que possivelmente influenciou a obra de Arrabal. Este autor também viu a Espanha ser tomada pela ditadura de Franco: Fernando Arrabal Ruiz, pai de Arrabal, foi preso pelo regime franquista em 1936 e, em 1942, desapareceu na Cidade de Rodrigo, não havendo notícia posterior de seu paradeiro (PINTO, 2014); este foi outro importante episódio que marcou a escrita do autor.

O interesse de Arrabal pelo teatro começou por volta de 1947, quando se tornou frequentador ávido dos cinemas, especialmente de filmes dos Irmãos Marx. Nos anos 1950, iniciou a escrita de peças teatrais. Em 1952, começou a estudar Direito, porém não concluiu o curso (BERENGUER, 1977). Em 1955, recebeu uma bolsa de estudos em Paris, cidade que adotaria como casa até os dias atuais.

(1957), *Guernica* (1959), *A bicicleta do condenado* (1959) e *O arquiteto e o Imperador da Assíria* (1966). O texto *O labirinto* foi traduzido para o português, para este trabalho, por Seul Soldat.

10 LÓPEZ, Julián Paniagua. La última batalla de la Guerra del Rif. Guerra Colonial, Madrid, n.3, p. 63-81, dez. 2018. Semestral. Disponível em: <http://www.guerracolonial.es/medias/files/3.4.-la-ultima-batalla-del-rif-3.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.

11 Francisco Franco Bahamonde, mais conhecido como “Generalíssimo”, ou mesmo Franco, foi um general espanhol que, uma vez aliado a alguns grupos de direita, fez parte de um golpe de Estado contra o recém-eleito governo da Frente Popular em 1936. Em 1939, com a colaboração dos governos de Hitler e Mussolini, Franco iniciou uma ditadura nacionalista que perduraria até sua morte, em 1975.

LUIZA MANÇANO. Brasil de Fato. "No pasarán": 10 filmes sobre a Guerra Civil Espanhola. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/07/18/no-pasaran-10-filmes-sobre-a-guerra-civil-espanhola>. Acesso em: 20 jul. 2020.

12 Franco participou das principais ações da Guerra do Rife, a exemplo do socorro em Melilha, após a batalha de Annual em 1921. LALEGIÓN. Personajes de la Legión: jefes de la legión. Jefes de la Legión. Disponível em: <https://www.lalegion.es/jefes.htm>. Acesso em: 13 set. 2020.

Arrabal passou por uma formação educacional católico-militar, que teve como pano de fundo o regime Franquista, contra o qual iria rebelar-se¹³. Ele foi preso em 1967, devido ao conteúdo engajado de sua obra, considerado uma afronta ao governo de Franco, e enviado para uma penitenciária em Madri. Com a morte de Franco em 1975, muitos artistas retornaram para a Espanha, mas Arrabal permaneceu na França.

Artista plural, Arrabal passou pelo movimento Postismo (BERENGUER, 1977), pelo Surrealismo (BERENGUER, 1984), fundou o Movimento Pânico (juntamente com Alejandro Jodorowsky e Roland Topor) nos anos 1960 e 1970, além de ter sofrido influências do Teatro da Crueldade (1938) de Antonin Artaud, bem como das literaturas de Lewis Carrol, Kafka, Dostoievski, James Joyce e Samuel Beckett (MONREAL, 1986).

O labirinto foi escrito em 1956, no sanatório de Bouffémont (enquanto Arrabal tratava de uma tuberculose), e possui estreita relação com o primeiro romance de Franz Kafka, de 1910, *O desaparecido* ou *Amerika* (título dado por Max Brod): “Nos confirma Fernando Arrabal esta influencia en términos harto elocuentes, ya que según nos dice el autor, el título original de *El laberinto* era: *Homenaje a Kafka*¹⁴” (BERENGUER, 1977, p.109). Assim como vemos em algumas obras de Kafka (*O processo*, *A metamorfose* e *O desaparecido*), aqui em *O labirinto* também alguns personagens estão presos em um sistema que não compreendem, são vítimas de situações labirínticas, julgamentos e acusações injustas e acontecimentos absurdos.

Na página inicial de *O labirinto*, temos a descrição de personagens (Estevão, Bruno, Micaela, Justino e O juiz), figurinos e cenário. Este, por sua vez, é um labirinto formado por lençóis e, à direita da cena, há um banheiro escuro e sujo, com uma pequena janela. Neste banheiro, estão acorrentados pelos tornozelos Bruno e Estevão. O primeiro é descrito como um sujeito doente e sujo, enquanto o segundo veste um terno limpo e aparenta ter boa saúde, sugerindo que chegou recentemente neste lugar.

13 Além dos textos dramáticos, romances e poemas problematizando o autoritarismo do governo Franquista, Arrabal publica em 1971 a *Carta al general Franco*, na qual expõe sua revolta ao governo ditatorial espanhol.

14 Fernando Arrabal nos confirma esta influência em termos eloquentes, já que, segundo o autor, o título original de *O labirinto* era: *Homenagem a Kafka*. (Tradução nossa).

Estevão tenta desacorrentar-se enquanto Bruno reclama de sede. O primeiro não entende o motivo de estar preso ali e intenta provar-se inocente. Quando se liberta de Bruno e do banheiro, depara-se com Micaela, moça que tenta, de uma forma complicada e absurda, explicar o porquê da existência do labirinto de lençóis. A moça justifica que o labirinto surgiu acidentalmente, após o pai deixar acumular lençóis sujos para que fossem lavados todos de uma só vez, economizando assim esforços. Micaela confessa que o pai mantém para com ela e os empregados da casa uma relação violenta e autoritária, e afirma que todos aqueles que tentaram fugir desse dédalo se perderam e acabaram morrendo. A única solução apresentada por ela é a de um julgamento, o qual Estevão solicita que aconteça. Surge, então, Justino, suposto pai de Micaela e com quem mantém uma relação dúbia: em determinados momentos, parecem ser pai e filha, cúmplices de um mesmo jogo cruel para reter prisioneiros neste lugar; em outro momento, passamos a desconfiar da conduta do pai, imputando a ele a figura de carrasco e único causador do aprisionamento. Estevão reconhece em Justino, assim que este se aproxima, o responsável pela sua prisão. O prisioneiro reclama por um julgamento, que é aceito por Justino. A atitude de Micaela na presença do pai é completamente diferente: assedia e acaricia Bruno, e cria mentiras a respeito de Estevão. O pai segreda ao rapaz que a filha sofre de problemas mentais.

Enquanto o julgamento é preparado, Bruno se enforca dentro do banheiro e seu corpo é escondido por Micaela e Estevão, a pedido da moça. O papel de Bruno como cúmplice desse jogo-cerimonial criado por Justino (e possivelmente por Micaela) não fica claro também. Já no julgamento, na presença de um falso juiz, glutão e grotesco, Estevão é acusado por todos e condenado à morte. Ao ficar a sós em cena, tenta ainda fugir, porém sem êxito. Embrenha-se no labirinto e sempre acaba retornando ao mesmo lugar de partida. O texto finaliza com a aparição de Bruno reclamando de sede e Estevão recuando, assustado. O texto faz esse movimento cíclico, revelando que não há perspectiva futura.

O teatro do absurdo

Embora Arrabal declare que sua dramaturgia não faça parte do Teatro do Absurdo, Martin Esslin (2018) o insere nesta categoria e o compara com a dramaturgia de Eugène Ionesco e Samuel Beckett. Para compreendermos melhor o Teatro do Absurdo, consideramos relevante apontar algumas mudanças anteriores a esse período do teatro da metade do século XX.

Já no século XIX, observamos o drama entrar em “crise” (SZONDI, 2001), enquanto ascendiam dramaturgias que evitavam conteúdo e forma tradicionais, como a de Maurice Maeterlinck, que “representava o homem em sua impotência existencial e explorava as possibilidades dramáticas dos não fatos” (CARLSON, 1997, p.414). Outro autor que apresentava transformações textuais desse período era August Strindberg, com uma dramaturgia subjetiva e onírica.

Além disso, o movimento Simbolista colaborou com a transformação da cena teatral, com pintores pensando em cenários onde realismo e naturalismo já não cabiam. O Simbolismo também aproxima a subjetividade, o irreal, o onírico, o surreal e o sensorial da dramaturgia. Esse tipo de teatro, pensado por Esslin, se assemelha ao Simbolismo pelo fato de não necessariamente apresentar um enredo linear, mas de revelar imagens poéticas.

É nesse contexto de mudanças que aparece a categoria de *Teatro do Absurdo*, criada por Martin Esslin, em 1961, ao perceber determinadas características semelhantes em dramaturgias, como as de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter e Fernando Arrabal. Esslin produz a obra *O Teatro do Absurdo* após se deparar com espetáculos e textos que revelavam inovações de temas e formas, como o uso de frases que não tinham o sentido convencional a que estavam acostumados.

O Teatro do Absurdo é uma consequência de inovações vindas de tendências literárias, como as de James Joyce e Franz Kafka; ou ainda, de movimentos artísticos como o Surrealismo, o Cubismo e o Abstracionismo na pintura. O Absurdo representa uma reação revolucionária ao Realismo. O teatro de sala de estar, com os ideais de ordem e progresso burgueses, já não satisfazem mais, especialmente após as duas grandes Guerras Mundiais (ESSLIN, 2018).

O sentimento de luto e a perda de sentido de mundo provenientes do pós-guerra estimularam a criação dessas novas dramaturgias, ao refletirem sobre a absurda condição humana à época e trazendo à consciência, para a plateia, a

precariedade e mistério do ser no Universo. O espectador “é confrontado com a loucura da condição humana, tem condições de ver sua situação em toda a sua indigência e desespero” (ESSLIN, 2018, p.356).

O termo *Absurdo* pode ser entendido como aquilo que está em desarmonia. E, de fato, vemos personagens, diálogos e ações dissonantes, vindas de um mundo de crenças destroçadas. Albert Camus (1942), em *O Mito de Sísifo*, nos traz também essa reflexão sobre a absurdidade do pós-guerra e da descrença provinda do mundo que restou, oferecendo, para tanto, o suicídio como saída. E, de fato, a escrita de *O mito de Sísifo* fez com que diversos autores recorressem ao termo “absurdo” para classificarem o novo drama (CARLSON, 1997).

Considerando o absurdo do pós-guerra, Albert Camus (1942) nos traz a reflexão sobre o sentido da vida como a questão mais decisiva de todas. Reconhece na vida a absurdidade e a ausência da razão profunda do viver. Seguimos nossa vida rotineira de trabalho-casa até tomarmos consciência do transcorrer do tempo e do envelhecer. Para ele, é aí que despertamos e, a partir do desadormecer, podemos escolher o restabelecimento ou o suicídio.

Camus, porém, nos mostra que uma posição coerente para o absurdo seria a revolta, ou seja, encarar o absurdo. A arte seria um dos caminhos para transpormos nossa revolta: “para o homem absurdo, já não se trata de explicar e resolver, mas de experimentar e descrever” (CAMUS, 1942, p.69). Ou seja, para Camus, a revolta e o restabelecimento, por meio da arte, são possíveis respostas para lidar com a absurdidade.

Os principais temas do Teatro do Absurdo que vemos em *O labirinto* são: o misterioso, a ausência da ação (a espera por algo ou alguém), a incomunicabilidade/incompreensão entre os personagens, a subjetividade, a violência, o sadismo, a banalização do mal, o exílio, a deportação, a caminhada sem rumo, o enclausuramento, o encarceramento, o autoritarismo, a exploração (do trabalhador, do corpo feminino), o absurdo da condição humana, a ausência de sentido da vida, a angústia, o pessimismo, a falta de perspectiva futura, o sujeito desolado, o contraditório e o incoerente.

A seguir, mostraremos como o absurdo se revela em quatro situações/personagens de *O labirinto*: na devoção desmedida de Micaela pelo

pai; na inação de Bruno e na aceitação de sua condição de prisioneiro; na tentativa frustrada de fuga em Estevão; e no sadismo, violência e autoritarismo em Justino.

Micaela e o paradoxo da fé

Podemos relacionar a devoção de Micaela para com Justino àquela de Abraão para com Deus¹⁵. Em *Temor e Tremor*, Søren Aabye Kierkegaard (1979) trata da passagem bíblica do sacrifício de Isaac por Abraão. O autor reflete sobre o absurdo da vida e o paradoxo da fé, que faz com que um crime (como o sacrifício de um filho) torne-se um ato santo e aprazível a Deus. Assim é Micaela em meio a esse paradoxo, caminhando em direção ao absurdo. Para Kierkegaard, Abraão “acreditou no absurdo, porque tal não faz parte do humano cálculo. O absurdo consiste em que Deus, pedindo-lhe o sacrifício, devia revogar a sua exigência no instante seguinte” (KIERKEGAARD, 1979, n.p.). Tal qual Abraão, também Micaela é posta à prova e, assim como ele, a filha preocupa-se menos por julgarem-na um monstro do que por duvidarem de sua devoção ao pai.

Ou, em outra perspectiva, Micaela é apenas uma peça nesse jogo-ritual (BERENGUER, 1977) que estabeleceu com Justino. Ambos fazem parte da mesma cerimônia cruel do encarceramento, tortura, julgamento e, enfim, da morte dos prisioneiros. Por essa perspectiva, também, Bruno faria parte da farsa, fingindo suicídio para colaborar na trama. Ou seja, essa possível representação do suicídio teria acontecido inúmeras vezes com outros prisioneiros, anteriores a Estevão, como parte do jogo-ritual cruel (BERENGUER, 1977).

Para efetivar o cruel cerimonial criado pelo pai, Micaela normaliza o discurso sobre a criação do labirinto:

Esteban - Me he perdido. Estoy buscando el modo de salir. (Pausa). No encuentro la salida. Doy vueltas y vueltas por el patio entre las mantas y cuando creo que ya la he encontrado, resulta que vuelvo otra vez aquí.

15 Em uma das passagens de Gênesis (cf. Gn., 22, 1-18), Abraão é posto à prova de sua fé para com Deus ao ser desafiado a sacrificar Isaac, seu único filho. No momento em que Abraão está prestes a realizar o sacrifício, Deus o interrompe, salva Isaac e um carneiro é então sacrificado. MARIA FERNANDA VOMERO (ed.). História Saiba o que a ciência já descobriu a respeito do Abraão histórico. 2016. Revista VEJA. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/saiba-o-que-a-ciencia-ja-descobriu-a-respeito-do-abraao-historico/>. Acesso em: 19 jul. 2020.

Micaela - No es extraño. Cuando mi padre decidió hacer en el patio el sitio para colgar la ropa todos nos imaginamos que dada su extraordinaria extensión se convertiría en un laberinto, sobre todo teniendo en cuenta que normalmente sólo colgamos mantas.¹⁶ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.227).

A narrativa que Micaela apresenta é absurda por conta do ato sem explicação, da hiperbolização do acontecimento, da inexistência de coerência e da ausência de causalidade. O labirinto já está dado de início na peça; não sabemos de que forma foi construído e não há solução para aquele que ouse se aventurar em meio aos lençóis. Não há um processo gradativo de chegada na prisão, de explicação para o encarceramento e de construção do *dédalo*. A ausência de tais elementos caracteriza um texto absurdo.

Além disto, vemos um exagero absurdo na quantidade de lençóis lavados e por serem lavados apenas lençóis. Também a absurdidade está no fato destes não poderem ser retirados, já que, segundo Micaela, “las mantas están colgadas, pero no se pueden descolgar por falta de obreros y por otra parte forman un laberinto delante de la casa que nos impide casi completamente de él y morir de sed, de cansancio y de fatiga”¹⁷ (p.231).

Também nos parece estranha a necessidade de trabalhadores para desfazer o labirinto. E os excessos prosseguem em Micaela: “cuando hago sonar la campana viene un criado que en un tempo inverosímil, a veces diez minutos, a veces unos instantes, cuando yo he andado en el laberinto durante horas y horas, me conduce a casa”¹⁸ (p.236). A moça carrega consigo uma campainha que, ao ser soada, mesmo estando muito longe de sua casa, faz com que um criado apareça prontamente de forma *inverosímil*. Ora, é a própria personagem que duvida

16 Estevão- Eu me perdi. Estou buscando um modo de sair. (*Pausa.*) Não encontro a saída. Dou voltas e voltas pelo pátio entre os lençóis e quando acredito que a encontrei, resulta que volto outra vez ao mesmo ponto.

Micaela- Não é estranho. Quando o meu pai decidiu fazer no pátio o lugar para estender a roupa, todos nós imaginamos que, dada a sua extraordinária extensão, se transformaria em um labirinto, ainda mais levando em conta que normalmente só estendemos lençóis (Tradução de Seul Soldat).
17 “Os lençóis estão pendurados, mas não podem ser recolhidos por falta de trabalhadores e, por outra parte, formam um labirinto diante da casa que nos impede quase completamente de sair e nos perder em seu interior e, assim, morrer de sede, de cansaço ou de fadiga” (Tradução de Seul Soldat).

18 Como lhe digo, quando faço soar a campainha vem um empregado que em tempo inverosímil, às vezes dez minutos, às vezes uns instantes, quando eu já tenho andado pelo labirinto por horas e horas, e me conduz até em casa. (Tradução de Seul Soldat).

sobre o tempo percorrido pelo empregado. A perda de uma percepção espaço-temporal presente no texto nos remete à condição moderna de esfacelamento de fronteiras espaciais e de rapidez das mudanças (nos meios de comunicação, nos meios de transporte, nos modos de se fazer arte). Além dessas transformações tecnológicas, a existência humana se vê perdida em espaço-tempo após os conflitos do século XX.

Destacamos, ainda, a absurdez em Micaela, presente na contradição surgida de seus comportamentos, gestos e falas diante do pai e diante de Estevão. Vejamos dois diferentes momentos de Micaela:

1- Micaela - Sin duda estaba encerrado en el retrete, mira las esposas que aún le cuelgan de los tobillos. (Esteban, *torpemente, trata de ocultarlas.*) Limándolas ha logrado romperlas. Ahora pretende escaparse del parque a toda costa, para ello ha pretendido corromperme de todas las formas que ha encontrado.¹⁹ (p.241).

2- Micaela- No, no disimule. Bien sé lo que le pasa. Mi padre le ha dicho que estoy loca y que es necesario seguirme la corriente. ¿No es eso?²⁰ (p.250).

No primeiro trecho, logo ao entrar em cena Justino, a filha muda seu comportamento em relação a Estevão: de solícita e paciente, passa a ser seu algoz. Na segunda fala, Micaela revela ter conhecimento sobre as mentiras que seu pai conta, dissimulando-as. O absurdo se dá pela confusão e não esclarecimento, na peça, da veracidade dos personagens. Sugerimos, aqui, que pai e filha são os agentes do ritual-jogo cruel. Porém, a dramaturgia não apresenta uma resolução.

Bruno: entre a “moral do escravo” e o absurdo da vida

Aparentemente, a personagem com maior fragilidade (física, ao menos) no texto é Bruno, o rapaz doente, fraco e sujo que clama por água a todo momento. Porém, concordamos que as personagens não são apresentadas de maneira maniqueísta. Bruno nos é revelado como a vítima de toda a barbárie e

19 Sem dúvida estava trancado no banheiro, olhe as algemas que ainda estão em seus tornozelos. (Estevão, *de maneira torpe, tenta ocultá-las.*). Forçando-as ele conseguiu rompê-las. Agora pretende escapar do parque a todo custo, para tal tentou-me corromper de todas as formas possíveis (Tradução de Seul Soldat).

20 Não, não finja. Bem sei que o está acontecendo. Meu pai lhe disse que estou louca e que é necessário ser condescendente comigo. Não foi isso? (Tradução de Seul Soldat).

autoritarismo de Micaela, Estevão e, principalmente, de Justino. E, de fato, ele sofre com os maus-tratos e a reclusão no pequeno cômodo; porém, olhemo-lo como sendo parte da crueldade também, ao retomarmos a confissão de Micaela para Estevão sobre um jogo sádico entre Bruno e a moça. Esta, quando criança, levava chocolate, amêndoas e alfinetes até o prisioneiro no banheiro, enquanto Bruno a alfinetava²¹. Se considerarmos que não é mais uma das dissimulações de Micaela, Bruno também é cruel. Ademais, ele desfere chutes em Estevão, na tentativa de que este último lhe dê água. Obviamente, seus atos, no que tange ao assunto crueldade, são aparentemente menos graves do que os de Justino. São quase justificáveis, dada a situação de doença, cansaço e reclusão em que se encontra Bruno.

Em *Além do bem e do mal* (2019), Friedrich Nietzsche adota os termos “moral do senhor” e “moral do escravo” para criticar o conceito que criamos, a partir do cristianismo, do que é “bom” e do que é “mau”. Bruno, na perspectiva cristã apontada por Nietzsche, seria considerado como “o bom”, pois pertence à moral do escravo, que enaltece o fraco, o pobre e o que é baixo, isto é, aquilo que poderia ser considerado desprezível do ponto de vista moral. A moral do senhor, por sua vez, pertenceria ao que é nobre e soberano, de acordo com os critérios filosoficamente sugeridos pelo pensador alemão. Nietzsche critica o cristianismo nesse sentido, pois a religião reservaria o termo “bom” àquele que é humilde, resignado (para Nietzsche, aquele que renuncia à sua vontade de potência). Dessa forma, para o filósofo, o que deveria nortear o que é bom é a vontade do forte, no sentido de uma vida vivida com intensidade e paixão dionisíacas e que seriam tolhidas pela “moral do escravo”, considerando que “é bom o que vem da força, é mau o que vem da fraqueza” (NIETZSCHE, 2019, p.9).

Se considerarmos essa prerrogativa da “neurose religiosa” nietzschiana, a personagem Bruno representará o mau, “o fraco”, já que é sacrificado, punido e não se rebela contra as crueldades de Justino e Micaela. O absurdo aqui está relacionado com a não-ação. O comportamento passivo, impotente e paralisado

21 Micaela- “Cuando era niña me pinchaba en las piernas y ahora, que ya soy una mujer, me pinchaba sólo en los senos y en el vientre” (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.255) (“Quando eu era menina me espetava nas pernas e agora, que já sou uma mulher, me espetava apenas nos seios e no ventre”) (Tradução de Seul Soldat).

de Bruno sugere uma incapacidade do ser de modificar qualquer situação. É o sentimento de letargia, do trauma e da desesperança que podemos relacionar diretamente com o contexto do pós-guerra.

Se considerarmos que Bruno não faça parte do jogo-ritual, qual seria o motivo de não ter se manifestado contra a tirania? Hanna Arendt (1999) discorre sobre esse ato de renúncia a qualquer resistência por parte de alguns judeus nos campos de concentração. Submissos aos terrores, sentiam-se mais temerosos frente às torturas e mortes daqueles que se tinham revoltado do que ao serem, eles mesmos, fuzilados ou mortos nas câmaras de gás. A morte poderia ser mais longa e dolorosa desse modo, ao se rebelarem. Arrabal não nos fornece possibilidade de fuga ou restabelecimento das personagens (arrependimento, compaixão, transformação). Do mesmo modo como ocorre num campo de concentração, também os prisioneiros arrabalianos não possuem chances de saírem imunes às violências de seus algozes.

Também, seguindo essa lógica, Micaela será vista como “boa”, numa perspectiva cristã (e “má” segundo Nietzsche), já que permanece presa aos caprichos de seu pai. Nietzsche afirma ainda que essa fé cristã “é sacrifício desde o princípio: sacrifício de toda liberdade, de todo orgulho, de toda autoconfiança do espírito; ao mesmo tempo, servilização e autoescárnio, automutilação” (p.73). Há crueldade nessa fé exigida da consciência domada, nessa submissão, pois apequena o indivíduo, colocando-o numa situação de fragilidade, como um animal de rebanho. A fraqueza humana, aqui, é relacionada com esse ser subserviente, temente a Deus. Novamente, o absurdo se revela na aceitação da situação cruel, tornando o seu agressor (nesse caso, o personagem Justino) uma figura de devoção e respeito.

Porém, não pretendemos ser dualistas no trato da categorização de personagens “bons” ou personagens “maus”. Diferente disso, queremos revelar a complexidade da construção desses entes ficcionais, mostrando que, como todo ser, também são dotados de bondade e maldade em si mesmos. Bruno, se o considerarmos como vítima desse labirinto, tal como Estevão, só conseguiria encontrar uma única solução para sua fuga: o suicídio.

Ao se deparar com a ausência da razão profunda do viver, Bruno vê no suicídio a solução para o absurdo. Retomando Camus (1942), seguimos uma vida

rotineira até tomarmos consciência e despertarmos. E, “no extremo do despertar, vem, com o tempo, a consequência: suicídio ou restabelecimento” (CAMUS, 1942, p.14). Esse absurdo, diferentemente daquele tratado por Kierkegaard, propõe essas duas saídas, enquanto que, em *Temor e tremor*, o cavaleiro da fé – no caso, Abraão – somente crê no absurdo religioso; é sua fé que lhe movimenta. Abraão vive entre o paradoxo do cometer o sacrifício e ser acusado de assassinato ou o de não sacrificar e ser acusado de infiel. Por isso, opta pela fé e leva seu filho para o sacrifício. Mas há uma esperança absurda em Abraão de que seu filho será salvo. O mesmo vemos em Micaela: sua fé e devoção (e até mesmo o medo) pelo pai são maiores do que a responsabilidade ética e o receio de ser acusada de criminosa. Sua fé a conduz, enquanto Bruno, destituído de crença e de vontade, opta pelo suicídio.

Bruno escolhe desistir da vida, consciente de que, possivelmente, não sairá do enclausuramento. Camus ainda aponta para três consequências do absurdo, que são a revolta, a liberdade e a paixão. “Apenas com o jogo da consciência transformo em regra de vida o que era convite à morte – e recuso o suicídio.” (p.48). Bruno perde tudo – está preso, solitário, sem forças e desapaixonado; só resta a este personagem aceitar tal convite. Porém, como deste labirinto ninguém escapa, nem mesmo após a morte, Bruno reaparece no final, reforçando a absurdidade, logo após Estevão receber sua condenação.

Bruno mantém sua fala repetitiva sobre estar com sede durante a peça inteira, e o faz de forma labiríntica, pois nunca sai do mesmo lugar. Após o suicídio, ele retorna. O personagem é uma metáfora do labirinto: sempre diz as mesmas palavras e sempre retorna a aparecer, de forma a mostrar que não há saída: “esta escena y el final de la anterior muestran también la caza-ceremonia del animal acosado y falta de toda perspectiva de futuro”²² (BERENGUER, 1977, p.113). E essa dinâmica da repetição das ações torna-se absurda. O eterno retorno torna-se angustiante, cansativo, porém cômico também. A angústia de Estevão ao reencontrar-se com Bruno se dá tanto pelo fato de rever o outro, que deveria estar morto, quanto pelo fato de saber que todos os lugares levarão ao início novamente: é o absurdo do mundo moderno. Estevão também se dá conta da

22 “Esta cena e o final da anterior mostram também a caça-cerimônia do animal perseguido e a falta de toda perspectiva de futuro” (Tradução nossa).

absurdidade da vida, aqui, tal qual Sísifo, apresentado por Camus, que rolará a pedra eternamente montanha acima.

Exílio e desvio em Estevão

Estevão pode ser associado com o próprio pai de Fernando Arrabal, Fernando Arrabal Ruiz. Este último, oficial do exército Espanhol, contrariando o governo Franquista, foi preso na década de 1930. Inicialmente condenado à morte, tentou suicídio em 1936, e lhe foi, então, concedida uma pena de 30 anos. Passando por diversos cárceres e hospitais psiquiátricos, desapareceu do Hospital de Burgos em 1942, vestindo apenas pijamas, em meio à neve e, desde então, nunca mais foi visto (BERENGUER, 1977).

Em *O labirinto*, podemos pensar em quatro ações que aproximam o personagem Estevão desse pai: a prisão no banheiro (sem motivos, aparentemente), a (tentativa de) fuga, o julgamento e o desaparecimento (no texto, acontece no labirinto; em Arrabal pai, na neve). Esses elementos - o encarceramento, o isolamento, a limitação de movimentação e o controle da fala - como comentamos, são traços da dramaturgia absurda, bem como a ausência de uma explicação dos acontecimentos. É o cerceamento do ser, a nulidade da ação e da vontade de transformação de um lugar, pessoa ou situação. Ou ainda, é o anestesiamiento necessário para a instauração de regimes totalitários e de conflitos armados.

Assim como Arrabal pai, Estevão encontra na revolta uma posição coerente para o absurdo do encarceramento-jogo-ritual. Se, para Bruno, aparentemente, a solução é o suicídio, para este outro, é a revolta que o faz confrontar-se com a obscuridade (CAMUS, 1942). Ambos os personagens, da realidade e da ficção arrabaliana, tomam consciência do autoritarismo, barbaridade e aprisionamento desses sistemas, e se recusam a fazer parte disso.

Estevão, assim como o jovem alemão Karl Rossmann, em *O desaparecido ou América*, de Kafka, é acusado de crimes que alega não ter cometido. Durante o julgamento em *O labirinto*, Estevão não consegue ser ouvido:

Juez - (*De pronto, se dirige a Esteban, señalándole con el dedo.*)
He sido informado de su caso de una forma muy poco clara.
Espero que usted no me hará perder demasiado tiempo y que

para ello, de una manera lo más concisa posible, me explique su caso con el rigor debido.

(Esteban *va a hablar.*)

Juez - (*Interrumpiéndole.*) Si le digo que me explique su caso de la manera más concisa es por el deseo que tengo de que el fallo se dé lo antes posible²³. (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.258).

A incomunicabilidade, outra particularidade do absurdo, está retratada nas tentativas fracassadas de Estevão para inocentar-se, como também está presente em Bruno, que apenas clama por água, e ainda nos empregados-prisioneiros da casa, como vemos nesta fala de Micaela: “Cada vez que quiero volver llamo hasta que viene uno de los criados que conocen el laberinto. Criado que por ser mudo es incapaz de decir su secreto a nadie”²⁴ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.235). A ausência ou supressão da voz também nos permite fazer uma aproximação com a presença de líderes totalitários e suas censuras, como o são Franco e Justino.

Justino, uma ordem superior eficaz

Este personagem, diferentemente dos anteriores, não nos deixa dúvidas com relação à sua conduta autoritária e cruel. A dúbia relação que mantém com a filha Micaela (que talvez nem mesmo seja filha) e o tratamento para com os empregados e prisioneiros reforçam essa construção. Micaela descreve o pai como “un hombre muy correcto, pero educado de una forma demasiado rígida”²⁵ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.227) e que mantém uma certa dinâmica incomum na casa, como o traje de gala obrigatório para todos os moradores, a

23 Juiz- Eu fui informado a respeito do seu caso de maneira muito pouco clara. Espero que o senhor não me faça perder muito tempo e que para isso, da maneira mais concisa possível, me explique o seu caso com o devido rigor.

Estevão *vai falar.*

Juiz- (*Interrompendo-o.*). Se peço-lhe para que conte o seu caso da maneira mais concisa é pelo desejo que nutro de que o erro seja apresentado o mais rápido possível (Tradução de Seul Soldat).

24 Cada vez que quero voltar chamo até que venha um dos empregados que conhece o labirinto. Empregado que por ser mudo é incapaz de contar o seu segredo a alguém (Tradução de Seul Soldat).

25 “Um homem muito correto, mas educado de uma forma absolutamente rígida” (Tradução de Seul Soldat).

fala sussurrada e uma reverência para o pai todas as vezes que passam por ele, além de não poderem se aproximar das janelas ou sorrir.

Ademais, é o pai que causa o acúmulo de lençóis a ponto de virar um labirinto: “mi padre había pensado que lo mejor sería esperar a que hubiera muchas mantas sucias y así de una forma más económica, lavarlas todas a la vez”²⁶ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.228). É também o pai que traz os empregados, de maneira forçada, para resolver o acúmulo dos tecidos. Micaela denuncia o ato do pai a Estevão, afirmando que os empregados vieram presos, acorrentados uns aos outros: “mi padre nos explicó que como estábamos en tempo de huelga era necesario tener bien sujetos a los obreros en el trabajo”²⁷(ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.230).

A farsa inventada por pai e filha sobre o surgimento do labirinto dos lençóis parece ser uma movimentação ensaiada desse jogo-ritual, o que o torna um lugar pensado, não um mero acontecimento do acaso. O labirinto possui uma dinâmica perfeita de funcionamento, sem que ninguém saia vivo dele, a não ser por julgamento. Este, por sua vez, possui leis próprias de organização que, de forma absurda, sempre favorecerá os algozes. Não há espaço para explicação, ou seja, a condenação já está dada desde o início.

Há, também, um empregado em cada canto do labirinto, e que só atende ordens dos moradores da casa; todos os empregados são mudos; os criados percorrem distâncias improváveis em poucos instantes dentro do labirinto e conhecem todo o percurso; uma campainha, usada por Micaela, faz-se escutar de fora do labirinto. Justino controla todo o espaço:

Hay que tener en cuenta que mi padre tiene todo perfectamente bien organizado. Se puede decir, sin error, que nada de lo que ocurre en la casa o en el parque lo ignora. Basta que falte una manta, una sola manta – tenga en cuenta que habrá millones y millones en el parque – para que él se dé cuenta en seguida²⁸ [...] (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.232).

26 “Meu pai havia pensado que o melhor seria esperar que houvesse muitos lençóis sujos e assim, de uma forma mais econômica, lavá-los todos de uma única vez” (Tradução de Seul Soldat).

27 “Meu pai nos explicou que como estávamos em tempo de greve era necessário ter os trabalhadores bem apegados ao trabalho” (Tradução de Seul Soldat).

28 Deve-se levar em conta que meu pai tem tudo perfeitamente bem organizado. Pode-se dizer, sem erro, que nada daquilo que ocorre na casa ou no parque ele ignora. Basta que falte um lençol, um só lençol – leve em consideração que haverá milhões e milhões no parque – para que ele se dê conta logo na sequência [...] (Tradução de Seul Soldat).

Ou seja, há uma ordem superior controlada por Justino “con una maestría eficacísima”²⁹ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.232). Justino possui o poder da onissapiência e da onipresença: tudo sabe, tudo vê e tudo ouve. Essa característica quimérica o torna uma figura sagrada e, assim como essa figura, este personagem possui controle de toda a casa e de todo o labirinto, julgando o destino dos perdidos e amedrontando aqueles que não sigam suas normas. Justino, nesse sentido, se assemelha ao Deus descrito no Antigo Testamento: “Iahweh, tu me sondas e conheces: conheces meu sentar e meu levantar, de longe penetras meu pensamento; examinas meu andar e meu deitar”³⁰. Podemos estender a imagem autoritária de Justino também para algumas figuras políticas do século XX, como Francisco Franco, Benito Mussolini e Adolf Hitler.

Considerações finais

A partir da descrição, análise e interpretação de *O labirinto*, peça teatral de 1956, de Fernando Arrabal, percebemos que o texto discorre sobre o absurdo da vida e as crueldades de períodos como as duas Guerras Mundiais e a Guerra Civil Espanhola. Arrabal, artista em atividade, que produz teatro, cinema, poesia, romance e artes visuais, nos permite olhar para a brutalidade desses momentos, mesmo que de forma indireta, trazendo à cena personagens sádicos, injustos e autoritários como Justino, O Juiz e Micaela, e personagens vítimas do jogo-ritual de enclausuramento do labirinto, como Estevão e Bruno.

Alguns temas presentes nesta dramaturgia, como o aprisionamento, o exílio, a violência e exploração de trabalhadores e prisioneiros, o espaço da confusão, as mentiras e o falso julgamento são situações que o próprio autor vivenciou: seu pai foi preso e desaparecido por conta do regime Franquista e Arrabal afrontou o governo ditatorial espanhol por meio de suas obras.

A reflexão sobre o absurdo perpassou as discussões de Albert Camus, Søren Aabye Kierkegaard, Friedrich Wilhelm Nietzsche, Hanna Arendt e Martin Esslin. A partir do absurdo, verificamos os seguintes elementos: o sacrifício, a fé

29 “Com uma eficácia de mestre” (Tradução de Seul Soldat).

30 BÍBLIA A.T. Salmos 139 (138): 2-3. In BÍBLIA. Português. A bíblia de Jerusalém. Antigo e Novo Testamentos. São Paulo: Paulus, 1996. (p.1103).

e o idealismo cruel; o autoritarismo e o sadismo; o hiperbolismo (de tema, de situação, de falas); a ausência de causalidade; a confusão espaço-temporal; a contradição (fala, gestos, ações dos personagens); a letargia, chamada, por Nietzsche (2019), de “moral do escravo”; o encarceramento e a incapacidade de fuga; e a culpabilidade do crime não cometido.

A peça retoma situações absurdas semelhantes entre si, como aquelas narradas pelo personagem Karl Rossmann, em *O desaparecido ou América*, primeiro romance de Kafka, tais como: o aprisionamento sem justificativa, o julgamento equivocado, a incapacidade de comunicação entre os personagens e a falta de perspectiva futura do sujeito enclausurado. Esses temas de *O labirinto* revelam a falta de perspectiva futura da qual o indivíduo se depara nos pós-guerras do século XX, como também refletem os absurdos do mundo moderno.

Referências

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BERENGUER, Angel. *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*. Edición Ángel Berenguer. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1977.

_____. *Teatro europeu de los anos 80: Entrevista de Fernando Arrabal*. Barcelona: Editorial Laia, 1984.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudos histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro, Zahar, 2018.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Temor e tremor*. Trad. Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

MONREAL, Francisco Torres. Fernando Arrabal: *Fando y Lis, Guernica, La bicicleta del condenado*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

PINTO, Luís Filipe Marques. A simbologia e os enigmas do labirinto. *Revista Arquitetura Lusíada*. Lisboa. N.º 8 (2º semestre de 2015): p.29-48. Disponível em: <<http://revistas.lis.ulusiada.pt/index.php/ral/article/view/2461>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Enviado em: 17/03/2021.

Aceito em: 30/09/2021.

Características e recepção de textos dramáticos de Figueiredo Pimentel na obra *Os meus brinquedos*

Characteristics and reception of dramatic texts by Figueiredo Pimentel in the literary work *Os meus brinquedos*

Cristina Rothier Duarte³¹

RESUMO: Neste artigo, temos como objetivo o estudo de dois textos dramáticos publicados na obra *Os meus brinquedos*, de Figueiredo Pimentel, segundo uma abordagem histórico-analítica, no intuito de conhecermos suas características e sua recepção mediante a opinião crítica de literatos que se manifestaram a seu respeito em periódicos que circularam no final do século XIX, período em que nascia a literatura infantil brasileira. Para tanto, empregamos como metodologia a pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo-interpretativo. Como resultado, verificamos que a obra, embora dotada de um caráter pedagógico e edificante – características comuns às obras infantis da época –, apresenta, sobretudo, como fim o deleite, o divertimento do pequeno leitor, elemento marcante nas obras de Figueiredo Pimentel, as quais compõem a *Biblioteca Infantil* da Livraria Quaresma.

Palavras-chave: História da literatura infantil brasileira; Teatro infantil; Figueiredo Pimentel; *Os meus brinquedos*.

ABSTRACT: In this paper, we aim to analyze two dramatic texts published in the literary work *Os meus brinquedos*, by Figueiredo Pimentel. This study was completed according to the historical-analytical approach, in order to know their characteristics and their reception through the critical opinion of scholars. Their criticisms were spread widely in periodicals that circulated in the late nineteenth century, the period in which Brazilian children's literature was born. In this sense, we used the methodology of bibliographical research of a qualitative-interpretive nature. As a result, we found that the literary work, although endowed with a pedagogical and edifying perspective (characteristics common to children's literary works of that time), above all presents as its goal the delight and amusement of the young reader. These striking elements are found in the works of Figueiredo Pimentel, which make up the *Biblioteca Infantil* of the *Livraria Quaresma*.

Keywords: History of Brazilian Children's Literature; Children's Theater; Figueiredo Pimentel; *Os meus brinquedos*.

31 Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

E-mail: cristinarothier@hotmail.com.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4183-7435>.

Introdução

No final do século XIX, o público leitor infantil brasileiro era carente de uma literatura que fosse dotada de uma linguagem e de características culturais que fossem próximas do nosso pequeno leitor, pois, às obras que aqui circulavam, na época, faltavam as “cores locais”, como se refere Leão (2007, p. 18). Isso, porque, estas, importadas ou mesmo impressas em nosso país, apresentavam-se em língua estrangeira ou em português europeu, bem como traziam, em seu enredo, elementos atrelados a uma cultura distante da brasileira, o que dificultava a sua recepção. Diante desse cenário, Pedro Quaresma, notando um campo do mercado editorial a se explorar, idealizou um projeto voltado para a publicação de obras infantis, a coleção *Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma*. Para a concretização do seu intento convidou o autor e jornalista macaense Figueiredo Pimentel (1869-1914), figura bastante presente na imprensa e no meio literário do período, que atuou como organizador da coleção, além de figurar como autor de seis das doze obras da *Biblioteca*.

O primeiro livro do mencionado acervo, *Contos da Carochinha*, escrito pelo próprio organizador e publicado em abril de 1894, foi tão bem recebido pelos leitores que, em pouquíssimo tempo, esgotou-se. Tanto que, em janeiro do ano seguinte, já era impressa a sua terceira edição.

Após *Contos da Carochinha*, outras obras de Figueiredo Pimentel foram publicadas pela Livraria Quaresma: *Histórias da Avozinha* (1896), *Histórias da Baratinha* (1896), *Os meus brinquedos* (1896), *Teatrinho Infantil* (1897), *Álbum das crianças* (1896), *O castigo de um anjo* (1897?), *O livro das crianças* (1897?), que vieram compor a *Biblioteca Infantil*.³² Além dessas obras, Figueiredo Pimentel também publicou para esse público: *Filha, Esposa, Mãe e Avó* (1898?), da *Biblioteca Juvenil*, também pela Editora Quaresma; *Contos do Tio Alberto* (1898?), pela Garnier, e *História das Fadas* (1898?), pela J. G. de Azevedo.

32 Com exceção de *Contos da Carochinha* (1894), não temos a certeza acerca da ordem de publicação das obras que compõem a *Biblioteca Infantil* da Livraria Quaresma. No entanto, o prefácio da primeira edição de *Contos da Baratinha* (1958/[1896]) já enumerava: *Contos da Carochinha*, *Histórias do Arco da Velha*, obra assinada por Viriato Padilha, pseudônimo de Annibal Mascarenhas (1866-1924), *Histórias da Avozinha* e *Os meus brinquedos*, o que nos leva a crer, quanto às obras da referida coleção, que *Contos da Baratinha* sucedeu aquelas primeiras, e *Teatrinho Infantil* e *Álbum das crianças* são mais recentes que esta.

O gênero literário predominante nas obras de Figueiredo Pimentel é o conto de origem popular, adaptado, traduzido ou recolhido da oralidade conforme a capa de *Contos da Carochinha* informa: “Livros para crianças contendo maravilhosa coleção de contos populares, morais e proveitosos de vários países, traduzidos uns e outros apanhados da tradição oral” ([EDITOR], [1894]/1958, [Capa]). Além de conto, Figueiredo Pimentel também publicou poemas, cantigas e textos dramáticos. No que diz respeito a este gênero, o autor publicou duas obras, *Os meus brinquedos* e *Teatrinho infantil*.

Reconhecido pela historiografia da literatura infantil brasileira como seu precursor cronológico, em razão do projeto de abasileiramento que empreendeu em suas obras, não podemos negar a sua importância também no que diz respeito ao gênero dramático infantil. Embora essa mesma historiografia não o consagre como um dos primeiros a se dedicar ao teatro infantil, percebemos sua contribuição, ainda que tímida para o desenvolvimento do gênero.

Diante disso, neste trabalho, temos como objetivo o estudo de dois textos dramáticos da obra *Os meus brinquedos*, “O médico doente” e “A bela pastorinha”, endereçados, como os demais que constam na quarta parte do livro, ao público infantil, e a recepção da obra a partir de críticas divulgadas em periódicos que circularam no final do século XIX, período em que nascia a literatura infantil brasileira.

A produção dramática de Figueiredo Pimentel

Embora Figueiredo Pimentel tenha sido um autor e jornalista bastante conhecido em sua época, a historiografia literária, no campo dos destinatários adultos, não menciona o nome de Figueiredo Pimentel entre os reconhecidos autores naturalistas de sua época, período em que lançou alguns romances considerados polêmicos e inapropriados para o costume da então sociedade brasileira.

Sempre muito produtivo, o autor buscava estar presente, seja em periódicos, seja em publicações literárias, não se limitando a um gênero ou outro, de modo que, além de romances naturalistas, publicou poemas e textos dramáticos.

Acerca destes, a partir dos periódicos arquivados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, localizamos vestígios de uma produção dramática do autor para adultos. Diante dessas informações, recolhemos algumas notas, a fim de ilustrar sua produção no tocante a esse gênero, sem, contudo, exaurir a matéria.

Na seção “Fac et spera”, do número 10, do primeiro ano da *Revista do Brazil*, de São Paulo, foi publicado um pequeno anúncio sobre *Onde está a Felicidade*, no qual consta aplausos a Figueiredo Pimentel como escritor literário. (REVISTA DO BRAZIL, ANO I, n. 10, abr. 1898, p. 2). Naquele mesmo número da mencionada revista, tivemos a oportunidade de conhecer dois atos do texto dramático *Onde está a felicidade*, que foi parcialmente publicado (páginas 261 a 264).³³

Pelo que pudemos inferir, a partir do exemplar que tivemos acesso, trata-se de uma história cujo enredo é composto por cenas passadas em uma floresta, que quatro jovens, Cresus, Cellini, Platão e Romeu, tentam atravessar, para chegar a um lugar ainda não sabido pelo leitor, e, até o momento, também não conhecido pelos personagens, mas no qual se encontra a felicidade. Durante a jornada pelo caminho que é informado pela Velhinha da floresta, os jovens encontram um peregrino descrito na didascália como um homem bem velhinho, com longuíssimos cabelos e barbas grisalhos, todo vestido de branco. A floresta é uma metáfora usada pelo peregrino dentro do texto, representando, de acordo com que ele apresenta aos jovens, o passado, o presente ou o futuro, e, de acordo com a cor que ela apresenta a quem a enxerga, um estado de espírito ou um evento que está sendo vivenciado pelo observador. Embora só tenhamos a oportunidade de ler os dois primeiros atos, pudemos perceber a intenção moralizadora do texto.

Outra nota a que tivemos acesso, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, trata de um anúncio de estreia do espetáculo teatral *Rio s’amuse* publicado na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 05 de fevereiro de 1909, na seção “Uma opinião pessoal”, assinada por Xinó. De acordo com o colaborador

33 Ao final do texto, no n. 10 da *Revista do Brazil*, constava a indicação de que seria finalizado no número seguinte, contudo não tivemos acesso a ele, tendo em vista que não está disponível no arquivo da Hemeroteca consultada.

do jornal, a peça fora escrita por Figueiredo Pimentel e Patrocínio Filho, motivo, argumenta o subscritor, pelo qual deve o público prestigiar a peça,

[a]lém disso “Rio s’amuse” tem o encanto inédito de ser francez. E como se estivessemos em Paris a assistir a scenas ocorridas aqui, entre nós, com typos que conhecemos tão bem, incapazes de “boulevardier” com talento, a dizerem cousas em franzez a [ilegível] em francez!... (GAZETA DE NOTICIAS, ANO XXXV, n. 36, 05 fev. 1909, p. 3).³⁴

Concomitantemente à sua participação com escritos literários em suporte livresco e com produções para periódicos, ambos destinados ao público adulto, Figueiredo Pimentel também se dedicou à literatura para as crianças, sendo o gênero dramático também visitado pelo autor, inicialmente com uma participação tímida na obra *Os meus brinquedos*, que estudamos na próxima seção, e posteriormente com *Teatrinho infantil*, obra composta somente por textos dramáticos.

A produção dramática infantil de Figueiredo Pimentel em *Os meus brinquedos*

A obra *Os meus brinquedos*,³⁵ publicada pela Livraria Quaresma, em 1896, diferentemente das que a antecederam na Coleção *Biblioteca Infantil*, não se dedicou a reunir narrativas em prosa, mas a trazer essencialmente brincadeiras, jogos, cantigas e algumas peças para serem dramatizadas. De origem também popular, como os contos infantis já publicados pela Quaresma, os elementos que compõem o livro são fruto de estudo do folclore brasileiro e da própria experiência infantil do escritor, segundo o que depreendemos do prefácio de *Os meus brinquedos*. Além disso, serviu de inspiração, para Figueiredo Pimentel, a obra *Biblioteca de Educação Popular*, do português Adolpho Coelho (1847-1919) para a seção “Jogos e Rimas Infantis”.

Conforme enuncia o prefácio de *Os meus brinquedos*, o livro apresenta dupla finalidade: ser útil e agradável ao pequeno leitor: “A obra que ora

34 Todas as citações de periódicos e de obras literárias seguem o texto original, bem como os títulos.

35 A edição que consultamos para a produção deste artigo foi publicada pela Hiluey-Wilton Livreiros e Editores Ltda.

publicamos – dizêmo-lo, sem falsa modéstia – reúne em si o útil e o agradável – dois elementos que, difícil e raramente, se encontram em trabalhos de qualquer natureza.” ([EDITOR, [S.d.], p. 7).

No intuito de divulgar esse seu caráter, o periódico *A Notícia* publicou, na edição de 18-19 de julho de 1898, um anúncio da Livraria do Povo, no qual a obra é descrita como “[...] o que é o melhor livro que se tem feito para as crianças em todo o universo. N’elle estão todos os brinquedos, jogos, diversão e passa-tempo que as crianças usam em casa, na rua, nos collegios. [...]” (A NOTICIA, ANO V, n. 176, 18-19 jul. 1898, p. 2).

Sobre sua estruturação, por meio de seu sumário apresentado no final da obra, verificamos que o livro é dividido em quatro partes, trazendo os seguintes títulos para cada uma delas: “Cantos de berço”; “Jogos infantis”; “Jogos de prendas e Sentenças”; e “Teatro infantil”. Esta última, que nos interessa neste trabalho, apresenta oito textos: “Ano novo” (sem classificação, mas que se dá em um ato); “A bela pastorinha” (opereta em prosa e verso, em um ato); “O mentiroso” (Comédia em um ato); “O médico doente” (Comédia em verso em um ato); “A boa irmãzinha” (Comédia em um ato); “O guloso” (Comédia em um ato); “A cruz de ouro” (Comédia em um ato); e “Os mistérios de Yáyá” (Comédia em um ato), sendo três deles descritos no prefácio:

A Bela Pastorinha é o desenvolvimento de uma história e cantiga popular no Brasil e em Portugal, que toda a gente conhece. Demos-lhe a forma dramática, que a isso se presta, emendando ligeiramente os versos e acrescentando outros.
O Mentiroso é uma comédia da condessa de Ségur, em dois atos, que reduzimos a um único, adaptado aos nossos costumes.
O Médico docente é poesia do ilustre professor Hilário Ribeiro, arranjada para cena. ([EDITOR, [S.d.], p. 8-9).

Em geral, com exceção de “Ano novo”, após o título do texto dramático e a classificação conferida pelo autor, são apresentados os personagens com suas respectivas idades, a descrição do espaço ficcional, em seguida a fala dos atores para cada uma das cenas, contendo, sempre que necessário, as didascálias. Importante, ainda, mencionar que cada um dos textos dramáticos apresentam uma ilustração acima do título.

Segundo o prefácio da obra, quando trata do seu caráter pedagógico, os textos dramáticos de *Os meus brinquedos* trazem um fundo moralizante no intuito de moldar o caráter da criança. A comédia “O médico doente”, por exemplo, é uma boa amostra do aspecto exemplar desses textos. A peça foi elaborada para ser encenada, em um único ato, por duas crianças para representar os personagens Laura (7 anos) e Heitor (8 anos). O espaço dramático é uma sala de visitas de uma casa modesta, onde, em um canto, está o berço com uma boneca deitada, além haver cadeiras de crianças e brinquedos.

O enredo trata de uma brincadeira entre crianças que assumem o papel de médico e paciente. Heitor, o personagem menino médico, em visita à filha de Laura, a personagem menina mãe, ao ver o estado de desespero desta, julga sua aflição excessiva e assegura que sua filha ficará bem, receitando camomila e pessegada. Diante disso, Laura diz que, em sua casa, há uma das melhores e oferece o doce ao médico que exagera na comilança e passa mal. Não contendo as dores, Heitor abandona a brincadeira, culpa Laura e, chorando, chama pela mãe. A cena se encerra com Laura assustada dizendo: “Em que deu a pessegada!...”

Como podemos observar, a peça trata-se de uma metaficção. O texto dramático tem como personagens duas crianças que representam os papéis de médico e paciente

Ensinando o leitor acerca do funcionamento da literatura, as narrativas desse tipo estimulam o leitor a refletir acerca das formas de interagir com o texto, prestando atenção à informação não explicitada, para que este possa mais eficazmente construir e ativar quadros de referência e concretizar polos de ficcionalidade, instrumentos úteis para o desenvolvimento de um leitor mais competente. Desta forma, o leitor aprende a ler de forma menos ingênua, adquirindo competências críticas que lhe permitirão olhar os textos na pluralidade de seus contextos e funções, incluindo aí também a função ideológica. (NAVA, 2015, p. 86).

Muito embora, seja uma tendência contemporânea, como vemos, esse procedimento de construção literária já estava presente no século XIX, mediante a adaptação de Figueiredo Pimentel para o teatro a partir da poesia homônima de Hilário Ribeiro (1847-1886), proporcionando às crianças da época as vantagens de uma leitura dotada dessa técnica.

Ressalvando-se, ainda, o fato de o texto não ser uma criação de Figueiredo Pimentel, não podemos negar a sua contribuição ao levar o texto dramático para as crianças mediante sua escrita adaptativa, cuja importância assume ainda outro papel, o de impulsionar seus sucessores e, mesmo, estimular a si mesmo a publicar uma obra contando apenas com textos desse gênero, *Teatrinho infantil*, lançado em 1897, pela mesma coleção da Livraria Quaresma.

O texto curto, contando com quatro páginas apenas, caracteriza-se, também, por ser divertido, em razão do desfecho em que o personagem Heitor, não mais se fazendo de médico, termina clamando pela ajuda da mãe:

HEITOR (*chorando*)

Ai! Ai! Ai! ninguém me ajuda!
(*para Laura*)

Fôste tu mesma a culpada!...
Mamã, mamã, venha! acuda!
(*chora*) (PIMENTEL, [S. d.], p. 221).

Além da característica de texto metaficcional e do intuito de deleitar as crianças, o texto não abandona a tradição, conservando o aspecto pedagógico que, no caso, é a lição para a criança gulosa e para aquele que não tem empatia, de modo que o desfecho reserva dois *finais infelizes*: em uma primeira instância, o personagem Heitor passa mal em razão da gula, e, em uma segunda instância, o personagem médico vê-se na pele de doente.

Os demais textos da quarta parte da obra que se dedica ao teatro, “Ano novo”; “A bela pastorinha”; “O mentiroso”; “A boa irmãzinha”; “O guloso”; “A cruz de ouro”; e “Os mistérios de Yáyá”, não destoam da tendência da época, quanto ao pedagogismo. Vejamos mais um exemplo.

A operata em prosa e verso “A bela pastorinha” foi elaborada para ser encenada por quatro crianças que representarão os personagens Jorge (22 anos), sua irmã Rosa (15 anos), Tio Ambrósio (80 anos) e Tia Rita (70 anos). Composta por cinco cenas, a peça apresenta um único espaço dramático, composto por um cenário que representa uma paisagem campesina, contando com gramado verde, árvores, água, céu azul e montanhas ao fundo.

O enredo trata de um jovem, Jorge, que retorna à casa dos tios para rever sua irmã, Rosa, a qual ele havia deixado, ainda pequena, aos cuidados dos anciãos para que ele pudesse trabalhar fora, após a morte de sua mãe, em troca de pagamento quando de sua volta. Ao chegar à casa dos tios, toma conhecimento que a moça é uma pastora, o que lhe contraria, uma vez que julga estar a irmã exposta a homens mal-intencionados. Os tios, em defesa da moça e de si mesmos, atestam que Rosa não se preocupa com namoros, portanto não havia perigo algum na sua função. Diante disso, Jorge propõe uma aposta: passar-se-ia por um estranho perante a irmã em busca de levá-la em fuga, e, caso ela não caísse na armadilha, pagaria o dobro do prometido aos tios, ao que estes assentiram. Pondo o plano em ação, Jorge simula ser um galanteador, sendo que a moça resiste fortemente, mas, quando o rapaz se propõe a ir embora, ela cede, provando, portanto, aos tios o perigo a que ela estava exposta. No fim, ele revela a identidade à irmã, porém promete ainda assim pagar o devido aos tios e seguem para casa.

Neste texto, distintamente do anterior, não há o recurso da metalinguagem, porém o intuito moralizante e o pedagógico seguem a tendência das obras infantis oitocentistas. Além disso, há a mescla de gêneros uma vez que o autor alterna elementos narrados em prosa e outros em verso. Aquela compondo o diálogo dos tios com Jorge, e este empregado na conversa travada entre este e Rosa, a bela pastorinha. Outro elemento que distingue os textos, é ausência de humor e os estereótipos presentes no segundo, a exemplo da moça frágil e suscetível de ser enganada por um homem sedutor, e do irmão órfão mais velho que deixa a casa para prover um futuro melhor para si e para a irmã caçula.

Não obstante a crítica literária contemporânea rechace produções de caráter edificante e didático, é importante observar que, no final do século XIX e durante mais da metade do século XX, obras dotadas de tais características eram bem recebidas pelo público e pela crítica, uma vez que atendiam aos anseios sociais da época, quando se concebia a literatura como um instrumento para educar e para construir o caráter da criança e do jovem.

A recepção da obra nos periódicos do século XIX

A fim de investigarmos a recepção da obra, consultamos o acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, no qual encontramos manifestações de

colaboradores de periódicos nacionais que circulavam no final do século XIX. Com efeito, em *O Paiz*, Artur Azevedo, subscritor da coluna “Palestra”, em 25 de novembro de 1896, tendo sido presenteado com um exemplar de *Os meus brinquedos*, trouxe uma crítica direcionada à obra, considerando-a como carecedora de ilustrações inéditas para os textos e de música para as cantigas. Não obstante essas observações, o crítico compreendeu o livro como uma obra cujo valor é digno de apreciação:

O volume seria completo, se trouxesse a música das cantigas populares que menciona e boas gravuras, apropriadas ao texto, não as que lá vêm, algumas das quaes conhecidíssimas como ilustrações de annuncios.

Hetzel faria desta obra um volume de luxo, para ser dado de festas por um padrinho rico, e Figueiredo Pimentel se fosse francez, ganharia muito dinheiro bom o seu trabalho.

“Ahi vai um exemplar, escreve-me elle, em edição pouco melhor que a comum, para que V. possa dal-o a quem quizer, pois não espero que guarde.” Está enganado: vou guadal-o cuidadosamente para quando o meu pequeno estiver em idade de apreciar-o. Tenho esperança de vel-o ainda representar com outras crianças as comedias do *Theatro infantil*, que vem no fim do volume. (O PAIZ, ANO XIII, n. 4435, 25 nov. 1896, p. 1).

Além da aceitação pela crítica, de acordo com uma nota que circulou no mesmo periódico, em 24 de novembro de 1896, *Os meus brinquedos*, o quarto volume da *Biblioteca Infantil*, foi também um sucesso entre as crianças, colaborando para a consolidação de Figueiredo Pimentel, enquanto escritor infantil:

Recebemos *Os meus brinquedos*, 4º volume da Biblioteca Infantil, editada pela Livraria do Povo dos Srs. Quaresma & C. Já não precisamos fazer reclames a esse precioso livro para crianças, já sobejamente conhecido, bem como todos os outros da mesma série.

Na verdade o volume faz sucesso entre as crianças, porque contém todos os jogos e divertimentos infantis, além do teatrinho que constitue uma excelente novidade.

O livro está bem impresso, com gravuras e letras de fantasia. (O PAIZ, ANO 13, n. 4436, 24 nov. 1896, p. 1).

É importante ressaltar que a Livraria Quaresma, no intuito de atingir um público fora da capital federal – Rio de Janeiro, enviou exemplares de *Os meus*

brinquedos para periódicos situados em outras localidades do país, para que os colaboradores tecessem suas impressões sobre o livro, se assim entendessem, bem como, para além do Rio de Janeiro, formar a recepção de suas obras. Por exemplo, a coluna “Revista Diária”, do *Diário de Pernambuco*, publicada, em 29 de novembro de 1896, após o recebimento de um exemplar da obra, por meio de seu colaborador, apresentou *Os meus brinquedos* ao seu público leitor, descrevendo as suas partes e indicando sua obra para crianças e jovens:

Os meus brinquedos – É assim que se intitula um novo livro para crianças, da fecunda lavra de Figueiredo Pimentel, que tem como editores os operosos Srs. Quaresma & C., de Rio.

Esse livro, que recomedamos para as crianças, é dividido da seguinte forma:

A primeira parte contém variadíssimas cantigas para adormecer – essas cantigas populares com que todas as mães, avós, tias e mucamas embalam as creancinhas no berço – muitas das quaes nunca foram escriptas.

A segunda parte encerra inúmeros jogos e brinquedos, tanto para meninas como para meninos, ou para crianças de ambos os sexos, em commum, de qualquer idade desde os primeiros mezes, até a mocidade.

Nesta parte do livro estão antiquíssimos e tradicionaes brinquedos, taes como: sinhá viuvinha das bandas d’alem, carneirinho carneirão, a bela pastora, a amarella, a ciranda, cirandinha, senhora D. Sanch, o dedo mindinho, sermão de S. Coelho, a cadeirinha, a moda das tais anquinhas, nesta rua tem um bosque, o chicote queimado, e muitíssimos outros, que seria fastioso enumerar, devidamente explicados, ensinando-se como se brincam com toda a minuciosidade e clareza ao alcance de todos.

A terceira parte é constituída por jogos e prendas que podem ser usados em soirées, em parques, no campo, ao ar livre, servindo por conseguinte, não só para diversão de meninas e rapazes como para moços, em noites alegres de saráos e festas.

A quarta parte é formada pelo theatro infantil, isto é, pequenas peças theatraes, que servem para ser representadas por crianças, em casas e nos collegios.

O livro está nitidamente impresso, como mesmo convém a uma obra dessa natureza; tem gravuras e vinhetas lindíssimas, e é solidamente encadernado.

Aos Srs. Quaresma & C., somos muito gratos pela gentileza da offerta do exemplar referido. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, ANO LXXII, n. 273, 29 nov. 1896, p. 3).

Outro jornal nordestino, *Gutenberg*, periódico alagoano, publicou, em 03 de dezembro de 1896, uma pequena nota sobre a obra, na qual considera-a como

um “livro indispensável” onde haja crianças, tendo em vista a ludicidade e o divertimento que oferece a estas:

Mais um precioso livro destinado ás creanças acabam de editar os srs. Quaresma & C., do Rio de Janeiro.

É um livro indispensavel a uma casa onde existem creanças, tal a grande variedade de cantigas, brincos infantis, dansas, jogos de prendas por [ilegível] um repertório de peças teatrais destinadas a serem encenadas por creanças.

O volume contém mais de 400 paginas e vende-se por 4\$000 no Rio de Janeiro em casa dos mesmos edictores, srs. Quaresma & C.

Muito gratos a oferta que nos fizeram os mesmos edictores. (GUTENBERG, ANO XV, n. 286, 03 dez. 1896, p. 1).

A *Folha do Norte*, periódico paraense, em 7 de dezembro de 1896, na coluna “Livros e revista”, que se dedica à apresentação e à crítica de publicações cujos exemplares foram recebidos pela redação do jornal, tratou de *Os meus brinquedos* como uma excelente obra para o entretenimento das crianças, seja no ambiente doméstico, seja na escola:

OS MEUS BRINQUEDOS, – é o titulo d’essa excelente collectanea de jogos e divertimentos inocentes usados pelas creanças de ambos os sexos, em casa, no collegio e ao ar livre, os quaes são ali expostos, explicados e ensinados pelo habilissimo escriptor com a mais adoravel singeleza e com uma paciência e solitudine verdadeiramente paternaes.

[...]

A todos quanto, interessados na educação da infancia, procuram preencher-lhe as horas de lazer com distracções innocentes, recomendamos OS MEUS BRINQUEDOS, de Figueiredo Pimentel. (FOLHA DO NORTE, ANO I, n. 342, 07 dez. 1896, p. 1).

O Commercio de São Paulo, periódico paulista, em 24 de novembro de 1896, também publicou suas impressões sobre a *Os meus brinquedos*, na coluna “Gazetilha”, seção “Impressos”. Apesar dos aplausos à obra, o colaborador do jornal apontou para a falta de imagens explicativas para as brincadeiras que traz em seu conteúdo:

Os meus brinquedos, livro para crianças, contendo muitas cantigas para adormecer as crianças no berço; variadíssimos

brinquedos e divertimentos collegiaes; numerosos jogos de prendas para adultos e crianças, segredos do theatro infantil, composto de scenas e comedias para serem representadas por meninos e meninas.

Apesar do merecimento real do livro, perfeita e criteriosamente organizado pelo conhecido pedagogo Figueiredo Pimentel, cujos serviços á instrucção somos os primeiros a reconhecer, achamos que uma obra da natureza desta necessita de estampas explicativas que ensinem, atraiam o espirito de curiosidade e indagação da criança, sempre facil de deixar suggestionar-se pela “imagem” daquilo que pretende por em pratica. E a respeito de estampas, o sr. Figueiredo Pimentel, ou não as procurou para o seu novo livro, ou não as encontrou, o que é mais provável.

Isto, porém, não impede que achemos o trabalho do distincto professor muito util e digno de ser adquirido pelos nossos filhos, que sabem ler. (COMMERCIO DE SÃO PAULO, ANO IV, n. 1122, 24 nov. 1896, p. 2).

Acerca das ilustrações tão desejadas por parte da crítica, esclarecimentos se fazem necessários. Mais de uma vez, durante a leitura dos periódicos da Hemeroteca Digital Brasileira, os quais tratavam de *Os meus brinquedos*, verificamos a presença dessa cobrança a Figueiredo Pimentel. Tais solicitações, porém, não foram ignoradas pelo escritor, de modo que, posteriormente, imagens foram inseridas na obra, muito possivelmente, para atender à finalidade instrutiva para a qual fora tão pleiteada.

A edição consultada, nesta pesquisa, não datada, mas impressa pela Hiluey-Wilton Livreiros e Editores Ltda, traz uma imagem para cada um de seus textos de todas as quatro partes da obra. Tais ilustrações apresentam-se bastante simples, porém bem representativas da atividade a que se referem. Algumas assinadas por A. Ramirez, como a que ilustra o texto dramático “O médico doente” (Figura 1), outras sem indicação de autoria, sempre se situam acima das instruções das brincadeiras, dos jogos, dos textos a serem dramatizados etc.

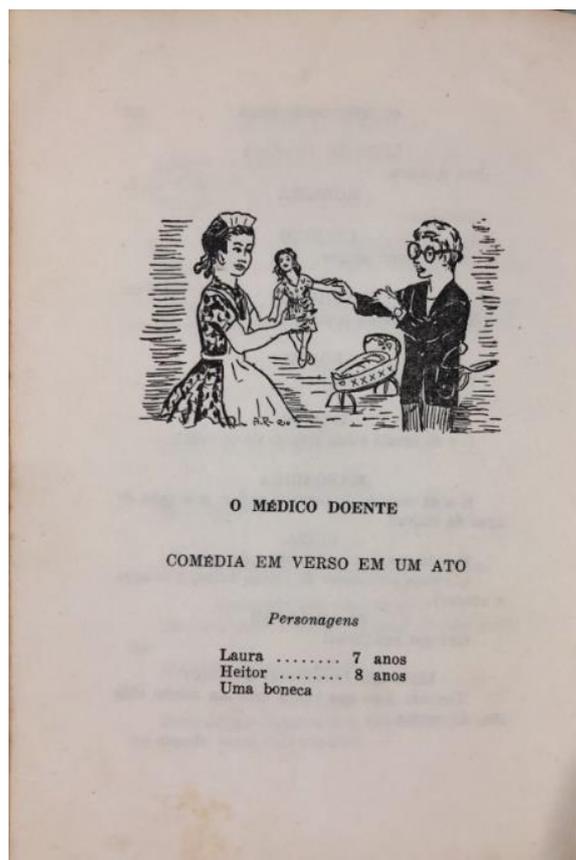


Figura 1 – Ilustração de “O médico doente”, em *Os meus brinquedos* (s.d.) Fonte: Acervo particular.

Ainda sobre a recepção da obra, *Gazeta de Petropolis*, de 2 de dezembro de 1896, na seção “Sobre a mesa”, trouxe uma nota em que o colaborador do periódico, repetindo os termos do prefácio, reconhece que *Os meus brinquedos* não se afastam totalmente do fundo didático, uma vez que as obras editadas naquele período eram sujeitas a esse fim:

Os meus brinquedos, livro para crianças, contendo cantigas de berço, jogos e divertimentos collegiaes, etc., por Figueiredo Pimentel. Editores Quaresma & C.

O nome do autor é mais que conhecido, e tanto basta para se poder avaliar do merecimento do mesmo livro, que reúne em si o útil e o agradável, que reúne dois elementos que raramente se encontram em trabalho de qualquer natureza.

Os meus brinquedos fazem parte da série de livros para a infância, empreendida por Figueiredo Pimentel ha tempos e que tem encontrado grande acceitação por parte do publico.

Conquanto não seja uma obra didactica, está, todavia, subordinada ás desse genero. [...] (GAZETA DE PETROPOLIS, ANO V, n. 97, 02 dez. 1896, p. 2).

Muito embora tenha sido apontada tal subordinação, seria um exagero dizer que o livro é de natureza puramente pedagógica, já que se trata de uma reunião de textos que ora orientam brincadeiras para serem jogadas, ora ensinam cantigas a serem cantadas, e ora trazem textos para serem encenados, contudo, uma vez que a preocupação das editoras e dos escritores era a aceitação do público leitor, especialmente dos pais e dos professores, as publicações infantis, naquele período, ainda não podiam se afastar totalmente dessa finalidade sob pena de críticas ou mesmo de rejeição.

Considerações finais

De acordo os dados extraídos dos periódicos consultados e da análise que empreendemos, podemos notar que *Os meus brinquedos* não se caracterizam como uma obra para ser somente lida ou contada ao público infantil. Trata-se mais de um manual que ensina aos adultos atividades para distrair e para divertir as crianças nas horas vagas. Assim, o livro está dividido em quatro seções: “Cantos de berço”; “Jogos infantis”; “Jogos de prendas e Sentenças”; e “Teatro infantil”, sendo a última destinada ao texto dramático para ser encenado por crianças. Esta seção traz seis comédias: “O mentiroso”; “O médico doente”; “A boa irmãzinha”; “O guloso”; “A cruz de ouro”; e “Os mistérios de Yáyá”; uma opereta em prosa e verso, “A bela pastorinha”; e “Ano novo”, drama sem classificação.

O fundo pedagógico ainda se faz presente também nesse livro, não obstante seja o divertimento sua principal proposta. A esse respeito, o prefácio chama a atenção para a ociosidade, considerando-a um meio propício para a aquisição de hábitos viciosos ou, ainda, de uma vida triste, de modo que a obra é prescrita, conforme compreendemos, como uma forma de se oferecer brincadeiras saudáveis à infância e à juventude. Essa característica da obra, no entanto, não é capaz de macular sua importância no cenário da literatura infantil brasileira, especialmente, no que diz respeito ao gênero dramático, uma vez que, além do seu papel precursor, revela sua face visionária ao trazer, por exemplo, no texto “O médico doente” a metaficção como procedimento literário, que na contemporaneidade é considerada uma tendência, mas que já nos anos finais do século XIX estava disponível para os pequenos leitores de Figueiredo Pimentel.

Referências

A NOTICIA. Rio de Janeiro. 1894-1916. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 04 mai. 2019.

COMMERCIUM DE SÃO PAULO. São Paulo. 1893-1909. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 04 mai. 2019.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Pernambuco. 1890-1899. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 04 mai. 2019.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Pernambuco. 1890-1899. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 04 mai. 2019.

[EDITOR]. Prefácio. In: PIMENTEL, Figueiredo. *Os meus brinquedos*. [S. l.]: Hiluey – Wilton Livreiros e Editores Ltda, [S. d.].

FOLHA DO NORTE. Pará. 1896-1903. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 04 mai. 2019.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. 1870-1959. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 04 mai. 2019.

GAZETA DE PETRÓPOLIS. Petrópolis. 1808-2019. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 04 mai. 2019.

GUTENBERG: Órgão da Associação Typographica Alagoana de Socorros Mutuos. 1881-1911. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 04 mai. 2019.

LEÃO, Andréa Borges. Publicar contos de fadas na Velha República: um compromisso com a nação. *Comunicação & Educação*, v. 12, n. 3, p. 15-22, 2007.

NAVAS, Diana. Metaficção e a formação do jovem leitor na literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, v. 19, n. 1, p. 83-95, 2015.

O PAIZ. Rio de Janeiro. 1880-1939. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 04 mai. 2019.

PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da carochinha*. 25. ed. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, [1894]/1958.

PIMENTEL, Figueiredo. *Os meus brinquedos*. [S. l.]: Hiluey – Wilton Livreiros e Editores Ltda, [S. d.]

REVISTA DO BRAZIL. Bahia. 1900-1919. Disponível em:
<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 04 mai. 2019.

Enviado em: 25/05 2021.

Aceito em: 26/11/2021.

Alfonsina Storni: um teatro para uma educação feminista

Alfonsina Storni: a theater for feminist education

Cristiane de Mesquita Alves¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo fazer uma análise interpretativa do teatro produzido pela escritora naturalizada argentina Alfonsina Storni no século XX, sobretudo das peças teatrais direcionadas ao público infantil em uma perspectiva pedagógica feminista de ensinar a esses pequenos espectadores/leitores uma educação voltada a desmistificar padrões estabelecidos pelo patriarcalismo sobre a categorização de gênero imposta por este sistema. Para tanto, a investigação decorre a partir da leitura da peça *Jorge y su conciencia*, por meio de uma metodologia bibliográfica de autores como Adichie (2019), hooks (2019) no que concerne a educação da construção de valores e identidades destinadas às crianças; Arrabal (2008), Delgado (2011) e Seibel (2019), acerca da função do teatro de Storni como um espaço de reflexões e construções das inquietações humanas representadas no palco e outros autores que contribuíram para o alicerce da argumentação levantada no título desse estudo.

Palavras-chave: Teatro infantil; Feminismo; Alfonsina Storni.

Abstract: This work aims to make an interpretative analysis of the theater produced by the naturalized Argentine writer Alfonsina Storni in the XX century, especially the theatrical plays directed to the child audience in a feminist pedagogical perspective of teaching these small spectators / readers an education aimed at demystifying established standards by patriarchalism about the gender categorization imposed by this system. To this end, the investigation follows from the reading of the play *Jorge y su conciencia*, through a bibliographic methodology by authors such as Adichie (2019), hooks (2019) in what concerns the education of the construction of values and identities for children; Arrabal (2008), Delgado (2011) and Seibel (2019), about the role of Storni's theater as a space for reflections and constructions of human concerns represented on the stage and other authors who contributed to the foundation of the argument raised in the title of this study.

Keywords: Children's theater; Feminism; Alfonsina Storni.

¹ Professora adjunta do Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará – UFPA.

E-mail: cristiane.mesquita@uepa.br.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1723-0611>.

Introdução

Assistir à representação dos acontecimentos do cotidiano, dos sentimentos e pensamentos humanos no palco, nas praças, nas ruas, nas igrejas, nos *corrales* de comédia etc., foi/é uma das principais características/práticas marcadas pelo gênero dramático. No decorrer dos séculos, as atividades teatrais acumularam várias formas de assimilação, adaptações para descrever determinados aspectos do mundo.

Do pedagógico, missionário, didático, moralista entretenimento àquele de formação crítico-reflexivo social, o texto teatral esteve/está atrelado ao viés de conscientizar, educar e expor o pensamento do autor frente à realidade social que o cerca. Não à toa a manifestação teatral se tornou uma arte-laboratório de demonstração das atitudes e dos comportamentos humanos.

Nesse prisma, a arte cênica manteve uma intrínseca relação de abertura para o mundo, dialogando com os problemas sociais, e assim, “os teatros do real funcionam como sintoma de uma cena plantada diretamente no terreno do social.” (FERNANDES, 2013, p. 4), fazendo com que o verossímil estivesse presente nas temáticas empregadas no enredo das peças teatrais, o que por sua vez, tornou-se um exercício de uma atitude de resistência dos autores diante dos problemas sociais, haja vista que os criadores de teatro “parecem lutar por um espaço aberto, um respeito mútuo, bater-se por um espaço público comum de liberdades” (FERNANDES, 2013, p. 4), para expressar seus pontos de vista, sobretudo acerca dos assuntos diversos que conversem com a vida e as suas circunstâncias.

Na América Latina, por exemplo, a história do teatro foi dialogando com outros gêneros literários, comungando e convivendo de forma fluida, dinâmica e em parceria. “Embora na América a história do teatro não possa ser comparada com a dos outros setores da sua criatividade artística, nas últimas décadas do século XX este gênero consolidou-se com um peso e uma originalidade particulares.” (BELLINI, 1997, p. 625, tradução minha).

Essa particularidade pode ser observada nos textos de uma das mais importantes escritoras das primeiras décadas do século XX na Argentina: Alfonsina Storni. Ela fez uso desse terreno do social (FERNANDES, 2013) ao

direcionar críticas diretas aos valores culturais pregados e fixados na educação das crianças e das mulheres pelo patriarcalismo à temática de suas peças.

Dentro do universo do teatro de Storni, o presente artigo visa apresentar como ela propõe desmistificar esses costumes falocêntricos a partir do recorte de seu texto teatral infantil intitulado *Jorge y su conciencia*. Nesse sentido, divide-se essa breve investigação em dois momentos: um para apresentar, de modo panorâmico, o teatro de Storni e o outro destinado à análise de alguns trechos da peça selecionada, a fim de verificar como ela pode ser considerada um texto teatral voltado à educação feminista proposto no objetivo geral deste artigo, seguido de algumas considerações conclusivas e da apresentação dos autores que referenciaram esta escrita.

O teatro de Alfonsina Storni

Alfonsina Storni nasceu na Suíça em 1892, mas desde a infância viveu na Argentina até 1938, ano de sua morte. Escreveu vários livros de poesia, os quais, segundo ela mesma, era a forma literária com a qual conseguia melhor se expressar, além de crônicas em diversos jornais e revistas, diários de viagem, etc. Nesses textos, seu pensamento feminista e uma acirrada crítica ao patriarcalismo eram uma recorrência; não à toa é considerada até hoje, por muitos de seus biógrafos e pesquisadores, um nome de referência do feminismo na Literatura Argentina e uma mulher com um pensamento bem à frente de sua época.

Ela também escreveu peças de teatro, embora, por muito tempo, elas ficaram na (in)visibilidade de sua produção literária. A escrita dirigida ao texto teatral se deu por volta de 1922, quando Alfonsina passou a ministrar aulas no Teatro Infantil Labardén. Em 1923, criou-se para ela uma cátedra de declamação na Escola Normal de Línguas Vivas em Buenos Aires. Naquele momento, ela já era uma escritora popular, reconhecida e lida por um público sempre mais numeroso.

Em 1926, começou a ministrar aulas de arte cênica no Conservatorio Nacional de Música y Declamación, o que lhe possibilitou ampliar seus conhecimentos e estudos teatrais, assim como passou a escrever mais peças. Ademais, o teatro de/para Alfonsina foi uma atividade equivalente a uma atividade relacionada à docência, como destaca uma de suas biógrafas:

Pero no puede vivir sin trabajar, y la docencia es el único camino posible. Junto con ese periodismo que a veces le rinde unos pesos. El signo de la vida laboral de Alfonsina consiste en ese ir y venir de lugar en lugar hasta irse acercando poco a poco a su verdadera vocación, la literatura y el teatro. Mientras tanto, tiene que resignarse a las tareas subsidiarias, como el trabajo de celadora que le consiguen sus amigos en la Escuela de Niños Débiles del Parque Chacabuco. (DELGADO, 2011, p. 70).

No dia 10 de março de 1927, estreou sua primeira peça teatral de fato, *El amo del mundo*, no Teatro Cervantes, espetáculo que permaneceu em cartaz apenas por três dias, pois não teve uma boa recepção por parte crítica. A crítica não entendeu o propósito feminista da temática, optando por questionar a postura da autora enquanto mulher e a técnica teatral abordada na representação. Mesmo com a premissa negativa, Alfonsina ainda escreveu sua segunda obra dramática, *La debilidad de mister Dougall*. Nessas peças, Alfonsina “Por esta época se dedica[va] a elaborar sus pensamientos acerca de la relación entre hombres y mujeres con la idea de escribir una obra teatral.” (DELGADO, 2011, p. 129). Depois da polêmica causada pela representação de *El amo del mundo*:

Alfonsina se aleja de los escenarios profesionales después del polémico estreno del 10 de marzo de 1927 de su comedia en tres actos *El amo del mundo*. Edmundo Guibourg, que elogia la seguridad y vigor de la pieza, opina por otro lado que “denigra al hombre” y concluye que los críticos vieron “un partipris exagerado en el reparto de virtudes y vicios que la autora asigna a los dos sexos y de allí que no formularan un juicio muy favorable”. El reclamo por la condición de la mujer no es tolerado en escena. Pero Alfonsina continúa escribiendo y sigue con sus cátedras en el Conservatorio Nacional y en el Teatro Infantil Lavardén; en ambos dirige obras con sus alumnos. El 1º de enero de 1937 publica su pieza *Secretos de mujer* en el diario *El Litoral* de Santa Fe. (SEIBEL, 2019, p. 33).

Apesar de suas peças teatrais não terem sido acolhidas de imediato pela crítica, Alfonsina continuou a escrever para o teatro. Nos primeiros anos da década de 1930, publicou *Dos farsas pirotécnicas*, que incluíam *Cimbellina en 1900 y pico...* e *Polixena y la cocinerita*. Nessas farsas, a escritora fez uma releitura dos temas de Shakespeare e de Eurípides, com adaptações para a

realidade das primeiras décadas do século XX. Ela partiu da temática explorada por dois nomes clássicos do teatro mundial para tratar de temas do cotidiano de forma irônica e satírica. *Polixena y la cocinerita*, por exemplo, foi encenada pela atriz Berta Singerman, a qual foi elogiada pela crítica por sua interpretação e bem recebida pelo público. Entretanto, *Cimbellina en 1900 y pico...* “nunca foi representada — não encontrou um elenco ou um diretor disposto a encená-la—, embora a peça escrita tivesse boa recepção pela Crítica” (DELGADO, 2011, p. 129, tradução minha).

Entre os altos e baixos, boas e más recepções da crítica, o texto foi ganhando força como mais um gênero literário de sua produção artística. E uma vertente desse teatro se encontra nas cenas do teatro infantil. Ao todo, foram seis peças teatrais destinadas a esse público. Para Delgado (2011), dentre essas *Blanco... negro... blanco...* foi a peça infantil mais famosa da autora, outra delas que se envolveu em mais uma polêmica.

El 11 de diciembre de 1938 en el Colón, el Teatro Infantil Municipal Lavardén “hace un paréntesis en su obra en las barriadas”, según el diario La Prensa, y presenta su “Función extraordinaria de fin de año”. Ante un público muy numeroso se representa *Ronda de niños* de Gabriela Mistral, *Blanco... Negro... Blanco...* de Alfonsina Storni, que ésta ensayara con sus alumnos del Lavardén, con dirección de Blanca de la Vega, entre otros, según programa. En 1939, la compañía de comedias para niños de Ofelia Cortesina en el Apolo presenta el 2 de mayo *Blanco... Negro... Blanco...* y otros temas, en un “gran homenaje” a Alfonsina Storni, con figurines de Victorina Durán, escenógrafa española exiliada. (SEIBEL, 2019, p. 36).

Blanco... negro... blanco chegou ao público e foi considerada como uma inspiração do texto *El pierrot negro* de Leopoldo Lugones, incluído no *Lunario sentimental*. O tema e a disposição das palavras em versos, acompanhadas por passagens musicais, são referências intertextuais diretas apontadas entre as duas peças. Mas, a autora justificou a presença da escolha da reiteração na construção de seu texto:

Ella se defenderá diciendo que los motivos clásicos de la literatura no le pertenecen a nadie y agregará: «No le he pedido permiso a Lugones porque ignoro si él le pidió antes permiso a otro... Esta obra en verso es para teatro de niños y la destino a

mis alumnos del teatro infantil que son los únicos que creen en mí como autor teatral. Ellos son los únicos, repito, que se adelantan a pedirme que les lea el acto que no he terminado y que, al salir del recreo, se van repitiendo en voz alta la estrofa que se les ha quedado bailando en el oído». (DELGADO, 2011, p. 129).

As outras peças infantis são *Jorge y su conciencia*; *Pedro y Pedrito*, *Un sueño en el camino*, *Los degolladores de estatuas* e *El Dios de los pájaros*. Em *El Dios de los pájaros*, uma peça que traz como temática central o valor da liberdade, a autora questiona a ação de enjaular pássaros, com o intuito de ensinar as crianças a valorizar a liberdade e o cuidado com os animais. Em *Jorge y su conciencia*, Alfonsina traz a história de um menino que vai à escola, vê que há um botão faltando em sua camisa e se encontra em uma difícil tarefa: ele mesmo deve costurar o botão em sua camisa, ele que é um menino! E está diante de uma tarefa doméstica considerada feminina, passando a viver um pequeno conflito com sua consciência por ter praticado tal ação.

A partir dessa pequena encenação do cotidiano, Storni elabora um teatro infantil no intuito de questionar valores culturais do patriarcado sobre a educação das crianças, vinculada a rótulos de categorias sexuais: menino ou menina, masculino ou feminino. E dentre essas peças do teatro alfonsiniano, *Jorge y su conciencia* é um dos textos mais significativos para se refletir a respeito do posicionamento de Storni diante de uma educação feminista para as crianças e para todos.

Jorge y sua conciencia: a construção de uma educação feminista

Em *Jorge y su conciencia*, Alfonsina apresenta claramente a sua intenção em libertar seus alunos/leitores dos preconceitos culturais propagados pela sociedade patriarcal acerca dos trabalhos domésticos direcionados às meninas. Essa peça, assim como as seis outras peças infantis escritas e dirigidas por Storni foram interpretadas por seus alunos do Teatro Infantil Labardén em praças, parques, asilos, etc.

Esta obra ha sido definida como “diálogo” y, de hecho, se trata de un diálogo entre un niño y su conciencia, personificada en una niña subida en un sitial muy alto y que vestida con largos tules

claros está firme, con el rostro juvenil, descubierto. Los únicos personajes en la breve obra son pues Jorge y la Conciencia. Ésta se representa como perteneciente al sexo femenino y según la acotación apunta “no acciona ni se le ven los brazos”. Jorge se dirige a ella como “noble señora” y “distinguida señora” y la adula con palabras como “elegante” “alta” “amable”. No hay duda pues de que la Conciencia representa al género femenino, mientras que Jorge es un exponente en ciernes del masculino. (ARRABAL, 2008, p. 220, grifos da autora).

Jorge é a representação de uma educação condicionada à categorização classista de que se ele realizar uma atividade que é ‘de menina’, ele pode ser esnobado, inferiorizado, pelos outros meninos que não praticam atividades que sejam femininas. Há em seu comportamento a presença do discurso dos “estereótipos de gênero [que] são tão profundamente incutidos em nós que é comum os seguirmos mesmo quando vão contra nossos verdadeiros desejos, nossas necessidades, nossa felicidade.” (ADICHIE, 2019, p. 28). E, ao apresentar o dilema vivenciado pelo menino (personagem), Storni intenta desmistificar essa cultura de funções preestabelecidas por sexo, pelo patriarcalismo.

Um dos destaques do texto é a descrição da Consciência no início do ato: “Al levantarse el telón, la Conciencia, colocada en un sitial muy alto y vestida con largos tules claros está firme y con el rostro juvenil, descubierto. No acciona ni se le ven los brazos.” (STORNI, 1984, p. 412), bem como os adjetivos de lucidez e respeito que a criança tem para com a Consciência, personificada como uma mulher, uma senhora, como a autora apresenta no discurso entre Jorge e ela (Consciência):

CONCIENCIA: ¡Jorge, Jorge!

JORGE: ¿Quién me llama?

CONCIENCIA: Tu conciencia, Jorge.

JORGE: Oh, buenas noches, noble señora.

CONCIENCIA: Buenas noches, Jorge.

JORGE: Está usted muy elegante, tan alta, y con ese traje largo y claro.

CONCIENCIA: Tu conciencia es severa, pero amable, Jorge.

JORGE: Gracias, distinguida señora.

CONCIENCIA: Pues aquí estoy Jorge, vigilándote.

JORGE: Sí, sí, me vigila usted siempre; me sigue por todas partes; ¿no se cansa usted diligente señora?

CONCIENCIA: Nunca Jorgito; te quiero demasiado para ello.

JORGE: No quiere que le compre un auto, señora Conciencia para que me siga con comodidad, o un aeroplano para que vuele

con mi pensamiento, o un colchón para que descanse mientras yo duermo?

CONCIENCIA: Vamos, Jorge, vamos; no te hagas el chistoso... Te conozco bien: bromeas, pero eres un gran muchacho, serio y digno.

JORGE: Gracias, señora: me quito la gorra respetuosamente. (STORNI, 1984, p. 412).

A maneira como o menino trata a Consciência, beira o limiar entre o medo e o respeito. Medo pelo fato dele pensar em ter infringido uma regra social, e o respeito pela Consciência ser apresentada como uma senhora, quase aproximando a relação de afago materno, alguém que também é responsável pela educação de Jorge. Isso pode ser exemplificado quando a Consciência pergunta a Jorge quais foram os atos que ele havia feito durante o dia. O menino vai elencando as boas ações: ajudou a mãe, ajudou um cego a atravessar a rua, o cuidou do gato da irmã Irene, e vai amenizando algumas falhas de seu comportamento como, por exemplo, ter contado pequenas mentiras e ter falado palavras más ao primo Carlitos, até contar o que ele classificou como uma tarefa árdua: “¡Ah, ah, hice un acto heroico!” (STORNI, 1984, p. 414).

CONCIENCIA: Entonces, Jorge...

JORGE: ¡Ay, señora Conciencia me... cosí un botón!

CONCIENCIA: ¡Ja, ja, ja!... Eres loco. Jorge, eres un loco; ¿a eso le llamas un acto heroico?

JORGE: Señora Conciencia, piense usted: soy hombrecito, hombrecito, y he hecho una tarea de mujer... ¡y lo que me costó!... Le cuento: papá está en cama con gripe; mamá lo atendía, esta mañana, muy solícita... Y el maldito botón se me había arrancado del guardapolvo... Ya iba a sonar la campana de la escuela... Tomé una aguja, la enhebré, pesqué el botón, lo puse en su sitio, y nudo por aquí, nudo por allá, pinchazo por un lado, pinchazo por el otro, el condenado botón quedó fijo en su sitio... vea usted, resplandece fijo en mi guardapolvo. ¡Pero mis sudores me ha costado! No se lo diga usted a nadie; se reirán de mí... Dirían que soy un “Periquito entre ellas”. (STORNI, 1984, p. 414-415).

Jorge vê como um ato heroico a sua ação de ter costurado um botão em sua camisa. Além disso, essa ação o preocupa demais porque imagina qual poderia ser o julgamento da sociedade. Para Arrabal (2008, p. 221, tradução minha), frente à Consciência, “Jorge nega cada uma das quatro opções que a Consciência e a sociedade definem como gestos heroicos e finalmente confessa

ante ao regozijo de sua Consciência, que sua heroicidade consistiu em costurar um botão.” O medo da criança em perceber a sua legitimidade masculina questionada é tanta, que enquanto ele não confessa à Consciência o feito, permanece inquieto. E passa a questionar a própria masculinidade quando passa a imaginar como os outros meninos poderiam vê-lo: “Periquito entre ellas”. A expressão popular empregada por Storni traz a questão da associação de que Jorge ao costurar (ação que seria no pensamento patriarcal uma construção ideológica para as meninas), poderia se transformar em menina.

A colocação de Storni no que se refere ao pensamento e à aflição do menino em ser comparado a uma menina, diz muito da educação atribuída a ele. Uma educação tóxica perpetuada pelo patriarcalismo, que por séculos justifica a ação do domínio social da masculinidade (BOURDIEU, 2017), que estabelece categorias sociais: o menino superior e a menina inferior. Há papéis sociais e biológicos definidos para meninos e para meninas, o que Adichie (2019, p. 61) alerta a todos no que se refere ao ensinar uma educação feminista para as crianças, é preciso que “ensine-a a questionar o uso seletivo da biologia como ‘razão’ para normas sociais em nossa cultura”, tem-se que desmascarar essa categorização que etiqueta os corpos em homem e mulher desde a infância. Storni, por meio de uma narrativa curta e encenada por seus alunos, ensina que essa categorização classista é injusta entre os sexos biológicos que cobra essa etiqueta *menina* e *menino* das crianças, insistentemente, na sociedade.

Através do teatro, Storni propôs uma educação feminista a todos/todas não só aos que estavam encenando, mas também aos que assistiam os espetáculos em espaços públicos, onde suas peças infantis eram normalmente apresentadas. Assim como suas peças, hoje, podem educar o/a leitor/a de seu texto, fazendo com que ele/ela compreenda que no início do século XX, na América Latina, já havia uma escritora feminista preocupada com os papéis sexuais exigidos desde a infância, levam o público a refletir o quão esses papéis fixados “são totalmente absurdos. Nunca lhe diga para fazer ou deixar de fazer alguma coisa ‘porque você é menina’” (ADICHIE, 2019, p. 21) ou porque você é menino.

É importante criar desde a infância uma educação feminista para que a criança se identifique com o feminismo, no sentido de criar um espaço social organizado pela equidade. As crianças precisam crescer livres de estereótipos

patriarcais. E a “literatura infantil é um dos locais cruciais para a educação feminista, para a conscientização crítica, exatamente porque crenças e identidades ainda estão sendo formadas.” (HOOKS, 2019, p. 46). Nesse sentido, o teatro infantil alfonsiniano cumpre o papel de ajudar a formar o caráter da criança, ou em uma visão muito mais ambiciosa, do seu público em geral, já que o viés feminista da autora não ficou apenas em seus versos, mas perpassou quase de forma unânime, toda a sua obra, inclusive nas peças para adultos.

Alfonsina levou a cabo a premissa de que a educação feminista é para todos/todas, inclusive para crianças. Ela entendeu como poucas, em seu tempo, ou ainda se atreveu mais que as outras, afirmando que “ensinar pensamento e teoria feminista para todo mundo significa que precisamos alcançar além da palavra acadêmica e até mesmo da palavra escrita.” (HOOKS, 2019, p. 47), que o feminismo é uma ação, uma prática das pequenas escolhas que os indivíduos fazem em seu dia a dia. E seu teatro infantil muito (re) significou tudo isso.

Storni também evidenciou para o público o quanto a educação patriarcal também é prejudicial para o homem, impedindo-o de exercer tarefas cotidianas e simples porque não foram pensadas para ser praticadas por ele, como ocorre com Jorge, que na peça se sente menor, pois corrobora o pensamento “sobre o gênero feminino ao expressar que ‘é uma tarefa de mulher’, dando conta de que esta generalização é uma construção cultural que reflete um estereótipo criado pela sociedade patriarcal”. (ABARRAL, 2008, p. 222, tradução minha). Essa cultura precisa ser desconstruída porque “se não empregarmos a camisa de força do gênero nas crianças pequenas, daremos a elas espaço para alcançar todo o seu potencial.” (ADICHIE, 2019, p. 26). Tem-se que normalizar na educação de uma criança, que pequenas ações do cotidiano, como costurar um botão na camisa, representada na peça de Storni em estudo, pode ser uma tarefa cumprida com êxito tanto por meninas, quanto por meninos.

Outro ponto de discussão levantado na leitura da peça *Jorge y su conciencia* é a questão do menino se sentir herói por cumprir uma tarefa que os outros meninos não cumpririam, além de trazer à pauta a premiação do ato heroico: o que se ganharia por ter feito algo que os outros meninos não se atreveriam a fazer. Como se observa na leitura do diálogo entre as personagens:

CONCIENCIA: Bravo, bravo Jorgito; has vencido un prejuicio; sí, tienes razón, eres un pequeño héroe...

JORGE: ¡Gracias, señora Conciencia; ya sabía yo que usted me comprendería; es usted buena y piadosa! Hace usted bien en tener ese aspecto majestuoso, pero amable y risueño, sin dejar de ser.

CONCIENCIA: ¿Con qué quieres que te haga premiar, Jorgito? ¿Quieres que le diga a tu padre que te lleve a ver a Carlitos Chaplin?

JORGE: No, no señora...

CONCIENCIA: ¿Quieres que te haga comprar un traje nuevo?

JORGE: Oh, no; tampoco...

CONCIENCIA: ¿Quisieras pasear por el Tigre, remando tú mismo?

JORGE: No, no señora... Quisiera solamente...

CONCIENCIA: A ver, habla.

JORGE: Quisiera, señora conciencia, no tener que pegar otro botón en mi vida; ¡es un trabajo terrible!... (STORNI, 1984, p. 415-416).

A fala de Jorge em procurar justificativas para sua ação injuriosa exercida por um menino, leva as demais crianças – sejam as que interpretam, sejam as que assistem ao espetáculo– a pensar sobre qual seria o papel da Consciência e da própria criança quando ela estiver diante de uma situação semelhante à de Jorge, sobretudo se essa criança foi educada em um lar onde impera o cerne do patriarcado.

Nesse âmbito, Alfonsina promoveu a educação de seus alunos pelo viés feminista, no sentido de formar nesses pequenos uma consciência crítica capaz de levá-los a pensar e agir de modo humano e feminista, isto é, se eles/elas viverem a circunstância de Jorge, que esta seja algo normalizado, natural, comum a meninas e a meninos, e que não se vejam em uma odisséia, a ponto de se encontrar em uma terrível situação.

Ao analisar *Jorge y su conciencia*, compreende-se que a educação feminista precisa ser formada, em todos os contextos. Se “o feminismo é sempre uma questão de contexto.” (ADICHIE, 2019, p. 12), Alfonsina viu na poesia, nas crônicas, nos diários de viagem, nos ensaios e no teatro essa possibilidade de contextualizá-lo, como uma maneira de conscientizar seu público leitor da importância de confrontar os estereótipos sociais e culturais do patriarcalismo e lutar por um mundo onde os indivíduos tenham os mesmos deveres e direitos.

Diante dessa análise, pensar o teatro alfonsiniano é direcioná-lo a um teatro do real que busca mapear experiências diversificadas do “teatro que busca o real como elemento” (FERNANDES, 2013, p. 11), mencionando as duas vertentes que se configuram no teatro. Para Fernandes (2013), uma delas, parte do real como elemento temático, introduzindo inovações na dramaturgia ao tecê-la pela compilação de materiais e documentos vindos da realidade, como testemunhos e experiências reais, enquanto a outra privilegia o real como matéria da experiência cênica e acontece, quando a realidade bruta irrompe no tecido ficcional para seccioná-lo, desestabilizá-lo e abrir brechas a diversos tipos de manifestação performativa.

Nessa divisão das vertentes estabelecidas por Fernandes (2013), pode-se estudar o teatro de Alfonsina, por exemplo, nos dois modos: um teatro que parte das práticas artísticas contemporâneas da teatróloga, a qual opta por mecanismos de confronto da representação com experiências testemunhais, depoimentos, entrevistas etc., como ela mesma falou em 7 de agosto de 1931, em entrevista a *La Razón* sobre sua produção teatral infantil ser pensada, organizada para seus alunos (DELGADO, 2011); outro por privilegiar na ficção, os elementos da realidade.

Assim, o teatro infantil de Storni evidencia de forma crítica como os papéis de gênero são perpassados/perpetuados desde a infância, ao que Adichie corrobora também salientando: “Acho interessante como o mundo começa a inventar papéis de gênero desde tão cedo.” (ADICHIE, 2019, p. 23). Nesse sentido, (des) (re) construir esses papéis torna-se uma necessidade, um objetivo constante na obra literária de Storni como um todo. *Jorge y su conciencia* é um pequeno recorte desse pensamento inquieto da autora que questionou o patriarcado e direcionou sua escrita a uma luta frequente por um educar pela Literatura, beirando a uma das funções mais tradicionais do texto literário voltado ao didático, ao pedagógico, ao ensinar.

Outro aspecto no teatro de Storni que chama a atenção é o dialogar com a realidade social de forma verossímil e atemporal, uma vez que as temáticas de suas peças são cotidianas e, até hoje, muitos e muitas se veem nas passagens das circunstâncias representadas pelo teatro da escritora, especialmente no que diz respeito à educação das crianças por meio da arte.

Não se trata de um teatro tradicional ou que segue as orientações técnicas e estéticas desse teatro na íntegra, mas um teatro da espontaneidade, um teatro representado em espaços livres e que não necessariamente precisaria de um palco. Há no teatro de Storni, uma variedade de estilos em diálogo: “Storni es una precursora en el teatro para niños, con una dramaturgia de gran despliegue de imaginación y notable fantasía poética; sus piezas incluyen canciones y danzas, y compone también la música”. (SEIBEL, 2019, p. 36). Também, personagens humanos e não humanos contracenam entre si em um equilíbrio capaz de proporcionar ao pequeno leitor/espectador o entendimento da mensagem intencionalizada pela escrita da peça teatral.

Isso pode ser observado ao longo da conversa entre o menino Jorge (humano) e a personificação da Consciência (não humana) em uma mulher, uma senhora. Apesar das duas personagens estarem em dois planos distintos, quem lê ou assiste o espetáculo compreende bem o objetivo da autora ao representar um tema sobre a construção do papel de gênero entre homem e mulher imposta pelo patriarcado, no intuito de ensinar as crianças a crescer de forma consciente e de se livrar das amarras de papéis definidos entre aquilo que é de/para o menino e aquilo que é de/para menina (ADICHIE, 2019). Por este motivo, defende-se a ideia de que a produção teatral de Alfonsina Storni é um teatro voltado para formar uma educação feminista.

In (conclusões)

Diante das considerações aqui expostas, chega-se a pontuar algumas conclusões em torno da proposta apresentada nesse estudo, que defende a argumentação de que as peças de teatro escritas no século XX por Alfonsina Storni, foram peças de cunho feminista para educar e conscientizar seus leitores/espectadores acerca da necessidade de uma equidade entre os gêneros.

Por mais que o teatro não tenha sido a sua grande expressão artística e tenha ficado em uma relação de idas e vindas, de boas e más recepções pela crítica, entre atuações de atores, cenários, arranjos e o próprio texto para encenação, foi um gênero literário cultivado pela autora que insistiu em construir suas peças com a mesma precisão crítico-reflexiva com a qual elaborava e expunha em suas poesias e prosas.

As seis peças teatrais infantis pensadas e direcionadas ao seu público discente, no intuito principal de educá-los na vertente do feminismo, continuou a explorar o encanto, a magia do universo dos textos para crianças. Tanto que dialoga com o universo da fábula e do apólogo quando traz como personagens objetos e animais para as cenas, bem como a recorrência de temas rotineiros familiares, vivenciados pelos pequenos.

Ademais, a escolha pela representação das peças em espaços públicos é outro ponto interessante nesse teatro de Alfonsina Storni, pois ao expor seu pensamento crítico aos valores do patriarcado através das peças de teatro, acabou por também educar eventuais transeuntes naqueles locais.

Por ser considerada uma parte “menor” em sua literatura, o teatro de Storni por muito tempo permaneceu engavetado. Algumas peças para os adultos, inclusive, só foram interpretadas muitos anos após sua morte. Mas o que fica desse teatro é que ele foi escrito com a finalidade de “melhorar” o comportamento das pessoas, educando-as para viver de modo mais igualitário e menos preconceituoso.

No universo do teatro de Alfonsina, as personagens representam um mundo onde as minorias existem e têm não só deveres, como direitos de lutar por uma vida mais justa e mais humana, para viver cada vez melhor nessa sociedade hipócrita que construiu os papéis sociais moldados em categorias inferiores e superiores, e que, enquanto não desmistificada essa categorização obrigatória, os indivíduos continuarão sendo educados a representar socialmente os mesmos papéis estereotipados.

Logo, refletir sobre a educação das crianças a partir da premissa de uma educação feminista seria, e é, um dos caminhos mais eficazes para uma formação mais humana das crianças, insistindo com elas, que elas podem exercer as mesmas funções sociais, independente do sexo ou do gênero que elas têm, desejam ou tragam consigo. Esse é o legado do teatro feminista de Alfonsina Storni.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. 1. Ed. Reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARRABAL, Celia Garzón. *El teatro de Alfonsina Storni: Feminismo e Innovación*. Dissertation University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Languages (Spanish American): North Carolina, EUA, 2008.

BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de Literatura Hispanoamericana*. 3. Ed. Madrid: Editorial Castalia, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 14. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

DELGADO, Josefina. *Alfonsina Storni: una biografía esencial*. 1. Ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2011. (Contemporánea).

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*. São Paulo, vol. 13, n. 2, p. 3-13, julho-dezembro 2013.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 8. Ed. Trad. Bhuvan Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019.

SEIBEL, Beatriz. *Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad: tomo XVI 1930-1940: obras del siglo XX: 4ª década / Alfonsina Storni ... [et al.]; compilado por Beatriz Seibel*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, 2019.

STORNI, Alfonsina. *Obras escogidas: Teatro*. Ed. Jorge R. Corvalán. Vol. 1. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1984.

Enviado em: 29/05/2021.

Aceito em: 16/11/2021.

O riso e o senso de proporção no teatro de Natalia Ginzburg

The laugh and the sense of proportion in Natalia Ginzburg's theater.

Iara Machado Pinheiro¹

Resumo: Natalia Ginzburg foi uma das grandes escritoras italianas da segunda metade do Século XX. Conhecida sobretudo por seu romance memorialista *Léxico familiar* (1963) e pelos ensaios de *As pequenas virtudes* (1962), em seus escritos tardios, a autora explorou as formas epistolar e teatral para fugir do que lhe parecia ser uma incontornável prevalência da primeira pessoa e uma impossibilidade da terceira. A proposta deste artigo é analisar alguns fragmentos de comédias teatrais de Ginzburg para discutir as configurações do humor e seus possíveis desdobramentos a nível ético. Como a incursão pela dramaturgia é justificada pela escritora como um recurso para garantir um tratamento igualitário a diversos personagens, sem que uma única perspectiva se sobreponha, a ideia é partir do que Virginia Woolf (2014) propõe acerca do “valor do riso” a fim de sugerir que o cômico pode ser uma ferramenta para retirar a primazia do ‘eu’, narrativamente, enquanto promove um laço pela vulnerabilidade comum e pela falibilidade humana.

Palavras-chave: Natalia Ginzburg; Comédia; Humor; Século XX.

Abstract: Natalia Ginzburg was one of the most important italian writers of the twentieth century. She's most known for her memorialist novel, *Family lexicon* (1963), and for the collection of essays *The little virtues* (1962). In her late writings, the author has also explored the epistolary form and the comedies trying to escape of what it seemed to her like an obligation of the first person and the impossibility of the third. This article's proposal is to analyze some fragments of her theatrical comedies and later discuss the humorous forms and possible ethical unfoldings. Since the incursion by the dramaturgy is justified by Ginzburg as a resource for assigning an equal treatment for different characters, without one's perspective overlapping others, this piece goes from what Virginia Woolf (2014) understands by “the value of laughter” to suggest that the comic can be a tool for withdraw the primacy of the self at a narrative level while promoting a bonding by the common vulnerability and by the human fallibility.

Keywords: Natalia Ginzburg; Comedie; Humour; Twentieth Century.

¹Doutoranda em Letras (Estudos Literários e Culturais) no Programa de Pós-graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo - USP. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

E-mail: pinheiro.m.iara@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1679-7694>

O humor em Natalia Ginzburg foi notado e caracterizado pela crítica de diferentes maneiras ao longo do tempo: a crítica literária Elena Clementelli (1986) lê na perspectiva da escritora um revestimento da “desolação” com uma “camada de humor”; o escritor Italo Calvino (2015) afirma que os romances da autora contam com uma dose de ironia que indica um modo de se relacionar com o mundo; e o poeta e ensaísta Franco Antonicelli sugere que “uma sombra de ironia” escande como um “contracanto” o tom de “tristeza objetiva” das narrativas (ANTONICELLI apud CLEMENTELLI, 1986, p. 127). Em suma, é uma graça que surge junto às dificuldades inerentes ao viver, impura e misturada à dor.

A partir de meados da década de 1960, Ginzburg conforma essa característica agridoce de sua prosa no gênero teatral, movimento justificado pela escritora como um recurso intermediário entre uma primeira pessoa que estaria se tornando prevalente na literatura do período e a consequente impossibilidade que atribui ao uso da terceira. Partindo desse caminho encontrado na escrita teatral e de comentários literários e teóricos acerca das potencialidades do humor na criação de alteridade, gostaria de interpretar fragmentos de comédias da autora pelo viés da ética, para delinear a hipótese de que o riso seria capaz de tornar “o mundo habitável”, fazendo eco ao sentido que Octavio Paz (2013) atribui à analogia.

O riso e a conduta humana

No ensaio “O valor do riso”, Virginia Woolf (2014) pensa a graça em termos de “senso de proporção”: o cômico comportaria uma concepção de humanidade fora da lógica binária de heróis e vilões que nos permitiria conhecer as nossas falhas e rir delas. “Para ser capaz de rir de alguém”, afirma Woolf, “você tem, antes de tudo, de ser capaz de o ver como ele é” (2014, p. 37), associando o riso, portanto, à atenção, à compreensão e à paciência com as diferenças. Como a “acumulação superficial” seria um risco para o humor, mulheres e crianças estariam mais aptas a rir, “porque nem seus olhos foram toldados pela erudição nem seu cérebro obstruído pelas teorias dos livros, e assim homens e coisas preservam ainda os fortes contornos originais” (WOOLF, 2014, p. 38). A curiosidade destinada aos pequenos componentes de uma rotina teria relação

direta com a irrupção da graça, enquanto o excesso de certezas rígidas e atitudes prepotentes seriam incongruentes com o aspecto genuíno do riso.

A analogia, aos olhos de Octavio Paz (2013), teria um sentido próximo do “senso de proporção” que Woolf encontra no humor. Esse recurso da linguagem seria capaz de tornar “o mundo habitável” porque cria simetrias que seriam como “uma ponte que, sem suprimi-las, reconcilia as diferenças e as oposições” (PAZ, 2013, p. 75). Dessa forma, “as exceções, mesmo a de ser homem, encontram seu duplo e sua correspondência” (PAZ, 2013, p. 75). Nos dois casos, haveria uma força de aproximar o que poderia parecer a princípio radicalmente diverso ou particular, e a possível graça poderia emergir justamente pela surpresa de notar a eventual superação de distâncias aparentemente intransponíveis.

Já para Freud (1980), o riso seria um possível recurso do superego para “consolar o ego, protegê-lo do sofrimento” (1980, p. 103). Isto é, poder encontrar graça em alguma coisa seria resultado de uma alteridade própria do funcionamento subjetivo. Como se fosse uma operação para nos salvar de nós mesmos, o humor daria conta de rasgar a carcaça grossa do ‘eu’ e redistribuir as energias de tal maneira que sua sede por contentamento poderia momentaneamente parecer minúscula, “e triviais todos os seus interesses” (FREUD, 1980, p. 101).

Woolf e Freud apresentam o humor pelo estabelecimento de determinada postura subjetiva perante a vida, e seria possível construir pontos de contato entre eles e Natalia Ginzburg pela via do arrefecimento da rigidez da individualidade. No ensaio “As relações humanas”, a escritora italiana traça um longo percurso de formação do sujeito diante do enigma que o outro representa para que, nas trocas familiares, de amizade e amor, seja possível “olhar o próximo com olhos sempre justos e livres, não com o olhar temeroso ou arrogante de quem sempre se pergunta, em presença do próximo, se ele será seu senhor ou seu servo” (GINZBURG, 2015, p. 121). Assim como destaca, em “As pequenas virtudes”, que os valores éticos devem ser transmitidos às crianças porque não seriam inatos, a alteridade e a simetria também são apresentadas como parte de um aprendizado longo e nunca efetivamente encerrado.

A firmeza ética é um traço muito característico da prosa de Ginzburg, e em muitos de seus textos não ficcionais a ação humana é pensada entre o habitual e

os rompantes imperativos e misteriosos. Nessa chave, as pequenas virtudes são expostas como os instintos de defesa advindos do cálculo e do pragmatismo, enquanto as grandes “jorram de um instinto em que a razão não fala” (GINZBURG, 2015, p. 121). Outra oposição na mesma linha é estabelecida entre o medo e a coragem: enquanto o primeiro seria o nosso elemento natural porque justificado pelo peso do passado e amparado por dores e desventuras já vividas, “a coragem vive dentro de nós, e portanto, só no presente, em contato direto e imediato com a realidade que temos diante dos olhos” (GINZBURG, 2001, p. 86).

Não se trata de oposição dual, a ação humana seria constituída pelo grande e pelo pequeno. No entanto, como “o grande também pode conter o pequeno: mas o pequeno, por lei natural, não pode jamais conter o grande” (GINZBURG, 2015, p. 125), o componente imperativo poderia se perder se por ventura os parâmetros de conduta se guiassem unicamente pelo valor atribuído à poupança, à prudência, à astúcia, os limites de alcance das “pequenas virtudes” delineados no ensaio homônimo. Se o humor é incompatível com certezas excessivas e, a nível psíquico, opera pelo enfraquecimento das demandas por satisfação do ‘eu’, a graça poderia ser colocada junto às palavras que, no léxico de Ginzburg, delineiam as “grandes virtudes”, como a generosidade, a coragem e o amor à vida, porque as forças das “correspondências” (PAZ, 2013) e do “senso de proporção” (WOOLF, 2014) gerariam nuances diante da complexidade da vida, afastando-se, assim, da univocidade do excesso de razão e da segregação individualista.

A graça do erro

Feita essa contextualização inicial, pretendo analisar e discutir trechos de comédias de Ginzburg destacando que o humor teria uma ancoragem ética, muito vinculada à concepção de ação e limites subjetivos que a escritora desenvolve em seus ensaios. Assim, pelo jogo entre sentidos literal e figurado, tematizando o impossível contentamento e ambientando os enredos no curso da rotina, o teatro de Ginzburg poderia ser entendido como uma pesquisa sobre a conduta humana no decorrer da banalidade dos hábitos e as respostas às insatisfações cotidianas.

Valeria ainda mencionar que a incursão pela linguagem do teatro se dá na produção mais tardia de Ginzburg, posterior ao romance memorialista *Léxico familiar*, de 1963. Em uma entrevista concedida em 1984, a escritora afirma que

o uso do “eu” imaginário ficou inviável depois da narrativa que trata da casa de sua infância e juventude ao longo dos anos do fascismo e da guerra. Concomitantemente, as vicissitudes da produção literária do período e as condições sociais estariam inviabilizando o uso da terceira pessoa, porque aquele tempo apenas licenciaria dizer ‘eu’ (GINZBURG, 1997), como é afirmado por Ginzburg na mesma entrevista. Em relação à dramaturgia, a autora declara ao *Corriere della Sera*, em 1967, que a linguagem teatral seria um meio do caminho entre o ‘ele’ impossível e o ‘eu’ prevalente:

Comecei a escrever comédias por acaso. Ao menos pensava que tinha sido por acaso (...) Creio (...) que hoje ninguém consiga escrever senão em primeira pessoa. Usar a terceira pessoa em um romance se tornou impossível. Por que, eu não sei e não tem tempo e espaço para tentar entender aqui. Escrever comédias significa, para mim, subtrair-me dessa interrogação. Permite dar um relevo igual a muitos personagens. Colocar-se em um ponto e assistir à vida de pessoas diferentes. Pessoas diferentes podem se aproximar e falar. Não ter de me ver diante da necessidade de escolher entre um ‘eu’ autobiográfico e prepotente e um ‘ele’ nebuloso, distante e frígido, representa, neste momento, uma libertação para mim (...) Eu escapei de alguma coisa quando comecei a escrever comédias. Acreditava que fosse por acaso. Acreditava caminhar tranquilamente, fazer um simples passeio: e, pelo contrário, escapava. Escapava daquele ‘eu’ odioso e daquele ‘ele’ impossível (GINZBURG *apud* PEJA, 2009, p. 125).²

A escrita teatral reagiria à condenação ao ‘eu’ pela distribuição fragmentária da primeira pessoa, retirando a sua primazia ao concedê-la a personagens diferentes. Um recurso de garantia de alteridade para responder às conjunturas sociais e narrativas do tempo, enquanto auxilia na superação de um impasse e dá continuidade aos temas e ângulos explorados usualmente pela escritora.

2 “Ho cominciato a scrivere commedia per caso. Almeno pensavo che fosse per caso (...) Credo (...) che oggi non si riesca scrivere che in prima persona. Usare la terza persona in un romanzo è diventato impossibile. Perché non lo so, e non c’è tempo e spazio per cercare di capirlo qui. Lo scrivere commedie significa, per me, sottrarmi a questo interrogativo. Consente di dare un uguale rilievo a molti personaggi. Di insediarsi in un punto da cui si guardano vivere persona diverse. Persone diverse possono venire avanti a parlare. Il non trovarmi nella necessità di scegliere fra un ‘io’ autobiografico e prepotente e un ‘egli’ nebbioso, lontano e frigido, rappresenta per me, in questo momento una liberazione (...) io sono scappata da qualcosa, quando mi son messa a scrivere commedie. Credevo che fosse per caso. Credevo di camminare tranquillamente, di fare una semplice passeggiata: e invece scappavo. Scapavo da quell’“io” odioso e da quel “egli” impossibile.”

Em *Strategie del comico*, Laura Peja (2009) pensa a produção do humor no teatro de Ginzburg pela “dimensão doméstica” das peças, sempre cotidianas, sem muita tragicidade. A comicidade teria relação com um tipo de despreensão notada na composição de personagens, em geral com objetivos sempre modestos e nada ambiciosos, e, mesmo assim, encontrando a todo tempo os limites da ação: “Natalia Ginzburg se dobra à vida com um olhar piedoso e participante, para liquidar, através do humor da modesta rotina, as pretensões do homem de competir com o absoluto” (2009, p. 142). Um riso, então, ambientado na cadência elementar da existência e derivado da falibilidade humana, dos erros e tropeços que deixam implícito a impossibilidade de ter efetivamente o que se crê desejar.

Ao mesmo tempo, as peças conteriam sempre uma “atualidade cultural e sociopolítica”, fazendo frequentes menções a separações, proibição do divórcio e abortos. O alinhamento da escritora com questões próprias do seu tempo é lido por Peja como “marcas do empenho civil que atravessa toda a sua vida” (2009, p.145). E o caráter ético não seria só traço presente no enredo, seria algo como uma matriz de significado geral da escrita teatral: “O caminho indicado pelo teatro (no fundo quase paradoxalmente didático) de Ginzburg é aquele que passa pelo apego à concretude da vida e pela assunção de responsabilidade que liga os homens entre si” (2009, p. 149).

As dificuldades em sustentar responsabilidades, expressas de modo jocoso, podem ser notadas em um fragmento de *Fragola e Panna*, de 1966. O enredo se detém numa casa onde os habitantes são surpreendidos pela chegada inesperada de Barbara, uma jovem desorientada e desesperada, amante de Cesare, casado com Flaminia. Como Cesare não está em casa no momento da chegada, a irmã da esposa traída leva Barbara a um convento, onde ela poderia ficar um pouco até descobrir qual seria o próximo passo. Segundo essa personagem, a boa ação já estava feita: a família não era obrigada a nada e ainda assim ajudou a moça. Flaminia não pensa da mesma forma, e as duas irmãs, então, conversam sobre o alcance das boas ações.

Letizia: Talvez se prostitua. O que você quer? Não é como se pudéssemos ser babás dela pelo resto da vida. Hoje, demos uma mão. Amanhã, Deus proverá.

Flaminia: Deus não provê droga nenhuma.

Letizia: Não blasfeme.

Flaminia: Não estou blasfemando. Estou te dizendo que Deus não provê. O que ele provê? Acho que, se Deus existe, ele espera que provemos nós mesmos uns aos outros.

Letizia: E então como é que dizem que é onipresente?

Flaminia: Ah, não sei. Isso ninguém explica.

Letizia: Não vamos começar uma discussão teológica agora. Escute, nós fizemos o possível.

Flaminia: Por aquela moça? Você acha? Me parece que não fizemos nada demais (GINZBURG, 1968, p. 168).³

Diante da mesma situação, uma das mulheres quer crer que efetivamente ajudou uma moça sozinha e confusa; a outra, que deveria ser a mais ofendida pela circunstância, não fez nada pela jovem, mas coloca a sua impotência com firmeza e crueza, sem máximas de bom samaritano. O curioso do diálogo é que Letizia, a mulher que se diz disposta a ajudar, considera a possibilidade de a moça talvez recorrer à prostituição, isto é, ela mesma não crê realmente que sua ação fez diferença. E quando ela coloca que agora restaria auxílio divino, Flaminia rebate que não adianta contar com instâncias superiores: a vida depende das atitudes e das omissões humanas, independente de crenças e convicções, esperar agência externa costuma ser apenas um modo de isentar-se da responsabilidade. Concretamente, o que estaria em questão seria fazer ou não alguma coisa, reconhecer ou não os limites dos próprios desejos ou forças, o resto possivelmente não passaria de subterfúgios.

Na nota introdutória à primeira coleção de textos teatrais, Ginzburg escreve que em geral suas comédias são protagonizadas por “mulheres habitualmente pequenas, graciosas, desordenadas e perdidas” (GINZBURG *apud* PEJA, 2009, p. 140), traços notadamente presentes em Giuliana, protagonista de *Ti ho sposato per allegria*, de 1965, a primeira comédia da escritora. É uma moça tagarela, que fala de seus tropeços aos ouvidos que encontra disponíveis. A desorientação e a pouca assertividade da personagem geram uma graça que nasce do constrangimento do leitor/ espectador: como é pouco adaptada à insatisfação

3 “Letizia: si metterà a fare la puttana. Cosa vuoi? Non è mica che noi possiamo tenerla a balia per tutta la vita. Oggi, le abbiamo dato una mano. Domani, Dio provvede./ Flaminia: Dio non provvede un corno./ Letizia: Non bestemmiare./ Flaminia: Non bestemmio. Ti dico che Dio non provvede. A cosa provvede? Credo che Dio, se esiste, s’aspetta che provvediamo noi altri./ Letizia: E allora com’è che dicono che è onnipresente?/ Flaminia: Mah. Non so. È quello che non si spiega./ Letizia: Be’, non mettiamoci adesso a fare una discussione teologica. Senti, noi abbiamo fatto il possibile./ Flaminia: Per quella ragazza? Ti pare? A me mi pare che non abbiamo fatto un gran che.”

e não sente vergonha ao falar coisas tolas e ingênuas, o riso parece surgir da abertura da jovem ao erro. O enredo, sobretudo no primeiro ato, se dedica bastante aos momentos em que Giuliana conta suas histórias à empregada Vittoria e ao marido Pietro. Peja aproxima a dinâmica comum do teatro de Ginzburg – “a falta de acontecimentos proeminentes e o desbalanço da relação palavra/ação” (PEJA, 2009, p. 141) – à dobra da dramaturgia ocorrida entre o final do século XIX e o começo do XX, apontada por Peter Szondi, caracterizada pelo estatuto secundário dos eventos, transformados em acidentais.

Outro aspecto formal notado em *Ti ho sposato per allegria* e em outras comédias da escritora é a ambientação no espaço doméstico. No teatro de Ginzburg, as peças de conversação – em geral transcorridas na sala de estar e em outros espaços burgueses adequados para receber visitas – passariam por uma releitura quando seus enredos adentram ainda mais no espaço íntimo, atingindo “as zonas mais privadas da casa como o quarto e até o banheiro” (PEJA, 2009, p. 142). Maria Antonietta Grignani (2007), em *Novecento plurale*, também destaca essa recorrência, apontando que o lar das peças de Ginzburg não é mais o protocolar:

Uma topografia teatral que não é mais a casa tradicional, mas que coloca em cena moradas bagunçadas, profanadas, provisórias, estranhas coabitações rústicas por onde as pessoas vêm e vão, hotéis, todos símbolos da queda de um centro regulador do mundo e dos afetos (GRIGNANI, 2007, p. 188).

O esvaziamento dramático dos eventos tem alguns efeitos curiosos. Um deles é a ampliação de um aspecto comum também na prosa: a desproporção apresentada pelos personagens como equivalente no modo de relatarem a própria vida, criando certo efeito de humor ao retirar o peso de acontecimentos tensos. O procedimento como que fura a seriedade ou a tristeza, indicando a abertura dos personagens à vida, enquanto comunica um sentido benévolo da ignorância. Para Peja, o desafio da escritora seria “filtrar no cotidiano uma forma e um léxico doméstico, alinhados ao relato de pequenos episódios escassos de enredo, a profundidade do seu chamado – fortemente ético – para ‘festejar a fragilidade, a delicadeza e a medida’” (2009, p. 143).

São vários os tipos de aparição dessa desproporção equivalente. Quando está contando histórias de sua vida pregressa ao marido, Giuliana menciona um episódio em que flertou com o suicídio, ao mesmo tempo que se preocupava com o destino de um casaco:

Poucos dias antes de te conhecer, em janeiro, eu andava por aí, na chuva, e estava com uma enorme vontade de morrer. Caminhava pela ponte e pretendia me jogar no rio, e pensava que deixaria meu impermeável no parapeito da ponte, com uma carta no bolso para a minha amiga Elena, de modo que o impermeável fosse entregue a ela. De fato, era um casaquinho tão bonito e eu não queria que se perdesse (1968, p. 15).⁴

Mal há tempo para que a cena de um planejamento de suicídio ganhe ares trágicos. Além da menção à preocupação com o casaco, acontece um encontro fortuito com um homem que supostamente tanto Pietro quanto Giuliana conheceriam, e a jovem se lembra das dívidas contraídas com este que cruza seu caminho por acaso e logo adia os planos de morte, contando com a possibilidade de ser apresentada com um almoço:

O Lamberto Genova que eu conhecia era pequeno, com cabelos completamente brancos, duas bochechas ... Então, como eu estava te dizendo, naquela manhã, assim que o vi, pensei: “Droga, eu devo dinheiro a ele”, e pensei: “tomara que ele me convide para almoçar” e pensei ainda “por ora não me mato mais”. De fato, ele me levou para almoçar (1968, p. 15).⁵

Tudo é contado com um tom estável, o que enfatiza o caráter estabonado da moça e sinaliza com simplicidade os estranhos caminhos do pensamento. Ao fazer coexistir, numa mesma anedota, a vontade de morrer e a expectativa por um almoço gratuito, ficam implícitas as forças tão diversas que mobilizam a imaginação de uma pessoa. É uma desproporção, portanto, que estranhamente gera simetria porque aproxima eventos muito distintos entre si. De certo modo,

4 “Giuliana: pochi giorni prima d’incontrarti. Gennaio, era. Io me ne andavo in giro nella pioggia, e avevo una grandissima voglia di morire. Camminavo sul ponte e progettavo di buttarmi nel fiume, e pensavo che avrei lasciato l’impermeabile sul parapetto del ponte, con una lettera in tasca per la mia amica Elena, in modo che l’impermeabile lo dessero a lei. Difatti è un bell’impermeabilino e mi dispiaceva che andasse perso(...)

5 “Il mio [Lamberto Genova] invece era piccolo, coi capelli tutti bianchi, due guancioni ... Allora, sai, ti dicevo quella mattina, ho pensato appena l’ho visto: “Accidenti, gli devo dei soldi”, e ho pensato: ‘speriamo che mi inviti a pranzo’ e poi ho ancora pensato: “per adesso non mi ammazzo più’. Difatti mi ha portato a pranzo.”

é como se Giuliana concentrasse uma dose exagerada de desorientação que, no entanto, é comum a todos: é uma distorção que tem como produto final o “senso de proporção”, para usar as palavras de Woolf (2014).

A constituição da personagem central constrói um caminho bilateral entre suas particularidades cômicas e elementos mais gerais da existência, como o desespero advindo da privação de recursos e caminhos. E a sua forma de reagir, entre pensamentos extremos e a expectativa de uma saída imediata, poderia ser aproximada da força de criar nuances das analogias, como proposto por Paz (2013). O modo da protagonista de enxergar a vida parece dotado da capacidade de assimilar sentimentos limítrofes à experiência cotidiana. Assim, ainda que de um jeito desastrado, a dor e o alívio aparecem entre os limites da ação e a invasão inesperada do acaso, entre a tentação de capitulação e a insistência na vida.

A importância incontornável da responsabilização é um tema recorrente de Ginzburg, notada em suas peças teatrais pelos sentidos atribuídos pelos seus personagens aos descontentamentos e às alegrias. Assim como a interferência divina não parece digna de muita credulidade, são recorrentes os momentos em que o conhecimento aparece como insuficiente para dar conta dos impasses da existência, ou, como coloca Peja, “os alicerces intelectuais, então, não são de ajuda efetiva para a vida” (2009, p. 148). A psicanálise, por exemplo, aparece para Giuliana como uma forma custosa para fazer o que ela fazia desde sempre – tagarelar a quem quisesse escutá-la. O tão caro silêncio do analista diante das condições materiais precárias da personagem quando procura o tratamento, sem casa, dinheiro ou emprego, parece uma coisa absolutamente sem sentido. Ou seja, sem a aura de saber e o vocabulário especializada, uma sessão de psicanálise se apresenta apenas como um gasto de dinheiro, que ela não tem, para falar sem interrupções.

Outra construção de personagem provocativa nesse sentido é a do homem por quem Giuliana se apaixonou antes de conhecer o marido. Era um intelectual melancólico, autor de livros complicadíssimos que ninguém entendia, e com títulos pretensiosos e vazios como “A salamandra inútil” (GINZBURG, 1968), que insistia na falta de sentido da vida: “Dizia como era triste não poder me amar. E eu me sentia consumida pela melancolia (...) e de manhã me dizia para não me levantar, que era inútil se levantar, e assim parei de ir à loja, e perdi o emprego”

(GINZBURG, 1968, p.23). A forma de construir personagens intelectuais ou artistas remete à tentativa de retirar o véu tácito de grandeza geralmente imbuído na cultura. Assim, fica sugerido que os problemas da vida invadem qualquer um, indicando o impossível de proteger-se da existência e de seus percalços e que, na verdade, o excesso de pensamento pode mesmo atrapalhar, promovendo uma hesitação de covardia no trato com coisas banais e rotineiras.

O apelo na composição de Giuliana parece diretamente vinculado à sua ausência de defesas e à sua ignorância: como não sabe de nada da vida, ela nomeia sensações e descobertas com paciência e clareza, de modo análogo a um paciente que tenta explicar seus sintomas a um médico. Desse modo, a experiência de apaixonar-se é apresentada como um estado embriagante, como se estivesse enfeitiçada; já a desilusão amorosa é dolorosa porque “ensina a pensar” e porque altera o modo posterior de olhar os homens: “E me desapaixonava pouco a pouco por Manolo, mas desapaixonar-se é horrível, todos os homens parecem bobos, não se sabe onde é que se enfiaram o que poderiam ser amados” (GINZBURG, 1968, p. 29).

O casamento de Giuliana e Pietro é um intrigante contraponto a esse estado de fervor do enamoramento. Nos termos de Peja, trata-se do “sereno cotidiano do amor” (2009, p. 162). Despojada de intensidade destrutiva, e motivada pelo despropósito desmesurado, a união dos dois parece expressar, por meio do hiperbólico, a dificuldade de nomear as razões que expliquem o vínculo entre duas pessoas, também por causa dos abismos e desentendimentos presentes numa relação. A tranquilidade e as poucas palavras de Pietro são contrapostas ao jeito expansivo, ruidoso e inconsequente de Giuliana. Ela procura entender o porquê de ter se casado com ele, tendo a impressão de que se trata de um relacionamento sem sentido; enquanto ele diz saber que se casou “por alegria”.

Giuliana: Se te faço rir, quer dizer que você não se sente enfeitiçado. Quer dizer que nem mesmo você, como eu, se sente enfeitiçado. Quando amava Manolo, eu não ria, não ria nunca. Não ria, não falava, não respirava mais. Ficava parada como uma estátua. Estava alucinada. Enfeitiçada. Entende o que quero dizer?

Pietro: Sim.

Giuliana: Por que você também já foi enfeitiçado alguma vez?

Pietro: Algumas vezes. E não gostava. Nunca me casaria com uma mulher que me enfeitiçasse. Quero viver com uma mulher que me traga alegria (1968, p. 49).⁶

Peja (2009) propõe que essa alegria seja uma configuração de leveza, tecida com a “sobriedade costumeira” de Ginzburg, que não pretende ser “exortação da superficialidade”. Seria, na verdade, uma proposta de redimensionamento da própria noção de insatisfação que deslocaria a insuficiência humana da aceitação de imobilidade:

A coerente expressão daquela visão de mundo feita de *understatement*, de senso da medida e da aceitação serena dos limites que marcam a vida do homem mas que não a tornam menos bonita: ao contrário, é propriamente essa consciência de limites que permite agarrar com precisão os aspectos da vida que, em outras situações, seriam insignificantes e licencia colocar cada experiência na justa perspectiva (...) [a alegria de] *Ti ho sposato per allegria* não parece ter tanto a ver com o “acréscimo de vitalidade” que a poesia produz, como escrevera Leopardi, quanto com o lembrete sábio da aceitação redimensionada da mortalidade, e o conseqüente conselho de contentamento com os dons dos dias (PEJA, 2009, p. 164).⁷

A relação de Pietro e Giuliana é pautada por palavras trocadas no decorrer dos dias comuns. O amor, como o conhecimento intelectualizado, é rebaixado para mostrar-se palpável e parte da existência, por meio do ouvido que alguém pode oferecer a quem quer contar a própria vida, ou da companhia que distrai e diverte. E, de fato, nada disso está no campo da superficialidade: é justamente porque a vida é difícil e dolorosa que é importante procurar seguir disposto e desperto para conseguir notar as pequenas alegrias cotidianas.

6 “Giuliana: Se ti faccio ridere, vuol dire che non ti senti stregato. Vuol dire che neanche tu, con me, ti senti stregato. Quando amavo Manolo, io non ridevo, non ridevo mai. Non ridevo, non parlavo, non fiatavo più. Ero ferma come una statua. Ero allucinata. Stregata. Sai cosa voglio dire?/ Pietro: Sì/Giuliana: Perché, sei stato stregato anche tu, qualche volta?/Pietro: Qualche volta. E non mi piaceva. Non avrei mai sposato una donna, che m’avesse stregato. Voglio vivere con una donna che mi metta allegria.”

7 “Ma piuttosto la coerente espressione di quella visione del mondo fatta di *understatement*, di senso della misura e di accettazione serena di quel limite che segna la vita dell’uomo ma non solo non la rende meno bella: al contrario, è proprio questa consapevolezza del limite che fa cogliere con preziosi aspetti della vita altrimenti trascurabili e consente di collocare ogni esperienza nella giusta prospettiva (...) Questa allegria non sembra aver solo o tanto a che fare con ‘l’accrescimento di vitalità che produce la poesia, come scriveva Leopardi, quanto piuttosto con quel richiamo sapienziale alla accettazione ridimensionata della creaturalità mortale, e il conseguente consiglio di star paghi del dono dei giorni.”

Em outra peça de Ginzburg, *La segretaria* (1967), uma das personagens diz que “a vida é uma peste conosco e nós somos pestes com a vida” (1968, p. 214). A alegria, que Peja nota no teatro de Ginzburg, opera pela mesma premissa, mas pela via oposta: a vida é terrível e ainda assim não devemos ser terríveis de volta, até porque o preço maior é pago por quem a ressentente ou a domestica apressadamente em certezas rígidas demais, já que o risco é perder o que Woolf (2014) considera ser o senso de medida do humor.

É nesse sentido que uma dose de ignorância aparece como benévola e necessária, para manter alguma margem de mistério e estupor diante dos acontecimentos pequenos que movem uma vida. Vem à mente uma passagem de *Todos os nossos ontens*, romance de 1952 de Ginzburg, quando uma jovem lê algumas poesias de Montale com o namorado e não entende muito, mas prefere manter as coisas assim: “Não perguntou a Giuma quem era Cumerlotti, não perguntou sobre o ‘falòtico’, temia que se zangasse, e temia que o ‘falòtico’ se tornasse uma coisa pobre e insignificante se descobrisse o que era” (2020, p. 101). O não saber previne relegar os mistérios à insignificância; outra matriz de humor na escrita de Ginzburg.

Ao mesmo tempo, *Ti ho sposato per allegria* é movida por um tratamento insólito de obviedades. Às vezes, sob a forma de articulações cristalinas de questões muito presentes na vida e complicadas, como “modestas revelações óbvias” (PEJA, 2009, p. 159), que acabam resultando num ruído ligeiramente cômico. Por exemplo, quando Pietro justifica a necessidade da visita da mãe: “por isso disse-lhe para almoçar aqui, assim pelo menos te vê pessoalmente e não vai gostar de você, mas ficará espantada por causa de uma pessoa, ao invés de ficar espantada por causa de uma sombra” (GINZBURG, 1968, p. 39). Medir as insatisfações e escolher a que mais assemelha-se à realidade, em vez de padecer pela imaginação, implica em falar em alto e bom som algo possivelmente grosseiro, inadequado aos padrões calculados de conduta burguesa. É um tipo de sinceridade, típica desses protagonistas estabanados, que soa cômica porque desprovida das mediações de etiqueta e boa educação, como quando Giuliana diz a Pietro: “Acho que você tem um pouco de parentes demais” (1968, p. 36).

Em outros momentos, a desproporção equivalente é desenvolvida por jogos de linguagem e ocorre por causa do entendimento literal de expressões

figuradas. Nesses casos, a graça surge na forma de encadeamento entre o desentendimento do teor metafórico enunciado e a recepção ao pé da letra: “Giuliana: Esta tia Filippa é uma bela fofoqueira. Você não pode mandá-la pastar?/ Pietro: Não, porque é paralítica, e usa uma cadeira de rodas” (GINZBURG, 1968, p. 41).

Grignani (2007) destaca o extremo cuidado de Ginzburg com a língua falada nos textos teatrais, fruto de um “ouvido atento”, tanto capaz de apreender as transformações da língua padrão, quanto dotado da medida de sensibilidade para transformar “meios pobres”, como expressões ou clichês, em “operação estilística” (2007, p. 191). Para Peja, a ambiguidade que os personagens atribuem às expressões, transitando entre os sentidos denotativo e figurativo, também indicaria “um curto-circuito da comunicação” (2009, p. 151), como se por trás do efeito cômico houvesse o intuito de deixar implícita uma ameaça ao entendimento entre as pessoas pela linguagem.

Os deslocamentos do sentido original e as literalidades insólitas do que usualmente é abstraído figurativamente soam mesmo como indicativos de ruídos de entendimento. E o saldo da distorção hiperbólica poderia ser interpretado como o senso de medida das diferentes formas de relacionar-se com as palavras. Se Ginzburg costuma indicar sutilmente os laços de familiaridade por meio de um léxico comum, compartilhado por pessoas específicas, também há momentos em que os impasses de compreensão se tornam visíveis por causa de uma polissemia atribuída às palavras, marcando assim uma significação particular que cruza o sentido geral.

Ainda valeria mencionar as comédias de Ginzburg nas quais a comicidade aparece misturada a um tom geral de desolamento, como *L'intervista*, de 1988. O enredo se detém em longas conversas entre Marco e Ilaria; ele, um jornalista que sai de Roma a caminho de uma cidadezinha na Toscana para realizar uma entrevista muito desejada com Gianni Tiraboschi, um importante intelectual; ela, a companheira de Tiraboschi que recebe o jornalista e conversa com ele para passar o tempo da espera pela chegada do entrevistado.

No primeiro e no segundo ato, intervalados por um período de um ano e cinco meses, Marco percorre um longo caminho para entrevistar Tiraboschi e, nas duas situações, o intelectual marca a entrevista e esquece de avisar o

jornalista que não poderá comparecer, assim Marco vai em vão até a casa de Tiraboschi. O terceiro ato é a única aparição do jornalista sem a motivação da entrevista e, paradoxalmente, é o único momento em que Gianni efetivamente está em casa, já em circunstâncias muito diferentes: doente, deprimido, recluso e esquecido, não mais aquele homem expoente que Marco queria entrevistar. É como se o que é chamado coloquialmente de ‘ironia do destino’ fosse a base do enredo, mas o acaso em Ginzburg é profanado, nunca aparece como manifestação de forças maiores. O que parece importar no final das contas é como se portar diante do que foge do planejamento.

Peja propõe o seguinte acerca do recurso de criar personagens sempre comentados pelos outros que nunca chegam a entrar em cena: “as imagens idealizadas e depois esvaziadas desses personagens correspondem às infladas ilusões com as quais o homem se engana com o poder de dominar a vida” (2009, p. 145). A comicidade agridoce desse texto parece estar precisamente no incontornável desencontro entre as projeções imaginárias e o efetivo curso da vida, materializado em sucessivas frustrações de planos. Não é só a entrevista que não acontece, as aspirações em geral, a cada novo encontro de Marco e Ilaria, seguem não se concretizando.

Em termos de construção, a repetição desempenha papel importante no humor de *L'intervista*. Além dos espelhamentos das aberturas dos três atos, a iteração manifesta-se em algumas frases que vão como que revezando de um personagem a outro ou transpostas em momentos distintos. Alguns detalhes aparentemente insignificantes, como a menção às especificidades da blusa que o jornalista usava em um dos encontros, voltam em outros pontos do texto, em outro contexto. Quando Marco chama Gianni de maldito por ter saído de casa sem avisá-lo, Stella, a irmã de Tiraboschi, diz o seguinte: “Maldito? Não, maldito é você. Ele é meu irmão. Eu devia rasgar essa tua camiseta cor mostarda. De algodão puro” (GINZBURG, 2013, p. 16). Fica a impressão de um texto rigidamente enxuto, no qual nem o mínimo detalhe é supérfluo, cada sutil elemento é deslocado e a sua repetição gera uma discreta comicidade. Ainda, a graça surge dos apelidos jocosos, também em movimento, colocados em cena por um personagem e repetidos por outros, como a forma de Ilaria se referir à

primeira esposa de Gianni, “A Grande Vadia”, repetida por Marco a cada momento em que a personagem é mencionada nos diferentes atos.

No desfecho, o aspirado encontro de Marco e Gianni, por fim, fica na eminência de acontecer. No entanto, a concretude daquilo que foi ansiado e imaginado é experimentada com o gosto amargo de conseguir algo que se queria muito depois do desejo ter sido devorado pelo curso da vida. Ao saber que o jornalista está em sua casa, Gianni decide romper o seu isolamento e se disponibiliza, com dez anos de atraso, a dar a entrevista. Marco resiste, diz que trabalha com outra coisa, que os tempos mudaram, que não é possível. Ilaria responde com dureza:

Você vai se sentar ao lado de Gianni, ali tranquilo, com o gravador em cima da mesa, e fará perguntas, todas aquelas perguntas que os jornalistas sempre fazem. Sobre sua obra. Sobre toda a sua atividade pública. Você não tem a menor vontade, estou vendo. Ficou pálido. Parece um pouco assustado. Não sabia que as coisas sempre acontecem quando não as queremos mais? Você agora deve se comportar como se o tempo não tivesse passado (GINZBURG, 2013, p. 46).⁸

Alguma coisa na pergunta “Não sabia que as coisas sempre acontecem quando não as queremos mais?”, ainda mais à luz das tentativas anteriores frustradas, gera uma graça pesada. O tom de Ilaria é como o de alguém que se dirige a uma criança birrenta que não quer comer verdura, dando a sensação de uma reação anacrônica à insatisfação, ao mesmo tempo em que diz pacatamente sobre um sentido geral da vida: a impossível completude do desejo, a inviabilidade de termos as coisas como as projetamos imaginariamente e o estranhamento de encontrarmos a concretização de uma aspiração quando não a queremos mais.

Em “As pequenas virtudes”, Ginzburg sugere que a educação não deveria condicionar recompensas aos acertos, porque, dessa forma, a criança cristalizaria

8 “Tu ti metterai seduto accanto a Gianni, seduto lì tranquillo, col registratore sul tavolino, e gli farai domande, tutte quelle domande che fanno solito i giornalisti, Sulla sua opera, su tutta la sua attività pubblica. Non ne hai nessuna voglia, lo vedo. Sei diventato pallido. Sei come un po’ spaventato. Non lo sapevi che le cose succedono sempre quando non le vogliamo più? Tu ora devi comportarti come se il tempo non fosse passato.”

uma noção de causalidade ausente no ritmo da vida. A concretização do desejo de Marco parece reatualizar essa ideia: ele fez tudo do modo correto e não conseguiu a entrevista, que só vira uma possibilidade quando cai em seu colo, fora do campo da intenção. De certo modo, a graça pesada vem acompanhada de um significado denso: atrelar o desejo ao sucesso de sua realização costuma ser apenas um atalho para a frustração. Querer sem filiá-lo à recompensa é um desafio para a resiliência, mas seria um modo de alimentar o amor à vida sem se colocar numa posição de refém das circunstâncias que escapam da agência.

E a composição de Ilaria retira qualquer caráter de sabedoria edificante: é uma mulher comum, que viveu anos com um homem primeiro sempre ausente, depois incapaz de levantar-se da cama, desprovida de grandes títulos intelectuais que a qualificariam para professar epifanias. O impacto de sua fala final tem forte relação com a despreensão na construção da personagem, ressaltando que saber viver não coincide *per allegria*. Nos dois casos, a dor e o amor respectivamente, estão fora dos registros típicos porque são construídos rentes ao chão. A dor de *L'intervista* seria cotidiana, pequena, nada grandiloquente.

Existe um imaginário poético e literário da dor, e existe uma realidade da vida que transcorre banalmente ancorada ao cotidiano com as suas pequenas coisas mesmo no momento de mais profundo desconforto. A atenção aos detalhes práticos, e no fundo mesquinhos, o sobressalto da banal curiosidade são solidamente banidos da representação, mas não da efetiva experiência da dor. É um pouco como o que uma outra personagem de Ginzburg, Flaminia de *Fragola e panna*, exprime numa fala: “Vocês têm uma estranha ideia do desespero. Quando alguém está desesperado, talvez não faça nada muito diferente das coisas que faz normalmente. Talvez faça aquilo que fez durante toda a vida” (PEJA, 2009, p. 150).⁹

9 “C’è un immaginario poetico e letterario del dolore, e poi c’è la realtà della vita che scorre banalmente ancorata al quotidiano con le sue piccole cose anche nel momento di più profondo sconforto. L’attenzione a dettagli pratici e in fondo meschini, il soprassalto di banale curiosità sono solidamente banditi dalla rappresentazione, ma non dall’effettiva esperienza del dolore. È un po’ quello che un altro personaggio della Ginzburg, la Flaminia di *Fragola e panna*, esprime nella battuta: ‘Avete un’idea strana della disperazione voialtri. Quando uno è disperato, magari non fa mica niente delle cose tanto diverse dal solito. Magari fa quello che ha fatto tutta la vita.’”

O desfecho não indica que Gianni possa ter reagido à depressão, parece sugerir mais que o encontro de Marco com o seu antigo ídolo só é possível quando o intelectual está despido da grandeza, fora, portanto, da lógica de senhor/servo, sem a mediação imaginária que coage à subserviência motivada pela admiração construída em cima do que, na verdade, era só sombra. O desespero de *Fragola e panna* vai na mesma direção: não necessariamente irrompe em algum grande episódio decisivo: as pessoas podem seguir as suas vidas habituais sentindo desespero sem nenhum grande ato que exteriorize o sofrimento. O “senso de proporção”, nos termos de Woolf (2014), aparece pela constatação elementar e complexa ao mesmo tempo, incluindo a frustração e o desespero à economia afetiva regular, comum a todos, presente também na monotonia cotidiana. As histórias de Ginzburg costumam ter esse ritmo estável, constantemente em anticlímax, uma representação da vida de forma que os diferentes afetos se adiram ao seu fluxo comum, sem redenções, sem grandes transformações ou revelações.

Últimas considerações: humor e habitabilidade do mundo

Além da função da escrita teatral como recurso estético para quebrar a hegemonia do ‘eu’ em termos narrativos, como declarado por Ginzburg, fica a sugestão de aproximar a sua incursão pelas comédias do descentramento da individualidade, levando em conta o modo como Freud apresenta o riso em termos de funcionamento psíquico: a capacidade de desinflar o ‘ego’ ao redimensionar momentaneamente sua demanda por centralidade. A dramaturgia como ferramenta de produção de convívio, segundo a declaração de Ginzburg ao jornal *Corriere della Sera*, provoca os encontros e desencontros entre diferentes visões de mundo. Já o desfecho de *L’intervista* revela cruamente como as fantasias podem ser unilaterais e limitadas, incongruentes com a complexidade da realidade.

O contexto histórico e a forma da escritora abordá-lo em seus textos ensaísticos dão um sentido adicional ao investimento na comicidade. A partir de meados da década de 1960, Ginzburg começa a expressar um profundo alheamento com os modos de vida e a organização social, o que é expresso de maneira bastante inequívoca no ensaio “*Vita collettiva*”, de 1970: “se devo dizer

a verdade, o meu tempo não me inspira nada além de ódio e tédio. Não sei se isso acontece porque me tornei velha, retrógrada, irritadiça e hipocondríaca ou porque o meu ódio é legítimo. Penso que muitos da minha geração se fazem esta mesma pergunta”¹⁰ (2014, p. 103). Com abordagens diferentes, mas, possivelmente partido de uma repulsa análoga à de Pasolini (2020) nos *Escritos corsários*, quando detecta a emergência e a prevalência de uma liberdade estéril e codificada na linguagem do poder, Ginzburg declara em seus ensaios contemporâneos às peças teatrais pouco entusiasmo com o mundo em transformação a nível cultural e econômico.

Como sugere Grignani (2007) quando comenta as peças de Ginzburg, estaria ocorrendo naquele período a “queda de um centro regulador do mundo e dos afetos” (2007, p. 188), e a organização sucessora dessa desagregação é vista com receio pela escritora, principalmente porque ela nota uma tendência à desresponsabilização e ao ensimesmamento que incitaria as pessoas a encararem as próprias existências de maneira “separada da comunidade” (2001, p. 44). De certo modo, é também a capacidade de direcionar um olhar analógico à vida que estaria ameaçada, porque a individualidade enrijecida que separa a própria insatisfação e o próprio sofrimento de uma noção comum de descontentamento dificultaria a construção de uma ponte entre elementos distantes, que contrapusesse “à diferença e à exceção, a semelhança” (PAZ, 2013, p. 74).

Para Ginzburg, a atomização na individualidade forneceria a impressão de ausência de futuro, já que a sociedade careceria de um projeto coletivo. Nesse sentido, num texto de 1974, a escritora aproxima a inviabilidade de porvir da impossibilidade de felicidade:

Mas num mundo onde a felicidade está ausente, o futuro está igualmente ausente. A única postura correta talvez seja conhecer e aceitar esta condição, agradecendo com verdadeiro amor, como um presente do destino, cada objeto indiferente, casual, exangue e sem adornos que a vida joga sobre nossas margens (1974, p. 47).¹¹

10 “Se devo dire la verità, il mio tempo non mi ispira che odio e noia. Se è perché sono diventata vecchia e retrograda, annoiata e ipocondriaca, o se invece quello che provo è un giusto odio, non lo so. Penso che molti della mia generazione si pongono questa mia stessa domanda.”

11 “In assenza della felicità, ognuno cerca intorno a sé qualcosa che sostituisca la felicità nel suo spirito (...) l'uomo e la donna sanno che la felicità è invero diversa da ciò che a loro è toccato, sanno che è bene assoluto, generoso e vivificante, un bene che stende i suoi rami verdi e generosi

Diante do vazio de concepção de futuro, restaria o fluxo ordinário da existência, com as suas eventuais e sutis alegrias. Seria necessário, então, algo como uma resignação benévola com os limites impostos pelas formas de existir do período, sem capitular completamente, tentando, ao menos, procurar no que está estritamente próximo do olhar algum destino para o cuidado. Em suma, como o futuro é nebuloso, sobra o comprometimento com o presente e as pequenas coragens cotidianas para viver a realidade árida que se tem diante dos olhos.

Em uma ordem social regida pela particularidade que quer separar-se do todo, a quebra do domínio narrativo da primeira pessoa também poderia ser entendida pela perspectiva ética, porque haveria um ímpeto de narrar os recursos de resposta às pequenas incisões provocadas pelo desenrolar da rotina. A ação que resiste à camada superficial de impotência ou ao refúgio na própria dor seria um elemento capaz de dar corpo a histórias que tematizassem o convívio, com os seus desencontros, sutis litígios e alegrias rebaixadas.

Ao mesmo tempo, a comicidade por si mesma e o seu poder, ainda que discreto e momentâneo, de despojar o 'eu' da centralidade segregadora seriam uma tênue margem para a construção de laços na medida em que o humor geraria uma chance de troca e convívio pela vulnerabilidade comum. Em "O valor do riso", Virginia Woolf também afirma que "tão logo nos esquecemos de rir, vemos as coisas fora de proporção e perdemos nosso senso de realidade" (2014, p. 37). A linguagem teatral, então, sob a forma de comédia na produção tardia de Ginzburg soa como a maneira encontrada não só para se esquivar de impasses narrativos, mas também para seguir perto da concretude do chão e poder habitar um mundo que parecia à escritora tão estranho e incompreensível.

nello spazio e nel futuro. Ma in un mondo dove la felicità è assente, è ugualmente assente il futuro. L'unico atteggiamento giusto è forse conoscere e accettare questa condizione ringraziando con vero amore, come un dono del destino, gli oggetti indifferenziati, casuali, esangui e disadorni che la vita spinge sulle nostre sponde."

Referências

CALVINO, Italo. Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese. In:

GINZBURG, Natalia. *Le voci della sera*. Casa Editrice Einaudi, 2015.

CLEMENTELLI, Elena. *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. Milano: Ugo Mursia Editore, 1986.

FREUD, Sigmund. O humor. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas v. XXI*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GINZBURG, N. *Opere: Natalia Ginzburg, volume primo*. 6ed. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2013.

_____. *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*. 2ed. Torino: Casa Editrice Einaudi, 1968.

_____. *Mai devi domandarmi*. 4ed. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2014.

_____. *Vita Immaginaria*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1974

_____. *L'intervista*. 2ed. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2013.

_____. *La città e la casa*. 2ed. Torino: Casa Editrice Einaudi, 1997.

_____. *Non possiamo saperlo*. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2001.

_____. *Todos os nossos ontens*. Tradução de Maria Bethânia Amoroso. São Paulo: Tag/Companhia das letras, 2020.

_____. *As pequenas virtudes*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GRIGNANI, M.A. *Novecento plurale: scrittori e lingua*. Napoli: Liguori Editore, 2007

PEJA, L. Natalia Ginzburg: Il Cavallo di troia. Allegria ponderosa e lieve per un teatro della responsabilità. In: _____. *Strategie del comico: Franca Valeri, Franca Rame e Natalia Ginzburg*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2009.

PASOLINI, P. *Escritos corsários*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

PAZ, O. Analogia e Ironia. In: _____. *Os filhos do barro*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WOOLF, V. O valor do riso. In: _____. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Enviado em: 28/08/2021
Aceito em 16/11/2021

VARIA

Dante por um e por todos: *L'Iride* e as letras italianas no Brasil oitocentista

Dante for one and for all: *L'Iride* and Italian Letters in nineteenth-century Brazil

Gisele Batista da Silva¹²

Wellington de Jesus Neves Rodrigues¹³

Resumo: O presente artigo debate sobre as formas e sentidos de apropriação da figura poética de Dante Alighieri, feitas pelo professor e poeta genovês Alessandro Galleano Ravara, como forma de divulgação das letras italianas no periódico *L'Iride Italiana. Giornale Settimanale del Prof. A. Galleano-Ravara* (1854-1856) publicado na Corte do Rio de Janeiro, do qual o professor foi fundador, editor e redator até maio de 1855.

Palavras-Chave: Letras Italianas; *L'Iride Italiana*; Imprensa em língua italiana; Brasil Oitocentista; Dante Alighieri

Abstract: This paper discusses the ways and meanings of appropriating the poetic figure of Dante Alighieri, made by the Genoese professor and poet Alessandro Galleano Ravara, as a way of disseminating Italian letters in the journal *L'Iride Italiana. Giornale Settimanale del Prof. A. Galleano-Ravara* (1854-1856) published in the Court of Rio de Janeiro, of which the professor was founder, editor and editor until May 1855

Keywords: Italian letters; *L'Iride Italian*; Italian language press; nineteenth-century Brazil; Dante Alighieri

Introdução

Encontram-se ressonâncias da *Commedia* de Dante Alighieri em diversos estudos que se debruçaram sobre as traduções brasileiras desta obra clássica da literatura italiana. Data de 1843 a primeira tradução para o português de versos da *Divina Comédia*, por iniciativa de Luigi Vincenzo De Simoni, médico italiano que residia no Brasil desde 1817. *Ramalhete poético do parnaso italiano*, a

12 Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Neolatinas e do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

E-mail: giselebatista@letras.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6348-7085>

13 Discente do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, bolsista CAPES.

E-mail: wjnrodrigues@letras.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8324-8620>.

coletânea organizada e produzida por De Simoni e oferecida como presente de casamento aos recém-consortes D. Pedro II e D. Teresa Cristina, trazia uma variedade de poetas italianos traduzidos, da Renascença ao Romantismo. Além dos cantos do *Inferno* (I, III, V, XXXIII), do *Purgatório* (I) e do *Paraíso* (I, XXXI), as notas ao *Ramalhete* dedicadas àquela obra de Dante Alighieri ocuparam 35 páginas do livro, nas quais a vida e a poética de Dante foram comentadas e nas quais, ainda, De Simoni explicou, com notas tradutórias, os desafios enfrentados na tarefa a que se propunha.

Depois da coletânea de De Simoni, dá-se um salto no tempo e atribui-se à tradução de um fragmento do canto VI do *Purgatório*, feita por Gonçalves Dias em 1864, e à do canto XXV do *Inferno* feita por Machado de Assis em 1874, como as iniciativas mais expressivas da presença de Dante no Brasil na segunda metade do século XIX. Vale lembrar que tanto a tradução de Gonçalves Dias como a de Machado de Assis tornaram-se parte das antologias de seus tradutores, vindo a constituir, portanto, parte de suas *Obras completas*, embora pelo menos uma delas (a de Machado) tenha sido inicialmente publicada em folhetim. Há, contudo, uma lacuna nessa historiografia da tradução de Dante, que ignorou uma singela versão para o português feita por António José Viale e publicada em um jornal em língua italiana fundado por um genovês recém-chegado ao Brasil, na década de 50 daquele século.

A iniciativa é de Alessandro Galleano Ravara, nascido em 1820 em San Pier d’Arena, onde exerceu a profissão de professor de língua italiana em escolas locais, após estudar na Universidade de Gênova. Depois de ter percorrido toda a península italiana, visitado Egito, França, Inglaterra, Espanha e vivido alguns anos em Portugal, veio para o Rio de Janeiro no início de 1854. Desde então, ofereceu, por meio de anúncios em periódicos que circulavam na Corte (como, por exemplo, *Jornal do Commercio*, *Correio Mercantil*, *Diario do Rio de Janeiro*), os seus serviços como professor de “línguas estrangeiras vivas” (italiano, inglês e francês) e posteriormente, a partir de novembro de 1854, ocupou o cargo de professor de língua estrangeira no Imperial Collegio de Pedro Segundo, por indicação do Conselheiro de Estado e Ministro da Instrução primária e secundária do Município (SILVA, 2019, p. 93). Era ainda conhecido por brasileiros e compatriotas como notável poeta e homem de sensibilidade

aguçada, tendo contribuído sobremaneira para a divulgação das letras italianas no Brasil¹⁴.

Associando-se à figura de Dante e à Itália

Após sua chegada ao Brasil em janeiro de 1854, na seção *Comunicado*, publicada no jornal *Correio Mercantil* de número 68 em 05 de fevereiro de 1854, um pequeno texto chama a atenção para um poeta que difundia a sua língua e literatura:

Para quebrar a monotonia da capital, chegou ha pouco um poeta. [...] O poeta que annunciamos é filho da bella Ausonia, chama-se Galleano Ravara, [...]. A sua musa é popular na Italia, e ha bem pouco tempo os jornaes portuguezes transcrevião versos seus impressos na lingua original ou traduzidos, acompanhados das mais lisongeiras expressões. [...] Nos paizes que visitou o Sr. Ravara tornou popular o seu nome, declamando versos do Dante, e improvisando em reuniões publicas litterarias. Não é grande a família dos homens de letras brasileiras, mas não lhe ha de faltar um auditório altamente intelligente, se se resolver, como nos dizem que tenciona, a fazer-nos ouvir bellos versos declamados na mais sonora das linguas. [...] (CORREIO MERCANTIL, 1854, p. 1)

Animado pela força de uma “ideia que gritava à sua consciência” para difundir a língua italiana no “ventre da irmã [o português] que ela ama”, Galleano Ravara funda na Corte do Rio de Janeiro, em 2 de julho de 1854, a sua *L'Iride Italiana*, jornal hebdomadário, cuja finalidade era propagar a língua e a literatura italianas, além de apresentar rubricas de crítica teatral, notícias políticas e comerciais, variedades, novelas, dramas e poesias, como afirma seu editorial.

A circulação do periódico foi breve (até 1856), com algumas interrupções – uma após o número 12 de 1854, a segunda em 22 de abril de 1855, no número 14, e a terceira em maio de 1855, quando Ravara vem a falecer. Em outubro do mesmo ano, o conterrâneo e amigo Pietro Bosisio assumiu a direção do jornal até o encerramento de sua circulação em janeiro de 1856, mantendo-se na publicação o nome *L'Iride Italiana*, mas com novo subtítulo: *Giornale ebdomadario redatto in due lingue, italiana e portoghese*.

14 Cf. *L'Iride Italiana*, ano II, nº 15, 25 de maio de 1855.

Percebe-se que Galleano Ravara, na notícia supracitada do *Correio Mercantil*, desejava tornar-se porta-voz do poeta florentino, por quem possui profunda admiração, ao declamar seus versos nos países que visitava. Ao falar da ideia que o levou à iniciativa do jornal, o redator, em seu editorial de estreia, recorreu às figuras de Virgílio e de Dante na *Divina Commedia* e exemplificou a forma como se sentia citando os versos 5 e 3, respectivamente, do Canto I do *Inferno* da referida obra.



Figura 1: Editorial “Ai miei lettori”, publicada em 02 de julho de 1854, p. 1.
Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional

No trecho, o personagem do Dante *Ghibellino* estava perdido pelo caminho, um lugar selvático e obscuro que lhe incutia medo, até que Virgílio o encontra e se torna seu guia pelos caminhos do inferno. Galleano Ravara se sentia perdido, em dificuldades, amedrontado, inseguro, tal qual o florentino, ao passo que a sua *Ideia* toma as vestes de Virgílio, indicando que a propagação das letras italianas é o caminho a ser empreendido.

No âmbito literário, a Itália sempre foi automaticamente associada à figura de Dante Alighieri: seu nome numerosas vezes citado; sua lírica várias vezes cantada. Nesse mesmo sentido, o professor e poeta deseja, por fim, tornar-se uma extensão de sua figura poética, ecoando seus versos e igualando-se a ele em biografia (um “exilado”) e em missão (um “poeta”), continuando a exercer a tarefa

de guardião e propagador da língua e do sentimento unificador, “nacionalizante”¹⁵.

Ainda no número de estreia, o redator publicou um poema (Figura 2), aparentemente de própria autoria (apenas assinado “R”), que foi seguido da publicação do Canto I do *Inferno* da *Divina Comédia* no original em italiano e na versão para o português, feita pelo latinista António José Viale. O canto foi utilizado em uma sessão pública de declamação e improvisação.



Figura 2: Poesia “Speranze d’un esule”, publicada em 02 de julho de 1854, p. 2.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional

O soneto, na forma clássica italiana (ABBA, ABBA, CDC, DCD), intitula-se *Esperanças de um exilado*. Não há informações sobre um possível exílio forçado de Ravara, mas seu poema, cujo eu-lírico parece ser a expressão do alter-ego do

15 Vale ressaltar que na primeira metade do século XIX a Itália é marcada pelo *Risorgimento*, um momento de intenso debate e inúmeras disputas políticas, que envolveram interesses estrangeiros e o desejo de unidade nacional - territorial, política, literária e linguística -, compreendendo diferentes grupos sociais e políticos. A unificação italiana ocorreu somente em 1861 e, até então, a península itálica era subdividida em Reino de Sardenha, Reino Lombardo-Vêneto, Ducado de Parma, Ducado de Modena, Grão-Ducado de Toscana, Estado Pontifício e Reino das Duas Sicílias, dominada por diferentes países.

professor genovês, apresenta a figura de um “nômade”, de um “exilado” não só para intensificar o sentimento de esperança que vai marcar os seus versos, mas também para associar livremente ambas as figuras poéticas - a de Ravara à de Dante. Importante ressaltar que “em 27 de janeiro de 1302, em meio a uma grande crise política, Dante é banido de Florença por dois anos. [...] no entanto, em 10 de março, a sentença de Dante [...] é mudada para pena de morte. Se regressasse a Florença, seria queimado vivo” (STERZI, 2008, p. 41). O eu-lírico tem a esperança de ver o sol da Ausonia¹⁶ do alto do Paraíso. Refere-se a uma pátria inexistente politicamente, a pátria idealizada por Dante (e por tantos outros na “República das letras italiana”)¹⁷, que se torna um lugar discursivo compartilhado na literatura, e que é retomado por escritores posteriores ao poeta florentino.

A Itália não era uma realidade política ou territorial – Di Gesù retoma as palavras de Giosuè Carducci ao afirmar que “a Itália, em vez de uma expressão geográfica, é uma expressão literária”¹⁸ (2012, n.p.) –, mas era, na sua literatura, um lugar retórico criado a partir de uma experiência simbólica de expressão e compreensão de si mesmo em um determinado discurso.

É importante perceber que há, no projeto tipográfico de *L'Iride Italiana*, uma ideiação de pátria, cultura e língua como bens nacionais compartilhados, antes mesmo de a Itália ser considerada um país do ponto de vista político e geográfico. Essa concepção não nasce com Galleano Ravara, mas aponta uma sucessão de obras que compuseram um lugar comum, existente na e a partir da literatura desde o século XIV. São produções que, pela força retórica de seus discursos, produzidos sobretudo no espaço literário, ganharam estatuto de bem cultural e representaram a expressão mais genuína de um sentimento de compartilhamento.

Jossa (2011) cita, por exemplo, três importantes modelos da literatura italiana: segundo ele, há na historiografia um olhar voltado para a construção progressiva de um valor comunitário da literatura. O primeiro modelo encontra-

¹⁶ Segundo a Enciclopédia Treccani, nomeação usada primeiramente pelos gregos para indicar a Itália não grega e depois pelos poetas romanos e italianos para indicar a Itália.

¹⁷ Cf. JOSSA, 2006, p. 77-99.

¹⁸ “L’Italia, piuttosto che un’espressione geografica, è ‘un’espressione letteraria’”. (DI GESÙ, 2012, n.p.)

se na *Vita Nuova*, na qual Dante desejava dividir a experiência de um sonho de amor com os trovadores da época por meio de um soneto. Sob essa perspectiva, a literatura de Dante se apresentava como um jogo de compartilhamentos, um convite à participação de toda a comunidade poética, que se reconhece e se renova em diferentes espaços representativos.

Outro exemplo está no *Canzoniere* de Francesco Petrarca, cujo fazer poético criava uma sólida ligação entre o poeta e o leitor, uma vez que o leitor era chamado a imergir no texto, a dialogar dentro desse discurso poético. Assim, a literatura forneceria um espaço que aproximaria leitores e poetas, compartilhando interesses comuns.

É apresentado, ainda, um terceiro exemplo, de uma nova comunidade fundada no *Decameron* de Giovanni Boccaccio, por meio de uma adesão às regras do jogo do contar, do jogo da palavra, pelos jovens que se retiram da cidade em direção ao campo para fugir da peste. Os exemplos desses três autores

revelam um aspecto fundamental da literatura italiana, pelo menos na origem: para os literatos italianos a distinção a respeito dos sujeitos outros, em direção ao mundo externo, acontece por meio do reconhecimento de si como membros de uma coletividade holística, uma comunidade fechada, dentro da qual as diferenças individuais contam menos que a solidariedade produzida pela comum fraternidade literária¹⁹. (JOSSA, 2011, n.p., tradução nossa)

A Itália é, portanto, essa comunidade poética, criada e existente na literatura, que vai se tornando um lugar comum, recorrente em diferentes espaços discursivos, em diferentes épocas, a partir das obras que constituem o grupo *Tre Corone*. Nesse sentido, Di Gesù alerta para “o fato de a Itália ter sido, antes de ser uma nação e bem antes de ser um Estado, um *topos* literário, um tema, um motivo, uma retórica, uma ocorrência, uma invenção dos poetas”²⁰.

19 “rivelano un aspetto fondamentale della letteratura italiana, almeno alle origini: per i letterati italiani la distinzione nei confronti di soggetti altri, verso il mondo esterno, avviene attraverso il riconoscimento di sé come membri di una collettività olistica, una comunità chiusa, all’interno della quale le differenze individuali contano meno della solidarietà prodotta dalla comune fratellanza letteraria.” (JOSSA, 2011, n.p.)

20 “Il fatto che l’Italia sia stata, prima di essere una nazione e ben prima di essere uno stato, un *topos* letterario, un tema, un motivo, una retorica, un’occorrenza, un’invenzione dei poeti” (DI GESÙ, 2012, n.p., grifo do autor; tradução nossa)

Essas obras expressaram “uma Itália que politicamente nunca existira e continuará a não existir por mais de um século ainda, mas [que] subsistia na consciência dos literatos desde o tempo de Dante” (JOSSA, 2011, n.p., tradução nossa). Nesse sentido, a origem da literatura italiana está fortemente associada à figura de Dante Alighieri e suas inúmeras obras de delineamento da língua e da literatura.

A língua italiana: o *sim* de Alighieri

Simultaneamente Ravara, já no Brasil, discorre, desde o número de estreia de sua *L'Iride*, sobre a responsabilidade de difundir a língua italiana no Brasil. A “ideia” ia clamando no seu íntimo que ele devia falar o italiano por onde fosse, como ele mesmo afirma no editorial: “Ela ia gritando à minha consciência: “Fala Italiano, onde vais; despeja o doce *sim* da tua Península [...]” (L’IRIDE ITALIANA, 1854, p. 1, tradução nossa)²¹. A missão, portanto, estava dada. Uma das rubricas do periódico, inclusive, trata do *Metodo Pratico per imparare la lingua italiana*, com o objetivo de ajudar os leitores a aprenderem língua do *dolce sì*, sua pronúncia e vocabulário.

21 Ella iva gridando alla mia coscienza: “Parla Italiano, dove tu vai; versa il *si* dolcissimo della tua Penisola [...]”. Cf. *L'Iride Italiana*, ano I, nº 1, 2 de julho de 1854, p. 1.

MODO PRATICO
PER IMPARARE LA LINGUA ITALIANA.
METODO DEL PROFESSORE A. GALLEANO-RAVARA.

PRIMI SUONI.
SONS

VOCALI
VOGAES

Suoni piani a — e — i — o — u
Suoni vibrati à — è — ì — ò — ù

ESEMPJ.

<table border="0" style="width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">a</td><td style="text-align: center;">à</td><td style="text-align: center;">e</td><td style="text-align: center;">è</td></tr> <tr><td>La meta</td><td>La metà</td><td>La merce</td><td>La mercè</td></tr> <tr><td>O termo</td><td>A metade</td><td>A mercadoria</td><td>A recompensa</td></tr> <tr><td>La pieta</td><td>La pietà</td><td>Il piede</td><td>Il piè</td></tr> <tr><td>O pezar</td><td>A piedade</td><td>O pé</td><td>O pé</td></tr> <tr><td>La vita</td><td>La vitalità</td><td>Le teste</td><td>Testè</td></tr> <tr><td>Vida</td><td>Vitalidade</td><td>As cabeças</td><td>Aiuda agora</td></tr> <tr><td>La mora</td><td>Egli morrà</td><td>Egli puote</td><td>Egli potè</td></tr> <tr><td>A moura</td><td>Elle morrerà</td><td>Elle pode</td><td>Elle podè</td></tr> <tr><td>Vera</td><td>Ella verrà</td><td>Egli diede</td><td>Egli diè</td></tr> <tr><td>Verdadeira</td><td>Vira</td><td>Elle deu</td><td>Elle deù</td></tr> <tr><td>Sincera</td><td>La sincerità</td><td>Ella fece</td><td>Ella fe</td></tr> <tr><td></td><td></td><td>Ella fez</td><td>Fez</td></tr> </table>	a	à	e	è	La meta	La metà	La merce	La mercè	O termo	A metade	A mercadoria	A recompensa	La pieta	La pietà	Il piede	Il piè	O pezar	A piedade	O pé	O pé	La vita	La vitalità	Le teste	Testè	Vida	Vitalidade	As cabeças	Aiuda agora	La mora	Egli morrà	Egli puote	Egli potè	A moura	Elle morrerà	Elle pode	Elle podè	Vera	Ella verrà	Egli diede	Egli diè	Verdadeira	Vira	Elle deu	Elle deù	Sincera	La sincerità	Ella fece	Ella fe			Ella fez	Fez	<table border="0" style="width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">i</td><td style="text-align: center;">ì</td><td style="text-align: center;">o</td><td style="text-align: center;">ò</td></tr> <tr><td>I fini</td><td>Egli finì</td><td>Il suono</td><td>Egli suonò</td></tr> <tr><td>Os fins</td><td>Acabou</td><td>Som</td><td>Souu</td></tr> <tr><td>I mori</td><td>Egli morì</td><td>Il tuono</td><td>Egli tuonò</td></tr> <tr><td>Mouros</td><td>Morreu</td><td>Trovào</td><td>Trovejou</td></tr> <tr><td>Tu senti</td><td>Ella senti</td><td>Io parlo</td><td>Ella parliò</td></tr> <tr><td>Ouves</td><td>Ouviu</td><td>Eu fallo</td><td>Fallou</td></tr> <tr><td>Tu menti</td><td>Egli menti</td><td>Il mostro</td><td>Egli mostrò</td></tr> <tr><td>Mentes</td><td>Mentiu</td><td>Monstro</td><td>Mostrou</td></tr> </table>	i	ì	o	ò	I fini	Egli finì	Il suono	Egli suonò	Os fins	Acabou	Som	Souu	I mori	Egli morì	Il tuono	Egli tuonò	Mouros	Morreu	Trovào	Trovejou	Tu senti	Ella senti	Io parlo	Ella parliò	Ouves	Ouviu	Eu fallo	Fallou	Tu menti	Egli menti	Il mostro	Egli mostrò	Mentes	Mentiu	Monstro	Mostrou
a	à	e	è																																																																																						
La meta	La metà	La merce	La mercè																																																																																						
O termo	A metade	A mercadoria	A recompensa																																																																																						
La pieta	La pietà	Il piede	Il piè																																																																																						
O pezar	A piedade	O pé	O pé																																																																																						
La vita	La vitalità	Le teste	Testè																																																																																						
Vida	Vitalidade	As cabeças	Aiuda agora																																																																																						
La mora	Egli morrà	Egli puote	Egli potè																																																																																						
A moura	Elle morrerà	Elle pode	Elle podè																																																																																						
Vera	Ella verrà	Egli diede	Egli diè																																																																																						
Verdadeira	Vira	Elle deu	Elle deù																																																																																						
Sincera	La sincerità	Ella fece	Ella fe																																																																																						
		Ella fez	Fez																																																																																						
i	ì	o	ò																																																																																						
I fini	Egli finì	Il suono	Egli suonò																																																																																						
Os fins	Acabou	Som	Souu																																																																																						
I mori	Egli morì	Il tuono	Egli tuonò																																																																																						
Mouros	Morreu	Trovào	Trovejou																																																																																						
Tu senti	Ella senti	Io parlo	Ella parliò																																																																																						
Ouves	Ouviu	Eu fallo	Fallou																																																																																						
Tu menti	Egli menti	Il mostro	Egli mostrò																																																																																						
Mentes	Mentiu	Monstro	Mostrou																																																																																						

Di De I riposi Sucessos	Il di O dia Così Assim	Il canto acaba nenhuma palavra	Colui cantò Elle cantou
----------------------------------	---------------------------------	--------------------------------------	----------------------------

ii

Il suono piano u non dà fine a veruna parola italiana; se si eccet-
tua *fu e tu* che per essere monosillabi suonano necessariamente vi-
brati, come nelle seguenti parole:

Più Mais Il dippiù Denmais La virtù	nas La schiavitù Escravidao La servitù	Belzebù Nome d'un diabo Sù Em cima Lassù Là em cima Giù Embaixo Laggiù Là embaixo	
---	---	--	--

SILLABE.

Ca	Che	Cbi	Co	Cu
	Que	Qui		
Ga	Ghe	Ghi	Go	Gu
	Gue	Gui		
Sca	Sche	Schi	Sco	Scu
	Ske	Ski		
Sga	Sghe	Sghi	Sgo	Sgu
	Sgue	Sgui		
Cia	Ce	Ci	Cio	Ciu
Gia	Ge	Gi	Gio	Giu
Gna	Gne	Gni	Gno	Gnu
Nia				
Gua	Gue	Gui	Guo	Gu
Glia	Glie	Gli	Glio	Gliu
Lia				
Scia	See	Sci	Scio	Sciu
Sa	Se	Si	So	Su
Qua	Que	Qui	Quo	Qu
Ssa	Sse	Ssi	Sso	Ssu
Za	Ze	Zi	Zo	Zu
Zza	Zze	Zzi	Zzo	Zzu

Figura 3: *Modo Pratico per imparare la lingua italiana*, 16 de julho de 1854, p. 3-4.
Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

É possível perceber que o ensino dessa língua, no periódico, parte das vogais, seguidas pelas sílabas e chegando à leitura, evidenciando-se os sons particulares da língua italiana. A presença, também, de diálogos e provérbios serve de suporte para a prática leitora. A modalidade do método publicado no jornal se coloca como um facilitador linguístico do acesso à cultura musical e literária italianas.

Ravara publica, ainda, um segundo editorial no número seguinte ao de estreia em que alega querer deixar claro o caráter e o fim do periódico – o que indica que, possivelmente, houve críticas ao primeiro número, de que não tenha ficado explícito o motivo desse empreendimento. Propagar a língua italiana era sua principal função, pois percebia que as músicas cantadas apresentavam a harmonia, mas não as suas corretas pronúncias²².

O genovês afirmava que “a música estava sozinha [...]”. Ela que nunca tinha sido separada da irmã amada; que tinha suspirado de amor no gigantesco e imortal *sim* do Alighieri [...] O teu majestoso *sim*, a tua sagrada e poderosa

22 Cf. *L'Iride Italiana*, ano I, nº 2, 9 de julho de 1854, p. 1.

palavra não soa dos lábios do artista”²³ (L’IRIDE ITALIANA, 1854, p. 2, tradução nossa, grifo do autor). Se o intérprete/cantor não sabia o que estava cantando, nem sabia realizar boa pronúncia, não haveria como espectadores compreenderem e se deixarem preencher por tamanha beleza e sublimidade.

Para ele, dar atenção à língua italiana e à boa pronúncia era primordial. Desde o primeiro número, afirmava que era uma anomalia ver a música italiana cantada nos teatros líricos da Corte com uma execução linguística mal pronunciada ou sequer compreendida pelos espectadores e declara, portanto, que “um jornal italiano me parecera uma grande falta em um país onde se canta em italiano”²⁴ (L’IRIDE ITALIANA, 1854, p. 2, tradução nossa). E foi enfático ao complementar, dizendo que “se há de se cantar bem a música italiana, se há de se pronunciar bem o italiano, e há de se degustar o belo das situações, e conhecer a filosofia de quem escrevera e de quem executara, há de se entender o libretto”²⁵ (L’IRIDE ITALIANA, 1854, p. 2, tradução nossa).

A língua italiana, a que tanto se refere diz respeito à língua literária alicerçada nos textos clássicos da literatura e da música da península itálica. A variante florentina usada por Dante Alighieri nas suas obras, o *volgare illustre*, era falada somente por, aproximadamente, 2,5% da população (DE MAURO, 2005) no ano da Unificação Italiana. O percentual de falantes era muito pequeno, mas demonstrava, por sua vez, a importância e a força da produção literária, principalmente na escolha da variante que viria a ser definida como língua nacional depois da Unificação – língua prefigurada pelo professor na sua *L’Iride Italiana*.

Considerações finais

23 “la musica era sola [...] Ella che non si era mai divisa dalla suora amata, che avea sospirato d’amore nel gigantesco ed immortal si dell’Alighieri [...] il tuo maestoso si, la tua sacra e possente parola non suona sulle labbra dell’artista”. Cf. *L’Iride Italiana*, ano I, nº 2, 9 de julho de 1854, p. 2.

24 “un giornale italiano mi parve una grande mancanza in un paese dove si canta in italiano”. Cf. *L’Iride Italiana*, ano I, nº 1, 2 de julho de 1854, p. 2.

25 “si ha di cantar bene la musica italiana si ha da pronunciar bene l’italiano, e se si ha da gustare il bello delle situazioni, e conoscere la filosofia di chi scrisse e di chi eseguisce, si ha da capire il libretto”. Cf. *L’Iride Italiana*, ano I, nº 1, 2 de julho de 1854, p. 2

Dentro e fora da península, a importância, consistência e notabilidade da figura poética de Dante traduziu-se por seu trabalho de elaboração de uma língua e de uma literatura italiana compartilhadas, que ecoou em toda a literatura italiana e foi modelo de diferentes movimentos artísticos. Dante participou da construção de uma retórica que precedeu em séculos a unificação italiana e que deu contornos bastante precisos sobre o espaço geográfico e, sobretudo, cultural da Itália. Já no século XIX, Alessandro Galleano Ravara, por sua vez, consegue cooptar e ressignificar esse imaginário em seu jornal, respondendo, às exigências históricas e ideológicas de sua época (sobretudo com sua adesão a um discurso nacionalizante, típico do século XIX) e, simultaneamente, participa desse processo de compartilhamento, por meio da divulgação da literatura italiana em solo estrangeiro, tendo como principal texto, naquele número de seu jornal, os versos da *Commedia* de Dante. No Brasil, por meio do jornal que fundou e dirigiu, Ravara tornou-se importante mediador das letras italianas, usando Dante Alighieri como autor fundamental, no qual se reconhecia como italiano e tendo com ele compartilhado origem, língua e sentimentos de partilha cultural e espiritual.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*. Col. I Mammut. 19ed. Roma: Newton Compton editori, 2017. 672p.

AVELLA, Aniello Angelo. *Teresa Cristina de Bourbon: uma imperatriz napolitana nos trópicos 1843-1889*. [online]. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. ISBN 978-85-7511-444-5. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/7nyjg>. Edição do Kindle.

BATTISTINI, Andrea. *Letteratura Italiana: 1. Dalle origini al Seicento*. Bologna: il Mulino, 2014. 632p.

CAPPELLI, Vittorio. *A belle époque italiana no Rio de Janeiro: aspectos e histórias da emigração meridional na modernidade carioca*. Tradução: Aline Marques, Cecília Maculan Adum e Raphael Salomão Khéde. Niterói, EdUFF, 2015. 188p.

DE MAURO, Tulio. Cari italiani, come state parlando?. In *Italianistica Online*, [s. l.], 15 maio 2005. Disponível em: <http://www.italianisticaonline.it/2005/lido-de-mauro/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

DI GESÙ. Matteo. *Una nazione di Carta*. Roma: Carocci editore, 2014.

FERRONI, Giulio. *Perfilho storico della letteratura italiana*. vol. 1. Milano: Einaudi scuola, 2011. 550p.

GUERINI, Andréia & DE GASPARI, Silvana (Orgs.). *Dante Alighieri: língua, imagem e tradução*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

JOSSA, Stefano. *L'Italia Letteraria*. Bolonha: Il Mulino, 2011. Edição do Kindle.

JOSSA, Stefano. *L'Italia Letteraria*. Bolonha: Il Mulino, 2006.

ARRIGONI, Maria Teresa.. Em busca das obras de Dante em português no Brasil. In: PETERLE, Patricia (Org.) *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011, p.43-60.

SILVA, G. B. L'Iride Italiana: italianidade no Brasil oitocentista. *História*. São Paulo, v. 38, p. 1-22, 07 out. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/his/v38/1980-4369-his-38-e2019019.pdf>. Acesso em 30 abr. 2020.

SILVA, G. B. Narrativas da cultura italiana no Brasil oitocentista: identidade e subjetividade enunciativa na imprensa de imigração. *Lumina*. Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 91-104, 30 abr. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufff.br/index.php/lumina/article/view/26080/18829>. Acesso em 20 jun. 2019.

STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. Coleção. Por que ler. São Paulo: Globo, 2008. 172p.

TRECCANI. Ausonio. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/ausonio1/>. Acesso em 10 mar. 2021.

VANNI, Julio Cezar. *Italianos no Rio de Janeiro: a história do desenvolvimento do Brasil partindo da influência dos italianos na capital do Império*. Niterói: Ed. Comunità, 2000.

Fontes

CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro. 1854-1856. Disponível no site da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em: <http://www.memoria.bn.br>. Acesso em: 29 abr. 2019.

DIARIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro. 1853-1854. Disponível no site da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em: <http://www.memoria.bn.br>. Acesso em: 29 abr. 2019.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 1854. Disponível no site da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em: <http://www.memoria.bn.br>. Acesso em: 29 abr. 2019.

L'IRIDE ITALIANA. Giornale settimanale del Prof. A. Galleano Ravara. Rio de Janeiro. 1854-1856. Disponível no site da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em: <http://www.memoria.bn.br>. Acesso em: 29 abr. 2019.

Enviado em: 20/09/2021

Aceito em: 20/11/2021

A literatura contemporânea sob o olhar da crítica literária: sedições e confrontos

The contemporary literature under the literary critical look: seditions and confronts

Madalena Aparecida Machado¹

Resumo: O artigo configura-se numa pesquisa do pensamento crítico de Alcir Pécora e Beatriz Resende acerca do que seja a literatura brasileira contemporânea. Ao localizar o foco de interesse dos dois pesquisadores, o artigo almeja escrutinar conceitos, posicionamentos e uma possível matriz teórica em Pierre Bourdieu e Giorgio Agamben. Na intersecção da perspectiva crítica e teórica, procuramos em nossa pesquisa, com recursos próprios, compreender a atual literatura por meio dos romances: *Eles eram muitos cavalos* e *Nove noites*. Esta leitura crítica esmiúça o qualitativo estético, aponta o diferencial de forma e conteúdo, assim como se coloca perante o que nomeia de literatura do tempo presente. Esta, mantendo a tensão na temática variegada, traz em si o enigma da temporalidade em construção.

Palavras-chave: literatura; contemporânea; crítica; teoria; particularidade.

Abstract: The article is configured in a research of the critical thinking of Alcir Pécora and Beatriz Resende about what contemporary Brazilian literature is. When locating the focus of interest of the two researchers, the article aims to scrutinize concepts, positions and a possible theoretical matrix in Pierre Bourdieu and Giorgio Agamben. At the intersection of the critical and theoretical perspective, we sought in our research with our own resources, to understand the current literature through the novels: *Eles eram muitos cavalos* and *Nove noites*. This critical reading breaks down the aesthetic qualitative, points out the difference in form and content, as well as putting itself in front of what it calls the literature of the present time. This, keeping the tension in the variegated theme, brings with it the enigma of temporality under construction.

Keywords: literature; contemporary; criticism; theory; particularity.

O tudo ou nada da literatura brasileira contemporânea

A publicação do artigo “O retorno do trágico”, do colunista Manuel da Costa Pinto acerca do livro *Contemporâneos – Expressões da Literatura Brasileira no século 21* (2008), de Beatriz Resende (UFRJ) na Folha de S. Paulo

¹ Docente no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado do Mato Grosso – UNEMAT. Coordenadora do grupo de pesquisa em Literatura “Manoel de Barros”. E-mail: dramadalena@unemat.br.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8404-4753>.

em 06/09/2008, desencadeou uma polêmica crítica em torno do que seria a literatura brasileira contemporânea. Tal polêmica ocorre por considerarmos seu livro como uma refutação do pensamento de Alcir Pécora (UNICAMP), cujo artigo, “O inconfessável: escrever não é preciso” de 2006, demonstra discordância no objeto de apreciação de ambos, o que seria a literatura brasileira de nosso tempo? São posições aparentemente antagônicas que nosso artigo pretende deslindar.

Professora e Pesquisadora atuante na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Beatriz Resende tem várias obras com essa temática, entre elas *Apontamentos de crítica cultural* (2002); *A literatura latino-americana do século XXI* (2005); *Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão* (2006), entretanto, para o interesse de nosso artigo, destacaremos seus posicionamentos presentes no citado livro *Contemporâneos* (2008). Neste, observamos que a autora elege o presente como motivo condutor para compreensão da literatura e da arte do século XXI, apesar da insegurança que isto possa trazer perante uma tendência da crítica literária voltada ao passado, tendo como pilar a história ou a memória. Resende seleciona o presente por não concordar com a indiferença com que ele é tratado e defende sua escolha por ver nisso uma democratização dos atores da história; ainda, critica os intelectuais que se posicionam em modo de espera para poder distinguir a literatura do nosso tempo. No século XXI, os autores que merecem seu olhar crítico não são apenas os jovens e, sim, aqueles que ela chama de inovadores ou menos temerosos de radicalização. Divide seu livro em três momentos: primeiro com textos teóricos que mapeiam a reflexão desenvolvida nos últimos anos acerca de literatura e arte, pautada no viés político; segundo, elege um autor-sintoma de nosso tempo, Bernardo Carvalho e outros autores considerados periféricos, além de focar na volta do trágico; terceiro, estuda os ensaístas Leandro Konder e suas pesquisas de Brechet e também a produção de Silviano Santiago.

Beatriz Resende, no propósito de traçar os contornos do que chama de contemporâneos, sem pudores, elege o debate pós-moderno e a multiplicidade para tratar o presente na literatura. Com isto, vimos que a pesquisadora se exime enquanto crítica do que ela considera um purismo da crítica literária de só estudar os consagrados. Para tanto, investe numa leitura atenta dos escritores

Bernardo Carvalho, Daniel Galera, Cecília Giannetti, Ana Paula Maia, Santiago Nazarian, Joca Reiners Terron, Marçal Aquino, Maira Parula, Paloma Vidal, Marcelino Freire e Luiz Schwarcz. Também detectamos, no seu pensamento, a importância atribuída aos novos formatos na publicação e circulação da literatura, assim como a voz de dentro do tema. Percebemos, ainda, atenção voltada aos autores periféricos que a cada dia ganham mais espaço às suas produções graças às possibilidades da Internet, aos prêmios e feiras literárias. Em *Contemporâneos* (2008) encontramos uma maturidade crítica em desenvolvimento para o que se discute a respeito da literatura na atualidade, assim no livro há: “presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado (...) (RESENDE, 2008, p. 27)”. O que, sem dúvida, resvala num debruçar sobre o agora. A “outra dicção” a ser encontrada ou já encontrada por esta literatura preocupada, focada no tempo presente, exige postura livre das amarras, de “modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares até pouco tempo atrás.” (RESENDE, 2008, p. 15).

Questão premente para o livro *Contemporâneos*, a presentificação torna o imediato não apenas uma dominante, mas a configuração sem a qual a ficção não prescinde. É o que abstraímos da seguinte passagem do livro: “O que interessa, sobretudo, são o tempo e o espaço presentes, apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável.” (RESENDE, 2008, p. 28). Razão porque muitas vezes o personagem que protagoniza as tramas é alguém sujeito a preconceitos, um pária da sociedade. Igualmente é de se ressaltar a tríade defendida por todo o livro, qual seja, fertilidade, qualidade e multiplicidade. A pesquisadora, ao expor predileção pelo tempo em transcurso, admite-o em seu caráter impositivo, ciente das seduções e ameaças que podem surgir no caminho crítico. Tal escolha vem novamente à tona no livro *Poéticas do contemporâneo* (2017), no qual Beatriz Resende já de imediato deixa clara sua definição de contemporâneo: “O aqui e agora de onde falamos, tratando da produção literária do Brasil, apontam para a circunstância em que a literatura brasileira se insere nesta segunda metade do século XXI: o espaço das trocas globais, de circulação mundial da arte, marca do que identificamos como contemporâneo.” (RESENDE, 2017, p. 01). A predominância de seu olhar crítico sobre o presente direciona suas

pesquisas, uma vez que Resende labora com textos capazes de causar impacto e ao mesmo tempo, construídos sobre a base da imaginação. Então, podemos salientar a respeito do ponto de vista crítico da pesquisadora carioca, o quanto suas abordagens estão pautadas na concepção do presente, na produção variegada e nos vários modos de circulação da literatura, não apenas no antigo registro físico do livro de papel.

Na outra vertente daquela polêmica apontada no início deste artigo, tivemos as ideias de Alcir Pécora (UNICAMP), estampadas na publicação mencionada, assim como, “A hipótese da crise (impasses da literatura contemporânea)” in: O Globo, Rio de Janeiro em 2011, dão o tom da diatribe entre os dois pesquisadores.

Professor e Pesquisador na Universidade de Campinas (UNICAMP), Alcir Pécora segue em direção oposta à de Resende e desqualifica quase de forma generalizada a produção literária da atualidade. Suas pesquisas giram em torno de produções literárias do passado, especialmente obras barrocas e de dimensões teológica-política-retórica, como os sermões de Padre Vieira. Neste sentido, uma de suas principais publicações é o livro *Máquina de gêneros* (2018); no tocante à obra contemporânea, de suas pesquisas excetua a compreensão da obra de Hilda Hilst, inclusive com premiação pela Associação Paulista dos Críticos de Arte, o Grande Prêmio da Crítica por reedição das obras completas de Hilda Hilst em 2002. Outra produção dentro deste foco de interesse está no artigo “A Literatura Brasileira atual no olhar de Alcir Pécora”. Tema, em 2010.

Na leitura dessas publicações, é possível notar um apreço pela obra do passado porque, nas palavras do Professor, “não há nada de relevante sendo escrito”. Pécora reconhece o grande número de obras publicadas na atualidade, mas são contadas em número não em qualidade, no seu entender, por causa de uma estratégia usual de mercado. O pesquisador se posiciona indicando o que, para ele, vem a ser um escritor cuja relevância é de se pontuar, “alguém que busca resistir à vulgarização do escrito”. Assim, nas malhas de sua crítica, Pécora defende de forma veemente o que convencionou a literatura: a escrita com trabalho estético, sem espaço para o razoável, a técnica ou saber o que é literatura vêm em primeiro plano.

Máquina de gêneros (2018) preceitua a concepção de literatura de seu autor, atrelada às determinações convencionais e históricas. Na *Máquina*, seguindo a engrenagem de cada gênero, Pécora se vincula ao cânone. É o que podemos deduzir de expressões tão caras na sua escrita em busca da “tradição letrada”; “convenções letradas”; “tradição clássica”; “tradição de composição”; “matrizes letradas”, “criação letrada” no que chama de “leitura historiográfica da literatura” (2018, p. 15), esta sedimentada a procura por conhecer o literário, entender o específico de cada gênero. Rastreamos nas pegadas do livro a influência interpretativa de Ernst Robert Curtius (1886-1956), que na obra *Literatura europeia e idade média latina* (1948), visa conhecer este período histórico da literatura traçando os contornos de uma tópica exclusiva e determinante nos rumos da arte literária no Ocidente. Assim como Curtius está preocupado com o especificamente literário daquele período, encontramos na *Máquina* interesse semelhante até na escolha de determinadas expressões: “tópicas tradicionais da invenção” (p. 13); “situação presente da história” (p. 16); “tópica de Aristóteles” (p. 140); “tópica fundamental das práticas letradas” (p. 143); “A respeito desta tópica” (143); “tópica da epopeia camoniana” (p. 153); tópica do labor (p. 155); “tópica do princípio da emulação renascentista” (p. 156); “tópica clássica” (p. 157).

Por compreender a literatura na sua interioridade, Alcir Pécora desenvolve uma possibilidade analítica dentro de uma conjuntura fenomenológica nos termos de Edmund Husserl (1859-1938). Especificamente no que tange a discutir os objetos fenomenológicos sem desvinculação entre sujeito e objeto, tais quais surgem à consciência, portanto, possível de questionamento. A ambição maior deste teor filosófico é a descrição dos objetos. Enquanto na *Máquina* o autor deixa claro que sua proposta almeja “descrever os sentidos básicos de alguns escritos importantes” (p. 12); “descrevê-las com propriedade” (p. 12); “descrição de qualquer objeto” (p. 12); “descrever nos objetos distintos dos quais se ocupam” (p. 13). O alvo é o literário, como se constrói, apontar os recursos estéticos dos autores sob seu escrutínio.

Outro ponto de vista singular do Professor da Universidade de Campinas é sua posição muito incisiva no que diz respeito à associação entre literatura e real. Sua pretensão é alcançar os “sentidos verossímeis de cada texto” (2018, p.

11) e não enxergar cada um como um reflexo do tempo em que foi escrito. Pécora considera que tanto o texto quanto o contexto passam pelo crivo da criação, portanto, uma opção de quem escreveu e tem o domínio dos recursos de linguagem para a confecção dos efeitos de real. Assim, ele se coloca na contramão da tendência de explicar a literatura pelos condicionamentos do presente ou crítica teleológica. Sua postura é de admitir “que não se pode ler literatura convenientemente como documentação conteudística da realidade, quanto que apenas convém tomá-la como histórica.” (2018, p. 16).

Um exemplo bastante salutar dos posicionamentos de Alcir Pécora podemos encontrar na leitura crítica que faz das obras de Luís Vaz de Camões e Padre Antonio Vieira. Neles o pesquisador observa pleno domínio do gênero no qual escrevem: a epopeia e a retórica, um poeta outro orador, ambos portugueses em tempos históricos distintos. Falando da própria arte, os dois escritores denotam ampla consciência do apuro de suas escritas e ressentimento pelo não reconhecimento do tempo presente em que escreveram. Exaltam o passado de feitos gloriosos dos portugueses, Camões ligado à memória dos fatos, Vieira colocando suas esperanças de recompensa (imortalidade) no futuro. A determinação histórica, a força do presente na literatura de ambos os escritores, aparece no mesmo patamar de preocupação com o exercício da escrita. Para ambos, os fatos só são grandiosos, só alcançaram a posteridade porque houve alguém para contar/cantar/celebrar. Pécora ilustra como Camões executa sua crítica do tempo presente de portugueses hábeis na navegação, mas apáticos quanto às letras: “Porque quem não sabe arte, não na estima” (CAMÕES apud Pécora, 2018, p. 147). O não reconhecimento do engenho na arte de pregar em Vieira, vem exemplificado por Pécora ao situar o leitor em sermões muito incisivos com este teor, tais como neste trecho: “As palavras de Deus pregadas no sentido em que Deus as disse, são palavras de Deus; mas pregadas no sentido que nós queremos, não são palavras de Deus, antes podem ser palavras do Demônio.” (VIEIRA apud PÉCORA, 2018, p. 160). Então, no que Pécora atrela a condicionante histórica à condensação estética em contemplar o “destino português imperial” (p. 164), é exatamente o domínio da arte, o arranjo das letras em fazer ver a bravura das armas.

Pécora, na sua visão crítica em geral, associa a situação de crise do nosso tempo presente com o fato de se escrever literatura. Esta, tomada pelo que ele denomina de “vírus da irrelevância”, segundo a crise de expressão observada na sua crítica para a atual literatura brasileira, está mergulhada numa inflação simbólica. O professor não abre mão da qualidade literária sem meios termos, ou é boa ou ruim. Há de se ter o domínio sobretudo da técnica. Ainda vê como problemático o enfoque no presente sem considerar o legado cultural do passado. Se a base do literário é o presente, pondera ele, perde-se em potencial crítico porque não se vê problemas no objeto e, assim, na criação. Uma literatura que não se problematiza não tem vida longa.

Portanto, chegamos a uma noção clara dos posicionamentos críticos de Beatriz Resende e Alcir Pécora. Destes, nossa abordagem se distanciará porque acreditamos que ambos são norteados por extremismos não condizentes com o tempo histórico comum a todos. Em compensação, pensamos que a literatura atual, objeto de controvérsia dos dois pesquisadores, não coaduna com tal condição (extremismos). Por causa disso o nosso artigo se concentra numa outra vertente a qual observa o caráter problemático, bem como o qualificativo estético da literatura.

A voz crítica, sua fundamentação teórica

No bojo da discussão crítica que nos ocupa no presente artigo, visualizamos posições teóricas bem delineadas naquilo que se considera literatura contemporânea. A lógica do mercado, a publicação e circulação da literatura, questões inerentes à existência da literatura na concepção teórica de Pierre Bourdieu no seu livro *As regras da arte* (2010), se configura como um dos pontos de discórdia que detectamos entre Beatriz Resende e Alcir Pécora. O conceito de capital simbólico/literário de Bourdieu é apreciado pelos dois pesquisadores de modo distinto. Enquanto Resende valoriza o alto índice daqueles que escrevem e a rápida circulação da literatura graças aos meios eletrônicos, Pécora é mais seletivo quanto ao capital simbólico tanto de quem lê quanto de quem cria o literário. É preciso frisar que nenhum dos dois

pesquisadores explicita que os teóricos levantados neste artigo são a referência para seus posicionamentos. Algo assumido por nosso viés interpretativo.

Por conseguinte, extraímos de Bourdieu, no qual observamos a preocupação com o discurso literário, especificamente pela “capacidade de desvelar velando” (2010, p. 18), algo que vemos encarecido na literatura contemporânea, aspecto tal que contribui sobremaneira ao entendimento do homem e do mundo na atualidade. Igualmente o escritor francês delimita as posições entre a arte pura e o fator comercial, o pêndulo diretor no livro *As regras da arte*. Neste, os modos de ser da literatura enquanto fator estético prepondera como em:

Não há melhor atestado de tudo que separa a escrita literária da escrita científica do que essa capacidade, que ela possui exclusivamente, de concentrar e de condensar na singularidade concreta de uma figura sensível e de uma aventura individual, funcionando ao mesmo tempo como metáfora e como metonímia, toda a complexidade de uma estrutura e de uma história que a análise científica precisa desdobrar e estender laboriosamente. (BOURDIEU, 2010, p. 39)

O teórico ainda é enfático em defender que é na elaboração de uma história e os meios adotados para tanto que o escritor tem a oportunidade de desvendar as estruturas seja da figura humana, seja de seu meio. Por mais obscuras que possam ser, ainda assim, as estruturas são constituintes dos moldes usados nas estratégias literárias. Na criação literária há o olhar nada neutro da existência ordinária, ocupada por diferentes posições sociais cujas escolhas temos traçadas nas linhas das vidas na leitura.

O romance ao abrir-se à reflexão permite delinear qual o lado adotado pelo escritor. A tradução sensível que permite o leitor olhar a estrutura social, observar com olhos críveis, faz o texto literário, na visão de Bourdieu, dizer mais sem parecer fazê-lo. Nas suas palavras, “dar forma é também seguir as formalidades, e a denegação operada pela expressão literária é o que permite a manifestação limitada de uma verdade que, dita de outra maneira, seria insuportável.” (2010, p. 48). É o que podemos resumir no domínio do ofício, saber na prática o que é a literatura, como é feita. Por isso compreendemos o campo literário como um mundo à parte, porque exige um trabalho cuidadoso do

artista que o trato comercial não tolera. É neste sentido que entendemos o ponto de vista crítico de Pécora.

Emprestamos mais uma vez as palavras do sociólogo francês para ilustrar a dicotomia encontrada na percepção crítica acerca do que considerar como literatura contemporânea, textualmente temos:

Não é de hoje que existe uma literatura comercial e que as necessidades do comércio impõem-se no seio do campo cultural. Mas a influência dos detentores do poder sobre os instrumentos de circulação - e de consagração - sem dúvida jamais foi tão extensa e tão profunda; e jamais foi tão apagada a fronteira entre a obra de pesquisa e o *best-seller*. Essa confusão das fronteiras a que os produtores ditos "mediáticos" são espontaneamente propensos (como testemunha o fato de que os quadros de honra jornalísticos justapõem sempre os produtores mais autônomos e os mais heterônomos) constitui a pior ameaça para a autonomia da produção cultural. (BOURDIEU, 2010, p. 377)

A valorização da obra de pesquisa de acordo com Bourdieu, na contramão da superficialidade dos *best-sellers*, certifica o quanto a arte não pode sucumbir às estratégias questionáveis do setor comercial. A produção cultural que interessa, ou seja, a literatura que merece este nome, foge aos modismos, às formas de dominação social, ao mercado, ao Estado, à política, ao jornalismo para adentrar numa seara própria, cercada por liberdade, conforme haja força (capital cultural) do intelectual para atender as demandas específicas do campo literário. Numa expressão: liberdade de pensamento. Trata-se, por fim, da maturação, de uma mestria (as regras da arte) que o tempo da pressa, da superficialidade prescinde.

Outro fio condutor teórico entre as duas posições críticas selecionadas neste artigo, a fim de se considerar o campo literário, encontra-se no livro *O que é o contemporâneo?* (2009) de Giorgio Agamben. Enquanto Resende adota a estratégia de valorização do presente na literatura contemporânea, para a pesquisadora, vetor de múltiplas formas, várias identidades, o intempestivo; Pécora vê como salutar no pensamento de Agamben o não coincidir com seu tempo para lhe lançar luzes. Ainda, a diferença do que cada pesquisador referenda no filósofo italiano, no prisma adotado por Beatriz Resende é que um homem não pode fugir ao seu tempo, deve se ocupar dele para compreendê-lo.

Assim, o poeta sente a fratura de viver num tempo ainda em andamento; a Professora parece seguir muito de perto as palavras do italiano ao tratar os autores brasileiros do nosso tempo: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” (AGAMBEM, 2009, p. 62). Outra visada vem da seguinte afirmação teórica: “ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem” (AGAMBEM, 2009, p. 65). Ao que compreendemos suas razões em eleger aqueles autores cuja ousadia formal e conteudística atrai sua atenção crítica no livro *Contemporâneos*.

Alcir Pécora por sua vez, nas ponderações a respeito da literatura atual, se alinha à meditação de Agamben justamente naqueles pontos em que Resende não ressalta. Por exemplo, já salientamos o quanto Pécora valoriza a herança cultural como manifestação qualitativa para o literário. Algo que encontramos defendido por Agamben (2009, p. 58) é a afirmação de que contemporâneo é “aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo”. Saber discernir nas muitas luzes do presente (a multiplicidade valorizada por Resende) o escuro que é preciso perseguir, na visão de Pécora, é algo ignorado pela Professora. Logo, vemos que o não problematizar o objeto literário – o impasse conforme Pécora – pode se tornar uma grave omissão ao se valorizar a produção literária da atualidade. Associação direta ao livro de Giorgio Agamben: “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro no seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (2009, p. 64). Dentro do mesmo critério temos: “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo.” (AGAMBEM, 2009, p. 65). Portanto, o que não é relevante no trato crítico de Beatriz Resende, Alcir Pécora parece se balizar em Giorgio Agamben para mostrar como, apenas olhar ao quantitativo de produção literária, não dimensiona a contemporaneidade, quando esta não é vinculada à origem. Ora, por nossa conta e risco pensamos que se o presente é a parte do não vivido em todo vivido, ser contemporâneo é dar atenção a este não vivido. Aquela assertiva teórica que encerra uma gama de definições para o termo “contemporâneo”, parece estar diluída na posição crítica, categórica de Pécora, partidário da linha histórico literária nos moldes de Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi e Antonio Candido.

Assim, ao examinarmos a gênese teórica nas vozes críticas de Beatriz Resende e Alcir Pécora, valoramos a seriedade de suas pesquisas, entretanto, não compactuamos com os radicalismos expostos, ambos envolvidos numa pretensão categórica, muito ao gosto do polimento acadêmico. Sim, não se pode compreender com desenvoltura o presente, o ainda não vivido se não lançarmos um olhar criterioso ao passado. Contudo, neste tempo não se encontra toda a relevância do literário. Nem tudo está pronto, datado e catalogado, por outro tanto, a produção literária de nosso tempo deve, sim, ser objeto de pesquisa, com apuro técnico e profissionalismo. Embora tenhamos esta ressalva, observamos a discussão de ambos os pesquisadores favorecer a que a crítica acadêmica extrapole os muros da universidade e suscitar participação pública. Isto é possível ser comprovado uma vez que, além das publicações em livros, artigos em revistas especializadas e jornais de grande circulação nacional, os dois pesquisadores também se destacaram na participação da série de debates denominada “Desentendimentos”, promovida pelo Instituto Moreira Salles (2011). No que mensuramos o fator positivo neste artigo, isto é, o nível da discussão crítica literária em se tratando da literatura brasileira contemporânea.

Ao retomarmos a opinião crítica de Beatriz Resende e Alcir Pécora, discernimos a origem teórica de cada definição para o entendimento da atual literatura feita no Brasil. Constatamos, ainda, nas pesquisas dos dois professores uma perspectiva muito acirrada com a qual discordamos, algo que nos conduziu a um posicionamento particularizado acerca do tema que pretendemos esmiuçar.

Voz literária, sua repercussão crítica

Beatriz Resende elege entre o rol de autores que considera relevantes, Bernardo Carvalho e Luiz Ruffato como autores sintomas de nosso tempo. Neles, destaca a grande quantidade da produção, multiplicidade, qualidade. Carvalho tem uma vasta produção literária e, à exceção da coletânea de contos *Aberração* (1993), todas as outras obras são romances, sendo considerada sua obra prima, *Nove noites* [2002] (2006). Foi agraciado com os prêmios: Portugal Telecom de Literatura (2003), APCA (2003), Jabuti (2004 e 2014). Já Ruffato se destaca pela publicação dos romances, *Eles eram muitos cavalos* [2001] (2013), *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), *Inferno Provisório* (2005/2016), além de ter

publicado poesias, crônicas, infantil, ensaios e também ser agraciado por vários prêmios literários, sendo os mais relevantes: Casa de las Américas (2013), APCA (2001), Jabuti (2015), Prêmio Internacional Hermann Hesse (2016).

Alcir Pécora, ao discutir acerca da Literatura a partir do ano 2000, dentre o mar de irrelevância que aponta, salvaguarda os autores Hilda Hilst e Bernardo Carvalho. Na sua opinião, o campo literário afirma-se de um modo transcendental. O que acontece deve repercutir no conjunto da obra. Ora, se o campo está em crise, a produção literária também. O discurso encontrado nas linhas do romance, avalia o Professor, deveria contar com outra origem. Para não recair numa presunção de parecer engajado, como Pécora identifica na literatura de Paul Auster. Na sua opinião, se assim for, resulta sem valor. Afora o esgotamento do discurso literário, o que é novo na literatura enquanto campo do conhecimento é almejar aquela autonomia ficcional do século XIX. No que pese a formação, exigência cultural, a busca e vontade da verdade na escrita literária do presente, é preferível à publicação desenfreada sem maior meditação. Se o espaço de uma crítica literária séria é mínimo, podendo causar certos incômodos, é porque há de se ter exigência técnica sob pena de recair no universo da coisalidade. Assim como Pécora valoriza na narração a experiência que cause impacto, o manuseio com a linguagem até o limite, o Professor vê como uma maldição no seu tempo o menosprezo de tais atitudes por parte daqueles “pretensos” escritores.

Apesar das diatribes levantadas com justeza crítica por um lado e um rigor reducionista por outro, vislumbramos na literatura atual um denominador comum entre as vozes críticas de Beatriz Resende e Alcir Pécora. Pelos motivos e opções teóricas elencadas anteriormente nestes pesquisadores, passamos a investigar com mais vagar obras de dois escritores os quais, de nosso ponto de vista, se destacam sobretudo por trabalharem uma literatura de caráter estético enigmático. Escritores que demonstram domínio no manejo das ferramentas formais e conteudísticas, ao associarem o olhar para o real, causador de um estremecimento crítico, sem perderem de vista os poderes da imaginação. Identificamos, ainda, comum aos dois romances que estarão sob nossas lentes críticas, o papel da metaficção. Logo, tomamos por parâmetro o mérito estético e elegemos para a discussão do que se convencionou literatura brasileira

contemporânea no presente artigo, as obras *Nove noites* (2006), de Bernardo Carvalho e *Eles eram muitos cavalos* (2013), de Luiz Ruffato. A princípio, numa visão panorâmica, o que se pode sublinhar nestas produções é uma forma distinta de lidar com um conteúdo, que diz muito de nosso presente, e a tentativa de deslindar o complexo universo das relações pessoais. Em se tratando da desigualdade na publicação, referimo-nos ao formato um tanto convencional do primeiro romance em narrar uma história linear, embora somente perceptível pelo arranjo em camadas do enredo e o outro de contar histórias despedaçadas, mas com um fio que as une pela miséria existencial. Temos, por esta via interpretativa, o fim das literaturas nacionais. Expliquemos. Não há um elogio da natureza, sublevação entre classes sociais nesses romances. Por outro tanto, abre-se espaço para a criação seja de perspectivas narrativas, seja de experiências humanas inusitadas ou mesmo, ainda não contempladas na literatura e desenhadas num realismo mais direto da linguagem. Do que sublinhamos seu êxito enquanto obra de arte, aspecto que nenhum dos dois Professores ponderam no material levantado em nossa pesquisa.

Em *Nove noites*, misturam-se os tempos. O romance apresenta a vida do protagonista no entorno de 1939, mas o narrador é tocado por esta história em 12/05/2001 indo até 19/02/2002. Registramos a pós-modernidade da narrativa uma vez que, se o passado muitas vezes é mote do enredo, não há um registro de embevecimento e, sim, o olhar crítico do presente. O tempo pretérito interfere na atualidade irresoluta do narrador. Por sua vez, a narrativa é um amálgama entre fatos da vida do antropólogo e a do próprio escritor com a imaginação criativa. O romance é baseado na história real de um americano que se matou no Brasil entre os índios no atual Estado do Tocantins em 1939, aos 27 anos. A busca pela razão da morte, a origem do antropólogo, sua orientação sexual passam a ser a causa aparente na investigação do narrador, por extensão, é a busca por um motivo existencial. Paralelo a isso entendemos que tal busca se associa à literatura, mais especificamente seu processo de manufatura. Perfazendo assim um dos aspectos trabalhados nas obras literárias de nosso tempo. Beatriz Resende referenda que neste romance como em toda a obra do autor, “há enigmas e não há explicações senão o próprio reconhecimento da tragicidade da condição humana, ambígua, inexplicável, incontrolável.” (RESENDE, 2008, p. 31-32). O que faz do texto

literário um mote de discussão ainda mais acirrado do tempo presente de associar literatura e vida.

Ao tocarmos numa perspectiva bastante pós-moderna das narrativas elencadas, podemos distinguir, ainda, a contaminação com outras artes. Principalmente ao referirmo-nos ao romance de Luiz Ruffato, *Eles eram muitos cavalos*. Neste, temos desde a hagiologia até anúncio de emprego, recados, horóscopo, cardápio, orações, etc, cortes abruptos na narração, mistura das fontes, compõem o aspecto inacabado do enredo. Isso que serve como uma espécie de experimentação do escritor dá mostras de que ele reconhece que não está pronto. Ressaltando um projeto que se concretiza em 2016 com a revisão, reescritura e reestruturação da pentalogia cujo propósito é traçar um painel da vida do operário brasileiro, a obra *Inferno provisório*. É nesse ano também que Bernardo Carvalho publica o romance *Simpatia pelo demônio* no qual se encontra também o mesmo nível de preocupação na escrita criativa, bem como a ruptura com modelos anteriores, o que os aproxima igualmente se unirmos as duas palavras do mesmo campo semântico em seus títulos (*Inferno e Demônio*).

Na percepção do próprio Bernardo Carvalho no artigo “Em defesa da obra” (2011), vê-se uma sintonia no que tange à valorização do trabalho artístico na escrita literária. Avesso à sanha predadora da lógica de mercado, o escritor se coloca a favor da hierarquia cultural construída com base na afinação do gosto, na sensibilidade enfim. Na sua opinião, a obra de arte não deve ser reduzida a um serviço à comunidade, sendo “produção de subjetividade, exercício da imaginação e transgressão”, não pode ser reduzida ao número de acessos e links, cruzamento de sites e páginas individuais mais acessadas para se mensurar a qualidade da obra que se queira literária. Nisto apontamos ainda uma vez o aspecto estético qualificativo da obra de arte literária.

Do exposto, destacamos que na eleição dos escritores Bernardo Carvalho e Luiz Ruffato, pelos críticos Pécora e Resende, no que diz respeito a considerar a produção literária da atualidade, há sem dúvida um enobrecimento pelo trabalho do escritor. O manuseio técnico com a linguagem e, sobretudo, pensamos, por nossa conta e risco, que tais obras são modelares no sentido de testemunhar o nosso tempo, composto de fratura e causador de desnorтеio ao homem deslocado da contemporaneidade. Nossas reflexões empreendidas neste artigo,

encaminham a pensar no aspecto não definitivo aderente à literatura atual. É a explicação para identificarmos certo rancor contra a arte contemporânea, na nossa opinião, sinal de preconceito. Também ignorado por ambos os críticos e vemos como bastante salutar na leitura crítica desses romances é o trato com a experiência humana incompleta, paradigma da literatura e monumentalizada na estética literária delineada.

Outra possibilidade crítica, parâmetros da literatura contemporânea

No encaminhamento deste artigo, procuramos um equilíbrio entre as visões ora permissivas ora restritivas em se tratando da literatura brasileira contemporânea. A fim de evitarmos as polaridades, recorremos a uma terceira via crítica com Leyla Perrone-Moisés, especificamente no livro *Mutações da literatura no século XXI* (2016), no qual enxergamos uma alternativa no trato com a escrita literária da atualidade, assim como possibilidades interpretativas mais ampliadas.

Mutações faz um interessante trajeto de investigação do que vem a ser a literatura no nosso século XXI. Tomando-a como o objeto que pode iluminar as tendências contemporâneas, a pesquisadora conceitua-a nos seguintes termos: “A literatura a que nos referimos é a que se manifesta em determinados textos, escritos numa linguagem particular, textos que interrogam e desvendam o homem e o mundo de maneira aprofundada, complexa, surpreendente.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25). Mediante as “profundas transformações culturais”, a literatura em tempos mediatizados, refém dos prêmios e feiras literárias, passa a ser um objeto ainda mais difícil de se contornar com definições claras e/ou precisas. Assim, quando se trata de decadência ou de profusão na publicação, fica nítida neste livro, a tendência de valorização das questões estéticas, como a que adotamos para a pesquisa em curso.

Atenta à literatura e não ao discurso sobre, Perrone-Moisés (2016, p. 37) abaliza o conhecimento a que nos propomos. Assegura-nos que “uma obra literária é um texto que faz pensar e sentir de modo mais profundo e duradouro”, para tanto é necessário um tempo próprio pautado pela vagareza, algo na contramão do presente. Para ela, o crítico literário sendo um grande leitor, não ignora a herança do passado, mas é, sobretudo, atento à mudança de paradigma,

bem como observador dos sentidos conflitantes presentes nas obras literárias atuais que se oferecem como oportunidade de reflexão e questionamento.

A forma assumida pela literatura, ensina Perrone-Moisés, é mais rica uma vez que mais ambígua porque diz mais de nós mesmos. O que nos dá margem para perguntar, o que esta literatura diz? Como o faz? O individualismo aí incrustado pode ser uma das respostas ou mesmo sua característica inextricável. O que não significa desistência em buscar algo materializado em cada experiência encontrada na literatura. Portanto, como assegura Perrone-Moisés (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 218), “Em nossa época de incertezas filosóficas e existenciais, os leitores buscam o registro de experiências particulares, as únicas que restam aos indivíduos num mundo caótico que ultrapassa seu conhecimento e sua compreensão.”

Logo, a literatura, que é linguagem em forma de arte, não sendo resposta, mas pergunta ao mundo, acentua o estímulo à reflexão, percebe a fragilidade sentimental e ética da nossa época. Compartilhamos do ponto de vista da pesquisadora, ao afirmar que “Não há bom escritor sem abertura ao mundo que o cerca” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 212). Ao que poderíamos acrescentar: Não há bom crítico sem abertura ao mundo que o cerca. A literatura em vista abrindo-se ao mundo, contemplando não apenas os êxitos ou só os fracassos, mostra-se um amálgama, é porque aspira compreender muito mais que fornecer respostas. Disso extraímos a junção entre universal e particular sem a qual a literatura é apenas registro numa forma diferenciada. E, se esse mundo feito de homens muitas vezes inseguros, desnorteados, mas ávidos por saber é o ingrediente da literatura contemporânea, resta-nos perceber as minudências, os resíduos, o escanteamento a que se vê reduzido o homem narrativa, sobretudo, como o escritor traduziu isso na linguagem literária.

Afinal, o que é literatura contemporânea?

Após esmiuçarmos os posicionamentos bem como a fundamentação teórica que embasam as perspectivas críticas de Beatriz Resende e Alcir Pécora, buscando, inclusive, o olhar crítico de quem produz literatura; assim como procuramos mostrar uma terceira via crítica que fuja da dicotomia pinçada nas investigações literárias que nos norteia, concentraremos deste ponto para frente

na própria literatura a fim de clarearmos nossa particular visão acerca do tema. Pensamos junto à riqueza do texto literário que ele não pode ser reduzido a uma exclusividade do olhar. Por isso se a poética contemporânea ensina a desconfiar dos discursos enquanto dedicamos atenção à linguagem literária, o que diz as obras cede terreno ao como se diz. Conseqüentemente se tomamos como parâmetro *Nove noites* de Bernardo Carvalho e *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato é porque há um universo em tensão a descobrir.

No enredo narrativo do primeiro romance, encontramos Buell Quain, o antropólogo por quem o narrador de *Nove noites* procura. Colega de Claude Lévi-Strauss e aluno predileto de Ruth Benedict, Quain faz uma pesquisa entre os índios Krahô, no que era na época o Estado de Goiás. Embora na contracapa da edição de 2004 haja a foto de Bernardo Carvalho aos seis anos segurando na mão de um índio no Xingu, os relatos de suas viagens a Mato Grosso acompanhando o pai e toda a relação conturbada com ele entremeada à busca por Quain, o escritor desmente no artigo “Em defesa da obra” (2011), dizendo que a fotografia e a referência a fatos biográficos não passaram de uma estratégia de venda. Se verdade ou não, a questão é que isto é uma característica muito forte da literatura pós-moderna. A forma como conta esta história (entremeando camada real com a ficcional) é o elemento do texto literário mais atrativo.

O livro começa com uma carta escrita em itálico (ao longo do texto, todas as cartas do emitente misterioso estão no livro com este destaque) numerada com o número 01, depois vão se sucedendo mas sempre com a enigmática frase, “Isto é para quando você vier”. Até então não se sabe quem escreveu. Depois de muitas investigações, o narrador chega à conclusão de que é de uma pessoa muito próxima do suicida e passa a seu enalço. Na página 23 (2006), aparecem duas fotos, uma de perfil outra de frente do rosto de Buell Quain, expressão forte, parece decidido, firme, algo contrastante com sua atitude extrema. Nos números que se seguem à carta, há uma espécie de reflexão do narrador que também sempre inicia com a frase, “Ninguém nunca me perguntou”, como é o caso do número 04: “Ninguém nunca me perguntou, e por isso também não precisei responder. Todo mundo quer saber o que sabem os suicidas. No início, deixei-me levar pela suposição fácil de que aquela só podia ter sido uma morte passional e concentrei a minha busca nesses vestígios.” (2006, p. 23). Embora o narrador não

consiga provar nada neste sentido durante toda a narrativa, os indícios, as suposições alimentam-no. Isto também viceja o elemento fulcral da literatura, da trama, o encadeamento dos fatos, o narrar como respirar.

As informações encontradas em cada carta funcionam como uma estratégia narrativa nos moldes de um romance policial, pistas são deixadas e o narrador sai à procura. Uma delas é possível localizar em: “Via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas voltar para dentro de si, de onde não estaria mais condenado a se ver. Sua fuga foi resultado do seu fracasso. De certo modo, ele se matou para sumir do seu campo de visão, para deixar de se ver.” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 100). A imagem criada de Quain como um fugitivo de si mesmo completa o quadro do que perfaz as nove noites do trajeto até sua morte. A composição do que se assemelha a um mosaico, bem ao gosto pós-moderno, acoplada ao entendimento interior do próprio narrador é o resultante das nove noites que intitulam o romance. Assim, compreendemos que a literatura contemporânea, em seus vários recursos para contar a história, lança mão de elementos que suscitam curiosidade, entretanto, não é simplesmente saciar a vontade exacerbada do leitor em saber o que vem depois, o fator preponderante. O texto literário de cunho estético vai além, requer reflexão. Percebemos, por outro tanto, algo que eclode na superfície do texto, isto é, a angústia sentida pelo narrador buscando no outro as respostas ao seu interior espedaçado. É o que permite afirmar que, mesmo sem encontrar as respostas prometidas no início, a narrativa cresce em equilíbrio feito de tensão do princípio ao fim. Em outras palavras, há o motivo explícito da busca por Buell Quain, porém o mais urgente, mais interiormente não adiado é a busca por si mesmo empreendida pelo narrador com tanta energia, ao ponto de contaminar o leitor a rever a própria identidade. Tema caro a Bernardo Carvalho, que o explora à exaustão no romance *Reprodução* (2013).

O romance *Nove noites*, ao questionar as identidades pessoais, seja de Buell Quain, seja do narrador que reúne as cartas, os vestígios, se esmera na construção da narrativa ficcional de histórias reais. Inclusive para reforçar este fato, Bernardo Carvalho ilustra a trama com a foto de pessoas reais que conheceram e conviveram com o seu “protagonista” (2006, p. 27)). Na fotografia tirada num banco nos jardins do Museu Nacional, aparecem Heloísa Alberto Torres, Charles

Wagley, Raimundo Lopes e Edson Carneiro, Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes e Luiz de Castro Faria. A morte de Quain como mote de escrita acaba afinal se transformando na razão de vida do narrador, conforme em: “Meu pai morreu três meses depois. Fiquei três anos fora. Já faz nove anos que voltei para São Paulo. Mas foi só ao ler o artigo da antropóloga há oito meses, e ao repetir em voz alta aquele nome que eu não conhecia e ainda assim me parecia familiar: ‘Buell Quain, Buell Quain (...)’ (CARVALHO, 2006, p. 131)”. No romance, várias daquelas pessoas trocam correspondência com o narrador em busca das respostas que o atormentam. Mas o que perdura são as suposições. Como podemos conferir neste trecho:

Quain deixou Cuiabá, no dia 17 de junho, rumo ao Xingu e aos Trumai, depois de muitos atrasos, em boa parte por causa de uma infecção no ouvido. Na véspera, escreveu a dona Heloísa, anunciando a sua partida: ‘A senhora terá notícias minhas antes da chegada das chuvas.’ (CARVALHO, 2006, p. 35)

Dentre as ferramentas ficcionais usadas por Bernardo Carvalho, sem dúvida os poderes da imaginação afloram, funcionando como uma espécie de sobreposição do discurso ficcional em relação à narrativa documental. Quem? Por que? São indagações que o narrador não consegue desvendar, mas prevalece a sugestão, o prazer da busca como uma narrativa bem construída provoca no leitor.

Na dimensão a que nos lançamos neste artigo, qual seja, o de alcançar de forma independente o qualitativo da literatura brasileira contemporânea, temos um outro paradigma com *Eles eram muitos cavalos*. Como mencionado, este apresenta um conjunto de histórias movidas pela descontinuidade, embora haja a numeração de 01 a 69 é um falso *continuum*. Vemos neste recurso uma ferramenta própria da atual literatura, a premência em quebrar a expectativa do leitor para um texto bem arrumado. O presente narrativo é 09/05/2000 em São Paulo. Vidas à esmo, falta de diálogo, desconhecimento e fuga como observamos no relato de um suicídio, nº 08:

(...) você já lanchou meu filho mãe balbuciou eu e ela já sei vamos sair e comer uma pizza que tal e a madrugada se dissipa os amigos do colégio do prédio amontoam-se entorpecidos o fumo

a parafina colegas conhecidos parentes vozes velórias a cadeira à
cabeceira coroa de flores saudades é um jesus cristinho assim
deitado estampa comprada num domingo de sol na feira da praça
da república dezessete anos em agosto
tão feliz tão lindo tão companheiro tão querido tão inteligente tão
amoroso
meu deus por quê que ele foi fazer isso meu deus por quê
(RUFFATO, 2013, p. 21)

É curioso neste excerto a forma como a história do suicídio é narrada, o jorrar dos acontecimentos, o desespero marcado pela falta de pontuação, a ausência de nomeação dos personagens, a interrupção da frase pela forma intensa do sofrimento textualizado pela repetição (tão), também demarcada pelo preenchimento de duas linhas aparentemente extraídas do narrado, formatam na leitura, um desconhecimento entre mãe e filho, o sentimento de impotência visualizado pela repetição das mesmas palavras do início no final da narrativa desde “é um jesus cristinho assim deitado...” Isso que incomoda, provoca reflexão quanto a dor do outro. Vemos como um recurso formal utilizado pelo escritor a fim de marcar a estética literária, seu qualitativo em fazer do ato da leitura, um ato de sentimento, talvez de solidariedade.

O estilo bem peculiar de Luiz Ruffato contar uma história surpreende pela concisão e profundidade das emoções. Dentre as várias histórias é muito chamativo a de nº 66 intitulada “Rua”. Nesta, há uma subversão da linearidade, uma quebra na lei da prosa no que tange à sequencialidade; o inaudito em contar esta história se apresenta porque o narrador opta por começar a narrar pelo fim e no desenrolar da leitura, ficamos sabendo da vida do zelador, Wilson. A imagem atual deste personagem é desoladora, vejamos:

Está de novo lá, a mesma barba nojenta, fios brancos e negros
entrelaçados, côdeas de pão e caroços de arroz, a camisa de
malha esburacada, cor indefinida, calça jeans amarrada ao cinto
com um pedaço de corda, sapatos desbeijados, uma sacola de
papel de butique agarrada à mão esquerda, unhas negras.
(RUFFATO, 2013, p. 118)

Enquanto o narrador usando de linguagem detalhada faz ver um farrapo humano, castigado pelo tempo, suscita perplexidade, curiosidade em saber como chegou a este estado, qual sua origem, sua história enfim. No parágrafo seguinte, o leitor é levado ao conhecimento mais interiorizado desse homem ainda sem

nome, porque só sabemos disso na última linha do texto. Ao que apontamos também como outro subterfúgio formal no intuito de levar o leitor à identificação com o ser narrativo, conforme lemos em:

Não gosta de recordações. Anda pelas ruas como em um labirinto. Em todas surpreende-se, é surpreendido. Que adiantam lembranças? Tempos... Espaços... Nada... A memória não reconstrói o passado... reaviva dores apenas... O que fizemos... O que não... A desgraça é que a cabeça... Devagar, arrasta as pernas de varizes ladeira acima... devagar... bem devagar... o porteiro do edifício desconfiado... o rapaz da padaria, ferro de baixar as portas-de-aço nas mãos, observa-o... enxotou um vira-lata que teimava em cheirar o chão, o chute acertou as costelas magras... E, se, azar, um morador antigo do prédio... a gente nunca sabe... a vergonha... (RUFFATO, 2013, p. 118)

Tal parágrafo posterior ao citado anteriormente, prossegue o conhecimento deste resto de homem, sem presente, sem futuro, renegando seu passado. Além da evidente pontuação que marca o não explicado, a angústia que o atormenta, o presente que se arrasta tão devagar como seu corpo, igualmente se faz inexplicável. Também é expressivo no jeito de contar esta história, o fato da narração intercambiar narradores sem nenhuma marca prévia na narrativa, dando conta do entorno de Wilson. O genro, a filha, o narrador por trás de todos eles, mesclam seus pontos de vista na construção imaginativa da vida do protagonista que, no presente narrativo, encontra-se na rua. É necessário frisar que a presença de vários narradores num mesmo texto é uma particularidade da literatura contemporânea, algo que enxergamos como uma riqueza de perspectiva afinada com o homem em vista.

Cabe pontuarmos que superior às explicações que encontramos para a história pregressa da vida de Wilson e como seu anonimato causa incômodo, seja na imagem, seja no cheiro, a origem de homem pobre, semianalfabeto que sai da zona rural e vai para a cidade, frequenta uma igreja evangélica junto com toda a família, que cede à tentação da bebida, contempla a história de vida de grande parte da população brasileira. Apenas sobrevive num meio que não lhe propicia grandes oportunidades, abandonado pela “sorte”, a família; espancado, humilhado no emprego por um jovem rico, demitido depois que registrou um boletim de ocorrência na delegacia contra o filho de família, resta-lhe perambular

sem rumo. A errância exemplar nesta narrativa de nº 66 de *Eles eram muitos cavalos*, permite ao leitor observar a literatura colocando em prática seu ato de conhecer, do que não se dissocia da vida. No que identificamos como outro elemento técnico utilizado na literatura do nosso tempo.

Desse modo, em nossa leitura crítica de *Nove noites* e *Eles eram muitos cavalos* como baliza do que, neste artigo, denominamos literatura contemporânea, fomos conduzidos inicialmente pelos requisitos dos Professores Beatriz Resende e Alcir Pécora. Ela valorizando os índices de publicação assim como a ousadia no inovar dos autores atuantes a partir dos anos 2000. Ele frisando o labor literário moldado pela técnica. Enquanto procurávamos uma intersecção entre as duas perspectivas críticas, escrutinamos uma matriz teórica no pensamento de Pierre Bourdieu e Giorgio Agamben para entender primeiro, como os pesquisadores reconhecem um texto enquanto literário, segundo, porquê ser considerado contemporâneo. Os romances nos quais nos detemos para dirimir as dúvidas soerguidas em cada posicionamento crítico, propiciaram o contato com obras que dão a ver gestos, atitudes, discursos provocadores de opiniões ao mesmo tempo em que fazem sentir emoções desencontradas, desalojadas por um tempo em construção. Pela forma escolhida para contar suas histórias, os escritores criam visão distinta do mundo, adotam a noção de temporalidade multiplicada, contam suas tramas sob diferentes perspectivas, muitas vezes entrecortadas, sem preocupação de fornecer respostas, preservam por isso o mistério no que indicamos seu diferencial na escrita artística do tempo corrente. Algo que nos proporciona pensarmos na literatura, sobretudo a contemporânea, ao exercer seu ato fundacional de conhecer, primeiro o mundo, depois o outro e a si mesmo. Ao fazer isto a literatura areja o ar do desconhecido, amalha a angústia a princípio individual para dar a conhecer o que é do campo do universal.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte – Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARVALHO, Bernardo. “Em defesa da obra”. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/em-defesa-da-obra>. Edição 62, nov./2011. Acesso em 12/12/2017.

PÉCORA, Alcir. “O inconfessável: escrever não é preciso”. *Sibila* (Cotia), v. 10, p. 92-99, 2006 .

PÉCORA, Alcir. “A hipótese da crise (impasses da literatura contemporânea)”. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), p. 01 - 03, 23 abr. 2011.

PÉCORA, Alcir. A Literatura Brasileira atual no olhar de Alcir Pécora. *Tema* (São Paulo. 1986), 01 jun. 2010.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2018.

PÉCORA, Alcir e RESENDE, Beatriz. Desentendimentos: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AoEfHt_6fo8 in 06/05/2011. Acesso em 13/12/2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Enviado em : 01/07/2021.

Aceito em : 20/11/2021.

Cartografia performativa: proposta de abordagem qualitativa para as ciências humanas

Performative cartography: proposal for a qualitative approach in Human Sciences

Claudia Maria de Lima Graça²
Clarissa Rodrigues Gonzalez³

Resumo: Este artigo propõe o uso do que chamamos de ‘cartografia performativa’ como abordagem qualitativa para realização de pesquisas nas ciências humanas. De caráter processual, experiencial e interpretativo, “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21), esse tipo de cartografia tem como objetivo a produção de textos que expressem o modo como a/o pesquisador/a se vê atravessado/a pela experiência investigativa, vinculando a produção de conhecimento ao compromisso ético de articular discurso e ação, teoria e prática. Essa abordagem pode resultar útil não apenas em estudos de caso que envolvam imersão em territórios on/off-line, mas também no acompanhamento de percursos, na implicação da/o pesquisador/a em processos de geração de dados, na conexão de redes ou de mapas fluídos. Por supor a (re)construção contínua tanto da pesquisa como da/o pesquisador/a, qualificamos esse tipo de cartografia como performativa, o que nos permite, ademais, enfatizar o modo como a linguagem – seja oral escrita, imagética, audiovisual, cibernética etc. – empregada na confecção de nossas narrativas/trajetórias, dentro e fora da academia, é uma forma de agir no mundo social. Por fim, concluímos que tal abordagem pode ampliar o leque de opções disponíveis para empreender pesquisas de teor autoral nas ciências humanas, enfatizando o engajamento político e os processos subjetivos pelo/a pesquisador/a vivenciados.

Palavras-chave: Cartografia performativa. Abordagem qualitativa. Enfoque processual-experiencial.

Abstract: This paper proposes the use of what we call 'performative cartography' as a qualitative approach for conducting research in the human sciences. It has a procedural, experiential and interpretative base, “entirely focused on experimentation anchored in reality” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21), and this type of cartography aims to produce texts that express the way in which the researcher is affected by the investigative experience, linking the production of knowledge to the ethical commitment of articulating discourse and action, theory

2 Professora adjunta do departamento de Fonoaudiologia da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

E-mail: claudiagraca@medicina.ufrj.br.

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6804-1122>

3 Doutoranda no Programa Interdisciplinar de Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Bolsista Capes.

E-mail: gonzalezclariss@gmail.com.

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3521-897X>

and practice. This approach can be useful not only in case studies that involve immersion in online/offline territories, but also in the follow-up of paths, in the involvement of the researcher in data generation processes, in the connection of networks or fluid maps. By assuming the continuous (re)construction of both the research and the researcher, we qualify this type of cartography as performative, which also allows us to emphasize the way in which language – whether oral, written, imagery, audiovisual, cybernetics etc. – used in the making of our narratives/trajectories, inside and outside the academy, is a way of acting in the social world. Finally, we conclude that such approach can broaden the range of options available to undertake authorial research in the human sciences, emphasizing the political engagement and subjective processes experienced by the researcher.

Keywords: Performative cartography. Qualitative approach. Procedural-experiential focus.

Introdução

Este artigo parte da abordagem proposta na tese de doutorado de uma das autoras deste texto, intitulada “Circulação de discursos e produção de existências: cartografia performativa em uma ocupação urbana para moradia” (GRAÇA, 2020) com o objetivo de apresentar/propor a ‘cartografia performativa’ como abordagem qualitativa para a realização de pesquisas nas ciências humanas.

A cartografia já vem sendo empregada por pesquisadores brasileiros em diferentes áreas de estudos (como saúde, ciências sociais, psicologia) ao longo dos últimos anos e ressignificada no trabalho de Rolnik (2006 [1989]), Merhy (2002), Mairesse e Fonseca (2002), Passos, Kastrup e Escóssia (2009), Graça (2020), entre outros.

Neste artigo, apontamos o quanto o caráter processual e desafiador de uma investigação que tome a cartografia como abordagem de pesquisa se vê fortalecida, posto que sua utilização supõe o uso de “uma espécie de tecnologia de reconsideração das significações dominantes” (GUATTARI, 1988, p. 175), que prioriza o processo de construção de pesquisas em diálogo com a multiplicidade de acontecimentos a ela circunscritos e que atenta para a linguagem em uso, as vivências nos campos de investigação, a inseparabilidade entre o conhecer e o intervir, (re)construindo o lugar de pesquisador/ pesquisadora, lado a lado dos/das pesquisados/pesquisadas, entendendo que ambos encontram-se em

processos de coprodução mútua e simultânea ao longo da experiência investigativa.

Para isso, sugerimos uma reformulação do embasamento teórico da proposta cartográfica, ao aliá-la à noção de performativo (AUSTIN, 1990 [1962]) a fim de dar protagonismo à linguagem na produção de conhecimento e na compreensão não apenas do mundo social, mas também das experiências nele articuladas (AUSTIN, 1990 [1962]). Isso faz com que a ‘cartografia performativa’ se configure como uma abordagem investigativa onde “o discurso é visto como uma prática na qual tanto o discurso quanto o sujeito são realizados performativamente” (FABRÍCIO, 2006, p. 81) no decorrer dos eventos sociais em que diferentes realidades, pontos de vista e experiências de mundo emergem.

Cabe, antes de fundamentarmos teoricamente a cartografia performativa como uma aposta na experimentação investigativa, destacar que é de extrema relevância que a abordagem aqui apresentada se conecte com estudos orientados “por valores e juízos éticos, tendo em vista não valores universais, mas sim valores democraticamente definidos na esfera pública e no diálogo aberto” (FABRÍCIO, 2006, p. 62). Nesse sentido, um enfoque cartográfico necessariamente aponta para a necessidade de se estabelecer um compromisso ético e político tanto na articulação entre discurso e ação, bem como na relação entre pesquisador/a e sujeitos de estudo e informantes na coprodução do gesto cartográfico. Dessa forma, optamos, neste artigo, por apontar caminhos que podem auxiliar a/o cartógrafa/o ao na elaboração de sua cartografia.

Dito isso, partimos da historicização de como a cartografia, enquanto abordagem investigativa, tem sido utilizada para problematizarmos as diferentes linhas de composição que podem convergir durante a realização de uma empreitada cartográfica como a aqui proposta, cujo caráter qualitativo, processual, experiencial e interpretativo pode resultar útil para pesquisas que prezem pelo acompanhamento de percursos, pela implicação pessoal da/o pesquisador/a em processos de geração de dados, pela conexão de redes ou de mapas fluídos. Soma-se a isso o fato de que o tipo de empreitada aqui proposto é performativo (AUSTIN [1962] 1990), ou seja, entende que o gesto cartográfico, como produção de linguagem, é uma forma de agir no mundo social. Logo, o processo de tessitura da cartografia performativa, despe-se de qualquer carga representacional, já que se constrói “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21).

Feitas essas considerações iniciais e tendo em tela que são múltiplas as sessões em uma construção cartográfica, destacamos à continuação aquelas que compõem este artigo. Na primeira, fazemos uma breve historicização dos principais aportes teóricos, abarcando estudiosos de diversas áreas do conhecimento que contribuíram para ressignificar o que hoje se entende por cartografia e alguns dos seus possíveis usos investigativos. Na seção seguinte, ao versar sobre a noção de performativo, revisitamos a teoria de Austin ([1962] 1990) com vistas a tratar da construção performativa no gesto cartográfico. Logo tecemos as considerações finais, seção na qual aportamos os principais ganhos que a utilização da ‘cartografia performativa’ como abordagem de pesquisa pode aportar.

Cartografia como abordagem investigativa e o perfil do/da cartógrafo/cartógrafa

O conceito tradicional de cartografia adotado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística-IBGE (1999) foi introduzido no Brasil por volta do ano de 1839, tendo como concepção inicial a ideia do traçado de mapas. O conceito de cartografia hoje aceito e usado pelo IBGE (1999, p. 12) em seus estudos foi dado pela Associação Cartográfica Internacional (ACI⁴) em 1966 e ratificado pela UNESCO no mesmo ano:

A cartografia apresenta-se como o conjunto de estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que, tendo por base os resultados de observações diretas ou da análise de documentação, se voltam para a elaboração de mapas, cartas e outras formas de expressão ou representação de objetos, elementos, fenômenos e ambientes físicos e socioeconômicos, bem como a sua utilização.

Para Diez Tetamanti (2018), a cartografia tradicional, como a descrita pelo IBGE (1999), é sempre parte de um discurso, de uma administração do conhecimento, de uma política do conhecimento, com potencial para atuar como um instrumento de dominação que responde a um determinado conhecimento e poder (FOUCAULT, 1979). Por trás da elaboração de um mapa, na cartografia tradicional, existe um objetivo institucionalizado que fundamenta o desenho e a instituição (militar, acadêmica, agências governamentais) que o classifica, o

4 http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/cartografia/manual_nocoas/introducao.html

seleciona e padroniza as informações que nele serão incluídas, assim como as que serão preteridas. Segundo Harley (2005, p. 203), “o mapa se torna um território legal: facilita a medição da terra e seu controle [...] é uma potência externa, muitas vezes centralizada e exercida de maneira burocrática, imposta de cima e manifestada em atos específicos ou em fases de política deliberada.”

De acordo com esta visão, o/a cartógrafo/a seria simplesmente a/o reproduzidor/a de um mapa tradicional, que aceita e emprega os sistemas convencionais de signos topográficos representando mimeticamente a “realidade”. Buscando-nos afastar de tal concepção, concebemos a cartografia como um método de pesquisa que reverte o sentido do termo e se distancia da “abordagem teórica e da política cognitiva da representação de um mundo supostamente dado” (PASSOS, KASTRUP; TEDESCO, 2016, p. 9) e se apresenta como uma investigação que busca a dimensão processual da realidade no próprio percurso da pesquisa.

Estudos mais recentes passam a trabalhar, então, com um outro conceito de cartografia, a partir do que foi proposto pelos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari (1995). Para esses estudiosos, o procedimento de cartografar é também utilizado no sentido de acompanhar percursos; se envolver com o processo de produção; se conectar em redes; possibilitar a construção de um mapa e não de um decalque (uma imitação fidedigna).

A construção cartográfica proposta por Deleuze e Guattari (1995) não dissocia o sujeito do objeto investigado, pois ambos se encontram amalgamados no processo da experiência. Esse processo de experiência coloca o/a pesquisador/a e o objeto da investigação em um nível comum, que os unifica, promove o diálogo e a troca de informações em ambas as direções, pois “compartilham elementos da experiência na qual um processo de enriquecimento ocorre no conhecimento da realidade vivida” (DIEZ TETAMANTI, 2018, p. 429).

Dentre as características do mapa cartográfico, Deleuze e Guattari (1995, p. 30) destacam ainda que este é um projeto sempre em desenvolvimento, já que é:

“[...] aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a

montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social [...]"

Igualmente vale sinalizar que a cartografia como abordagem investigativa se afasta do rigor de um conjunto de regras previamente estabelecidas para a composição dos mapas da pesquisa. Ela é constituída por mapas móveis que se conectam, envolvendo não somente as relações sociais e políticas existentes, como também os efeitos materiais produzidos performativamente pela multiplicidade de discursos em questão. Isso nos ajuda a problematizar os nossos modos de ser e agir, ajudando-nos a reconhecer se reproduzimos o modo como se forjam as disputas de forças sociais que afetam nossas subjetividades e a forma de produzirmos pesquisas.

Cartografia como uma reversão metodológica: de *metá-hodós* a *hódos-metá* em pesquisas brasileiras

Passos, Kastrup e Escóssia (2009) alertam que o sentido tradicional da palavra metodologia está impresso na própria etimologia da palavra, que vem do grego *methodos* – *metá* (por meio de) e *hodós* (caminho). Segundo os pesquisadores, a metodologia de uma pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado por certas metas propostas (*metá*). São essas metas, portanto, que estabelecem o caminho a ser seguido na investigação. De maneira completamente inversa, “a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hodós* em *hódos-metá*” (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2009, p. 10), ou seja, estipular metas a partir do caminho que se vai percorrendo.

Na visão dos autores supracitados, essa reversão consiste na aposta em um caminho a ser experimentado e assumido como atitude por parte do pesquisador sem renunciar ao rigor e à precisão do método, o qual deve estar conectado com sua resignificação. A precisão dos caminhos (*hódos*) de uma cartografia não deve ser entendida como exatidão, mas como “compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 11). Assim sendo, não há caminho delineado *a priori*: o caminho é configurado performativamente no próprio ato de caminhar.

Em 1982, a psicanalista Suely Rolnik acompanhou a vinda do filósofo Félix Guattari ao Brasil e, em trabalho conjunto, esses dois pesquisadores escreveram

o livro-rizoma *Micropolítica. Cartografia do desejo* (GUATTARI; ROLNIK, 1986), no qual apontam diferentes linhas de composição da experiência macro e micropolítica brasileira durante os anos finais da ditadura e o início do processo de democratização institucional, encaminhado pela onda neoliberal e a globalização capitalista.

Ainda nos anos 1980, Suely Rolnik apresentou um novo trabalho como cartógrafa: *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. Na visão da própria autora (ROLNIK, 2006 [1989], p. 14), o livro é um testemunho da vivência de duas décadas de “movimentos de resistência à sociedade disciplinar própria ao capitalismo industrial, os quais antecedem a instalação do novo regime e que resultam em um momento marcante do final do século vinte”. A autora apresenta uma proposta de realização de cartografias sentimentais – tomando o termo sentimental no sentido de afeto – com o objetivo de traçar diagramas do afetar e ser afetado.

Mais recentemente, a cartografia vem sendo retrabalhada e ampliada em diferentes grupos de pesquisa brasileiros. Estudos qualitativos realizados na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na área das ciências humanas, ratificam o uso da cartografia como modo de orientar pesquisas, segundo apresentado no livro *Cartografia e devires. A construção do presente* (FONSECA; KIRST, 2003). Em São Paulo, no Departamento de Medicina Preventiva da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), o pesquisador e professor Sérgio Carvalho e o grupo Conexões (formado por pesquisadores da referida universidade) têm ampliado o uso desse enfoque em investigações sobre práticas de atenção e gestão em saúde, como modo de acompanhar o movimento da reforma sanitária brasileira e das lutas para a produção de políticas públicas no Brasil.

Cartógrafos do Nordeste do país, ligados ao Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e ao grupo de pesquisa Prosaico, também têm apostado na cartografia em seus estudos no campo da saúde pública. Do mesmo modo, no Rio de Janeiro, segundo Cintra, Mesquita, Matumoto e Fortuna (2017), o grupo de pesquisa do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) vêm, ao longo dos últimos anos,

formulando projetos de pesquisas e publicando artigos e livros que abordam o tema da cartografia como problema metodológico em suas produções. Ao investigarem processos de subjetividade, eles elaboraram dois volumes com pistas sobre o uso da cartografia como possibilidade de guiar os/as pesquisadores/as na apropriação de um enfoque processual (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2016).

Com base em um estudo cartográfico performativo, uma das autoras desse artigo, Graça, apresentou, em 2020, sua tese de doutorado ao Programa Interdisciplinar de Linguística Aplicada da UFRJ. Nela, realizou um mapeamento das inúmeras entextualizações de narrativas, geradas de fontes diferenciadas, sobre os prédios e os/as moradores/as de uma ocupação em prédios de órgão público na cidade do Rio de Janeiro. O principal objetivo da investigação era cartografar e analisar textos oriundos da imersão (territorial e online) realizada pela pesquisadora tanto na ocupação como no processo de documentação sobre o tema (buscas em diversos sites, portais, redes sociais etc.), e se centrou no emprego dos múltiplos recursos semióticos que compunham os textos sob análise e as ideologias para as quais estes apontavam, atentando para o modo como projetavam performativamente a ocupação e seus/suas moradores/as (GRAÇA, 2020).

Para além das nossas fronteiras, outros/as estudiosos/as vêm se associando em torno de parcerias internacionais para o desenvolvimento de modos de construir “outras cartografias” que permitam o entrelaçamento entre disciplinas e o diálogo entre áreas diversas, como é o caso da Geografia. Com a intenção de redimensionar as ideias de Deleuze e Guattari (1995), Diez Tetamanti (2012) desenvolveu conceitualizações e processos metodológicos da construção cartográfica, os quais foram publicados no livro *Cartografía Social, investigación e intervención desde las ciencias sociales* (DIEZ TETAMANTI et al 2012). O volume em questão reúne vários trabalhos produzidos por pesquisadores/as, estudantes e professores/as da Argentina e do Brasil.

Todo esse investimento acadêmico realizado no Brasil e em outros países tem contribuído de forma valiosa para o fortalecimento da diretriz cartográfica como abordagem investigativa em diferentes áreas de estudos.

A construção performativa no gesto cartográfico

Compreender o texto e o discurso como performances demanda dos analistas não apenas uma atenção à intrínseca relação de textos com seus contextos ou sua contextualização, mas também à característica fundamental que os textos têm de se descontextualizarem (SILVA, 2014, p. 68).

A importância de destacarmos a construção performativa no gesto cartográfico na produção de uma pesquisa, nos indica o quanto estudos cartográficos performativos se distanciam da produção de estudos linguísticos representacionistas e estruturalistas, uma vez que a performatividade na linguagem está implicada na autonomia da ação sobre a descrição.

Nessa perspectiva, o mapeamento de eventos, narrativas, discursos, dentre outros dados/materiais utilizados para a construção de uma cartografia performativa, já é uma ação em si ao invés de mera representação de um objeto estudado, (re)criando as realidades daquilo que é descrito e propondo novas interpretações para melhor compreender “as ações humanas em suas dimensões sociais e discursivas constitutivas” (BRONCKART, 1999 *apud* MELO; FERREIRA, 2017, p. 407).

A noção da linguagem como ação surgiu a partir dos estudos de John Langshaw Austin (1990 [1962]) sobre atos de fala no campo da Filosofia da Linguagem. O autor, inicialmente, diferencia dois tipos de atos de fala: constataativos e performativos. Os primeiros seriam aqueles que, como o nome sugere, efetuem constatações. Frases como “o céu está azul, não tem uma nuvem” seriam um exemplo clássico. Estes atos de fala constataativos poderiam ser verdadeiros ou falsos. Para comprovar se gozavam de veracidade, bastaria, no caso em questão, checar em que condições o céu se encontra. Os performativos seriam aqueles atos de fala que operam fazeres. Quando um juiz enuncia sua sentença (inocente/culpado), ele não produz uma mera constatação. Ele vai além: realiza uma ação. O seu ato de fala – a sentença enunciada – produzirá efeitos materiais concretos (a liberdade ou encarceramento da pessoa julgada).

De uma forma geral, a produção de linguagem passa a ser caracterizada como um ato performativo na medida em que é compreendida como uma ação que se realiza no momento da sua enunciação. Essa perspectiva é apresentada no

livro *Como fazer coisas com palavras*⁵ (AUSTIN, 1990 [1962], tradução nossa), lançado no Brasil como *Quando Dizer é Fazer: Palavras e Ação*. No referido livro, o autor defende que os atos de fala performam ações, advindo daí o termo performativo. A partir dessa visão, Austin conclui que a linguagem é primordialmente performativa, o que implica dizer que atos de fala constituem/constroem realidades ao serem proferidos.

A teoria de Austin (1990 [1962]) está inserida no que se entende por virada linguística. Sua construção teórica se desvincula de uma visão lógico-positivista e predominante na Filosofia Inglesa durante o século XX, segundo a qual a linguagem seria meramente descritiva, limitando-se a constatar/descrever estados de coisas. Com suas teorizações, Austin revolucionaria não só a Filosofia naquele momento, mas também questionaria postulados fundamentais da Linguística enquanto ciência autônoma. Influenciaria, a posteriori, filósofos como Derrida e Butler.

No início de seu percurso teórico, Austin entende que a análise da linguagem ordinária deve se ocupar de um tipo específico de enunciados, os quais não têm o compromisso de descrever a realidade e, de fato, não a descrevem, mas, ao contrário, atuam sobre ela. Logo, não podem ser avaliados como verdadeiros ou falsos (como a sentença do juiz, mencionada no exemplo: pode-se não estar de acordo com dita sentença, mas não dizer que é falsa quando a mesma foi emitida, em juízo, por uma pessoa com autoridade para tal). Mais para o fim de sua obra, Austin (1990 [1962]) conclui que todos os enunciados são performativos (até mesmo aqueles que, em um primeiro momento, ele chamou de “constatativos”) porque os atos de fala sempre realizam algum tipo de ação (quando afirmamos que “o céu está azul, não tem uma nuvem”, está aí implícita a ação de afirmar). Torna-se mais fácil perceber como os atos de fala agem no mundo social ao observamos as três instâncias simultâneas que, segundo Austin, compõem o ato de fala:

- 3- Locucionária: emissão de sons e palavras com significados – o “dizer”;

5 No original: *How to do Things with Words*.

- 4- Ilocucionária: execução de uma ação ao se realizar determinado proferimento, esta dimensão corresponde à força comunicativa que faz como que determinada enunciação seja capaz de realizar uma ação – o “em dizer”;
- 5- Perlocucionária: efeito que o ato de dizer provoca – o “ao dizer” (SCHIFFRIN, 1994).

Essas três instâncias, em suma, evidenciam o caráter performativo dos atos de fala, ou seja, o modo como estes, ao serem enunciados, operam fazeres. Demonstrar como se dá esse fazer é fundamental para compreender a originalidade do pensamento de Austin. Para o autor, o performativo é o próprio ato de realização da fala-ação.

A realização desses atos, para o filósofo, é algo composto por elementos que ultrapassam a dimensão meramente linguística. Para que possamos praticar uma ação na e através da linguagem, Austin (1990 [1962], p. 30) esclarece que além “[...] do proferimento das palavras chamadas performativas, muitas outras coisas em geral têm que ocorrer de modo adequado para podermos dizer que realizamos, com êxito, a nossa ação”. Esses atos, chamados de performativos, “têm ou não sucesso – são felizes ou infelizes, nas palavras do filósofo – dependendo dos fatores presentes na situação total de fala: respeito a procedimentos convencionais, o uso das palavras certas pelas pessoas certas nas circunstâncias certas e a realização do efeito esperado” (BORBA, 2014, p. 462). Sendo assim, para que os atos de fala possam executar ações, é necessário cumprir certas condições sociais, uma vez que as ações são efetuadas à medida que seguem um conjunto de regras intersubjetivamente estabelecidas e aceitas pelos/as próprios/as usuários/as da linguagem (PINTO, 2007). Se tais condições não são seguidas, a ação enunciada não se realiza. Um dos exemplos que Austin cita para ilustrar casos em que essas condições sociais não são satisfeitas é o da encenação teatral: um ator/uma atriz repete um texto no palco, não é, de fato, aquilo que diz ser. Logo, se ele/ela interpreta um/a juiz/a numa peça teatral, seus atos de fala (voltemos a considerar o caso da enunciação de uma sentença) não têm validade pois não cumprem as condições sociais necessárias para que a realização da ação enunciada ocorra. O ator/a atriz não é, na realidade, “a pessoa

certa [juiz/a], nas circunstâncias certas [um juízo que segue todos os protocolos exigidos]”.

Casos como o do ‘faz de conta teatral’, em que inexisteriam factualmente as condições sociais necessárias para a realização da ação enunciada (logo, os efeitos de tais atos ficariam restritos ao universo ficcional), são desconsiderados por Austin. O filósofo considera que situações como esta, que, em teoria seriam incapazes de produzir efeitos materiais concretos fora da ficção, são estiolamentos (AUSTIN 1990 [1962]), ou seja, algo que enfraqueceria a linguagem e, portanto, foram excluídas de sua linha de raciocínio sobre os enunciados performativos.

Jacques Derrida (1991 [1972]), ao se debruçar sobre a teoria dos atos de fala elaborada por Austin, afirma que, ao contrário daquilo que foi desconsiderado pelo teórico, são as repetições que tornam possível a realização da ação enunciada: o que “confere aos performativos sua eficácia de fazer emergir uma nova realidade social é a repetição incessante de signos e formas convencionais que extrapolam o contexto imediato”. Dito de outra forma, Derrida (1991 [1972]) se apropria do que Austin (1990 [1962]) desprezara por acreditar tratar-se de algo que enfraqueceria a linguagem – os estiolamentos – para nos indicar que é justamente aí que habita a força da linguagem. O que garante a realização de um ato de fala não seria apenas o fato de tais atos cumprirem as condições sociais, intersubjetivamente estabelecidas, mas o exercício de repetir tais atos de fala uma e outra vez, associando-os a determinados sentidos e ações. Derrida (1988 [1972]) recorre a dois conceitos (iterabilidade e citacionalidade) para demonstrar sua teoria de que é na repetição que os significados são produzidos.

Derrida (1991 [1972]) afirma que os significados com os quais lidamos cotidianamente são resultados de iterações, ou seja, do efeito cumulativo que o resultado de sucessivas repetições projeta. Tal efeito cumulativo adquire caráter ritualístico e é o que torna a produção de significados socialmente compartilhados possível. Na visão do filósofo, a iterabilidade produz um constante fluxo de sentidos que são reatualizados em nossos embates semióticos diários, apontando para uma repetição que se altera (nunca é igual porque

mudam os contextos, os personagens etc.) a cada momento em que é realizada. Nesse sentido, Derrida (1991 [1972]), p. 359) argumenta que:

esta unidade da forma significante constitui-se apenas pela sua iterabilidade, pela possibilidade de ser repetida na ausência não só de seu “referente”, mas na ausência de um significado determinado ou da intenção de significação atual, como de qualquer intenção de comunicação presente. Esta possibilidade estrutural de ser privada do referente ou do significado (portanto da comunicação e do seu contexto) parece-me fazer de qualquer marca, seja ela oral, um grafema em geral, quer dizer, um grafema como se viu, a permanência não presente de uma marca diferencial separada da sua pretensa “produção” ou origem.

Em comunhão com a noção de iterabilidade, Derrida (1991 [1972]) trabalha com a ideia de citacionalidade. Segundo Espíndola (2017, p.53), “ao citarmos, tomamos um signo, texto, discurso de um determinado contexto e o transportamos para outro”. De acordo com essa linha de pensamento, a iterabilidade gera movimento à citacionalidade e vice-versa, pondo em marcha o binômio repetição-diferença, uma vez que a citação é aquilo que se repete, mas, ao ser inserida em um novo contexto, é dita/escrita/impresa/projetada iteravelmente, ou seja, de outra forma, reatualizando sentidos. Em outras palavras: o efeito cumulativo da fala-ação é o que permite que determinadas palavras, quando enunciadas, realizem as ações que lhe correspondem. Cabe reiterar, porém, que a citação, por conta do deslocamento contextual que promove e o conseqüente processo de descontextualização-recontextualização que este envolve, faz com que qualquer enunciação possa ser dita/interpretada uma e outra vez de diferente forma. Desse modo, por conta da iteração, o que é citado (direta ou indiretamente) tem potencial para romper com o contexto anterior e construir um novo contexto – e aí reside o potencial de ressignificação que a linguagem alberga. Para Derrida (1991 [1972], p. 362):

qualquer signo, linguístico ou não-linguístico, falado ou escrito (no sentido corrente desta oposição), em pequena ou grande unidade, pode ser citado, colocado entre aspas; com isso, pode romper com todo o contexto dado, engendrar infinitamente novos contextos, de forma absolutamente não saturável. Isso não supõe que a marca valha fora de contexto, mas, pelo contrário, que não existem contextos sem qualquer centro de referência

absoluto. Esta citacionalidade, esta duplicação ou duplicidade, esta iterabilidade da marca não é um acidente ou uma anomalia, é aquilo (normal/anormal) sem o qual uma marca não poderia mesmo ter funcionamento dito “normal”.

Tal concepção pode ajudar a entender que, para que haja construção de sentidos/produção de significados, algo que nunca é unânime, liso e estanque, a citacionalidade e a iterabilidade atuam em conjunto: uma vez que o ato de citar supõe mencionar algo que já foi dito previamente, uma citação evoca o mesmo e o diferente. Como Gonzalez (2017) aponta, “se por um lado há mesmidade (repete-se o que já foi dito), por outro, há alteração: os efeitos de uma repetição jamais serão idênticos, afinal, o atual contexto no qual se volta a evocar o que já foi dito é outro”.

Nessa perspectiva, pensar a linguagem a partir de um ponto de vista performativo se integra à visão desafiadora que perpassa um estudo cartográfico, pois as questões desenvolvidas por Derrida (1991 [1972]) com base nas teorizações de Austin (1990 [1962]) dão sustentação, neste artigo, à concepção de mapas cartográficos enquanto produções performativas – que não somente descrevem, mas que criam (na iterabilidade e citacionalidade) as realidades enunciadas. Isso ocorre porque a linguagem se constitui a partir das possibilidades que tem de (re)criar e exceder, em seus usos, todos os tipos de textos com os quais o/a cartógrafo/a se depara (narrativas produzidas por sujeitos de estudo e/ou informantes, material advindo do processo de pesquisa e documentação, impressões e registros efetuados no diário cartográfico etc.) e os sentidos que lhes são atribuídos.

Tendo em vista a dimensão performativa presente na construção de uma cartografia, a seguir, abordaremos o processo de composição do texto cartográfico.

A composição do texto cartográfico-performativo

Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que seja em regiões ainda por vir (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 19).

A escrita de um texto cartográfico-performativo deve seguir uma confecção artesanal, fruto da imersão do/a pesquisador/a no território a ser estudado e naquilo que, em sua relação com o objeto/sujeitos de pesquisa, atrai um olhar atento do/a pesquisador/a. Isso inclui as múltiplas textualidades a que o/a cartógrafo se enfrenta agenciadas pelas contingências histórico-políticas que as atravessam, devendo as abordagens dessas textualidades ratificarem o comprometimento ético-político do/a pesquisador/a.

O que caracteriza o texto cartográfico-performativo é seu caráter produtivo (entendemos que todo texto é uma construção interessada e parcial) e heterogêneo (vamos muito além da noção tradicional de texto, vinculada à escrita). Isso implica dizer, respectivamente, que operamos com uma concepção de textualidade anti-representacional e que, para nós, texto é todo “conjunto coerente de signos” (BAKHTIN [1959-1961] 2003, p. 305). Isso inclui múltiplos recursos semióticos (fotografia, vídeo, áudio, escrita, arte visual etc.) e gêneros textuais (narrativas noticiosas⁶, publicações em blogs e em meios oficiais, compartilhamentos e comentários publicados em sites web e/ou redes sociais etc.). O texto cartográfico-performativo abarca, portanto, desde as transcrições das conversas, impressões do/a cartógrafo/a, informações sobre as experiências vividas, notas do diário cartográfico, fotografias de autoria própria e alheia, até todo tipo de material que pode contribuir para a tessitura da cartografia.

Uma pesquisa que utilize a cartografia performativa como abordagem investigativa deve traçar linhas compondo a arte de construir mapas, sempre inacabadas e abertas, que se conectem em momentos distintos, sem o compromisso de seguir um padrão ou qualquer esquema predeterminado. No mapeamento cartográfico-performativo por nós proposto, o/a pesquisador/a deve atentar para as relações múltiplas e heterogêneas que extraem potência das experiências, dos encontros, da vivência no território e do desafio de fazer emergir as presenças e a multiplicidade de vozes que se entrecruzam no empreendimento cartográfico. Configura-se, assim, um mapa

6 Gonzalez (2017) sugere que, em lugar de ‘notícia’ ou ‘reportagem’, utilizemos a expressão ‘narrativa noticiosa’ para destacar o caráter construtivo/produtivo, autoral/ficcional que permeia toda e qualquer narrativa, inclusive as noticiosas.

polifônico/polissêmico e também “conectável, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21).

Por conta disso, o texto cartográfico pode ser inundado de movimentos e forças, de traçados e linhas conectadas a citações nem sempre literais. Tais citações, vale sinalizar, não precisam ser necessariamente linguísticas em *stricto sensu*. Especialmente se consideramos que, numa sociedade hipersemiotizada como a nossa, na qual somos constantemente expostos aos mais diversos estímulos visuais (MOITA LOPES, 2013), o texto imagético adquire cada vez mais protagonismo. Destarte, caberia destacar que tal ferramenta pode resultar extremamente útil para situar-nos, recordar-nos, devolver-nos à experiência de ‘haver estado ali no território’ e sinalizar matizes que, num primeiro momento, possam ter escapado, mesmo porque “signos imagéticos, assim como os linguísticos, nos dão pistas tanto da realidade retratada como de quem a retrata”. E embora fotografias, muitas vezes, sejam “revestidas socioculturalmente de carga icônica” (GONZALEZ, 2017, p. 23), neste artigo compreendemos que a fotografia, tal como a linguagem, não descreve estados de coisas, não os representa meramente. Fotografias performativamente constroem percepções/realidades/situações/personagens. E ademais:

... enquanto texto imagético, a fotografia é, a um só tempo, registro e alegoria. E, como tal, pode servir aos mais distintos propósitos. Mesmo porque o ato de fotografar implica mostrar e ocultar, enquadrar e transpor, além de imprimir à imagem resultante o arcabouço sócio-histórico, subjetivo e subjetivante de quem aciona o botão que captura a imagem (GONZALEZ, 2017, p. 23).

Nesse sentido, o uso de fotografias também poderá movimentar a trajetória de textos e levar a processos de ressignificação. Segundo Barros e Kastrup (2009, p. 73-74), “a cartografia parte do reconhecimento de que, o tempo todo, estamos em processo, em obra. [...] A análise do material se faz também no tempo, com o tempo, em sintonia com o coletivo” e com a produção e geração dos dados.

Desse modo, sintonizamos com a ideia de que pesquisar é forjar discursivamente uma perspectiva de ação, ação essa que se realiza performativamente no ato de circulação e ressignificação textual, do ver e rever,

do criar e recriar, enfim, ao longo do processo de produção cartográfica. Nesse sentido, nossa posição é a de que, na cartografia performativa, a análise dos dados gerados na pesquisa deverá dialogar com o entorno sociocultural que foi objeto de estudo sem, no entanto, apontar para pretensões generalizantes. Por conta disso, sugerimos que pesquisas que adotem a cartografia performativa como abordagem investigativa primem por atentar para a situacionalidade da questão estudada e que vislumbre o potencial micropolítico do projeto em curso.

(Des)aprendizagem e afetação/afecção na prática intensiva como cartógrafo/a

Muitas vezes, o automatismo com que executamos certas ações e estabelecemos correlações de sentido nubla nossa percepção, impedindo-nos de compreender a engrenagem que dá sustentação a certas práticas, lógicas e ideologias. Não estamos habituadas/os a questionar muitas das coisas as quais nos enfrentamos em nossa vida cotidiana porque estas, muitas vezes, parecem naturais, normais. A noção de (des)aprendizagem, proposta por Fabrício (2006), convida-nos a desnaturalizar/desnormalizar o que damos por certo, a exercitar um questionamento contínuo dos saberes que norteiam nossas vidas e pautam o convívio social. Em lugar de nos mantermos inertes ante a ordem já estabelecida, somos instados/as a decifrar seus meandros, a analisá-la, a não tomar nada como certo ou garantido previamente. Para a autora, a importância da (des)aprendizagem de qualquer tipo de proposição axiomática envolve um refinamento e uma reconstrução do processo de conhecer – aquele que se realiza no “trânsito por diferentes regimes de verdade e diferentes áreas disciplinares, desfamiliarizando os sentidos neles presentes e modificando a experiência da própria área de conhecimento na qual se insere” (FABRÍCIO, 2006, p. 60-61).

O exercício cartográfico levado a cabo a partir das experiências vividas ao longo do processo de imersão no território a ser estudado e de realização da pesquisa como um todo (o que inclui as etapas prévias e posteriores ao trabalho de campo), deve, em primeiro lugar, despir o/a cartógrafo/a de preconceitos e abrir espaço para (des)aprendizagens, para a potencialização das interações com sujeitos de estudo e informantes, para questionamentos e a (re)construção contínua da pesquisa e do/a próprio/a pesquisador/a. Tal postura favorece uma nova forma de implicar-se em investigações qualitativas de enfoque situado e

engajamento micropolítico, de relacionar-se com o objeto de estudo e com as pessoas a ele relacionadas, possibilitando que emerjam novas formas de pensar, agir, problematizar e compreender as contingências presentes nas vidas e histórias dos envolvidos/as, reinventando também o processo de escuta – e transcrição – de suas vozes. Isso, nas palavras de Gomes e Merhy (2014, p. 157), faz parte de “um exercício que convoca como parte integrante do processo da pesquisa, a problematização e invenção de si e do mundo”.

Para dar conta de traçar, acompanhar e reinventar o processo de realização de pesquisas tal como a cartografia performativa sugere, tendo esta experiência investigativa caráter dinâmico, flexível, mutável e produtivo, convém que o/a cartógrafo/a se sirva das mais variadas fontes, não só de teorias já amplamente validadas pela área de estudos a que se vincula. Rolnik (2006 [1989], p. 66), ao versar sobre o que chamou de ‘cartografia sentimental’, explica que a cartografia vai muito além de aportes teóricos e requer de quem se proponha a empreendê-la “embarcar na constituição de terrenos existenciais, na constituição da realidade”, mergulhando na geografia dos afetos, (re)inventando estratégias, discriminando graus de perigo e potência. Para que isso possa ter lugar, é necessário que o/a cartógrafo/a seja mobilizado/a por entre forças e afetos que o/a atravessam no emaranhado das linhas vitais, despindo-se da ideia de ser um sujeito detentor de conhecimento prévio. Desde o princípio, seu itinerário é gerado pelas forças do fora, por territórios que são móveis. Isso enterra a pretensão de se produzir qualquer representação estável e fidedigna de uma dada realidade, mesmo porque, na cartografia performativa, entende-se que o/a pesquisador constrói a realidade que aparentemente apenas descreve conforme sua investigação vai ganhando forma, seguindo por determinados caminhos. Soma-se a isso o fato de que, mais importante do que transportar o/a leitor/a para o território sobre o qual o/a cartógrafo/a se debruça é dar-lhe a oportunidade de compartilhar com o/a autor/a da cartografia o modo como este/esta é afetado/a pela experiência de imersão em um determinado território, pelas interações que lá viveu, pela maneira como foi impactado/a por suas paisagens, sons e cheiros, pela forma como se (re)construiu durante o processo, pelas descobertas que fez.

O/a cartógrafo/a, portanto, não precisa ter a ambição de fazer uma descrição minuciosa do território nem do objeto e dos sujeitos de estudo, posto que ele não está ali na posição de “testemunha ocular dos fatos”, mas sim na posição de um/a pesquisador/a que se abre a participar de forma aleatória dos encontros que a investigação oferta, que se expõe às intensidades de existências que se abrem à sua escuta/presença, que aposta em novas formas de narrar/existir/resistir, que enxerga linhas de fuga que apontam para novos caminhos, que reconhece a criatividade que brota da adversidade, que sai do lugar comum, que se reinventa etc.

O caráter performativo que a prática cartográfica enseja supõe a produção de um espaço de exercício ativo no qual o grau de abertura para as experiências a serem vividas corresponde ao “grau de abertura que cada um se permite a cada momento” (ROLNIK, 2006 [1989], p. 68). Em termos práticos, envolve desaprender/reaprender, fazer leituras, releituras, viver, reviver, resgatar lembranças, produzir recortes e costuras, deixar-se afetar e gerar afetos. O resultado que isso suscita em termos de registros e narrativas ganha a forma de diário cartográfico. Um instrumento muito mais “sentimental”, como sinaliza Rolnik (2006 [1989]), e catártico do que técnico, uma vez que é composto de matéria relacional “pinçada” das experiências do mundo dos afetos que tocaram, levaram à reflexão e/ou foram (res)significadas nas vivências do/a cartógrafo/a pelos territórios de práticas.

Quando falamos sobre afeto e/ou afetar-se, resulta oportuno considerar duas noções: afecções e afetos. É certo que ambas estão relacionadas com o modo como corpos agem uns sobre os outros, mas enquanto afecções são ações que envolvem os estados pelos quais um corpo passa quando outro age sobre ele, afeto diz respeito às transições entre esses estados. Para Deleuze (2002, p. 25):

o afeto supõe uma imagem ou ideia (afecção) da qual deriva como da sua causa. Contudo, não se reduz a ela; possui uma outra natureza, sendo puramente transitivo e não indicativo ou representativo, sendo experimentado numa duração vivida que abarca a diferença entre dois estados [...]. Quando eu falo de uma força de existir maior ou menor que antes, não entendo que o espírito compara o estado presente do corpo com o passado, mas que a ideia que constitui a forma do afeto afirma o corpo algo que envolve mais ou menos realidade que antes.

O poder de ser afetado, então, não significa passividade, mas afetividade, sensibilidade, abarcando os efeitos produzidos pelas sensações. As forças que se afetam estão em constante dinâmica, ativando e reativando qualidades, potências de força em eterno devir. No caso que nos ocupa, ou seja, a confecção de cartografias performativas, essas forças se fazem presentes tanto na incursão cartográfica pelo território de estudos e na geração dos dados como na confecção de mapas, na análise e na construção do texto. Presentes em todas as etapas da investigação, essas forças ratificam que a prática cartográfica produz um espaço de exercício ativo, em constante devir, em constante processo de desaprendizagem e reaprendizagem.

Considerações finais

Por seu caráter propositivo, este artigo não projeta conclusões. Nosso objetivo era apresentar/propor um modo de se usar a abordagem cartográfica como uma forma de realizar pesquisas na área das ciências humanas que coloca em prática a inseparabilidade entre o conhecer e o intervir, (re)construindo o lugar da/o pesquisador/a, lado a lado dos sujeitos com os quais interage em processos de coprodução mútua e simultânea ao longo da experiência investigativa na qual ambos embarcam.

Para dar conta desse objetivo, dedicamo-nos, primeiramente a versar sobre a abordagem cartográfica e o perfil do/a cartógrafo, distanciando-nos de uma noção tradicional de cartografia. Em seguida, evidenciamos a reversão metodológica que a cartografia opera: de *metá-hodós* a *hódos-metá* (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2009). Em termos práticos, isso implica que, em lugar de partir de determinadas metas para traçar o caminho que a pesquisa irá seguir, na cartografia, as metas surgem ao longo da trajetória investigativa. O foco no caminhar, no processo, que caracteriza a cartografia, é enfatizado pela perspectiva performativa que adotamos. Partimos da ideia de que usamos a linguagem para produzir inteligibilidade sobre o que nos cerca e sobre como somos impactados pelas experiências que nos atravessam. Ao entender a linguagem como performativa (AUSTIN 1990 [1962]), ou seja, como ação (e não representação), atentamos para o que somos capazes de fazer com palavras –

também com imagens, sons etc. – e para os efeitos daquilo que fazemos. Logo, o gesto cartográfico, tal como o concebemos aqui, é performativo porque, enquanto cartógrafos/as não nos limitamos a descrever uma dada realidade, mas sim atuamos como coautores dela. Essa dimensão autoral/subjetiva/interpretativa, bem como o compromisso ético-político que caracteriza a cartografia, são evidenciados no texto cartográfico-performativo, uma vez que sua construção não prevê uma dissociação entre teoria e prática, nem entre nossa ação dentro e fora do campo, dentro e fora da academia. Em outras palavras: nossas pesquisas, assim como nossas ações, estão ética e politicamente comprometidas com a produção de espaços, encontros, denúncias e afetações. Processos de (des)aprendizagem, como os sugeridos por Fabrício (2006), também ratificam esse engajamento ético-político que o gesto cartográfico aqui delineado abraça, uma vez que salienta a necessidade de nos desapegarmos de sentidos imobilizantes. Livrar-se de velhos vícios e abrir-se ao novo, ao desconhecido, desnaturalizando significados engessados, deixando-se afetar, também se alinha com o que propõe Rolnik (2006 [1989]) em sua *Cartografia sentimental*.

Esperamos ter logrado ilustrar, neste artigo, possíveis usos da cartografia performativa como uma proposta de abordagem qualitativa para a realização de pesquisas nas ciências humanas. Depois da bem-sucedida experiência que uma das pesquisadoras teve, utilizando-a em sua tese doutoral, acreditamos que tal proposta poderia resultar útil a outros/as pesquisadores/as desejosos/as de considerar novas possibilidades metodológicas de teor qualitativo, autoral e experiencial, com ênfase no engajamento político e nos processos subjetivos pelo/a pesquisador/a vivenciados. Pela necessidade de estabelecer um recorte, não tivemos como dedicar-nos aqui a demonstrar a aplicabilidade da abordagem sugerida, mas gostaríamos de encorajar a que outros/as pesquisadores/as o façam e, desde logo, ampliem a proposta por nós aqui rascunhada.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Referências

- AUSTIN, John L. *Quando Dizer é Fazer. Palavras e Ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990 [1962].
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, Laura.; KASTRUP, Virginia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana. (Orgs.). *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 76- 91.
- BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos Pagu*, n. 43, p. 441-474, jul./ dez. 2014.
- CINTRA, Amanda; MESQUISTA, Laura; MATUMOTO, Sílvia; FORTUNA, Cinira. Cartografia nas pesquisas científicas: uma revisão integrativa. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 29, n. 1, p. 45-53, jan./abr. 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. Assinatura Acontecimento Contexto. In: *Margens da Filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991 [1972], p. 349-373.
- DIEZ TETAMANTI, Juan Manuel. *Cartografía social: teoría y método. Estrategias para una eficaz transformación comunitaria*. 1. ed. Buenos Aires: Biblos, 2018.
- DIEZ TETAMANTI, Juan Manuel et al. *Cartografía social: Investigación e intervención desde las ciencias sociales*. Comodoro Rivadavia: Universitaria de la Patagonia, 2012.
- ESPÍNDOLA, Hellem. S. *Quem pode “dar um rolé” no shopping? – cartografias comunicáveis e performatividade das “falas do rolezinho”*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada Interdisciplinar) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://posaplicada.letras.ufrj.br/pt/2021/03/25/teses-de-2020-ate-2017/>>
- FABRÍCIO, Branca. Linguística Aplicada como espaço de “desaprendizagem”: redescrições em curso. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo (Org.). *Por uma Linguística Aplicada INdisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, p. 45-65.
- FONSECA, Tânia Mara; KIRST, Patrícia (Orgs.). *Cartografias e Devires: a Construção do Presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 9a. ed. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1979.

GRAÇA, C. M. L. *Circulação de discursos e produção de existências: cartografia performativa em uma ocupação urbana para moradia*. Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa Interdisciplinar em Linguística Aplicada, 2020.

GOMES, Maria Paula; MERHY, Emerson (Orgs.). *Pesquisadores IN-MUNDO: um estudo da produção do acesso e barreira em saúde mental*. Porto Alegre: Rede UNIDA, 2014.

GONZALEZ, C. *Fotografia: o caso Verônica Bolina e a monstrualização semiótica discursiva de performances de gênero não binárias em narrativas noticiosas*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa Interdisciplinar em Linguística Aplicada, 2017.

GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico*. Campinas: Papyrus, 1988.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA [IBGE]. *Noções básicas de cartografia*. Departamento de Cartografia. Rio de Janeiro: IBGE, 1999.

MOITA LOPES, Luiz Paulo *Português no Século XXI: cenário geopolítico e sociolinguístico*. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2013.

MELLO, Glenda.; FERREIRA, Juliana. As ordens de indexicalidade de gênero, de raça, e de nacionalidade em dois objetos de consumo em tempos de Copa do Mundo 2014. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, Belo Horizonte, v.17. n. 3, p. 405-426, 2017.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia.; ESCÓSSIA, Liliana. (Orgs.). *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia.; A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (Orgs.). *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, Eduardo.; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Sílvia. A experiência cartográfica e a abertura de novas pistas. In: PASSOS, Eduardo.; KASTRUP, Virgínia.; ESCÓSSIA, Liliana (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Vol. 2. Porto Alegre: Sulina, 2016.

PINTO, Joana. Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidade. *D.E.L.T.A.*, v. 23, n. 1, p. 1-26, 2007.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006 [1989].

SCHIFFRIN, Deborah. *Approaches to discourse*. Cambridge: Blackwell, 1994.

SILVA, Daniel. O texto entre a entextualização e a etnografia: um programa jornalístico sobre belezas subalternas e suas múltiplas recontextualizações. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Tubarão/SC, v. 14, n. 1, p. 67-84, jan./abr. 2014.

Enviado em : 17/07/2021.

Aceito em : 28/11/2021.