



21753903

Desenredos

www.**Desenredos**.com.br
uma revista de cultura e literatura

edição impressa 6

42



Desenredos

www.desenredos.com.br

ano XV - número 42

edição impressa 6

outubro 2023

ISSN 2175 3903

editores

Adriano Lobão Aragão

Assunção de Maria Almondes Leal

foto da capa

Maurício Sipaúba

programação visual

Adriano Lobão Aragão

colaboradores

Adriano Barreto Espíndola Santos

Albérís Eron Flávio de Oliveira

André Henrique M. V. de Oliveira

Ariel Montes Lima

Augusto Favretto

Carlos André Pinheiro

Elisa Maria Dalla-Bona

Joanna Angélica Borges

Juliana Vicente Mariano Luchtenberg

Laylah Yaphah Coêlho Cruz

Margareth Torres de Alencar Costa

Roberto Muniz Dias

Sandra Sousa

Venus Brasileira Couy

Vinícius Canhoto

conselho editorial

Adriano Lobão de Aragão

Assunção de Maria Almondes Leal

Alfredo Werney Lima Torres

Fábio Galera

Fabrício Flores Fernandes

Herasmo Braga de Oliveira Brito

José Wanderson Lima Torres

Laís de Sousa Romero

Maria Ilza da Silva Cardoso

Newton de Oliveira Lima

Paulo Elias Allane Franchetti

Rodrigo da Costa Araújo

Rodrigo Petronio

Sebastião Edson Macedo

Wilker Marques

contato

lobaoaragao@gmail.com

As opiniões, fundamentações teóricas e adequação vocabular são de exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

Índice

POESIA

EDUCAÇÃO POÉTICA E OUTROS POEMAS | 14

Venus Brasileira Couy

CHEIRO DE TINTA FRESCA | 17

Augusto Favretto

PROSA

O PECADO ORIGINAL DE ÁLVARO DE CAMPOS | 23

Vinícius Canhoto

RESENHA

PALAVRAS NÓMADAS, DE DORA NUNES GAGO

A vida nos interstícios da literatura e das viagens | 26

Sandra Sousa

ENSAIO

RIOBALDO FILÓSOFO

A metafísica no Grande Sertão | 32

André Henrique M.V. de Oliveira

CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOÇÃO

DE AFETO NA PÓS-MODERNIDADE | 40

Ariel Montes Lima

ANÁLISE DE OBRA DA LITERATURA INFANTIL

PÊSSEGO, PERA, AMEIXA NO POMAR | 49

Elisa Maria Dalla-Bona

Juliana Vicente Mariano Luchtenberg

ARTIGO ACADÊMICO

ESCRITA E REVISÃO

Um minitratado para a paz na academia e na arte | 62

Adriano Barreto Espíndola Santos

O ESPAÇO COMO ÂNCORA DA MEMÓRIA CULTURAL

EM O VENDEDOR DE PASSADOS,

DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA | 97

Laylah Yaphah Coêlho Cruz

Carlos André Pinheiro

OS ESPAÇOS DOS CORPOS E DAS PERFORMANCES EM A

IDADE DO OURO DO BRASIL E EM NOME DO DESEJO DE

JOÃO SILVÉRIO TREVISAN | 123

Margareth Torres de Alencar Costa

Roberto Muniz Dias

O ROMANCE COMO A GRANDE FORMA DE NARRATIVA | 155

Albérís Eron Flávio de Oliveira

Joanna Angélica Borges

MAURÍCIO SIPAÚBA
@mauriciosipfotografia



EDUCAÇÃO POÉTICA E OUTROS POEMAS

Venus Brasileira Couy

EDUCAÇÃO POÉTICA

Matei aula ontem na faculdade
bem no dia em que o professor de teoria literária
[ia falar de Agamben,
fiquei sem saber o que é o contemporâneo,
os botões do lírio amarelo
que trouxe do supermercado no dia dos namorados
não floresceram,
conversei com cada um deles e me disseram
[que não há por quê.

Peço pouco ao poema, que me agradece por isso,
“meus versos não vão mudar o mundo”
e nem pretendem fazer o percurso de volta,
eles caminham como os quinze elefantes na China
que o texto de Luana Chnaiderman e a TV mostraram
e seguem adiante.

Não é preciso fazer poemas ao caranguejo
ou às árvores secas,
um poema pode morrer
ou simplesmente deitar-se ao sol às dez da manhã.

Fico aflita se a água do chá não ferve tão rapidamente,
se deixo as chaves caírem,
se você faz barulho
ou não chega no horário de sempre.

O poema não traz o ritmo do Piseiro,
tampouco as palavras que grudam na língua,
e escreve a dor do menino marroquino
que atravessou o mar com garrafas pet
[amarradas ao corpo,
o sonho com o lado de lá boia em plástico
e grita o desespero do jovem Hassan.
A educação poética pode vir da travessia,
da água salobra,
dos muros,
de uma tarde de amor,
da Costa do Marfim
ou de uma farmácia na Califórnia.

No desassossego do dia,
o negativo brilha
e você ainda me cobre todas as noites.

O poema sorri como o pescador de lagostas
[Michael Packard,
que sobreviveu após ter sido engolido por uma baleia
[jubarte a 200 km de Boston
e agora faz o sinal de joia com os polegares
[sobre a cama do hospital,
trinta segundos foi o tempo em que ele ficou lá dentro,
[no escuro daquela boca,
e depois foi cuspidos.

Não tenho professor de matemática
e sim de Poesia,
que costura a revolta dos versos
entre o movimento das mãos,
o professor diz que quem perdeu muito
[vai escrever poesia,
o discurso do triunfo vem servido em bandejas de prata,
o poema fracassa e a tarde está míope.
O apê em Botafogo é do tamanho do mundo
e não estamos sós.

NÔMADE

Manuel Puig escrevia imitando as tias,
as vozes das tias vibravam nas páginas dos livros,
de uma cidade a outra, estrangeiro e exilado,
Puig dizia ter sido feliz nos anos em que viveu
[no Rio de Janeiro,
como ficou mesmo a história do pedreiro Josemar
onhecido como Chefão,
que abandonou a namorada após a primeira noite
[de amor e enlouqueceu?:
“Onde é que a gente vai? Como vai ser essa dor?
[Eu não sei como é”.

Um poeta escreveu para beberrões
que olhavam a si mesmos no fundo da garrafa,
eu escrevo para corvos e morcegos
e também para portas fechadas.
A quem devo imitar
quando acordo o verso bem-disposto?
Tenho um irmão gêmeo que corre 10 km
[todas as manhãs
e tias que me enviam grandes rosas vermelhas
[e correntes de orações,
é preciso encontrar a potência do poema
no rosto que se afasta do espelho.

“Gosto de te ver boiando”,
“Você já boiou no Mar Morto?”

[– a voz salta da piscina azul.

Levarei, baby, a revista para ler boiando no Mar Morto,
depois tiraremos fotos para exibir no Instagram,
a Wikipédia diz que “a concentração de sódio

[no Mar Morto é dez vezes maior
que a dos outros oceanos, não há vida no Mar Morto,

[a não ser para as algas e arqueobactérias
[que sobrevivem naquelas águas”,

os estribilhos se banharão de sal e de lama
e se alegrarão no meio da tarde
jogando água uns nos outros.

Entre Israel e a Jordânia
ou nas bordas da piscina azul,
o poema caminhará nômade,
não é preciso mais viver entre dois parênteses.

Sobre a pele flácida dos versos,
reconheci a palavra certa
e deixei-a passar.

Uma moça se explode numa padaria
[do outro lado do mundo,
Aqui, a caçada a Lázaro Barbosa
[em Cocalzinho de Goiás já dura dezessete dias,
é a sensação da TV, que mostra a história
[do dito serial killer do Distrito Federal,
250 policiais, 10 helicópteros e 7 cães farejadores
[se mobilizam todos os dias
para caçar o homem que se transformou em presa.
É tarde agora
e não dá para viver da caridade alheia.
O vento empurra o vidro da janela,
o poema tosse e espirra
e salta 13,5 metros
antes de cair.

“Que tempos são estes”, Adrienne Rich?
a Segunda Guerra Mundial ainda dói,
a Guerra do Vietnã ainda dói,
a pobreza e a fome doem todos os dias,
a pandemia não é um doublet,
a língua do opressor continuará possivelmente
[a ser a língua do opressor,
a mãe de Inês não a ensinou romeno,
mas há outras línguas, várias e vivas,
que nem sequer sabemos os nomes
ou como se pronunciam as vogais.
Não me agrada a ideia de queimar livros,
a leitura não me oprime,
abro um livro como quem dança junto pela primeira vez.

RELÓGIO

Entardece no Santo Antônio,
os cães fazem festa no fim do dia,
a luz da tarde é o tijolo chegando,
o palhaço puxa as crianças para o pátio
e faz meninas e meninos imberbes gargalharem
e esquecerem dos maus-tratos.

Às seis e cinquenta e cinco da manhã
a maçaneta da porta interpela o poema:
de onde vem,
para onde vai?
Nada tenho a dizer e este é o poema
que fica a trinta metros daqui,
é preciso ainda fazer uma curva
e virar
e andar mais um pouco
e talvez correr até a próxima esquina
para alcançar a letra que tropeça e
se ergue.

O que é a flor de Chicória para Agi Mishol?
O que é o cacto para Bandeira,
a cana de açúcar para Cabral,
a pedra para Drummond?
A vida vegetal e mineral bebe os versos volúveis.

Um especialista disse que se o poema tiver policial,
[costureira
ou arqueólogo ficaria bom,
este não tem nenhum dos três
e sim uma dona de casa que dobra os edredons
[todas as manhãs
e ao meio-dia desenha com a grafia torta
versos no vapor do box.

São nove e vinte e cinco da manhã,
como de costume o homem da kombi chega:
“Leva ovos graúdos, ovos selecionados,
leva,
diretamente da granja,
leva,
leva o pacotão de alho roxo,
leva,
alho e ovos,
ovos e alho,
é dez reais,
dez reais, leva,
são ovos selecionados,
leva”.

Alguém sai de casa,
alguém volta para casa,

calma, ainda não é o fim do mundo,
é um pouco mais tarde
e a existência se dependura cedo nos varais.

Não nos gabaremos do prestígio,
tampouco da indiferença,
tua fragilidade tem os dentes estragados
e o sentimento do mundo,
o poema ouve o que você amou
e o que você deixou para trás
e não se lamenta
e não se regozija,
qual verso assinalado será o teu?

Um amor pode morrer,
uma língua pode morrer,
um poema pode morrer,
não sem antes guardar uma sobrevida

[no quarto alugado
perto dos homens e das mulheres sem qualidades,
o que estariam pensando a raposa e o coelho
[quando corriam?

A mão que escreve a obra-prima
é a mesma mão trêmula que aprendeu o bê-á-bá,
o poema é a garatuja plantada no vaso da sala
que ainda não nasceu.

VENUS BRASILEIRA COUY é poeta e ensaísta. Publicou, entre outros livros, *Nenhum* (7Letras, 2021), *Quase poema* (7Letras, 2020), *Belamimmim* (Edições Magnólia, 2012) e *Fiandeira-flor* (Edição da autora, 2002).

CHEIRO DE TINTA FRESCA

Augusto Favretto

ÁGUA SEM GÁS

Estiquei minhas pernas em um velho banco,
no terminal urbano.
Onde vidas se cruzam na velocidade com que
seus sonhos são construídos e desconstruídos.
Jovens andam rápido,
alguns com brilhos nos olhos,
e mochila nas costas.
Velhos andam devagar,
com semblante cansado,
e pouco orgulhosos por cumprirem mais um dia
de sua árdua rotina.
Entre embarques e desembarques
ouço conversas cruzadas que invadem meus ouvidos.
Prova de física amanhã, estou ferrado!
Minha aposentadoria está demorando em chegar!
Será que tenho tempo para um cigarro?
Não suporte mais essa rotina!

Mudo então o banco,
Dessa vez não estico as pernas.
Me sento apoiando os cotovelos nas coxas,
E as mãos sobre a testa,
sempre foi minha defesa natural
[contra contatos humanos.
Percebo então companhia.
Amigo, serei breve, preciso beber,
[pode me ajudar com alguns trocados?
De quanto você precisa?
O suficiente para esquecer realmente quem sou.
Não sei se tenho tudo isso no bolso,
que tal 8 reais?
Agradeço, e que Deus lhe dê em dobro!
Espere amigo, pode repetir?
Que Deus lhe dê em dobro!
Você pode pedir a ele que me dê em dobro
o suficiente para também esquecer
[quem realmente sou?
Olha amigo, acho que também precisa de uma bebida.

Acompanho então aquele homem,
com passos rápidos ele entra em um dos bares
do terminal urbano.
Bares que abrigam toda a beleza da existência humana,
todos quem sabe,
no final do dia bebendo para esquecerem quem são.
Tomo coragem e adentro ao mesmo bar.
Fala chefe, o que será para você hoje?
Uma água sem gás, pois sou medroso demais para
sentar-me com esses homens e discutir assuntos simples,
simplificar a complexidade da vida
[e quem sabe esquecer quem sou!
Perdão, não entendi.
Apenas uma água sem gás por favor.

CHEIRO DE TINTA FRESCA

Decidi ficar por alguns segundos
em frente a uma fachada de farmácia.
Que sujeito estranho sou eu,
cheiro de tinta fresca acalma meu enjoo,
e remédios para enjoo pintam minha alma
[de incertezas.

Enquanto aquele homem de meia idade
pintava a calçada,
a atendente olhava com brilho nos olhos
[para o relógio,
esse, fixado na parede logo após a entrada.
Notei na hora felicidade em seu olhar,
aquela alegria contada em segundos
[para acabar seu turno.

Já o pintor,
esse continuava em um ritmo harmônico
espalhando tinta na calçada,
e aquele cheiro delicioso de tinta fresca pelo ar.

Mais alguns passos e já não sentia cheiro de tinta,
voltei a focar meus pensamentos em meu enjoo,
agora acompanhado de uma leve dor de cabeça.
Logo meu livro de patologias
escrito por um médico hipocondríaco formado através
de pesquisas no google foi aberto.
Intoxicação?
Fígado ou estômago?
Não poderia chegar a uma conclusão a não ser
optar por todas as alternativas cogitadas.
Quando dei por mim,
mais algumas quadras tinham sido percorridas.
Agora estava em frente a uma cafeteria,
rodeado por velhos faladores e cheios de expressões fortes.

Pensei então,
se esse cheiro de café faz tão bem para eles
quanto aquele cheiro de tinta faz para mim!
Entrei pela cafeteria adentro:
Por favor um copo de tinta fresca!
Só vendemos café moço.

Então me sirva um copo de café e me fale
[que horas você sai.

Pode ser expresso?

Claro.

Saio somente as 23:00 horas.

Então pego meu copo de café,
deixo alguns trocados na mesa e saio a passos rápidos.

Como alguém que ainda tem 5 horas

[de trabalho pela frente
pode estar atendendo um chato como eu

[e demonstrando tanta disposição?

Minhas certezas criadas algumas quadras atrás

[já não existem,
exceto aquelas doenças certamente diagnosticadas.

Fico perdido e volto a passos largos em sentido

[a farmácia.

O pintor já não estava lá,

a atendente já é outra,

e o cheiro de tinta fresca já é bem menor que antes.

Então esvazio meu copo de café,
sem ao menos tomar um gole,
mancho o copo de plástico com resquícios
[de tinta da calçada,
e retorno para casa com o copo em mãos.
Por mais uns metros meu enjojo sumiu,
então descarto aquele copo apenas manchado,
[sem cheiro de tinta fresca.
Coloco mais dois comprimidos embaixo da língua,
Tenho ao menos mais quatro quadras
[para pensar em minhas patologias.
Rezo então para que por alguma coincidência do destino
alguém de bom coração possa ter iniciado
[a pintura de sua casa
nesses últimos 40 minutos.

AUGUSTO FAVRETTO formou-se no curso de ciências contábeis por força do destino, mas sempre manteve aceso a chama da escrita. Sócio fundador de um escritório de contabilidade, divide as noites vagas em suas três principais paixões, a família, a escrita e a prática do Jiu Jitsu. Reside em Chapecó, SC.

O PECADO ORIGINAL DE ÁLVARO DE CAMPOS

Vinícius Canhoto

UM DIA O CARTEIRO CHEGOU à porta de Álvaro de Campos e lhe devolveu todas as cartas não remetidas pelo correio. O poeta, surpreso, perguntou: “Por que as devolve?” – e o carteiro respondeu: “Porque são cartas de amor”. O poeta, indignado, reclamou: “Isso é ridículo”, mas o carteiro, com calma e sem ironia, contestou: “Ridículo é escrevê-las nesses tempos”. “E quais são esses tempos, meu caro senhor carteiro?” – perguntou o poeta e, antes mesmo que tomasse fôlego, ouviu a resposta: “Tempos sem amor”.

Álvaro de Campos ficou a pensar por alguns instantes. O carteiro, impaciente diante de tanto trabalho acumulado, entregou-lhe logo o montante das esdrúxulas cartas e se foi. Em silêncio e sem agradecer, o poeta fechou a porta e perguntou-se a si mesmo: “Ah, quem escreverá a história do que poderia ter

sido?” – Abriu um sorriso cáustico ao sentar-se à secretária e ver o carteiro com suas cartas de amor a sair para devolvê-las a todos ridículos e, observando-o, com ironia disse a si mesmo: “Fingidor”. Assim, convicto do ridículo seu e do carteiro, escreveu o poema *Pecado Original*.

VINÍCIUS CANHOTO é doutor em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo e autor de *Livro do Esquecimento*.

PALAVRAS NÓMADAS, **DE DORA NUNES GAGO**

A vida nos interstícios da literatura e das viagens

Sandra Sousa

MAIS UMA VEZ vejo-me tentada a alinhar umas linhas, passo o pleonasma, sobre a obra de Dora Nunes Gago. Escritora prolífica, depois do livro de contos *Floriram por engano as rosas bravas* (2022), surge-nos *Palavras Nómadas* (2023), prefaciado por Onésimo Teotónio Almeida, um prazeroso livro de crónicas que nos recordam como a vida pode ser tecida nesses interstícios da literatura e das deambulações que se fazem por vários continentes.

A autora dispensa apresentações, mas deixo aqui uma breve biografia para aqueles que ainda não tiveram o prazer de se aventurar, diria mesmo viajar, pela sua obra. Doutorada em Línguas e Literaturas Românicas Comparadas pela Universidade Nova de Lisboa, Dora Nunes Gago leccionou durante dez anos e até ao Verão de 2022, na Universidade de Macau. Este espaço não é gratuito na sua escrita ficcional assim como outros que percorreu durante a sua carreira académica. Foi ainda Leitora no Uruguai e professora visitante nos Estados Unidos da América.

A sua produção académica é abundante, com ensaios em diversas revistas académicas e capítulos de livros, de onde se destacam os seus livros ensaísticos *Imagens do Estrangeiro no Diário de Miguel Torça* (2008) e *Uma Cartografia do Olhar* (2020). A sua estreia na poesia e na ficção acontece com a publicação de *Planície de Memória* em 1996. Em 2004, em coautoria com Arlinda Mártires publica *Sete Histórias de Gatos*. Três anos mais tarde, lança *A Sul da Escrita* (2007). Nos anos seguintes, lança mais três livros: *As Duas Faces do Dia* (2013), *Travessias-Contos Migratórios* (2014) e *Matéria dos Sonhos* (2015). Como já anunciado, publica em 2022, *Floriram por engano as rosas bravas*. Em 2006, Dora Nunes Gago é galardoada com o Prémio Nacional de Conto Manuel da Fonseca, tendo a sua carreira literária sido alvo de outras distinções.

Sabemos que a crónica é o género narrativo que mais se aproxima da relação entre escrita e vida. As crónicas são um espaço de imaginação, de aprendizagem e experimentação criativa, de liberdade de pensamento e expressão. O escritor brasileiro Fernando Sabino definiu a crónica do seguinte modo: “A crônica é algo para ser lido enquanto se toma o café da manhã, pois ela busca o pitoresco ou o irrisório no cotidiano de cada um. É o fato miúdo: a notícia em que ninguém prestou atenção, o acontecimento insignificante, a cena corriqueira. Eu pretendia apenas recolher da vida diária algo de seu disperso conteúdo humano. Visava ao circunstancial, ao episódico. Nessa perseguição do accidental, quer num flagrante de esquina, quer nas palavras de uma criança, ou

num incidente doméstico, torno-me simples espectador.” Penso que Dora Gago se poderia rever nestas palavras quando se debate na última crónica do livro intitulada “Um nó para atar a vida”—sim, começo, de forma inesperada, pelo fim—sobre que rótulo dar a “estes farrapos de vida” (204). Se estes textos são uma forma, como afirma a autora, de encontrar “o nó para atar a vida, impedindo que ela se desfaça num caos emaranhado de linhas revoltas” (205), eles não deixam de corresponder a essa urgência profunda de contar o que parece simples a olho nu, esse quotidiano humano, mas que se reveste de uma complexidade maior. Afinal, a palavra-chave aqui é “humano.” A autora usa a palavra “híbrido” na sua reflexão sobre como nomear os seus textos, definição frequentemente usada para caracterizar o género da crónica, apontado como um problema: o facto de se apoiar nesse discurso “onde cabe tudo o que não encaixa em lado nenhum” (Gago 204). São várias as definições desta narrativa breve e todas elas se complementam. No *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018) também Carlos Reis define a crónica como “género narrativo em que se relata, de forma breve e em termos subjetivos, um episódio singular, um incidente ou uma ação observados no quotidiano do cronista; para além de traduzir uma certa temporalidade histórica (...) e uma circunstância de experiência pessoal, a crónica visa normalmente o público alargado da imprensa escrita, da rádio, da televisão ou das redes sociais” (69). Do mesmo modo, Susana Rotker, em *La invención de la crónica* (2005), também o faz, ao afirmar que

a crónica é um texto híbrido, marginalizado e marginal, “que normalmente não é levado a sério nem pela instituição literária nem pela jornalística, em ambos os casos pela mesma razão: o facto de não estar definitivamente dentro de nenhum deles” (225). No entanto, parece-me necessário começarmos a indagar sobre as razões que nos levam a rotular a crónica como “género menor” uma vez que ela nos oferece mais do que queremos aceitar se a considerarmos como fragmentos de um romance que é a vida de todos nós e a fonte de inspiração para os “géneros superiores.” Na realidade, nas crónicas de Dora Gago, encontramos páginas e passagens dotadas de verdadeira e rica poesia. O texto “Crónica de uma peste anunciada” é disso exemplo. Embora relatando a peste do Covid 19 que a todos, sem excepção, afectou, termina de forma simples e bela: “Tempo de ser flor de lótus a germinar no pântano de todos os medos e incertezas” (141). E poderia dar outros exemplos, mas deixo apenas mais um, encontrado na crónica “Em Amherst: no universo de Emily Dickinson”: “Ignoro as profundezas do sonho que se desenha com o sangue e o suor do corpo e da alma, convertido em carne e depois sombra. Não conheço sequer o frescimo da ascensão, o sabor agridoce da vitória arrancado da boca pelo alicate da impossibilidade. Habita-me a ingenuidade do olhar inaugural, único de quem ignora que haverá outras vezes, outras experiências” (35).

As crónicas aqui reunidas, e fiquemos por essa denominação, sem medos de desvalorizações desnecessárias, são não apenas de

prazerosa leitura, mas uma viagem na qual o leitor pode entrar de mãos dadas com a autora. E esta viagem não se limita apenas aos espaços físicos que Dora Gago palmilhou de mochila às costas pelos quatro cantos do mundo, mas a uma viagem ao universo literário que sempre a acompanha e ao interior da narradora, que é também um convite aos caminhos existenciais de cada um. Tal como no caso de Emily Dickinson, somos alertados pela voz de Dora Gago, de que, por vezes, “Não precis[amos] de mais nada” (34). Dickinson, “Não calcorreou outros continentes nem culturas, como tantos fazem constantemente, muitas vezes em busca daquilo que têm atrás da porta, ou num lugar recôndito de si próprios, mas não se apercebem” (34). São crónicas que nos levam pelos trilhos da vida e nos obrigam a parar e reflectir sobre a direcção das nossas decisões no mundo em que vivemos, tanto a nível pessoal como global.

Palavras nómadas é igualmente um livro de memórias—porventura poderíamos criar um novo género, o da “crónica-memória” ou “cromemória”—como se anuncia logo na crónica de abertura “Voo para um novo tempo”; esse tempo em que se pode demarcar o início de uma travessia de duas décadas de deambulações pelo mundo, a viagem para Montevideu onde se encontrava à sua espera o futuro, uma carreira de professora-mundo. Como (quase) todas as viagens iniciáticas ou não, esta crónica serve de preâmbulo para as que se seguem: os encontros e desencontros da vida, as situações inesperadas, enfim, para tudo

aquilo de que se tecem os percursos pelas estradas, de terra, mar ou ar, que os pés que se atrevem a caminhar delineiam. Com ela percorremos esse caminho pelos recônditos da memória, dos episódios que teimam em vir à tona, provavelmente os que mais a marcaram, e que não podiam descansar enquanto não repousassem na página de papel.

Com um olhar e sensibilidade agudas, para além de um pensamento profundo, a que pouco parece escapar, Dora Gago oferece ao leitor a dádiva das suas crónicas, o que implica dizer, a dádiva de si mesma. E essa é ainda a oferta de um mundo interior rico em literatura, de escritores de impriscindível leitura: Orhan Pamuk, Emily Dickinson, Pearl S. Buck, Camilo Pessanha, Maria Ondina Braga, Jorge de Sena, Miguel Torga, Galeano, Kundera, V. S. Naipaul, Lídia Jorge, Garcia Márquez, José Rodrigues Miguéis, H. P. Lovecraft, para nomear apenas alguns da extensa lista de companheiros da escritora. E se na primeira crónica, Dora Gago “nada mais encontra entre os bolsos de pano. Nem uma agulha, nem uma linha para coser, para unir as incertezas da [sua] alma dispersa” (15), no final do livro, tudo se encaixa, ou se cose, pela descoberta de que “a cartografia do nosso mundo é desenhada pelo mapa dos afectos” (206).

RIOBALDO FILÓSOFO

A metafísica no Grande Sertão

André Henrique M. V. de Oliveira

“MUITA COISA IMPORTANTE falta nome”¹. Andrônico de Rodes, filósofo grego que viveu por volta do ano 60 a.C, deve ter pensado algo assim enquanto compilava as obras de Aristóteles. Foi durante a tarefa de organização das obras do filósofo estagirita que Andrônico cunhou o termo *metafísica*, ao posicionar, depois dos textos que tratavam da realidade física, os escritos que tratavam daquilo que estava para além (*meta*) da física. Assim a palavra *metafísica* entrou para a tradição filosófica substituindo o que Aristóteles nomeava como *filosofia primeira*: a área da filosofia que teorizava sobre *o Ser enquanto Ser*.

Na minha tarefa como professor é sempre um pouco complicado explicar o que a metafísica estuda. “*Ser enquanto Ser*”, soa muito abstrato, vazio, como se estivesse faltando algo, como se estivesse faltando...nome. Mas, não há nome. É só isso mesmo. É como matemática: tão simples que se torna difícil. O fato de que as coisas existem, ou, ainda mais, o fato de que há a *existência em si* é algo tão intuitivo e imediatamente dado que não

¹ ROSA, 2019, p. 13

nos espantamos mais com isso, e parece esquisito que alguém se ocupe intelectualmente com esse tema. Porém, pasmem, há quem pague suas compras no mercado vendendo aulas sobre isso.

No entanto, a frase que abre este texto, do jeitinho que está escrita, não foi dita por Andrônico de Rodes, mas por Riobaldo, no momento em que relata ao seu interlocutor sobre um sentimento estranho que havia sentido quando passou por certa aventura com um menino que se tornaria seu amigo... Foi aí, talvez, que ele tenha se dado conta de que, pelo menos às vezes, é preciso dar nome para as coisas; uma tarefa geralmente assumida por poetas e filósofos, esses pastores do pensamento. E em se tratando de pensamento (metafísico), e de tentar nomear as coisas com profundidade, há algumas confluências interessantes entre o personagem de Guimarães Rosa e Martin Heidegger, autor de *Ser e tempo* (talvez a mais importante obra de metafísica do século XX). Há um insuspeitado paralelo entre o conceito de *Ser*, na obra *Ser e tempo*, e o Sertão de *o Grande Sertão: veredas*; paralelo sobre o qual me debruço nesse texto...

Ao lermos essa obra fundamental da literatura brasileira, e mundial, sentimos que o Sertão é a condição de possibilidade de tudo: de todos os existentes e de toda a existência em geral daquele mundo. É o próprio Riobaldo que deixa isso evidente quando diz que “O sertão está em toda parte”², e que “o sertão é do tamanho do mundo”³. Ou seja, o Sertão é metafísico, e, portanto, infenso a

2 ROSA, 2019, p. 59

3 ROSA, 2019, p. 59

definições fechadas ou limitantes. Em paralelo, Heidegger diz que o conceito de “ser” é indefinível: “Essa é a conclusão tirada de sua máxima universalidade. (...) Não se pode derivar o ser no sentido de uma definição a partir de conceitos superiores e nem explicá-lo através de conceitos inferiores”⁴.

Mas, além dessa constatação, a impressão que temos é a de que o Sertão é também um personagem; um personagem que paira acima, abaixo e por dentro, englobando e engolindo todos os outros. Ele pode ser pensado numa dimensão ontológica, do *Ser*, mas também numa dimensão (não exatamente cronológica) do *tempo*: “Sertão é quando menos se espera”⁵, diz Riobaldo. Assim, numa tal perspectiva o Sertão *é* e *acontece*, e ao acontecer se apropria dos destinos dos indivíduos que engloba. Isso faz surgir nos sujeitos a necessidade de refletir sobre a sua dimensão existencial, sua condição de ser humano naquela realidade *sertânica*. Afinal, “A indefinibilidade de ser não dispensa a questão de seu sentido; ao contrário, justamente por isso a exige”⁶. Assim, o modo como cada um se relaciona com o *Ser(tão)*, traçará o seu caminho, a sua existência, suas veredas.

Todo esse universo levanta alguns problemas de ordem filosófica, e aqui eu gostaria de elencar alguns: o primeiro diz respeito à essa necessidade mencionada, de se refletir acerca do sentido existencial do indivíduo naquele mundo específico que

4 HEIDEGGER, 2009, p.39.

5 ROSA, 2019, p. 208.

6 HEIDEGGER, 2009, 39.

carrega e estrutura seus significados e suas possibilidades de significados. E na “questão sobre o sentido de ser”, diz Heidegger, “o primeiro a ser interrogado é o ente que tem o caráter da *presença*”⁷. A palavra “presença” procura traduzir a expressão alemã *Dasein*, junção do advérbio de lugar “*Da*” e “*Sein*” (verbo ser/estar): um ser, ou existente que existe situado aí (*Da*), num lugar-mundo. Porém, e aqui temos o segundo problema, “O ser-no-mundo é, sem dúvida, uma constituição necessária e *a priori* da presença, mas de forma nenhuma suficiente para determinar por completo o seu ser”⁸. A situação mundana é, sem dúvida, o ponto de partida (e o de chegada) da constituição ôntica da *presença*, porém há uma travessia a se fazer, como que pela terceira margem de um rio; há uma vereda a se trilhar com o auxílio da foice do pensamento. Isso se faz necessário porque “Onticamente, a presença é o que está “mais próximo” de si mesma; ontologicamente, o que está mais distante”⁹. E Riobaldo, tal como Heidegger, sabe que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”¹⁰.

Para cortar as unhas-de-gato da realidade, e aproximarmos do ser autêntico, não se dispõe de outra ferramenta que não o pensamento, este exercitar-se errante do espírito. E por “pensamento” não devemos entender algo como simplesmente “ter ideias”, ou “representar mentalmente”. Pensar é interrogar e

7 HEIDEGGER, 2009, 83.

8 HEIDEGGER, 2009, 99.

9 HEIDEGGER, 2009, 53.

10 ROSA, 2019, p. 53.

(principalmente) ouvir o *Ser*. E o ouvido atento saberá que “Em sentido próprio, a linguagem é que fala. O homem fala apenas e somente à medida que co-responde à linguagem”¹¹. O terceiro problema, então, é o de *saber como questionar*. Heidegger nos diz que “Todo questionar é um buscar. Toda busca retira do que se busca a sua direção prévia”¹². Ora, o que se busca é o *Ser*, que se mostra e se oculta na linguagem, para a qual nossa atenção deve estar calmamente voltada, de tocaia, à espreita de um próximo clarão. Quando ocorrerá? Talvez não possamos saber, mas podemos desconfiar, e isso basta. “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa”¹³, diz Riobaldo, socraticamente. E é aqui que se chega a uma outra etapa dessa problematização metafísica: o entrelaçamento necessário, durante a caminhada no sertão do pensamento, entre a angústia e o cuidado.

Já deve estar bastante claro que a linguagem/pensamento do falatório trivial não nos leva a, nem nos pode guiar por tais veredas. Não por acaso, Antônio Cândido, ao comentar sobre a escrita de Guimarães Rosa em *Grande Sertão*, diz que “ele estava inventando uma linguagem”. Havia ali “criação de palavras”, “coisa que acontece muito na língua alemã”, segundo o insigne crítico brasileiro. Lembremos também que, em entrevista para um canal de TV independente de Berlim, o próprio Guimarães Rosa disse que seu romance é uma espécie de “Fausto sertanejo”. Nesse

11 HEIDEGGER, 2010, p.167.

12 HEIDEGGER, 2009, p.40.

13 ROSA, 2019, p.18.

sentido, a verve metafísica do *Grande sertão* serve para mostrar que a angústia, o cuidado, e a profundidade ontológica da linguagem e do pensamento não são possíveis apenas no idioma de Goethe (como queria Heidegger). “Sertão”, nos diz Riobaldo, “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...”¹⁴.

A linguagem, essa estrutura ontológica que recepciona o pensamento e a angústia, é a mesma pela qual se expressam o *cuidado*, a *apreensão*, ou, para usar um termo que tradutores de Heidegger usam para a palavra alemã *Sorge*, a *cura*. Assim, algo que se busca fazer de modo *acurado*; a atividade de *curadoria*; a ato de fazer um *curativo*; tudo isso são exemplos da realização prática de uma estrutura essencial que confere valor ao agir da *presença* (*Dasein*): o cuidado. “Burdach chama a atenção para um duplo sentido do termo ‘cura’ em que ele não significa apenas um ‘esforço angustiado’, mas também o ‘acurar’ e a dedicação”¹⁵. É um condicionamento ontológico, do próprio ser da *presença*, que a torna existencialmente indissociável do cuidado.

No § 42 de *Ser e tempo* Heidegger alude à dimensão mitológica desse vínculo através da fábula atribuída a Higino, escritor romano, e que é conhecida como “mito do cuidado”. Nessa fábula o *Cuidado* é uma entidade que dá origem ao homem a partir da argila. Esse novo ser recebe do deus Júpiter o espírito que lhe torna vivo, e logo começa uma disputa entre o Cuidado,

14 ROSA, 2019, p. 25.

15 HEIDEGGER, 2009, p. 267.

Júpiter e a Terra (fornecedora da argila), pelo direito de dar nome àquela nova criatura. Saturno, como árbitro dessa querela, profere a seguinte decisão: “Tu, Júpiter, por teres dado o espírito, deves receber na morte o espírito e tu, Terra, por teres dado o corpo, deves receber o corpo. Como, porém, foi a Cura quem primeiro o formou, ele deve pertencer a Cura enquanto viver. Como, no entanto, sobre o nome há disputa, ele deve chamar-se Homo, pois foi feito de húmus”¹⁶.

A preocupação assistencial (*Fürsorge*) que dispensamos a nós mesmos e às coisas se situa dentro de uma temporalidade imanente ao mundo. Sabemos que há tempo de plantar e tempo de colher. Todas as atividades que buscam como que antecipar um instante-à-frente, que nutrem uma esperança do que virá, são frutos do cuidado. O ser humano “cuida do crescimento das coisas da terra e colhe o que ali cresce”¹⁷. Daí a confiança de Riobaldo no saber que “o que é de paz, cresce por si”¹⁸, e que “Deus é paciência”¹⁹.

É certo que angústia e cuidado fazem parte da existência de tal modo que, a “cada hora, cada dia, a gente aprende uma qualidade nova de medo”²⁰. Mas, “Desespero quieto às vezes é o melhor remédio que há. Que alarga o mundo e põe a criatura solta”²¹. Assim, a busca pela compreensão, e pela apropriação autêntica de sua própria existência, fazem confluir nesse redemoinho

16 HEIDEGGER, 2009, p. 266.

17 HEIDEGGER, 2010, p.168.

18 ROSA, 2019, p. 209.

19 ROSA, 2019, p. 20.

20 ROSA, 2019, p.68.

21 ROSA, 2019, p.115.

metafísico e humano o pensamento (que revela a condição de se estar lançado no mundo), a angústia (a estranha proximidade com o nada e o “não se sentir em casa”) e o cuidado, afeto e disposição ontológica da *presença*, sem a qual não se faz uma boa travessia.

Porém, ainda que seja possível essa apropriação autêntica, e que o espírito humano se torne capaz de escutar devidamente o *Ser*, diante da grandeza do Sertão restará sempre aquela desconfiança de que, como disse Antônio Cândido, “há um destino obscuro, misterioso, que o tempo todo dirigiu as coisas”. Quem vem deste chão bem sabe: não é possível só filosofar no sertão.

REFERÊNCIAS

- CÂNDIDO, A. *Entrevista Antônio Cândido - Grande Sertão veredas: Antônio Cândido sobre Guimarães Rosa* [S. 1.: s.n.], 2 de março de 2014. 1 vídeo (18 min 01 s). Publicado pelo canal ZekitchaCostello. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ>. Acesso em: 03 abr. 2022.
- HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- ROSA, J. G. *Entrevista João Guimarães Rosa – Entrevista raríssima em Berlim* (1962) [S. 1.: s.n.], 8 de dezembro de 2016. 1 vídeo (6 min 45 s). Publicado pelo canal Fernando Graça. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndsNFE6SP68&t=209s>. Acesso em: 03 abr. 2022.
- ROSA, J. G. *Grande Sertão: veredas*. 22.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ANDRÉ HENRIQUE M. V. DE OLIVEIRA é professor de Filosofia do IFPI. É autor dos livros *O diabo a quatro: entre textos e contextos* (Entre Trópicos Editora), *Raul Seixas e a Filosofia* (Desenredos), *Materialismo agônico: corpo, mente e matéria na Filosofia de Schopenhauer* (Ed. IFPI)

CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOÇÃO DE AFETO NA PÓS-MODERNIDADE

Ariel Montes Lima

INTRODUÇÃO

Talvez a mais cruel e mais contraditória invenção que a modernidade legou para seus posteriores tenha sido justamente a noção de *indivíduo*. Cruel, pois, diante da imensurabilidade do coletivo, o *eu* inevitavelmente experimenta o terror. Tal medo se justifica perante a possibilidade da dissolução de sua identidade, cuja realização culmina no total desmanche de sua existência (HOMEM, 2020). Contraditória, ao mesmo tempo, uma vez que o sujeito não se constitui como tal, senão que mediante a apropriação da cultura e dos valores que o precederam (VYGOTSKY, 2008; 2009).

Frente a tal processo de *aislamiento* do sujeito, o afeto se torna uma nutriz da vida, um último suspiro de coletividade capaz de atenuar o sofrimento de ser um “barquinho na tormenta”. Contudo, a afetividade então vivida por aqueles que não se veem como elementos de um coletivo, mas como ilhas em um oceano

infamiliar, não pode encontrar outro destino, que não o fracasso na liquidez e volatilidade de seus vínculos (BAUMAN, 2001).

Essa conjunção de medo do esfacelamento primordial aliada à volatilidade do mundo que nos cerca corrobora para a manutenção do sentimento de que os vínculos então estabelecidos com os outros sujeitos que nos rodeiam, *a priori*, são, também, fugidios e de pouca profundidade. Tal informação não é tão inverídica.

Algum tempo atrás, eu saía de uma relação de seis meses. Com uma surpresa não tão inesperada, vi-me como que diante de um estranho. Uma semana depois do fim, sabia que já o erámos. A impressão que permaneceu foi a de que a proximidade e a intimidade do contato se têm tornado, por sua vez, meramente circunstanciais e, ao seu modo, convenientes (ou não).

Não me parece, todavia, que a natureza das relações conjugais até aqui vividas por essa que vos escreve se revelem como um caso particular. Ao contrário, a evanescência dos significados nas práticas sociais e no sentido nelas presente é um fenômeno que se desenvolvido desde o Séc. XVII (ROMERO MARÇAL, 2020).

Nesse sentido, me interessa discutir o conceito de *afeto* no contexto da pós-modernidade. Visamos perscrutar sua acepção e aplicabilidade em um nível teórico, tendo em vista a conjuntura social enunciada por Bauman (2001). Essa pesquisa tem, portanto, caráter bibliográfico e teórico.

Ademais, enfatizamos ser esse um ensaio que, movendo-se dentro dos limites que lhe permite o gênero textual em questão, goza de certa liberdade estilística e de abstração. Não objetivamos, tampouco, esgotar o tema, mas sim propor determinadas reflexões apriorísticas para futuras incursões por sobre semelhante problema.

DESENVOLVIMENTO

A origem da palavra afeto está vinculada à forma supina do verbo latino *afficere* (*affectedum*) que se poderia traduzir como “possuir”, “padecer” ou “adoecer” (BONOMI, 2008). Seu sentido, pois, está historicamente inserido em um contexto de esvaziamento da força racional. Aristóteles (2005), por sua vez, opunha *lógos* e *pathos* na fundamentação da retórica. Nesse sentido, o autor enfatiza a insuficiência da lógica racional para a elaboração do discurso frente a um público. Assim,

Dada a natureza heterônoma da retórica, sua tarefa não pode ser simplesmente explorar argumentos cujas estruturas lógicas são tão sólidas. Mas deve criar complexos juízos lógicos, éticos e emocionais os quais podem ser efetivos diante um determinado público. (KASTELY, 2004, p. 224)

Ainda por esse rumo, Garcia (2001, p. 66) sublinha que: “assim como as palavras mudam sua forma e sua sintaxe através dos tempos, também seu significado vai se modificando com o passar dos anos, em decorrência de uma série de fatores sociais e culturais. ”Tal que a acepção originária de uma palavra não pode ser tomada como valor unívoco de seu sentido.

Nessa perspectiva, Weber (2002) destaca que o processo histórico de modernização implicou a perda da visão mágica da vida, à custa de um racionalismo extremado. A emergência do paradigma burguês e mercadológico, nesse rumo, contribuiu para a construção de um pensamento teleológico para com a vida, no qual tudo deve ter um propósito financeiro favorável que justifique a tomada de tal decisão. É dizer: somente se pode experienciar X se tal experiência produzir lucro *a posteriori*.

A ascensão dessa perspectiva de vida –como não poderia ser diferente- deixou também impressa sua marca no conceito aqui analisado. Por um lado, pois, a solidude individual advém como subproduto da corrida incessante pelo progresso e pelo acúmulo de capital. Tal sentimento produz angústia e, diante do esvaziamento dos valores fundamentais, também a afetividade perde sua função gregária para, à sua própria maneira, preencher de sentido as vidas dos sujeitos.

Por outra perspectiva, a mesma lógica de acúmulo impulsiona os indivíduos na busca insaciável pela experiência. Isso se manifesta no nível discursivo, mas evidencia, antes de qualquer coisa, uma

posição de subjacência de um inconsciente coletivo já estruturado (FREUD, 2020). Sobretudo, a relação conjugal se constrói como tal nesse lugar de enunciação. Isso significa dizer, por exemplo, que o “pegador”, o “macho alfa” e a “puta” só existem enquanto papéis sociais em virtude de um aparato semiótico que as preenchem de sentido frente às regras do jogo social.

A experiência, todavia, fixa-se num lugar de abstração que se pode interpretar mediante duas ópticas: por um viés, a experiência ideal de afetividade não é materialmente experienciável, uma vez que se desenvolve enquanto fantasia e, por sua vez, o ideal de *eu* do sujeito está relacionado com a quantidade de experiências por ele vividas. Portanto, a busca pelo ideal de *eu* se constitui como uma “corrida” inglória em busca do almejado, cujo percurso se faz mediante experiências afetivas necessariamente fracassadas.

Desse modo, podemos concluir que o “pegador” – enquanto acumulador de experiências afetivas- não é mais do que um falido que, embalado, busca o ideal em experimentos afetivos fadados ao esfacelamento diante da incorrespondência do real para com o ideal. Isso nos coloca diante do maior dos problemas: o esvaziamento dos conceitos. Ou seja: se elaboram séries de definições evanescentes para um conceito cuja vivência está apartada do seu sentido.

Em outras palavras, quanto mais o sujeito busca por experiências afetivas de modo a satisfazer a sede de coletividade, mais esse se aliena do afeto sincero. Afinal, a mercadologização

do corpo, do sentimento e da vivência íntima finda por impedir que os próprios sujeitos colocados no contexto de proximidade vejam-se apartados um do outro. Em parte, isso se deve ao fato de que há tantas possibilidades capazes de gerar um número virtualmente imensurável de benefícios que a análise de custo-benefício é interminável. Ou seja, por melhor que X seja, sempre há N outros sujeitos disponíveis que podem oferecer novas experiências, cuja qualidade somente é determinável a partir da própria experimentação.

Nesse mundo, o *eu* deixa de ser subjetivo para tornar-se um “investidor emocional”. O ganho do outro é meu prejuízo e o infortúnio emocional de alguém é uma oportunidade de lucro para mim. Tudo isso encerra uma percepção totalmente esvaziada acerca da complexidade do que é ser uma pessoa no mundo.

Em níveis particulares, poderíamos nos arriscar a dizer que o *eu* se digladia com um coletivo (*outro*), sem perceber que esse mesmo coletivo integra intrinsecamente a própria natureza de sua humanidade. Assim, o sujeito se distancia do grupo e aliena-se em sua própria efemeridade.

Do outro lado, o coletivo volta-se estranhado para si mesmo e desconhece quem é. A consciência de grupo se esfacela e os próprios elementos do todo voltam-se contra o todo que os constitui. Tudo se esvazia e o sentido final da vida; motor da própria existência se perde. Em alguma medida, isso é um triunfo da pulsão de morte de cada um frente a si e ao outro. O *outro*,

porém, é partícipe da mesma estrutura que o *eu*, ao passo que, destruindo-o, destruo também a mim mesmo.

Aqui se insere o afeto, haja visto que o sentir ocupa função *sine qua non* na constituição da vida coletiva (COSTA; SILVA, 2016). Destarte, havendo o esfacelamento de sua noção, tanto em nível semântico quanto pragmático, nos vemos diante de um ensaio da dissolução de nosso próprio *modus vivendi*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse ensaio, discutimos a noção de afeto na pós-modernidade. Pensamos tal léxico em oposição à noção de indivíduo. Nesse sentido, a ascensão do individualismo e o esvaziamento da afetividade das relações humanas, bem como a emergência do paradigma burguês-capitalista representa o empobrecimento das subjetividades humanas. Do mesmo modo, tal processo figura como uma oposição ao modo de viver da humanidade, uma vez que essa se desenvolveu e evoluiu enquanto espécie gregária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, e Abel do Nascimento Pena, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005 (Biblioteca de Autores Clássicos)

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

BONOMI, Francesco. *Dizionario Etimologico Online*. 2008. Disponível em: <http://www.etimo.it/?term=affettare>. Acesso em: 16 de mai. 2023.

COSTA, Samira Lima da ; SILVA, Carlos Roberto de Castro e. Afeto, memória, luta, participação e sentidos de comunidade. *Revista Pesquisas e Práticas Psicossociais, [S. l.]*, v. 10, n. 2, p. 283–291, 2016. Disponível em: http://seer.ufsj.edu.br/revista_ppp/article/view/da%20Costa%2C%20de%20Castro%20e%20Silva. Acesso em: 17 maio. 2023.

FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do Eu. In: *Cultura, Sociedade e Religião: O mal-estar na cultura e outros escritos*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GARCIA, Afrânio. SEMÂNTICA HISTÓRICA. *SOLETRAS*, Ano I, n. 02. São Gonçalo: UERJ, jul./dez. 2001. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/viewFile/4417/3222>. Acesso em: 16 de mai. 2023.

HOMEM, Maria Lúcia. *Medo e Angústia*. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/E1BzzharV14>. Acesso em: 14 de mai. 2023.

KASTELEY, James L. *Rhetoric and Emotion in A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*. Unit States of America: Blackwell Publishing Ltda, 2004.

ROMERO MARÇAL, Márcia. O pensamento de Miguel de Unamuno sobre a Modernidade: europeização, urbanização e progresso. *Polifonia*, [S. l.], v. 27, n. 45, p. 10-32, 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/8158>. Acesso em: 14 maio. 2023.

VYGOTSKY, Liev. *Pensamento e Linguagem*. SP, Martins Editora, 2008.

VYGOTSKY, Liev. *Imaginação e Criação na Infância*. SP, Ática, 2009. (Tradução de Zoia Prestes e Elizabeth Tunes).

WEBER, Max. *Economía y sociedad*. Trad. José Medina Echavarría et. al.. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

ARIEL MONTES LIMA é pessoa trans *non-binary*, psicanalista e professora. Em 2022, publicou os livros *Poemas de Ariel* (TAUP), *Sínteses: Entre o Poético e o Filosófico* (Worges Ed.) e *Ensaio Sobre o Relativismo Linguístico* (Arche).

ANÁLISE DE OBRA DA LITERATURA INFANTIL *PÊSSEGO, PERA, AMEIXA NO POMAR*

Elisa Maria Dalla-Bona
Juliana Vicente Mariano Luchtenberg

O LIVRO DE JANET E ALLAN AHLBERG é uma narrativa poética que, a cada página, apresenta um segredo para o leitor descobrir. O texto faz alusão a diversos contos clássicos da literatura, através dos personagens citados no decorrer da história, como: Pequeno Polegar, Cinderela, João e Maria entre outros. Nessa história, o texto rimado e as belíssimas ilustrações caminham juntos, convidando o leitor em todos os momentos a interagir com a obra para desvendar os enigmas, seguindo as pistas tanto do texto verbal quanto do imagético.

Os elementos do conjunto gráfico-editorial se integram nesta obra, em que se destaca a complementariedade das informações entre o texto verbal, redigido com letra de imprensa minúscula em fonte 28, espaçamento entre linhas legível e as ilustrações que se apresentam com diversidade de cores nos diferentes cenários e na figura dos personagens, fugindo de estereótipos e possibilitando ao leitor ampliar seu repertório

de leitura, realizar intertextualidade e conhecer novos contos da literatura. Isso pode ser observado nas páginas 07, com o personagem Pequeno Polegar, a Cinderela, na página 13, Os Três Ursos, na página 15, João e Maria na página 21, a Bruxa-Feiticeira, entre outras passagens.

Desde a capa, pode-se perceber a relação entre o título da obra e os elementos gráfico-visuais, como a imagem do pomar com árvores frutíferas de pessegueiro, ameixeira e pereira. A proposta do título é adequada e de possível compreensão pelo leitor. O que se destaca é o personagem sentado em um dos galhos do pé de pêsego com um livro na mão, prendendo a atenção do leitor, devido ao fato de não estar identificado no título da obra. Esse personagem é Pequeno Polegar, que será citado na página 5 e aparecerá ilustrado na página 6, repetindo a mesma cena da capa. Sendo assim, é possível, a partir da capa, realizar inferências sobre quem é esse personagem e por que ele está em cima de uma árvore lendo.

A segunda capa apresenta riqueza estética, com ilustrações de uma ampla área verde, contextualizando o local em que a história acontece e oportunizando ao leitor identificar, por meio de uma leitura atenta da imagem, a casa, o pomar, o lago, o poço, a ponte, as ovelhas, o alto do morro e o jardim. A contracapa traz a ilustração de uma deliciosa torta em cima de uma toalha xadrez azul, sendo observada por um ratinho, e a informação textual que será o fio condutor de diálogo com o leitor: *“Em cada página – trate de olhar*

– *há um segredo pra você achar*”. Desafios como esse caracterizam as obras de Janet e Allan Ahlberg, conforme relatado na página 37, em uma breve biografia dos autores, explicitando que suas histórias desafiam a inteligência e a percepção das crianças por meio de uma linguagem poética. Inicia-se, assim, a interação do leitor com o texto, por meio das pistas apresentadas pelas ilustrações e pelo texto verbal. Para o leitor revelar os segredos anunciados no texto da contracapa, uma estratégia de organização das informações, no decorrer da narrativa, fica em evidência. Primeiramente, os autores anunciam as pistas referentes ao novo personagem, por meio de imagens e, na sequência, o texto verbal confirma. Na página seguinte, constituída somente por ilustrações, a pista do personagem é apresentada. Somente na página subsequente, a ilustração do novo personagem é revelada na íntegra para o leitor. Percebem-se, assim, várias possibilidades de o leitor estabelecer relações com outras literaturas já conhecidas, realizar inferências e interagir com a obra.

A marcação dos acontecimentos pode ser exemplificada conforme a ilustração da página 11, em que a cozinheira vai até a despensa da casa com uma vela acesa buscar uma bacia, supostamente para ir ao pomar colher frutas, e o cachorro a segue. O segredo aqui é encontrar a Cinderela com as pistas da ilustração, ainda no mesmo contexto em que aparece apenas a mão da personagem com um espanador de pó. O texto verbal da página 10 confirma que é a Cinderela e sua imagem aparece na

íntegra apenas na página 13, em que se encontra espanando os babadinhos na sala, enquanto o cachorro dorme no sofá e Os Três Ursos a observam pela janela, como pode-se observar na Figura 1.



FIGURA 1

A pista para localizar Os Três Ursos aparece na ilustração da página 12, em que três potes de tamanhos diferentes promovem a inferência sobre o surgimento de novos personagens, fato que é comprovado pelo texto. Novos personagens vão surgindo e as páginas 14 e 15 chamam a atenção pela ilustração de uma chupeta rosa com laço amarelo e um cesto de vime para neném, amarrado no galho de uma árvore, dando pistas de que um neném está para aparecer a qualquer momento. Mas algo inesperado acontece. Enquanto Os Três Ursos caminhavam com suas armas, além da Ursa carregar seu cajado e o Urso maior carregar sua bolsa, o Urso menor tropeça em um tronco de árvore caído no chão e sua arma dispara, acertando a corda amarrada com o cesto pendurado na árvore. O cesto, supostamente, com o neném, cai no lago. Após o suspense criado pelas ilustrações, o neném aparece na página 17, dormindo e sendo observado por um sapo atento, em cima de uma vitória régia, fato confirmado no texto da página 16 que, além dessa informação, já apresenta como pista da nova personagem da história a ilustração de duas ovelhas entre flores.

A Pastora, então, aparece na página 17, caminhando em meio à plantação, próxima ao lago. A ilustração do sapo com uma chupeta rosa com laço amarelo na mão aparece novamente na página 26. Essa pista nos informa pelo recurso visual que vamos reencontrar o neném que caiu no lago, como já mencionado. Fato que se confirma na ilustração da página 27, em que Os Três Ursos aparecem em cima de uma pequena ponte e retiram o cesto com o

neném do lago, utilizando como apoio o cajado. O neném aparece contente nos braços do Urso maior e os coelhos festejam com alegria, conforme as imagens da página 29. Ainda nessa ilustração, em segundo plano, aparece o pomar e, entre as árvores, uma toalha xadrez, no chão, com uma deliciosa torta esfriando.

As ilustrações das páginas 28 e 29 convidam o leitor a pensar em um possível piquenique, devido ao chá que está quente, e o número de pratos ao lado do bule indica que vários convidados participarão desse encontro. Na página 30, há a ilustração de um coelho, muito atento ao que vai acontecer. Confirma-se o piquenique na rica ilustração da página 31, em que a cozinheira aparece carregando os pratos para organizá-los na toalha xadrez, ao lado da torta. Aqui, o segredo é encontrar todos os personagens que estão escondidos atrás das árvores, em cima das árvores e mais distantes do pomar.

E, assim, todos chegam para o piquenique, representado por uma belíssima ilustração detalhada na página 33, em que a torta e o chá são servidos a todos os personagens. Enquanto a cozinheira degusta seu chá, a Ursa serve a torta que já aparece quase no fim. Robin Hood alimenta o neném que está em seu colo, enquanto Cinderela brinca com o espanador como se estivesse fazendo cócegas em Robin Hood. João come a torta, sentado em uma escada encostada na árvore; Pequeno Polegar aparece sentado em cima do cachorro e próximo à Bruxa-Feiticeira, que toma o seu chá feliz. O Urso maior, encostado na árvore e entre um dos

coelhos e o gato preto, come sua torta; o Urso menor mostra a colher para Pastora, enquanto Maria brinca com suas ovelhas. A história termina com a ilustração de dois coelhos e um passarinho comendo os restos de torta, que ficaram no fundo do prato.

Percebe-se que esta obra foi construída com originalidade garantindo qualidade do texto pelo caráter criativo e pela forma como os personagens aparecem nas ilustrações no início da história e reaparecem no final, além dos detalhes na caracterização das roupas. A atenção do leitor acontece durante toda a narrativa poética, despertando curiosidade em encontrar os personagens secretos que são indicados tanto pelo recurso visual quanto pelos recursos expressivos da narrativa. O texto é organizado de forma poética e cadenciada, possibilitando ao leitor interagir com o texto e com os recursos visuais que o complementam.

O texto foge do óbvio e o encadeamento do texto verbal e não verbal indica que os autores inovam. Dessa forma, a obra não apresenta clichês nem mesmo há evidências de estereótipos, principalmente, pelo fato de as ilustrações se remeterem à descrição dos personagens, considerando como eles se caracterizam nos contos clássicos da literatura.

O livro possibilita a realização de uma leitura lúdica dos versos rimados, em que o leitor coloca em ação seu pensamento em como revelar os segredos apresentados. Além disso, a presença da intertextualidade na obra, fazendo referência a vários contos clássicos como João e Maria, a Bruxa-Feiticeira, a Cinderela,

entre outros, faz o leitor buscar na memória seu repertório das literaturas e personagens conhecidos e os provoca a conhecê-los.

É possível observar, por exemplo, a organização das informações nas páginas 08 e 09, em que o texto comunica de forma explícita que o personagem Pequeno Polegar está na prateleira e vê a velha cozinheira. Ao localizar a cozinheira, a ilustração já desperta no leitor a curiosidade em vê-la na íntegra, o que será possível apenas na página 11. E a cada nova página, a cada nova pista no texto, as inferências são realizadas sobre o novo personagem.

Na página 26, o trecho “ELES VEEM” foi escrito com fonte diferenciada, com todas as letras de imprensa maiúscula, considerando que, desde a capa, o livro é escrito em letra de imprensa minúscula. Essa marca na escrita indica para o leitor que Os Três Ursos e outros animais observam o neném de acordo com as imagens da página 27, conforme a Figura 2, e que, a partir dessa página, todos os personagens reaparecem na história, por meio das ilustrações.





FIGURA 2

Da mesma maneira, o recurso do texto em letra de imprensa maiúscula é utilizado na página 32, demonstrando que o final da história está para acontecer “...TODO MUNDO CHEGANDO”. As ilustrações da página 33 comprovam que todos os personagens chegaram para um delicioso piquenique, em meio ao pomar, onde degustam a torta, supostamente, de frutas.

Dessa forma, a qualidade textual fica em evidência, pois em nenhum momento há discriminação de personagens, preconceitos ou moralismos. Os personagens se mostram em colaboração uns com os outros, o que se manifesta na página 27, quando Os Três Ursos retiram o neném do lago e na página 23, em que Robin Hood espanta a Bruxa-Feiticeira com suas flechas para ajudar João e Maria.

É importante enfatizar que, embora essa obra não tenha viés didático, a escola ainda possui um grande desafio em efetivar o trabalho com a literatura de uma forma não escolarizada e

sim com experiências literárias que provoquem sensibilidade e ampliação de repertório, respeitando o caráter humanizador e criativo da literatura.

Quanto a adequação temática, o livro apresenta grande potencial na articulação entre texto verbal e ilustrações, convidando o leitor a interagir de diferentes formas. A obra convida o leitor à participação criativa, por meio do intertexto, como na página 10, em que o texto verbal diz “A velha cozinheira acendeu a vela, e eu vejo a tal da Cinderela” e a ilustração contém uma vassoura, um banquinho e um ratinho. Texto verbal e não verbal convidam o leitor a imaginar qual a relação entre a Cinderela, a vassoura e o ratinho. Os que conhecem a história da Cinderela poderão estabelecer relação entre os textos, lembrando que, nesse conto, ela limpa a casa e que os camundongos viram cocheiros da sua carruagem.

A temática e a linguagem da obra propõem ao leitor o encadeamento das ideias por meio das imagens, possibilitando a construção de sentidos, de acordo com as experiências leitoras de cada um.

As crianças-leitoras podem conhecer ou não os contos apresentados na obra e, dessa maneira, o trabalho com as inferências colaboram para entender por que o texto verbal, na página 18, descreve que João e Maria pedem socorro, amparados pelo recurso da imagem e, na página 21, aparece a cabeça e as mãos da Bruxa-Feiticeira, tentando pegá-los. E assim são vários

os momentos em que o leitor é mobilizado para os detalhes que envolvem a narrativa poética, indicada para crianças, mas que encanta também adultos pela composição da obra.

A linguagem literária produz contextos simbólicos e, por meio da estética, essa obra contribui com reflexões sobre a realidade. Pode-se exemplificar com a imagem da página 23, da Bruxa-Feiticeira voando com seu gato preto em sua vassoura mágica. Indagações podem surgir sobre como alguém consegue voar em uma vassoura e ainda ser alvo de flechas por Robin Hood. Ainda na linguagem simbólica, arrumar o piquenique com toalha, xícaras e chá, conforme a dimensão visual das páginas 31 e 33, coloca em evidência que, além de desafiar a descoberta dos segredos, há um cuidado com a ampliação das referências estéticas e culturais, como pode-se perceber na Figura 3.

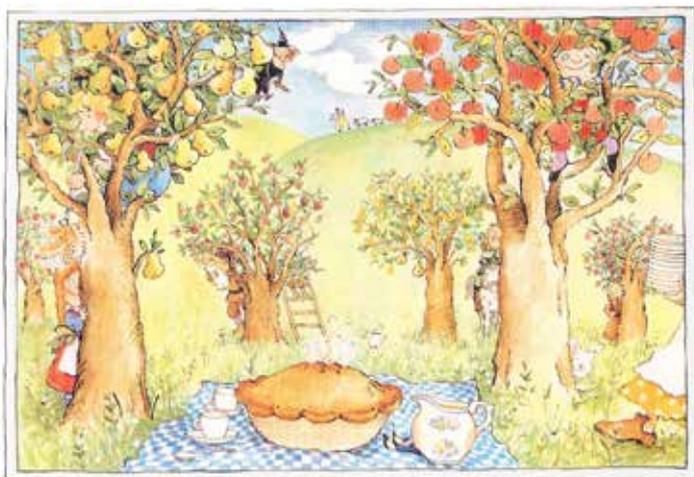




FIGURA 3

Outro exemplo é a relação do balde, na página 18, com o poço artesiano, na página 19. Muitos dos leitores, principalmente as crianças, não tiveram a oportunidade de conhecer um poço. O fato de a Pastora aparecer nessa mesma página convida o leitor a estabelecer relações semânticas para compreender o que está sendo veiculado.

A análise dessa obra de literatura infantil contribui para identificarmos a criatividade com que o gênero conto foi explorado pelos autores, por meio de narrativa poética. Ainda aponta para um trabalho riquíssimo com a intertextualidade, numa dinâmica interativa entre texto verbal, imagem e leitor.

Conclui-se com a análise minuciosa da obra, que sua tessitura se constrói a partir de uma relação dialógica entre texto e leitor. Destaca-se a bem sucedida parceria entre texto e

ilustração, que suscita inferências pela sutileza com que apresenta as situações e os personagens, o preenchimento de lacunas pelo leitor, e o estabelecimento de diversas relações intertextuais. A análise apresentada foi capaz de demonstrar como se manifesta na obra a hibridização de linguagens e o seu potencial para provocar surpresas, encantamento e ampliação do repertório literário.

REFERÊNCIAS

AHLBERG, Janet e Allan. *Pêssego, pera, ameixa no pomar*. Trad. Ana Maria Machado. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2007.

ELISA MARIA DALLA-BONA é pedagoga pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná. Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Paraná.

JULIANA VICENTE MARIANO LUCHTENBERG é pedagoga pelo Centro Universitário Campos de Andrade-UNIANDRADE. Especialista em Educação Especial e Inclusão- pela FACINTER. Mestranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná.

ESCRITA E REVISÃO

Um minitratado para a paz
na academia e na arte

Adriano Barreto Espíndola Santos¹

RESUMO

Este ensaio tem o propósito de mostrar, a partir de uma perspectiva pessoal, de seu autor, as tramas e as relações, que podem ser complexas e frutíferas, no campo da escrita e da revisão de textos literários. Primeiro, avalia-se a porção supostamente intocável da obra de arte; se ela poderia, por alguma razão, receber ajustes pelas mãos de um preparador de textos – considerando-se o trabalho de grandes artistas, como Anton Tchekhov. Noutro momento, faz-se um apanhado da experiência vivida por este autor, sobre o autor-revisor e a necessidade de submeter a obra à apreciação de um terceiro qualificado, o revisor, para a composição e a harmonia do trabalho. Apura-se, depois, o tema da colaboração entre escritor e revisor, faculdades e competências do exercício da revisão de textos literários, e de que maneira podem se completar para o aperfeiçoamento do que se pretende, o resultado: a obra de arte. Por fim, para resolver o problema proposto, apresentam-se ponderações e métodos para a compatibilização de interesses; para que a relação autor-revisor ocorra sem desgastes, com orientações para a boa medida do toque.

Palavras-chave: Arte. Escrita. Revisão. Texto literário.

1 Escritor. Advogado humanista. Mestre em Direito pela Universidade de Coimbra – Portugal. Especialista em Escrita Literária pelo Centro Universitário Farias Brito – FBUi, em Revisão de Textos pela PUC-Minas e em Direitos Humanos, Responsabilidade Social e Cidadania Global pela PUC-RS.

ABSTRACT

This essay aims to show, from the author's personal perspective, the plots and relationships, which can be complex and fruitful, in the field of writing and reviewing literary texts. First, the supposedly untouchable portion of the artwork is evaluated; if it could, for some reason, be adjusted by the hands of a copywriter – considering the work of great artists, such as Anton Chekhov. In another moment, there is an overview of the experience lived by this author, about the author-reviewer and the need to submit the work to the appreciation of a qualified third party, the reviewer, for the composition and harmony of the work. Then, the topic of collaboration between writer and reviewer, faculties and competences of the exercise of reviewing literary texts is investigated, and how they can be completed to improve what is intended, the result: the work of art. Finally, to solve the proposed problem, considerations and methods for the compatibility of interests are presented; so that the author-reviewer relationship occurs without strain, with guidelines for the good measure of the touch.

Keywords: Art. Writing. Revision. Literary text.

Quem ousaria confrontar a arte? Quem teria a audácia de dizer que os traços de Picasso estão fora de esquadro (ainda que o sejam, por bem)?² Pois falar de arte tem a ver com a perspectiva

2 Uma reflexão sobre a arte e o estilo: “Essa foi mais uma das grandes libertações da época atual. Você não é uma entidade ancorada no tempo. Você lê, vê filmes, vai ao teatro, escreve, reflete sobre o seu próprio trabalho literário e, é claro, sua vida pessoal muda; se tudo isso muda, por que não aconteceria o mesmo com seu estilo? O que o impede? Considere as artes plásticas, considere, por exemplo, Pablo Picasso, que tem diversos períodos estéticos: fase azul, fase rosa, fase africana, fase cubista, classicista, surrealista. E isso não desmerece em nada a sua obra; ao contrário, essa peculiaridade é elogiada pelos conhecedores. No âmbito literário, na poesia, pensemos num Fernando Pessoa, que faz a delícia dos leitores com seus heterônimos: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, cada qual com a sua identidade”. (BRASIL, 2019, p. 334).

do estranhamento e do imponderável; algo que ofusca a retina e expande o cérebro, sem nem se perceber³⁴.

Há autores que refutam a submissão de seus textos às mãos profanas de um revisor, como é o caso de Saramago, que o fez notar por meio do personagem Raimundo Silva, em a “História do cerco de Lisboa”, com o acréscimo do termo “não” no texto revisado, distorcendo um fato histórico e quebrando a aliança tácita entre autor e revisor⁵. Vê-se que uma vírgula movida ou retirada, que seja, seria capaz de soterrar as letras num limbo intransponível.

3 “Em *A arte como procedimento*, V. Chklovski diferencia o discurso poético do prosaico, através do estabelecimento das disparidades entre os objetivos e imagens criadas por cada um desses discursos. O autor esclarece que, durante anos (e talvez ainda hoje), houve uma tentativa de generalização e aproximação das finalidades desses dois meios de expressão que, somente quando tratados nos limites de suas peculiaridades, podem ser efetivamente compreendidos. Ao tratar as diferenças entre a língua prosaica e a língua poética, o ensaio apresenta dois processos que são a chave para a compreensão e distinção das funções das imagens por elas criadas: os processos de automatização e singularização. Assim, por meio dos exemplos citados, consegue-se perceber que, para Chklovski, a imagem do discurso cotidiano é facilitadora e procura encurtar o caminho da percepção, enquanto, **na poesia, a imagem é provocadora, procura estender ao máximo a percepção e acaba por criar um discurso efetivamente instigante e, por isso, elaborado**”. (COSTA, 2012, *on-line*, grifo nosso).

4 “Chklóvski achava que a busca pelo insólito, pelo não familiar durante o processo de criação seria capaz de libertar o espectador da letargia mental, realizando assim a tão almejada comunicação estética. Segundo ele, a função inicial da arte seria a de causar esse tipo estranhamento perceptivo no fruidor. Pensado por esse ângulo, o estranhamento artístico seria, por definição, exatamente o oposto de alienação; algo que deveria orientar o artista criador durante seu trabalho”. (VAZ, 2014, p. 45).

5 “Raimundo Silva, o célebre personagem de Saramago de *História do cerco de Lisboa*, tornou-se símbolo de traição do revisor textual ao deliberadamente colocar um ‘não’ no texto do autor, mudando o sentido da frase sobre um episódio fundamental da história de Portugal (a ajuda dos cruzados aos portugueses para tomar Lisboa dos mouros)”. (SPALDING; BOENAVIDES, 2017, p. 115).

Não se poderia correr o risco de macular o que faz parte de um organismo vivo, a obra literária? Ainda que se perceba que a verve é uma efervescência da alma, é pretensão para deuses o inatingível – e se crê que, apesar de porção divina que há em nós, não seria o caso do endeusamento do artista.

É possível que Leonardo da Vinci, quando acabava uma obra para a morada dos homens, tenha pensado, muitas vezes, em abandoná-la, queimá-la, ou, quiçá, num momento de desespero, engoli-la, para que retornasse ao labirinto de que veio.

Stephen King, o escritor das mil expressões do terror, abandonou a sua primeira obra na lata de um lixo, quando foi surpreendido por sua esposa, que a resgatou e insistiu que havia, sim, um conteúdo legítimo para existir como tal. Ao enviá-la a uma pequena editora, o livro foi recebido e publicado, dando azo a uma carreira de sucesso⁶.

O escritor autossuficiente pode ser um sujeito em uma ilha desabitada, que não percebe as críticas por não as receber, pois que blindado inclusive pelo *alter ego* – e desgarrado da alteridade. Pode ser um ente excêntrico, que acredita que a obra tem o seu ponto final, portanto, acabada – quando se tem o juízo que uma prosa curta pode ou deve, em alguns casos, se tornar

6 “Embora escrevesse como um obcecado, os originais dos livros jaziam no fundo de gavetas. Desde que se formara, o escritor não conseguira publicar um único romance. Num dia especialmente difícil, King jogou os originais de ‘Carrie’ no lixo, de onde foram resgatados pela sua mulher, que conseguiu convencê-lo a tentar mais uma vez. Poucas semanas depois, King resolveu encaminhá-los para uma pequena editora. O livro foi aceito”. (FOLHA, 2001, *on-line*).

uma novela ou um romance.

A arte é um sobrestar infinito do que está por vir.

O autor, depois de muito tempo, ao ler uma crítica, pode se dar conta de que inconscientemente deu brechas para o voo do leitor, por uma via não imaginada; ou mesmo, por força de alguma inconsistência, resolve moldar novos contornos à narrativa, que levará ao lançamento de outra edição inacabada.

Assim sendo, o presente ensaio tem a pretensão de apresentar um conjunto de hipóteses para resolver o problema da compatibilização de interesses no tempo presente e transitório – no tempo da dúvida formulada –⁷; da complementaridade das funções, de autor e revisor, no âmbito da obra literária.

1 O COMEÇO DA DÚVIDA

Pensando em grandes contistas, como Anton Tchekhov ou mesmo Rubem Fonseca, é perfeitamente cabível a inquietação quanto à necessidade ou não de se mexer em matérias tão

7 “O ensaio não se situa fora do tempo, mas no tempo e, além disso, num tempo consciente de sua fugacidade, de sua caducidade, de sua finitude, de sua contingência. O ensaio também é, mesmo que de outra forma, palavra no tempo, pensamento no tempo. Poderíamos dizer que o ensaísta pensa e escreve sabendo-se mortal, sabendo que tanto suas palavras como suas ideias são mortais e que, talvez por isso, estão vivas. O ensaísta sabe que nasceu e que morrerá. Sabe que tudo o que é, suas palavras e suas ideias, seu modo de se relacionar com o mundo, com os outros e consigo mesmo, tem um começo e um fim. Só pode pensar a si mesmo a partir dessa origem e desse fim, no tempo que vai desde o seu nascimento até a sua morte, no tempo que lhe tocou viver, no tempo que lhe tocou pensar, no tempo que lhe tocou escrever”. (LARROSA, 2004, p. 33 e 34).

sublimes. Será que estes foram capazes de confiar os seus escritos a um “aventureiro” revisor, que poderia desvirtuar os rumos das prosas? Será que, ao ganharem tantos prêmios e serem aclamados como extraordinários escritores, subiram ao Olimpo e abdicaram das filigranas gramaticais?

A questão é espinhosa, justamente porque os supracitados autores se tornaram excepcionais no que faziam. Para uma alma fundamentalista, é penoso supor que se apoiaram em braços humanos.

No livro que recolhe trechos de conversas do autor Anton Tchekhov, “Sem trama e sem final”, da Editora Martins, vê-se que o referido escritor é dadivoso em seus conselhos a outros escritores e até em receber orientações de seu editor, Aleksei Suvórin⁸. Não era grande afronta a recepção, por ele, de ideias positivas, que poderiam ser acrescidas ao seu arquivo literário – ainda que vastíssimo, apesar da idade; o que de fato não gera relação de causa e efeito; são só elucubrações de um acadêmico e escritor, o autor deste ensaio.

A verdade é que a preparação de textos literários tem ganhado força no mercado editorial. Há cursos em portais especializados, na internet, que orientam o olhar daquele ou daquela que pretende ser um agregador de recursos linguísticos.

⁸ “Minha alma está repleta de preguiça e do sentimento de liberdade. É o sangue que ferve à chegada da primavera. Mesmo assim, cuido dos negócios. Estou preparando os materiais para um terceiro livrinho. Corto sem dó. Curioso, agora ando com mania de coisas curtas. Tudo o que leio, seja meu ou de outrem, parece que nunca é curto o suficiente”. (TCHÉKHOV, 1889, p. 43-44).

Entende-se, a partir destas primeiras reflexões, que o revisor não pode ser o bastião da gramática normativa, que, a ferro e fogo, privilegie o convencional e repila a inovação. O revisor tem de estar vinculado aos movimentos constantes da língua viva, escrita e falada – é a razão de ser do próprio texto, o discurso.

Ao revisor compete alcançar as potencialidades, o que pode ser útil para ligar, dar brilho; jamais diminuir. O seu múnus não é susceptível a melindres. É ele vetor para o melhoramento, e muito mais.

2 SOB A ÓTICA DO ESCRITOR

Nos idos de 2015 admiti, no íntimo, que gostaria de ser escritor. Paralelamente, escrevia com gosto petições e artigos científicos em domínio jurídico. Seguindo as influências de meu pai, pude perceber a afinidade com as letras; mas na fase descrita ganhou ares de sublimação.

Ocorria, também – como ocorre hoje –, de ser procurado para corrigir trabalhos de amigas e amigos, e colegas de escrita. O apuro ultrapassava o campo da revisão de textos, motivo pelo qual alguns diziam que o seu material revisado possuía certos contornos poéticos. Então, convenci-me de que seria profícuo assumir a literatura como paixão e trabalho.

A língua tornou-se mais fluida quando dei as mãos, e o coração, à literatura. Entrei, naturalmente, no campo das

expectações. Nada me é proibido, na literatura. A liberdade, uma pretensão da utopia dos homens, arde em meu peito nos atos da leitura e da escrita. Confundo-me com um sonhador ou um ser digno de merecer a vida em plenitude.

E, nesse instante, penso que reúno as condições para escrever uma obra literária e revisar os meus escritos. Para um romance, a título de referência, o último que escrevi, “Em mim, a clausura e o motim”, revisei-o mais de dez vezes: primeiro, um período de reescrita, para achar cada palavra adequada ao contexto; depois, a captura dos sentidos, para saber se o que eu dizia era mesmo o que havia pensado para tal; noutros, enxertava e revisava capítulos, em suas minúcias; e, por fim, confiante no trabalho do revisor da editora e de um profissional contratado por mim, excluía ou ajustava trechos da narrativa.

Na humilde percepção de escritor, a palavra ou o conjunto de palavras são o símbolo da liberdade; não podem estar agarradas ao texto como algo pertencente ao artista e, por conseguinte, ao panteão dos deuses. A humanidade é a própria fragilidade, que pode comungar com o texto. O erro é intrínseco ao homem, por mais genial que seja.

A referência não faz do artista melhor ou pior; ao contrário, desnuda a condição de se entender incompleto e falível. E nada tem a ver com a humildade, mas, sim, com a capacidade de ser menor que sua obra, de saber que ela pode ser esculpida por suas mãos sob a tutoria e o olhar de um imparcial.

Obviamente que o revisor tem a sua função limitada; não pode inundar o texto de modificações travestidas de conselhos. Não pode eliminar um trecho que achou confuso, porque o seu arcabouço histórico não o detectou. E não tem o poder de interferir na condução do trabalho, mudando o sentido, por sua exclusiva vontade.

Um preparador de texto literário tem de se inteirar das particularidades da obra. É dizer que, se o autor usa recursos regionais, seja em diálogos, seja no corpo da narrativa, o revisor tem de saber a boa medida para não desmanchar as pretensões do autor.

Não raro acontece de se inserirem neologismos. Há revisores que podem se incomodar com o fato de ferir-se a norma padrão. Não é o caso. Se a língua é movimento e vida, e, por impulso de acomodação, abarca o que é contemporâneo, não se deve pensar em modificação ou eliminação pura e simples.

E o que dizer do livro “Grande sertão: veredas”, de João Guimarães Rosa? A novidade é um traço inconfundível da obra e, logicamente, não foi por acaso. É uma obra aclamada justamente pela escolha do autor em preservar um modo de falar que se aproxima ao sertanejo, para a captação pelo leitor do estranhamento⁹.

9 “Nota-se aqui uma estreita relação entre as poéticas; tanto Rosa como Chklóvski defendem a permanente ‘apreensão’ perceptiva do leitor, por meio de uma particular configuração linguística da obra. A forma literária funciona como uma espécie de dispositivo (operador) de leitura que gera constantes choques perceptivos e retém seu fruidor em suas malhas. Esses efeitos de estranhamento (para estreitar as

3 O LABOR DO PREPARADOR E REVISOR DE TEXTOS LITERÁRIOS

O trabalho do revisor de texto literário é tão minucioso quanto achar uma agulha no palheiro. Se o profissional está engajado e consegue apreender a alma da pedra a ser lapidada, é muito provável que o autor acredite na colaboração do trabalho.

A experiência deve ser considerada para o perfil desse profissional. E se o revisor, apesar de vivido, nunca exerceu esse tipo de trabalho? Quando se fala de experiência, faz-se um paralelo ao conhecimento literário do revisor, e não que se tenha anos na função em uma grande editora; pondera-se sobre a memória de leitura do revisor e das memórias que consegue apanhar dos textos, que são a conjugação de informações, percepções sociais, históricas, culturais etc., a partir do texto revisado¹⁰. Ademais, a

similaridades, vale observar que Rosa também usa o termo ‘estranhar’ na passagem acima) eram, para ambos, o principal meio para chegar a uma comunicação estética eficiente”. (VAZ, 2014, p. 44).

10 “Refletir sobre o trabalho do revisor de texto literário nos remete à discussão sobre o trabalho da memória na medida em que a tarefa desse revisor configura-se como um exercício de memória de outras leituras. Trata-se, na verdade, de um investimento na memória do próprio texto, isto é, na mnemônica textual. Durante sua leitura, o revisor depara informações, alusões, citações diversas, visíveis ou sutis, que acionam sua memória, seu arquivo pessoal de leitura. Ocorre que os intertextos podem também guardar equívocos de diversas ordens. O revisor perceberá o equívoco porque a leitura atenta proporcionou um encontro entre a sua memória e a memória do texto, tornando possível o apontamento do deslize cometido pelo escritor. Este é o caso, por exemplo, do que ocorre quando se percebe, sem necessidade de consulta, o deslize no uso de datas”. (PERPÉTUA; GUIMARÃES, 2010, p. 198-199).

memória está fundada em fatos que formam o discurso – o texto é um discurso vivo, pulsante; e o revisor, o intérprete dos pulsos¹¹.

O autor confia a sua obra às mãos do preparador de texto literário esperando que este descubra, também, algum furo na história, e não só para corrigi-la na perspectiva da norma padrão. Ora, o preparador, por estar adequadamente distante do texto, tem o poder de pinçar alguma incoerência.

Com as memórias de leituras, o preparador poderá indicar uma nova direção para o enredo. Não que esta seja a sua suma atividade; mas, para aquecer a verve do escritor, suscita imagens e encadeamentos diferentes e inusitados.

4 SOBRE O ESCRITOR-REVISOR E VICE-VERSA

Tem-se a impressão, *grosso modo*, de que o escritor tarimbado é aquele que já tem as ferramentas para a preparação do seu texto, sem a ajuda de um terceiro. Isso, hoje, reflete muito

11 “Na perspectiva dessa relação *dado/fato*, quando afirmo que um texto não é um documento, mas um discurso, estou produzindo algo mais fundamental: estou instalando na consideração dos elementos submetidos à análise — no movimento contínuo entre descrição e interpretação — a memória. Em outras palavras, os *dados* não têm memória, são os *fatos* que nos conduzem à memória linguística. Nos fatos, temos a historicidade. Observar os fatos de linguagem vem a ser considerá-los em sua historicidade, enquanto eles representam um lugar de entrada na memória da linguagem, sua sistematicidade, seu modo de funcionamento. Em suma, olharmos o *texto* como *fato*, e não como um *dado*, é observarmos como ele, enquanto *objeto simbólico*, funciona”. (ORLANDI, 1995, p. 115).

pouco a realidade; os escritores desejam, sim, ser ajudados.

Mesmo com a minha pouca vivência, tenho recebido textos de escritores maduros. Vê-se que a maioria dos profissionais da escrita se sente mais seguro quando tem a avaliação de seus pares; não só, também de profissionais experimentados¹². Daí me pergunto: já que escrevo, teria o potencial para alertar um companheiro sobre algum desvio ou inconsistência? Não que o escritor tenha as mãos puras para tocar no texto de um colega; no entanto, há a compreensão de que o escritor auxiliado passa pelos mesmos dilemas por que passo; abarca a extensão dos meus problemas de escrita.

O revisor não precisa ser alguém com experiência em publicação de obras – como se isso fosse um período probatório que o profissional deva transpor. A questão é abranger o seu elevado múnus de guardador de memórias de leitura e de textos e de saber oferecer, na medida correta, estratégias para a composição de um dado trabalho; entregar ao autor um material ardente de ideias.

12 “Podemos dizer, então, de dois mundos ou duas margens na edição do texto literário: o das poucas e concentradas editoras grandes, em que podem atuar preparadores e editores de texto, além de revisores, tantas vezes mais de um profissional por texto; e o das editoras pequenas, maioria no país, começo e meio de tudo para grande parte dos/as autores/as e aspirantes, responsáveis pela renovação, pela oxigenação, pela coragem dos livros literários que renovam a paisagem artística, em que os textos podem não passar sequer por um/a revisor/a. É comum entre os/as escritores/as que peçam a um/a colega interlocutor/a para revisar, o que pode ser fatalmente uma leitura crítica, mais que uma revisão de língua”. (RIBEIRO, 2021, p. 155).

O revisor de texto literário é, igualmente, criador da obra – é algo que se deve acatar, sem ego ou ciúme. Ele não tem o cérebro estanque para a novidade¹³.

Pessoalmente, conto com o trabalho do revisor Felipe Crisafulli, que me acompanha desde que tive a intenção de publicar. Nossas afinidades têm a ver com as memórias que nos completam, e ele captura o que se denomina como o estilo do autor¹⁴. Meu revisor é da cidade do Rio de Janeiro, e eu sou de Fortaleza, Ceará. Temos costumes distintos, sobretudo pela distância que nos separa. Quando escrevi um conto e o entreguei para a sua revisão, soube que não usam naquela cidade o termo “bolacha” para se referir ao que empregamos no Ceará, indistintamente, por biscoito ou bolacha – algumas designações se dão por influência do próprio fabricante do produto, que qualifica, por exemplo, a “bolacha de água e sal”. E a dita narrativa era ambientada no Rio de Janeiro. Para atender à verossimilhança, devidamente esclarecido, tive de modificar os nomes de “bolacha” para “biscoito”. Mas,

13 Por sermos humanos: “Sem a capacidade de criar ficção, os neandertais não conseguiam cooperar efetivamente em grande número nem adaptar seu ambiente social para responder aos desafios em rápido transformação”. (HARARI, 2019, p. 43).

14 “Outro aspecto da memória do texto é o que se refere às escolhas recorrentes do escritor – a que se chama comumente de estilo. Para caracterizar o estilo de um escritor podemos considerar a sua criação pessoal em todo domínio da língua: Conforme nos aponta Domicio Proença Filho (1978), analisar um texto à luz da estilística é observar aspectos da seleção vocabular, aspectos ligados à sintaxe, aspectos semânticos. A partir disso pode-se dizer que o revisor, ao entrar em contato com o texto de um escritor, vai passar a perceber quais recursos o escritor utiliza e arquivar em sua memória de leitura o que seria o estilo do escritor que passa a conhecer”. (PERPÉTUA e GUIMARÃES, 2010, p. 200).

se a voz fosse de um nordestino recém-chegado ao Rio, seria legítimo usar o substantivo bolacha, ou até variar para biscoito, já que, na maioria das vezes, a referência ao biscoito tem a ver com “recheado”¹⁵.

Não fosse a atenção do revisor, este autor cairia em “erro”, pois, não tendo residido naquela terra, não inferiria a informação – a não ser que se debruçasse em buscas pela internet, para locupletar a sua memória. Calha, aí, o encontro de enunciados de gêneros primário e secundário, baseando em Bakhtin (apud COSTA, 2006, p. 2), em conexões com o cotidiano e com as vozes do texto, que são distintas por natureza – oralidade e escrita –, e que se conciliam para a produção da prosa¹⁶.

Acentue-se que o revisor não tocou no texto com a intenção de modificá-lo; por si só não fez as alterações que achava pertinente; resolveu consultar o autor antes de se precipitar –

15 “Dizer que a revisão de textos é estilística significa dizer que abarca os processos de manipulação da linguagem que permitem ao falante ou ao escritor sugerir conteúdos emotivos e intuitivos por meio das palavras, além de estabelecer princípios capazes de explicar as escolhas do uso da língua feitas por indivíduos e grupos sociais”. (GUEDES, 2013, p. 4).

16 “Temos, então, o que Bakhtin chama de enunciado de gênero secundário que constitui uma ação em si mesmo e vai ser compreendido pelas (co)referências entre os enunciados dentro do próprio texto que deve ter sua própria rede de indicações coesas e coerentes. Um gênero primário – a conversação – se transforma em um secundário – o diálogo entre personagens ou a entrevista. Nesse processo de transformação, o secundário traz características do primário, acrescenta novas características da nova esfera discursiva em que circula e se realiza como um novo gênero. Há semelhanças, sim, entre eles, mas são gêneros diferentes. Não podemos estabelecer claramente as fronteiras entre eles, contudo, por suas características individuais, constituem-se um objeto sempre único, resultado de transformações históricossociais”. (COSTA, 2006, p. 2).

quem sabe se o autor não teria a vontade de deixar como estava, no intuito de declarar, subentendido, que o narrador morou no nordeste brasileiro.

O revisor não é coautor, tampouco é mero espectador ou fiscal de normas. É mais que isso, um parceiro qualificado.

5 FACULDADES E COMPETÊNCIAS

O profissional de texto literário, felizmente, tem sido visto como um facilitador, alguém que pode ensejar a produção de um texto original, crível; consistente e coerente.

Menciona-se a didática do revisor, pois tem de assimilar e elaborar os desafios que o escritor deve superar. Saber lidar com um conto e com o seu criador pode não ser fácil, mas deve haver o reconhecimento de uma produção enxuta e cheia de significados.

É importante que o escritor não se apegue demasiadamente ao texto. O livro, como muitos falam, é um filho – na concepção de uma gestação e de um parto; pode ser duro e penoso. Mas não chega a tanto, a divinização. Longe de ser um aglomerado de palavras, o livro é carregado de afeto, empatia, sobretudo de fatos; a condução das palavras é o escopo para a culminância dos desejos intrínsecos. Mas o apego sem propósito pode abalar a obra e o autor. Se o escritor acha que não há ninguém que possa contribuir para a constituição de sua obra, poderá incorrer em decepção, e enganar-se, irremediavelmente.

É salutar que se possam abrir extensões que exponham os fios condutores da armação. Na minha curta existência artística, ainda sobre o livro “Em mim, a clausura e motim”, a obra ganhou muito com a ajuda de companheiras e companheiros de escrita, especialmente do Coletivo de Escritoras e Escritores Delirantes, do qual participo, em Fortaleza. São pessoas que leem bastante e têm alguma – e importante – compreensão de revisão; com as suas memórias, deflagraram processos de expansão e de inquietação¹⁷.

O escritor, esse ser utópico, que, em muitos casos, se autoflagela com a disrupção dos sentidos, amparado pela criticidade do revisor – quiçá, menos sujeito aos delíquios de perfeição –, pode apanhar um globo de referências para o refinamento da obra.

O autor, às vezes cansado de tanto repisar o texto, pode se alhear da essência e não encontrar pontos divergentes. O revisor, nesse sentido, é um arrimo seguro, porque, dados o traquejo e a perícia, tem meios para tratar o texto com imparcialidade, com a distância devida para não se contaminar com vozes que não sejam as presentes na narrativa.

Esse mal, o apego, é um sentimento que acompanha o criador pela proximidade e por se dedicar horas a fio a um parágrafo, a uma palavra, que, em razão de não guardar a reserva necessária, pode se emaranhar numa teia passional. O que não

17 Antes mesmo, a primeira versão da obra foi submetida à defesa, como trabalho de término de curso, na Especialização em Escrita Literária, sob orientação do professor e escritor Cupertino Freitas, no Centro Universitário Farias Brito, em Fortaleza, Ceará, no ano de 2020.

condiz com o todo pode estar claro para o revisor e encoberto aos olhos calejados do autor.

O revisor, com o seu contato seletivo, pode irradiar conceitos e imagens, permitir que o autor repense o texto, para cooperar com o fim pretendido; nunca para invalidá-lo.

O autor pode ouvir críticas e as intuições de pessoas próximas, mas não se equipara em substância ao exercício do preparador, que sabe apreciar e reparar, com tato cirúrgico, o que está fora de esquadro, ou o que excede a composição¹⁸.

6 A MEDIDA DO TOQUE

O revisor é o ente que, em geral, aparece no estágio final da formação do texto; ele não idealiza e monta a história; não constrói escaletas; não distribui funções às personagens; não cria cenários; não dita as passagens do enredo, em regra; não escolhe as primeiras e melhores palavras, mas será o veículo para a confirmação do arranjo. Ele apontará os deslizes – gramaticais, estéticos, linguísticos ou de concatenação das ideias, por exemplo – e acenderá centelhas para novas acomodações.

18 “O revisor deve constituir-se num leitor atento, cujos conhecimentos sobre as dimensões indicadas acima são postos à prova todo o tempo; num texto literário, deverá ser capaz, por exemplo, de perceber incongruências na caracterização de um personagem e indicar ao autor; num texto acadêmico, de perceber aspectos que possam tornar a argumentação incoerente; em ambos os casos, na esfera ficcional e na não ficcional, é necessário que haja observância do princípio [sic] da coerência (linguística e temática)”. (BARROS, 2019, p. 137).

Ocorre que o escritor pode se prender, tempos e tempos, enclausurado em um trecho que não é interessante para a narrativa. Perder energia para o que não vale, ou tenha aspecto de aclarar o todo, é trabalho desperdiçado, inservível à literatura.

Há autores, como eu, que tentam manter a progressão num ritmo constante, e a conclusão aflora de maneira natural, seguindo o fluxo. *Aí*, o revisor pode levar o autor ao fechamento da narrativa, que, em certos casos, é pouco estimado.

O revisor não tem de pegar a mão do autor para juntos acharem a direção; não se trata de apadrinhamento. A maior responsabilidade e a ideação são próprias ao autor. E o papel do revisor não é secundário; é ato de fusão. A questão é que o autor pode vacilar por não discernir pontos desconexos, ou pode dar ênfase a algo ultrapassado.

O revisor, como bem assinalam Perpétua e Guimarães (2010, p. 198), tem vasta vivência com a literatura e, por isso, facilmente é aferido a ele o domínio da coerência e da coesão, pois que deve estar em distância segura, com a qual possa ver o texto de cima – ainda que se permita aos processos de imersão e emersão¹⁹.

19 “É por meio desse movimento constante de mergulho e emersão que o exercício de leitura proporcionará ao revisor equacionar os diversos graus de coerência interna e externa do texto. A leitura do revisor crítico, portanto, só é passível de se efetuar desse lugar sempre em movimento, nascendo do desconforto daí advindo a disposição de propor ajustes que incidam sobre os efeitos do texto”. (PERPÉTUA; GUIMARÃES, 2010, p. 198).

Chega-se ao tratamento da memória de leitura. Para compreender as coerências interna e externa do texto, o revisor se vale, por exemplo, de um inventário literário que lhe permite distinguir a verdade que se encontra sobre as correlações com fatos históricos, ou com outras obras. O revisor literário é o profissional com maior permeabilidade entre o texto a ser revisado e os que já se fixaram, reconhecidos pelo público, por meio de sua memória de leitura.

A mnemônica textual, ainda segundo Perpétua e Guimarães (2010, p. 198-199), é a técnica que permite ao revisor acessar a memória de suas leituras e, por meio dela, revelar as conexões técnicas e de narrativa que não respeitam a coerência. Há, desse modo, um intercâmbio permanente e imprescindível entre a memória do texto e a do revisor, para apontar, segundo as suas noções, o que não está de acordo com os fatos predefinidos.

Confirma-se que a função do revisor é colaborar para a melhor compreensão do texto, afastando aquilo que impede a fluidez e o nexos. É, pois, o profissional que indica os elementos que colidem e que atrapalham a naturalidade e a verossimilhança.

Ainda com menção à obra “Em mim, a clausura e o motim”, um romance ambientado no século XX, relatando as agruras do povo sertanejo e as seguidas secas; as gravidades do coronelismo e dos poderes político e econômico na região nordeste; o começo da perseguição pelo golpe de 1964, como autor afirmo que houve sérios estudos históricos, mas, mesmo com isso, o revisor

contratado e os leitores qualificados, do coletivo a que aludi, em fases muito específicas, aconselharam que não apontasse datas, contudo, deixando bem marcadas as ocasiões.

Destarte, cabe a proposição de que melhor estará o texto submetido a sucessivas revisões; e apto a se acomodar aos moldes literários, históricos e sociais se calhar de se render ao olhar crítico e apurado de um revisor literário, profissional.

7 A NECESSIDADE DO APURO E DA MEDIDA DO BOM FIM

Perpétua e Guimarães (2010) entendem que o texto literário pode passar pelo processo de revisão, e é o percurso possível – e ideal – para que se chegue ao objetivo, o livro em si.

Pacificamente, entende-se que o exercício do revisor literário é fundamental. É a pessoa que tem preparação e interesse no fim almejado para a obra²⁰; concorre para irmanar as habilidades inerentes ao autor e a porção prudente para não desvirtuar o estilo e as particularidades do fruto da produção.

20 “Tais entrevistas são pouco exploradas, mas servem para que as pesquisadoras cheguem à conclusão de que, sim, o/a revisor/a do texto literário lida com a “licença poética” e com questões de autoria que envolvem egos, estilos, intenções muito vivas e mesmo disputas simbólicas. Ao/à revisor/a caberia reconhecer ou identificar cada situação como caso único, sendo sensível ao nível de diálogo que precisa ter com autores e/ou editores, em cada processo de revisão, edição e publicação”. (RIBEIRO, 2021, p. 156).

Infere-se que o preparador literário é o mediador entre o autor e a obra. Sendo a obra o objeto do trabalho – ou o objeto de tantas aspirações –, pode-se esperar do mediador experto o controle pragmático das normas e conexões, como, se houver uma boa parceria, o fio que separa elementos externos, entre os quais, o ego e a vaidade.

Preconceitos podem cominar à figura do revisor a alcunha maldosa de sabotador ou ente metido a escritor, frustrado; pelo contrário, ante as suas grandes contribuições, a saber, estética, linguística, social e cultural, concebe-se que o revisor é sujeito ativo e comprometido com a consecução do trabalho, com as feições que o caracterizem como uma obra de arte²¹.

Para se abster das guerras sem sentido, o revisor tem de combinar a prevenção e o comedimento; interferir somente no indispensável, sempre com observações no original.

A pretexto de um domínio gramatical indefectível, ao revisor não cabe, por bom tom, “riscar” a arte, eliminando palavras e expressões porque não estão de acordo – esse é um juízo que se deve ter em conjunto: autor, revisor e editor; é preferível assim.

21 “Sabemos que o impacto de uma obra de arte sobre uma pessoa é imprevisível, e, em termos de experiência subjetiva, não se pode sequer antecipá-lo: é da natureza do impacto estético acontecer apenas no instante em que se instaura. Instante que, repetidas vezes acontecido, parecerá sempre inédito. Impacto imprevisível, instante de potência alquímica: a experiência com a arte, o encontro com a arte é insubstituível e incomensurável, ainda que dependa de certas medidas. Considerando especificamente a arte da literatura, é Borges quem nos diz que sua leitura (sua pró-ativa recepção) é também uma arte, *arte da distância e da escala*”. (REQUIÃO, 2013, p. 110-111).

Há casos, como o apontado por Ribeiro (2021, p. 161-162), em que a autora, mesmo diante de uma palavra que sofreu alteração por força do Novo Acordo Ortográfico, não aceita o ajuste da palavra “minissaia”, e o suplanta pelo modo usado por ela, porque, segundo justifica, acha feio o resultado do novo termo. Vê-se uma tarefa delicada, que, mantendo-se o estado original, o decidido pela autora, haverá consequências no trabalho do revisor.

Outro fato comum na oralidade do português brasileiro é iniciar uma frase com pronome oblíquo átono, como em “te amo” ou “lhe peço um favor”; é a naturalidade prosaica dos diálogos rápidos e informais. Cumpre atingir se o autor tem apego ao formalismo ou à comunicação que se faz pelos vínculos sociais. Não só atingir, ainda que haja costume no trato, mas apontar no objeto revisado tais extratos que não condizem com a norma culta, e se é desejo do autor a permanência no padrão da oralidade – veja-se que não se trata de erro.

Num texto literário adaptado ao cenário regional ou marginal, a prioridade está para a linguagem corriqueira, com as propriedades específicas de uma comunidade. Por vezes, o autor se dedica ao estudo de uma localidade, usando uma locução muito própria; aí o revisor deve ter o maior cuidado, atenção e perspicácia para não desaproveitar o trabalho do autor.

Obras como “O apanhador no campo de centeio”, de J. D. Salinger, e a contemporânea “Os supridores”, de José Falero, prescindem de requintes para se chegar ao resultado – e até pensa-

se que não seria imaginável a construção desses livros de outra forma; descaracterizá-los-ia. Carecem da linguagem do povo para cativar o leitor, para causar o estranhamento e o impacto do fascínio, ao contrário de obras antigas, como as de Machado de Assis, que, ainda que tendente a acompanhar a oralidade da época, a ele não seria permitido; não teria boa crítica ou aceitação se se aventurasse para além da ortografia e sintaxe vigentes.

São exemplos que remontam à obra prima de João Guimarães Rosa, em “Grande Sertão: Veredas”²². O trabalho do revisor deve ser muito mais aplicado à construção e à compreensão global do que à revisão ortográfica propriamente. Em uma palavra: o revisor, aí, tem a função de organizador do enredo, da coerência e da coesão.

Afirma-se que o trabalho do revisor de texto literário não se concebe pelo mero capricho de ditar o que é certo ou errado; o revisor, como relatam Perez e Boenavides (2017), tem o crucial papel de compatibilizar interesses, ou melhor, equilibrar e velar pelo enredo e pela verossimilhança²³.

22 “Como é sabido, o escritor não apenas se valeu de vocábulos regionalistas e arcaizantes como também criou uma espécie de vocabulário privado, o que gerou sérias dificuldades aos seus tradutores. Como ilustração, vale mencionar, mesmo que brevemente, o livro *Léxico de Guimarães Rosa*, uma suma minuciosa que recobre todos os termos cunhados pelo ficcionista, organizado pela pesquisadora Nilce Sant’Anna Martins”. (VAZ, 2014, p. 45-46).

23 “A partir dessa visão, na revisão do texto literário, por exemplo, aspectos como verossimilhança e encadeamento narrativo, que extrapolam as questões textuais básicas, podem e devem ser observados pelo revisor. O revisor, assim, é visto como um leitor privilegiado, atento e qualificado, capaz de contribuir com o texto tanto na dimensão linguística quanto estrutural”. (PEREZ; BOENAVIDES, 2017, p. 118).

Um texto com escopo artístico demanda do revisor iniciativas que vão da agudeza, perspicácia, à qualificação e atualização constantes. Afora o apanhado da memória de leitura, que é de suma importância, o revisor tem de compreender o seu lugar na construção de um projeto que se quer em nível de arte. E o seu espaço é, para muitos escritores, o de um leitor qualificado e competente²⁴.

8 O ESCOPO ESTRUTURAL DA REVISÃO

Com o rigor impregnado em editoras consolidadas, o escritor, desejoso de conseguir o seu intento, deve saber de antemão que o seu texto pode levar meses ou anos para ser publicado. A pressa prejudica a qualidade do texto.

É constrangedor, e afeta todo o trabalho, o fato de o leitor encontrar erros crassos num material publicado. Sendo o

24 “Falar ou escrever é uma ‘luta’ com os recursos lingüísticos porque, vindo carregados de suas memórias, ainda assim se tornam maleáveis na singularidade do evento discursivo. Trata-se, portanto, de construir com recursos ‘imperfeitos’ algum sentido, que não se reduz à unidade. Do ponto de vista da produção, nesta luta vã, o máximo que conseguimos é deixar rastros a serem manuseados pelo leitor, sem que possamos delimitar o que cada um de nossos traços consegue fazer emergir. Se do ponto de vista do funcionamento da linguagem qualquer dos seus usos sempre traz em si processos de (in)determinação, do ponto de vista do trabalho lingüístico, é possível apontar dois pólos: aquele que explora os recursos lingüísticos para produzir um fechamento de sentidos e aquele que explora a característica própria desses recursos para aumentar as possibilidades de sentidos. De um lado o trabalho lingüístico pragmático e referencial; de outro lado, o trabalho lingüístico estético da poesia e da literatura”. (GERALDI, 2002, p. 4-5).

texto passado e repassado por revisores, a probabilidade de se encontrem “problemas” é bem menor, quase improvável²⁵.

No campo experiencial, este autor/revisor teve o seu primeiro livro publicado a reboque, muito por uma vontade ingênua de achar que a obra não precisaria de nada além da revisão ortográfica e de um olho curador – no caso, o editor que cumpria duas funções, de edição e da logística de uma pequena editora. Depois de uma quantidade razoável de impressões, constataram-se cerca de dez erros, de diagramação e ortografia. O ímpeto foi de recolher aqueles brotos espalhados – lógico, uma tarefa irrealizável –; no máximo, se se conhecer um ou outro leitor, faz-se uma *errata* para se desculpar dos equívocos – afinal, o leitor despendeu tempo e dinheiro.

Após estudos e conversas com colegas da área, este escritor/revisor convenceu-se de que precisaria de uma refinação maior. Para o livro seguinte, foram feitas dezenas de revisões para a escolha de termos e palavras – o que cabe, prioritariamente, ao autor. Depois, encaminhou-se o material para a leitura crítica de duas pessoas – contando com a escritora que elaborou a orelha de apresentação do livro. Somente aí a obra chegou à etapa final, com

25 “Em termos mais amplos, é fundamental compreender que a tarefa de revisar um texto literário desloca o profissional da revisão para o território da crítica, transformando o revisor num crítico privilegiado, uma vez que seu contato com a obra ocorre no primeiro estágio da criação, aquele em que o texto existe apenas para um número limitado de leitores, antes da publicação – ou antes mesmo de chegar à editora, onde passará por outros processos de leitura”. (PERPÉTUA; GUIMARÃES, 2010, p. 196).

a editora, que também leu e ponderou modificações.

A comunhão de esforços proporcionou segurança. Na prova final, restaram pequenos ajustes – e, caso fosse impresso sem eles, não afetaria o trabalho –, como o dimensionamento de título dos capítulos e vírgulas das quais se podia prescindir.

Seria leviano cogitar que a obra perdeu a sua essência por ter passado por várias mãos. Todos os revisores deram sugestões sensíveis, tais quais a mudança de oração para a voz ativa, que, de fato, engrandeceram a narrativa, posicionando a cadência para combinar com as demais frases.

O revisor literário é um exímio leitor, parceiro capacitado e engajado, pois que além das possibilidades programáticas, de regras ortográficas, tem a estatura de uma compreensão prática, medular, cultural e estética²⁶. Eis a suma questão.

9 ATOS E FATOS DA REVISÃO LITERÁRIA

Não é plausível pensar, agora, que o autor possa alcançar os seus objetivos exercendo sozinho as funções de revisor e avaliador, mantendo o necessário distanciamento. É obrigação do autor revisar – muito! –, mas sempre carecerá da parceria, da

26 “Significa dizer que o revisor de um texto literário não é exclusivamente um técnico que conhece regras de escrita e modos de construir coerentemente um texto. Também significa que não se trata apenas de alguém que conhece gêneros literários e sabe reconhecê-los e utilizá-los. Trata-se essencialmente de um leitor que convive com a literatura do ponto de vista cultural e estético”. (PERPÉTUA; GUIMARÃES, 2010, p. 198).

criticidade imparcial de um revisor de texto literário. Vive-se o tempo propício para o trabalho em conjunto. Isso é bom para a afinação dos processos e procedimentos.

O autor firmará uma parceria muito além de um negócio – ainda que o seja, numa ínfima parte –, compreendendo que haverá proveitos e aprendizados, para um desígnio comum. A afinidade, portanto, é o mote, a liga. Assim, a revisão fruirá em tempo razoável, sem maiores enteveros – e o tempo, pensando no revisor, que geralmente é um prestador de serviço, é o que se deve controlar para a obtenção de novos trabalhos.

Revisor e autor devem ter liberdade para apontar sugestões e perspectivas de melhorias – já que as visões podem se contrapor –, respeitando as competências e os trabalhos desenvolvidos²⁷. Há ganhos mútuos, para apresentar ao leitor, o público final, um excelente resultado – considerando que não há livro acabado nem perfeito.

27 “Lígia reforça a necessidade de interação entre o revisor e o autor, assim como o respeito a este, ao se posicionar sobre neologismos e mudanças linguísticas e dizer que se considera ‘tolerante’ em relação a esses aspectos, atribuindo isso à sua formação na pós-graduação. Entretanto, reconhece que se ‘preocupa muito com a adequação da linguagem ao gênero discursivo e aos interlocutores de cada texto que revisa’, por isso sempre sugere ‘aos autores que não sejam ‘criativos’ demais no manejo da língua ao escreverem, por exemplo, para a esfera acadêmica ou outras esferas que exigem um padrão de maior formalidade’. Para Lígia, ‘esse cuidado do revisor ajuda a preservar a face do autor’. Com isso, ela chama a atenção para o respeito que o profissional deve ter com o autor, o que pode ser concretizado nas estratégias interativas utilizadas nos momentos de discussão do texto, as quais necessitam que haja abertura por parte tanto de um quanto de outro, já que, como diz Lígia, alguns problemas e algumas lacunas identificados pelo revisor se devem também à falta de conhecimento do revisor em determinada área e não apenas a deslizes do autor”. (OLIVEIRA, 2016, p. 81).

Ainda nessa senda, compete ao revisor ter ciência dos pontos que são caros ao escritor. A intenção é, também, no sentido de otimizar o tempo. Se se sabe que o autor tem predileção por começar as frases com pronome oblíquo, é preferível que não se alonguem em discussões baldadas. E o autor pode se adiantar e reiterar que conhece o suposto dilema ortográfico, mas pretende deixá-lo como está. Isso evitará deslizes e trabalhos cíclicos, que não contribuem para o que se quer.

Se houver muitas fases de revisão, numa editora ou por disposição do autor, é recomendável que o escritor apresente uma lista concisa acerca dos pontos que pretende preservar. Como ocorre nas universidades – que, embora com as normas da ABNT, orientam especificidades para a revisão do trabalho final –, o autor deve indicar ao revisor o que lhe é válido e imexível.

Quando se fala em relatório prévio, não se quer padronizar uma lista; os envolvidos precisam conhecer as diretrizes. Por exemplo, não toca ao escritor ditar o método de correção, a ponto de esvaziar as possibilidades. Sendo assim, o revisor poderá se desincumbir da revisão, e o autor terá de se contentar com a perda de uma parceria – ou até da rejeição de uma proposta da editora, dadas as incompatibilidades.

É de bom alvitre, antes da revisão, que o escritor escute um leitor qualificado, não profissional. Como se faz entre os parceiros escritores, quer-se, comumente, saber a opinião de um autor experiente, e isso se dá por afinidade, de modo natural.

Quanto ao revisor literário, não é de bom tom que saia, ao bel-prazer, excluindo “sonhos”, como se o texto estivesse errado – sob a sua percepção. Pode ocorrer de, ainda de modo prematuro, fecharem-se as portas da parceria.

Pensa-se que o revisor precisa oferecer sugestões sobre maiúsculas, que podem ser tidas como triviais por um leitor menos atento. Nada escapa à sobriedade.

Exemplos disso são Valter Hugo Mãe, que em parte de sua jornada literária escrevia as letras em formato minúsculo, por uma crença de que não se podia atrapalhar o ritmo e a fluidez da escrita: “As pessoas não falam com maiúsculas”²⁸, e Virginia Woolf, que possuía um modo peculiar na pontuação e na cadência, amparada pelo fluxo de consciência²⁹; nota-se que cabe ao revisor

28 “Há sempre dois momentos na paginação de um texto de valter hugo mãe. Primeiro, alguém repara que o nome está indevidamente escrito com maiúsculas e põe tudo em caixa baixa. Depois, alguém presume que está gralhado e repõe as caixas altas. É um *busilis* para gráficos e revisores. Mas o aparente desprezo do escritor, que agora regressa com um novo romance, a *máquina de fazer espanhóis*, pelas maiúsculas não tem nada de pessoal. É antes uma questão literária, de ‘limpeza formal do texto’. valter hugo mãe acha que as maiúsculas são uma ‘sinalética’ que só atrapalha a leitura. ‘Simplificando, sintáctica e graficamente, chegamos a uma escrita mais próxima do modo como falamos’, justifica. ‘As pessoas não falam com maiúsculas’”. (NUNES, 2010, *on-line*).

29 “A inglesa prosseguiu na escrita, tanto na vertente romanescas como em termos de ensaios, granjeando sucesso em ambos os campos. Os traços do modernismo que vigorava no início do século eram notórios nos seus trabalhos, estando entre eles a consideração das linhas estruturais do pensamento humano e a rutura com as correntes predecessoras, alicerçando os seus trabalhos com o recurso a figuras de estilo socialmente corrosivas e a apologia do progresso social. No entanto, o conceito que mais se fez denotar na sua obra foi o fluxo de consciência, destinado a expor a corrente complexa do pensamento humano e as associações de ideias e de impressões inerentes a este. A autora rebusca estes valores da literatura russa

levá-las em máxima consideração, para não prejudicar o estilo e a sua voz narrativa – que se quer marcar.

O revisor literário exerce uma função delicada, sensível, que exige bastante tato³⁰. No que concerne ao escritor, tem de estar aberto e entregue; permitir-se à escuta, ponderar, porque a construção demanda consciência e ânimo.

Nota-se que há renomados escritores com exigências para a execução de seu trabalho, e uma delas é o seu *staff* pessoal, para que se sinta “em casa” e consiga se liberar em pensamentos. Se couber, a editora pode aventar um revisor de sua confiança.

Vale trazer à baila o *modus operandi* hodierno para a eficiência do processo de revisão. Estima-se a interferência, em esfera global, das restrições sanitárias em razão da covid-19, que tem fomentado, em todos os níveis, a conexão digital.

Para integrar a jornada, o revisor deve estar familiarizado com as ferramentas disponíveis, os processadores, como o *Word*, da *Microsoft Office*. Nele existe uma gama de opções para a simplificação: comentários, controle de alterações, espaçamento

que tanto apreciou e inspirou autores sucessivos, tais como Simone de Beauvoir, na aplicação destas perspectivas nas suas criações textuais. No entanto, a intensidade lírica e o virtuosismo estilístico que as suas linhas transmitem proporcionam ao leitor uma experiência quase única, desencadeando sensações auditivas e visuais como poucos. Este experimentalismo literário e espontâneo é um recurso que fez da inglesa uma mulher de armas únicas numa visão cultural”. (BRANDÃO, 2017, *on-line*).

30 “Então, embora seja um mercado possível, a revisão do texto literário não costuma ser a atuação mais comum de revisores/as autônomos/as. No entanto, se houver chance, demandará do/a profissional conhecimentos, comportamentos e procedimentos sensíveis a um campo cheio de especificidades e peculiaridades, como apontam diversos trabalhos acadêmicos”. (RIBEIRO, 2021, p. 155).

entre linhas, justificação e outras tantas, igualmente importantes. Aqui, falarei das principais.

Numa escala de uso, os comentários estão bastante presentes em trabalhos dessa ordem. No comentário, o revisor pode orientar e explicar um ajuste. Mas sempre em boa medida: não pode entupir o texto de comentários aleatórios ou irrelevantes, caso contrário, as marcações geram dúvidas e quedam truncadas.

É importante que o revisor assinale a opção “controlar alteração” e faça uso de indicações para inclusão ou exclusão de pontuação, letras ou palavras. Por cortesia, não é aconselhável que o revisor assinale a supressão de expressões longas; para isso, deve usar os “comentários”, justamente para não determinar o que é certo ou errado – ao revisor e ao escritor não compete serem os donos da verdade, mas de suas verdades, que podem ser externadas com parcimônia e respeito ao texto e ao trabalho de ambos.

Engrandece o mister do preparador acusar, no texto, referências e recursos de outros autores, que podem ser aproveitadas. Reflete o cuidado com a prosa, se o revisor usar, sem restrições, a sua memória de leitura, trazendo para o autor imagens ou percepções bem-sucedidas de outros.

O revisor pode dizer ao autor da obra revisada que Machado de Assis usava o recurso do vocativo, referindo-se, no feminino, à leitora: “Minha cara leitora, [...]”³¹. Isso tem a justificativa do

31 “A minha tese sobre o Machado é que ele usa da poética da dissimulação. O público

contexto à época, marcado pelo público leitor majoritariamente feminino e pela adesão aos folhetins, das leituras de uma elite branca, para a qual Machado de Assis devia se dirigir, pois que, do contrário, correria o risco de não ser lido.

Em suma, não é adequado que o revisor se debruce sobre um texto, aponte incongruências e nenhuma saída. O autor poderá ficar confuso e melindrado: “O que esse revisor fez com o meu amado texto?”. É como se um responsável escutasse o choro de um bebê e dissesse ao outro: “Vá lá, resolva!” ou “Toma que o filho é teu!”.

Aos que amam as letras, que seja a arte o fim e a perfeição.

REFERÊNCIAS

BARROS, Ev'Angela Batista Rodrigues de. Multifaces da formação acadêmico-profissional do revisor de textos. In: RODRIGUES, Daniella Lopes Dias Ignácio (Org.). *No ritmo do texto*. Divinópolis: Artigo A, 2019.

BRANDÃO, Lucas. *Os fluxos da consciência de Virginia Woolf*. Disponível em: <<https://comunidadeculturaearte.com/fluxos-de-consciencia-de-virginia-woolf/>>. Acesso em: 07 abr. 2022.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

leitor dele era branco. Um recenseamento pedido por Dom Pedro II em 1872 mostra que 84,2% da população era analfabeta. Havia 14,8% da população que sabia ler. Quem eram? A elite branca. Quem é que comprava os jornais, as revistas? As mulheres principalmente, sobretudo as filhas, as sinhás. Machado publica no jornal das famílias, daí a expressão no início de muito de seus textos: ‘Minha cara leitora, minha cara senhora’”. (GARCIA, 2019, *on-line*).

COSTA, Bianca Albuquerque da. *A imagem e o discurso poético: uma análise de A arte como procedimento*, de Victor Chklovski. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/bianca_albuquerque_da_costa_victorchklovski.htm>. Acesso em: 22 abr. 2022.

COSTA, Sérgio Roberto. Gêneros discursivos e textuais: uma pequena síntese teórica. *Recorte Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, Três Corações, ano 3, n. 5, p. 1-11. jul./dez. 2006.

FALERO, José. *Os supridores*. São Paulo: Todavia, 2020.

GARCIA, Cecília. *Machado de Assis negro e a escrita como capoeira literária*. Disponível em: <<https://portal.aprendiz.uol.com.br/2019/08/19/machado-de-assis-negro-e-sua-escrita-como-capoeira-literaria/>>. Acesso em: 01 abr. 2022.

GERALDI, João Wanderley. Leitura: uma oferta de contrapalavras. *Educar*, Curitiba, n. 20, p. 77-85, 2002.

GUEDES, Leticia Figueiredo. *Revisão de textos: conceituação, o papel do revisor textual e perspectivas do profissional do texto*. Disponível em: <https://bdm.unb.br/bitstream/10483/7265/1/2013_LeticiaFigueiredoGuedes.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2022.

HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: Uma breve história da humanidade*. Tradução Janaína Marcoantonio. 44. ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Revista Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 29, n. 1, p. 27-43, jan./jun. 2004.

NUNES, Maria Leonor. *As grandes minúsculas de valter hugo mãe*. Disponível em: <<https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/jornalletrasforum/origami/2010-01-24-as-grandes-minusculas-de-valter-hugo-maef545016/>>. Acesso em: 07 abr. 2022.

OLIVEIRA, Risoleide Rosa Freire de. *Revisão de textos [recurso eletrônico]: da prática à teoria*. Natal: EDUFRRN, 2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Texto e Discurso. *Organon*, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 111-118, 1995.

PERPÉTUA, Elzira Divina; GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. *A revisão do texto literário: um trabalho de memória*. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 14, n. 26, p. 195-204, 1º sem. 2010.

REQUIÃO, Renata Azevedo. Na literatura (como na arte), a experiência do viver com: algumas passagens. *Revista Paralelo 31*, Pelotas, ed. 01, p. 108-127, dez. 2013.

RIBEIRO, Ana Elisa. Outras margens da revisão de textos: experiências com o literário. *Gutenberg - Revista de Produção Editorial*, Santa Maria, v. 1, n. 1, p. 150-167, jan./jun. 2021.

SALINGER, Jerome David. *O apanhador no campo de centeio*: Jerome David Salinger. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Todavia, 2019.

SANTOS, Adriano Barreto Espíndola. *Em mim, a clausura e o motim*. Guaratinguetá: Penalux, 2021. 216 p.

SPALDING, M.; BOENAVIDES, W. M. Os limites para a revisão do texto literário a partir dos conceitos de autoria e estilo de Bakhtin. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, [S. l.], v. 12, n. 1, p. Port. 113–130 / Eng. 113, 2017. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/25830>>. Acesso em: 4 abr. 2022.

TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch, 1860-1904. *Sem trama e sem final: (99 conselhos de escrita)*. Tradução do italiano, do russo e notas Homero Freitas de Andrade; seleção e prefácio de Piero Brunello. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019. 112 p.

VARELLA, Drauzio. *Na colônia penal do czar*. Disponível em: <<https://www.quatrocinco.com.br/br/resenhas/1/na-colonia-penal-do-czar>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

VAZ, V. Em Defesa do Insólito: Victor Chklóvski e Guimarães Rosa. *RUS*, São Paulo), [S. l.], v. 3, n. 3, p. 44-52, 2014. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2014.88701. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/88701>>. Acesso em: 4 abr. 2022.

FOLHA ON-LINE. “*Carrie, a Estranha*”, primeiro romance de Stephen King, volta às livrarias. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u3943.shtml#:~:text=Desde%20que%20se%20formara%2C%20o,los%20para%20uma%20pequena%20editora>>. Acesso em: 4 abr. 2022.

O ESPAÇO COMO ÂNCORA DA MEMÓRIA CULTURAL EM *OVENDEDOR DE PASSADOS*, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Laylah Yaphah Coêlho Cruz¹

Carlos André Pinheiro²

RESUMO

Este trabalho objetiva investigar de que maneira o espaço e a paisagem funcionam como âncora e meio da transmissão, respectivamente, da memória cultural no romance *O vendedor de passados* (2004), do escritor contemporâneo angolano José Eduardo Agualusa. *O vendedor de passados* narra a história de Félix, um homem que forja e vende memórias e passados nobres para indivíduos que compõem a nova burguesia angolana. Entretanto, os conflitos na obra se adensam conforme os personagens percebem que há uma linha tênue entre ficção e a realidade e já não se pode afirmar com clareza qual passado realmente aconteceu e quais memórias são válidas. Segundo o sistema de redução

1 Graduada em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Foi bolsista de Iniciação Científica do CNPq (2021-2022). E-mail: laylahcoelho@gmail.com

2 Doutor em Literatura comparada (UFRN), professor da Universidade Federal do Piauí - UFPI, onde atua como docente e pesquisador no Curso de graduação em Letras vernáculas e no Programa de Pós-Graduação em Letras. Líder do Grupo de pesquisa em teorias do espaço ficcional. Desenvolve estudos na área de “Teoria da Literatura”, “Poesia Contemporânea” e “Teorias do Espaço Ficcional”. E-mail: andrepinheiro@ufpi.edu.br

estrutural desenvolvido pelo crítico literário Antonio Candido (1993), uma obra literária, em seu caráter interno, pode adquirir uma realidade estruturante pautada na realidade externa do mundo, o que possibilita a Agualusa representar em sua narrativa uma Angola marcada pela guerra civil (1975-2002), bem como diversos elementos culturais marcadamente angolanos e catalizadores da memória desse grupo social, dentre eles o espaço e a paisagem. Dessa forma, as análises deste trabalho se subsidiarão, sobretudo, nos pensamentos de: Aleida Assmann (2011) e Jan Assmann (2011), com suas contribuições sobre memória cultural; Michel Foucault (1967; 2013) e sua ideia de heterotopia; e, Giuliana Andreotti (2012) com sua ideia de paisagem cultural.

Palavras-chave: *O vendedor de passados*. Memória Cultural. Espaço. Paisagem.

ABSTRACT

This article aims to investigate how space and landscape work as an anchor and means of transmission, respectively, of cultural memory in the novel *O vendedor de passados* (2004), by the contemporary Angolan writer José Eduardo Agualusa. *O vendedor de passados* narrates the story of Félix, a man who forges and sells memories and noble pasts to individuals who compose the new Angolan bourgeoisie. However, the conflicts in the work deepen as the characters realize that there is a thin line between fiction and reality and it is no longer possible to clearly state which past really happened and which memories are valid. According to the system of “redução estrutural” developed by the literary critic Antonio Candido (1993), a literary work, in its internal character, can acquire a structuring reality based on the external reality of the world, which enables Agualusa to represent in his narrative an Angola marked by the civil war (1975-2002), as well as several cultural elements markedly Angolan and catalyzing the memory of this social group, among them the space and the landscape. In this way, the analyses of this work will be based, above all, on the thoughts of: Aleida Assmann (2011) and Jan Assmann (2011), with their contributions on cultural memory; Michel Foucault (1967; 2013) and his idea of heterotopia;

and, Giuliana Andreotti (2012) with her idea of cultural landscape.

Keywords: *O vendedor de passados*. Cultural Memory. Space. Landscape

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

José Eduardo Agualusa é um notável nome das literaturas de língua portuguesa na contemporaneidade. Angolano, Agualusa se destaca com sua vasta produção literária que abrange temas como, acontecimentos históricos, críticas sociais, negritude, relações de força e poder, realismo fantástico, memória e identidade – questões relativamente comuns nas literaturas de países africanos e colonizados em geral, por encontrarem na literatura um meio e um fim de construir sua substância identitária.

Escritor, jornalista e editor, José Eduardo Agualusa dialoga constantemente com a literatura e a história de países de língua portuguesa como um todo, porém também focaliza em questões problemáticas próprias ao seu país de origem. Tendo em vista o contexto histórico, social e político de produção de *O vendedor de passados*, é possível afirmar que os elementos temáticos e estruturais da obra foram subsidiados pelo contexto social de uma Angola tecida sob o peso de muitas guerras.

O vendedor de passados é uma obra que versa sobre como poderia ser a vida em Angola caso existisse a opção de se comprar outro passado, com memórias mais bonitas e antepassados que

fossem aclamadas figuras históricas para substituir o passado angolano onde ocorreram duas guerras seguidas: Guerra Independentista de Angola (1961) e Guerra Civil (1975-2002). Dessa maneira, a manipulação da memória pode ser considerado o tema central dessa obra – como pode ser percebido de antemão pelo título.

A obra em questão, publicada pela primeira vez em Portugal, no ano de 2004, pela editora Quetzal, narra a história de um homem albino capaz de inventar e forjar belos passados para pessoas que pertencem à nova burguesia angolana. Esse homem, cujo nome é Félix Ventura, vende passados, árvores genealógicas repletas de figuras históricas importantes para o país e, por vezes, documentos e fotos que corroboram com as narrativas inventivas. Félix possui uma vasta quantidade de clientes que, por desejarem esquecer as guerras pelas quais Luanda passou, são capazes de lhe oferecer muito dinheiro. Esse é o caso de José Buchmann, um homem que, tarde da noite, vai até a casa do albino e lhe oferece uma grande quantia em troca de não somente um passado, mas de uma identidade nova.

O enredo de *O vendedor de passados* é narrado por uma simpática osga-tigre, que vive na casa de Ventura a capturar cada detalhe de seu cotidiano. Conforme se desenvolve a narração da osga Eulálio, a narrativa se torna cada vez mais confusa, visto que José Buchmann se torna, paulatinamente, um novo sujeito e começa a encontrar evidências reais de um passado que lhe foi inventado.

Ao representar o país de Angola, tão marcado pelas guerras Independentista e Civil, José Eduardo Agualusa tece em sua obra diversos fios constitutivos da memória cultural e coletiva angolana. Em sua obra *A memória coletiva*, o sociólogo e historiador francês Maurice Halbwachs (2003) afirma que não existem memórias essencialmente individuais, já que elas se articulam com um sistema de fios constitutivos do tecido de uma memória coletiva. Para Halbwachs, toda memória é coletiva porque os seres humanos são animais políticos e sociais, como há muito afirmou Aristóteles, e, por conseguinte, mesmo as memórias mais íntimas de um sujeito são calcadas na presença onírica de outro indivíduo ou grupo.

Dessa maneira, calcada na ideia de memória coletiva proposta por Halbwachs, encontra-se a memória cultural. Segundo Aleida Assman, em sua obra *Espaços da recordação* (2011), a memória cultural está diretamente relacionada à identidade de uma nação ou grupo social, visto que se configura como um modo de materializar os traços culturais em suportes mnemônicos. Embora relacionada a questões internas do indivíduo, a memória cultural diz respeito, sobretudo, ao contexto cultural externo produzido e imposto socialmente, conforme aponta o historiador e antropólogo Jan Assman em seu livro *Cultural memory and early civilization* (2011). Dessa maneira, através das práticas sociais de um povo, certos espaços, objetos, ritos, rituais e costumes tornam-se próprios a um determinado grupo e evidenciam a espécie e o

modo como se configuram as suas relações com o mundo que os circunda.

Através de um processo de redução estrutural, as memórias históricas e coletiva de Angola são materializadas nas estruturas do romance *O vendedor de passados*, sobretudo na composição do espaço ficcional.

O ESPAÇO COMO ÂNCORA DA MEMÓRIA CULTURAL

O conceito de espaço na literatura passou a ser mais amplamente discutido e estudado a partir do século XX, devido ao seu caráter oscilante quanto a um significado comum, segundo o estudioso brasileiro Luis Alberto Brandão (2013). Em sua obra *Teorias do espaço literário* (2013), Brandão afirma que essa imprecisão quanto a uma unicidade do seja espaço decorre “das diversas orientações epistemológicas que conformam as tendências críticas voltadas para o texto literário, orientações que se traduzem na definição dos objetos de estudo, nas metodologias de abordagem e nos objetivos das investigações” (BRANDÃO, 2013, p. 47). Dessa maneira, abstraindo a problemática de terminologia, cabe ao pesquisador e ao crítico utilizar determinado recorte ou perspectiva para delinear a noção de espaço que lhe será mais conveniente naquele dado momento.

A pesquisadora Aleida Assman, em sua obra *Espaços da recordação*, afirma que os locais “são ‘mediadores entre passado e

presente' [...] são mídias da memória; apontam para um passado invisível e preservam o contato com ele” (ASSMAN, 2011, p. 352). Para Assmann o local é uma âncora física da memória e surge como forma e sustentáculo da memória cultural.

2.1 A casa-barco de Félix Ventura

No romance *O vendedor de passados*, o personagem principal Félix Ventura habita uma bela casa que antes pertencera a seu pai. A pequena osga-tigre Eulálio, também habitante do recinto, possui uma relação de intimidade, topofílica, com a casa. Para o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1980), topofilia diz respeito à relação positiva que um sujeito possui com o espaço. Assim, o lugar torna-se veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou passa a ser percebido como um símbolo pelo indivíduo.

A casa vive. Respira. Ouço-a toda a noite suspirar. As largas paredes de adobe e madeira estão sempre frescas, mesmo quando, em pleno meio-dia, o sol silencia os pássaros, açoita as árvores, derrete o asfalto. Deslizo ao longo delas como um ácaro na pele do hospedeiro. Sinto, se as abraço, um coração a pulsar. Será o meu. Será o da casa. Pouco importa. Faz-me bem. Transmite-me segurança. (AGUALUSA, 2018, p. 17)

Na narração realizada por Eulálio, é interessante a maneira pela qual ele aproxima a casa a um organismo vivo, que permanece inabalável perante o sol que castiga o mundo circundante. O sentimento dos personagens Félix e Eulálio para com a casa são positivos, visto que a casa lhes simboliza a segurança da realização de suas atividades costumeiras. A arquitetura é um tipo de memória cultural muito reveladora, pois o acréscimo ou a retirada dos menores detalhes arquitetônicos numa edificação, ou mesmo a predileção pelo uso de um material específico na feitura das construções de uma determinada cidade ou país, implicam na existência de influências culturais – que podem ser transformações ou tradições – muito particulares daquela região.

Como pode ser percebido textualmente, no passado, a casa de Félix era diferente e possuía outra estrutura arquitetônica: “Naquela época, antes da independência, ainda não havia o muro alto, a separar o jardim do passeio, e o portão estava sempre aberto. Aos clientes, bastava galgar um lance de escadas para ter livre acesso aos livros, pilhas e pilhas deles, dispostos ao acaso no forte soalho do salão” (AGUALUSA, 2018, p. 34). O marcador temporal “naquela época” denota um tempo passado, implicador de outras práticas e modos de organização social que foram, possivelmente, modificadas em decorrência da série de processos históricos que ocorreram em Angola.

A independência angolana, em 1975, foi sucedida pela Guerra Civil (1975-2002), o que modificou a maneira de viver

de todas os angolanos – como foi o caso do pai de Félix Ventura. O homem era um alfarrabista, e armazenava em sua casa diversos livros e discos, os quais estava sempre a vender, comprar ou trocar. Em decorrência das guerras angolanas, houve a necessidade de construir um alto muro de cimento que, no momento presente da narração de Eulálio, encontra-se coberto com cacos de vidro: “Um muro alto fecha o jardim. O topo do muro está coberto por cacos de vidro, em cores variadas, presos com cimento [...]” (AGUALUSA, 2018, p. 19). Anteriormente à guerra, o acesso à casa era livre com o portão sempre aberto e a ausência de um muro para isolar o interno da casa do mundo, porém os conflitos modificaram as relações sociais angolanas, a memória coletiva e cultural desse país, e o medo da barbárie e do caos das ruas afetou diretamente a arquitetura das residências.

Nas noites de sábado, não são todas, o albino chega com uma rapariga pela mão [...] Algumas entram a medo, sentam-se na extremidade das cadeiras [...] Outras, mais afoitas, aventuram-se sozinhas pela casa, avaliando o brilho das pratas, a nobreza dos móveis, mas depressa regressam à sala, assustadas com as pilhas de livros nos quartos e nos corredores, e sobretudo com o olhar severo dos cavalheiros de chapéu alto e monóculo, o olhar trocista das bessanganas de Luanda e de Benguela, o olhar pasmado dos

oficiais da Marinha portuguesa nos seus uniformes de gala, o olhar alucinado de um príncipe congolês do século XIX, o olhar desafiador de um famoso escritor negro norte-americano, todos pousando para a eternidade entre molduras douradas. Procuram nas estantes algum disco [...] (AGUALUSA, 2018, p. 13)

Tratando-se da parte interna da casa, pode-se afirmar que esta é um grande inventário de memória cultural. Filho de alfarrabista, Ventura herdou muitos livros, além de cultivar uma vasta coleção de discos e de quadros das mais grandiosas personalidades históricas e literárias do mundo todo, mas sobretudo de Angola, Portugal e Brasil. Félix é um colecionador que nos remete ao conceito benjaminiano, pois, segundo Walter Benjamin, “para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém” (BENJAMIN, 2018, vol 2, p. 239). Benjamin se refere aos objetos como elementos de memória, visto que podem ser represadores e representantes de um determinado tempo. Essa ideia vai ao encontro do que pensa Aleida Assman, quando, ao se referir diretamente aos locais, diz que:

Mesmo quando os locais não têm em si uma memória imanente, ainda assim fazem

parte da construção de espaços culturais da recordação muito significativos. E não apenas porque solidificam e validam a recordação, medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos. (ASSMAN, 2013, p. 318)

A casa de Félix, além de ser um elemento arquitetônico que comporta aspectos da memória cultural angolana, funciona como uma espécie de museu, já que abriga obras literárias, pinturas, música, arquivos políticos e outros objetos históricos.

Félix Ventura estuda os jornais enquanto janta, folheia-os atentamente e, se algum artigo lhe interessa, assinala-o a tinta lilás com uma caneta. Termina de comer e então recorta-o com cuidado e guarda num arquivo. Numa das prateleiras da biblioteca, há dezenas destes arquivos. Numa outra, dormem centenas de cassetes de vídeo. Félix gosta de gravar noticiários, acontecimentos políticos importantes, tudo o que lhe possa ser útil um dia. (AGUALUSA, 2018, p. 23)

Pode-se afirmar que sua casa possui um deslocamento espacial-temporal do resto do mundo e, por isso, constitui-se como uma heterotopia foucaultiana perfeita. Em seu ensaio “De outros espaços” (1967), o filósofo francês Michel Foucault se propõe a investigar os espaços que “se relacionam com todos os outros sítios, de uma forma que neutraliza, secunda, ou inverte a rede de relações por si designadas, espelhadas e reflectidas. Espaços que se encadeiam uns nos outros, mas, entretanto, contradizem todos os outros” (FOUCAULT, 1967, p. 3). Foucault afirma que são dois os tipos principais desses espaços: as utopias e as heterotopias.

As utopias são espaços que não existem de fato, irrealis e que possuem uma relação de aperfeiçoamento ou inversão para com o espaço real da sociedade. As heterotopias são definidas pelo filósofo como uma contestação do espaço, como uma espécie de “contra-ação” aos espaços que o circundam, tornando-se em uma espécie de utopia plenamente realizável.

Há também, provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-sítios, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados, invertidos. (FOUCAULT, 1967, p. 3)

Michel Foucault (1967) apresenta vários tipos de heterotopia, sendo eles: *de crise*, que são lugares privilegiados, sagrados ou proibidos reservados a indivíduos em situação de crise perante o julgo social; *de desvio*, que são lugares nos quais são alocados indivíduos cujos comportamentos são desviantes de uma norma vigente; temporais (heterocronias), que são lugares associados ao tempo e a sua cronicidade; *de purificação*, que são heterotopias destinadas a atividades de purificação e ritos (parcialmente religiosos e/ou higiênicos); *de ilusão*, que são lugares que, *a priori*, fazem o sujeito crer que está incluso em um espaço, porém a sua entrada nesse espaço é o que, justamente, o exclui daquele; e, *de compensação*, que são espaços tão bem organizados, meticolosos e perfeitos que estão em desconformidade com os demais espaços aos quais se está habituado.

O espaço heterotópico, caso comparado ao espaço que o circunda, possui regras internas próprias e não pode ser regido ou medido pelos padrões do espaço comum. Foucault, em outra obra denominada *O corpo utópico, as heterotopias* (2013), ao caracterizar as heterotopias, afirma:

Ocorre que as heterotopias são frequentemente ligadas a recortes singulares do tempo [...] De modo geral, em uma sociedade como a nossa, pode-se dizer que há heterotopias que são heterotopias do tempo quando ele se acumula ao infinito: os museus e as

bibliotecas, por exemplo [...] a ideia de, em certo sentido, parar o tempo, ou antes, deixá-lo depositar ao infinito em certo espaço privilegiado, a ideia de constituir o arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um lugar, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos, a ideia de construir um espaço de todos os tempos, como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo, essa é uma ideia totalmente moderna: o museu e a biblioteca são heterotopias próprias à nossa cultura. (FOUCAULT, 2013, p. 25)

Assim, a casa de Félix Ventura é uma heterotopia do tempo, porque é simultaneamente um museu e uma biblioteca, ambos depósitos do tempo. O arquivo da memória cultural angolana se armazena na casa de Félix, sendo sua principal motivação, além do colecionismo, possuir um arcabouço que lhe permita trabalhar vendendo passados falsos. Ao dispor de toda a cultura de seu país, Ventura é capaz de criar as mais inimagináveis identidades, pautadas em documentos reais de memória coletiva e cultural.

É importante destacar que Foucault (2013) define o barco do século XIX como uma heterotopia por excelência:

E se considerarmos que o barco, o grande barco do século XIX, é um pedaço de espaço flutuante, lugar sem lugar, com vida própria, fechado em si, livre em certo sentido, mas fatalmente ligado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de zona em zona, de costa em costa, vai até as colônias procurar o que de mais precioso elas escondem naqueles jardins orientais que evocávamos há pouco, compreenderemos porque o barco foi, para nossa civilização – pelo menos desde o século XVI – ao mesmo tempo, o maior instrumento econômico e nossa maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. (FOUCAULT, 2013, p. 30)

O barco também aparece como uma metáfora designativa da casa de Félix. Durante uma conversa com a osga Eulálio, Félix lhe diz: “Costumo pensar nesta casa como sendo um barco. Um velho navio a vapor cortando a custo a lama pesada de um rio. A floresta imensa. A noite em volta. – Félix disse isto e baixou a voz. Apontou num gesto vago os vagos livros: – Está cheio de vozes, o meu barco” (AGUALUSA, 2018, p. 32). Ao comparar a casa com uma embarcação repleta de vozes e pensamentos, advindos sobretudo dos livros, o personagem acentua o caráter heterotópico de sua casa: um grande museu, inventário de objetos represadores das memórias do povo angolano.

Para Foucault (1967), a heterotopia do tempo consiste na “ideia de conseguir acumular tudo, de criar uma espécie de arquivo geral, o fechar num só lugar todos os tempos, épocas, formas e gostos, a ideia de construir um lugar de todos os tempos fora do tempo e inacessível ao desgaste [...]” (FOUCAULT, 1967, p. 6). A casa de Ventura, por se configurar como uma heterotopia do tempo funciona como metáfora para a memória cultural angolana: ao mesmo tempo que abriga os moradores, metaforicamente equivalente aos angolanos, também é construída e reformulada intimamente por seus habitantes.

Assim, o grande papel do local para a constituição cultural no romance é ser o baldrame constitutivo das memórias dos personagens angolanos. O espaço, como âncora da memória, possui essa capacidade de perpassar a construção dos diversos tipos de memória cultural de um país. A casa de Félix Ventura, como heterotopia do tempo, exemplifica como um local adquire o caráter de guardião e preservador da memória de um grupo social. Ao mesmo tempo que abriga importantes elementos da memória cultural, a própria edificação adquire o caráter de materialização física desse tipo de memória.

2.2 As paisagens angolanas do ontem e do agora

No âmbito do texto literário, a paisagem é um elemento importante na construção do espaço. Segundo o pesquisador André Pinheiro (2020): “[...] pode-se dizer que a definição de paisagem progrediu do dado puramente observável ao exercício de construção de significados” (PINHEIRO, 2020, p. 76). Antigamente, pensava-se a paisagem somente como produto do olhar de um sujeito, porém dentre as várias concepções atualizadas sobre paisagem, destaca-se sua potencialidade discursiva na construção de sentidos. Segundo o pesquisador e professor francês Michel Collot, “a paisagem define-se inicialmente como espaço percebido: ela constitui ‘o aspecto visível, perceptível do espaço’” (COLLOT, 2012, p. 11). Collot (2012) afirma ainda que a paisagem não se limita a somente receber de forma passiva os dados sensoriais do sujeito que a observa, mas também organiza tais dados no intuito de lhes dar um sentido. Desse modo, a paisagem percebida é “construída e simbólica”. Assim, sabendo que a paisagem está intimamente ligada ao espaço e à subjetividade do olhar de um sujeito, bem como do seu caráter simbólico, pode-se pensar nesta paisagem também como elemento de memória cultural.

Amparada no conceito de “paisagem cultural”, a pesquisadora italiana Giuliana Andreotti percebe a paisagem como própria a uma cultura, já que ela possui uma singularidade

pertencente somente àquele grupo de determinada localidade. A construção dessa paisagem perpassa desde a subjetividade e o modo único como os cidadãos veem esse espaço, o imaginário que essas pessoas cultivam sobre suas paisagens até a própria configuração espacial real das paisagens.

A paisagem vai além da sua própria definição. Ela marca o homem e é por ele marcada: reflete o homem e a sua história. Há diferenças entre paisagem *tout court* e paisagem cultural. A primeira é genérica, dada pelos contingentes, é provisória, é cotidiana e objetiva; a segunda é um *unicum* incluindo um universo de valores, imagens e símbolos. Cada comunidade inscreve na paisagem sua própria ética e estética. (ANDREOTTI, 2012, p. 5)

Na concepção da autora, a memória cultural é inscrita pelas pessoas na paisagem de modo que haja esse intercâmbio de influências entre sujeitos e paisagem. Na obra *O vendedor de passados*, é possível pensar em como a memória cultural se materializa na paisagem angolana conforme os personagens revelam sutis opiniões sobre detalhes paisagísticos do país.

Só então a reconheceu. Sentaram-se num café de imigrantes cubanos e conversaram

até a noite cair. Félix disse isto e fez uma pausa:

– Até descer a noite – corrigiu –, em Nova York a noite baixa, não cai; aqui, sim, mergulha do céu. (AGUALUSA, 2018, p. 50)

No trecho em questão, Félix Ventura conta a José Buchmann sobre um encontro que Eva Miller, mãe fictícia de Buchmann, teve com um amigo, também fictício, da família do homem. Ventura lhe narra que o velho conhecido encontrou Eva, que havia abandonado José Buchmann e seu pai, em Nova York e tiveram uma longa conversa num café, até o sol se pôr. Para construir sua narrativa Félix utiliza a imagem do cair da noite, da qual logo se arrepende e a substitui por “descer a noite”. A nova escolha lexical do personagem, bem como a explicação que fornece ao seu interlocutor, são imprescindíveis para entender o conceito de paisagem cultural.

O dêitico “aqui” é utilizado para referenciar o local de onde Félix fala, onde ele está no momento da sua enunciação. Por Nova York se tratar de uma cidade nos Estados Unidos, uma cidade e um país diferentes de onde os personagens principais residem e conversam, que é Luanda, em Angola, Félix Ventura vê a necessidade de diferenciar o modo como a paisagem, recodificada pelo pôr-do-sol, é diferente em seu país. Em Angola, Luanda, a noite se inscreve como um negrume sem tamanho, como em

nenhum outro lugar, quase como uma malha que cai em repouso sobre a cidade.

A transição entre tarde e noite ocorre de uma forma intensa em Luanda. Como um mergulho profundo, a escuridão se torna tão densa que imerge a cidade em noite. Essa paisagem cultural parece ser uma percepção bem clara para Félix, que faz tal observação com naturalidade. Para Andreotti, “[a] paisagem cultural, espiritual, é, portanto, tudo que está dentro de nós: é uma emoção, um estado de espírito que é cultivado com a cultura interior que se torna gene, sangue” (ANDREOTTI, 2010, p. 275). A paisagem da noite, dessa forma, se constitui como elemento da memória cultural angolana, por corroborar sua particularização enquanto nação.

No capítulo “A chuva sobre a infância”, o personagem Félix Ventura observa o cair de uma grossa chuva em Luanda juntamente com seu amigo Eulálio. Enquanto janta, o homem conta para a osga algumas memórias de sua infância: “– Sempre que chove assim eu lembro-me dos gafanhotos. Não aqui, não em Luanda, claro, aqui nunca vi nada parecido” (AGUALUSA, 2018, p. 99). O dêitico “aqui” é novamente utilizado por Ventura para se referir ao local de onde enuncia: Luanda. Embora as memórias infantis que vai narrar não se passem em Luanda, ocorreram em Gabela, outra cidade de Angola.

Lembro-me sim, dos gafanhotos. Lembro-me das tardes em que choviam gafanhotos. O horizonte escurecia. Os gafanhotos caíam atordoados no capim, primeiro um ali, depois outro acolá, e eram logo, logo, devorados pelos pássaros. A escuridão avançava, cobria tudo, e no instante seguinte transformava-se numa coisa ansiosa e múltipla, num zumbido furioso, num alvoroço, e nós corríamos para casa, a procurar abrigo, enquanto as árvores perdiam as folhas e o capim desaparecia, em poucos minutos, devorado por aquela espécie de incêndio vivo. (AGUALUSA, 2018, p. 100)

Gabela é uma pequena cidade interiorana localizada na província de Cuanza Sul em Angola. Suas terras são férteis e a produção agrícola é uma atividade muito importante e valorizada pelos cidadãos. A paisagem que marcou a memória do personagem foi a chuva de gafanhotos, um acontecimento relativamente constante em regiões com grandes extensões de terras cultivadas. A presença dessas pragas é constante nas plantações e durante as férias que passava no sítio do pai, Félix construiu um grande arcabouço imagético da chuva de gafanhotos tão corriqueira na cidade.

A paisagem, portanto, marca o homem

do qual é marcada, reflete-o, dele é a história. Pode ser considerada o poema que narra os eventos humanos em seu desenvolvimento: a composição na qual o homem escreveu tudo o que tem estado na ética, na estética, no pensamento, na guerra e na paz, no progresso ou na decadência, na carência ou na abundância, na história ou no mito, nos momentos de religiosidade ou de agnosticismo [...] A paisagem cultural não é a paisagem *tout court*: esta última é genérica, dada pelos contingentes, é provisória, é ajustada, é cotidiana e objetiva. A paisagem cultural, ao contrário, continua em desenvolvimento: vem da Antiguidade enriquecendo-se a cada século, integrando-se de espírito em espírito, modelando-se segundo as ideias, os sentidos, as expectativas dos povos que a construíram. (ANDREOTTI, 2012, p. 8)

A paisagem cultural possibilita o rápido reconhecimento daquele espaço em que se inscreve e, por isso, é tão importante para a construção da memória cultural de um grupo social. Ao rememorar sua infância na Gabela, Félix Ventura destaca uma série de elementos que compuseram as paisagens das quais se lembra.

Eu fui feliz para sempre na minha infância, lá na Gabela, durante as férias

grandes, enquanto tentava construir uma cabana nos troncos de uma acácia. Fui feliz para sempre nas margens de um riacho, uma corrente de água tão humilde que dispensava o luxo de um nome, embora orgulhoso o suficiente para que o achássemos mais do que simples riacho – era o Rio. Corria entre lavras de milho e mandioca, e íamos para lá caçar girinos, passear improvisados barcos a vapor, e também, à tardinha, espreitar as lavadeiras a tomar banho. (AGUALUSA, 2018, p. 102)

O riacho, cuja importância é assinalada a partir do momento em que é nomeado Rio com “r” maiúsculo, os troncos de acácias, as lavras de milho e mandioca e os banhos das lavadeiras durante o ocaso são paisagens que ajudam a compor um grande mosaico da memória cultural de Gabela. Tendo em vista que a constituição da paisagem envolve elementos como o espaço, o corpo e a linguagem (através de formulação de imagens), as percepções de Félix Ventura e seus amigos formam um caleidoscópio da memória cultural de Gabela e, conseqüentemente, de Angola.

A paisagem é um dado muito revelador da memória cultural angolana. Na obra literária *O vendedor de passados*, é possível perceber a construção das paisagens urbanas e rurais do país. Desse modo, as paisagens são responsáveis por compor

percepções, além de visuais e imagéticas, discursivas. As paisagens imprimem um discurso responsáveis por direcionar o modo de apreendê-las e, assim, constituir a Angola agualusiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória cultural está atrelada à capacidade de objetos, espaços, práticas e crenças significarem para além do seu caráter usual. Esses elementos são, sobretudo, metáforas da cultura, tradição e história de um povo e, por esse motivo, devem ser preservados. Preservando-os, mantém-se viva também a memória coletiva de uma nação: seus marcos, conquistas e derrotas. Nações com um passado tão fragmentário, como é o caso das colonizadas, precisam que sua memória cultural e coletiva seja protegida para que os sujeitos se orgulhem dos acertos e tenham a chance de ressignificar uma história que desejam esquecer.

A literatura possui o caráter de ser ao mesmo tempo meio da memória (suporte) e espaço de representação de diversos outros elementos de memória cultural. A literatura de José Eduardo Agualusa, em especial a obra *O vendedor de passados*, destaca-se por transferir para a configuração espacial de suas obras questões históricas, culturais e políticas que assinalam a Angola. Por tratarem de temas diretamente vinculados à memória histórica e coletiva da nação, os espaços retratados possuem um forte teor de recordação. Assim, o romance agualusiano *O vendedor*

de passados possibilita uma leitura interpretativa pela ótica da teoria da memória cultural, proposta por Jan Assmann (2011) e Aleida Assmann (2011), e de alguns aspectos desse tipo de memória, como culinária, moda, paisagens, espaços, música etc.

O espaço é um dos elementos de memória cultural preponderantes na obra *O vendedor de passados*. No espaço e através dele acontecem todos os desdobramentos narrativos. Essa categoria assume uma importância escritural tamanha no texto literário por ancorar objetos e práticas culturais materiais e imateriais de um grupo. Na obra *O vendedor de passados*, a casa de Félix Ventura funciona como um acervo, um espaço de acúmulo e construção do conhecimento cultural da população angolana. Ao conter literatura, obras de arte, documentos, discos de música, a moradia do albino metaforiza esse importante aspecto da memória cultural, que é o de guardar e conservar. As paisagens angolanas, representadas tanto nas descrições de Félix quanto nas fotografias de Buchmann, revelam características que só Angola possui, constituindo um importante elemento visual da memória cultural do país.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

ANDREOTTI, Giuliana; GABRIEL, Kelton. Paisagens do espírito: a encenação da alma. *Ateliê Geográfico*, v. 4, n. 4, p. 264-280, 2010.

ANDREOTTI, Giuliana. O senso ético e estético da paisagem. *Raega-O Espaço Geográfico em Análise*, v. 24, 2012.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: UNICAMP, 2011.

ASSMANN, Jan. *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

BENJAMIN, Walter. O colecionador In: *Passagens*. Vol. 2. Minas Gerais: Editora UFMG, 2018.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. Minas Gerais: FAPEMIG, 2013.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens In: NEGREIROS, C.; ALVES, I.; LEMOS, M. (org.). *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 11-28.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços In: *Ditos e escritos*, v. 3, p. 411-422, 2001.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, As heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

PINHEIRO, André. Estruturação de paisagens na poesia In: PINHEIRO, A.; BORGES FILHO, O.; PANTOJA, S. (org.). *Espaço e Poesia*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2020. p. 75-100.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do Meio Ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.

OS ESPAÇOS DOS CORPOS E DAS PERFORMANCES EM *A IDADE DO OURO DO BRASIL* E EM *NOME DO DESEJO* DE JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

Margareth Torres de Alencar Costa¹

Roberto Muniz Dias²

RESUMO

O presente artigo visa analisar duas obras do escritor João Silvério Trevisan sob o olhar do enclausuramento disciplinador do seminário, sob a ótica do *quadriculamento* Foucault (2014) e da performatividade em Butler (2019). Apesar de terem sido escritas em tempos diferentes, Trevisan reafirma os espaços de enclausuramento e performatividade nas obras *Em nome do desejo* de 1985 e *A idade de ouro do Brasil* de 2020. Em ambos os romances enfrentamos os espaços das plantas baixas que norteiam as pegadas destas personagens e da visão estereotipada dos corpos que transgridem a norma social e religiosa.

Palavras-chave: Corpos queer, João Silvério Trevisan, Performatividade.

1 Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: margarethtorres@cchl.uespi.br

2 Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: robertomunizdias@gmail.com

ABSTRACT

This article aims to analyze two works by the writer João Silvério Trevisan from the perspective of the disciplinary enclosure of the seminar, from the perspective of Foucault (2014) and performativity in Butler (2019). Despite being written at different times, Trevisan reaffirms the spaces of enclosure and performativity in the works *In the Name of Desire*, 1985 and *The Golden Age of Brazil*, 2020. In both novels, we face the spaces of the floor plans that guide their footprints. characters and the stereotyped view of bodies that transgress social and religious norms.

Keywords: Queer bodies, João Silvério Trevisan, Performativity.

ESPAÇOS E CORPOS

Trevisan tem um fascínio por plantas de arquitetura dos espaços de controle dos corpos. Não se trata bem de um desejo, mas certamente de um olhar de estranhamento e pertencimento - e por que não de contestação? - devido a sua própria construção sobre/nos espaços de produção de sua sexualidade. Observamos este escrutínio nas duas obras: *A idade de ouro do Brasil* e *Em nome do desejo*, o uso de fotografias que revelam e detalham as plantas baixas dos locais onde a ação das personagens se desenrolam. Em *A idade de ouro do Brasil* podemos observar como a mansão solar das rosáceas serve de palco para a performance das travestis. Já *Em nome do desejo* encaramos o espaço do seminário como espaço de disciplinamento e controle de corpos e almas.

Segundo Foucault “a disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma indivíduos ao mesmo

tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (FOUCAULT, p. 167, 2014). A vigilância e punição, assim, podem ser usadas para controlar os tipos de discurso permitidos e para reprimir aqueles que desobedecem às regras estabelecidas. Por outro lado, encontramos na arquitetura dos espaços disruptivos de sexualidades não hegemônicas, possibilidades de acesso, de trânsito e performances ininteligíveis a esses olhos de vigilâncias. Espaços que também norteiam as pesquisas, denominadas de heterotopias de espaço de Foucault:

Os lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida”. (FOUCAULT, 2013, p. 22)

E por que não dizer que existem espaços de necessidade utópica para desempenho seguro e pacífico de sexualidades diferentes do sistema sexo-gênero determinante? Há espaços como ponto de prostituição, saunas, boates, parques de pegação e outros tantos que podemos resumi-los aos guetos. Estes espaços estão fora da vigilância panóptica dos censores e da norma. O aparato social que determina os lugares de acesso e permissão dos corpos sociais aceitos, não consegue atingir a utopia localizada das heterotopias mencionadas.

Toda esta tecnologia de controle dos corpos seja por meio de instrumentos legais, seja por conta da norma social, são visitados nas duas obras de João Silvério Trevisan. Ao adentrarmos estes espaços das urdiduras, adentramos também performances

construídas pelos espaços. Como afirma Preciado, “se a arquitetura é uma tecnologia para fabricar o espaço social, então os corpos também podem ser entendidos em termos arquitetônicos” (PRECIADO, 2022, p. 11).

A IDADE DE OURO DO BRASIL: PODER, POLÍTICA E TRAVESTILIDADE

Segundo Trevisan, os seus romances *Ana em Veneza* (1994), *Rei do cheiro* (2009) e *A idade de ouro do Brasil* (2019), fecharam um ciclo de uma trilogia de Exílio Brasileiro. Esta afirmação foi feita numa conferência proferida pelo autor no dia 28 e outubro de 2019, na sede do Instituto Vera Cruz, em São Paulo. A palestra se intitulava: As funções da escrita e os tempos de ódio. João Silvério Trevisan sofreu as agruras do regime militar de 1964, sendo um dos muitos exilados pelo regime àquela época – não apenas pela questão ideológica, mas também por conta de sua sexualidade. Não seria estranho se ele não pontuasse essas questões em suas obras. Mas antes de ser apenas um cronotopos deduzível, ele nos fornece análises apuradas do nosso Zeitgeist nestas obras mais recentes. A questão política do extremismo de direita e de repressão dos regimes totalitários sempre recheiam seus romances e suas palestras que realiza em todo o Brasil. Então, a partir desta situação temos indicativos de que o compromisso com a realidade do Brasil, em seu viés político e socioantropológico, é um *leitmotiv* presente na obra do autor. De fato, *A idade de Ouro do Brasil* é um livro sobre política no governo e política dos corpos LGBTs. A narrativa gira:

...em torno de um grupo de políticos e

empresários oportunistas que se reúne para fundar um partido, com o propósito de maior inserção no poder político do país. Ao final dos trabalhos, convidam uma trupe de travestis para alegrá-los com uma festinha regada a drogas e sexo “fora dos trilhos”. (TREVISAN, p. 122, 2019).

Embora o caráter fortemente político: “fiz sérias atualizações à narrativa, trazendo a ação para o auge do governo Lula, em 2009, em meio às inovações políticas, como maior preocupação social, e novidades tecnológicas, como a internet”. (TREVISAN, p. 122, 2019), outras questões sociais são trazidas na urdidura do autor. De fato, há uma forte demarcação deste espaço político na obra com o intuito de contrapor as realidades econômicas e sociopolíticas daquele tempo e que reverberam na atualidade. As ideologias e políticas (de estado, de governo e dos corpos) se confrontaram no campo das ideias e das ações. Há cenas memoráveis dos acirramentos partidários em que a esplanada dos ministérios teve “muros” dividindo em duas alas tais manifestações, que aconteceram em 2016, 2018 e 2020. Para além da política, as questões de gênero e sexualidade sofreram bastante ataques por conta da mudança de governo registrada pelo autor durante o governo Lula. Neste diapasão, Trevisan vai colocar, como em protesto, o protagonismo, em tom quase profético, de personagens travestis.

O livro é aberto com uma planta baixa do Solar das Rosáceas – mais uma vez o autor utiliza o recurso das plantas arquitetônicas, seguindo talvez um estrutura de pensamento da célula, do lugar de performance e de escrutínio disciplinar. Segundo Foucault (2014) o *quadriculamento* deve dizer onde encontrar cada

indivíduo. A planta acima, então, regista cada canto da mansão, onde se deflagra toda a urdidura deste romance/roteiro, tanto as de cunho político como as de cunho ontológico das personagens. É quase inefastável a semelhança que esta mansão tem em relação à Manderley³, do filme *Rebecca* de Alfred Hitchcock. Ambas estruturas arquitetônicas ganham vida, como se fossem verdadeiros espaços antropomórficos nas narrativas. Aqui o Solar das Rosáceas ganha dimensões para além de sua estrutura residencial e passa a compor um cenário oracular e sepulcral ao mesmo tempo. Este romance, então adaptado, mantém as características do roteiro não somente pelas cenas narrativas construídas com potencial fílmico, mas também pela estrutura formal com a qual cada capítulo é encabeçado. O autor utilizou a expressão ‘sequencial’ seguida de números, como se fosse, de fato, as tomadas cênicas de um roteiro de filme.

Nos sequenciais 1 e 2, Trevisan nos apresenta parte da trupe de travestis que estão prestes a se deslocar para o Solar das Rosáceas. Neste momento, já se delineia alguns aspectos importantes das personagens a serem paulatinamente apresentadas, mas já nos incita a perceber o linguajar (pajubá)⁴ adotado pelas Afrodites da Paulicélia. Esta linguagem funciona como uma espécie de dialeto

3 [https://en.wikipedia.org/wiki/Rebecca_\(1940_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rebecca_(1940_film))

4 Também chamada de bajubá (com “b” ao invés de “p”), a linguagem pode ser definida como o “repertório vocabular e performativo de certa parcela da comunidade LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais), explicou à SUPER Carlos Henrique Lucas Lima, professor da UFOB (Universidade Federal do Oeste da Bahia) e autor do livro *Linguagens pajubeyras: re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade*. “É uma série de palavras que tem sua origem no nagô e no iorubá [grupos étnico-linguísticos africanos], e considera apropriações linguísticas feitas por homossexuais e travestis.” Tanto o nagô quanto o iorubá, falados em países da África Ocidental, chegaram ao Brasil com escravos africanos. Disponível em <https://super.abril.com.br/cultura/o-que-e-o-pajuba-a-linguagem-criada-pela-comunidade-lgbt/>. Acessado em 11/05/2020.

paralelo a nossa língua, revelando suas características marcantes: a localidade do gueto e o uso pra comunicação (como resistência e subversão) pelas travestis.

Lili e Grinalda se apressam a pedir proteção, em conjunto:

– Laroîê, Exu, meu pai! Patakori, Ogum!

– Laroîê, Exu! Eparrei, Iansã, minha mãe! (TREVISAN, p. 23, 2019).

Entre o sequencial 2 e o 3, o autor faz a descrição do ‘*dramatis personae*’, como se fosse um memorial descritivo dos personagens do filme – geralmente este instrumental de apresentação das personagens faz parte dos roteiros de cinema. Neste momento há uma pausa na narrativa para adentrarmos o mundo de cada uma das travestis.

(...) os profetas eram perseguidos. Para mim, as travestis nesse livro são as profetas. Tenho horror em pensar a realidade como uma coisa superficial e bonitinha. Meu projeto era criar personagens muito densos, especialmente as travestis, que são as protagonistas, e por isso há uma descrição detalhada do ponto de vista psicológico. Queria elevar essas personagens da margem para o lugar de profetisas porque elas tiram as máscaras que todos ali usam (...)⁵

5 <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2020/02/04/>

De fato, as travestis ganham relevância na narrativa, fato que não é demonstrado com tanta importância com os outros seis personagens que fazem parte da história principal. Neste memorial descritivo, a lista é encabeçada por Vera Bee, a travesti líder ou a travesti mãe. Ela é assim descrita pelo autor:

Vera Bee: ou abelha rainha. Líder e empresária informal do grupo “Afrodites da Pauliceia”. Faz estilo mais para *drag queen* do que propriamente travesti, já que se monta nos fins de semana ou em circunstâncias especiais, sem usar silicone nem hormônios. No peito, apenas um sutiã acolchoado. Durante a semana, é professor universitário de História da arte (às vezes corrige para semiótica, conforme a ocasião requer). (TREVISAN, p. 23, 20219).

Aqui importantes aspectos são desvelados sobre a personagem protagonista, Vera Bee. A performatividade da personagem é caracterizada pela transitoriedade de suas performances, uma pela arte drag queen e outra pela docência, como professor. As questões de gênero ou de performatividades de gênero são trazidas no bojo da construção desta identidade da travesti líder do grupo. Performatividade é aqui tratada de acordo com a teoria queer presente nos trabalhos de Judith Butler:

joao-silverio-trevisan-a-crise-do-masculino-se-instaurou-em-brasil-398958.php, acessado em 11/05/2020.

O gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido. O gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. No desafio de repensar as categorias do gênero fora da metafísica da substância, é mister considerar a relevância da afirmação de Nietzsche, em *A genealogia da moral*, de que “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se: o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra – a obra é tudo”. Numa aplicação que o próprio Nietzsche não teria antecipado ou aprovado, nós confirmaríamos como corolário: não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados. (BUTLER, 2019, p. 56).

A autora traz mais questionamentos do que afirmações, no entanto o ato performativo exige repetição deste modelo criado. Em resumo, Butler vai contestar até mesmo esta existência prévia do sujeito, como sendo impossível ele já não ter sido pensado, em sua gênese, numa conformação, numa expectativa de gênero. Portanto, para a filósofa os atos constitutivos dos gêneros seriam ações repetidas à exaustão para promoção de determinado gênero. E o que a drag queen faz seria uma paródia deste feminino, que pode ser ‘imitado’ por conta de marcas do gênero reconhecíveis (repetidas, reiteradas). Por outro lado, a travesti seria uma figura disruptiva, pois clama para uma ambiguidade, talvez um fracasso. Um fracasso como diria Halberstam (2020) é algo que as pessoas *queer* sempre souberam fazer, escapando das normas disciplinadoras do comportamento. Uma figura abjeta – termo usado por Butler e teóricos *queer* – que ressignificando estas terminologias pejorativas como xingamentos e humilhações, segundo Miskolci (2021) a partir destas experiências promove-se um outro olhar sobre o aprendizado. Desta forma, esta figura ‘abjeta’ da travesti: “subverte inteiramente a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo, e zomba efetivamente do modelo expressivo do gênero e da ideia de uma verdadeira identidade de gênero. (BUTLER, 2019, p.236).

Neste sentido, Trevisan promove a mesma disrupção dos sentidos acerca de gênero e performance de gênero ao se referir a Vera Bee como travesti ou *drag queen*. Não apostando numa ação instrutiva ou de taxonomizar questões relacionadas a este assunto, o autor vai protagonizando esta personagem que é um misto de saberes e de ontologias cunhadas pela sua corporidade. Mas não deixa de ser uma provocação a menção da performance como ato contingencial a este professor que se utiliza de seios postiços para a realização da performance. Ainda segundo Butler (2019) ao

imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do gênero – assim como sua contingência. Há uma verdadeira desnaturalização dos pressupostos das diferenças entre sexo e gênero. Além disso, o autor coloca em cena, sob a condução da sua narrativa, a figura de uma persona completamente excluída da seleção de protagonistas, se pensarmos numa produção canônica nacional. Pois, segundo Dalcastagné:

(...) a partir dessas ausências, foram-se constatando outras, entre as personagens mesmo – das crianças, dos velhos, dos homossexuais, dos deficientes físicos e até das mulheres. Se eles estão pouco presentes no romance atual, são ainda mais reduzidas as suas chances de terem voz ali dentro. Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15)⁶.

Não bastasse apenas dar visibilidade ao assunto das ausências de corpos não binários em suas obras, Trevisan permite adentrar o *ethos* deste grupo de travestis que operacionalizam suas linguagens, suas trajetórias – marcadas por situações específicas e socializadas –, seus corpos dissidentes e o protagonismo na narrativa. Ao apontar as vidas destas travestis e coloca-las no centro e paralelo

6 <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846066.pdf>

às discussões políticas que se avizinham naquele tempo, o autor põe em prática uma estratégia de não-silenciamento, observado no resultado da pesquisa de Dalcanstagné aqui citada. Embora seja discutível o papel desenvolvido pelas personagens travestis ao longo da urdidura, somos confrontados com seu estilo de vida, condições sociais, abrigo familiar, a composição das relações interpessoais, bem como de toda a estrutura política-econômica-social a que este público está submetido.

Poucas críticas foram realizadas acerca deste livro de João Silvério Trevisan por conta de sua recente circulação em 2019. O “tempo grande” de Bakhtin (2017) não foi atingindo com estudos diacrônicos, o tempo deste livro é a sua localização crítica dentro do seu tempo e contexto hodiernos. É um retrato do Brasil contemporâneo. No entanto, não é apenas um texto localizado no nosso tempo, mas também com as problemáticas do nosso tempo. Em *A idade de Ouro do Brasil*, Trevisan coloca como protagonista uma travesti, ou um grupo de travestis capitaneados pela Vera Bee: “Ou Abelha rainha. Líder e empresária do grupo ‘Afrodites da Pauliceia’. Faz estilo mais drag queen do que propriamente travesti... durante a semana é professor universitário...” (TREVISAN, p. 23, 2019). Neste pequeno cenário descritivo temos já uma questão espinhosa em nossos estudos sobre teoria literária. Mas nos enviamos neste lugar caótico que é o Brasil de Trevisan. Um país que margeia a surrealidade e a imprevisibilidade. Uma condição que se repete em forma especular em seus romances citados alhures que encerram esse ciclo ensimesmado em desvendar o Brasil. Tanto em *A idade de ouro do Brasil* com em *Rei do cheiro* nos avizinhamos com este Brasil que abraça a meritocracia, o neoliberalismo. Tanto que essa trilogia dos romances de Trevisan parecem repetir um cenário no Brasil que não muda. Segundo o escritor Alexandre Willer Melo:

Incrível como a conjuntura em que esse império é construído não difere em nada da atual, uma nova elite que ascende ao poder através de um mito messiás, novos empreendedores que acreditam piamente no capital e na meritocracia, o fisiologismo social e político que faz a máquina engrenar, as celebridades que alimentam os algoritmos, enfim, está tudo ali, o livro poderia ter sido escrito entre 2018 e 2022 sem qualquer problema⁷.

Nada mais atual ou que não muda neste país que ainda se vê preso a uma colonialidade de costumes, numa identidade nacional esfacelada por ordem deste colonizador, nas masculinidade tóxica também tomada de empréstimo deste europeu belicoso. Enfim, temos em *A idade de Ouro do Brasil* uma tentativa de resgate dos tempos áureos do Brasil, mas que de fato se revela no nosso passado atávico que não se desenvolveu, nem mesmo na ficção de uma país carnavalizado. Mas não tomem as ‘Afrodites da Pauliceia’ apenas como elementos alegóricos ou figurativos de uma nação em construção tardia. Está mais para uma experiência comunista/materialista, de socialização de sentimentos e afetos, de uma liderança/autoria *queer*, de uma simbologia burlesca de um país que se diz multicultural, mas que ainda rechaça, vilipendia e mata

⁷ https://www.goodreads.com/review/show/5254069014?fbclid=PA_AaaluQTdU7TrwZetfub4SbJN2ur-UCM8UmH24ak1BdBV3XEL6HtXec2MjQE. Acessado em 11/01/2023.

seus povos originários, suas matrizes africanas, suas mulheres e sua população LGBTQIA+.

EM NOME DO DESEJO: O LABIRINTO DO PECADO

Buscava-se a morte de todo pecado. E o corpo era seu túmulo. (TREVISAN, 2001, p. 39).

Temos aqui o que chamamos de *Bildungsroman*⁸ que se trata de um romance que acompanha o crescimento tanto físico, como moralmente – de forma extensiva, podemos elencar elementos psíquicos, culturais e sociais. Ou seja, acompanhamos toda a trajetória desta personagem ao longo do processo da leitura. De fato, a carga narrativa se estrutura neste crescimento humano da personagem. Segundo Aristóteles (2011) no seminal livro *A poética*, as personagens devem ter tamanhos diferentes para a representação de suas realidade e qualidades. Como seriam representadas as personagens de Tiquinho e seu duplo, e como resultaria, neste processo a figura de Abel? A pergunta nos lança no caminho destes dois jovens que se veem apaixonados. A bem da verdade, acompanhamos toda a aflição do páthos, da descoberta do desejo e do pecado por meio da visão de Tiquinho. No Romance – de agora em diante denominaremos em nome do desejo pela sigla

8 Romance de formação. Segundo Sarah Salin: “Esses romances traçam a jornada metafórica ou literal do herói ou heroína da inexperiência e da ignorância até a experiência, passando pelo estágio no qual o espírito [...] comete uma série de erros durante o percurso de sua jornada educacional, reconhecendo cada erro à medida que progride e assimilando a lição proporcionada pelo erro antes de seguir para o próximo estágio. (SALIN, 2022, p. 36).

ED – temos o resgate de uma história vivida por Tiquinho quando tinha 13 anos. Tal como a personagem proustiana que volta a uma lembrança ao comer uma madeleine; temos João, o adulto, que ao atravessar os portões do antigo Seminário, retorna aos tempos em que uma grade paixão que se escondeu entre aqueles muros.

Em *Em nome do desejo* temos uma história que começa e termina sendo narrada por um homem adulto, por volta dos seus 40 anos. Seu nome é João – que pode ter sido o próprio Trevisan já que ambos são ex-seminaristas – cujo apelido Tiquinho revela muito de sua estrutura física e estereotipada. Em resumo a história narra a experiência de descoberta da paixão dentro deste seminário entre Tiquinho e Abel Rebedel. Ambos são adolescentes de 13 e 14 anos respectivamente. Mas o salto no tempo passado se faz por um exercício narrativo usando uma entrevista diante de um espelho. Este funciona não apenas como um refratário da imagem, onde questões freudianas e lacanianas digladiam. Está para além do narcisismo, talvez uma assunção da incompletude. O fato é que entre Tiquinho e Ticão, adolescente e adulto respectivamente, confrontam-se no campo da minado da memória. Segundo Venturelli (1988) há uma busca de uma totalidade cujo final pode ser um sentimento de reprovação do experimentado.

O enredo está centrado neste duplo, neste Tiquinho do passado que é entrevistado por seu duplo cerca de 27 anos depois. Agora, já casado com uma mulher, volta àquele seminário. A tentativa de reencontro se disfarça de memória ressentida. Para isso, ele se enclausura no que era seu antigo quarto, disposto a escavar do passado respostas para a sua atual existência. No quarto há um espelho, uma caveira abajur, que não passa despercebida como uma referência shakespeariana do conflito existencial. O reflexo no espelho deflagra o duplo. E então a acareação se inicia por meio de uma entrevista.

Pois bem, crânio coroado. Sigo meus passos, indo e vindo pelo quarto que a insônia transfigurou. Sou o que foi e o que veio. Vejo-me à esquerda. E à direita, meu duplo, eu mesmo. Sofro alheias tensões, de puro medo. A seguir assisto à minha rendição. Vejo minhas mãos juntando-se diante do rosto e sou impotente para não me entregar à confissão (TREVISAN, 200, p. 23).

A “escavação” é feita por inúmeras perguntas que esmiúçam este passado com todos os detalhes que Tiquinho responde com genuína franqueza. “Quando começou essa necessidade de ir sufocando desejos e pretensões, para viver o que aprendi a chamar de ‘vida sensata’?” (TREVISAN, 2001, p. 21). O vórtice de lembranças então é acionado e enveredamos dentro desta paixão criada dentro dos limites da disciplina católica, do rigor de heterossexualidade obrigatória e do medo.

A religião investe no espírito, como se o homem fosse uma abstração paradisíaca ou estivesse sempre no limiar de chegar ao éden absoluto. Os adolescentes investem no corpo. Nele e com ele embriagam-se e deslumbram-se; com ele gozam e sofrem porque, antes de seres erotizáveis, são seres de linguagem e esta estampa a proibição, inculca o

medo, provoca a culpa (sempre um índice monológico), condiciona-os num gueto onde aprendem-se diferentes ((VENTURELLI, 1993, p. 8).

Não é possível analisar ou ler esta obra sem enfrentar questões de ordem religiosa e de moral catequista. Estas são pilares na condução das personagens centrais aqui neste romance, pois elas digladiam entre si e entre seus medos sob a ordem católica. Desnecessário dizer o quão rígidas são as religiões cristãs em relação à sexualidade. Se tomarmos a Igreja Católica, e a visão determinista dos desejos homossexuais não são nada condescendentes. Então, temos aqui um conjunto de situações que operam nestes corpos aprendizes do Seminário: a família, os papéis sociais, a sexualidade a Igreja.

Ao longo de toda a obra temos uma estrutura narrativa bastante *suis generis*, pois a condução da narrativa se dá por perguntas e respostas. Há de se fazer uma pequena observação semiótica em relação a quem pergunta. Todas as perguntas são iniciadas com a insígnia de uma cruz (ao que tudo indica se assemelha a uma cruz de malta, um referênciã às cruzadas), enquanto a resposta se inicia apenas com um travessão. Esta qualidade dá ao ser (o duplo) inquisidor, uma grau de importância e ordem, pois este conduzirá as perguntas e orientará os passos deste homem pelo passado.

Mas o que enfrentamos neste leitura pendular, em que o passado volta para dar sentido ao presente, observamos as mesmas estruturas sociais que ainda balizam a heterossexualidade. Estruturas estas fraturadas e quebradas pela impulsividade juvenil, mas repreendida e castigada dentro do espaço moldador. O seminário é apenas outra estrutura edificada e contornada

por muros, tais quais as amarras sociais panopticas das quais o Tiquinho adulto queria se desvencilhar. Ao confrontar com o passado, este deflagra, ou como usualmente falamos, dispara gatilhos que acionam dúvidas sobre sua vida atual. Tanto é que o universo que revive no presente e descrito de forma soturna, como se antecipasse uma visão de incerteza e medo. A descrição de sua entrada no recinto, que antes era o Seminário é assim descrita: “Vejo-me no escuro, como quem penetra um santuário, ansioso por certa luz. (TREVISAN, 2001, p. 13). Aqui as situações se justapõem ou se contraditam, o jogo metafórico do escuro e da luz; do medo e da coragem, da mentira de da verdade, vice versa. O que de fato existe ali que ele já não sabia? Não se pode escapar de outro paralelo ao se colocar o binômio hetero/homossexualidade neste contexto de sua busca. Uma aventura no passado desdiz a performance de homem (heterossexual) de Tiquinho. Qualquer nesga de homossexualidade pode macular sua performance atual.

Sim, reconheço que empreendi uma fuga. Não posso dormir. Recuso a velha paz. Sensações estranhas me invadem neste local habitado por meus fantasmas. Quem são esses que forçam minha porta? [...] Há quase 30 anos atrás habitei aqui. Agora volto às origens. O que procuro? Este crânio me responde: decifrar o mistério. (TREVISAN, 2001, p. 17).

Aqui encontramos um ressentimento típico dos homens que tentam – claro que por questões alheias ao seu devir ou

desejo – seguir os valores de uma heterossexualidade compulsória em que os papéis estão anteriormente definidos. As posturas, os gestos, a obrigatoriedade dos valores religiosos da família e da reprodução. O prazer em se viver a vida é sopesado pela balança que utiliza os pesos do medo e da culpa. Se fizermos um paralelo a personagens que enfrentaram os mesmos problemas de aceitação e medo, podemos citar o romance *Morte em Veneza* de Thomas Man (1912), onde Gustav se apaixona platonicamente pelo jovem Tadzio, e uma outra personagem, cidadã de bem do ideal burguês, Michel, em *O imoralista* (1902) – prêmio Nobel de Literatura – de André Gide. Em comum, estas personagens transitam entre um ideal burguês (conservador, heterossexual) e o *carpe diem* dos epicuristas. Todos estes personagens masculinos veem suas vidas sob a perspectiva da morte, pois encaravam seu dever, sua sexualidade com culpa e medo, mas ao mesmo tempo se sentiram vivos por experimentar suas verdades mesmo que temporariamente. Desnecessário dizer que a visão trágica destas personagens – assim como o nosso personagem em tela – tem a ver com uma forte crítica social aos valores arraigados que são anacrônicos para a nossa sociedade atual. Porém, como foi dito antes, a estrutura patriarcal, burguesa, machista, heteronormativa ainda constitui a nossa homosociabilidade.

Se tentarmos responder à pergunta de nosso personagem Tiquinho, teremos que entrar num terreno espinhoso e delicado; assustador e revelador; pecaminoso e libertador; eros e *thanatos* que é o terreno do amor. Antes disso, somos conduzidos pela entrevista minuciosa e invasiva da carne que é empreendida por este Tiquinho ansioso por respostas. Nesta busca, antecipamos sem *spoilers* que, embora sejamos para este mundo de escuro e luz, e de tantas outras contradições temos a certeza de que Tiquinho tinha ressentimentos por não ter encontrado a liberdade como

resposta antes. Somos sempre conduzidos por este caminho de medo e dor, mas já antevemos que Tiquinho teria sido mais feliz se não tivesse vivido com tanta culpa: “a vida torna-se espaço para as mediocridades, que alguns acham bom e outros não a suportam. Talvez por me descobrir saturado, eu tenha resolvido voltar a esta casa, onde vivi os **anos mais intensos** de minha vida” (TREVISAN, 2001, p. 14, grifos nossos). Não há dúvidas para quem vai ler que já se instala na gente uma plêiade de sensações que dialogará de várias formas como este assunto da homossexualidade é encarado. Para o próprio narrador/personagem, para este adulto que perquire o passado atrás de respostas, parece-nos que já podemos encontrar algo nesta escavação:

Há um menino começo de tudo. Intensas lembranças dos tempos em que eu era apenas Tiquinho. Estremeço. Sinto vestígios do meu centro vulcânico. Eu quase tinha me esquecido. A verdade é que se colocando pedras sobre esse menino e Tiquinho acabou soterrado. Forçosamente, faço aqui minha pesquisa arqueológica. Algo volta a respirar dentro de mim. (TREVISAN, 2001, p. 21-22).

Ao revivermos a história de Tiquinho ou ao andar sob estas pegadas do passado entre a sua vida e a paixão, antes mesmo de adentrar na seara investigativa da entrevista, nos salta aos olhos este ressentimento de não ter dado vazão aos apelos ou desejos do menino. Esse soterramento realizado de propósito – será? Quem mais colocou pedras? – e em seguida o esforço empreendido com

a escavação já não era possível de se sabe. O que observamos neste episódio é uma verdadeira tentativa de esquecer/lembrar parecer-nos autodestrutiva. Uma forma de não reconhecer o passado como uma aprendizagem positiva, vez que o Tiquinho adulto preferiu – ou foi compelido? – a assumir o ideário burguês.

Inútil insistir na ingenuidade desta visão de mundo humano, no maniqueísmo primário e colocar vida e paixão em polos oposto irreconciliáveis. E se o são, o derrotismo da personagem em reconhecê-los e nada mais fazer pra superar a dicotomia, além de lamentar-se com uma velha carpideira bíblica, acentua respeito seu respeito burguês pelas convenções. Esse respeito é uma submissão destoante num um ser que teve como enfrentar o regulamento cerberesco de um seminário despoticamente atento a qualquer desvio dos fins que se propunha. (VENTURELLI, 1993, p. 74).

Estamos diante de um impasse criado pela própria urdidura, proposital ou não, esta sensação de que o passado o condena ou de que não se poderia construir a partir de um passado com esta ruptura com os ditames sociais convencionais. Se pudéssemos reescrever a história de Tiquinho até aqui contada, poderíamos *queerificar* estes aspectos dicotômicos de sua vida e emprestar à sua vivência homossexual um capítulo à parte de sua aprendizagem do seu devir, da sua construção como subjetividade não formatada.

Embora a nossa proposta de análise neste momento não seja a reescritura do texto original – no entanto, como proposta interventiva, a reescritura é uma ferramenta muito importante – como potencial catalizador de outras interpretações e experiências com a urdidura trevisiana. Assim como o autor de excerto acima, nossa visão corrobora a ação contraditória desta personagem que tenta fazer de sua escavação um libelo contra a sexualidade tão incompreendida; contra a sociedade, já formatada em seus projetos e convenções sociais engessadas.

A partir do segundo capítulo do livro, vamos iniciar o processo de escavação de Tiquinho. Nesta parte vamos adentrar o religioso como forma de modelagem da personalidade do seminarista; esta construída sob a assunção de preceitos e rechaço de tantos desejos, intercursos, toques, amizades particulares ou um afeto desconhecido. Embora o Seminário fosse um espaço apartado da realidade secular, era difícil o controle do corpos em frente as almas que se preparavam para o sacerdócio. Existe uma espécie de preparação para serviços à comunidade que serve ao Senhor. Sob a forma dos ajustes de condutas, do celibato, ao desapego das coisas materiais, a finalidade dos corpos ali disciplinados têm um empregabilidade para fora daqueles muros. O sacerdócio é um ofício, mas a manutenção dele requer eterna vigília, e a qualquer descuido, o pecado deveria ser punido.

– Havia muitos casos de expulsão?

– Muitos. Pelas as mais diversas ações. Um menino dos Maiores foi expulso por beber meia garrafa de vinho de missa, quando cumpria o cargo de sacristão.

Outro, porque fumava escondido. Outro, porque estava lendo Os miseráveis. Dois foram expulsos por trocarem um beijo na rouparia. Vários por manterem insistentes amizades particulares. Houve a célebre Inquisição dos Doze, que durou dez dias e resultou na expulsão de doze meninos – por gravíssimo delito coletivo contra a santa castidade (TREVISAN, 2001, p. 41).

Neste excerto, temos como funcionava o sistema de punições por desobediência aos preceitos. Pecava-se não apenas por desobediência expressa deste estatuto sacerdotal, pecava-se também por ações embora simples como ler um livro, sorrir ou por conta das amizades particulares. Tudo funcionava para reprimir o dispêndio de energia sexual ou libidinal, senão aos esforços de um aperfeiçoamento da alma. A homossociabilidade dos seminaristas era extremamente vigiada e analisada sob este crivo religioso. Mas não se deve pensar que as restrições ao sexo (aqui no seminário, o mais latente era o sexo gay) se limitavam ao imediato controle e punição. Se levarmos em consideração um política de controle dos corpos – o bio-poder já fora mencionada alhures – há uma preocupação de gestão do discurso sobre o sexo. Aqui damos início a fase de confissões (ou seria melhor dizer delações) que este Tiquinho em terceira pessoa começa a responder às perguntas. Neste sentido, além da revelação, tinha-se curiosidade não apenas no pecado, mas como o pecado acontecia. Aí se centra toda a hipótese repressiva defendida por Foucault, como já vimos, na qual não se deixou de falar sobre o sexo. É justamente nos confessionários – espaços de tensões dos poderes

instituídos – que as subjetividades eram julgadas. Tudo seria parte deste diário confessional; o escrutínio da alma devassada. Da confissão como elemento fiscalizador e modelador, a confissão foi utilizada:

Foi utilizada em toda uma série de relações: crianças e pais, alunos e pedagogos, doentes e psiquiatras, delinquentes e peritos. As motivações e os efeitos dela esperados se diversificaram, assim como as formas que toma: interrogatórios, consultas, transcritos, reunidos em fichários, publicados e comentados. Mas a confissão se abre, senão há outros domínios, pelo menos a novas maneiras de percorrer tais domínios. Não se trata somente de dizer o que foi feito - o ato sexual - e como; mas de reconstituir nele e ao seu redor, os pensamentos e as obsessões que o compõem, as imagens, os desejos as modulações e a qualidade do prazer que o contém (FOUCAULT, 1988, p. 72).

Do trecho acima, podemos atestar uma verdadeira etiologia sexual para toda essa paranoia em torno e no centro do sexo. Claro que podemos suportar a ideia deste controle dentro de um Seminário, cujo o propósito é preparar indivíduos para um ofício cheio de regras, ritualísticas e limitações – embora veremos que Tiquinho, num ato incontinenti *queer*, tenta se apegar a este místico

para deflagrar uma guerra contra o interdito sexual. O Tiquinho entrevistado se depara com seu entrevistador que esmiúça não só as ações e acontecimentos, mas, sobretudo o seu pensamento. A inquisição da personagem em conflito adentra a divina seara daquele indivíduo que encontrou o amor homossexual em todas as suas vertentes: carnal e afetiva.

Neste sentido, Tiquinho transgride os preceitos morais e religiosos tentando criar para si um espaço de convivência entre o seu desejo amoroso e sexual por Abel e seu respeito ao divino. Estas tentativas se davam em diversas frentes: nas leituras, nas músicas, e principalmente nas investidas neste místico que junta as almas. Segundo GIL (2017) Tiquinho amalgamou sua homoerotização divina por Jesus e Deus com a sua atração sexual-afetiva por Abel, resultando numa ‘santíssima trindade homoerótica’. Neste efeito quase materialista e epifânico, Tiquinho vai recriando uma filosofia para si, em que possa sofrer menos e ao mesmo tempo se integrar aos mandamentos moralistas (ou seriam contradições) da religião católica “correlaciona, em síntese, o erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado, ao amalgamar sua homoerotoização afetiva e sagrada por Jesus e Deus com contra os preceitos morais. Havia neste percurso de autoconhecimento a figura do Padre Mário, seu protegido e conselheiro, que o lançava no campo do místico:

– Como se desenrolava o raciocínio em Tiquinho?

– Assim: a Santíssima Trindade é um só Deus unido por um só amor. Esse único Deus habita em todas as partes. Em mim e em Abel também. Como Jesus é Deus,

Jesus está em nós. Somos dois mas nos tornamos um por causa da presença de Jesus e seu amor. Eu amo Abel como a mim mesmo e o amor de Jesus é o mesmo dentro de nós. Então nosso amor é uma coisa só. Se eu e Abel não nos amarmos, o amor de Jesus vai ficar incompleto. Mas se nos amarmos, será um amor por toda eternidade. Unidos amorosamente em Jesus eu e Abel nunca vamos nos separar (TREVISAN, 2001, p. 165).

A lógica de Tiquinho se apropriava deste místico que ultrapassava a moral. Sua resistência funcionava de forma sincrética: o amor gay e o interdito sacerdotal. Embora fossem teoricamente imiscíveis, ele engendrava este ardil auspicioso para driblar as limitações impostas ao seu amor. Em relação aos opostos, eros e santidade, Bataille faz paralelos ao afirmar que: “O santo não está em busca da eficiência. É o desejo, e só o desejo, que o anima: nisto ele é semelhante ao homem do erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 163). Ambos apontam para uma tensão mais vizinha do que estranha. No entanto, além de Tiquinho sentir-se inseguro em relação a algumas questões: do preceito geral de amar a Deus e ao próximo e se restringir as amizades particulares; perceber o carinho e atenção diferenciado do Padre Mário; ele também percebia que existia uma grande incongruência na diligente e atenciosa ação de controle da masturbação e da higiene pessoal dos seminaristas. Havia uma tensão erótica. Ficava evidente nesta última questão, que o acesso aos corpos dos seminaristas tinham um componente homoerótico muito latente.

Quanto à masturbação, que continuava rigorosamente controlada, o Reitor assim se manifestava, em suas vistorias: “Deixa eu ver os peitos. Eta, peito inchado. Masturbação demais, rapaz. Vê se toma jeito. Peito inchado em homem é feio”. Já o diretor espiritual era diferente: relacionava-se e cuidava dos seus Menores como se levisse desde o início e os chamasse para o alto, consigo. Usava estratégias poéticas: no caso da masturbação, amarrava fitinhas de várias cores no membro genial dos meninos mais reincidentes. As várias cores correspondiam à gravidade das fases masturbatórias. Para um controle que ele fazia pessoalmente e com rigor, obrigava os garotos a dar um nó na fitinha, a cada nova masturbação. Assim, acompanhava de perto a atividade pecaminosa dos pequenos, com muita imaginação. (TREVISAN, 2001, p.100).

Neste trecho observamos a ingerência sobre os corpos dos seminaristas não apenas sobre a qualidade dos seus préstimos sacerdotais de devoção, obediência e castidade. Neste campo do asseio, da pureza do espírito, o corpo também era vasculhado em seus aspectos físicos. As conotações externas, segundo este olhar de escrutínio e cuidado, revelavam as ações destes e consequente castigo ou repreensão. A masturbação era proibida, pois dispêndio

de energia. A ação do padre materializada no toque da genitália com esta fita declaratória da grave prática. Tendo esta perspectiva centrada no corpo dos meninos a tensão entre corpo e alma ficava ainda mais clara, vez que antes desta inspeção de saúde, uma antecipação de medo e arroubo acometiam os seminaristas. O contato estabelecido entre a análise dos padres e o desejo latente nos meninos, não demonstrava apenas o misto de desejos ali envolvidos, sobretudo, revelava como as ramificações da autoridade e do poder também se manifestavam nestas relações. Este contato provocava abalos nos alunos vistoriados: “o pânico, naturalmente, fazia parte da magia: os adolescentes tremiam com a dança do sedutor que tentavam seduzir” (TREVISAN, 2001, p. 98-99).

Embora Tiquinho estivesse cômico de seu amor em meio às interdições, o desejo e vontade carnal já eram incontroláveis. O diário seguia sendo preenchido com todas as suas impressões, o roteiro detalhado de sua paixão era registrado com todos os pormenores. Tiquinho tomava ações mais materializadas em relação a um contato mais íntimo com o seu amado. Ora cheirava as roupas suadas, ora redigia redações endeusando-o nas suas personagens; procurava por seus pelos, frequentava os mesmos espaços. A pele que se descascava depois dos passeios ao sol, na praia, também era objeto deste desejo: “Podia-se também, com a pele de Abel, tentar perseguir o gosto do seu suor e gostos mais íntimos, subcutâneos. Portanto, eram inesgotáveis suas utilidades.” (TREVISAN, 2001, p. 149).

Estamos agora por volta de um terço de nossa história, na parte em que o autor intitulou como *Do mistério da Santíssima Paixão*. Nesta parte adentramos o momento da conjunção da carne em que Tiquinho vê materializada toda a sua pretensão sobre o corpo endeusado de Abel. Seguidamente, temos a cena

do primeiro contato físico mútuo e mais íntimo. Depois disso, a palavra amor chegou a ser ensaiada, depois escrita numa carta; “Deus me deu uma sina, Abel. Eu amo você igual mulher.” (TREVISAN, 2001, p. 187). Talvez aqui o autor tenha tentado suscitar algumas semelhanças ao que poderia ser um amor feminino: entregue, sincero, sentimental, passivo. Mas seria temerário fazer uma assunção sobre os papéis aqui revelados. No entanto, era bem provável que ao postura passiva na relação, o jeito afeminado, a postura subserviente em servir à ordens de Abel, tornava esse amor tanto quanto de uma ‘mulher’. Esta construção de estereótipos é própria da heteronormia, na qual prevalece os binarismos, as tensões entre masculino/feminino; ativo/passivo.

O ponto crítico da relação é atingido quando o Reitor descobre o teor da amizade particular entre os jovens. Já não é segredo que a relação deles se consumia entre os espaços em que eram performadas as transgressões. A separação servia também como um alerta para aqueles que insistissem neste tipo de amizade: “Agora, Abel e Tiquinho olhavam-se de longe, por entre dezenas de cabeças interceptoras [...] Viveram o amor contorcidamente, tentando comunicar-se com relances mínimos” (TREVISAN, 2001, p. 197). A separação é seguida do distanciamento e a corrupção daquele amor toma conta devido à indiferença de Abel. Tiquinho vê outro lado da face do amor: o ciúmes. Depois, este se desenrola no ódio.

O amor de Tiquinho e Abel segue os tons trágicos e fatalistas como se fosse um romance naturalista/realista. A relação entre eles teria o mesmo fim de Aleixo e o Grumete, um desejo doentio poria fim a um amor animalesco, não natural. Se respondêssemos a questão que foi suscitada inicialmente, de acordo com as regras de *A poética de Aristóteles*, o tamanho de Tiquinho talvez fosse reduzido – como deve ser na comédia – teria um tamanho menor

por apresentar um amor proibido. Talvez estejamos diante de uma escolha do autor do calibre de Trevisan que preferiu trazer um final trágico para a compreensão do amor; ou para que observemos como um amor tão genuíno fosse tão repudiado por questões morais, sociais e acima de tudo religiosas. A escolha pelo suplício, pela não final feliz, também reforça a ideia de quão deletério são as amarras do poder sobre os corpos que devem ser disciplinados.

Tiquinho ao final, como quem acorda de um transe, ainda envolto pelos muros do antigo seminário, vê-se aturdido pela resignificação do passado que acabara de reviver. Agora adulto, andando pelas dependências daquele antigo prédio, sentindo com as pontas dos dedos o tempo e a verdade daquele tempo, ainda que saindo do transe ouve o nome Abel. Novamente, voltamos para o jogo labiríntico do duplo. O jogo de palavras nos envolve em sensações de culpa e revelação. O anúncio físico de Abel se confunde com próprio duplo de Tiquinho. Este antecipa luzes bruxuleantes, mas que se parecem também com o fogo do inferno. Somos levados à culpa novamente. Toda a viagem de Tiquinho foi em direção a sua verdade, seu centro. O que teria ele encontrado ao escavar tanto dentro da alma e do corpo? Não sabemos se entra no fogo como expiação de seus pecados ou ele se enfrenta o demônio do medo. Na epígrafe, temos a seguinte mensagem, como se fosse um epitáfio ou uma elegia: “Advertência: O autor pede perdão aos leitores e confessa desconhecer o desenlace do drama. Incertezas da ficção? Fraquezas da memória talvez (TREVISAN, 2001, p. 238). Antes desta página final, a semiótica nos leva a analisar os dois anjinhos barrocos – este acompanharam toda a narrativa em formas fragmentadas – agora íntegros e centralizados na página, o que nos parece digladiar ou trocar carícias preliminares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As arquiteturas dos espaços e dos corpos e a performatividade parecem andar juntos quando certos corpos desafiam a norma estabelecida. Público e privado se digladiam nas significações dos corpos e das performances. O gueto ainda é reduto dos seres destoantes da regra social, “cuja as normas e tecnologias disciplinares constroem, dominam sujeitam” (DIDIER, 2008, p.408). Todas estas instâncias são observadas nas histórias que se imbricam nos romances *A idade de ouro do Brasil* e *Em nome do desejo*. Se fixarmos os olhos nos espaços bem definidos nas estruturas arquitetônicas do Solar das Rosáceas ou do Seminário de Tiquinho, todas as tecnologias disciplinares estão lá, como se não houvesse possibilidades de existência fora daquele domínio. Se a performatividade é segundo Butler (2019) uma insistência estética na repetição de práticas reguladoras, os espaços podem ser prisões e, ao mesmo tempo, templos de liberdade: um palco, por exemplo. A prisão se vê nas imagens duplicadas de Tiquinho na luta contra seu passado manchado pela culpa, medo, pecado ou seria por conta da transgressão? A leitura destes dois romances nos deixa interrogativo de como poderia ser se todos os espaços pudessem receber a diversidade de corpos sem tecnologias de controle.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES (384-322 a.C). *Poética*. Tradução, textos adicionais e notas Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. — Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud. Yara Frateschi Vieira. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2019.

FOUCAULT, Michel. *A vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio De Janeiro. Edições Graal, 1988.

_____, Michel. *O corpo utópico, As heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n - 1. Edições, 2013

_____, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.

GIL, Frédéric Grieco Deij Moral. *Homoerotismo masculino e relações de poder no romance Em nome do desejo, de João Silvério Trevisan*. Revista Alpha. ISSN 2448-1548 ano 17 – vol. 17, n. 1 jan./jul. de 2016.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Cepe Editora. Recife, 2020.

PRECIADO, Paul B. *Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psiquiatras*. Trad. Carl Rodrigues. Rio de Janeiro. Zahar, 2022.

SALIN, Sarah. *Judith Butler e a teoria queer*; tradução Guacira Louro. 1ª ed., 7. Reimp. Belo Horizonte. Autêntica, 2022.

TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Rio de Janeiro. Record, 2001.

_____, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*. 4ª ed. rev. atual. e amp. Rio de Janeiro. Objetiva, 2018.

_____, João Silvério. *A idade de outro do Brasil*. Rio de Janeiro. Alfaguara, 2019.

VENTURELLI, Paulo César. *A carne embriagada: uma leitura em torno de João Silvério Trevisan*. Acervo digital: Universidade Federal do Paraná, UFPR, 1993.

O ROMANCE COMO A GRANDE FORMA DE NARRATIVA

Albérís Eron Flávio de Oliveira¹

Joanna Angélica Borges²

RESUMO

No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. O romance, em contraposição à existência em repouso dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo. A origem da palavra ‘romance’ remonta a um significado que designa determinadas composições redigidas em língua vulgar e não na língua latina, própria dos clérigos. Apesar de suas flutuações semânticas, a palavra ‘romance’ passou a denominar, sobretudo, composições literárias de cunho narrativo. Mas, é a partir do século XVII que o romance – da forma como existe nos dias hoje – conhece uma proliferação extraordinária. Nesse período ele

1 Graduado em Letras (UFRN) com habilitação em Línguas portuguesa e Inglesa e Literaturas (1997), especialista em Estudos da Linguagem (2008) e em Educação de Jovens e Adultos (2011). Mestre em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PpGel) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - e doutor em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas pela mesma universidade. É professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. eronflavio@hotmail.com

2 Graduada em Letras (UFRN) com habilitação em Línguas e Literaturas Brasileira e Portuguesa (2005). Graduada em Pedagogia (2004), é especialista em Literatura comparada (2008) pela UFRN. É coordenadora de Educação Infantil do Colégio Salesiano Dom Bosco em Parnamirim, Rio Grande do Norte.

se caracteriza pela imaginação exuberante, pela abundância de situações e aventuras excepcionais e inverossímeis. Segundo Bakhtin a ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada. É com bases em teóricos como Lukács (2000), Watt (1996), Silva (1997), Bakhtin (1996), entre outros, que desenvolvemos este trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Romance; Gênero; Narrativa.

ABSTRACT

In the novel the intention, the ethics, is visible in the configuration of every detail and is, therefore, more concrete in its content, a structural element of effective literary composition. The novel, in contrast to the other genders, appears as something always becoming, as in a process. The origin of the word 'romance', though, is close to a meaning that designates certain compositions written in the vernacular and not in the latin of the clergymen. Despite its semantic fluctuations, the word 'romance' named, especially, literary narrative compositions. But it is up from the seventeenth century that the novel - as it exists today - reaches a remarkable proliferation. During this period it is characterized by exuberant imagination, the abundance of exceptional situations and unbelievable adventures. According to Bakhtin the backbone of the novel as a genre is still far from being consolidated. With bases in theorists like Lukacs (2000), Watt (1996), Silva (1997), Bakhtin (1996), among others, we have, then, developed this work.

KEYWORDS: Novel; Gender; Narrative.

1 INTRODUÇÃO

No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. O romance, em contraposição à existência em repouso dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo (LUKÁCS, 2000, p.72)

A origem da palavra ‘romance’ remonta a um significado que designa determinadas composições redigidas em língua vulgar e não na língua latina, própria dos clérigos³. Apesar de suas flutuações semânticas, a palavra ‘romance’ passou a denominar, sobretudo, composições literárias de cunho narrativo. Na idade antiga, essas composições aconteceram primeiramente em verso – *Eneida*, de Virgílio, a *Iliada* e a *Odisseia*, de Homero, foram escritas em forma de grandes poemas, próprios para serem recitados e lidos – e a sua forma em prosa é um pouco mais tardia. Em geral, “os romances apresentavam as aventuras de uma personagem, uma criatura de ficção, através do vário e misterioso mundo, apresentando um caráter descritivo-narrativo” (Ibid., p.673).

Na idade Média apareceram nas literaturas européias extensas composições romanescas, espelhando o mundo cortês

3 Esta definição é dada por Silva (1997, p.672), citado em nossa bibliografia.

e idealisticamente guerreiro, cuja intriga acontecia, em geral, às voltas de dois temas fundamentais: o amor e a aventura. Eram os romances de cavalaria⁴ e sentimental⁵. Um modelo de narrativa, presente também, na idade média é a novela. A novela⁶ é uma narrativa curta, sem estrutura complicada e avessa a longas descrições. Nela a sensação de um acontecimento ou incidente nos parece mais importante do que as suas personagens.

Outra forma de narrativa bastante interessante acontece no que se pode chamar de romance pastoril, no qual a prosa se mescla com o verso, e sua escrita é bastante culta. Nesse romance os pastores se movimentam numa natureza que é idealizada e aparecem apenas nominalmente ligados à vida do campo, revelando-se como personagens de requintada sensibilidade e cultura. Temas como o amor, analisado platonicamente, e a hipocrisia da vida social, historicamente concreta – ante a qual a vida pastoril se ergue como um sonho de harmonia e tranquilidade –, são recorrentes nesse tipo de narrativa.

4 Os heróis dos romances de cavalaria eram de grande popularidade na Idade Média. Dotados de poderes excepcionais, capazes de vencer monstros, de transpor paisagens inacessíveis, de enfrentar encantamentos e de confundir ou convencer qualquer adversário, em nome da ‘verdade’ e da ‘justiça’, esses heróis serviram de modelos para muitas gerações. (citar eron)

5 Esse tipo de romance pode apresentar um cunho mais marcadamente erótico, ou mais acentuadamente sentimental, conforme a sua intriga decorra em um ambiente burguês ou num ambiente aristocrático, mas caracteriza-se sempre por uma sutil análise do sentimento amoroso. Ele difere do romance de cavalaria pois aquele está muito centrado em aventuras. Geralmente o romance sentimental apresenta um final trágico, diferentemente do romance de cavalaria (SILVA, 1997).

6 O grande modelo desse tipo de narrativa foi o Decamerão, de Boccaccio, no século XIV, que influenciou no destino do próprio romance.

Mas, é a partir do século XVII que o romance – da forma como existe nos dias de hoje – conhece uma proliferação extraordinária. Nesse período ele “se caracteriza pela imaginação exuberante, pela abundância de situações e aventuras excepcionais e inverossímeis” (SILVA, 1997, p.676). Envolto em enredos de duelos, naufrágios – aparições de monstros e gigantes – e aventuras sentimentais, suas narrativas são longas e complicadas. É o que se pode chamar de romance barroco. Nesse tempo,

o público consumia avidamente esta literatura romanescas e a tal interesse pelas narrativas de aventura heróico-galantes explica a gigantesca extensão de alguns romances desta época – em 1637, o romance *Polexandre* de Gomberville vendia-se em cinco grossos volumes com o total de 4.409 páginas – bem como o espetacular êxito editorial de certo romances – *Le gare dei disperati*, de Marino, alcançou dez edições em breves anos! (Ibid.).

Na Espanha, *Dom Quixote de La Mancha* (1605), do espanhol Cervantes, ocupou sem reservas lugar de grande destaque entre as obras romanescas desse período, sobretudo pela crítica de sua narrativa em relação aos romances de cavalaria. Ele representa a sátira do mundo romanescos, quimérico, caracterizado pela época barroca. O romance picaresco, cuja origem remonta à *Vida de*

Lazarillo de Tormes(1554), de autor desconhecido, abre o caminho para uma aproximação mais realista do romance com a sociedade e com os costumes do mundo contemporâneo. O pícaro, espécie de anti-herói desse tipo de romance, pela sua natureza e origem, pelo seu comportamento e através de sua rebeldia, se distancia dos heróis épicos e dos mitos de narrativas anteriores, anunciando assim, uma nova época e uma nova mentalidade, segundo os valores do mundo moderno.

Através de sua rebeldia, do seu conflito radical com a sociedade, o pícaro afirma-se como um indivíduo que tem consciência da legitimidade de sua oposição ao mundo e que ousa considerar, em desafio aos cânones dominantes, a sua vida mesquinha e reles como digna de ser narrada (SILVA, 1997, p.677).

O romance moderno será, portanto, oriundo desse perfil de narrativa, que dissolve completamente o ‘ópio romanesco’⁷. Ele tenderá a ser uma observação, uma confissão ou uma análise do homem e suas relações na sociedade. O romance não terá regras ou caminhos a obedecer nem modelos a imitar⁸. Assim, “as poéticas quinhentistas e seiscentistas, fundadas em Aristóteles e

7 Expressão utilizada por Silva (1997, p.677).

8 O romance medieval, renascentista e barroco, dirige-se fundamentalmente a um público feminino, ao qual oferece motivos de entretenimento e evasão (Ibid., 678).

em Horácio, não lhe concedem a reverenciosa atenção prestada à tragédia, à epopéia, ou mesmo à comédia e aos gêneros líricos menores” (SILVA, 1997, p.678).

Logo, quando o sistema de valores da estética clássica começa a perder a homogeneidade e sua rigidez; quando, nesse século – XVIII –, um novo público leitor começa a afirmar-se com novos gostos artísticos e novas exigências espirituais, exigindo das obras narrativas mais verossimilhanças e mais realismo, o romance, antes um gênero literário de ascendência obscura e desprezado por teóricos, conhece uma metamorfose e um desenvolvimento profundos.

De acordo com Silva (1997), na evolução das formas literárias nos três últimos séculos, aparece como fenômeno de grande magnitude o desenvolvimento e a crescente importância do romance. Ampliando o universo de sua temática, interagindo e interessando-se pelos conflitos sociais, pela política e pela psicologia, ensaiando novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos.

2 O NASCIMENTO DO ROMANCE NA INGLATERRA

De uma mera narrativa de entretenimento o romance verte-se em espaço para estudo da alma humana e de suas relações sociais, para reflexão filosófica e até para testemunho de fatos. Segundo Silva (Ibid.), até mesmo o romancista, de autor pouco considerado na república das letras, passa, pouco a pouco, a ser um escritor prestigiado ao extremo, dispondo de um público vastíssimo e exercendo influência nos seus leitores.

O romance inglês começa a sua longa e brilhante carreira no jardim bem tratado e cheio de sombras da casa que um tal Samuel Richardson havia construído para a família no subúrbio londrino de Hammersmith. Richardson era um homem opulento e bastante vaidoso, por volta de quarenta anos. Richardson fazia-se adorar por uma corte de senhoras jovens, sentadas à sua volta. Tudo era muito respeitável, entretanto.

Ele era tido como um pai sabedor e amável, com quem se podia falar assuntos que elas não confessariam a ninguém. Casos de amor, cartas a escrever e Richardson dava sempre bons conselhos, orientando-as e encaminhando-as, não poucas vezes, aos seus amores e pretendentes. Como homem ocupado que era, ele também dava orientações a jovens que queriam triunfar em negócios e no comércio – orientações que ele tira de sua própria experiência como tipógrafo.

Em um desses conselhos que deu, existe a carta em que um pai escreve a uma filha que está a servir, por saber que o patrão atenta contra a virtude dela. Ao escrevê-la Richardson baseou-se no caso verdadeiro passado alguns anos antes, em que uma criada resiste às tentativas do patrão. Lembrou-se Richardson de que aquela história poderia ser contada através de cartas entendendo que o livro em questão seria interessante e instrutivo. Tal instrução poderia servir não somente para outras jovens mas para também toda a gente que tivesse problemas de amor e de, porque não dizer, moral. Em três meses, *Pamela* estava escrita e havia nascido naquele momento o romance inglês. Aquele era o ano de 1740.

Ainda que os gregos tenham grandes narrativas em prosa como *Dáfnis e Cloé*, de longus, em 250 D.c., Boccaccio tenha nos deixado uma maravilhosa seleção de histórias – o *Decamerão* – e possamos encontrar uma das mais sublimes novelas do mundo na pena de Cervantes – *Dom Quixote (1604)* – que certamente chegou a influenciar os romancistas ingleses, ainda que o próprio Daniel Defoe tenha se queixado no prefácio de sua *Moll Flanders* – de que o mundo está cheio de novelas e romances – a nova base na qual o romance de Richardson vai aparecer reside exatamente na realidade profundamente sentida em sua época.

Procedendo assim, Richardson permitiu que o romance fosse o verdadeiro espelho da natureza humana. Ele não mais utilizava restos de um passado nebuloso, em que ninfas e pastores, fidalgos e fidalgas, representavam mundos distantes, que mais se pareciam

com ficção do que com a vida em si. Talvez ele, Richardson, tenha sido o primeiro a ver que a imaginação podia ser aplicada à vida contemporânea e que os incidentes podiam ser inventados sem parecerem irrealis. Mas, ainda assim, em *Pamela*, diferentemente de *Moll Flanders*, de Defoe, Richardson consegue deixar claro que ao lermos o seu romance aceitamos os personagens e o mundo em que elas vivem, mas ao mesmo tempo sabe-se que trata-se de uma ficção que suas verdades mais elevadas a dizer. Em *Moll Flanders*, Defoe se esconde por trás de suas personagens numa busca de algo absoluto. Defoe é um jornalista e confunde claramente a fronteira entre o fato jornalístico e a verdade artística.

A força do texto de Richardson se destaca pela riqueza da exploração psicológica de seus personagens. Assim ele consegue oferecer uma nova forma de escrever. Richardson, por exemplo, conhecia bem de perto o sistema de classes da Londres do século XVIII. Ele sabia que muitas das moças de sua época, aspiravam em segredo casar com seus patrões. Também sabia como isso era pouco provável, entendia os perigos desta situação e quais as atitudes da sociedade perante uma aliança desse tipo, desigual.

Dados importantes podem ser registrados além do gênio pessoal de Samuel Richardson. Richardson teve a sorte de escrever numa época em que havia uma enorme camada nova de público para as suas obras. A primeira biblioteca itinerante de Londres havia sido criada em 1740 – mesmo ano em que *Pamela* foi publicada – e essas bibliotecas viriam a produzir um enorme

efeito, às vezes pernicioso, devido ao gênero de romances que os ingleses haviam de escrever durante os anos seguintes. Havia uma nova classe média com bastante tempo e necessidades literárias para querer, e ser capaz de ler, romances acerca de si própria e do seu mundo. Métodos de impressão mais baratos, serviço postal melhorado e uma população crescente – a população de Londres duplicou durante o século XVIII – tudo isso contribuiu para o êxito do romance.

3 A EVOLUÇÃO DO ROMANCE

A partir desses dados e segundo Silva (Ibid.), com o romantismo a narrativa romanesca afirma-se definitivamente como uma grande forma literária, apta a exprimir os multiformes aspectos do homem no mundo: quer no romance psicológico – confissão e análise de almas –, quer no romance histórico – na ressurreição e interpretação de épocas pretéritas –, quer no romance poético e simbólico, quer como romance de análise e crítica da realidade social contemporânea, no caso de Balzac e Dickens.

Para Watt (1996), o romance sempre trata de algo relativo ao ser humano. Conforme o estudioso, o grande berço do romance é o próprio iluminismo, a idade da razão, exatamente no século XVIII. O realismo é o que interessa ao mundo e não mais a

fantasia. Portanto, o que se quer então é mergulhar no cotidiano da vida, nos detalhes das pessoas comuns, nas particularidades e nas singularidades dos heróis modernos, dos individuais. A ascensão do romance é, portanto, a ascensão do individualismo. As narrativas não tratam mais do rei, da família e da igreja, é o individualismo do sujeito que está exposto, do ser humano comum, imerso no cotidiano de sua existência.

Os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos do gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova (WATT, 1996, p.15).

De acordo com Watt (Ibid.), na ausência de convenções formais no romance, dado o foco no individual, começa-se a substituir a tradição coletiva pela experiência pessoal como árbitro decisivo da realidade. Essa transição constituiu uma parte importante no panorama cultural em que surgiu o romance.

Quando começou a escrever ficção, Defoe não deu grande atenção à teoria crítica predominante de sua época, a qual ainda se

inclinava para os enredos tradicionais; ao contrário, ele deixou a narrativa fluir espontaneamente a partir de sua própria concepção de uma conduta plausível das personagens. Ele inaugurou uma nova tendência na ficção: a total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica, afirmando a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes⁹ na filosofia (Ibid.).

De acordo com Bakhtin (2000), todos os gêneros – com exceção do romance –, são como autênticos moldes rígidos para a fusão da prática artística, e podem ser conhecidos por nós em seus aspectos acabados. A epopéia, por exemplo, encontra-se não somente como algo criado há muito tempo, mas também como um gênero já profundamente envelhecido. Segundo a compreensão de Bakhtin, cada gênero tem seu cânone que age, em literatura, com uma força histórica real. Mas, em relação ao romance, ele comenta:

9 “A grandeza de Descartes reside, sobretudo, no método, na firme determinação de não aceitar nada passivamente, e seu *Discurso sobre o método* (1637) e suas *Meditações* contribuíram muito para a concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual, logicamente independente da tradição do pensamento e que tem maior probabilidade de êxito rompendo com essa tradição. O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (WATT, 1990, p.14). Rosenfeld (1996), citado em nossa bibliografia, também comenta sobre a influência de Descartes no mundo das letras quando ele supõe que a única certeza inabalável é a do ‘eu’ existente, ente pelo qual o mundo pode ser refeito e compreendido – reconstruído.

o romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos, por ela, como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar às suas novas condições de existências. Em comparação a eles o romance apresenta-se como uma entidade de outra natureza (BAKHTIN, 1998, p.398).

Ele continua,

Em certas épocas – no período clássico dos gregos, no século de ouro da literatura romana, na época do classicismo – na grande literatura (ou seja, na literatura dos grupos sociais preponderantes), todos os gêneros, em medida significativa, completavam-se uns aos outros de modo harmonioso, e toda a literatura, enquanto totalidade de gêneros, se apresentava em larga medida como uma entidade orgânica de ordem superior. Porém, é característico: o romance não entrava

nunca nesta entidade, ele não participava da harmonia dos gêneros. Naquela época o romance levava uma vida não oficial, fora do limiar da grande literatura (Ibid.).

Como uma unidade de sentido, o romance apresenta-se direta e conscientemente como gênero crítico e autocrítico, como algo que deve renovar os próprios elementos da literaturidade e da poeticidade dominantes” (WATT, 1996, p.403). Neles, os temas são renovados e exploram-se novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificam-se profundamente as técnicas de narrar, de construir a intriga e de apresentar as personagens.

O romance permanece a forma literária mais importante do nosso tempo, pelas possibilidades expressivas que oferece ao autor e pela difusão e influência que alcança entre o público. Bakhtin insiste: “a ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e ainda não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas” (1996, p.397).

Para Lukács (2000), o romance apresenta sempre a irreparável cisão entre a interioridade humana e a exterioridade do mundo como a sua *leitmotiv*. Ele deixa clara a compreensão do romance como um gênero literário que serve como espaço de discussão e de reconciliação da interioridade humana com a exterioridade histórica. Segundo Tertulian (2008), leitor de Lukács, o aparecimento do romance pode ser explicado por uma ‘modificação na topografia transcendental do espírito’. Tertulian

continuadizendo que o tempo moderno viram o desaparecimento da totalidade espontânea do ser, o aprofundamento da falha entre a contextura das relações sociais objetivas (o Estado, a família, a profissão etc., em suma a “segunda natureza”) e as aspirações morais da ‘alma’.

Vale dizer que o herói do romance moderno vaga, portanto, continuamente em busca da pátria transcendental perdida, encontrando por toda parte um mundo de convenções cada vez mais plano, fechado e intransponível. Ele é um indivíduo que se sente divorciado entre as suas aspirações e a alteridade do mundo exterior. Como um traço definitivo desse herói é a capacidade de não acomodar-se perante à realidade que se apresenta como duro obstáculo para ser transposto. É bom saber que o valor do romance reside também igualmente na irredutibilidade do conflito entre as ações do herói e o mundo que o circunda. E é esse, o destino individual em relação aos movimentos da História, continua a ser, o verdadeiro e principal assunto do romance.

Portanto, podemos dizer que as grandes obras em forma de narrativa, desde as epopeias homéricas até Dom Quixote e Wilhelm Meister, passando pela Educação Sentimental e Guerra e Paz, são caracterizadas não somente como realidades estéticas autônomas, mas também como as etapas de um interminável itinerário espiritual no qual vemos perfilarem-se os dilemas e as contradições que vivem na consciência do homem. Segundo Lukács (2000) a forma do romance pode ser considerada como o

drama do espírito humano ao mesmo tempo em que a sua dialética interna é uma expressão da tensão interior do autor no momento em que ele escreve o livro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há um potencial inerente ao romance: segundo Bakhtin, o romance terá uma função importantíssima como espaço de integração de gêneros e de formas de escrever. Para ele, “o romance parodia os outros gêneros [...] integra outros em sua construção particular, reinterpretando-lhes e dando-lhe um outro tom” (1996, p.398). Nesse sentido, ele antecipa a futura evolução da literatura, pois ele ainda está por se constituir. Dessa forma, segundo Silva:

o romance assimilara sincreticamente diversos gêneros literários, desde o ensaio e as memórias até à crônica de viagens; incorporara múltiplos registros literários, revelando-se apto quer para a representação da vida quotidiana, quer para a criação de uma atmosfera poética, quer para a análise de uma ideologia (1997, p.682).

Podemos dizer que o romance é:

o único gênero em formação, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance [...] expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo é semelhante a ele [...] O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura (BAKHTIN, 2000, p.400).

O processo de evolução do romance não está concluído, continua o teórico russo. Nossa época se caracteriza pela sua complexidade e pela extensão insólita em nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. Esses traços determinam igualmente, para Bakhtin, o desenvolvimento do romance. Dessa forma fica assegurada a importância da forma romanesca para o futuro da literatura

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.

LUKÁCS, Gyorgy. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. O romance: História e sistema de um gênero literário. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

TERTULIAN, Nicolas. *George Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. O público leitor e o surgimento do romance. In: *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

Esta obra foi composta
em fonte Perpetua, 13, em Teresina, PI,
e impressa em outubro de 2023, em Londrina, PR.

Desenredos (ISSN 2175-3903) é uma revista eletrônica fundada em Teresina-PI, em julho de 2009, por Adriano Lobão de Aragão e José Wanderson Lima Torres, tendo como missão estimular a criação artística e promover o debate de temas vinculados, direta ou indiretamente, à Literatura. Sendo assim, **Desenredos** não se propõe a ser uma revista literária stricto sensu, mas um espaço que, tomando a literatura como epicentro das Humanidades, esteja atento aos movimentos da Cultura. Serão bem-vindos, portanto, textos que abordando a linguagem, o cinema, a música, as artes plásticas, a filosofia, a religião, a antropologia, a pedagogia, a psicologia, a história etc. ajudem a expandir a compreensão do fenômeno literário.

