

Revista uox n. 3 (2016)

SUMÁRIO

EXPEDIENTE

Expediente n.3

Mauri Furlan

ARTIGOS

Benjamin, Derrida e Agamben: para um conceito de arte, 1-9

Amanda Nascimento

Drama do videogame em um drama policial: gêneros discursivos, 10-23

João Paulo Zarelli Rocha

Bom-crioulo: a construção de um tipo, 24-44

Bianca Ferraz Bitencourt

Estética da Recepção em obras machadianas: um ensaio sobre Quincas Borba, Brás Cubas e Dom Casmurro, 45-52

Nilmara Tomazi

Às voltas com o conto machadiano, 53-58

Mark Douglas Batista da Fonseca

Análise do sufixo -dade: são possíveis alomorfias?, 59-64

Luiz Filipi Schweitzer

ENSAIOS, RESENHAS E TRADUÇÕES

A história de Inês de Castro para o público infantojuvenil, 65-69

Bianca Rosina Mattia

TEXTOS DE CRIAÇÃO

Na fumaça de um sentimento, 70-73

Victor Vinícius

Metade conhecido e metade não, 74-78

Letícia Zamperetti Copetti

uox – Revista Acadêmica de Letras-Português

N. 03, dezembro de 2016

© 2013, UFSC, Florianópolis, SC, Brasil, eISSN

Expediente

Editora

Ana Livia dos Santos Agostinho, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Conselho editorial

Celdon Fritzen, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Mauri Furlan, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Zilma Gesser Nunes, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Comissão científica

Charles Berndt

Damaris Silveira

Heloá Barroso Cintra

Júlia Telésforo Osório

Letícia Bonfim

Marina Siqueira

Nicola Mira Gonzaga da Silva

Regiane Regis Momm

Vanessa Souza Corrêa Husein

Editores de texto (revisores)

Juliana de Abreu

Márcia Mendonça Alves Vieira

Vanessa Grandó

Editor de layout (projeto gráfico e diagramação)

Gabriel Eigenmann, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Mauri Furlan, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Designer gráfico do logo

Thiago Martins, Universidade Federal de Santa Catarina

Suporte técnico

Mauri Furlan, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Benjamin, Derrida e Agamben: para um conceito de arte

Benjamin, Derrida and Agamben: towards a concept of art

Amanda Nascimento

Resumo: Um dos conceitos mais debatidos entre os teóricos literários é o de “arte”. Desde a discussão do que Walter Benjamin chama de “aura da obra de arte” ao que poderia ser considerado arte na “era da reprodutibilidade técnica”, definir o que é uma obra de arte e o que a distingue de um mero produto é um desafio. Neste ensaio, compusemos um diálogo entre Benjamin, Derrida e Agamben para propor um possível conceito de “o que é arte?”, e como a Literatura, ao exemplo de Odradek, personagem de Kafka, se insere nesse contexto.

Palavras-chave: Arte; Benjamin; Derrida; Agamben; Literatura.

Abstract: “Art” is one of the most debated concepts in the realm of literary theory. From Walter Benjamin’s consideration of the “aura of the work of art” to what “art” would encompass in the age of its mechanical reproducibility, it is difficult to define a work of art while distinguishing it from a mere product. In this essay we examine the liaison between Benjamin, Derrida and Agamben in providing a possible concept for what “art” is. We also discuss the role of Literature in this context through the example of Kafka’s character Odradek.

Keywords: Art; Benjamin; Derrida; Agamben; Literature.

Popularmente, utilizamos a palavra “arte” nas mais diversas situações. “Isso não é um corte de cabelo, é uma obra de arte”, “Esse menino só sabe fazer arte”, “Ser professor é uma arte”. Nem sempre paramos para pensar o porquê de nos referirmos à “arte” nesses tantos contextos. Em uma análise breve, no primeiro exemplo, “arte” refere-se a um corte de cabelo diferente, e que provavelmente deixou a cliente muito bonita. O menino arteiro é o que foge do padrão, apresentando um comportamento inquieto, transgressor. Enquanto ser professor, é considerado uma tarefa difícil, uma função que “não é para qualquer um”. Se a palavra “arte” propagou-se para uma infinidade de “expressões”, estaria a obra de arte ainda em seu imaculado espaço, o museu? Bem, essa resposta depende do que se pode chamar de “obra de arte”. Para pensarmos essa questão, esse ensaio dedica-se a um possível conceito sobre o que é “arte”.

Para tal, pesquisamos alguns teóricos que propuseram suas percepções sobre a temática: Walter Benjamin, Jacques Derrida e Giorgio Agamben são os principais nomes que compõem esse estudo. Valemo-nos também do artigo publicado na *Revista Espaço Acadêmico*, da Universidade Federal de Uberlândia: *O lugar da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica: Andy Warhol e a utilização da cultura massificada*, de Talitta Tatiane Martins Freitas¹, para dialogar com o cenário em que a arte se insere no

¹Talitta Tatiane Martins Freitas é doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), foi bolsista da Capes e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac).

período pós Segunda Guerra Mundial. De início, optamos por uma definição objetiva, porém também pluralizada. O dicionário *Michaelis* apresenta a seguinte definição para “arte”:

Conjunto de regras para dizer ou fazer com acerto alguma coisa. Livro ou tratado que contém essas regras. Obra didática, que contém os princípios de alguma disciplina. Execução prática de uma ideia. Saber ou perícia em empregar os meios para conseguir um resultado. Filos Complexo de regras e processos para a produção de um efeito estético determinado. Habilidade. Artifício. Maneira, modo, jeito. Profissão, ofício. Manufatura. Habilidade calculada, por vezes, inocente, mas, outras vezes, implicando dissimulação e hipocrisia; artimanha, astúcia, engano. Maldade, malícia. Ação ruim. Travessura de criança; traquinada. Objetivação social, isto é, coisa que, como os outros fenômenos culturais, é determinada, em forma e conteúdo, pela estrutura social. (Michaelis, 2015)

Percebemos que é um conceito que se expande em diferentes vertentes, tornando-se fluído e de uma precisão do que se pode designar como arte. Sugerem-se ideias de arte com as seguintes propostas: pitoresca, escultural, plástica, visual, literária, fotográfica, cinematográfica, cênica entre outros desdobramentos. Em tempos em que o fazer artístico e a produção de mercadoria (con)fundem-se, deixando a linha que os separa cada vez mais tênue perante um público desejoso e consumista, distinguir arte de produto não é tarefa fácil. Há ainda os que se valham desse fluxo entre um conceito e outro para se firmarem como “artistas ao alcance das massas”. Como poderíamos citar, por exemplo, Romero Britto ou, no contexto Catarinense, Luciano Martins, e seus desenhos com propostas criativas e extremamente coloridos que estampam, de telas (e reprodução de telas) a chaveiros e açucareiros. Esses objetos são sucesso de público. Quem os adquire os exhibe como artigos de luxo.

No texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, publicado pela primeira vez em 1936, e, posteriormente, em 1955, Walter Benjamin disserta sobre a arte como peças relacionadas ao sagrado, ao imaculado e ao culto. Visto que, para o teórico, a obra de arte se realiza como tal no momento em que o artista a concebe. A *práxis* do artista é que dá a obra o status de arte. Com isso, uma reprodução não carrega essa aura. Benjamin nos alerta para que não confundamos a reprodutibilidade massiva com o aprender artístico, a prática comum de artistas iniciantes de aprender técnicas reproduzindo (copiando) a obra de seu mestre, até assumir sua própria autoria. A reprodutibilidade sempre fora algo admitido pela obra, mas, claro, muito longe de ser uma produção em série, realizada para atender a demanda de mercado. Como vemos no trecho a seguir:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. (BENJAMIN, 1987, p. 166)

A nova função da arte como mercadoria só foi possível com o aprimoramento tecnológico. O desenvolvimento de maquinários, como a xilografia, viabilizou a reprodução. Esses apetrechos foram aperfeiçoados, até ser possível a produção de arte em escala industrial. Com isso, a arte se aproximou do cotidiano social tanto quanto os jornais. Estes, que já nascem com o prazo de validade vencido, são objetos de consumo diário e tornam-se descartáveis com o novo amanhecer. Aquela, não mais entocada em

museus, vira item de compra, alimentada pela cultura do “ter”. Walter Benjamin (1987) destaca o advento da fotografia como uma alavanca desse cenário:

Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. (1987, p. 167)

Um processo de automatização passou a atuar no fazer artístico. Foi a aceleração da forma de produção da arte que acabou por retirar sua autenticidade. A obra ganha autenticidade no momento que é concebida. A reprodução técnica automatiza a produção, e faz com que se perca a exclusividade de uma peça única, que carrega consigo a atmosfera de seu criador. Para Benjamin (1987), isso se dá pela ausência do “aqui e agora” em que a obra é criada. O momento em que o artista imprime suas inspirações compondo a arte, substituído pela fabricação massiva:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra à história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. (1987, p. 167)

A reprodução não pode ser considerada obra de arte, pois não carrega a sua essência e, para Benjamin (1987), é a essência, “sua existência única”, que possibilita a arte. O aqui e agora pode ser entendido como o momento em que o autor (o artista) dá vida à obra de arte. O artista manifesta em suas obras seus sentimentos, emoções e impressões sobre o mundo. A reprodução é oca de significados, ela apenas representa, contudo, não é arte.

Por outro lado, é a reprodução que permite que a arte esteja em lugares inimagináveis e que repercuta, tornando-se acessível a uma gama maior de pessoas, suas apreciadoras ou consumidoras. Saindo do viés embebido de marxismo, no qual Benjamin (1987) transita, trazemos um contraponto com Jacques Derrida e sua discussão sobre assinatura e contra-assinatura. Se a arte ganha *status* de tal por estar ambientada em um museu, seu reconhecimento se dá pelo contato social. Um público e um comitê institucional que fazem sua contra-assinatura. Não há obra sem assinatura. Aqui não falamos de assinatura como o ato no qual com um pincel, caneta ou outro artifício de registro, o autor (artista) escreve o seu nome. Assinatura é um nome conhecido. Machado de Assis só é Machado de Assis, o maior cânone brasileiro, pois há um construído social envolto deste nome. A publicação de obras não garante a ninguém o lugar de cânone, mesmo porque, ninguém escreve para se tornar um cânone. No entanto, é o repercutir do que foi publicado (ou do que foi exposto nos museus e

galerias) que garante o *status* de uma assinatura. Essa contra-assinatura se realiza a partir do momento em que uma instituição a legitima e um público a reconheça. No caso de um livro, uma resenha crítica, uma propaganda, a editora que o publica, esses são agentes atuantes na contra-assinatura. A obra institucionalizada e reconhecida é, de fato, uma obra de arte. Jaques Derrida, em “Artes espaciais: uma entrevista com Jaques Derrida”, comenta sobre a coautoria social para que uma obra seja reconhecida como arte:

[...] a problemática da assinatura para as obras discursivas ou literárias é que nessas obras o que geralmente chamamos assinatura é um ato discursivo, um nome no sentido geral da palavra ‘assinatura’, um nome que pertence ao discurso, embora eu tenha demonstrado que na verdade o nome não pertence à linguagem. (DERRIDA, 2012. P. 33)

Assim, pós morte do autor (em referência a Roland Barthes (2004)), Derrida (2012) afirma que é preciso de uma comunidade para o reconhecimento de uma peça como uma obra de arte. É somente depois desse reconhecimento vindo de um grupo social que a obra ganha sua assinatura efetiva. Sendo assim, a obra é sempre um elemento público. Não há obra de arte particular, essa relação entre o público e o privado é transpassada pela obra de arte. Esta garante sua existência em um espaço político:

Portanto, a assinatura não deve ser confundida nem com o nome do autor, com o patronímico do autor, nem com o tipo de obra, pois não é nada além do acontecimento da obra em si, na medida em que ela atesta de uma certa maneira – aqui eu retorno ao corpo do autor – o fato de que alguém fez isso, e é o que resta. [sic] Sem a contra-assinatura política e social ela não seria uma obra de arte; não haveria assinatura. Na minha opinião, a assinatura não existe antes da contra-assinatura, que se fia na sociedade, nas convenções nas instituições, nos processos de legitimação. (2012. P. 35)

A discussão de assinatura e contra-assinatura tem implicações na ideia de reprodução da obra. Como vimos, a reprodução não assegura ao objeto ser uma obra de arte, ou seja, não há garantias para a sua contra-assinatura.

É na década de 50, que a reprodução se destaca. Não somente pela consolidação da industrialização; a guerra esvaziou de sentido da vida humana, que passa a desconhecer o “ser”. O preenchimento do vazio deixado pela guerra se faz pelo “ter”. As pessoas passam a comprar e consumir produtos de forma desenfreada, devido a uma falsa necessidade. A persuasão da publicidade e demais mídias, como o cinema e a televisão, aludem para o consumo. Neste momento, então, a arte não vira produto por si só. Ela correspondeu a uma ordem socioeconômica comandada pelo consumo, como propõe Talitta Tatiane Martins Freitas, no artigo em que apresenta um estudo sobre a reprodutibilidade da obra de arte e o ícone da *Pop Art*, Andy Warhol:

O âmbito artístico, tal como qualquer outro segmento sociocultural, busca dialogar com esse contexto, sugerindo a necessidade de se produzir também uma arte que esteja em consonância com essa efervescência do binômio produção/consumo. [sic]. Deste modo, o cerne da questão que aqui se coloca é analisar de que forma a particularização das obras de Andy Warhol se efetiva, uma vez que este se utiliza de elementos já amplamente difundidos pela mídia e pela cultura de massa. Em outras palavras, como que ocorre a consolidação de suas obras, e conseqüentemente de suas estruturas formais, se a natureza dessas produções é marcada profundamente

pelo caráter reproduzível em escalas industriais, podendo, inclusive, ser realizada por outros artistas? (FREITAS. 2012, p.80)

A pesquisadora se vale das obras de Andy Warhol para analisar como a arte se comportou no período pós-guerra. O artista e empresário norte-americano não desvencilhava arte de produto. Estrategicamente utiliza para compor suas obras figuras exaustivamente exploradas pela mídia. Era uma forma de divulgar seu trabalho e garantir as vendas. Com essa breve lembrança da concepção de arte por Warhol é possível notar o antagonismo deste para o que declara Benjamin (1987) sobre a sua percepção sobre a áurea da obra de arte:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. (BENJAMIN, 1987, p. 170)

A *Pop Art*, nesse contexto, pode ser entendida como o estandarte da oposição do que pregava Benjamin (1987). Porém, se ela tem como seu plano de fundo figuras midiáticas e artistas com sua imagem constantemente presente nas mídias de massa, seria a *Pop Art*, então, a própria expressão máxima de uma contra-assinatura derridiana, ou nem seria arte? Na perspectiva apresentada neste ensaio, Warhol continuaria sim com sua assinatura, aquela “pós contra-assinatura”. Não apenas por deslocar as figuras midiáticas de ambiente, mas ao ressignificá-las, acaba por colocá-las em um cenário de protesto à cultura massificada. Não é uma mera troca de figurino, em que Marilyn Monroe aparece em tons de flúor, mas sim um convite provocativo a pensarmos sobre a ordem de consumo, procura e oferta, mais valia. O movimento artístico surgido na década de 50 na Inglaterra, e que teve seu auge na década seguinte em Nova York, expressa a crise da arte no século XX e apresentava com suas obras a massificação da cultura popular capitalista. A inspiração vinha da estética das massas, dos *hits* midiáticos e cinematográficos, assim como lemos em Freitas (2012):

No caso da Arte Pop a matéria-prima para a confecção desses objetos de desejos são as mesmas mercadorias que diariamente a população tem acesso. Assim, nessa era de “fartura”, encontramos elementos outrora descartáveis, mas que pelas mãos de artistas como Andy Warhol e Wayne Thiebaud são elevados à categoria de objeto de arte, mesmo se tratando da mais simplória das mercadorias. (p.83)

Elevar à categoria de arte peças do cotidiano das massas contribui para a acessibilidade, mas, conseqüentemente pode fazer da arte refém de um público, transformando-se em produtos de consumo, que só se justificam se são alvos de desejo. A participação do público não estaria apenas ao reconhecer e atestar tal peça como arte, mas sim, uma participação como cliente, que analisa a obra quanto à sua utilidade cotidiana. A arte por arte, nesse contexto, pode ser vista como algo sem espaço social,

assim como a linguagem literária, que não se aplica em nenhum ambiente social, tornando-se, também, inútil. Neste caso, nos referimos a valoração da praticidade, enquanto a literatura, na maioria dos casos, pede para que seja apreciada com calma. Por isso, Literatura no universo da reprodutibilidade técnica pode ser vista como a expressão máxima do não uso da língua, algo com a qual não tem como o se identificar, pois não faz parte do mundo dos falantes, uma vez que não é possível uma identificação com o modo pelo qual determinada coisa foi dita em um livro. Não há tempo a perder com algo sem utilidade. Em contrapartida, algo que é produzido em série, assim é feito pois já tem uma finalidade: ser comercializado e consumido feito sardinhas enlatadas.

No rastro de Benjamin (1987), se o critério de autenticidade passar a não ter importância, ou seja, se uma peça passa a não ter áurea, o “aqui e agora” em que o artista cria sua obra, torna-se tão somente um objeto. É exatamente com essa negação da possibilidade de arte que Andy Warhol traz uma nova perspectiva para ela. A ressignificação da arte parte das massas como subsídio para a sua concepção:

Para ele (Andy Warhol), a obra de arte, tal como qualquer outra mercadoria, é um bem disponível no mercado consumidor, sujeita às leis de oferta e de procura, bem como de custo/benefício. Assim, a produção em escala assegurava o baixo custo e a lucratividade de seus trabalhos, os quais eram vendidos a preços razoáveis e acessíveis a diferentes classes sociais. (2012, p. 83-84)

Warhol não distinguia a arte de produto. Como um empresário, analisava o potencial de lucro dessas peças. Um dos campos que serviam de matéria prima para a fabricação da *Art Pop* era o cinema. O cinema já nasce com a finalidade de reprodução. É a fragmentação em excelência. O set de filmagem funciona como se fosse uma fábrica, e cada funcionário é responsável por uma parte, sem ter a noção do todo. Igualmente acontece nas fábricas com a produção em série. Quem aperta o parafuso, não visualiza o produto pronto. O cinema utiliza o cotidiano para existir. O teórico de Frankfurt coloca como função do cinema um registro do comum:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1987, p. 174)

Não é por acaso que entre as obras mais famosas de Andy Warhol nos deparamos com a imagem Marilyn Monroe, Liz Taylor, Michael Jackson, Elvis Presley, Pelé, Che Guevara, Brigitte Bardot. Trabalhar com os estandartes midiáticos era uma maneira estratégica de ter sua obra em evidência sem o menor esforço. Seus serigráficos também se valiam dos artigos de consumo, como as reproduções das latas de sopas *Campbell* e a garrafa de *Coca-Cola*. Com a adição desses símbolos máximos da indústria cultural não restam dúvidas de que a década de 50 alterou o sentido de arte. Criou-se a impossibilidade de distinguir arte de cultura de massa:

Fosse um político envolvido em polêmicas ou um artista de cinema, a escolha de Warhol estava relacionada à exposição midiática da figura. A persona que o povo se identificasse e que por si só já era divulgada, tornando-se uma peça de desejo o parâmetro de escolha, nesse sentido, não perpassava o mérito e sim a identificação iconográfica imediata da população com aquela personalidade, isto é, facilmente

reconhecível e infinitamente repetíveis pelos meios de comunicação em massa. (FREITAS, 2012, p.84)

Essa realidade traz à tona um sintoma social. A troca de valores, em que prevalece o “ter” sobre o “ser”. O *status* não é mais a obra de arte, mas o “ter” a obra e se sentir um destaque em meio dessa cultura massificada. A arte serve para preencher o vazio social. A sociedade pós-guerra ferida e em busca de novos significados. Enquanto não se tem uma nova razão de viver, suprem-se os desejos de uma existência:

Como manter a originalidade utilizando-se de imagens já amplamente conhecidas e difundidas na sociedade? O que mais se torna latente quando nos reportamos ao conjunto de obras de Andy Warhol é que seu sucesso não está vinculado ao ineditismo de seus elementos pictóricos. Pelo contrário, é a proximidade destes com seus consumidores que garante a alta comercialidade. Portanto, há uma modificação na relação entre o sujeito e a obra de arte nesse pós-guerra, pois credita-se uma maior importância ao ato de poder possuir o objeto artístico, independentemente se outras pessoas terão ou não esse mesmo objeto. (p. 85)

Com isso, o conceito de arte autêntica sugerido por Benjamin (1987) já não é mais possível, visto que esta, a arte, jamais se encontraria nas prateleiras de mercados, ou infiltrada no cotidiano a ponto de confundir-se com ele. Parafraseando Benjamin (1987, p. 171-172), no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra *práxis*: a política. Com a era do capitalismo, não teria como a obra de arte existir se não fosse como um produto. Pode ser visto como, na maioria dos casos, uma forma de subsistência que a permite ao menos ser possível.

Nas obras cinematográficas, a reproduzibilidade técnica do produto que permite, da forma mais imediata, a difusão em massa de um filme, a difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara, que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar por um quadro, não pode pagar uma produção cinematográfica. É a sua reproduzibilidade, e a sua reprodução em várias salas que vai permitir a existência do filme.

Nesse aspecto do não consumível, Giorgio Agamben nos presenteia com uma bossa em forma de texto, em “Baudelaire ou a mercadoria absoluta”, terceiro capítulo do livro *Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. O filósofo italiano, vale-se de Charles Baudelaire para dissertar sobre a fetichismo em torno da obra de arte. Agamben(2007) relaciona o conceito de aura da obra de arte com o poder de sedução desta. O não poder tocar, o inalcançável faria do objeto essa obra de arte, o desejo pelo o que não se pode ter:

A grandeza de Baudelaire diante da intromissão da mercadoria residiu no fato de ter respondido a essa intromissão, transformando em mercadoria e em fetiche a própria obra de arte. Ele separou, também na obra de arte, o valor de uso do valor de troca, a sua autoridade tradicional da sua autenticidade. A partir daí, tem-se a sua implacável polêmica contra toda a interpretação utilitarista da obra de arte e a insistência com que proclama que a poesia não teria outro fim senão ela mesma. A partir daí também, a sua insistência no caráter inapreensível da experiência estética e a sua teorização do belo como epifania instantânea do inapreensível. A aura de uma intocabilidade gélida, que começa a partir do momento a envolver a obra de arte, é o equivalente do caráter fetichista que o valor de troca imprime à mercadoria. (p.75)

O inapreensível de uma obra de arte teria, para Agamben (2007), uma relação direta com a ideia de *choc*. O *choc* é um dos elementos chave para que uma obra sobreviva para além de um objeto utilitário. Um artista conseguiria livrar-se das regras do mercado industrial voltando-se à estética do estranhamento. O *choc* é perceptível quando uma obra causa estranhamento, inquietação ou qualquer outro desconforto que nos intrigue e convida a pensá-la.

Quando nos voltamos para a obra, quando nos questionamos sobre ela e não conseguimos passar por ela com descaso. Uma obra de arte é quase a relação de Clarice Lispector com suas baratas e ratos. A mescla de um horror intrigante que nos traz um desassossego. Por que essa peça veio parar em meu caminho? Por que ela me significa? Por que me identifico? Esse universo do incompreensível formando um *blend* com um tal “conheça-te a ti mesmo”.

As personagens de Clarice como, por exemplo, G.H., de *A paixão segundo G.H.*, não conseguem passar ilesas a uma barata. O transtorno desse inesperado encontro faz com que a personagem se sinta invadida. A barata roubava-lhe sua individualidade e a faz mergulhar em questionamento. Perpassar a massificação da obra de arte seria a própria inapreensibilidade. Assim como escreve Agamben (2007, p. 75-76), “*Baudelaire compreendeu que, se a arte quisesse sobreviver na civilização industrial, o artista deveria procurar reproduzir na sua obra a destruição do valor de uso e inteligibilidade tradicional, que estava na raiz da experiência do “choc”.*”

Ficaria à arte o papel de veículo do inapreensível. Franz Kafka, no conto *Preocupação do Pai de Família*, apresenta-nos um personagem que, por mais que descreva minuciosamente, não há precisão sobre:

À primeira vista ele tem o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela, e com efeito parece também revestido de fios; de qualquer modo devem ser só pedaços de linha rebentados, velhos, atados uns aos outros, além de emaranhados e de tipo e cor dos mais diversos. (KAFKA, 1994. p. 41)

O Odradek é a representação de um indefinido. Nem seu nome pode ser explicado pela filologia, por não se saber a origem ao certo. Toda a negação do personagem o coloca em um não-lugar, o mundo de Odradek é o mundo não utilitário. Talvez a arte e a literatura sejam esse Odradek. A inquietação, o incompreensível, o difícil de descrever e definir, o que causa estranhamento e o que não tem espaço em um mundo de objetos de uso.

Amanda Nascimento
Universidade Federal de Santa Catarina

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: M. Martins, 2004
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*/ Jacques Derrida; organização Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas; tradução Marcelo Jacques de Moraes, revisão técnica João Camillo Penna. Florianópolis, Ed. Da UFSC, 2012.
- FREITAS, Talitta Tatiane Martins. O lugar da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica: Andy Warhol e a utilização da cultura massificada, Revista Espaço Acadêmico, n 128. Universidade Federal de Uberlândia, 2012.
- KAFKA, Franz. A Preocupação de um pai de família. In: *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução de Modesto Carone. 3. Ed São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MICHAELES. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>, acesso em 26 jun. 2015.

Drama do videogame em um drama policial: gêneros discursivos

Videogames' drama on a crime drama: Speech genres

João Paulo Zarelli Rocha

Resumo: A presente pesquisa procurou atingir um processo de análise sincrônica dos gêneros e tipos textuais presentes em um mundo virtual, o jogo eletrônico Max Payne 3. Com base bakhtiniana e discussões circundantes, foram delineados os possíveis gêneros e tipos presentes no jogo, tendo como enfoque os gêneros em objetos relevantes para a trama, que fazem parte da estrutura da jogabilidade e os objetos que a personagem principal pode interagir diretamente. Foram demarcados os objetos textuais presentes no jogo e estabelecidas relações de oposição entre as funções sociodiscursivas e entre as estruturas de cada objeto para delimitar e caracterizar o gênero ou tipo incorporado. Os principais tipos encontrados na fala das personagens foram o diálogo pessoal e o diálogo injuntivo, contando também com a presença de diálogo interno narrativo por parte da personagem principal. Já nos objetos do cenário, foram identificados inúmeros gêneros devido à complexidade do mundo virtual. Finalmente, na interface foram destacados os menus e textos flutuantes.

Palavras-chave: Gêneros textuais; Tipos textuais; Bakhtin; Videogame; Max Payne 3.

Abstract: The present research sought a synchronic analysis of text genres and text types in a virtual world, namely, in the game Max Payne 3. Through Bakhtin's concepts and similar discussions, the possible genres and types in the game were underlined, especially with respect to genres from specific objects that are relevant for the plot, for gameplay and the interactive objects. The text objects in the game were described, and for defining which genres they incorporated, opposition relations between their socio-discourse functions and structures were established. The main types found on the characters' lines were personal dialogue, injunctive dialogue, the latter being a product due to the game's thematic, and the main character's narrative internal dialogues. Regarding the scenery objects, numerous genres were identified because of the complexity of the virtual world. Finally, on the interface, menus and floating texts were outlined.

Keywords: Text genres; Text types; Bakhtin; Video game; Max Payne 3.

Em menos de 50 anos, os videogames¹ construíram um dos impérios mais lucrativos da indústria cultural. (GOLDBERG, 2011). Juntamente com o cinema, a indústria do *game* não ficou reclusa às classes mais altas, nem mesmo às maiores economias mundiais, e cada vez mais com iniciativas como a Steam, plataforma online que não sofre com as mesmas tributações impostas às lojas comerciais físicas, mais e

¹ Com milhões de sites em português retornados pelo Google e até entrada no Priberam e no Dicio: Dicionário Online de Português, optou-se por não colocar em itálico 'videogame', a despeito do termo ser um estrangeirismo.

mais alunos de ambos os níveis da educação têm acesso e tomam como *hobby* esses artifícios – junto também do Netflix, plataforma que, para alguns, vem substituindo a Sky TV e a Globo.

Debruçam-se sobre videogames principalmente narratólogos e ludólogos, enquanto pensadores sobre as repercussões dos aspectos narrativos, aspectos do entretenimento e repercussões provindas da Teoria do Jogo – tanto no sentido matemático quanto no sentido de ciência de estudos de jogos. Neurocientistas e psicólogos também enfocam no assunto, enquanto pesquisadores sobre as repercussões psíquicas e fisiológicas provindas do contato com o videogame. Além da participação inerente de analistas de sistemas, programadores, consumidores e todos os profissionais envolvidos na relação empresa desenvolvedora-mercado.²

Huizinga (2014), Gee (2003) e Bogost (2007) são três precursores das discussões sobre jogos – não somente os eletrônicos. Somente no Google Acadêmico, o primeiro apresenta um índice de citação de 12292, o segundo de 7565 e o terceiro de 1661. Evidência explícita do efervescente interesse sobre o tema. Uma revisão sistemática sobre o assunto apresentada na disciplina de Psicolinguística³ revelou, em todas as bases de dados indexadas no Portal de Periódicos da CAPES, 472 artigos e livros. Nenhum deles toma como objeto a relação entre videogames e os conceitos de *tipo textual* e *gênero textual* ou *gênero discursivo* (Conceitos distinguidos por MARCHUSCHI, 2011) – apesar de alguns citarem Bakhtin. Voltados os holofotes ao jogo, faz-se necessária essa relação, que é o objetivo do presente texto; além de buscar iniciar um diálogo em torno de uma “inteligibilidade analítica” (RODRIGUES; CERUTTI-RIZZATTI, 2006) para lidar com a linguagem do jogo. Além disso, busca-se dar início, mesmo que de passagem, ao casamento dessa relação com o Ensino, encarando o videogame não como metodologia, mas como uma ferramenta que o discente, especialmente o de Língua Portuguesa, não precisa ignorar. Isso por que alguns parâmetros atribuídos às aulas de Língua Portuguesa – nomeadamente, a formação de leitores (Cf. BRASIL, 1997) –, mesmo as menos tradicionais, aproximam-se a uma especificidade do mundo do videogame: ao modo de único jogador.

A pesquisa que constitui o presente artigo é exploratória e de metodologia qualitativa de cunho analítico-narratológico. Não significa que se busca legitimar a narratologia ou a linguística aplicada como melhores abordagens ao assunto; esses são apenas tomados como os meios escolhidos, dado o objetivo supracitado. Para Bakhtin (1986, p. 15), a realidade⁴ é tida como discurso imediato: “Each separate utterance is individual... each sphere in which language is used develops its own *relatively stable types* of these utterances.”⁵ Para ele, é impossível haver emissão isolada. Não há pura espontaneidade no discurso, todo enunciado faz parte de um gênero.

² Destacam-se as revistas *Simulation & Gaming*, já com um índice SJR de 0,675, e *Game Studies*, que têm como objeto o *videogaming*. Na UFSC, os grupos NUPDiscurso e G2E: Grupo de Educação & Entretenimento organizaram em 2014 o Games na UFSC, que teve um alto número de participantes.

³ Pelo autor do presente trabalho. No Semestre 2016.1, ministrada pela prof.^a dr.^a Elenice Maria Larroza Andersen. Trabalho intitulado “Videogames, *psyche* e língua: revisão bibliométrica”.

⁴ Por realidade aqui, implicitamente, entende-se aquela exposta pela concepção sócio-histórica do social, de Vygotsky (1986).

⁵ Cada enunciado é individual [...] cada esfera em que a língua é utilizada desenvolve, por conta própria, *tipos relativamente estáveis* de enunciados. As traduções das citações da referência em questão são nossas, uma vez que a obra ainda não foi traduzida ao português.

Como *corpus* de análise, tomou-se Max Payne 3, um drama policial lançado em 2012, pela Rockstar Games. Com um único objeto, o presente estudo poderia ser criticado como de caráter muito mais ensaístico do que de artigo científico, porém, essa visão a extremos binários racionalistas ou empiristas do universo científico reduziria grande parte da produção, especialmente nas Ciências Humanas, como “não científicas”. (GIL, 1994).⁶

Max Payne 3 é o terceiro jogo da série Max Payne, que foi inicialmente desenvolvido pela empresa finlandesa Remedy, com subsequente transferência para o desenvolvimento nos Estados Unidos pela Rockstar Games. Os dois primeiros jogos apresentam alto nível de violência e apologia superficial a drogas. Já no terceiro, a superficialidade é eliminada, o nível de violência é extremo, há drogas e nudez explícitas. Trata-se de um jogo voltado para o público adulto – +18 em muitos países, inclusive no Brasil.⁷

1. Heteroglossia, hibridismo, gêneros e tipos

Sobre os itens que compõem um jogo, imediatamente se pode verificar no caráter literário-cinematográfico de qualquer videogame a *heteroglossia* (разноречие, BAKHTIN, 1975), quer dizer, várias vozes – e imagens – compõem o complexo de um jogo: as soluções dos programadores, os traços dos designers, a composição dos roteiristas, as dublagens, a simulação dos atores virtuais, etc. Essa união do computacional com o artístico, porém, é de caráter muito único, não verificado, nesta disposição, em outras formas de arte. (GEE, 2006). Conclui-se o *game* como um *tipo textual*, dado que tipo são sequências linguísticas norteadoras de texto. (MARCHUSCHI, 2011). Se é radical ou ultrapassado, em termos de crítica de arte apontar quais formas são sequências linguísticas, as formas em si poderiam ser vistas como componentes de um dispositivo organizados, de qualquer maneira, sequencialmente; e ainda assim, o tema aqui é definido por análise de gênero, não de potências poéticas. Definido o objeto como *tipo*, vale ressaltar que isto é em razão de uma *práxis vital*. (OLIVEIRA, 2004). O próprio Bakhtin (1986) não distingue os três conceitos que foram inseridos na presente análise – tipo textual e gênero textual – somente postula o uso real da língua como indissociável de *gênero(s) do discurso*. Essa análise do texto vivo, isto é, no seu contexto real, também já aponta para outro conceito bakhtiniano: se encontrados subconjuntos no tipo jogo, será concluído esse último como gênero caracterizado, assim como o objeto literário, por *hibridismo*. Como na própria substância analisada foram encontrados os mencionados subconjuntos, essa caracterização se autolegitima.

A presente pesquisa alavanca o aprofundamento dos estudos de gênero principalmente no que diz respeito a como os jogos eletrônicos apresentam formais textuais complexas. Portanto, a pesquisa pode ser vista como a construção de um possível objeto de análise para a comunidade acadêmica ou àqueles que têm interesses linguísticos dentro dos mundos virtuais. Também estende o estudo teórico de Bakhtin a um objeto de estudo concreto.

⁶ A presente pesquisa poderia ainda ser enquadrada como de metodologia de triangulação de conceitos com base no método fenomenológico. Em sua produção, julgou-se desnecessário o alongamento neste quesito.

⁷ Mais adiante será abordada uma possível relação do ensino e do videogame. Max Payne 3 é utilizado somente como objeto de análise. De maneira alguma se propõe que um jogo com o cunho adulto como o dele seja trabalhado com menores de idade!

Bakhtin (1986) critica a situação dos estudos de gênero em sua época, os quais, para ele, estavam limitados aos Gêneros Literários, devido à demasiada valorização por parte de estudos linguísticos supervalorizando a língua escrita. Assim, o autor desenvolve análises de gêneros previamente apresentados no primeiro capítulo “Reponse to a Question from *Novy Mir* Editorial Staff”, e apresenta novas ideias de gênero em “The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis” partindo de seus estudos na área da Filosofia. De acordo com Bunzen (2004), grupos de pesquisadores nas universidades ao redor do globo, que formam “escolas dos estudos de gênero”, foram responsáveis pelo aprofundamento, pela continuidade de tais estudos e pelo desenvolvimento de metodologias aplicáveis aos estudos de línguas.

Prior (2009) aponta a ambiguidades nas definições trazidas por Bakhtin (1986). Para o primeiro, os gêneros podem ser lidos não somente como fenômenos puramente textuais, eles podem ser também “pré-fabricados, improvisados e readaptados”. Portanto, a hibridização dos gêneros não é somente produto da inter-relação textual entre eles, mas também da relação contextual.⁸ O autor reforça essa ideia ao afirmar que o processo de produção, recepção, distribuição e representação dos gêneros devem ser vistos como “[...] dimensões do discurso com múltiplas e cambiantes configurações.” (PRIOR, 2009, p. 22).

Consonantemente, Rojo e Schneuwly (2006, p. 463) relacionam os gêneros orais formais com a escrita. Os autores afirmam que “Não existe ‘o oral’, mas ‘os orais’ sob múltiplas formas, que, por outro lado, entram em relação com os escritos, de maneiras muito diversas: podem se aproximar da escrita e mesmo dela depender.” Já Bathia (2009), afirma que a análise de gêneros na atualidade é o estudo do comportamento linguístico em tipologias de ações retóricas, em regularidades de processos sociais de vários níveis ou em consistência de propósitos comunicativos.

As sínteses de todos esses estudos podem ser englobadas na ideia da presença da fala em obras fictícias, de Thomasson (2005), que as considera como “artefato cultural existente”. Isso dentro de um mundo virtual, que, de acordo com Biocca e Levy (1995), trata-se de um mundo computadorizado que resulta em “telepresença” (sensação de que a pessoa está dentro daquele mundo). Considerando a língua na ficção como artefato cultural, é possível identificar e realizar uma análise dos gêneros presentes no mundo virtual do ambiente [virtual] estudado.

Marcuschi (2002) aponta a inutilidade de apontar gênero por gênero como independentes. A ideia não seria dissecar um objeto e dizer quais as funções correspondentes de cada mínima peça – não obstante, isto ocorrerá em algumas seções da análise do *game*, uma vez que uma análise deste tipo, sociossemiótica, também abarca elementos de signo –, mas de como o conjunto de peças gera sentidos, é dotado de função [social]; de como *tipos* são sequências de enunciados e *gêneros* são textos concretos/ empíricos.

Dois elementos-chave que acompanham o desenrolar dos fatos no jogo foram: o diálogo pessoal e o diálogo injuntivo. Ambos podem ser definidos como sequências, e, portanto, tipos. (COUTINHO; MIRANDA, 2009; MARCHUSCHI, 2011). Porém, devido ao seu conteúdo, que apresenta muitos aspectos do trabalho policial, o jogo também

⁸ Por contexto, aqui, não se trata de co-texto. Isto é, não se trata de uma abordagem da Linguística Textual que busca culminar em generalizações de relações intralinguísticas, mas de como a disposição do intralinguístico, do contínuo tipológico (MARCHUSCHI, 2011) é dotado de caráter narrativo, elemento que deve ser trabalhado em sala de aula.

apresenta situações do cotidiano do trabalho policial – ou pelo menos os recorrentes na ficcionalização dele –, com maior frequência da situação de refém e o cerco.

1.1 Complexidade

De acordo com Prior (2009, p. 17), “[...] genres are not solely textual phenomena, [...] genres should be understood not as templates but as always partly prefabricated, partly improvised or repurposed.”⁹ Essa definição complementa a ideia de Marcuschi (2002), pois apresenta uma infinidade de finalidades presentes nos discursos realizados no espectro do social.

Essa complexidade de impossível mensuração é ainda multiplicada a complexidade do avanço tecnológico que produz um mundo virtual¹⁰, o que torna a análise de absolutamente todos os gêneros textuais de um mundo virtual tão abrangente e interminável como a identificação de todos os gêneros presentes na vida não virtual. Prova disso é a tentativa de Adamzik (1997 apud MARCUSCHI, 2002), que chega a mais de quatro mil gêneros.

O nível de realismo no mundo virtual, que é reflexo da realidade a partir da percepção humana, é, para Biocca e Levy (1995), o que leva a sensação de telepresença. O controle da personagem através de comandos, os sons, mais a imagem, constroem a realidade virtual. É desse complexo que o sentido é construído multimodalmente (ou de múltiplas e simultâneas *práticas de letramento*) e não se permite concluir que a leitura de imagens é realizada independentemente da leitura de texto escrito. (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996).



Figura 1 – Possíveis gêneros textuais
Fonte: Adaptado de Max Payne 3 (2012).

⁹ “[...] gêneros não são somente fenômenos textuais, [...] gêneros deveriam ser compreendidos não como molduras prontas, mas sim como sempre parcialmente pré-fabricadas, parcialmente improvisadas ou redefinidas.

¹⁰ Em termos de Teoria dos Conjuntos, isso produziria um \square distinto.

É de possível análise cada mínimo aspecto da realidade virtual, o que garante a infinidade de possíveis gêneros em um ambiente. Com novas tecnologias, a realidade virtual cada vez mais se aproxima de outra realidade, a “nossa própria realidade”.

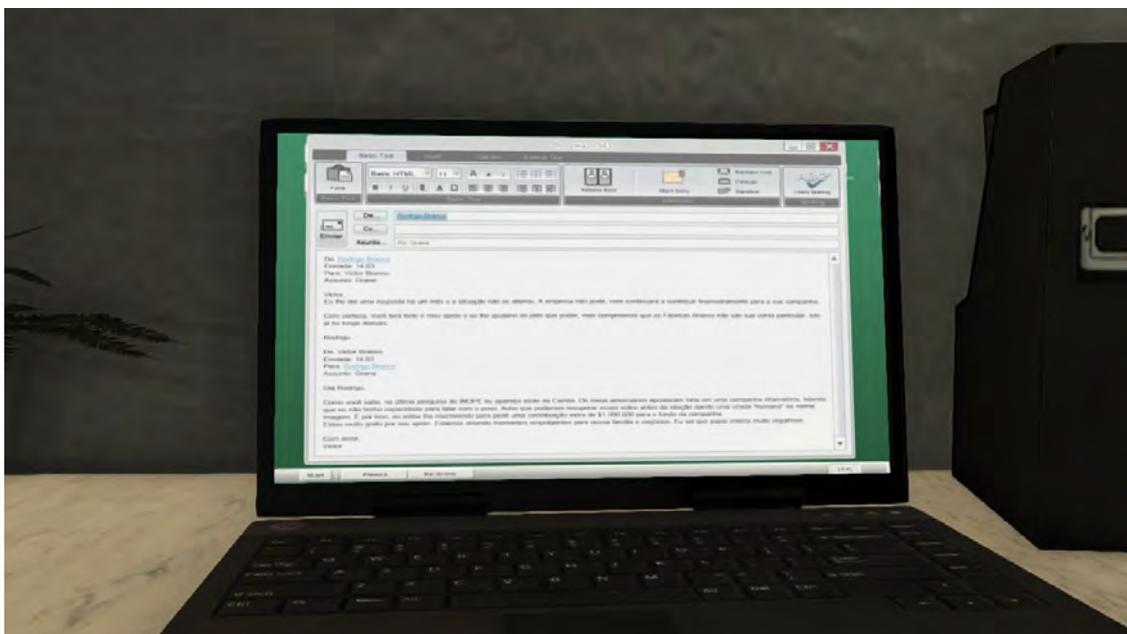


Figura 2 – Detalhamento gráfico.
Fonte: Max Payne 3 (2012).

Seguindo a explicitação da questão da complexidade, o foco da pesquisa não é apontar todos os gêneros textuais principais no *software* como um todo, mas sim, especificadamente, apontar os gêneros textuais dos objetos do cenário que a personagem controlada pode interagir e que sejam relevantes para a trama, que são categorizados como bônus/extra, e a estrutura do *software* em que o jogador interage (menus), mas não os que fazem parte do ambiente, pois “O problema do conhecimento é um desafio porque só podemos conhecer, como dizia Pascal, as partes se conhecermos o todo em que se situam, e só podemos conhecer o todo se conhecermos as partes que o compõem.” (MORIN, 2003).

1.2 Gêneros e tipos analisados

Nesta seção são explicitados os principais gêneros presentes dentro dos quatorze capítulos que compõem o enredo do jogo. Para Bakhtin (1986), com base em concepção da Teoria da Enunciação, todas as formas de comunicação são compostas por um emissor, pelo o que está sendo dito e a quem está sendo dirigido o discurso. O objeto de estudo da pesquisa condiz com o segundo pressuposto, *o que está sendo dito*, e em qual(is) gênero(s) ou tipo(s) o conteúdo desse objeto se encaixa.

Por mais que os objetos analisados apresentem o *hibridismo*, para Bakhtin (1986), isso ocorre devido à impossibilidade de exclusiva especialização de um gênero. Bathia (2009) corrobora com a ideia ao afirmar que isso se dá por conta das combinações de processos retóricos do texto. Ou seja, a estrutura básica para que o objeto (discursivo, material ou simplesmente ilustrativo) esteja incorporado em um gênero. Para tanto, Costa (2008) foi utilizado como base.

Costa (2008, p. 5) identifica os gêneros através de um *corpus* que é composto por “elementos típicos de estrutura composicional”, as funções sociais e as funções textuais. Para indicar em qual gênero o texto se incorpora, o caminho utilizado na presente pesquisa foi de ordem inversa à metodologia adotada por Costa (2008). Isto é, foram analisados primeiramente as funções textuais, depois as funções sociodiscursivas, por fim, a estrutura.

1.2.1 Menus

O próprio menu em *softwares* pode ser considerado um gênero, no qual a função, em termos da computação, serve para o servidor trabalhar com as funções que o programa apresenta. Já em termos sociais, o menu serve, de certa forma, para situar quem está utilizando o programa, o usuário, nas funções do programa. Os menus são puramente escritos, mas podem ser acompanhados por sons, ou imagens interativas.

Em *Max Payne 3*, o jogador se encontra com cinco possíveis menus: i) Campanha; ii) Arcade; iii) Multijogador; iv) Opções; v) Mercado; vi) Sair, que são, respectivamente, jogar a modo de seguir o enredo do jogo linearmente, somente uma pessoa joga; jogar em “modo livre”, na qual não há desenrolar da trama; jogar com mais de uma pessoa; as opções gráficas, de som, imagem, etc. do *software*; um mercado online para que o jogador troque dados e ganhos no jogo; e encerrar o processo do programa. Esses cinco menus fazem parte do Menu Principal do jogo, interface que se encontra em praticamente todos os jogos eletrônicos. Pode ser considerada uma forma de gênero próprio do jogo eletrônico, diferencia-se do menu do DVD por suas escolhas lexicais e tendência a maior variedade de opções. Há ainda dentro do jogo vários outros menus e submenus, mas esses são os primordiais, os quais todo jogador passa para iniciar o jogo.

1.2.2 Textos flutuantes

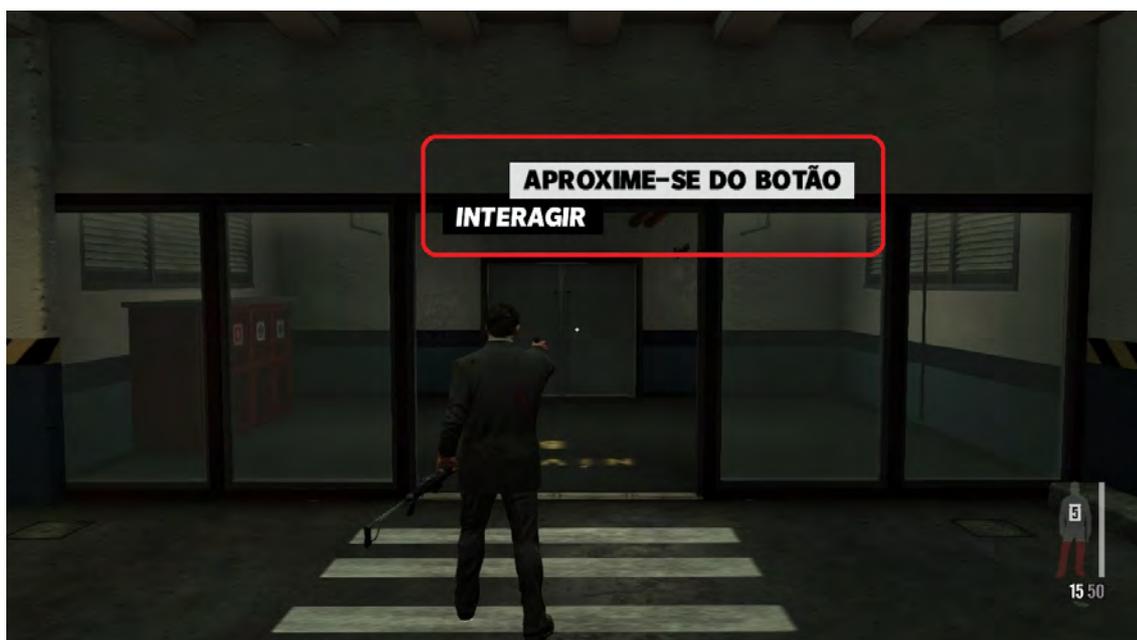


Figura 3 – Texto flutuante I
Fonte: Adaptado de *Max Payne 3* (2012).

Assim como os menus, os textos flutuantes se encontram em muitos jogos, com maior tendência e frequência nos desenvolvidos a partir de 2005, principalmente nas etapas em que o jogo introduz o jogador nos comandos específicos.

São sempre textos escritos, podem ser animados no caso de necessidade de repetição ou combinação de botões/teclas, e podem ser considerados gêneros próprios de programas interativos. Denominam-se de tal maneira por “flutuarem” na tela.

Os seguintes tipos de textos flutuantes são encontrados em Max Payne 3: sequência/repetição de teclas/botões (como exposto na Figura 3); créditos aos criadores do jogo no primeiro capítulo; textos flutuantes “que situam a cronologia narrativa” (e.g. Ao final de um capítulo, surge um texto flutuante escrito “Chapter II – Nothing but the second best”, seguido de “The next day” e “11:55 pm”); textos flutuantes da trama (palavras chave de um diálogo aparecem na forma de texto flutuante a modo de ressaltar aquela palavra); e o menu de seleção armas disponíveis.



Figura 4 – Texto flutuante II
Fonte: Adaptado de Max Payne 3 (2012).

Vale constar que o jogo também disponibiliza a transcrição da fala das personagens em forma de texto, e que isso não pode ser considerado texto flutuante. Mas pode ser considerado um gênero, a legenda, principalmente devido ao jogo apresentar cores distintas para a fala da mente da personagem e a fala “materializada”.

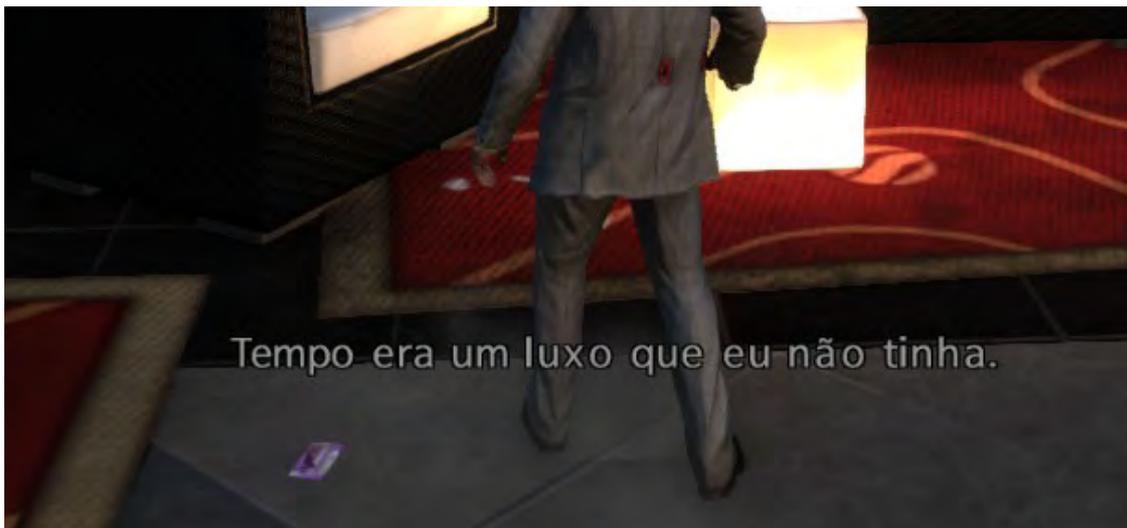


Figura 5 – Legenda do diálogo interno
Fonte: Adaptado de Max Payne 3 (2012).

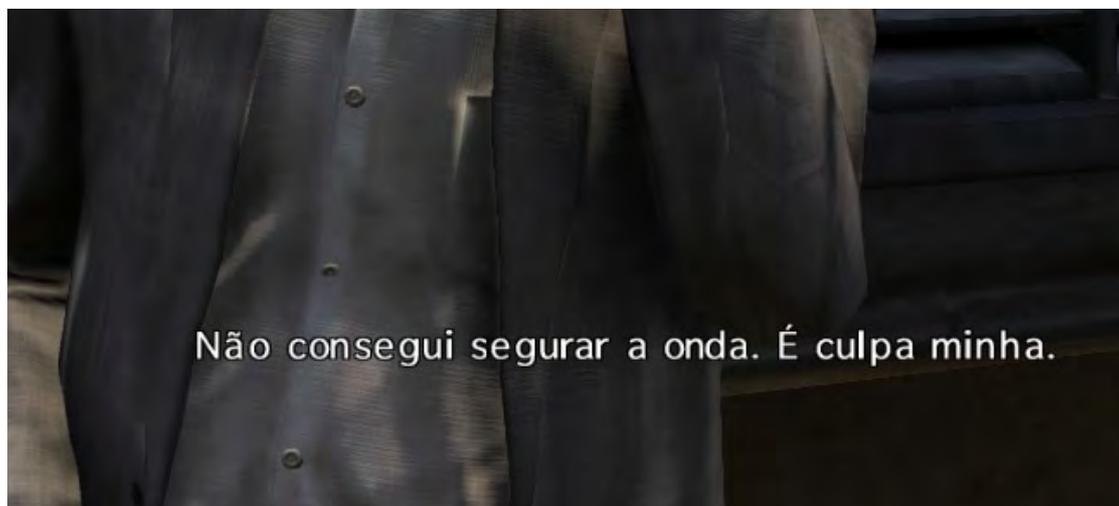


Figura 6 – Legenda do diálogo pessoal
Fonte: Adaptado de Max Payne 3 (2012).

1.2.3 Diálogos

Como explicitado anteriormente, o mundo virtual se aproxima do “nosso mundo”, e a fala das personagens, assim como um livro, ou um filme, ou uma peça, são formas de emissão através da atuação programada. Ou seja, trata-se da fala como discurso.

No presente caso, há claramente a predominância do diálogo pessoal, no qual a trama se desenvolve através do enredo e as personagens dialogam, trocam informações, narram fatos; e predominância do diálogo injuntivo, onde os atores, principalmente os inimigos da personagem principal, dão ordens, realizam ameaças, etc. Há certa frequência de referências, e o ambiente do enredo são referências de locais: Brasil, Panamá, New Jersey, São Paulo, Hoboken, etc.

Como o jogo é um drama policial, há também presença de três situações que podem fazer parte do trabalho policial: a situação de refém; o cerco; a tortura; e a troca de reféns por bens.¹¹ Podem ser classificados como gêneros distintos do diálogo comum, pois há presença de léxico único e gesticulação técnica por parte dos policiais. Uma situação de refém poderia ser considerada um diálogo, por exemplo, mas o aspecto profissional e a abordagem alteram a situação em relação ao diálogo pessoal, assim como a tortura poderia ser considerada uma entrevista, mas o torturado, geralmente, não busca passar as informações, pois é esse o intuito da tortura.

1.2.4 Narração

Capítulo exclusivo para este recurso, pois se trata de uma peculiaridade. A narração presente no jogo ocorre como uma forma de diálogo da personagem principal com a própria mente. Max, o protagonista, interrompe ou acompanha a ação do jogador enquanto a voz ecoa como uma forma de narrador dos fatos, que conta a história de forma semelhante a relembrar o que a personagem passou. Essa abordagem com o enredo é extremamente rara em jogos eletrônicos, e acarreta grande carga literária no jogo. Em outras palavras, ela é composta por sequências narrativas, ou seja, caracteriza um tipo textual. (MARCHUSCHI, 2002).

1.2.5 Pistas

Fotos e grupos de fotos; revistas; cartazes; memoriais; e-mails; diários; jornais; agendas; grafites; túmulos de cemitério; um RG e até bilhetes constituem o que no jogo são apresentados como pistas. São inúmeros gêneros que servem de aspecto opcional para o jogador, não é determinante para o desenrolar da trama, mas acrescenta conteúdos a ela. Por exemplo, Max está procurando seu amigo e encontra seu RG no chão, o que pode significar que o ele está por perto. O jogador não necessariamente precisa interromper o enredo para buscar as pistas, eles são complemento bônus para o jogo e para a trama.

1.2.6 Outros Gêneros

A este ponto do artigo fica claro a natureza complexa do mundo virtual e todos os aspectos que podem ser analisados nele. Há ainda o logotipo da Rockstar Games apresentado ao iniciar do jogo, os créditos finais, que rolam de baixo para cima como nos filmes; as imagens que aparecem na tela enquanto o jogo carrega¹², que expõem pontos principais da ação – e da violência – ou da trama; televisores que o jogador pode assistir, e neles são apresentados noticiários, seriados, paródias das novelas brasileiras, etc.; há no capítulo XIII um show de *slides* que expõe planos dos policiais, dentre muitos outros que podem ser analisados mais profundamente.

¹¹ Evidentemente que o jogo ficcionaliza as situações cotidianas. Ressaltando aspectos que são interessantes à narrativa. Isso também faz parte do *catch* do jogo em relação ao jogador, isto é, da apreensão da atenção do último, da sedução narrativa. (BARTHES, 2003).

¹² *Carregar*, no contexto do jogo eletrônico, é um verbo inacusativo – nomenclatura de Geoffrey Pullum, já bem utilizada em estudos de sintaxe – que significa que os elementos que compõem um dado momento, um cenário, um elemento do jogo está sendo processado para ser executado pela máquina em ação. Portanto, *O jogo tá carregando* significa que a máquina está processando os elementos do jogo.

2. Discussão

Através da análise estrutural de um mundo virtual pode-se chegar à conclusão de que ele se trata de uma realidade complexa, e que tende a se desenvolver ainda mais com a inovação tecnológica. Porém, assim como o caráter de *continuum* do texto empírico em relação aos gêneros discursivos que o acompanha, os gêneros acontecem, eles funcionam. (COUTINHO; MIRANDA, 2009). O caráter não exaustivo, portanto, é implícito ao trabalho descritivo.

Max Payne 3 apresenta gêneros recorrentes nos videogames, como os menus de interação, os textos flutuantes com botões de repetição ou padrões, o logotipo da empresa desenvolvedora, o menu principal, os créditos finais. E também gêneros inovadores como a narração/diálogo consigo mesmo da personagem principal. Trata-se de um meio que constituiu uma quantidade imensa de gêneros nos aspectos bônus, que transcendem a trama. Apontar essa composição estrutural, portanto, serve de complemento para as unidades de operação [narrativa] de Bogost (2008), caracterizam gêneros através de uma análise reflexiva como visa Apperley (2006), e podem servir de interesse a semioticistas, desenvolvedores de *games*, demonstrando superficialmente uma rica fonte de dados, assim como o jornal (BONINI, 2010), tanto textuais em imagem, quanto de língua escrita, quanto de fala monitorada.

Apontadas a riqueza de elementos de narrativa, e dado que os videogames têm um impacto positivo em termos de atenção, reflexo, memorização, no ensino de língua estrangeira e inclusive podem auxiliar no tratamento de dislexia (GREENFIELD, 2014; FRANCESCHINI et al., 2013; LIM; HOLT, 2011) e que a imersão ao literário – considerado implícito, em Max Payne, ao modo de único jogador – tem potência à reflexão ou à humanização (DIAS; MENEZES, 2014; ZILBERMAN, 1988), construir os primeiros diálogos sobre essa [multi]mídia se mostra essencial. Finalmente, esse tipo de diálogo pode indiciar combate à noção da Tecnologia de Informação e Comunicação como praga à atenção humana, ao *preconceito tecnológico* (GOLDBERG, 2001), especialmente no contexto do ensino como uma ferramenta. (BRINCHER; SILVA, 2012).

Em relação ao uso do videogame no ensino, porém, deve-se levar em consideração um ponto basilar em relação à tecnologia: o acesso. Mesmo com a diminuição da tributação sobre os jogos eletrônicos (OLHAR DIGITAL, 2011), eles continuam sendo privilégio. Principalmente os que enfocam no modo de único jogador. Um professor do ensino básico, por exemplo, não poderia, portanto, requisitar que seus alunos fossem atrás de um jogo para trabalhar algum assunto em questão sem levar em consideração que alguns de seus alunos simplesmente não teriam acesso a essa ferramenta. Supondo que o trabalho fosse uma resenha, esse mesmo professor, porém, não precisaria recusar uma resenha sobre a narrativa de um videogame, pois, como delineado no presente artigo, essa narrativa pode ser extremamente complexa, rica e vir a resultar em ótimos trabalhos. Resta, enfim, pensar a respeito do modo de vários jogadores, cujo aspecto focado não é o narrativo, mas o lúdico.

Para futuras pesquisas recomenda-se a análise mais aprofundada e explicativa dos gêneros inclusos nos aspectos fora da trama principal, análise dos subgêneros presentes no ambiente do jogo, ou análise quantitativa dos principais gêneros do jogo. O resultado também é passível de ser recurso para pesquisas na área da Psicologia e/ou Neurociência, em como ocorrem reações dos jogadores com os gêneros apontados, assim como é passível de ser recurso para crítica literária do jogo como um todo.

João Paulo Zarelli Rocha
jpzarelli@gmail.com
Universidade Federal de Santa Catarina

Referências

- APPERLEY, T. H. Genre and game studies: Toward a critical approach to video game genres. *Simulation & Gaming*, v. 37, n. 1, 2006, p. 6-23.
- BAKHTIN, M. M. Слово в романе. *Вопросы литературы и эстетики*, 1975, p. 72-233.
- _____. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University Of Texas Press, 1986. (Slavic series). Tradução de Vern W. Mcgee.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- BHATIA, V. K. Análise de gêneros hoje. In: BEZERRA, B. G.; BIASI- RODRIGUES, B.; CAVALCANTE, M. M. (Orgs.). *Gêneros e sequências textuais*. Recife, PE: Edupe, 2009.
- BIOCCA, F.; LEVY, M. R. *Communication in the age of virtual reality*. Hillsdale: L. Erlbaum Associates, 1995. 401 p.
- BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa*. Brasília: Secretaria de Educação Fundamental, 1997.
- BRINCHER, S.; SILVA, F. Jogos digitais como ferramenta de ensino: reflexões iniciais. *Outra travessia*, Dossiê Especial v. 1, n. 2, 2012, p. 42-69.
- BOGOST, I. *Persuasive games: The expressive power of videogames*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- _____. *Unit operations: An approach to videogame criticism*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- BONINI, A. Os gêneros do jornal: o que aponta a literatura da área de comunicação no Brasil? *Linguagem em (Dis)curso*, v. 4, n. 1, p. 205-231, 2010.
- BUNZEN, C. O ensino de “gêneros” em três tradições: implicações para o ensino-aprendizagem de língua materna. In: COVRE, A. et al. (Org.). *Quimera e a peculiar atividade de formalizar a mistura do nosso café com o revigorante chá de Bakhtin*. 1. ed. São Carlos: GECE, 2004, p. 221-258.
- COSTA, A. C. *Tradições discursivas em A Província de São Paulo (1875): gêneros textuais e sua constituição*. In: Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa, São Paulo, 2008
- COUTINHO, M. A.; MIRANDA, F. To Describe Genres: Problems and Strategies. In: BAZERMAN, C.; BONINI, A.; FIGUEIREDO, D. (Ed.). *Genre in a Changing World*. Fort Collins/West Lafayette: Parlor Press, 2009. p. 35-55.

- DIAS, J. A. F. R.; MENEZES, T. S. A. R. Reflexões sobre o ensino de literatura na sala de aula: entraves e possibilidades. *Cadernos do CNFL*, v. 18, n. 6, p. 115-134, 2014.
- FRANCESCHINI, S.; GORI, S.; RUFFINO, M.; VIOLA, S.; MOLTENI, M.; FACOETTI, Andrea. Action video games make dyslexic children read better. *Current Biology*, v. 23, n. 6, 2013, p. 462-466.
- GEE, J. P. What video games have to teach us about learning and literacy. *Computers in Entertainment (CIE)*, v. 1, n. 1, 2003, p. 20-20.
- _____. Why game studies now? Video games: A new art form. *Games and culture*, v. 1, n. 1, 2006, p. 58-61.
- GIL, A. C. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1994.
- GOLDBERG, H. *All your base are belong to us: How fifty years of videogames conquered pop culture*. Danvers: Crown Archetype, 2011.
- GOLDBERG, J. Reabilitação como processo: o centro de atenção psicossocial. In: PITTA, A. (Org.). *Reabilitação Psicossocial no Brasil*. São Paulo: HUCITEC, 2001, p. 33-47.
- GREENFIELD, P. M. *Mind and media: The effects of television, video games, and computers*. Hove: Psychology Press, 2014.
- HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. New York/London: Routledge, 2014.
- KRESS, G. R.; VAN LEEUWEN, T. *Reading images: The grammar of visual design*. Hove: Psychology Press, 1996.
- LIM, S.; HOLT, L. L. Learning Foreign Sounds in an Alien World: Videogame Training Improves Non-Native Speech Categorization. *Cognitive Science*, v. 35, n. 7, p. 1390-1405, 2011.
- MAX Payne 3*. New York: Rockstar Games, 2012.
- MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.). *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19-36.
- _____. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. 1 ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- MORIN, E. A necessidade de um pensamento complexo. In: MENDES, C. (Org.); LARRETA, E. (Ed.). *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, p. 69-77.
- OLIVEIRA, M. A. *Dialética hoje: Lógica, metafísica e historicidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- OLHAR DIGITAL. *Câmara aprova redução de impostos para jogos*. 2011. Disponível em: <<http://olhardigital.uol.com.br/games-e-consoles/noticia/camara-aprova-reducao-de-impostos-para-jogos/22615>>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- PRIOR, P. From Speech Genres to Mediated Multimodal Genre Systems: Bakhtin, Voloshinov, and the Question of Writing. In: BAZERMAN, C.; BONINI, A.; FIGUEIREDO, D. (Org.). *Genre in a Changing World*. Fort Collins: The Wac Clearinghouse and Parlor Press, 2009. p. 17-34.
- RECKLESSCON. *Max Payne 3 – All clue locations (Chapters 1 – 14)*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bqNOTDNJ5dk>>. Acesso em: 02 dez. 2013.
- RODRIGUES, R. G.; CERUTTI-RIZZATTI, M. E. C. *Linguística aplicada: ensino de língua materna*. Florianópolis: LLV/ CCE/UFSC, 2011.
- ROJO, R.; SCHNEUWLY, B. As relações oral/escrita nos gêneros formais e públicos: o caso da conferência acadêmica. *Linguagem em (dis)curso: LemD*, Tubarão, v. 6, n. 3, p.463-493, set./dez. 2006.

- THOMASSON, A. L. Speaking of Fictional Characters. In: WEBER, M.; BLUM, P. (Ed.). *Dialectica*. 2. ed. Genebra: Editorial Board Of Dialectica, 2003. p. 205-223. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1746-8361.2003.tb00266.x/abstract>>. Acesso em: 18 nov. 2013.
- VYGOTSKY, L. S. *Mind in society: the development of higher psychological processes*. Cambridge: MIT Press, 1986.
- ZILBERMAN, R. *A leitura e o ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 1988.

Bom-crioulo: a construção de um tipo

Bom-crioulo: a type's construction

Bianca Ferraz Bitencourt

Resumo: *Bom-Crioulo*, romance de Adolfo Caminha, publicado em 1895 e classificado como pertencente ao Naturalismo, é uma obra que aborda o tema da homossexualidade entre dois marinheiros, a partir de um viés cientificista, de acordo com o que a já propunha a escolha literária na qual está inserida. Durante a obra, diversas relações triangulares, diversas relações triangulares se estabelecem, o que remete à teoria proposta por René Girard. Dessa forma, há uma convergência no que diz respeito à representação do desejo e ao estabelecimento de categorias como a do “herói-escravo”. Assim, este estudo pretende analisar o romance do escritor brasileiro a partir de sua fortuna crítica bem como construir uma interpretação com os elementos apontados por Girard, enfatizando o tipo de herói que a obra apresenta.

Palavras-chave: Naturalismo; Literatura brasileira; Romance.

Abstract: *Bom-Crioulo*, an Adolfo Caminha's novel, published in 1895 and classified as being of Naturalism, is an opus which approaches the subject of homosexuality between two seamen, as from a scientific view, according to what was already proposed by the literary school which it is inserted in. During the novel, many triangular relationships are established, what brings to mind René Girard's theory. By the way, there is a very interesting convergence in regard to the representation of the desire and the establishment of categories, like the “herói-escravo”. Therefore, this study intends to analyze the Brazilian writer's novel by its criticism writing such as to construct an interpretation with elements pointed by Girard, emphasizing the type of hero presented.

Keywords: Naturalism; Brazilian literature; Novel.

1. Introdução teórica: a teoria do desejo mimético

Muitas vezes o desejo pode ser representado através de uma linha reta que liga o sujeito desejante ao objeto, fazendo-nos crer que o desejo é espontâneo. René Girard, no entanto, propõe uma configuração diversa: segundo ele, o essencial do desejo está além da linha que liga o sujeito desejante ao objeto e relaciona-se à presença de outro elemento. Ao terceiro elemento que compõe o desejo, dá-se o nome de *mediador*, que se caracteriza como aquele que “se irradia ao mesmo tempo em direção ao sujeito e em direção ao objeto” (GIRARD, 2009, p. 26). Se, ao ligar dois elementos, usa-se a reta, para representar a tripla relação assinalada por Girard à figura mais indicada é o triângulo.

A teoria de Girard que discute a natureza do desejo e que está presente em sua obra *Mentira Romântica, Verdade Romanesca*, parte do princípio de que seu caráter é mimético, ou seja, ela considera que o desejo é resultado da presença de um mediador e, por isso, não desejamos direta ou espontaneamente, mas indiretamente, através do

Outro. O próprio título da obra está pautado nessa definição construída por Girard. De um lado, estão os autores que apresentam o desejo como sendo espontâneo e que fazem parte da *Mentira romântica*; de outro, estão os autores que se enquadram na *Verdade romanesca* e desenvolvem a noção de que o desejo que se estabelece entre dois sujeitos é, na verdade, consequência da mediação de um terceiro termo.

A teoria do desejo mimético é baseada, então, na imitação de modelos. Quando Dom Quixote se nomeia cavaleiro andante e elege Amadis como modelo, ele deixa de desejar espontaneamente e passa a desejar o mesmo que Amadis, constituindo, assim, uma relação triangular, em que Dom Quixote aparece como sujeito desejante, o ideal da cavalaria andante como objeto e essa relação é mediada por Amadis de Gaula.

É através da análise de grandes obras do cânone literário, como *Dom Quixote*, *O Vermelho e o Negro* e *Em busca do tempo perdido*, que Girard se propõe a provar essa teoria, classificando as relações de mediação em dois tipos: a mediação externa e a mediação interna. A diferenciação desses dois tipos de mediação se dá, essencialmente, pela distância existente entre o mediador e o sujeito desejante; distância essa que não é, apenas ou necessariamente, geográfica, mas primeiramente espiritual.

Em *Dom Quixote*, o protagonista imita Amadis, mas nenhum contato é possível entre os dois. Nesse caso, fala-se em mediação externa, pois “a distância é suficiente para que as duas esferas de *possíveis*, cujo centro está ocupado cada qual pelo mediador e pelo sujeito, não estejam em contato” (GIRARD, 2009, p. 33). A mediação interna, por sua vez, ocorre quando essa mesma distância está reduzida de modo a permitir que as duas esferas penetrem uma na outra, com maior ou menor profundidade, como ocorre, por exemplo, em *O Vermelho e o Negro*, quando Julien Sorel consegue tornar-se amante de Mathilde, subindo a uma posição de destaque. A diferença de mediação nos exemplos citados anteriormente é de suma importância, pois, se Dom Quixote não pode competir com Amadis, Julien pode, por outro lado, cortejar outra mulher, a fim de fazer com que Mathilde o deseje através do mecanismo mimético.

Casos como o de *O Vermelho e o Negro* existem porque neles o mediador deseja (ou poderia desejar) o mesmo objeto que o sujeito. Como consequência disso, Girard explica que:

A mediação gera um segundo desejo inteiramente idêntico ao do mediador. Vale dizer que nos deparamos com dois desejos *concorrentes*. O mediador não pode mais desempenhar seu papel de modelo sem interpretar também, ou parecer interpretar, o papel de obstáculo. (GIRARD, 2009, p. 31)

Se o herói da mediação externa proclama o seu modelo em voz alta, como o faz Dom Quixote em relação a Amadis, é na mediação interna que o herói busca dissimular esse desejo, por acreditar que o mediador funciona como um obstáculo, cuja aparência hostil faz apenas aumentar o prestígio do desejo. O sujeito se convence de que, aos olhos do objeto desejado, é inferior e, por isso, desenvolve pelo modelo “um sentimento dilacerante formado pela união destes dois contrários que são a mais submissa veneração e o mais intenso rancor” (GIRARD, 2009, p. 34): o ódio.

A mediação interna, devido a sua natureza triangular, se esconde, muitas vezes, em denominações genéricas como ciúme e inveja. Ambos supõem uma tripla presença: presença do sujeito, presença do objeto e presença daquele de quem se sente ciúme ou daquele de quem se tem inveja. No caso do ciúme, por exemplo, o sujeito desejante supõe que seu desejo é espontâneo e que foi precedente à intervenção do elemento

mediador, que é caracterizado como um intruso, camuflando a sua verdadeira natureza, que é de ordem mimética.

Para que a relação triangular seja verdadeiramente compreendida é necessário lembrar as artimanhas utilizadas pelo velho Sorel em *O Vermelho e o Negro*, ao negociar a ida de Julien para a casa do Sr. de Rênal, insinuando possuir outra proposta. Diante do estratagema, o Sr. de Rênal fica preocupado, pois acredita que a outra proposta advém de seu inimigo, Valenod. Assim funciona o desejo triangular: o Sr. de Rênal deseja Julien porque acredita que outro também o quer. Dessa forma, o objeto do desejo acaba sendo transfigurado, pois é alvo do prestígio e influência exercida pelo mediador.

A proximidade do mediador em relação ao sujeito desejante aumenta a chance de que essas duas esferas coincidam e que os dois rivais fiquem cada vez mais ressentidos um com o outro. No entanto, esse ressentimento, essa crença de estarem disputando o mesmo objeto, gera um sentimento ambivalente: ao mesmo tempo em que o sujeito imita o Outro, revelando uma espécie de veneração, também o repudia, pois acredita que ele é um obstáculo a ser vencido, nutrindo, assim, um ódio adorador. Esse é o mecanismo que Girard descreve como “a forma paroxísmica do conflito engendrado pela mediação interna” (GIRARD, 2009, p. 64). Neste tipo de relação, os sentimentos “contraditórios” (isto é, veneração e ódio) mostram-se com tamanha violência que o herói não consegue controlá-los. À medida que o mediador se aproxima do sujeito, o objeto vai perdendo espaço, de forma que o papel mais importante passa a ser desempenhado pelo mediador.

Ao assumir esse papel central, o mediador passa a ser como um sol em torno do qual o sujeito orbita como faria um planeta. Embora o herói tente nos convencer de que seu desejo é independente do de seu rival, percebe-se que o maior interesse do sujeito é a frustração de seu rival, o mediador. No limite, apenas uma vitória sobre ele é que lhe interessa verdadeiramente. Assim, Girard nos diz que “Não é *em* seu mediador que ele [o herói] deseja, é na verdade *contra* ele.” (GIRARD, 2009, p. 73):

Na obra *Mentira romântica, verdade romanesca*, Girard parte de Cervantes e chega a Dostoiévski traçando o desenvolvimento do desejo triangular, passando pela mediação externa e analisando diferentes relações mediadas internamente nas obras canônicas selecionadas. É através da presença simultânea desses dois tipos de mediação, em uma obra, que Girard aponta a unidade da literatura romanesca, cujas bases teóricas provêm das relações triangulares.

Ao passo que o desejo triangular já está caracterizado, torna-se essencial a compreensão de sua origem. Já sabemos que o desejo não é espontâneo e que está associado à existência de um mediador. No entanto, é preciso entender qual o motivo de fascínio que o mediador exerce, a ponto de fazer com que o herói queira imitá-lo. Primeiramente, é necessário que o herói acredite ser, em algum aspecto, inferior ao outro e que, por isso, o mediador lhe apareça como um obstáculo que, ao mesmo tempo em que é motivo de ódio, é também motivo de adoração, pois o sujeito deseja possuir as suas características, para livrar-se da suposta inferioridade. Assim, o herói deseja tornar-se o mediador, ou ainda, absorver o seu ser. Segundo Girard, essa é a causa universal pela qual os heróis deixam de desejar por si mesmos e imitam o desejo do outro. “Todos os heróis de romance se detestam a si mesmos em um nível mais essencial que o das ‘qualidades’” (GIRARD, 2009, p. 79), o que significa que o herói, ao crer-se inferior, acredita também que essa característica se estende a tudo aquilo que está em seu domínio, como se fosse vítima de uma maldição. O *Outro*, cultuado pelo herói, parece ser aquele que usufrui das qualidades superiores, que se assemelham a uma herança

divina. É aqui que se torna possível entender, em nível mais profundo, o sentimento duplo de ódio e veneração que acomete o herói: desejando ascender à superioridade, existente no mediador, o herói passa a cultuá-lo, mas acha que o *Outro*, portador de características divinas, é hostil, o que lhe causa ódio, que, para Girard, “é a imagem invertida do amor divino” (GIRARD, 2009, p. 86).

Até agora exploramos uma das arestas do triângulo do desejo, aquela que liga o sujeito desejante ao mediador, mas é necessário também conhecer outro lado dessa relação: aquele que liga o mediador ao objeto. Os mecanismos que regulam os dois lados são bastante parecidos e, por isso, Girard afirma que o triângulo romanesco é isóscele e “o desejo se torna assim cada vez mais intenso conforme o mediador se aproxima do sujeito desejante” (GIRARD, 2009, p. 110). Quanto maior a proximidade entre o objeto e o mediador, mais torturante será o desejo para o sujeito. É por isso que a definição do mediador diz respeito àquele que, como dito anteriormente, se irradia simultaneamente em direção ao sujeito e ao objeto: se a distância for grande, a irradiação será difusa e designará poucas coisas; mas, se, ao contrário, o mediador estiver próximo, a irradiação será intensa e, por isso, os desejos assumirão facetas mais violentas. À medida que o mediador avança progressivamente, ficando cada vez mais próximo do objeto, o desejo torna-se cada vez mais febril e instala-se a certeza de que, embora o objeto, tão desejado, esteja próximo, quase ao alcance das mãos, ainda existe um obstáculo que o separa do sujeito: o mediador em pessoa. Quanto maior a proximidade do mediador e, conseqüentemente, maior a intensidade da paixão, o valor concreto do objeto se reduz, pois é o mediador que passa a ocupar a posição de destaque, como um inimigo a ser vencido ou, nas palavras de Girard: “À medida que cresce o papel do *metafísico* no desejo, o papel do *físico* decresce.” (GIRARD, 2009, p. 111).

O aspecto físico que perde seu valor pode ser percebido quando os heróis, finalmente, superam os obstáculos e alcançam o objeto desejado e, ainda assim, sentem decepção, como se houvessem batalhado por algo que não valia tanto. Girard explica que as propriedades físicas do objeto formam um fator apenas secundário e que são incapazes de prolongar o desejo e que também não é a ausência de gozo físico que decepçiona o herói.

A decepção é propriamente metafísica. O sujeito constata que a posse do objeto não mudou seu ser; a metamorfose esperada não se realizou. A decepção é tanto mais terrível que a “virtude” do objeto parece mais abundante. A decepção se agrava, por conseguinte, à proporção que o mediador se aproxima do herói. (GIRARD, 2009, p. 114)

A aproximação do mediador é responsável também por outro fenômeno: o da atomização da personalidade. Isto significa que o personagem “é a um só tempo uno e múltiplo” (GIRARD, 2009, p. 118), e essa fragmentação da unidade em multiplicidade constitui um termo da mediação interna.

O desejo triangular se apresenta, em Girard, como uma estrutura universal, que pode ser organizada de diversas formas e estar relacionada com obras e autores diversos, por tratar-se de uma estrutura dinâmica que compreende os extremos da literatura romanesca. Cada romancista retrata esse objeto de uma maneira diferente, pois os escritores situam-se em níveis diferentes, isto é, há alguns que conseguem desvendar as engrenagens do desejo a ponto de conhecer suas metamorfoses, enquanto há outros que o visualizam apenas de forma menos nítida e profunda.

O desejo metafísico possui ainda a propriedade do contágio. Na mediação interna, o contágio ocorre quando um desejo alheio se espalha através do contato com o sujeito que deseja originalmente. Conforme ocorre a aproximação entre o mediador e o herói, o desejo torna-se cada vez mais contagiante e é por isso que aproximação e contaminação “não constituem, no fundo, senão um mesmo e único fenômeno” (GIRARD, 2009, p. 126). A contaminação é um fenômeno que age na mediação interna de maneira muito generalizada, de forma que qualquer indivíduo pode tornar-se mediador do vizinho, sem ao menos entender o seu papel na mediação. Em casos como esse, “dois triângulos idênticos e de sentido contrário vão então se superpor um ao outro”. (GIRARD, 2009, p. 126)

A esta altura, é possível começar a questionar a maneira como se desenvolvem alguns desejos específicos, por exemplo, quando há desejo sexual, temos dois personagens (sujeito e objeto). Como é que o mediador intervém nessa relação, ou ainda, se o desejo é mimético, qual é o elemento que é imitado, se temos apenas dois indivíduos?

O desejo sexual, segundo Girard, não precisa da presença de um mediador para ser classificado como triangular, pois o ente amado cumpre tanto o papel de objeto quanto de sujeito para o amante.

O desdobramento faz surgir um triângulo cujos três ângulos estão ocupados pelo amante, pela amada e pelo corpo dessa amada. O desejo sexual, como todos os desejos triangulares, é sempre contagioso. Quem diz contágio diz, obrigatoriamente, segundo desejo incidindo sobre o *mesmo* objeto que o primeiro desejo. Imitar o desejo de seu amante é desejar-se a *si próprio* graças ao desejo desse amante. (GIRARD, 2009, p. 132)

Esse tipo de mediação dupla, em particular, recebe o nome de *coquetismo*.

A *coquette* define um tipo que funda seu amor próprio na preferência que os outros lhe dão e, por isso, ela procura, insistentemente, provas dessa preferência. Um dos mecanismos utilizados por esse tipo é que ela alimenta e atíça os desejos dos outros, não para entregar-se a eles, mas para recusá-los. A *coquette* “não quer entregar sua preciosa pessoa aos desejos que ela provoca, mas ela não seria tão preciosa se não os provocasse.” (GIRARD, 2009, p. 133). A indiferença da *coquette* pelo indivíduo que a deseja parece ser o elemento fundamental desse tipo de mediação. Ao passo que existe a indiferença, que, segundo Girard, “não é ausência de desejo; é o inverso de um desejo por si próprio” (GIRARD, 2009, p. 133), o sujeito que ama acredita ver nesse sentimento a divindade da qual ele é excluído e deseja conquistar. É por essa razão que se estabelece um círculo vicioso, próprio da mediação dupla, em que o sujeito e a *coquette* protagonizam uma relação triangular. O ser indiferente parece usufruir o tempo todo de si mesmo e possuir sempre um domínio próprio, derivado de sua autonomia divina, que o sujeito desejante quer alcançar. Assim, o indiferente é quase um Deus.

Como no universo da mediação interna qualquer desejo pode gerar desejos de outrem, formando assim desejos concorrentes, para obter sucesso no campo amoroso, é necessário utilizar a dissimulação. A mentira é essencial neste ponto, pois, ao oferecer o desejo como espetáculo, oferece-se também a possibilidade mimética, criando assim novos obstáculos para se chegar ao objeto desejado. A mediação dupla estabelece, no campo amoroso, uma verdadeira relação entre amo e escravo: cada um dos indivíduos aposta à própria liberdade. O embate só chegará ao final quando um dos dois fraquejar e deixar de dissimular, isto é, confessar seu desejo, humilhando o próprio orgulho. O mecanismo que permite que essa relação se efetue é que o *escravo*, ao declarar seu

desejo, destrói qualquer possibilidade de reciprocidade pela parte do *amo*, que continua a ser indiferente. A indiferença do *amo*, por sua vez, faz com que o escravo se desespere, desejando-o ainda mais. Ainda a respeito da mediação dupla, Girard nos diz que ela “devora e digere pouco a pouco ideias, crenças e valores, mas respeita os despojos: mantém a aparência da vida” (GIRARD, 2009, p. 167), consistindo, então, em uma figura fechada em si mesma, na qual o desejo circula e se nutre de sua própria substância.

Se todo desejo exibido pode provocar desejo em um rival, é necessário que a dissimulação seja perfeita; caso contrário, não é possível apoderar-se do objeto desejado, pois “basta que o sujeito deixe transparecer seu desejo de posse para que o mediador sem perda de tempo copie esse desejo” (GIRARD, 2009, p. 187). Entregar-se ao desejo sexual ou dissimular de maneira falha, acarreta consequências perigosas para o sujeito, pois a única maneira possível de chamar a atenção do amado é fingindo indiferença. Exigir a dissimulação é uma característica própria da mediação interna e, pelos motivos apresentados anteriormente, é a causa de uma série de consequências deploráveis no campo do desejo sexual.

A sexualidade tem uma ascese para o desejo: conforme o mediador se aproxima, o controle sobre o desejo diminui e resistir a ele torna-se doloroso. O fascínio que domina o sujeito está em toda parte, embora nem sempre se mostre, assumindo formas de engajamento ou desprendimento em relação ao desejo. A sexualidade, assim, assume o papel de um “espelho da existência por inteiro” (GIRARD, 2009, p. 189) do sujeito.

A relação entre *amo* e escravo, marcada pela indiferença de um e dissimulação de outro, caracteriza-se também pelo fato de que o escravo torna-se parte de um jogo em que o *amo* é o centro. O *amo*, por sua vez, “está fadado à desilusão e ao tédio” (GIRARD, 2009, p. 193). O resultado da disputa que se estabelece entre os indivíduos é que, ao apoderar-se do objeto tão desejado, o sujeito desejante sente-se ainda incompleto, incapaz de acessar as maravilhas divinas que acreditava possuir ao alcançar o objeto, isto é, o objeto, ao se deixar possuir, perde todo o seu valor por entregar-se. É por isso que o *amo* “procura o obstáculo insuperável e é muito raro que não o encontre” (GIRARD, 2009, p. 205). Ao eleger um mediador, o sujeito, vítima da mediação interna, acrescenta também sua crença de que o desejo do mediador lhe impõe um obstáculo mecânico. Somando-se o fato de que o sujeito acredita ser inferior ao outro, tem-se que a escolha do mediador é feita não pelas suas qualidades positivas, mas pelo obstáculo que ele pode representar.

Um dos princípios fundamentais da literatura romanesca, para Girard, é o movimento em direção à escravidão. Esse é um dos pontos precisos de aplicação das leis dos desejos nas obras romanescas, que, apesar de estarem dispostas sob os mesmos dispositivos do desejo, não se tornam uniformes entre si, devido aos diferentes níveis de conhecimento que o romancista adquire a respeito do assunto.

O romancista, em *Mentira romântica, verdade romanesca*, aparece como “um homem que venceu o desejo” (GIRARD, 2009, p. 262), o que significa que ele é um herói curado do desejo metafísico. Em outras palavras, Girard propõe que o romancista é, na verdade, um herói metamorfoseado e, em sua obra, a narração frequente personagens em que o desejo aparece de forma análoga ao que aconteceu consigo mesmo. Em alguma medida, a estética, que triunfa na obra do romancista, se confunde com a felicidade do herói que renuncia ao desejo.

Deve-se reservar o título de herói de romance à personagem que triunfa do desejo metafísico numa conclusão trágica e se torna assim *capaz de escrever o romance*. O herói e seu criador ficam separados no decorrer de todo o romance, mas se juntam na conclusão. (GIRARD, 2009, p. 330)

O destino, ou a verdade, do desejo metafísico é a morte. Inúmeras obras romanescas indiciam esse inevitável acontecimento, decorrente das contradições que fundam o desejo. O vencedor será aquele que sentir menos. Entre amo e escravo, é o herói mais apaixonado quem perde a disputa. Para ser favorecido nesse duelo, é preciso frieza, qualidade pouco presente no ser apaixonado. É renunciando à divindade do amo que o herói renuncia também à escravidão. Assim, ele triunfa, ainda que no fracasso.

O tipo de herói estabelecido na obra de René Girard é o modelo que será utilizado para a análise pretendida neste trabalho. Todos os dados sobre o desejo serão dispostos de maneira a realizar uma interpretação psicanalítica, à maneira de Girard, sobre um romance naturalista ainda pouco estudado. A transferência de uma teoria embasada em grandes romances da literatura universal a uma obra relativamente desconhecida apresenta-se como um grande desafio. Nos próximos capítulos, veremos como o desejo adquire centralidade na condição humana em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha e como a resposta de Girard pode ser enquadrada nessa obra naturalista brasileira.

2. O bom-crioulo, de Adolfo Caminha

Publicado em 1895, o romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, é classificado como uma obra naturalista, ainda que tardia. O enredo conta a história de Amaro, escravo, que ingressa na Marinha em busca de liberdade. Após anos de serviço, Amaro apaixonou-se por um grumete recém-chegado, Aleixo, um menino vindo do Sul do Brasil. Para conquistá-lo, Amaro, ou Bom-Crioulo, como também é conhecido, faz-se amigo e protetor do jovem rapaz, aconselha-o na maneira de preparar as vestes e de se portar. Com o tempo, Amaro ganha a confiança do grumete e os dois passam a viver um romance. Entusiasmado com o desenrolar da relação, Bom-Crioulo leva Aleixo à Rua da Misericórdia, onde a portuguesa Dona Carolina possui um sobrado e pode arranjar-lhes um quatinho para que se encontrem. Ao chegarem à casa de Dona Carolina, ou Carola Bunda, apelido que recebeu quando ainda era prostituta, ela se mostra muito contente com a presença de Amaro e diz-lhe ser muito grata, por ele ter salvado sua vida em uma ocasião anterior, episódio que foi o marco inicial dessa amizade. Com prazer, oferece aos dois marinheiros um quarto. Satisfeitos com o resultado, Amaro e Aleixo passam a se encontrar lá sempre que possível. No entanto, conforme o tempo passou, Amaro foi transferido de embarcação, sendo obrigado a deixar a velha corveta em que conhecera Aleixo. Os afazeres do novo trabalho tomam-lhe tempo, as folgas são reguladas e o comportamento ansioso de Bom-Crioulo faz com que suas saídas sejam poucas e dificilmente autorizadas. Aleixo passa agora muito tempo sozinho no quarto da Rua Misericórdia e descobre em Carolina uma mulher com trejeitos maternos. A intenção da portuguesa, no entanto, é conquistar o grumete, pois ela se acha ainda jovem o suficiente para viver um caso de paixão. A partir desse interesse que Carolina manifesta, Aleixo passa a ver sua própria sexualidade de outra maneira e, assim, se entrega à mulher. O novo casal vive tranquilamente, embora Aleixo ainda receie que Bom-Crioulo apareça por ali e exija explicações. Enquanto isso, Bom-Crioulo está enfermo, internado em um hospital, onde a vida é monótona e ele anseia,

novamente, pela liberdade, ou, pelo menos, que Aleixo mande notícias ou visite-o. Pensar no grumete traz-lhe, simultaneamente, doces e raivosas recordações. Por um lado, Amaro o ama, por outro, pensa que Aleixo assumiu um comportamento ingrato ao abandoná-lo. Um dia, Herculano, um marinheiro conhecido de Amaro, aparece no hospital para visitar um conhecido. Bom-Crioulo logo trata de conversar com o marinheiro, perguntando-lhe sobre tudo e todos, mas tendo interesse apenas em saber de Aleixo. Herculano diz que Aleixo está amigado com uma mulher. Bom-Crioulo se espanta e acha impossível. A notícia, no entanto, domina seu corpo e a raiva de Aleixo, somada à necessidade de esclarecer esta situação, fazem com que o negro fuja da enfermaria. No dia seguinte, Amaro procura Aleixo e descobre que ele está envolvido com Dona Carolina, fato que o deixa completamente transtornado, pois, em sua imaginação, Aleixo não o trocaria por uma mulher. Diante da revelação e tomado pelo ódio, Bom-Crioulo saca sua navalha e assassina Aleixo.

A temática da obra foi motivo de polêmica por muito tempo. Antônio Cândido diz que se trata “do primeiro romance brasileiro centralizado pelo homossexualismo” (CÂNDIDO, 1999, p. 57). Já Temístocles Linhares diz que “o assunto era o mais ousado possível. Até então, ninguém abordara um caso de anormalidade de conduta sexual humana em romance no Brasil” (LINHARES, 1987, p. 222). A crítica da época parece ter sido intimidada por um assunto tão inovador, pois são poucos os registros em que *Bom-Crioulo* aparece. Um dos registros encontrados é de autoria de Valentim Magalhães. No excerto transcrito abaixo, pode-se perceber como a questão homossexual constituía um verdadeiro tabu.

Ora o *Bom Crioulo* excede tudo quanto se possa imaginar de mais grosseiramente immundo [...] É um livro ascoroso, porque explora – primeiro a faze-lo, que eu saiba – um ramo da pornographia até hoje inédito por inabordável, por ante-natural, por ignóbil. Não é pois somente um livro *faisandé*¹: é um livro-pôdre; é o romance-vomito, o romance-poia, o romance-pús. (MAGALHÃES, 1895, p. 1)

No artigo “Transcrição”, da *Gazeta de Petrópolis*, em 1897, Gustavo Santiago fazia também sua crítica à obra do cearense. De certo modo, é um elogio ao talento de Caminha como romancista, embora o autor não perca a chance de passar a opinião ruim sobre o livro publicado em 1895: “O *Bom crioulo* é antiphatico, repugnante, nojento, de uma crueza violenta e descarnada; mas tem páginas de mão de mestre. Não é, por certo, qualquer que as escreve assim.” (SANTIAGO, 1897, p. 2).

Se, para os críticos contemporâneos à publicação da obra, tratar da homossexualidade em literatura constituía uma alusão pornográfica do antinatural, para a crítica Flora Sussekind, tratar deste tema é uma forma de atingir estigmas sociais:

O *Bom Crioulo* foge ao cenário habitual dos estudos de temperamento (os “lares” de famílias abastadas), tomando como objeto um “temperamento doentio” oriundo das camadas populares e marcado por dois *estigmas* na sociedade brasileira: a raça negra e o homossexualismo. (SUSSEKIND, 1984, p. 135)

¹ No seu sentido original, o verbo francês *faisander* significa, segundo o dicionário Michaelis, “submeter à caça a um início de decomposição para fazer com que adquira um cheiro penetrante para que, ao ser cozida, tenha um bom odor ao olfato”. Alguns sinônimos possíveis são *corrompre*, *putréfier*, *infecter* e *détériorer*.

Em consonância com Sussekind, está Carlos Eduardo Bezerra, que assinala o processo criativo de Caminha, que:

coloca em cena sujeitos considerados marginais, cuja entrada na literatura evidencia a existência deles na sociedade, o que, de algum modo, confronta o *status quo* e a moral burguesa, muitas vezes presente na constituição do cânone literário, seja na construção de modelos de narrativas ou na criação de imagens de excelência ou de verdadeiros paradigmas da representação do masculino e do feminino. (BEZERRA, 2006, p. 98)

Nas próximas páginas, serão apresentadas breves análises a respeito dos ambientes e personagens inscritos no romance indicado, para que se possa entender qual é o tipo de rompimento que a obra de Caminha estabelece com relação às outras, consideradas canônicas, aspecto apontado pelos dois últimos críticos citados.

2. 1. O meio

2. 1. A. A corveta e a marinha

Amaro e Aleixo trabalham juntos, na mesma embarcação, “a velha e gloriosa corveta” (CAMINHA, 1983, p. 9), que, devido talvez a sua idade, apresenta características modificadas em relação aos tempos antigos, em que ela ainda possuía aspecto guerreiro, capaz de entusiasmar as pessoas. Na época dos personagens do romance, no entanto, a corveta já está bastante mudada, com o casco negro e com as velas cheias de mofo e se anuncia como um esquife agourento, como um prenúncio da trágica história que dentro dela começaria.

A primeira cena da obra de Caminha, que aparece logo após a descrição da corveta, é uma cena do castigo corporal de três marinheiros. Já nesse momento é possível perceber como a Marinha aparece ligada a um ideal hierárquico forte, que, somado à disciplina exigida pela instituição, fazia com que os marinheiros sentissem “um respeito profundo chegando às raias da subserviência animal que se agacha para receber o castigo, justo ou injusto, seja ele qual for” (CAMINHA, 1983, p. 11). O guardião Agostinho, personagem responsável por aplicar o castigo, isto é, a chibata, sente um prazer especial ao castigar os marinheiros. Ao castigar Amaro, Agostinho só se dá por satisfeito, estremecendo de prazer, quando o seu golpe vence a força física do negro, fazendo-o sangrar, como um carrasco sádico, que se alegra com o sofrimento de sua vítima.

A Marinha aparece também como um ambiente homoerótico, em que a prática homossexual é disseminada até mesmo pelos marinheiros de alta patente. Ainda no início da obra, descobre-se que Amaro deseja embarcar num navio cujo comandante é conhecido por ser, verdadeiramente, um cavalheiro, além de amigo de todos. Esse comandante, chamado Albuquerque, é o mesmo de que se falavam coisas: “Isso de se dizer que preferia um sexo a outro nas relações amorosas podia ser uma calúnia como tantas que se inventam por aí... Ele, Bom-Crioulo, não tinha nada que ver com isso. Era uma questão à parte, que diabo! ninguém está livre de um vício.” (CAMINHA, 1983, p. 20). Outra passagem em que é possível inferir que a homossexualidade era comum no ambiente da Marinha diz respeito ao momento em que a relação entre Amaro e Aleixo começa a ser de conhecimento de todos, até mesmo do comandante, que, apesar de se fingir indiferente, mantinha-se prevenido para o caso de um flagrante; entre os oficiais, o caso era motivo de risos maliciosos.

É Cavalcanti Proença quem alerta sobre o escândalo causado pela obra “não só pela reação do público, não acostumado aos temas escabrosos, como pela da Marinha, que o recebeu como um inimigo da instituição, tanto mais escrito por um ex-oficial da Armada.” (PROENÇA, 1974, p. 161).

Certamente, as descrições da corveta e da Marinha constituem um fator importante para a estrutura da obra de Caminha, pois a forma como as imagens desses ambientes são construídas permite que o leitor perceba as nuances de tratamento que as relações homossexuais recebem, ao passo que, mesmo sendo frequentes no ambiente descrito, ainda eram vistas como um vício, um mal. Além da homossexualidade, assunto tratado durante toda a obra, outro aspecto passível de discussão é a denúncia a respeito dos castigos corporais excessivos cometidos na marinha através da chibata, que, Caminha como ex-oficial, era contra e lutava por sua abolição.

2. 1. B. O sobradinho e a rua da misericórdia

Em relação à cidade, o ambiente que predomina na obra de Caminha é o sobradinho de Dona Carolina, situado na Rua da Misericórdia. Já sobre essa rua, pode-se consultar o que disse o cronista João do Rio:

A rua da misericórdia, [...], com as suas hospedarias lóbregas, a miséria, a desgraça das casas velhas e a cair, os corredores bafientos, é perpetuamente lamentável. Foi a primeira rua do Rio. Dela partimos todos nós, nela passaram os vice-reis malandros, os gananciosos, os escravos nus, os senhores em redes; nela vicejou a imundície, nela desabotoou a flor da influência jesuítica. Índios batidos, negros presos a ferros, domínio ignorante e bestial, o primeiro balbucio da cidade foi um grito de misericórdia, foi um estertor, um ai! tremendo atirado aos céus. (RIO, 2008, p. 35)

A partir deste pequeno excerto da obra de João do Rio, pode-se perceber que a Rua da Misericórdia, escolhida por Caminha para testemunhar não apenas o início da vida conjunta de Amaro e Aleixo, como também o final trágico desse romance, está marcado por uma carga negativa, em que reina a miséria e a desgraça, ou seja, um lugar perfeito para que o desfecho, culminante no assassinio de Aleixo, aconteça.

É nessa rua carregada de elementos negativos que se situa o sobrado de Dona Carolina, “um sobradinho com persianas, de aspecto antigo, duas varandolas de madeira carcomida no primeiro andar, e lá em cima, no telhado, uma espécie de trapeira sumindo-se, enterrando-se, dependurada quase.” (CAMINHA, 1983, p. 34) Nesse sobrado, o romance entre os dois marinheiros viverá por cerca de um ano, até que Dona Carolina decide conquistar Aleixo, tirando-o do Bom-Crioulo.

A primeira relação amorosa, isto é, a de Aleixo e Bom-Crioulo desenrola, principalmente, em um quartinho que Dona Carolina tem vago e diz ser ótimo para os dois. Até mesmo esse ambiente é caracterizado de uma maneira negativa, pois nele, morrera de febre amarela há pouco tempo um português. Era um quarto independente, espécie de sótão roído, com janela que dava para os fundos da casa. Apesar de ser um ambiente pouco convidativo, Bom-Crioulo não fez caso e tratou logo de investir todo o dinheiro que ganhava com o labor na decoração do quartinho.

Pouco a pouco o pequeno “cômodo” foi adquirindo uma feição nova de bazar hebreu, enchendo-se de bugigangas, amontoando-se de caixas vazias, búzios grosseiros e outros acessórios ornamentais. O leito era uma “cama de vento” já muito usada, sobre a qual Bom-Crioulo tinha o zelo de estender, pela manhã, quando

se levantava, um grosso cobertor encarnado “para esconder as nódoas. (CAMINHA, 1983, p. 38)

Se o ambiente que envolve o romance entre os marinheiros parece ser extremamente decadente e pessimista, o mesmo não acontece quando o foco é a relação estabelecida entre Aleixo e Dona Carolina: não há nenhuma descrição que assuma um tom negativo quando se trata da relação entre os dois. Assim, pode-se inferir que os elementos de descrição dos ambientes são caracteres essenciais na construção da obra, visto que funcionam como forma de anunciar o desastre em que culminará o desfecho do romance. O fato de ser a relação homossexual que apresenta todos os antecedentes trágicos pode ser explicado pela conotação um tanto dúbia que a obra traz da homossexualidade: ora é tratada como algo natural, ora como algo que viola as leis da natureza. É como se estabelecesse um conflito entre a moral dominante da época e uma nova visão; esse discurso dúbio vai se chocando durante toda a obra e desemboca no assassinio de um dos marinheiros. Como assinala Sonia Brayner, vale lembrar que:

a revelação do erotismo humano está, no Naturalismo, ligada a uma visão ideológica e pessimista e confusa. O sexo não é visto como um bem, como o princípio do prazer imprescindível à realização humana. É identificado a estados de degenerescência do povo – o escravo dos instintos – e da burguesia – estrato parasita, dominante e alienado. (BRAYNER, 1979, p. 215)

Alessandra El Far ressalta que, segundo Caminha, *Bom-Crioulo* “contava a história de um marinheiro de origem escrava, homossexual, que, sob a influência do meio, obedeceu aos “instintos torpes” de seu organismo para assassinar o amante.”(EL FAR, 2004, p. 249).

Dessa maneira, acredita-se que o desfecho da obra, que relata o assassinato de Aleixo, não associa diretamente o crime à homossexualidade, mas ao temperamento do protagonista, Amaro. A técnica determinista, muito usada pelos naturalistas, aparece também na obra de Caminha: primeiramente pela escolha dos meios em que a história se situa – ambientes populares e, por vezes, rudes, como a Marinha – e também na escolha dos personagens.

Se, por um lado, não há a defesa direta da homossexualidade na obra, tampouco pode se afirmar que é essa característica do personagem que o torna um assassino, já que, apesar da existência de outras relações homoafetivas no mesmo ambiente em que os personagens estão inseridos, não existe nenhuma menção a outra tragédia decorrente dessa sexualidade.

2. 2. Os personagens

2. 2. A. Amaro (ou bom-crioulo)

Amaro é um ex-escravo, que fugiu da fazenda em busca de liberdade. Ingressou na Marinha, onde não se olhava a cor, “todos eram iguais, tinham as mesmas regalias – o mesmo serviço, a mesma folga.” (CAMINHA, 1983, p. 18). O apelido Bom-Crioulo veio devido ao seu caráter meigo e até os oficiais o tratavam por este nome.

Com efeito, Bom-Crioulo não era somente um homem robusto, uma dessas organizações privilegiadas que trazem no corpo a sobranceira resistência do bronze e que esmagam com o peso dos músculos.

A força nervosa era nele uma qualidade intrínseca sobrepujando todas as outras qualidades fisiológicas, emprestando-lhe movimentos extraordinários, invencíveis mesmo, de um acrobatismo imprevisto e raro. (CAMINHA, 1983, p. 15)

Ao conhecer Aleixo, Bom-Crioulo adquire um ar distraído, pois estava sempre a pensar no grumete. Amaro, que nunca gostara das aventuras com mulheres fáceis, estava totalmente entregue ao garoto, sendo capaz de fazer qualquer coisa para conquistá-lo. No entanto, já no começo da relação entre os dois, Amaro mostra seu temperamento ciumento e possessivo: “- Mas, olhe, você não queira negócio com outra pessoa, dizia Bom-Crioulo. O Rio de Janeiro é uma terra dos diabos... Se eu o encontrar com alguém, já sabe...” (CAMINHA, 1983, p. 26)

Em relação a sua sexualidade, Amaro, apesar de nunca ter gostado das aventuras com as mulheres, também “nunca se apercebera de semelhante anomalia, nunca em sua vida tivera a lembrança de perscrutar suas tendências em matéria de sexualidade” (CAMINHA, 1983, p. 32). A partir deste trecho, é possível perceber que há um sentido antinatural da homossexualidade, como algo que existe fora das normas sociais. Mesmo com esse sentido pejorativo, Bom-Crioulo entende que não há nada que possa fazer, a não ser aceitar sua sexualidade e vivê-la, a exemplo dos oficiais e outros companheiros de bordo que praticavam atos semelhantes.

Para críticos como Alfredo Bosi, há, no decorrer do romance, a formação de um tipo, referente ao mulato Amaro, que, diferentemente de alguns personagens naturalistas, repletos de inverossimilhanças, é coerente na sua passionalidade que o move, pelos meandros do sadomasoquismo, à perversão e ao crime (BOSI, 2006). Lucia Miguel Pereira diz que o tipo de Amaro “é um dos mais realizados da ficção brasileira” (PEREIRA, 1988, p. 171). Para Massaud Moises, Amaro é também uma denúncia ao regime opressivo em uma obra que foge “dos estereótipos comuns e dos apriorismos falseadores” (MOISES, 1994, p. 248).

As descrições de Amaro, que sempre citam sua força e imponência física, são de extrema importância, pois contrastam com a força psíquica do personagem, que aparece como o lado mais frágil da relação. Ao mesmo tempo em que sua força se alia à sua passionalidade, ela contrasta com a insegurança que o personagem sente em relação ao seu romance, como também aos zelos que ele começa a ter, fazendo de sua vida com Aleixo uma verdadeira convivência matrimonial. É nesse sentido que Osmar Pereira Oliva diz que:

as descrições de Bom-Crioulo dão-lhe uma feição animalesca, irracional, principalmente quando o narrador soma a elas os seus vícios alcoólatras e suas tendências para a prática da violência. A força de negro e sua aparência viril são minadas pela afeição que alimenta por Aleixo. (OLIVA, 2002, p. 4)

Amaro é, para ele, um “Apolo negro, também sedutor” (OLIVA, 2002, p. 4), em que a força e o corpo viril fazem oposição a uma alma sensível, capaz de se apaixonar perdidamente por outro homem.

A personalidade de Amaro configura-se, assim, como a de um apaixonado incurável, extremamente passional, que não aceita a traição de Aleixo, preferindo matá-lo a vê-lo com outra pessoa.

Natureza inteiriça, Amaro se deu todo ao adolescente, a primeira pessoa a penetrar, de fato, na solidão em que sempre vivera. Aquilo não era um ímpeto puramente sexual; era a paixão exigente e total, que só o poderia conduzir, como conduziu, ao crime, quando se viu traído. O final, em que Caminha, abandonando as minúcias

onde tanta vez se perde, faz-se direto e conciso, é uma página de grande beleza e intensidade. (PEREIRA, 1988, p. 173)

2. 2. B. Aleixo

Aleixo é um grumete adolescente, de apenas quinze anos de idade, de olhos azuis e que embarcou quando a corveta estava no sul. Era filho de uma família pobre de pescadores e Bom-Crioulo logo se afeiçoou ao rapaz, não medindo esforços para agradá-lo. Depois que Amaro foi castigado por sua causa, Aleixo passou a estimá-lo como a um amigo dos fracos, sendo que, no princípio, Bom-Crioulo metia-lhe medo.

Aleixo encontra na Marinha uma situação de privilégio, pois passa a ser estimado por todos e até mesmo invejado por alguns. Ele era como um príncipe a bordo, e até os oficiais chamavam-lhe de “boy”.

Amaro desejava-o e passava muito tempo imaginando “o pequeno com seus olhinhos azuis, com todo o seu cabelo alourado, com as suas formas rechonchudas, com o seu todo provocador” (CAMINHA, 1983, p. 23). Ao vê-lo todo engomado e ajeitado, em suas vestes brancas de marinheiro, Amaro logo compara Aleixo a uma menina.

A partir daí a figura de Aleixo passa a estar sempre relacionada a um ideal estético divino ou feminino. Ao ver, já no quartinho da Rua da Misericórdia, Aleixo nu, Bom-Crioulo ficou extático, pois o corpo do grumete dava-lhe frêmitos de excitação, era um “belo modelo de efebo que a Grécia de Vênus talvez imortalizasse em estrofes de ouro límpido e estátuas duma escultura sensual e pujante” (CAMINHA, 1983, p. 39). Além disso, nunca antes Bom-Crioulo havia visto um corpo de homem com formas tão bem torneadas, o que fez com que ele sentisse uma espécie de idolatria diante daquela nudez sensual. Para que Aleixo fosse uma mulher, faltavam apenas os seios!

Com o decorrer da obra e com o crescimento de Aleixo, o rapaz passa a sentir atração por Dona Carolina que, por sua vez, deseja conquistá-lo. Conforme vai se envolvendo com Dona Carolina, desenvolve, ao mesmo tempo, um repúdio em relação a Bom-Crioulo, pois, apesar de lhe dever favores, “não o estimava: nunca o estimara!” (CAMINHA, 1983, p. 56). Para Dona Carolina, Aleixo era o amante quase ideal: leal, sincero e dedicado. O que havia lhe atraído no grumete era que:

Havia no rosto imberbe e liso do grumete uns tons fugitivos de ternura virginal, o quer que era breve e delicado, a branca melancolia de certas flores, o recolhimento ingênuo e discreto de uma educanda; e era isso justamente, era esse *quê* indefinível, essa poesia inocente derramada no semblante de Aleixo, que provocara a portuguesa, ferindo a corda sensível do seu coração abandonado e gasto. (CAMINHA, 1983, p. 59)

É somente após o fim de sua relação com Bom-Crioulo e através do envolvimento com Dona Carolina que Aleixo passa a, finalmente, ganhar formas masculinas, em detrimento das características que o assemelhavam, anteriormente, ao gênero feminino.

Se, no desfecho do romance, Aleixo torna-se vítima, não é por sua conduta homossexual ao aceitar o romance com Amaro, mas pela traição, pelo descumprimento das regras sociais em que está inserido. O que causa a tragédia é, no limite, o conceito de moralidade que legitima o direito de o sujeito de sexo masculino matar em defesa de sua própria honra.

2.2. C. Dona Carolina

Dona Carolina é uma ex-prostituta portuguesa que vive em um sobrado na Rua da Misericórdia. Seu sustento provém do aluguel dos quartos e da renda que um açougueiro com quem se relaciona lhe manda. A sua primeira aparição na obra de Caminha é marcada pela amizade existente entre ela e Bom-Crioulo, amizade essa que começou quando o negro salvou a vida da portuguesa, que estava sendo roubada.

Outro aspecto que se destaca nesta descrição inicial é que ela aparece como uma mulher que “não fazia questão de cor e tampouco se importava com a classe ou profissão do sujeito” (CAMINHA, 1983, p. 35), o que dá a impressão de que se fala de uma mulher sem preconceitos, o que se mostrará falso com o decorrer da obra, visto que, ao se apaixonar por Aleixo, ela pensa estar fazendo um favor ao rapaz:

Era uma pena, decerto, ver aquele rosto de mulher, aquelas formas de mulher, aquela estatuazinha de mármore, entregue às mãos grosseiras de um marinheiro, de um negro... Muita vez o pequeno fora seduzido, arrastado. Ela até fazia um benefício, uma obra de caridade... Aquilo com o outro, afinal, era uma grossa patifaria, uma bandalheira, um pecado, um crime! Se Aleixo havia de se desgraçar nas unhas do negro, era melhor que ela, uma mulher, o salvasse. Lucravam ambos: ele e ela. (CAMINHA, 1983, p. 59)

Quando Carolina decidiu conquistar Aleixo, dispunha-se a dar-lhe tudo que fosse preciso, desde alimentação até vestimentas, e, assim, amigar-se com ele secretamente. O desejo pelo grumete fez com que a portuguesa assumisse um comportamento meigo, guardando guloseimas para Aleixo, por exemplo, e fazendo-se de distraída a fim de mostrar o corpo ao grumete, para excitá-lo. Depois, para Aleixo, Dona Carolina se apresenta como uma “mulher-homem” que deseja possuí-lo como um animal, assumindo uma forma hermafrodita.

Ela, de ordinário tão meiga, tão comedida, tão escrupulosa mesmo, aparecia-lhe agora como um animal formidável, cheio de sensualidade, como uma vaca do campo extraordinariamente excitada, que se atira ao macho antes que ele prepare o bote...
Era incrível aquilo!
A mulher só faltava urrar! (CAMINHA, 1983, pp. 46-47)

2.3. Considerações primeiras

Com base nos dados fornecidos através das breves análises feitas ao longo deste capítulo, pode-se começar a entender de que forma a obra naturalista brasileira será trabalhada em conjunto com a teoria estabelecida por Girard.

Tendo como ponto principal o triângulo formado por Amaro, Aleixo e Dona Carolina, serão discutidas as principais características do desejo mimético, conforme consta em *Mentira romântica, Verdade romanesca*, obra em que as facetas desse desejo são analisadas profundamente.

Dessa forma, o próximo capítulo visa constituir um estudo em que as duas obras (a teórica e a literária) se aproximem, através de estruturas indicadas em uma e que aparecem na outra, como é o exemplo do “tipo” do herói-escravo, que Girard apontou em seu livro, e que vai acabar sendo identificado com Amaro, por suas características.

Os mecanismos da mediação no desejo e as características dos demais personagens envolvidos nessa relação também serão discutidos nas próximas páginas. Com isso, pretende-se não apenas fazer uma análise do romance de Caminha, mas também resgatar o autor do esquecimento em que, muitas vezes, ele permanece.

3. A construção de um tipo: o herói-escravo

Neste momento, após conhecer, ao menos de forma introdutória, a teoria mimética assinalada por René Girard e os aspectos centrais do romance de Adolfo Caminha, é possível traçar uma espécie de rota para percorrer o *Bom-Crioulo* a partir das pautas sugeridas pelo teórico francês. Nesta parte do trabalho, será realizada a aplicação dos conceitos e fórmulas fornecidos por Girard, de modo a identificar no romance escolhido as estruturas relacionadas ao desejo mimético e às suas consequências, entre elas, a formação de um tipo: o herói-escravo.

A primeira questão que se faz essencial lembrar diz respeito à própria essência mimética do desejo, isto é, para Girard, o desejo é sempre caracterizado por ser triangular, contando, assim, com a existência de um sujeito que deseja, um objeto que é desejado e, por fim, um mediador. Ao assumir esta estrutura como sendo a verdadeira, renuncia-se, na verdade, à concepção de que o desejo é espontâneo. Assumi-la significa entender que o desejo se dá através de um fenômeno de contaminação, isto é, o desejo é sempre imitado, há sempre um desejo vizinho passível de ser tomado pelos indivíduos ao seu redor. Se, por um lado, se pega o desejo alheio, por outro lado, cria-se uma rivalidade. É daí que nasce a figura do mediador, que se configura como modelo e obstáculo ao mesmo tempo, porquê, ao sujeito, parece que o mediador está sempre a um passo de se apropriar do objeto desejado, o que faz com que ele seja um modelo a ser seguido, pois é necessário imitá-lo para possuir o objeto, e também um rival, pois ameaça conseguir o objeto antes do sujeito.

É por meio dessa teoria que a obra de Caminha será analisada. Como já sabemos, inferindo a partir do enredo da obra, a principal relação triangular explorada pelo romancista brasileiro é constituída em seus vértices por Amaro (ou Bom-Crioulo), Aleixo e Dona Carolina.

Aleixo é um jovem grumete, isto é, um marinheiro de graduação inferior, que desperta o interesse de Amaro. Amaro, por sua vez, conhecido também como Bom-Crioulo, devido ao seu temperamento sereno, toma para si o dever de proteger o menino, o que culmina na primeira cena do romance. Bom-Crioulo vai ser castigado por ter se envolvido numa briga com outro marinheiro que teria, sem sua autorização, maltratado Aleixo. A natureza desse primeiro triângulo que se forma é, claramente, amorosa. A partir dele, outras relações, também de natureza triangular, serão subsequentes, como, por exemplo, o próprio desfecho trágico da obra, em que Aleixo é assassinado. A justificativa para o fim violento é o ciúme que Amaro sentia de Aleixo; este sentimento dominou-o por completo ao saber que o rapaz o havia trocado, ou ainda pior, que Aleixo o havia trocado por uma mulher que se dizia sua amiga.

Bom-Crioulo rugiu interiormente; alguma coisa espedaçou-se dentro dele, tamanho foi o abalo do seu corpo. Entrara-lhe no espírito a convicção, a certeza absoluta de que o pequeno estava com “outro”, abandonara-o. Recolheu-se à enfermaria taciturno, cheio de cólera, num delírio de raiva surda, numa febre de vingança que até lhe incendiava o rosto por fora, queimando a pele... (CAMINHA, 1983, p. 63)

O ciúme constitui outro tipo de relação triangular, ao passo que supõe uma tripla presença: a do sujeito que sente ciúme (Amaro), a do objeto do qual se sente ciúme (Aleixo) e da pessoa que causa o ciúme (Dona Carolina). Vale lembrar, entretanto, que Amaro descobre que Aleixo e Dona Carolina estão “amigados” somente nas cenas finais do romance, o que leva à conclusão de que o ciúme é, na verdade, existente antes mesmo de definir qual o seu alvo; o mediador, ou aquele que causa o ciúme, assume genuinamente seu papel, pois ao mesmo tempo em que dispõe do prestígio de estar próximo de possuir o objeto desejado, torna-se também rival, pela competição que constrói. É nesse sentido que Girard afirma que o desejo do sujeito é, no limite, o desejo de ser também o mediador. À medida que o sujeito vê-se distante do objeto, perdendo espaço para o mediador, o que lhe parece é que há algo a ser assimilado, para fazê-lo ser digno de possuir também o objeto.

É claro que a obra de Caminha examina uma relação de mediação interna, na qual a distância entre sujeito e mediador é muito pequena, ou quase inexistente. Os dois personagens, tanto Amaro quanto Carolina, fazem parte de um mesmo meio social, há um “rebaixamento” comum que os une, de certa forma. Amaro, o ex-escravo, negro, homossexual e Dona Carolina, ex-prostituta, formam um par que encarna grande parte dos preconceitos sociais existentes, ainda mais pelo fato de nenhum dos dois possuir grandes riquezas materiais. É essa aproximação que permite que o conflito protagonizado pelos dois personagens adquira tamanha intensidade, resultando no desfecho trágico da obra. Através dessa dinâmica, na qual as esferas de sujeito e mediador se intercalam, é que se constitui a imagem do mediador como um adversário, que passa ao primeiro plano, roubando, de certa maneira, a importância que antes pertencia ao objeto desejado.

Outro dado essencial à compreensão da teoria é que o desejo triangular é aquele em que o objeto é transfigurado. Isto significa que, nesta modalidade de desejo, o sujeito acaba conferindo ao objeto um valor de prestígio e superioridade. O sujeito acredita ser privado de determinadas características que ele encontra no Outro, que ele acredita ser dotado, inclusive, de um aspecto divino. É Aleixo, na obra de Caminha, caracterizado de maneira quase idealizada, ele é o modelo de efebo que se assemelha a uma estatueta. As formas físicas de Aleixo são, durante toda a obra, exaltadas e dispostas de maneira a identificá-lo com uma figura feminina. Até mesmo seu comportamento, ao repelir Amaro ainda no início do relacionamento, é definido como “jeitos de namorada”, buscando construir a assimilação de Aleixo ao sexo oposto ao qual pertence.

A sexualidade, discussão central no romance, manifesta-se de diversas formas, muitas vezes em metamorfoses. Amaro é homossexual do início ao fim da obra. Para este personagem o drama constitui-se em aceitar essa condição. Na cena que segue o castigo corporal da abertura do livro, Amaro encontra-se satisfeito, pois:

mostrara ainda uma vez que era homem... Depois estimava o grumete e tinha certeza de o conquistar inteiramente, como se conquista uma mulher formosa, uma terra virgem, um país de ouro... Estava satisfeitíssimo! (CAMINHA, 1983, p. 16)

Durante toda a obra, parece que há, ao mesmo tempo, uma necessidade de enquadrar comportamentos em uma determinada categoria sexual e a transgressão desses padrões, através das metamorfoses sexuais que são representadas na trama. Desde a caracterização da marinha como um ambiente homoerótico, a aceitação da homossexualidade pelo protagonista, a passagem da puberdade à vida adulta vivida por

Aleixo e a caracterização de D. Carolina como hermafrodita, as relações estabelecidas através da sexualidade são de suma importância para o desenvolvimento do enredo da obra. Girard também alertou em sua obra sobre o papel da sexualidade, ao dizer que ela é “o espelho da existência por inteiro” (GIRARD, 2009, p. 189).

Nas próximas páginas, partindo da questão da sexualidade, e apoiando-se nas formulações de Girard, será construída uma análise da obra de Caminha.

3.1 Sexualidade – entre a naturalização e a transgressão

O motivo central das duras críticas recebidas por *Bom-Crioulo* assim que foi lançado em 1889, foi à homossexualidade de Amaro. Foi a primeira vez que tal assunto fora abordado por um romance no Brasil. O estranhamento causado pela temática é perceptível, seja pelo teor das críticas que surgiram, seja pelo número reduzido de críticos que acharam que a obra fosse digna de nota.

Perceber o papel central da sexualidade no romance é o primeiro passo em direção à teoria de Girard, quando ele afirma ser a sexualidade o espelho da existência. Assim, tem-se que as ligações estabelecidas neste trabalho entre o romance de um e a teoria de outro estão estruturadas em pilares comuns das duas obras: as relações que se estabelecem na existência do desejo e a sexualidade.

O primeiro ponto importante a ser discutido neste quesito diz respeito ao tratamento que a homossexualidade recebe na obra de Caminha. No romance, existe uma imagem um pouco ambígua sobre tal comportamento: ora ele é internalizado e tratado como recorrente – como quando se diz que a prática era comum dentro do ambiente da Marinha e, em outro, ele é absorvido pelos próprios personagens, e passa a ser tratado como algo que carrega um estigma negativo – pederasta e uranista - são alguns dos termos que aparecem para se referir ao negro. A maneira de representar a sexualidade é, no limite, a figuração das relações (e das tensões) existentes entre os vértices do triângulo mimético assinalado.

Na teoria de Girard, o desejo sexual aparece como passível de sustentar uma mediação mesmo quando apenas dois elementos estão presentes. Isso somente é possível a partir da personagem do tipo *coquete* – aquela que provoca o desejo, mas sem a intenção de entregar-se ao outro.

No romance de Caminha, o primeiro indício de desejo sexual se apresenta entre Amaro e Aleixo: “Sua amizade ao grumete nascera, de resto, como nascem todas as grandes afeições, inesperadamente, sem precedentes de espécie alguma, no momento fatal em que seus olhos se fitaram pela primeira vez.” (CAMINHA, 1983, p. 21), como numa espécie de “amor à primeira vista”, o que poderia nos fazer crer que o desejo do protagonista é espontâneo quando, na verdade, estamos diante de um caso de *coquetismo*, isto é, trata-se de uma relação mediada internamente. Aleixo, o grumete, jovem e de belos olhos claros, recém-chegado na Marinha, conquista a atenção dos marinheiros, sobretudo de Bom-Crioulo, que decide tornar-se protetor do menino. Ainda que um pouco amedrontado por causa da aparência de Bom-Crioulo e com um pouco de relutância, Aleixo acaba aceitando a proteção oferecida por Amaro, que chega a envolver-se em brigas por conta do rapaz, como na cena do castigo corporal que inicia o livro: Bom-Crioulo é castigado pela participação em uma briga, cujo motivo tinha sido Aleixo.

Mas é somente no decorrer da obra que Aleixo se delineia uma personagem do tipo *coquete*: o narrador nos diz, por exemplo, que ele possuía “jeitos de namorada” (CAMINHA, 1983, p. 30), recusando as investidas de Amaro ao mesmo tempo em que as provoca.

Dentro da corveta, a popularidade de Aleixo só aumenta e ele é chamado de “menino bonito”, passando a ser o “boy” dos oficiais. Aqui, é possível identificar outro fenômeno característico da mediação interna: a contaminação.

Se há um desejo que parte de Bom-Crioulo em direção a Aleixo, não é possível afirmar que o mesmo ocorre em sentido inverso, já que o grumete não parece nutrir o mesmo tipo de afeição por Amaro e até mesmo deixa entender que seu envolvimento com o negro se resume a interesse: “Podia encontrar algum homem de posição, de dinheiro: já agora estava acostumado ‘àquilo’. O próprio Bom-Crioulo dissera que não se reparavam essas cousas no Rio de Janeiro.” (CAMINHA, 1983, p. 43).

Somente com a personagem de Dona Carolina é que se pode falar de um desejo sexual proveniente de Aleixo. Seguindo a cronologia do enredo, após algum tempo alugando um quartinho para os dois marinheiros, D. Carolina começa a ter uma ideia extravagante, um capricho: conquistar o “bonitinho”, ou seja, Aleixo. Para tanto, o primeiro estratagema por ela utilizado foi o de agradar o menino com mimos diversos, para que ele percebesse a atenção que ela lhe dedicava. Outro artifício de que Carola lança mão foi o de expor algumas partes do corpo como forma de tentar atrair Aleixo. As artimanhas da portuguesa funcionaram e Aleixo passou a desejá-la. Aqui, temos a formação de outro triângulo: Bom-Crioulo, Aleixo e Dona Carolina. Por conta do envolvimento com a mulher, o grumete teme que Amaro retorne, descubra o romance entre o jovem e a portuguesa e decida vingar-se. A partir disso, constata-se que dois triângulos do desejo estão se superpondo, já que são formados pelos mesmos elementos, mas com um intercâmbio de posições. No primeiro, Amaro ocupa o papel de sujeito desejante e Carolina de mediador; no segundo, os papéis se invertem e somente Aleixo conserva sua posição de objeto desejado.

No caso da relação entre Amaro e Aleixo, já se sabe que, por ser de cunho sexual, não precisa, inicialmente, de um terceiro elemento para que se configure como triangular, visto que, tomando Aleixo como uma personagem *coquete*, tem-se que ele ocupa dois vértices do triângulo. O desejo que Bom-Crioulo sente em relação ao grumete não é, no entanto, completamente correspondido: apesar de existir uma relação sexual entre os personagens, não há, da parte do grumete, um verdadeiro sentimento envolvido – ele enxerga Amaro como um provedor de bens que, em troca de mimos e regalias concedidas, exigia esse envolvimento carnal. Em alguns momentos da obra, parece até mesmo que Aleixo nutria certa repulsa pelo negro.

Com Dona Carolina, a questão é, nitidamente, outra. O desejo dela é claramente mimético: ao ver que Bom-Crioulo conseguira se envolver com Aleixo, ela se propõe a fazer o mesmo. Além disso, o grumete corresponde a esse desejo. No início, D. Carolina ainda assimilava a figura de Aleixo a um ideal estético feminino, mas conforme a relação entre os dois vai se desenvolvendo, ele passa a ser, cada vez mais, associado a características masculinas. Essa mudança sofrida pelo rapaz pode ser entendida como a representação da passagem pela puberdade, mas nesse romance a identificação dos personagens a um gênero sexual é bastante complexa, mesmo nos demais personagens, como se verá adiante.

Amaro, mesmo com toda a sua pujança física, acaba sendo identificado, pelos seus sentimentos e ações, com uma personalidade feminina: por exemplo, ele é descrito como sendo preocupado e zeloso em relação ao quarto que dividia com Aleixo: “O leito

era uma ‘cama de vento’ já muito usada, sobre a qual Bom-Crioulo tinha o zelo de estender, pela manhã, quando se levantava, um grosso cobertor encarnado ‘para ocultar as nódoas’.” (CAMINHA, 1983, p. 38) - tarefa, em geral, atribuída às mulheres. Além disso, ele demonstra servidão a Aleixo, o que também condiz com uma característica supostamente feminina, visto que a moral da época entendia que a mulher deveria se submeter ao homem, sobretudo ao seu marido – e é essa subserviência cega e dedicada que caracteriza Amaro.

Por outro lado, em boa parte da obra, Aleixo, como já foi dito, se aproxima de uma caracterização física feminina, com suas formas arredondadas e seu olhar meigo. No entanto, ao envolver-se com Amaro, o grumete é o lado menos sentimental, o que o aproxima de um estereótipo masculino. Essa mudança de gênero que Aleixo sofre é um processo gradual e que pode ser observado em momentos distintos do romance.

Já a personagem relativa ao terceiro elemento do triângulo, Dona Carolina, possui uma ambiguidade sexual que se desenrola através de um mecanismo diverso daquele visto anteriormente. Assim como Amaro, ela procura agradar Aleixo através de mimos e também se utilizando de sua meiguice. Após essa primeira etapa de conquista, quando o ato sexual está prestes a se consumir, ela assume uma postura dominante, o que lhe confere um caráter hermafrodito.

Dessa forma, o papel dos gêneros na construção da obra é de vital importância, sobretudo por se tratar de um dos primeiros romances brasileiros a abordar diretamente o tema da homossexualidade. O que se pode perceber, ainda em relação à questão da sexualidade em *Bom-Crioulo* é que há uma tensão que tangencia todo o assunto: apesar de Bom-Crioulo amar Aleixo genuinamente, a relação entre os dois jamais será reconhecida socialmente, nem mesmo dentro da Marinha – onde, embora relações homossexuais sejam frequentes, ainda há preconceito em torno desse tipo de envolvimento, que acaba virando alvo de fofocas e risadas. Por outro lado, a relação existente entre Aleixo e Dona Carolina pode ser reconhecida socialmente, por ser heterossexual e, portanto, apresentar um “ar de família” – do ponto de vista reprodutivo e religioso, por exemplo – ainda que se trate de uma relação puramente carnal.

A dependência de Amaro em relação a Aleixo também está indicada na teoria de Girard. O que garante o funcionamento da estrutura triangular, nesse caso, é o que chamaremos de “Dialética do amo e do escravo”. Amaro assume o papel de escravo, sempre disposto a servir, prostrado como se estivesse diante de uma divindade, enquanto o amo, Aleixo, continua a mostrar-lhe a sua mais fria indiferença.

3.2 A escravidão – ou a dialética do amo e do escravo

É através desse mecanismo que une Amaro e Aleixo, fazendo um servir ao outro de forma submissa, que se tem o fortalecimento da estrutura triangular, o que implica na formação de um verdadeiro círculo vicioso e que, portanto, não tem fim. Quanto mais Aleixo mostra indiferença por Bom-Crioulo, como quando não o procura, mesmo depois de seu desaparecimento, motivado por problemas de saúde, mais febril é o desejo que acomete o sujeito. Especificamente nesse momento do enredo da obra de Caminha, em que Amaro encontra-se internado e não recebe nenhuma notícia de Aleixo, é que se pode perceber com muita clareza a relação existente entre esses dois personagens e que, aqui, definimos como “dialética do amo e do escravo”.

Em um primeiro momento, Bom-Crioulo tenta dissimular a ânsia que sente em relação à ausência do grumete - o que é perfeitamente compatível com o que diz Girard sobre o mecanismo da indiferença, responsável por acarretar o fingimento de um dos

indivíduos da relação. Conforme os dias se passavam, Amaro possuía cada vez menos controle de seu desejo e acaba fracassando em sua fingida indiferença: ele escreve um recado para Aleixo. Como não recebe nenhuma resposta, ele deduz que o rapaz está, por algum motivo, evitando o contato com ele, isto é, sendo indiferente – tal conclusão desespera Amaro. Esse é o cerne da mediação interna dupla: quanto mais Aleixo o despreza, mais Amaro o deseja. No entanto, ao descobrir, através de Herculano, que Aleixo estava amigado com uma mulher, Amaro, chocado com a revelação, é possuído por um desejo irrefreável: era necessário encontrar o jovem e pedir-lhe satisfações. O seu estado de espírito é tão perturbador que o leva a fugir do local onde estava internado e dispor-se a encontrar Aleixo pelas ruas do Rio de Janeiro. Chegando à Rua da Misericórdia, aquela mesma onde se situava o sobradinho de Dona Carolina, Bom-Crioulo resolve, antes de tomar qualquer atitude, confirmar se era verídica a história contada por Herculano; obtendo a confirmação na *Padaria Lusitana*:

- O senhor sabe me dizer se ainda mora ali defronte, no sobradinho, uma portuguesa?
 - D. Carolina?
 - Essa mesma: uma gorda, bonitona...
 - Mora, pois não! Disse o outro com um quê de malícia nos olhos.
 - E um rapazinho, marinheiro, de olhos azuis...?
 - Também. Acordam tarde. Ultimamente a porta vive fechada. Costumam sair juntos à noite...
 - Saem juntos?
 - Pois não! A mim me parece que o menino é bem espertinho...
- (CAMINHA, 1983, p. 78)

Aleixo não apenas o tinha traído, mas também o fizera com uma mulher que se dizia sua amiga – Dona Carolina. Bom-Crioulo ainda está perplexo com a descoberta quando, coincidentemente, Aleixo sai pela porta do sobrado. Ao abordar o rapaz de maneira truculenta, Amaro é tomado por um ímpeto violento e acaba assassinando Aleixo, seu objeto de adoração: “Os olhos do negro tinham uma expressão feroz e amargurada, muito rubros, cruzando-se, às vezes, num estrabismo nervoso de alucinado.” (CAMINHA, 1983, p. 79)

Se analisarmos os acontecimentos anteriormente descritos à luz da teoria de Girard, podemos perceber que Aleixo representa o papel do amo e Amaro, conseqüentemente, o do escravo. Vale lembrar que para Girard “a violência, longe de servir aos interesses de quem a exerce, revela a intensidade de seu desejo –, ela é, pois, um sinal de escravidão”. (GIRARD, 2009, p. 139)

A escravidão que Girard assinala caracteriza-se como elemento fundamental, já que, para o crítico, “todo desenvolvimento romanesco autêntico, seja qual for a sua amplitude, pode se definir enquanto uma passagem do domínio à escravidão” (GIRARD, 2009, p. 198). É nesse contexto que temos a presença de um tipo: o herói-escravo. Para esse papel, cabe aquele personagem que vence o desejo metafísico em uma conclusão trágica – como o nosso já conhecido Bom-Crioulo. Vejamos o que mais Girard nos diz sobre esse personagem: “O herói triunfa no fracasso; ele triunfa porque esgotou seus recursos; é-lhe preciso pela primeira vez olhar de frente seu desespero e seu nada” (GIRARD, 2009, p. 328). A partir desse trecho é possível compreender o que nos leva a identificar Amaro como um herói do tipo escravo: primeiramente, por estar envolvido numa relação de mediação dupla, em que ocupa o papel de sujeito desejante que se torna um servo do objeto desejado; em segundo lugar, pelo desespero que se apodera do protagonista quando ele descobre ter sido traído e, em terceiro lugar, pela

violência empregada no final trágico do romance e que configurava a única maneira de fazer com que o escravo se desvinculasse de seu amo.

*Bianca Ferraz Bitencourt
biancaferraz3@yahom.boo.cr
Universidade Estadual de Campinas*

Referências

- BEZERRA, Carlos Eduardo. Bom-Crioulo: um romance da literatura gay made in Brazil. In: Revista de Letras UFC, jan./dez. 2006.
- BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRAYNER, Sonia. Labirinto do Espaço Romanesco. Brasília: INL, 1979.
- CAMINHA, Adolfo. Bom-Crioulo. São Paulo: Ática, 1983.
- CÂNDIDO, Antônio. Iniciação à Literatura Brasileira. São Paulo: Humanitas, 1999.
- EL FAR, Alessandra. Páginas de sensação – Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GIRARD, René. Mentira Romântica, Verdade Romanesca. São Paulo: É Realizações, 2009.
- LINHARES, Temístocles. História Crítica do Romance Brasileiro: 1728-1981. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- MAGALHÃES, Valentim. Semana litteraria. A notícia. Rio de Janeiro, p. 1. 20 de nov. de 1895.
- MOISES, Massaud. A literatura brasileira através dos textos. São Paulo: Cultrix, 1994.
- OLIVA, Osmar Pereira. O Corpo Andrógino – Inscrições do masculino em Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha. Unimontes Científica, Montes Claros, v. 4, n. 2., jul/dez 2002.
- PEREIRA, Lucia Miguel. História da Literatura Brasileira. Prosa de ficção (de 1870 a 1920). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Estudos Literários. Rio de Janeiro: José Olympio e Instituto Nacional do Livro, 1974.
- RIO, João do. A alma encantadora das ruas: crônicas. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SANTIÁGO, Gustavo. Transcrição. Gazeta de Petrópolis, p. 2. 22 de abril de 1897.
- SUSSEKIND, Flora. Tal Brasil, qual romance? – Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

Estética da Recepção em obras machadianas: um ensaio sobre *Quincas Borba*, *Brás Cubas* e *Dom Casmurro*

Reader-response Criticism in Machado's works: an essay about *Quincas Borba*, *Brás Cubas* and *Dom Casmurro*

Nilmara Tomazi

Resumo: O trabalho visa demonstrar conceitos da Crítica Literária e da Estética da Recepção nas obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Existem diferentes formas de ler a mesma obra a partir do “horizonte de expectativas” de cada leitor(a). Todas as leituras são válidas, pois cada uma contribui para a perpetuação dos estudos de obras que, de algum modo, revolucionaram a literatura brasileira. Fundamentado inicialmente nos estudos de Antônio Cândido (2000) sobre a formação da literatura brasileira, este trabalho investiga como são construídas tais narrativas ficcionais. Sobre essas releituras, aplicam-se conceitos levantados por Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e Karlheinz Stierle. Uma hipótese possível constatável é que para chegar a um entendimento mínimo da obra, o leitor ou a leitora deve dispor de determinado senso crítico para não deixar sua leitura ser conduzida, cair nas armadilhas narrativas. Para tanto, pressupõe-se um leitor ou uma leitora atento(a) às entrelinhas e aos não-ditos.

Palavras-chave: Estética da Recepção; Literatura Brasileira; Machado de Assis.

Abstract: The work aims to demonstrate concepts of Literary Criticism and the Reader-response Criticism in the *Mamórias póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba* (1891) and *Dom Casmurro* (1899), of Machado de Assis. There are different ways to read the same book from the "horizon of expectations" of each reader. All readings are valid, because each one contributes to the perpetuation of the studies of works that, somehow, have revolutionized brazilian literature. Based initially in studies of Antonio Candido (2000) about the training of brazilian literature, this paper investigates how are built such fictional narratives. About these reinterpretations, apply concepts raised by Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser and Karlheinz Stierle. A possible hypothesis can be determined is that to reach a minimal understanding of the work, the reader must have given critical sense not to let his reading be conducted fall into the traps narratives. To this, it is assumed a reader aware of the fine print and to non-sayed.

Keywords: Reader-response Criticism; Brazilian Literature; Machado de Assis.

Este trabalho visa demonstrar conceitos importantes estudados pela Crítica Literária e pela Estética da Recepção presentes nas obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Importa mostrar que existem diferentes formas de ler a mesma obra a partir do “horizonte de expectativas”¹ de cada leitor(a). Todas as leituras são válidas, pois cada

¹ Conceito criado por Hans Robert Jauss, explicado mais adiante no texto.

uma contribui para a perpetuação dos estudos – e consequentes (re)leituras – das obras clássicas que, de algum modo, revolucionaram a literatura brasileira.

Fundamentando-se inicialmente nos estudos de Antonio Candido (2000) sobre a formação da literatura brasileira, considera-se, neste trabalho, como são construídas as narrativas investigadas. Sobre essas construções, aplicam-se alguns conceitos levantados por estudiosos da Estética da Recepção, como seu precursor Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e Karlheinz Stierle.²

Uma hipótese possível de constatar com este estudo é que para chegar a um entendimento mínimo da obra, o leitor ou a leitora deve dispor de determinado senso crítico para não deixar sua leitura ser conduzida e acabar caindo nas armadilhas narrativas. Para tanto, pressupõe-se um leitor ou uma leitora atento(a) às entrelinhas e aos não-ditos.

Estética da recepção e *Quincas Borba*

A Estética da Recepção é uma teoria apresentada por Hans Robert Jauss, na década de 1960, e desenvolvida posteriormente por estudiosos, como Stuart Hall e Jonathan Culler. Os estudos anteriores a Jauss focavam basicamente a produção literária, analisando as técnicas empregadas sem considerar a "atuação" dos leitores e das leitoras na construção do sentido do texto. Havia, sim, o conceito de *catarse*, elaborado por Aristóteles em sua *Poética* e considerado por Jauss na formulação da sua teoria. Porém, esse conceito abrangia especificamente o receptor do drama. Posteriormente, passou-se a discutir também a comunicação (interação) estabelecida entre a obra e o leitor. Jauss (in LIMA, 1979, p. 45) justifica seu estudo da seguinte forma:

A junção, formulada pelo título, entre *experiência estética* e *hermenêutica literária*, também declara minha convicção de que a experiência relacionada com a arte não pode ser privilégio dos especialistas e que a reflexão sobre as condições desta experiência tampouco há de ser um tema exclusivo da hermenêutica filosófica ou teológica. [Grifos do autor].

Segundo o autor, a hermenêutica literária diferencia dois modos de recepção da literatura: um diz respeito ao efeito e o significado produzidos pelo leitor contemporâneo, enquanto o outro reconstrói o processo histórico pelo qual o texto é recebido e interpretado por leitores de diferentes tempos. Nesse sentido, Jauss postula que, para analisar a experiência de leitura, é necessário considerar a comunicação estabelecida na relação entre o texto e o leitor. "Ou seja, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário [...]." [Grifos do autor]. (JAUSS in LIMA, 1979, p. 50).

Ainda refletindo sobre os estudos de Jauss, entende-se que o "efeito estético" causado por uma obra depende da experiência primária que o leitor ou a leitora terá do texto. A sua primeira impressão é que definirá o decorrer da leitura. Após essa experiência primária, a recepção passa de sua forma "ingênua" para começar a se tornar crítica. Direciona-se, a partir daí, para os níveis de compreensão e interpretação. Somente depois de atingir esses níveis é que se pode "criticar" uma obra ou, ainda, tentar reconstruir as intenções do autor ao desenvolvê-la. Nesse sentido, juntamente

² Os textos desses autores estão presentes na obra *A literatura e o leitor* (1979), organizado por Luiz Costa Lima.

com as análises de *Memórias Póstumas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, pode-se criar uma hipótese (ou várias) sobre a intenção de Machado ao escrever esses textos da maneira como o fez.

Em *Quincas Borba*, por exemplo, há a intertextualidade com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, identificada logo no início do romance, no capítulo IV: "Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as Memórias Póstumas de Brás Cubas, é aquele mesmo naufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena." (ASSIS, 1994c). Ao retomar a obra anterior, Machado pressupõe não somente a leitura, mas a presença de um juízo sobre ela no horizonte de expectativas do seu leitor. Esse juízo, segundo Antônio Cândido, no livro *A formação da literatura brasileira*, é formulado reunindo-se diversas impressões acerca de determinada obra. Para o autor (2000, p. 31): "Estas impressões são preliminares importantes, o crítico tem de experimentá-las, pois elas representam a dose necessária de arbítrio, que define a sua visão pessoal".

O romance *Quincas Borba*, apesar do título, narra a história de Rubião. O único elo entre Rubião e Brás Cubas (personagem principal da outra obra) é a amizade em comum com o filósofo Quincas Borba. Contudo, um dos requisitos para o entendimento pleno da história de Rubião é que o leitor tenha tido a experiência de leitura do romance que o antecede, no caso, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Isso porque a imagem de caráter³ do filósofo é construída de formas semelhantes, mas não igual nos dois romances. Em *Memórias Póstumas*, Brás Cubas apresenta o filósofo como uma flor cruel (minha leitura):

Um de nós, o Quincas Borba, esse então era *cruel* com o pobre homem. [...]. Uma *flor*, o Quincas Borba. Nunca em minha infância, nunca em toda a minha vida, achei um menino mais gracioso, inventivo e travesso. Era a flor, e não já da escola, senão de toda a cidade. [Grifos meus]. (ASSIS, 1994b).

Além disso, no segundo romance há um personagem homônimo de Quincas Borba: o cachorro. "Quincas Borba levava-o para toda parte, dormiam no mesmo quarto. De manhã, era o cão que acordava o senhor, trepando ao leito, onde trocavam as primeiras saudações." (ASSIS, 1994c). O animal, além de ter o mesmo nome do dono, apresenta traços humanizados, enquanto, paralelo a isso, o filósofo é "quase animalizado" em diversos trechos, como: "Quincas Borba calou-se de exausto, e sentou-se ofegante. Rubião acudiu, levando-lhe água e pedindo que se deitasse para descansar [...]". (ASSIS, 1994c). Quincas não fala e ofega como um cão ao qual o dono dá água ao vê-lo ofegante. Além disso, Rubião manda-o deitar, como faz repetidamente durante todo o decorrer da narrativa com o cachorro.

Narrativas em primeira pessoa

Wolfgang Iser, em seu texto "A interação do texto com o leitor" (in LIMA, 1979, p. 86) discorre: "temos experiência do outro à medida que conhecemos a conduta do outro". Nas obras narradas em primeira pessoa, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, podem ser observadas determinadas condutas dos narradores que, ligadas aos seus discursos, determinam as impressões que cada leitor ou leitora terá dos próprios protagonistas e da obra como um todo.

³ Imagem de caráter é outro conceito apresentado mais adiante neste trabalho pelos estudos de Stierle.

Pensando em "conduzir" a leitura do narratário, Brás Cubas e Bento Santiago manipulam suas narrativas conforme lhes é conveniente. Contudo, esse tipo de "condução" é parcial, pois, conforme Jauss (in LIMA, 1979, p. 58): "a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente da aprovação ou da recusa [...]". Assim, dependendo do que o leitor ou a leitora aceitarem como "verdade" (dentro dos limites da ficção) é que se construirá uma crítica sobre as obras.

Retomando o conceito de formulação de juízos, o julgamento dos leitores e leitoras influenciará na repercussão da obra, como aconteceu com *Dom Casmurro*. À época de seu lançamento, não houve dúvidas, para a sociedade leitora, da traição de Capitu. Machado de Assis deu vida à narrativa de Bento Santiago de tal forma que os críticos contemporâneos à obra deixaram sua leitura ser conduzida e criaram um juízo negativo a respeito da "cigana". Posteriormente, surgiram novas leituras e releituras, que tiraram o foco da possível traição para atentarem à conduta e ao discurso contraditório do próprio Casmurro.

Voltando a Jauss, outro conceito importante no desenvolvimento da Estética da Recepção é o "horizonte de expectativas". Segundo o autor, cada pessoa tem o seu horizonte individual, constituído de todos os conhecimentos adquiridos ao longo da vida, experiências, hipóteses... E assim como o leitor tem a sua bagagem de conhecimentos e vivências, a obra implica um horizonte próprio, constituído de pressupostos que servirão como "fio condutor" para o seu entendimento.

Com base na conceituação desses horizontes, Karlheinz Stierle, em "Que significa a recepção de textos ficcionais?" (1979), afirma que o texto é um movimento entre horizontes e temas. Para que haja entendimento, pressupõe-se uma recepção consciente do movimento entre o tema e o horizonte da obra. Isso ocorre, por exemplo, no seguinte trecho de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

A minha ideia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se ideia fixa. Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. Vê o Cavour; foi a ideia fixa da unidade italiana que o matou. Verdade é que Bismarck não morreu; mas cumpre advertir que a natureza é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira. Por exemplo, Suetônio deu-nos um Cláudio, que era um simplório, — ou "uma abóbora" como lhe chamou Sêneca, e um Tito, que mereceu ser as delícias de Roma. Veio modernamente um professor e achou meio de demonstrar que dos dois céares, o delicioso, o verdadeiro delicioso, foi o "abóbora" de Sêneca. E tu, madama Lucrecia, flor dos Bórgias, se um poeta te pintou como a Messalina católica, apareceu um Gregorovius incrédulo que te apagou muito essa qualidade, e, se não vieste a lírio, também não ficaste pântano. Eu deixo-me estar entre o poeta e o sábio. (ASSIS, 1994b).

Nesse fragmento (e em diversos outros ao longo da obra), há uma série de referências que, se não compreendidas pelo narratário, são informações vazias. Contudo, cada uma delas movimentada de alguma forma a temática do texto, pois mostram a erudição do narrador e a ironia presente em seu discurso. Pesquisando as referências desse trecho, encontrei as seguintes informações:

- Cavour (1810-1861) foi um político italiano que lutou pela unificação da península e consolidação do "reino da Itália".⁴

⁴ Mais informações disponíveis em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/CamiBens.html>>. Acesso em: 31 março 2016.

- Otto von Bismarck, vivo à época do lançamento da obra, foi um importante político alemão que, em 1871, convenceu os principados e reinos alemães a se unificarem formando o Estado Alemão.⁵
- Seutônio é o autor da obra *De vita caesarum*, coleção de biografias dos 11 imperadores de Roma, de Julio Cesar a Domiciano, incluindo Claudio e Tito.⁶
- Sêneca foi um filósofo, escritor contemporâneo do imperador romano Cláudio, que era casado com Messalina. O filósofo foi proibido de frequentar as recepções imperiais por conta de sua conduta, denunciada pela esposa do imperador. Após a morte de Cláudio, Sêneca escreveu a sátira *Apocolocyntosis divi Claudii*, em tradução livre "A 'aboborificação' de Claudio".⁷
- Tito "mereceu ser as delícias de Roma" porque foi um bom imperador, além de realizar grandes feitos ao império, concedeu cidadania romana e direitos a diversas províncias.⁸
- Lucrécia foi a filha ilegítima de Rodrigo Bórgia - ou Papa Alexandre VI. Teve maridos e amantes (no plural, sim) e foi comparada a Messalina por ter fama de libertina, apesar dessa imagem ter sido "amenizada" por Gregorovius, autor de sua biografia. Existem diversos estudos sobre sua vida e personalidade.⁹

Retomando os estudos de Antônio Cândido, entende-se a obra literária como uma "realidade autônoma", sendo essa, uma fórmula que se obtém ao plasmar elementos não literários (impressões, ideias, fatos, sentimentos). Para ele (2000, p. 33), "a sua importância [da obra literária] quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade [...] mas à maneira por que o faz". Dessa forma, depois de publicada, a obra deixa de pertencer ao autor para se tornar pública, passível de diferentes leituras e releituras.

Dom Casmurro teve muita visibilidade, desde o seu lançamento, por tratar da polêmica traição de Capitu. Não importa, aqui, se a ficção surgiu de um caso real ou inventado, mas a maneira como Bento Santiago constrói e narra a situação, dando relevância para um caso impossível de ser solucionado e, com isso, tirando o foco de sua narrativa contraditória, julgadora e dissimulada. Capitu é conhecida por ser "oblíqua e dissimulada", mas a obra inteira é uma dissimulação sobre a vida do próprio Dom Casmurro. O que ele faz, na verdade, é conduzir a atenção do leitor para os acontecimentos passados, deixando diversos significantes implícitos no decorrer da narrativa.

⁵ Mais detalhes disponíveis em: <<http://www.dw.com/pt/h%C3%A1-200-anos-nascia-otto-von-bismarck-o-chanceler-de-ferro/a-18352120>>. Acesso em: 31 março 2016.

⁶ Informação disponível em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/Suetonio.html>>. Acesso em: 31 março 2016.

⁷ Mais informações disponíveis em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde.../FREDERICO_DE_SOUSA_SILVA.pdf>. Acesso em: 05 junho 2016.

⁸ Mais informações disponíveis em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/TitusVes.html>>. Acesso em: 31 março 2016.

⁹ O link para download gratuito da obra, em inglês, está disponível em: <<http://elibrarylist.com/pdf1/free.php?asin=1517572215>>. Acesso em: 08 junho 2016.

Sobre isso, Stierle (in LIMA, 1979, p. 138) afirma que "cada significante evoca, de imediato, um horizonte de significados possíveis, dentro do qual se há de descobrir o significado visado". Uma leitura que eu mesma não havia pensado, mas extremamente pertinente, foi apontada em uma aula de Literatura Brasileira na universidade sobre o seguinte trecho de *Dom Casmurro*:

Não consulte dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. *E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto.* [Grifos meus]. (ASSIS, 1994a).

No trecho grifado, o narrador refere diretamente o poeta que lhe conferiu a alcunha de Dom Casmurro. Contudo, considerando-se a temática da obra e ultrapassando os limites da recepção crítica, pode-se entender que nesses significantes o narrador está se referindo não ao poeta, mas à paternidade de Ezequiel, filho de Capitu. "Sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua", em uma leitura que vai além da recepção ingênua: "tendo o meu nome, a obra é minha". Logo em seguida: "há livros que apenas terão isso dos seus autores, alguns nem tanto", releitura: "Ezequiel carrega meu sobrenome, mas 'sua autoria' pode ser de Escobar".

Retomando Stierle, atenta-se para a proposição de que a atenção do receptor é orientada pela combinação de recursos estilísticos diferentes e pela composicionalidade do tema e do horizonte da obra. "Depende da competência recepcional do leitor, até que ponto ele consegue resgatar, na economia de seus conceitos, a intenção de direção, objetivada no próprio texto." (STIERLE in LIMA, 1979, p. 138). Nesse sentido, corrobora-se com o estudo de Antônio Cândido (2000, p. 31) ao afirmar que "O leitor será tanto mais crítico [...] quanto mais for capaz de ver, num escritor, o *seu* escritor, que vê como ninguém mais [...]". [Grifo do autor].

Memórias Póstumas de Brás Cubas, marco da literatura fantástica no Brasil, impressiona, à recepção ingênua, por ter um "defunto-autor". Com o aprofundamento da leitura, percebe-se a manipulação discursiva contraditória do narrador, que tenta construir um *ethos*¹⁰ de si mesmo, mas é desmentido pelos fatos que ele próprio narra. São os detalhes que permitem o entendimento do que não está dito. A partir disso é que se constrói uma imagem de caráter a respeito do narrador fracassado em vida e extremamente irônico com relação a isso.

Segundo Antônio Cândido (2000, p. 35) "[...] não importam a veracidade e a sinceridade no sentido comum, ao contrário, do que pensa o leitor desprevenido". Em *Dom Casmurro*, o sintagma "verdade" (ou: "verdadeiramente"; "verdadeiro"; "verdadeira") é repetido sessenta e três vezes, enquanto em *Memórias Póstumas*, oitenta e seis. Destas, quarenta e quatro vezes o sintagma é empregado no sentido de reforçar a

¹⁰ *Ethos* é a imagem de caráter que o discurso permite construir acerca do enunciador de um texto. Esse conceito nasceu da Retórica Antiga, estudada inicialmente por Aristóteles, que definiu os conceitos de *ethos*, *pathos* e *logos*, equivalentes, respectivamente, aos levantados por Cícero, em Roma: orador, auditório e discurso. Para Isócrates, o *ethos* é produzido pela vida pública do orador, conceito refinado por Bourdieu quando este afirma que o *ethos* tem sua origem nos mecanismos sociais, e não no discurso.

veracidade do que Brás Cubas está dizendo.¹¹ É preciso atentar para essa repetição, questionando-se sobre “a veracidade dessa veracidade”. Se o narrador sente tanta necessidade de reforçar, é porque sabe que em diversos momentos seu próprio discurso o contradiz.

A partir disso, entende-se que o esquema de ação verbal¹² empregado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* mostra as oposições que constituem a narrativa, pressupondo do narratário uma leitura dupla que ajude a construir um *ethos* dos protagonistas relacionado diretamente com a temática da obra. A primeira, a meu ver, trata das memórias da “não-vida” de um burguês fracassado. A segunda, a mais triste, é uma narração de Bento Santiago destinada a si próprio. Ele dissimula suas lembranças na tentativa de encontrar uma justificativa palpável para suas atitudes com relação à pessoa que mais amou na vida. Quando mente para o leitor, Casmurro está, a princípio, camuflando a verdade de si mesmo.

Essas são leituras feitas a partir de determinados horizontes. Sendo a obra uma realidade autônoma, outras formas de leitura são possíveis; contrárias às deste trabalho, inclusive. Por isso, reafirma-se que, para haver crítica, é indispensável a leitura dos detalhes e a reflexão sobre os sintagmas vazios que fazem de um texto uma obra de arte.

Considerações

Machado de Assis não teve contato com os estudos da Estética da Recepção, contudo, esses podem fundamentar perfeitamente uma análise das obras canônicas do autor. Muitos escritores posteriores à Estética não atingem tais níveis de construção narrativa. Existe uma gama de obras “pós-Machado” que mantêm as narrativas no nível de recepção ingênua, ou seja, não exigem do receptor tanta atenção e cuidado quanto o necessário para entender, minimamente, qualquer uma das três obras citadas neste trabalho.

A interação (conceito elaborado por Iser) fracassa quando o leitor não consegue perceber a manipulação discursiva genial que alguns escritores fazem. Dizer sem dizer e ainda assim projetar a recepção do enunciatário mostram o quanto alguns autores merecem ser estudados independentemente da época em que escreveram. Isso não desmerece autores posteriores, ao contrário, serve de embasamento para refinar a leitura, formando leitores mais atentos, capazes de apreciar a mesma obra sob diferentes aspectos.

Nilmara Tomazi
nilmaratomazi@gmail.com
Universidade Federal de Santa Catarina

¹¹ Minha leitura considerou os sintagmas dos capítulos: “Ao leitor”; I; II; III; IV; VII; IX; XI; XIV; XIX; XXI; XXII; XXIV; XXX; XXXIII; XXXVI; XXXVIII; XLI; XLIII; XLIX; L; LIII; LXIII; LXXXIII; LXXXII; XC; CVI; CVII; CVIII; CXXIII; CXLVIII e CL.

¹² Sobre o “esquema de ação verbal”, Stierle (in LIMA, 1979, p. 141) diz que é através dessa construção que “o texto recebe um sentido que vai além da comunicação verbal imediata”.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. Disponível em: <<http://www.dlnotes2.ufsc.br/document/read/5370>>. Acesso em: 15 abr 2016.
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b. Disponível em: <<http://www.dlnotes2.ufsc.br/document/read/5369>>. Acesso em: 15 abr 2016.
- _____. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994c. Disponível em: <<http://www.dlnotes2.ufsc.br/document/read/5371>>. Acesso em: 15 abr 2016.
- CÂNDIDO, Antônio. *A formação da literatura brasileira: (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção de textos ficcionais. In LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Às voltas com o conto machadiano

Analyzing machado de assis's short stories

Mark Douglas Batista da Fonseca

Resumo: O seguinte trabalho tenta compreender as relações entre a forma do gênero *conto* e a poética de Machado de Assis. A primeira parte do artigo elenca algumas formulações de críticos a respeito da obra do autor oitocentista para em seguida buscar nexos entre elas e as características levantadas ao longo da história da teoria literária a respeito do conto. A segunda parte se aproxima de dois contos da obra do autor, a saber, “Pai contra mãe” e “Conto de escola”, a fim de fazer uma breve análise levando em consideração aspectos da literatura de Machado de Assis e sua materialização na forma do conto.

Palavras-chaves: Machado de Assis; gênero conto, literatura, crítica, teoria literária

Abstract: The following article tries to understand the relations between the short story genre's form and Machado de Assis's poetics. The article's first part lists some critic's formulations about the author's work and tries to find connections between them and the characteristics brought up by through the literary theory's history when it concerns the short story's genre. The second part approaches two short stories from the author's work, that is, “Pai contra mãe” and “Conto de escola”, in order to bring one brief analysis that takes into consideration aspects of Machado de Assis's literature and it's materialization into the short story's form.

Keywords: Machado de Assis, short story, Brazilian literature, critics, literary theory.

Psicólogo, humorista e pessimista. São esses os substantivos escolhidos por Otto Maria Carpeaux (1973, p. 32.) ao classificar o contista Machado de Assis. Psicólogo, talvez, por investigar o humano em sua complexidade, seus desvios e suas voltas, sempre fugindo das formulas fácies e das saídas redentoras.

Humorista justamente por retirar as máscaras de polidez de suas personagens e mostrá-las interesseiras, mesquinhas e sedutoras — a pesar do estilo neutro muitas vezes nivelando suas narrativas por baixo, utilizando o cômico e o sarcástico como ferramentas de sua crítica às convenções e à organização social de sua época.

Desse modo, o pessimismo fica por conta da natureza. Ou da história, ambas se imbricando. Há nos contos de Machado de Assis uma negatividade cíclica parte constituinte da natureza que se derrama pela história: não há saída.

Sendo assim, se mirarmos mais de perto, é possível enxergar o ponto que une essas três definições (psicólogo, humorista e pessimista) e que parece ter sido deixado de lado por Carpeaux (1973) e ressaltado por muitos outros: a análise. Augusto Meyer (1958, p. 18) exagera nas tintas, mas é certo: “Havia em Machado de Assis esse amor vicioso que caracteriza o monstro cerebral, a volúpia da análise pela análise.”

O gênero que parece ser mais apropriado para o exercício da análise crítica é o conto, e devido a isso, ele será o foco deste artigo. Podemos entender a força do conto como instrumento analítico principalmente se tomamos como características do gênero

as atribuídas por Edgar Allan Poe (2008). O autor defende o conto como uma narrativa breve, sendo esta capaz de assegurar o que chama de unidade de efeito: o sentido do conto deveria estar latente da primeira a última linha (POE, 2008). Para que se pudesse chegar nesta unidade, certos procedimentos deveriam ser empregados: economia de recursos (comentários, digressões), foco no desfecho, objetividade e alguma semelhança com o drama, ou seja, enredos trabalhados a partir da ação.

Tchekhov, como nos mostra Nádía Gotlib (2006), seguia pelo mesmo caminho como pode ser lido em sua correspondência quando trata do tema —, no entanto inova ao desvincular seus contos dos enredos extraordinários, criando narrativas com enredos menos sutis, sem grandes acontecimentos, valorizando mais a forma

O contista Júlio Cortázar (2006) traz novas considerações ao gênero por caracterizá-lo como um imã. Um bom conto é aquele capaz de inaugurar um conjunto de relações, se constituindo também como um sol ou um centro de gravidade. Outro fator importante para o conto seria seu elemento de significação. O bom conto narra algo significativo, instaurando uma abertura — o conto deve transcender a si mesmo. A meu ver, o autor acerta em cheio ao comparar o conto a uma semente.

No entanto, para que tal “engenharia” aconteça, a brevidade seria um elemento imprescindível, mas não o único. Alguns procedimentos ajudariam o conto nessa empreitada: o movimento de intensidade, o corte de elementos, o movimento de tensão, além de toda a ação do conto precisar estar organizada a partir de uma única força desencadeadora (CORTÁZAR, 2006).

Outros fatores identificados por diversos críticos elencados por Gotlib (2006) são: a criação de uma atmosfera para o conto e a construção simétrica, uma unidade de efeito, um acontecimento, poucas personagens, tempo e espaço condensados.

Dessa forma, unidade de efeito, brevidade, economia de recursos, simetria e atmosfera, são exatamente esses os elementos presentes nos contos de Machado de Assis, autor que parece estar a par das tendências do conto oitocentista, caracterizado por narrativas que trabalham com o procedimento *ex abrupto*, se apoiando na especificidade do momento.

O gênero conto abre muitas possibilidades para “a volúpia da análise pela análise” (MEYER, 1958, p. 11) contida em Machado de Assis. O conto na obra do autor seria privilegiado pelo fato de se estabelecer centralizando o sentido; ensinam-nos a visualizar os temas que o preocupam. E dentre os temas principais estão: a relação entre vício e virtude, natureza e história, presentes nos contos “Pai contra Mãe” e “Conto de escola”.

Dois contos

A unidade de efeito aliada à construção e figuras já no início da narrativa é um procedimento presente em ambos os contos: os temas nos são apresentados imediatamente.

Em “Pai contra mãe”, lemos a história de um “caçador” de escravos — ofício do passado — em vias de perder o filho devido a problemas financeiros e que se vê obrigado a escolher entre manter-se perto de seu filho e deixar que uma escrava fugida possa ficar com bebê que leva em seu ventre. Decisão não muito difícil de ser tomada; a escolha é óbvia: o caçador captura a escrava.

O primeiro parágrafo se inicia com a seguinte afirmação: “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais”. E segue relatando sobre o uso de uma máscara de ferro em escravos, aparelho ligado a certo

ofício situado no tempo histórico das intuições sociais. “A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhe tapar a boca” (ASSIS, 1995, p. 35). Podemos ver aí uma oposição entre a máscara representando a virtude e a bebida representando vício. Temos aí uma oposição que ultrapassa o campo da história, mas que a compõe.

O narrador complementa “Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel” (ASSIS, 1995, p. 35). Impõe-se outro elemento natural, a violência como formador da ordem social. Mais uma vez natureza e história caminham juntas, assim como o caráter violento das instituições. Conjuntura acentuada pelo tom irônico do narrador: “Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada” (ASSIS, 1995, p. 35).

O mesmo procedimento aparece na medida em que o narrador comenta a respeito do ofício de pegar escravos. “[...] era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia essa outra nobreza implícita das ações reivindicadoras.” (ASSIS, 1995, p. 35). O que seria essa “outra” nobreza, senão o prazer de sentir-se parte da ordem social reivindicando a lei e a justiça. Prazer que se instaura em contextos — escravistas ou revolucionários, sem deixar de ultrapassá-los.

O indivíduo parece buscar a força das intuições, como um lugar de afirmação, devido aos valores que sustentam: a família, o dinheiro, o poder. Como reconhecimento dessas instituições os sujeitos seriam levados à criação de máscaras, unindo sua aparência com a aparência dominante, geralmente por interesse. O motivo? Egoísmo, necessidade; condições da própria natureza. Esse é o esquema criado por Bosi (1999) e que nos parece pertinente para pensarmos a problemática do conto em questão.

E no meio desse redemoinho está Cândido Neves, homem branco — até mesmo no nome — livre, no entanto pobre. Não acostumado ao trabalho, Cândido se desloca por entre diversos ofícios sem se fixar em nenhum. “A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade.” (ASSIS, 1995, p. 36). Portanto a ordem social escravocrata que desvaloriza o trabalho é afirmada por Cândido Neves em sua conduta. Contudo, estar na rua era de sua vontade própria. Machado de Assis parece nos mostrar, dessa maneira, o caráter modulável do desejo sempre que exposto a determinado contexto. Mais uma vez natureza e história juntas.

Assim, se é por necessidade que os indivíduos buscam as intuições, é por necessidade que Cândido Neves se dedica a pegar escravos. Diante do risco de perder o filho, essa se torna a única possibilidade, “tal a cegueira da necessidade” (ASSIS, 1995, p. 38). Nesse quadro, passa-se o embate entre Cândido Neves e Arminda, a escrava em fuga, mãe de seu filho.

Obviamente Cândido Neves vence a batalha, devido a características naturais como o fato de ser homem, ter mais força e não portar uma criança. Obtém o dinheiro necessário para que fique com o filho e ao devolver a escrava a seu senhor, reestabelece a ordem social. Nesta cena estão presentes as “classes” formadoras da estrutura social brasileira: o escravo, o indivíduo branco livre, e o senhor dono de posses. Sendo o homem branco o centro da narrativa, tanto o lugar do escravo como o lugar do senhor está fixo, porém o lugar do homem livre é incerto.

Segundo Roberto Schwarz (1990), a vida social e os bens dos homens livres se constroem sobre a estrutura do favor, ou seja, da dependência em relação aos proprietários — vale lembrar que a questão da propriedade, da moradia propriamente

dita, está presente no conto —, o que atribui esse caráter incerto à sua condição social, e o que parece ser uma fluidez social não passa apenas de dependência.

Não obstante o caráter extremamente social e, portanto histórico do embate do pai contra a mãe, a luta entre o forte e mais fraco nos parece algo histórico. Tal confronto, onipresente na sociedade capitalista tem algo de natural:

Entre reis, entre povos, entre particulares, o mais forte dá a si próprio direitos sobre o mais fraco, e a mesma regra é seguida pelos animais e pelos seres inanimados: de modo que tudo o que se executa no universo pela violência; e essa ordem, que censuramos com alguma aparência de justiça, é a lei mais geral, mais imutável e mais importante da natureza (VAUVENARGUES apud BOSI, 1999, p. 36).

Se em “Pai contra Mãe” lemos a história de um homem livre que se apoia na força da intuição social e que a partir dela chega ao triunfo, em “Conto de escola” não é exatamente o que está posto. O conto trata da história de Pilar, um garoto encantado pelos morros e pela liberdade em detrimento da escola e que ao aceitar uma moeda em troca de uma explicação a um colega é punido pelo feito. Enredo muito mais simples se comparado com toda a tensão do conto anterior.

A narrativa estabelece uma oposição clara entre liberdade e dominação, desejo e virtude ligada, como vimos, às intuições, no caso, a escola. O conto inicia-se com o dilema: Morro ou campo?

Naquele dia — uma segunda-feira, do mês de maio — deixei-me estar alguns instantes na Rus da Princesa a ver onde iria brincar a manhã. Hesitava entre o Morro de São Diego e o Campo de Sant’Ana, que não era esse parque atual, maios ou menos infinito, alastrado de lavanderias capim e burros soltos. (ASSIS, 1995, p. 29).

No trecho citado, o Narrador personagem parece ilustrar o que seria propriamente a ideia de desejo e conseqüentemente de liberdade, espaços abertos: morros ou campos, rústicos e infinitos. Resulta importante ressaltar a descrição visual desses dois valores, o gozo surge a partir do olhar.

Porém o garoto decide ir à escola e o motivo é claro: “Na semana anterior tinha feito dois suetos, e, descoberto o caso, recebi o pagamento das mãos do meu pai, que me deu uma sova de vara de marmeleiro”. (ASSIS, 1995, p. 29). A força da instituição está associada à figura paterna que por sua vez “Era um velho empregado do Arsenal de Guerra, ríspido e intolerante.” (ASSIS, 1995, p. 29). A violência novamente surge como definição da ordem social.

Associada à figura do pai também está a do professor, principal representante da intuição escolar. O professor chama-se Policarpo, homem extremamente severo e violento, assim como o pai do narrador. Ambas as personagens são representantes da ordem, sendo a violência associada à punição o maior instrumento de instauração do poder disciplinar.

A violência como método punitivo e a vigilância como método manutenção da ordem. O *topos* do olhar cumpre a função de *ponto nodal* de toda essa ordem disciplinar: “Uma vez sentado, extraiu da jaqueta a boceta de rapé e o lenço vermelho, pôs-los na gaveta; depois os olhos pela sala [...] como era mais severo o filho, buscava-o muitas vezes com os olhos para trazê-lo mais aperreado.” (ASSIS, 1995, p. 30).

A instituição escolar também é representada figurativamente de maneira totalmente opressiva: “Com franqueza, estava arrependido de ter vindo. Agora que

ficava preso, ardia por andar lá fora, e recapitulava o campo e o morro.” (ASSIS, 1995, p. 30). O verbo arder inscreve o desejo na ordem do corporal.

Todavia, se a ordem social forma indivíduos violentos e intolerantes, a total liberdade traz a tona a natureza corrupta do homem. A conduta de Pilar revela o que está por debaixo da máscara: interesse. Como advertem Carpeaux (1973) e Candido (1970), dinheiro e, portanto, o ganho e o lucro são mola propulsora na caracterização das personagens.

Independente do contexto histórico seria o desejo em toda sua amplitude o que moveria o homem. Esta concepção machadiana se aproxima muito das reflexões de filósofos como Schopenhauer:

Este egoísmo, que, aliás, possuímos abundantemente, e que para esconder como nossa “partie honteuse”, inventamos a cordialidade, mostra-se através de todos os véus que o recobrem pelo fato de que buscamos em cada pessoa que nos aparece, como por instinto, em primeiro lugar, apenas um meio possível para nossos sempre inúmeros fins. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 85).

Entretanto esta configuração natural do homem se configuraria — se seguirmos o caminho de análise de Schwarz (1990) — historicamente. A estrutura social brasileira configurada a partir do favor e da dependência possibilitaria “o jogo do arbítrio fluído de autoestima que submete o interesse material não podendo ser integralmente racionalizada” (SCHWARZ, 1990, p. 14). Contexto totalmente oposto aos valores da burguesia europeia em que “A autonomia da pessoa, cultura desinteressada, remuneração objetiva, ética do trabalho são valores determinantes.” (SCHWARZ, 1990, p.16-17).

Todas essas questões vêm à tona por meio de um estilo neutro — comparável ao de André Gide. “Estilo que mantém uma espécie de imparcialidade, que é a marca de Machado, fazendo duplamente intensos os casos estranhos que apresenta com moderação despreocupada” (CANDIDO, 1970, p.12) e que acaba por acentuar a relativização latente nos contos do escritor, que não busca tomar posições.

Carpeaux (1973) divide os contos de Machado de Assis em três categorias: contos parábola, contos maupassantianos e contos tchekhovianos. A primeira categoria é autoexplicativa. Por contos maupassantianos compreendem-se contos de teor materialistas, de enredo fluído. Já os tchekhovianos são os contos de enredo despojado e sutil.

“Pai contra mãe” estaria no grupo dos maupassantianos, devido à tensão com que o enredo se constrói. Todo desenrolar da ação caminha em direção ao seu desfecho, conforme propõe Cortázar (2006). “Conto de Escola” se enquadraria no grupo das narrativas tchekhovianas graças à sua simplicidade e a falta de conclusão, o que estabelece o um movimento cíclico no conto.

Diante de todos esses fatores suscitados pelas narrativas curtas de Machado de Assis, notamos que o gênero no autor cumpre sua função de centro gravitacional de relações e, sem exceções, transcendentaliza a si mesmo. Daí a grandiosidade do “Bruxo do Cosme Velho”.

Mark Douglas Batista da Fonseca
Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo

Referências

- ASSIS, Machado de. A cartomante e outros contos. São Paulo: Moderna, 1995.
- BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In:_____. O enigma do olhar. São Paulo: Ática, 1999.
- CANDIDO, Antônio. Esquema de Machado de Assis. In:_____. Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CARPEAUX, Otto Maria. Apresentação. In:_____. Contos (volumes A e B). Rio de Janeiro: Lia Editor/INL, 1973.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In:_____. Valise de cronópio. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GOTLIB, Nadia Battella. Teoria do conto. São Paulo: Ática, 2006.
- MEYER, Augusto. Machado de Assis -1935-1958. Rio de Janeiro: S. José, 1958.
- POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCHOPENHAUER, Artur. Sobre o fundamento da moral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Análise do sufixo -dade: são possíveis alomorfias?

Analysis suffix -dade: are possible alomorfias?

Luiz Filipi Schweitzer

Resumo: Existem diferentes maneiras de se formar substantivos na Língua Portuguesa como a derivação sufixal, prefixal, sufixal e prefixal, parassintética, entre outras. Este artigo apresenta análise de formação de substantivos através do acréscimo do sufixo -dade que toma como base adjetivos, ou palavras em emprego de adjetivo.

Palavras-chave: formação de palavras; sufixação; morfema -dade.

Abstract: In the Portuguese language there are different ways of creating nouns through derivational morphology, such as suffix, prefix, affix, suffix and prefix, parasynthetic, and others. This article analyzes the formation of nouns in the Portuguese language in a Brazilian context through derivations using the suffix -dade, which is usually added to adjectives or words functioning as adjectives in a sentence.

Keywords: Portuguese language; derivational morphology; suffixes; morpheme-dade.

Este artigo tem como objeto a formação de substantivos por meio da incrementação do sufixo -dade em vocábulos usados em contextos de adjetivos no português brasileiro (PB). Para criar o *corpus* da pesquisa, foram escolhidos - aleatoriamente, mas tentando não repetir as suas iniciais para ocorrer uma variação - 16 vocábulos com a terminação -dade para serem analisados a partir de um contexto sintático-morfológico. No português brasileiro podemos formar vocábulos através do processo da derivação, o qual é um processo em que se associam formas presas (morfemas derivacionais) a um radical. Pela posição dessas formas presas tem-se a subdivisão em derivação prefixal e derivação sufixal. No caso da prefixal se acrescenta um prefixo antes do radical transformando o vocábulo em outro, já no caso da sufixal, o acréscimo da forma presa é na posição posterior ao radical. Os processos de derivação podem ou não mudar a classe gramatical de uma palavra. Em síntese este estudo centraliza-se na descrição e na análise de palavras formadas pelo sufixo -dade para a formalização da(s) regra(s) de formação com esse sufixo.

Metodologia

Para a constituição do *corpus*, foram escolhidas palavras no site Dicionário de Rimas¹. Os vocábulos estão reunidos no Quadro 1, que informa, além dos vocábulos, a base de formação (a estrutura mórfica à qual se adjunge o sufixo -dade, podendo ser um

¹<http://palavras-terminadas-em.dicionario-de-rimas.net/palavras-que-terminam-com-dade-5.html>

radical primário ou radicais compostos), a categoria da base (classe gramatical) e categoria gramatical do produto (item lexical formado).

Quadro 1: *Corpus* de palavras

Vocábulo	Base	Categoria da base	Categoria do produto
Amizade	Amigo	Em emprego de adjetivo	Substantivo
Criatividade	Criativo	Adjetivo derivado	Substantivo
Especificidade	Específico	Adjetivo derivado	Substantivo
Honesto	Honestidade	Em emprego de adjetivo	Substantivo
Lealdade	Leal	Adjetivo	Substantivo
Maldade	Mal	Adjetivo	Substantivo
Nacionalidade	Nacional	Adjetivo derivado	Substantivo
Paternidade	Paterno	Adjetivo	Substantivo
Pessoalidade	Pessoal	Adjetivo derivado	Substantivo
Rivalidade	Rival	Em emprego de adjetivo	Substantivo
Rusticidade	Rústico	Em emprego de adjetivo	Substantivo
Ruindade	Ruim	Adjetivo	Substantivo
Sobriedade	Sóbrio	Em emprego de adjetivo	Substantivo
Toxicidade	Tóxico	Adjetivo	Substantivo
Viabilidade	Viável	Adjetivo derivado	Substantivo
Virgindade	Virgem	Adjetivo	Substantivo

Descrição e análise do *corpus*

Há 16 vocábulos distintos no quadro acima, porém, todos estão analisados em seu emprego na forma de adjetivo para formarem substantivos. Existem no português brasileiro (PB) algumas motivações que podem fazer um adjetivo mudar de classe gramatical. Segundo Margarida Basílio (2009) e Joaquim Mattoso Câmara (2011), o adjetivo não pode ter a sua função desligada, ou seja, é preciso formar. Entretanto, a autora escreve que “essa não é a única motivação para formamos substantivos a partir de adjetivos. A transformação de adjetivos é necessária também quando queremos nos referir a alguma qualidade que alguém/algo possui, em vez de atribuí-la a este algo ou alguém.” (BASÍLIO, 2009, p. 47). A regra de formação de palavras por sufixação diz que se é acrescentado um sufixo ao fim de uma palavra e um novo vocábulo está formado. Podemos ver o seu funcionamento no seguinte exemplo:

- (1) Mal → Mal + -dade → Maldade
 a. Você é mal.
 b. A maldade está à solta.
- (2) Leal → Leal + -dade → Lealdade
 a. Meu amigo é leal a mim.
 b. A lealdade está dentro de cada pessoa.

Tanto o exemplo 1 quanto o 2 formaram substantivos após o uso da regra geral do português. Todavia, vamos pegar outro vocábulo do *corpus* e aplicar a mesma regra para testar o funcionamento:

- (3) Amigo → Amigo + -dade → Amizade
 a. Ele é meu amigo.
 b. A nossa amizade é muito leal.

Se olharmos para o exemplo 3 podemos perceber que quando o sufixo -dade foi acrescentado à palavra *amigo* aconteceu uma alomorfia. Caso contrário, escreveríamos e falaríamos “amigodade*”, mas sabemos que nenhum falante nativo de português reconhece ou reproduz esta expressão. Na palavra *amigo* temos a supressão da vogal temática “o”, uma alomorfia no radical com o uso da variante do sufixo -dade em -idade (-idade seria alomorfia de -dade) e a alteração do signo “g” para “z” por uma questão de cacofonia. No *corpus* há outras alomorfias de radical e a alomorfia do sufixo -dade em -idade. Vejamos abaixo:

- (4) Tóxico → Tóxico + -dade → Toxicidade.
 a. Aquilo é tóxico?
 b. A toxicidade me incomoda.
- (5) Rústico → Rústico + -dade → Rusticidade.
 a. A cadeira é rústica.
 b. A rusticidade está na moda.

Nos casos 4 e 5 ocorreu a supressão da vogal temática “o” com o acréscimo da alomorfia -idade. Há outras alomorfias com esse morfema, olhe os seguintes exemplos:

- (6) Ruim → Ruim + -dade → Ruindade.
 a. O desprezível é ruim.
 b. A ruindade é desprezível.
- (7) Sóbrio → Sóbrio + -dade → Sobriedade.
 a. É preciso estar sóbrio nos dias de hoje
 b. A sobriedade é necessária nos dias de hoje.
- (8) Virgem → Virgem + -dade → Virgindade
 a. Aquela pessoa é virgem?
 b. A virgindade não dura muito tempo com os hormônios pegando fogo.

No número 6 há uma marca de nasalização expressa pela consoante “n”. A mudança de “m” para “n” se explica pela própria ortografia do português brasileiro (PB) que só permite uso de “m” em fim de palavra, ou antes, de “p” ou “b”. No caso de 7 acontece algo muito similar aos exemplos 4 e 5. Há o apagamento da vogal temática “o”, porém, ao contrário do sufixo -dade que sofreu alomorfia e alterou-se para -idade,

aqui ele é transformado em -idade. Já em 8, acontece a mesma alteração de nasalização que no exemplo 6, entretanto, ocorre a supressão do morfema “e” e o acréscimo do morfema “i”.

Alguns vocábulos listados no quadro tem como base de formação um adjetivo derivado. E são nesses casos que a alomorfa -idade mais se apresenta. Cito Margarida Basílio (2009, p. 49): “Assim, a formação de substantivos a partir de adjetivos com as estruturas [X-al], [X-vel], [X-tico], [X-ico] e [X-ário]², é feita pelo sufixo -idade [...]” Com isso, mostro os seguintes exemplos e seus contextos:

- (9) Paterno → Paterno + -dade → Paternidade.
 - a. Ele tem sentimentos paternos pelo seu sobrinho.
 - b. A paternidade pode ser sentida.
- (10) Criativo → Criativo + -dade → Criatividade.
 - a. Ele é criativo.
 - b. A criatividade nele é grande.
- (11) Específico → Específico + -dade → Especificidade.
 - a. A bola é algo muito específico.
 - b. A especificidade se apresenta no mundo de várias formas.
- (12) Nacional → Nacional + -dade → Nacionalidade.
 - a. Aquela janela é de feita de madeira nacional.
 - b. A nacionalidade está para os EUA como o futebol está para os brasileiros.
- (13) Pessoal → Pessoal + -dade → Pessoalidade.
 - a. Esse é um presente pessoal.
 - b. A pessoalidade é um sentimento comum.
- (14) Viável → Viável + -dade → Viabilidade.
 - a. É viável comprar aquele carro?
 - b. A viabilidade não nos pertence.

Nos casos 9, 10, 11, 12, 13 e 14 temos palavras adjetivas derivadas de outras. No entanto, o exemplo 9 não segue a regra de Margarida Basílio (2009) já que é terminado em -no. Em 12, “nacional” deriva de nação, e em 13 “pessoal” deriva de pessoa. Todos esses seis casos apresentam a mesma alomorfa, o acréscimo da alomorfa (morfe do sufixo -dade) -idade sem alterar a raiz da base. As derivações são: Paterno, pai; Criativo, criar; Específico, especificar; Nacional, nação; Pessoal, pessoa; viável, viar. É importante ressaltar que o sufixo -vel formador de adjetivos sofre a alomorfa em -bil sempre que é acrescentado o morfe -idade. Será essa uma alomorfa exclusiva de adjetivos derivados? Respondo que não, pois se olharmos novamente os casos 4 e 5 veremos que o sufixo -dade também sofre alomorfa durante o processo de formação de substantivo por sufixação. Para finalizar, coloco os seguintes exemplos:

- (15) Honesto → Honesto + -dade → Honestidade.
 - a. É preciso ser honesto nos dias de hoje.
 - b. É preciso acreditar na honestidade nos dias de hoje.

² A estrutura [X-ário] não aparece no nosso corpus. Podemos exemplificar essa estrutura com **temerário**, **temeridade**.

O exemplo 15 tem o mesmo conceito dos casos 4 e 5, eles sofrem a supressão da vogal temática “o” e a alomorfa no sufixo passando-o para -idade. Portanto, conclui-se que existem variações do sufixo -dade no português brasileiro (PB) tais como -idade e -idade, e que a alomorfa -idade não pode ser considerada exclusividade de adjetivos derivados. Pois está presente na formação de outros substantivos.

Formalização da regra de formação de substantivos pelo sufixo -dade

A análise do *corpus* permite que formalizemos a fórmula da estrutura [X-dade] da seguinte forma:

$$[[X \text{ adjetivo}] + Y\text{-dade}] = X \text{ substantivo}$$

A variante X representa o vocábulo de base e ao seu lado encontra-se a sua classe gramatical, adjetivo, pois escolhemos trabalhar apenas com eles ou com vocábulos em emprego de adjetivo. Dando sequência, a letra Y representa o sufixo -dade e suas alomorfias. Por fim, temos o resultado da regra de formação a qual encontra-se o vocábulo de base na forma de substantivo. Vamos colocar a regra em prática com alguns dos exemplos do *corpus* para testar sua eficiência.

1. [[Mal adjetivo] + Y-dade] = Maldade substantivo
2. [[Amigo adjetivo] + Y-dade] = Amizade substantivo
3. [[Nacional adjetivo] + Y-dade] = [[Nacional adjetivo] + Y-idade] = Nacionalidade substantivo
4. [[Ruim adjetivo] + Y-dade] = Ruindade substantivo

No exemplo 1, não há alomorfa. Entretanto, nos casos 2, 3 e 4 ocorrem alomorfias no sufixo -dade que passa para -idade e nas bases como em amigo. Visto o funcionamento da regra acima concluímos que ela funciona tanto em casos de alomorfa na base quanto nos casos do sufixo.

Considerações finais

A nominalização com o sufixo -dade ocorre, portanto, com a estrutura [X-dade], na qual X é a base de formação na categoria adjetivo, resultando em nome substantivo. Conclui-se também que existem variações do sufixo -dade no português brasileiro (PB) tais como -idade e -idade, e que a alomorfa -idade não pode ser considerada exclusividade de adjetivos derivados, pois está presente na formação de outros substantivos, embora ocorra sempre com as estruturas [X-al], [X-vel], [X-tico], [X-ico] e [X-ário], conforme Basílio (2009).

Luiz Filipi Schweitzer
luz_filipii@hotmail.com
Universidade Federal de Santa Catarina

Referências

- BASÍLIO, Margarida. **Formação e classes de palavras no português do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009. p. 46-50.
- CAMARA, Joaquim Mattoso. **Estrutura da língua portuguesa**. 44. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

A história de Inês de Castro para o público infantojuvenil

Bianca Rosina Mattia

A famosa história de Dom Pedro I e Inês de Castro é narrada para o público infantojuvenil em uma edição ilustrada, publicada pela Companhia das Letrinhas em 2015 no Brasil. O livro intitula-se *Inês*¹, de autoria de Roger Mello e ilustrações de Mariana Massarani.

Escritor e ilustrador, Roger Mello é brasileiro e com bastante destaque no cenário literário infantojuvenil. Autor, dentre outros, de *Vizinho, Vizinha* (2002) e de *João por um fio* (2006), recebeu, em 2002, o prêmio suíço *Espace-enfants* e o *Prêmio Jabuti* nas categorias infantojuvenil e ilustrações com o livro *Meninos do mangue*, editado e publicado pela Companhia das Letrinhas em 2001. Além disso, tornou-se *hors-concours* dos prêmios da *Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil* e, como ilustrador, recebeu o prêmio *Hans Christian Andersen* – considerado o Nobel da literatura infantojuvenil – em 2014.

Mariana Massarani já ilustrou vários livros infantis de diversos autores sendo que sua parceria com Roger Mello não é inédita nesta edição – são dela as ilustrações em *Vizinho, Vizinha* (2002) –. Muito de seu trabalho também pode ser acompanhado nos blogs² que autora mantém ativos. Além disso, Mariana Massarani é também escritora – dentre outros, de *Victor e o Jacaré* (1993), *Banho!* (2006), *Adamastor o Pangaré* (2007), *Quando Pedro Tinha Nove Anos* (2009) e *Os Mergulhadores* (2010) – já tendo ganhado o *Prêmio Jabuti de Literatura* em 1997 e em 2003, na categoria ilustração de livros infantis e juvenis.

A famosa história de Inês de Castro é apresentada para o público infantojuvenil em uma narrativa poética – ou, como afirma a editora Lilia Moritz Schwarcz, no posfácio da edição, um “poema em forma de livro” –, cujo eu lírico é a voz de Beatriz, filha de Pedro e Inês. Tudo começa quando ela, Beatriz, “ainda não era uma vez” (MELLO, 2015a)³, e Inês chegou para ser ama da princesa Constança, esposa de Pedro.

A narrativa apresenta alguns diálogos, às vezes entre personagens – sendo fácil identificar os interlocutores –, às vezes um diálogo do eu lírico com um interlocutor

¹ O livro *Inês*, de Roger Mello e Mariana Massarani, recebeu no dia oito de junho o Prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) – Produção 2015, na categoria Criança *Hors-Concours*. Informação disponível em: <<http://www.fnlij.org.br/site/publicacoes-em-pdf/item/743-pr%C3%A7a-fnlj-2016-produ%C3%A7%C3%A3o-2015.html>>. Acesso em: 31 maio 2016.

² Dentre eles: “Capa dura em Cingapura”, disponível em: <<http://capaduraemcingapura.blogspot.com.br/>>; “muitos desenhos”, disponível em: <<http://marianamassarani.blogspot.com.br/>> “Tatuí Design Estamparia”, disponível em: <<http://tatuidesign.blogspot.com.br/>> e “Animações Dois Massaranis”, disponível em: <<http://animacoesdoismassaranis.blogspot.com.br/>>.

³ O livro não apresenta paginação numérica.

oculto, que mais parece ser de Beatriz consigo mesma⁴ e, por outras vezes, um diálogo com o/a próprio/a leitor/a⁵. Esse jogo narrativo mostra-se fundamental no que tange à relação da própria narrativa com o/a leitor/a, sobretudo, trazendo este/a para uma efetiva interação com a história.

Pedro, casado com Constança, ama Inês. Mas a princesa Constança morre e Dom Afonso, pai de Pedro, ordena “[...] levarem Inês para bem longe,/ pra torre de um castelo em Castela,/ no alto de uma escarpa,/onde nem brisa nem passarinho chegavam./ Briga vermelha, curva de alga.” (MELLO, 2015a). Pedro e Inês passam a escrever cartas um para o outro, até que Pedro vai ao encontro de Inês, “[...] viver nas margens do Mondego. Na Quinta das Lágrimas? Na Quinta das Lágrimas./ O nome da quinta ainda não era esse.” (MELLO, 2015a). Lá, eles tiveram quatro filhos “Primeiro Afonsinho, depois eu [Beatriz], depois João, depois Dinis./ Agora sim, agora eu era uma vez.” (MELLO, 2015a).

Inês foi morta por um dos três conselheiros “Álvaro, Pero ou Diogo, não sei qual dos três, empunhou/ a adaga./ A lâmina entrou macia pela barriga de Inês./ [...] Agora Inês é morta.” (MELLO, 2015a). Pedro ordenou desenterrar Inês e seu corpo seguiu em cortejo para Coimbra “E todos vieram a tempo de ver a rainha morta ser coroada. [...] todos tiveram que beijar a mão da rainha morta.” (MELLO, 2015a).

Luiz Vaz de Camões, em *Os Lusíadas*, Bocage, em *À morde de Inês de Castro*, mais recentemente, Ana Luísa Amaral, em *Inês e Pedro: quarenta anos depois*, são apenas alguns dos poetas que também contaram essa história e é dela que a expressão “Inês é morta”⁶ tem sua origem. Trata-se, portanto, de uma narrativa carregada de todo um relato histórico, mas também de como, com o passar do tempo, foi (re)construída pelo imaginário popular e também pelos poetas. Nesse sentido, a escolha para inseri-la na literatura infantojuvenil mostra-se relevante⁷ por aspectos como: a linguagem utilizada; o conteúdo e sua contribuição para a formação da capacidade de construção de juízo crítico por meio do literário; e pelas ilustrações presentes no livro.

Quanto ao primeiro aspecto apontado – a linguagem – nota-se que a narrativa-poética apresenta vocabulário fácil, com construções frasais pequenas, facilitando a leitura e contribuindo para a fluidez desta. Observa-se, ainda, que a opção de contar a história por meio de uma narrativa-poética valoriza potenciais cognitivos e imaginativos do público infantil. Como afirma Regina Ziberman (1984, p. 87), “[...] cabe averiguar se os livros falam a linguagem de seus leitores, oferecendo a estes um ponto de orientação

⁴ “Se meu pai era príncipe./o que fazia o pai de meu pai?/Esperneava./ – Vai à caça outra vez? / E Pedro, o Desobediente: / - Dom Anfonso, meu pai, / volto antes da madrugada./ Depois de duas madrugadas/ não voltava.” (MELLO, 2015a).

⁵ “Uma carruagem veio de Castela. / Trouxe Inês para ser ama da princesa Constança. / Princesa Constança? / É, esposa de meu pai. / Ah, sua mãe, / Não, minha mãe era Inês, / essa moça que sorriu quando o príncipe fez / a carruagem parar.” (MELLO, 2015a).

⁶ Expressão usada para se referir a algo que já findou, do qual ou para o qual não há mais necessidade.

⁷ Destaca-se aqui que a presente resenha não tem como foco o contexto histórico, em que pese consideremos relevante uma abordagem nesta perspectiva, daremos preferência aos aspectos da linguagem, da formação de juízo crítico do leitor e das ilustrações presentes no livro.

e entendimento diante de sua realidade existencial e do ambiente dominado pela norma adulta.”

Nesse sentido, é possível perceber que a linguagem adotada em *Inês* enriquece o vocabulário infantil. Isso porque, em que pese não se faça uso de rimas, nota-se, pela construção da narrativa, uma subversão das expectativas do leitor, a desconstrução dos sentidos – há muitas frases que quebram a construção tradicional [sujeito-verbo-predicado] – instigando o/a leitor/a para uma maior interação na leitura. Especialmente pelos diálogos do narrador com o/a leitor/a⁸.

Como afirma Leo Cunha (2005, p. 81-82, grifo do autor), “para a criança, a linguagem é um ‘espaço’ privilegiado para a apreensão e compreensão do mundo. Por isso, brincar com palavras é uma atividade natural, que ela faz com prazer e por prazer.”. Com isso, a narrativa-poética pode despertar ainda mais o gosto pela leitura e pela escrita e, por consequência, “quem gosta de ler e escrever, provavelmente irá usar a linguagem com mais intimidade e segurança, mesmo que jamais se torne um poeta, mas sim um advogado, jogador de futebol, médico, vendedor de flores ou de abacaxis.” (CUNHA, 2005, p. 89).

No que tange ao segundo aspecto aqui destacado, qual seja, a formação de juízo crítico por meio do literário, imperativo considerar que a literatura infantojuvenil “é necessariamente formadora, mas não educativa no sentido escolar do termo; e cabe-lhe uma formação especial que, antes de tudo, interrogue a circunstância social de onde provem o destinatário e seu lugar dentro dela.” (ZIBERMAN, 1984, p. 134). Assim, há que se considerar que a literatura infantil, antes ligada muito mais a questões pedagógicas e alfabetizadoras, alçou outras ligações. Nesse sentido, os temas também passaram a ser outros. De uma literatura fortemente preocupada com questões moralistas, exaltação do trabalho, disciplina, obediência, abriu-se o leque, de modo que atualmente, muitos temas são abordados na literatura infantojuvenil.

Em *Inês*, não temos uma preocupação com aspectos disciplinares (não se faz uso de uma narrativa para ensinar a criança a obedecer aos pais; estudar com afinco; preparar-se para o mercado de trabalho; dentre outros temas). O que temos é uma história de amor bastante peculiar e que é contada por uma criança. Se considerarmos que “a literatura infantil possui um tipo de leitor que carece de uma perspectiva histórica e temporal que lhe permita pôr em questão o universo representado.” (ZIBERMAN, 1984, p. 134), veremos que *Inês* preenche tal demanda. Em que pese a história tenha sua origem por volta dos anos de 1350, ela repercute no imaginário infantil, instiga o leitor, apresenta uma nova maneira de ver o mundo – um final diferente dos finais de contos de fada – e, dessa forma, contribui para a formação e desenvolvimento do senso crítico do/a leitor/a.

Por fim, o último aspecto refere-se às ilustrações presentes no livro. Não há como passar despercebido pela sua direta interação com o texto e com o/a leitor/a. Em *Inês*, os desenhos de cada página remetem para cenas da respectiva narrativa presente na mesma página, porém eles são executados de maneira a “pedir” uma

⁸ Vide nota 6.

leitura/interpretação do/a leitor/a. O diálogo entre a ilustração e o texto não é de mera adaptação da palavra para a imagem, mas sim de uma complementação que também exige leitura, atenção e interpretação da criança leitora.

Conforme Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011, p. 32), “se palavras e imagens preencherem suas respectivas lacunas, nada restará para a imaginação do leitor e este permanecerá um tanto passivo. O mesmo é verdade se as lacunas forem idênticas nas palavras e imagens (ou se não houver nenhuma lacuna).” Em *Inês*, as ilustrações não são meramente decorativas e, dessa forma, não proporcionam uma leitura passiva, visto que há espaço para a imaginação do leitor.

Recentemente, a *Revista de História* da Biblioteca Nacional, publicou uma interessante matéria sobre o livro *Inês*, propondo sua leitura em sala de aula como “instrumento para familiarizar as crianças num passado tão distante como o período medieval” (FERRO, 2015). A proposta lança mão das ilustrações para inserir as crianças nos costumes, vestuário e hábitos daquela época. Trata-se aqui de uma atividade voltada para séries iniciais, ressaltando mais as ilustrações que a narrativa.

Por outro lado, se pensarmos na sociedade de hoje, tão voltada para o visual, não deixa de ser uma boa alternativa que a proposta se estenda para séries mais avançadas. Com isso, destacamos que as ilustrações possuem finalidades distintas a depender do público leitor – primeira fase do ensino fundamental e segunda fase –. Porém, muitas vezes, as ilustrações estão ligadas ao processo de alfabetização da criança, mas, como afirma Marilda Castanha (2009, p. 145, grifo da autora), “é como se, aos poucos, durante a trajetória de uma pessoa na vida escolar, ela se ‘desalfabetizasse’ das imagens. Não é por acaso que muitos adultos não se sentem estimulados a visitar museus, galerias de arte ou bienais.” É possível dizer que as ilustrações, em *Inês*, contribuem para a formação crítica do leitor, especialmente porque ultrapassam a reiteração de informações. Elas acrescentam leitura porque demandam interpretação do/a leitor/a.

O autor de *Inês*, Roger Mello (2015), afirma que “a função da literatura é difusa, é a liberdade de expressão, a formação de um leitor crítico. [...] o livro infantil não serve para nada, não tem função, a função é tirar a função, é despragmatizar”. A literatura infantojuvenil assume papel fundamental na formação crítica do leitor – rompendo com sua origem pedagógica e disciplinadora –. *Inês* não deixa de ser uma porta para que o leitor/a busque novas leituras (os poemas alhures mencionados; a história de Portugal referente a este tempo, por exemplo). O que, certamente lhe remeterá para toda uma nova literatura, quem sabe até então desconhecida. Talvez essa seja a despragmatização incumbida à literatura infantojuvenil, a de tornar o/a leitor/a livre para novas buscas de leituras fora dos muros da escola.

Bianca Rosina Mattia

biancamattia@gmail.com

Universidade Federal de Santa Catarina

Referências

- CASTANHA, Marilda. A linguagem visual no livro sem texto. In: OLIVEIRA, Ieda (Org.). O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2009. p. 141-161.
- CUNHA, Leo. Poesia e humor para crianças. In OLIVEIRA, Ieda de. (Org.). O que é literatura infantil e juvenil? Com a palavra o escritor. São Paulo: DCL, 2005. p. 77-90.
- FERRO, Carolina. Inês e a Idade Média. Revista de História. 5 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/livros/ines-e-a-idade-media>>. Acesso em: 31 maio 2016.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. Livro ilustrado: palavras e imagens. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MELLO, Roger. O livro infantil não serve para nada. *Revista Público*, 05 nov. 2015. Entrevista concedida a Rita Pimenta. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/roger-mello-diz-que-o-livro-infantil-nao-serve-para-nada-1713259>>. Acesso em: 31 maio 2016.
- _____. Inês. Ilustrações de Mariana Massarani. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2015a.
- ZIBERMAN, Regina. A literatura infantil e o leitor. In: ZIBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cadermatori. Literatura infantil: autoritarismo e emancipação. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984. p. 61-134.

Na fumaça de um sentimento

Victor Vinícius

Não havia motivo algum pra esconder o sentimento naquele momento. Era praticamente lutar contra o inevitável. Mas por burrice, ou simplesmente força de vontade, ambos se esconderam durante toda a festa.

Amanda não o amava de verdade. Era mais como uma brincadeira de gostar: gosto de você enquanto me convém. Já Saulo tentava esconder o que no fundo sentia. Era como brincar de cabo de guerra: o *não-te-amo* puxa de um lado e o *te-amo-demais* puxa do outro.

O sol já nascia no horizonte quando Amanda saiu de dentro da casa. Não era uma construção muito grande, mas tinha o tamanho suficiente para que todas aquelas pessoas pudessem ouvir o som contagiante da banda. Enquanto a menina dava suas passadas lentas pelo gramado dos fundos do lote, o som do lado de dentro indicava baixas notas de um jazz americano. Ela se sentou no gramado e começou a observar o sol. Que ser enigmático o Rei das Estrelas era.

Os olhos de Amanda começaram a arder, mas ela os mantinha fixo no brilho que vinha do céu. Teimosia era seu ponto forte, fácil de ser detectada. Seus cabelos iam até os ombros e era difícil separar o que era fumaça de cigarro e o que era cabelo propriamente dito. Ela usava os óculos que odiava, mas mal sabia que era o seu charme. Em uma de suas mãos ela carregava um cigarro e um isqueiro amarelo. Ela não lembrava de quem tinha pego aquilo. Não lembrava quantas doses já havia tomado. Não lembrava o que havia tomado.

Sentada ali no gramado ela só conseguia pensar em vida. Não só na sua vida, não só na vida de Saulo, mas na vida em si como algo muito maior. Talvez fosse o jazz que a estava contagiando ou somente o efeito do cigarro aquecendo seu frio coração. Só ficavam nitidamente visíveis os leves movimentos que ela fazia com as mãos no ar para dissipar a fumaça que saía de sua boca.

Aos poucos foi escorando suas costas na grama. O olhar perdido no céu acompanhava as nuvens cinzas e esparsas que aos poucos iam se aglomerando, realizando efeito inverso da fumaça oriunda do cigarro. Amanda queria se fundir com o chão. Queria enraizar, mas sem florir e dar frutos. Simplesmente ficar estática ali, sozinha, com o brilho do sol queimando sua lânguida face. Ao mesmo tempo ela queria correr, queria fugir da solidão que ameaçava afogar seu peito. Queria sumir no mundo, fazer parte dele sem pertencer a ninguém e a lugar algum. Ela queria ser e viver por si só. Dois lados de uma mesma moeda, mas ela nem tinha a chance de arremessá-la pra cima. Era somente colocar a vida na estrada deixando o vento soprar para onde lhe for cômodo.

Os passos de Saulo foram tão silenciosos que Amanda nem percebera. Ele veio sorrateiramente, como quem quer roubar algo sem ser notado. De fato, ele queria roubar algo: o coração de Amanda. Não era um grande amor, não era um grande sentimento. Era simplesmente um grande emaranhado de pequenas emoções que juntas formavam um imenso talvez: talvez a gente se mereça. Merecimento nesse caso não bastava para

deixá-los juntos. Era preciso amor. Um amor de verdade, algo que era quase inexistente em ambas as partes.

Saulo se sentou ao lado de Amanda e colocou a mão nos cabelos dela. Aos poucos, depois de muito tempo, ela foi elevando seus olhos castanho-escuros para observar o garoto. Fazia tempo que eles não se viam. Devia haver um motivo pra isso, mas era desconhecido para os dois. É como tentar entender porque a lua e o sol não aparecem o tempo todo simultaneamente. Há uma explicação lógica, porém ela é praticamente ignorada. Amanda fitou cada detalhe e imperfeição que Saulo possuía: os cabelos nem curtos nem longos, os olhos meio-termo, a pele mesclada, a barba rala crescendo, o sorriso torto, mas que ela julgava ser imensamente bonito.

- Não me olhe desse jeito. – disse Saulo.
- Não tenho outros olhos pra mudar o jeito de te olhar.
- Então não me olhe.
- Se você prefere assim. – ela disse voltando a observar o sol.
- Acho que vai chover.
- É óbvio que vai. Consigo observar bem as nuvens sem que elas me peçam pra mudar o jeito de olhá-las.
- Não faça tempestade em copo d’água.
- Tem algum cigarro? – o outro já havia acabado, e ela atirou o que restou pra longe dali.
- Acho que dei o último pro Flávio.
- Imprestável.
- Eu ou o Flávio?
- Os dois.
- Amanda...Eu não entendo.
- Nem eu.
- É tão confuso viver, né?
- Demais.
- Às vezes parece que a gente não é nada. – ele acaricia o rosto de Amanda, que se assusta com o toque da pele dele.
- O tempo é maior que tudo.
- É... O tempo não para.

Gotas de chuva começam a cair lentamente. Amanda ameaça se levantar, mas Saulo não deixa. É interessante que quanto menos a gente quer gostar e depender e querer estar perto de uma pessoa, mais isso acontece. Faz até mal às vezes, mais mal que o cigarro. A nicotina afeta o pulmão. A dor de amor afeta o coração, a alma, abala as estruturas, dói física e mentalmente, em todos os níveis, do mais fraco ao mais forte e em todas as pessoas, da mais fraca a mais forte.

Saulo e Amanda eram fracos. Talvez fortes. Ou estavam apenas no meio. Eles eram tão medianos em tudo. Uma coisa a mais, uma coisa a menos, não faria diferença. Ambos observaram a chuva cair aos poucos e vagorosamente, com mais preguiça do que Amanda pra acordar em dia de domingo. Eles se levantaram e então a chuva caiu pra valer. Eles poderiam correr e se proteger, mas o *medianismo* deles não permitiu isso. Acabaram ficando na chuva. Cada um observando um canto diferente do quintal gramado. No começo da chuva estavam em pé, no final estavam sentados no chão, um de costas para o outro.

- Eu odeio ser sozinha. – disse Amanda.
- Fica sozinha porque quer. – Saulo respondeu.
- Você não me merece, já te disse isso.
- E ainda assim você me quer por perto.
- Não quero! Você que gosta de se humilhar.
- Não seja por isso. – ele se levantou rapidamente e foi em direção à porta.
- Saulo! – Amanda gritou enquanto se levantava do chão molhado. – Volta aqui, seu idiota!
- Se eu voltar vai ser pra te roubar pra mim.
- Então faça isso. Pelo menos uma atitude de homem na sua vida toda. – ela gritava, tentando se fazer audível em meio ao barulho da chuva.
- Você é uma idiota mesmo, Amanda! – ele disse isso quando já estava com as mãos no pescoço da garota, vidrado nas lentes embaçadas dos óculos de Amanda, que ele gentilmente tirou de seu rosto antes de lhe beijar.

A chuva aumentou após o beijo. Era como se a natureza os aplaudisse. Eles se deitaram na grama outra vez, de barriga para cima. As mãos dadas sinalizavam a única conexão que eles tinham naquele instante. Algo momentâneo, assim como a chuva que estava cessando, mas que deixava marcas passageiras, como as gotas nas árvores, a água no gramado e as roupas e cabelos encharcados de Saulo e Amanda.

- Agora pode dizer que me ama. – sussurrou Saulo ao ouvido de Amanda.
- Não posso. – ela respondeu de forma mais audível.
- Mas eu te amo.
- Meus pêsames.
- Não gostou do beijo? – ele perguntou deixando de lado o sentimentalismo, que estava se transformando em insegurança.
- Claro que gostei.
- E o que te impede de dizer o que eu sei que se passa no seu coração?
- O medo. – Amanda respondeu, desviando o olhar das nuvens que davam espaço ao sol outra vez e deixando escorrer algumas lágrimas de maneira natural, sem dor.
- Medo de que?
- De que você seja como o cigarro em minha vida. Você tem que acender com fogo e quando ele acaba tem que arranjar outro, se não fica só na vontade.
- Essa é a pior metáfora que eu já ouvi.
- Se entendeu que é uma metáfora, entendeu o significado e se você entendeu, ela teve efeito. Foda-se se é boa ou ruim, o que importa é que atingiu seu objetivo.
- Porra, Amanda! Sua inconstância me mata. Durante o beijo tava feliz e agora me trata como um cachorro, bruta pra caralho. Parece querer estragar tudo.
- Você tá agindo como uma menininha apaixonada, mas merece ouvir que eu acho que te amo.
- Acha? Não é suficiente.
- Acostume-se com isso, meu bem. É o que tem pra hoje.
- Na verdade tem isso também. – e dizendo isso ele se aproximou de Amanda um pouco mais e lhe deu um beijo. Tentando selar o quase amor deles dois.
- Eu precisava tanto disso. – Amanda disse com os lábios próximos aos de Saulo.

A festa acabou às dez da manhã. Momento em que Amanda já estava cambaleando rumo à sua casa, que ficava a uns três quarteirões dali. Saulo ainda sugeriu uma carona, mas ela negou antes mesmo de ele terminar a pergunta, alegando estar sofrendo de necessidade súbita de pensamento. O que era verdade. Amanda precisava pensar nas coisas que aconteceram naqueles momentos finais da festa. O isqueiro amarelo em sua mão sofria com seus apertões. Era a forma dela de descarregar seu acúmulo de ideias sem machucar ninguém.

Ao chegar em casa, ela tomou um banho demorado e deitou em sua cama logo em seguida, apenas enrolada na toalha. Os pais e irmãos tinham ido a um retiro da igreja que ela negou participar, pois tinha “muitas coisas da escola para fazer”. Acabou pegando no sono quando ouviu seu celular, que havia ficado sobre a cômoda desde a noite passada, tocar pela primeira vez naquele dia. Era Saulo.

Quando acordou, seu primeiro pensamento foi o de se vestir, é claro. Estava frio e ela não queria pegar um resfriado, já bastava a ressaca. Pegou seu celular e deu uma olhada nas chamadas perdidas. Ao todo eram quinze: uma de sua melhor amiga, Beatriz, outra dos pais, e treze, número que ela gravou bem, treze chamadas de Saulo. Outra coisa que ela gravou bem foi a palavra “absurdo”. Ela discou rapidamente os oito números necessários para se fazer uma ligação e após o segundo toque, como se ele estivesse grudado ao celular, Saulo atendeu.

- Treze chamadas, Saulo! Treze! Um absurdo. – Amanda quase gritava pelo telefone.

- Eu precisava falar algo importante pra você. Antes que fosse tarde.

- Dizer que me ama? Já sei disso. Preferi dormir. Algo melhor a se fazer.

- A gente pode se ver? É importante o que tenho pra dizer.

- Desculpa pelo beijo. – Amanda disse subitamente.

- O que? – Saulo perguntou incrédulo.

- Desculpa pelo beijo, foi um erro.

- Era o que eu pensava... Digo o mesmo pra você.

E ambos desligaram o telefone. Ao mesmo tempo. Sem dor. Sem choro. Sem lágrimas. Era o destino dos dois seguir caminhos diferentes. O beijo foi errado. O sentimento era errado. Era tudo errado. Suas imperfeições não se tornavam perfeitas e o velho hábito de ser sempre pela metade era algo que impedia os dois de se completarem, pois as metades tinham encaixes diferentes. Eles simplesmente não foram feitos um para o outro. Melhor sozinho que sofrer por amor.

*Victor Vinícius
victorviniciusdc@gmail.com
Universidade Federal de Goiás*

Metade conhecido e metade não

Letícia Zamperetti Copetti

Parte I: A Metade Desconhecida

Se Mirian conhecesse os livros sagrados de thelema, ela teria chegado na fórmula de Lashtal, ela descobriria sobre a prata que dá qualidade ao astro. Entretanto perderia tudo, pois a sensação vem antes das palavras e imagens.

E era só isso que tinha diante da figura encapuzada estática na tela do computador. Ela tinha certeza que conhecia, sabia quem era e porque estava ali, a potência de todas as coisas. E perguntava-se o porquê daquele gesto, como se pedindo silêncio.

E era exatamente pelo eco dessa potência, pela ausência de todas as coisas, que ela era capaz de entender tudo que precisasse, aqui e agora, para sempre.

Lucíola, sempre a Lucíola, pequena luz do mundo, cheiro de mil jardins. Nas aulas de jiu-jitsu ela sempre vencida, pelo cheiro. Suor concentrado. Grrrr shhhhh, dentes cerrados saltavam faíscas, dava um arpejo bem no meio do corpo e subia faiscando e aaaahhh

O problema era depois, o lençol com cheiro concentrado só de Mirian mesmo. O cheiro azedo na cozinha de comida que não satisfaz, heranças de beijos vazios, um vácuo que consome a si mesmo depois do impulso que fica só na potência.

Então vem os sonhos e os dias ensolarados sempre terminam numa floresta que fecha o caminho de volta, então vem os uivos e o que a princípio é somente um torvelinho que como se atizado pela percepção de sua presença é a voz e o enxame. Então vem a cadência, as pausas como se preparando o próximo som sem imagem, somente a sensação de algo muito antigo e o enxame incendeia.

As paredes se acomodam enquanto ela recobra a consciência, consegue ver a ausência de um rosto que desvanece quando olhado. É Mirian, mas não olha. É a pequena luz do mundo e brilha por si só, como nos sonhos em que do absoluto da escuridão emergem luminescências, abrigando-se no coração da própria escuridão.

Desta vez, aquilo que se movia sem tréguas. Por dentro, sem nome e, entretanto, tão presente, teve ao menos um gesto para que pudesse ser expresso.

Talvez tenha sido a natureza. Era um daqueles fim de tarde em que a atmosfera se carrega de eletricidade sem ao menos representar a mínima ameaça. As nuvens, negras como o absoluto da escuridão em seus sonhos, moviam-se em torvelinhos que acariciavam a terra e essa respondia num suspiro, nas folhas caídas que giravam e giravam, no pátio do pequeno condomínio de apartamentos

Começou como uma brincadeira. Era engraçado, fazia cócegas. Elas queriam mais, repetiam os gestos para ter novamente a sensação, e elas diriam, se perguntadas, que era como se a eletricidade lambesse suas peles, ao se aproximarem. Havia uma consciência, não sabiam do quê, um *mysterium tremendum*.

Regis vestiu sua túnica negra, um triângulo vermelho no peito, o coração de sangue. Cobrindo o rosto completamente, abertura somente para os olhos. Bem no

centro da testa do capuz, bem entre os olhos, estava bordado o olho sem pálpebra com 56 cílios.

Invocou os quatro arcanjos nos quatro pilares do universo, e ele no centro, Lúcifer.

Sobre a arca da aliança há dois querubins. Pedro é rocha e a rocha é excelente condutora de vibrações, se alguém caminha sobre uma rocha, a vibração se espalha pelo solo. Portanto, a arca só pode ser dupla e os querubins, quatro. Por isso os altares católicos são feitos de rocha cúbica, um cubo duplo... Estas foram suas reflexões enquanto executava o ritual do pentagrama menor.

A brisa era deliciosa, a terra já antecipava o gozo que viria com a chuva, o cheiro de terra, de cavernas milenares, que jamais roubavam a luz das tochas, acariciavam e beijavam o fogo, fomentando-o até que esse morria no próprio desvanecer do êxtase.

Em comunhão com o fim de tarde, acomodou-se na posição do dragão. Sentado sobre os calcanhares, dedos dos pés dobrados para frente. Doía muito e a intenção era essa mesma. Só precisava de alguns minutos, logo a dor seria tão intensa que não lhe restaria senão desaparecer. Sobre a cabeça um copo com água cheio até a borda, nem uma gota sequer foi derramada ao final dos 30 minutos de meditação. Concentrava-se em um ponto na parede, olhar de basilisco. No outro lado da parede estavam Mirian e Lucíola.

Havia uma voz no vento e dessa vez não era como as demais vozes. Esta agora esforçava-se para ser entendida. Chegava a falar mais devagar enfatizando cada palavra. Mas ainda era um absoluto de voz. Não havia relação, ainda não.

Deitou-se na cama porque era gostoso deitar, combinava com a voz, com a eletricidade. Na posição em que estava, olhava diretamente para o quadro que Regis lhe deu, ele mesmo o havia produzido. A Mais Querida era o título esotérico e o esotérico era Lashtal, escrito com raios que fustigavam um negro mar revolto. Sobre esse mar, uma figura branca como leite, corpo ondulado como de uma serpente, mas sem nenhuma escama ou algo parecido. Era apenas ondulado e branco, muito branco. Dos olhos eram vistos somente a esclera. Enquanto olhos desse tipo costumavam fitar o vazio, estes olhavam diretamente para a mulher sobre a criatura. Ela, um manto vermelho preenchendo o vazio e no lugar da cabeça, um sol.

A Mais Querida. “Que lindo” foram as palavras de Miriam quando viu o quadro na casa de Regis. “Pega para você! Eu pintei numa noite em que as práticas eram muito intensas, eu precisava de um símbolo, qualquer coisa, alguma passagem para as imagens dentro da minha cabeça. Se permanecer comigo não vai nunca haver uma relação, entende?”

“Quando você transa e consegue se desligar de estereótipos e se concentra no que sente sem prestar atenção no que vê, como Psique transando com Eros, saca, seu orgasmo vai ser com o corpo inteiro e aí sua mente vai se expandir até o infinito e como não é possível viajar até o infinito, ela vai parar e nesse momento a pessoa que está com você será como A Mais Querida, ou querido, que seja. Será seu Sagrado Anjo Guardião, que não é nada mais que você mesmo. E nesse momento você será capaz de saber todas as coisas que precisar, apenas sabendo, sem palavras, sem nada e qualquer tentativa de definição será estéril, pois você estará antes das palavras e dos sons”. Desta vez Regis é Frater Sol da Meia Noite, tendo aulas de taro com seu instrutor da Fraternidade dos Filhos de Leda, da Prata que Qualifica o Astro. Astrum Argentum, poeticamente e intencionalmente intraduzível. A aula era sobre a Sacerdotisa, aquela que tem suas mãos e pés apoiados nas colunas da presença e da ausência.

Mas isso um pouco depois da meditação. Enquanto Regis meditava, Miriam olhava inebriada para o quadro e se não houvesse a parede em que estava colocado, o ponto sobre o qual Regis se concentrava, teriam sido os olhos de Miriam e como mediador, os olhos esclerosados da criatura.

A pequena luz do mundo lentamente, vagamente aproximou-se do ventre da vidente.

Como uma aranha antes protege, sem devorar o ser desejado, teias, gosma, dentes afiados tecem o âmbar brilhante.

Como uma orquestra de horror sublime, a tempestade se impõe no céu, e a cada espasmo, um ronronar de trovões. O Abaton, local sagrado dos antigos e por isso mesmo esquecido dos imemoriais templos gregos, era marcado após a queda de um raio. A antiga canção enfim, começava a ser lembrada.

A eletricidade que antes somente causava cócegas, agora as envolvia. Não havia muita diferença entre os corpos entrelaçados de Mirian e Lucíola, e as nuvens rolando lá fora.

E o trovão reverberava nos seus ventres, entres os seios uma da outra poderiam jurar que havia uma chama, a pura chama sem óleo, o fogo puro, sem fumaça.

A voz no vento continuava e somava com os trovões, que embora não fossem como as vozes na cabeça de Mirian, soavam como um convite ao estabelecimento do Abaton, um convite ao falcão solar, que após ter conhecido o mais horrendo e o mais sublime, que se apoiasse sobre eles, e unisse o céu e a terra.

O zunido ensurdecido dos insetos recomeçou. A criatura inseto, que antes nada falava e era somente um tornado feito de infinitos insetos. Costumava aparecer sempre nessas horas, sempre que aquilo que se movia por dentro de Miriam iniciava seu movimento para fora. Havia sido sempre ensurdecido e pelo menos até então nunca a tocara nem ao menos havia tentado toca-la. Talvez porque Mirian antes do dia de hoje sempre havia obedecido ao interdito.

No momento em que não era nem dia nem noite, o turbilhão nauseabundo não conseguiu se estabelecer para que pudesse encerrar a antiga canção do trovão. Como uma aranha, Lucíola estava totalmente sobre ela. Então a criatura inseto abriu a boca, que até então não existia e abriu também olhos muito brilhantes que haviam sido ausentes. A boca era puro vazio, por onde entrava a voz que saía da própria criatura.

A voz lembrava uma fita cassete reproduzida por rolamentos empenados. Cada palavra era dita muito devagar, morrendo no vácuo, desaparecendo lentamente como se sugada pelo vazio. E a cada palavra, uma pausa, marcada por um som que algo fosse até o fundo da garganta da criatura e retornasse vivificado e essencialmente diferente.

Lashtal...Tudo...Serpente...Homem...Terra...Nada.... Isso foi o mais nítido que Mirian conseguiu entender da voz que, pela primeira vez, soara de modo que pudesse ser minimamente compreendida, com alguma inteligibilidade. E sem saber porque nem como, lembrou-se da figura encapuzada como que a pedir silêncio, que aparecera em um site de busca sobre Aleister Crowley. Imaginou-se como a figura porque achou-a muito, muito bonita e achou também que combinava com aquela sensação de potência de todas as coisas que ela sempre buscou e que até então fora interrompida pela criatura inseto.

Então, a criatura escancarou a bocarra e debruçou-se sobre Miriam. Lucíola, nada percebia objetivamente, mas seus olhos, mãos e beijos a colocavam em sintonia com aquela que tem os pés e mãos apoiados nas colunas da ausência e da presença...

A criatura inseto avançou, avançou e engoliu. Miriam estava agora coberta de insetos e o êxtase veio do nojo mesmo, a princípio.

Nesse momento, Regis colocou-se na posição do enforcado meditando sobre uma das etapas de seu exame para o próximo grau da Fraternidade: atravessar uma parede.

Então houve o som, como no prenúncio da tempestade, a cúpula das estrelas tocando as formas que ainda não haviam sido nomeadas, aquele rasgo no céu, desconhecido, formando um sinal, ainda sem som e por isso mesmo Miriam invocou. Invocou por aqueles olhos que eram como o olhar dentro da fúria da tempestade, um som mais fraco, desses que parecem vir de muito longe e que crescem na medida em que vem o toque, e só de tocar-lhe nas ancas, Mirian já se abria, a vagina se abria para receber Lucíola. A língua nomeando todas as coisas...

Parte II: A Metade Conhecida

“Algumas coisas jamais devem ser ditas porque jamais podem ser ditas, não admitem formulação”. Regis repetia e repetia, saboreando, essas palavras de James Hillman. Então só resta a poesia, concluiu enfaticamente. Olho fixo na Mais Querida, olho no olho, olho do furacão. Desliza sobre um mar que é como um céu invertido, como o céu das noites sem lua e coberto de nuvens, iluminado como que por si mesmo. Dos raios que fustigavam o céu, abriam-se fissuras que correspondiam umas às outras, nos confins, as sentinelas do segredo da lua, um diante um do outro sem reconhecerem o próprio rosto nem própria voz e se algo puder triunfar sobre eles, será a poesia.

“Eu preciso...alcançar a outra borda da fissura...” era o melhor pensamento que Regis conseguia formular, se é que ele realmente pensou alguma coisa, pois naquele cômodo, de tamanha eloquência era a invocação da saudade de outros tempos, que só lhe restou fechar os olhos e permitir, seja o que estivesse por vir.

Tesão. Tesão é o que sentiam uma pela outra, mas em vez de dizer “quero transar contigo, te desejo”, preferiram fazer gozar uma à outra, por cada poro, por cada chakra, um por um de cada vez, devagarinho e depois, todos ao mesmo tempo. Para que dizer, naquele momento, qualquer palavra, se podiam chamar uma à outra sentindo o perfume que exala do prazer? Davam-se a conhecer nas carícias, os dedos penteando os pelos e os cabelos, dar de beber do próprio hálito enquanto se nutrem do frêmito do desejo para que a canção do orgasmo possa soar até o infinito.

Terminado o ato final, abraçaram uma a outra e protegendo-se nos sonhos, sonharam, cada uma ao seu modo, com uma mulher contra a luz, em algum pôr do sol, em algum final de tarde de céu límpido. Só lhe viam a sombra, uma silhueta enegrecida cujo plano de fundo era um de vermelho fulgurante. A pequena luz do mundo agora era grande, era tremendum, assim como o mistério de todos entardeceres, que antecede a véspera, a noite antes do amanhecer. Pelos olhos de Mirian, a luz era transportada naquele vaso mesmo, tão negro quanto o brilho sol, no interior de um continente muito antigo, tão antigo como as narrações de um certo Trismegistos, cujo nome o significado não importa, só importa aquilo que suscita, o que vem a significar é o que importa.

Exausto após horas fixo na mesma posição, Regis mergulha na cama, enfia-se entre as cobertas e mal tem tempo de recostar a cabeça no travesseiro. Parecia uma música que contava uma história muito antiga, uma antiga canção que algum menestrel moderno havia redescoberto. Pálpebras pesadas, sentia-se flutuar, estava pesado com chumbo e no entanto, flutuava como uma pena. A luz penetrando pelas frestas da janela, o quarto cada vez mais claro.... Não, não estava...era um sonho e a ele a música também pertencia. Tanta saudade que a misteriosa luz âmbar suscitava, tão bela e tão triste e por isso tão forte, tão assustadora e por isso mesmo tão bela. E havia a música, emanava do próprio lugar, a voz daquele instante. Soava como se tocada por um imenso órgão manejado por mãos muito hábeis. Regis flutuava mais uma vez, foi até uma avenida no

centro da cidade, ele não sabia onde era, embora lembrasse onde estava e a memória era da mesma qualidade da saudade, imponderável. Nessa avenida, por alguma ação ignorada, um poste estava um pouco inclinado e as placas de trânsito nele, apontavam alguma direção insólita, uma seta apontava para o céu, uma indicação de retorno pressupunha que se penetrasse na terra. Havia um jovem ali parado, vestido com os ornamentos da sua estirpe, que ao que indicavam as pinturas no rosto, pertencia a linhagem da vaca prenhe do céu e que segundo antigas cantigas, dava à luz na lua nova. O céu estava límpido nessa noite em que as luzes se moviam, e nas bordas do horizonte Regis via a lua nova, dando à luz, possivelmente, dado o fulgor daquela luminosidade no centro, como que por baixo, saída das entranhas. Era uma luz grave, que lhe penetrava nos poros como se desejando que ele lhe desse continente. E assim se tornou o que transporta a luz, de um negrume indizível, pois daquela luz nada deveria ser dispersado. Acordou de súbito, uma sensação de certeza, que precisava ser narrada para não cingir o vaso, aquele mesmo do sonho.

“Foi por causa do som da tua voz, meu amor! De repente eu não tive mais medo!” Mirian olhava bem no fundo dos olhos de Lucíola, e desta vez conseguia alcançá-la, ela foi até o fim e a estrada não se fechava por trás. Poderia ir e vir sempre que quisesse. Os sacerdotes do segredo da lua finalmente olhavam no fundo dos próprios olhos.

Lucíola a beijou no meio da testa, bem onde começam os cabelos. Beijou longamente, saboreando o cheiro de Miriam, passou as mãos pelas costas e a ergueu da cama enquanto enfiava a mão nas carnes de Miriam. Entrelaçadas, trocaram lembranças do sonho e souberam que a mulher de costas para o pôr do sol de modo que os últimos raios lhe caíssem pelo corpo dando a impressão de chamas, tinha cabelos flamejantes de um fogo que não queimava, mas iluminava. Haviam olhado para o semblante tentando reconhecer alguma forma e sabiam que aquela mulher havia olhado no fundo dos próprios olhos.

Regis pintou mais dois dos seus quadros. Um deles, duas mulheres nuas abraçadas e seus corpos alinhados de modo a lembrar uma cruz ansata, um antigo símbolo de vida. No outro quadro, essas mesmas mulheres estavam dentro de uma fenda, uma cisão nas bordas do mundo e seus corpos participavam da borda. No beijo, as margens se encontravam e elas não mais precisavam temer as criaturas famélicas insinuantes da fenda, eram agora inofensivas, um observador mais atento perceberia que as criaturas estavam sendo transformadas e algumas eram absorvidas pelos corpos das amantes. Pintava, e assim as imagens da mente passavam a ter alguma relação e o vaso que continha toda luz do mundo não seria cingido.

Miriam ouvia e antiga canção já não pertencia a um passado imponderável, era aqui e agora, para sempre. E a figura pedia silêncio, pois o que quer que as vozes dissessem, não poderiam ter sido ditas, pois se foi dita, veio de fora e pra fora. O que quer que fosse aquele som sem voz, era agora sua pequena luz do mundo.

*Letícia Zamperetti Copetti
leticiacopetti93@gmail.com
Universidade Federal de Santa Catarina*