

# Poéticas do LALLÍ

Literatura, Cultura e História em diálogo



Ana Lúcia Montano Boessio (org.)

**LALLÍ**  
laboratório de literatura e Outras  
linguagens



 **CLAEC**  
editora

**ORGANIZADORA**

**Ana Lúcia Montano Boessio**

# **Poéticas do LALLi**

**Literatura, Cultura e História em diálogo**



1ª edição  
Foz do Iguaçu  
2019

© 2019, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização previa por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

**Editoração:** Rocheli Regina Predebon Silveira.

**Diagramação:** Ana Lúcia Montano Boessio.

**Capa:** Rocheli Regina Predebon Silveira (direitos da imagem utilizada: Dariusz Sankowski por Pixabay).

**Revisão:** Ana Lúcia Montano Boessio.

ISBN 978-85-93548-23-9

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

B8367

Poéticas do LALLI: Literatura, Cultura e História em diálogo / Ana Lúcia Montano Boessio (Organizadora). 1. ed.- Foz do Iguaçu: Editora CLAEC, 2019. 140 p.

PDF - EBOOK

Inclui Bibliografia.

ISBN: 978-85-93548-23-9

1. Literatura 2. Literatura e ensino 3. Teoria da literatura - Poéticas do LALLI: Literatura, Cultura e História em diálogo - Ana Lúcia Montano Boessio (Organizadora).

CDU 400

CDD 800

**Observação:** Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, incluindo a adequação técnica e linguística.

## **Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC**

### **Diretoria Executiva**

Bruno César Alves Marcelino – Diretor-  
Presidente

Agnaldo Mesquita de Lima Junior – Diretor  
Vice-Presidente

Ícaro Vasques Inchauspe – Diretor Vice-  
Presidente

Juliana Porto Machado – Diretora Vice-  
Presidente

### **Conselho Fiscal**

Cintia Terra Pereira – Conselheira efetiva

Rocheli Predebon Silveira – Conselheira  
efetiva

Rodrigo da Costa Segovia – Conselheiro  
Suplente

## **Editora CLAEC**

### **Editores-Assistentes**

Me. Bruno César Alves Marcelino - Editor-  
Chefe

Me. Agnaldo Mesquita de Lima Junior –  
Editor-Assistente

Ma. Amanda Basilio Santos – Editora -  
Assistente

Ma. Rocheli Regina Predebon Silveira –  
Editora - Assistente

### **Conselho Editorial**

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán,  
Universidad Veracruzana, México

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes,  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná,  
Brasil

Dr. Djalma Thürler, Universidade Federal  
da Bahia, Brasil

Dr. Daniel Levine, University of Michigan,  
Estados Unidos

Dr. Fabricio Pereira da Silva, Universidade  
Federal Fluminense, Brasil

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues,  
Universidade Federal de Mato Grosso,  
Brasil

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes,  
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto, Universidade  
de Cuiabá, Brasil

Dra. Marie Laure Geoffray, Université  
Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dra. Ludmila de Lima Brandão,  
Universidade Federal do Mato Grosso,  
Brasil

Dr. Marco Antonio Chávez  
Aguayo, Universidad de Guadalajara,  
México

Dra. Sandra Catalina  
Valdettaro, Universidad Nacional de  
Rosário, Argentina

Dra. Susana Dominzaín, Universidad de la  
República, Uruguai

Dra. Suzana Ferreira Paulino, Faculdade  
Integrada de Pernambuco, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque  
Jaramillo, Universidad Andina Simón  
Bolívar, Equador

## Sumário

---

<b>PARA INÍCIO DE CONVERSA: O LABORATÓRIOS DE LITERATURA E OUTRAS LINGUAGENS (LALLI) – UM CAMINHO PARA O LETRAMENTO E A FORMAÇÃO INTEGRAL DO ALUNO DE LETRAS .....</b>	<b>05</b>
<i>Ana Lúcia Montano Boessio</i>	
<i>Otávio Botelho Rosa</i>	
<i>Simone Cristal</i>	
<b>LITERATURA E HISTÓRIA: A TRANSPOSIÇÃO DE DISCURSOS EM O ELEITO DO SOL, DE ARMÊNIO VIEIRA .....</b>	<b>15</b>
<i>Ana Lúcia Montano Boéssio</i>	
<i>Jaini da Porciúncula</i>	
<b>LITERATURA E CULTURA: ESPAÇOS DE INVENÇÃO E (RE)INVENÇÃO DE MUNDO .....</b>	<b>35</b>
<i>Ana Lúcia Montano Boessio</i>	
<b>MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E IMAGINÁRIO: A TRAMA ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA EM NUNCA FUI PRIMEIRA DAMA .....</b>	<b>49</b>
<i>Ana Lúcia Montano Boessio</i>	
<i>Otávio Botelho Rosa</i>	
<b>ENTRE REAL E IMAGINÁRIO: UMA TOPOLOGIA DO ESPAÇO DO DEVANEIO EM O EXÉRCITO DE UM HOMEM SÓ, DE MOACYR SCLiar .....</b>	<b>75</b>
<i>Ana Lúcia Montano Boessio</i>	
<i>Tiarles Richardt da Silveira</i>	
<b>MÚSICA E POLÍTICA – A ARTE COMO INTERFACE DA VIOLÊNCIA EM BASTIDORES, DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA .....</b>	<b>101</b>
<i>Ana Lúcia Montano Boessio</i>	
<i>Magnum Patron Sória</i>	
<i>Otávio Botelho Rosa</i>	
<b>A CULTURA DO MASCULINO NA VOZ DAS MULHERES EM A CASA DE BERNARDA ALBA – UMA QUESTÃO DE RESSONÂNCIA ..</b>	<b>109</b>
<i>Ana Lúcia Montano Boessio</i>	
<i>Neemias Flor Brandão</i>	
<b>Sobre os Autores .....</b>	<b>139</b>

**PARA INÍCIO DE CONVERSA: O LABORATÓRIOS DE LITERATURA E  
OUTRAS LINGUAGENS (LALLI) – UM CAMINHO PARA O LETRAMENTO  
E A FORMAÇÃO INTEGRAL DO ALUNO DE LETRAS<sup>1</sup>**

*Ana Lúcia Montano Boessio*

*Otávio Botelho Rosa*

*Simone Cristal*

"Letramento é, sobretudo, um mapa do coração do homem, um mapa de quem você é, e de tudo que pode ser". (Magda Soares)

Diante das defasagens apresentadas entre ensino médio e superior, torna-se cada vez mais premente a necessidade de flexibilização e criatividade na elaboração de estratégias inclusivas que atinjam também um público de sala de aula universitária cada vez mais variado e complexo. Desse modo, o LALLI – Laboratório de Literatura e Outras Linguagens – tem como base o conceito de letramento como exercício efetivo e competente da tecnologia da escrita, o que implica habilidades várias que transcendem o domínio técnico da ferramenta ortográfica. Ou seja, letramento como instrumento para interagir com os outros, para ampliar conhecimentos, para seduzir ou induzir, para orientar-se, para apoio à memória, para imergir no imaginário, no estético, para catarse, etc. (SOARES, 2007). Vale ressaltar também que esta prática didático-pedagógica consonante com os PCNs viabiliza mais facilmente o suprimento de uma lacuna anterior à aquisição de conhecimentos específicos da formação superior: a dificuldade do aluno universitário de ler e compreender textos variados, emitindo um juízo crítico sobre eles, tanto de forma oral quanto escrita.

Salienta-se que, a partir de uma abordagem metalinguística pragmática, e tendo como base autores como Philippe Perrenoud, Magda Soares, Vincent Jouve e Jean Grondin, este trabalho também se configura como um relato de práticas interdisciplinares desenvolvidas no LALLI – Laboratório de Literatura e outras Linguagens do curso de Letras da Universidade Federal do Pampa, em Jaguarão/RS, uma das cidades incluídas pelo programa nacional de expansão universitária para sediar uma universidade federal.

---

<sup>1</sup> Artigo publicado no livro *Memórias e Perspectivas – 10 anos do Curso de Letras. Universidade Federal do Pampa Campus Jaguarão* (2017)

## Contextualizando

Por intermédio do SAEB (Sistema Nacional de Avaliação da Educação Básica), realizado em parceria com os estados da Federação e com o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP) a partir do ano de 2005, o MEC lançou não apenas parâmetros para uma avaliação, definindo o que seriam os índices “adequados” de letramento, mas também estabeleceu nos PCNs o conceito de competência como a “capacidade de agir eficazmente em um determinado tipo de situação, apoiando-se em conhecimentos, mas sem se limitar a eles” (PERRENOUD, 2002). Desse modo, coloca como meta a construção de competências, e o desenvolvimento de habilidades de leitura de textos de gêneros variados como estratégia de inclusão social.

O que se percebe é que, desde que o foco de todo o programa de aprendizagem deixou de ser o conteúdo específico das disciplinas e sim o texto, pode-se identificar uma mudança significativa nos resultados das avaliações, sendo que, apesar de os referenciais apresentados serem da educação básica, o fato é que eles definem o perfil do ingressante na educação superior hoje, no Brasil, e apontam para a necessidade de a universidade lançar um olhar sobre essa realidade, a qual demanda um diálogo urgente entre educação básica e superior, assim como entre os vários campos do saber para que, quando esse aluno chegar à universidade, encontre lá um espaço que reconheça suas competências e faça delas uma alavanca para a aquisição de novos saberes e para que ele se perceba enquanto sujeito social.

A partir do panorama acima exposto, fica claro também que, uma vez que a proposta didático-pedagógica seja construída não mais sobre conteúdos específicos, mas a partir da ideia de “texto” e, uma vez que essa produção ocorra dentro de um espaço de interação sociocultural marcado pelo respeito à diversidade, a inclusão começa a tornar-se uma possibilidade real. Entretanto, tendo o texto como parâmetro, outro desafio se delinea para os cursos de Letras: promover letramento concomitantemente ao processo de aquisição dos conteúdos específicos do curso. E como, também nas disciplinas de Teoria Literária, a linguagem é entendida como um processo de reflexão, de “escolhas acerca dos sentidos das palavras”, como uma prática marcada por uma intenção social que terá efeitos no outro envolvido no ato de comunicação, e que os significados interpessoais surgirão no próprio contexto de comunicação (CRYSTAL, 1985) e, neste caso, de compreensão textual, pode-se perceber que os estudos literários tornam-se o campo ideal para agregar os dois objetivos.

## **A metalinguística pragmática como estratégia de letramento**

Tendo em vista que a metalinguística pragmática entende a linguagem como uma forma de consciência que pressupõe uma competência (como fazer), relacionada a uma habilidade comunicativa da linguagem (saber fazer), a ênfase recai sobre o uso da língua de forma adequada aos contextos situacionais. A produção escrita implica a utilização desse tipo de consciência para estruturar os elementos linguísticos, organizar o pensamento, além de coordenar todos esses fatores com as exigências contextuais. E como a consciência metalinguística pragmática auxilia o próprio sujeito no seu processo de aprender, de aprender a escrever, justamente porque o conceito de competência extrapola o conceito inicial, proposto por Chomsky (1973), puramente linguístico, e passa a incluir a dimensão social da capacidade do uso (HYMES, 1979), competência aqui passa a ser entendida como a “capacidade de utilizar o conhecimento da língua em sintonia com o contexto, para criação e interpretação dos significados” (BACHMAN apud DELLA GIUSTINA, 2008, p. 31). E é com base nesses princípios que se constroem todas as atividades no LALLI, ou seja, aplicando as várias modalidades de leitura e uso do texto: leituras individual e grupal, discussão dos conceitos, contextualização histórica, produção de pequenos textos escritos individuais e compartilhados, seminários, saraus, elaboração de artigos acadêmicos, etc.

## **O espaço dos estudos literários**

Vale a pena ser ensinado tudo o que une e tudo o que liberta. Tudo o que une, isto é, tudo o que integra cada indivíduo num espaço de cultura e de sentidos. Tudo o que liberta, isto é, tudo o que promove a aquisição de conhecimentos, o despertar do espírito científico, a capacidade de julgamento próprio – (Antonio Nóvoa).

Partindo da citação feita por Antonio Nóvoa do pensamento do filósofo francês Olivier Reboul (1925-1992), à Revista Nova Escola Gestão (2011), torna-se mais fácil perceber o papel dos Estudos Literários como mediador de um processo muito mais amplo, e que deverá ter como resultado final o acima exposto; ou seja, a formação de um sujeito crítico, consciente e apto a promover transformações no seu meio social. E, uma vez que “a obra literária pode ser entendida como uma tomada de consciência do mundo concreto que se caracteriza pelo sentido humano dado a esse mundo pelo autor” (BORDINI e AGUIAR, 1993, p. 14), a mesma torna-se a ferramenta ideal para promover e até mesmo acelerar o processo de construção de cidadania almejado nos PCNs. O texto



literário, campo de pregnâncias e rugas, pela sua carga de ironia intertextual, duplo-sentido, implícitos e subentendidos oportuniza ao aluno esse exercício de trocas comunicativas, de descoberta de sentidos. Como afirmam as autoras acima citadas, “todos os livros favorecem a descoberta de sentidos, mas são os literários que o fazem de modo mais abrangente [...], a literatura dá conta da totalidade do real, pois, representando o particular, logra atingir uma significação mais ampla” (1993, p. 14). Desse modo, faz-se necessário um leitor de “segundo nível” (ECO, 2003), que dê conta das muitas camadas do texto literário, que vá além da superfície e estabeleça um diálogo leitor-texto que acione os saberes já adquiridos, ao mesmo tempo em que provoque a busca de novos. Um leitor que se apresente diante do texto na condição de crítico, capaz, não de inventar discursos, mas de construir transparências, descobrir novas chaves de leitura, aproximando a sua biblioteca pessoal do texto lido. Como é sabido, este é um processo que só um indivíduo devidamente letrado será capaz de desenvolver, sendo que é igualmente importante a compreensão da parte do professor de que esse processo é possível desde que considere, como ponto de partida, uma competência, seja ela qual for, já presente nesse aluno.

Porém, a transformação de um leitor de “primeiro nível” em um de “segundo” pressupõe um tempo de maturação, de interação e integração de saberes que nem sempre é possível no âmbito de uma disciplina que, em geral, tem uma demanda de conteúdos excessiva, como é, lamentavelmente, o caso das disciplinas de Teoria Literária. Estas tem sido imbricadas num currículo que parece ter perdido seu foco, sua própria razão de ser. O próprio espaço dos estudos literários tem sido de tal modo relativizado que parece que se faz necessário lembrar que sua função transcende a mera definição e catalogação de obras e estilos; ao contrário, trata-se de oferecer ao aluno a oportunidade de desenvolver um pensamento complexo, uma reflexão/prática hermenêutica. Além disso, independente do período histórico que se estude, pode-se identificar claramente um pensamento filosófico permeando, até mesmo determinando os direcionamentos no campo dos estudos literários, o que amplia significativamente a demanda de estudo interdisciplinar. Basta que se pense nos muitos sentidos que, só no séc. XX, o termo hermenêutica recebeu, a começar pelo seu pressuposto de “doutrina da verdade no campo da interpretação” – a arte de interpretar corretamente um texto – , passando pela afirmação de Nietzsche de que “não há fatos, só interpretações”, até chegarmos nas correntes que marcaram a segunda metade do séc. XX e que configuram o pensamento hermenêutico contemporâneo, tais como estruturalismo, pós-estruturalismo, etc. (GRONDIN, 2012). O

importante é que, seja qual for o conceito e função que se atribua à hermenêutica, ela sempre será uma prática ligada à necessidade e ao desejo de interpretar, de compreender um texto, um discurso de modo a compreender o mundo numa dimensão mais ou menos geral, mais ou menos universal. Na visão de Schleiermacher (GRONDIN, 2012, p. 28), “a operação fundamental da hermenêutica ou do entendimento assumirá a forma de uma *reconstrução*. [...], entender o discurso, de início, tão bem e, posteriormente, melhor que seu autor, [...]”. E esse pensamento de universalização avança juntamente com a percepção de uma dimensão de estranhamento cada vez maior na pós-modernidade – o discurso do outro representa sempre um momento de estranheza, o qual pode encontrar acolhida em uma nova concepção hermenêutica, entendida como “filosofia universal da interpretação”. Isto porque, na visão de Dilthey (apud GRONDIN, 2012, p. 13), o entendimento e a interpretação são processos que podemos encontrar no próprio núcleo da vida. “A interpretação surge, então, cada vez mais como uma característica essencial de nossa presença no mundo” (GRONDIN, 2012, p. 14).

E é a partir dessas reflexões hermenêuticas que se configuram os estudos literários e, conseqüentemente, para que se acesse verdadeiramente qualquer teoria pós-moderna será necessário sempre dar um ou muitos passos atrás, em busca do pensamento filosófico que provocou ou embasou a abordagem teórico-literária contemporânea. Sendo assim, torna-se premente a criação de espaços extraclasse que viabilizem a leitura, reflexão e discussão de textos que complementem os estudos desenvolvidos em sala de aula, de modo criativo, interativo, interdisciplinar. Os laboratórios de literatura podem e devem ocupar esse espaço, uma vez que, ali, o aluno encontra o tempo e as condições ideais para aprofundar-se na leitura e discussão do texto literário. Isto porque o estudo se dá em pequenos grupos, o que favorece a criação de um espaço afetivamente seguro para a troca de ideias e a participação de todos; o cronograma é flexível, permitindo que as leituras avancem de acordo com o ritmo do aluno. Além disso, no caso do LALLI, os alunos participantes estão vinculados a algum projeto de pesquisa, sob orientação de um professor e com o compromisso de produzir, pelo menos, um artigo por semestre, também com orientação. E como as leituras são feitas em grupo, cada aluno, no transcorrer das mesmas vai amadurecendo suas questões, elaborando suas problematizações a partir do seu nível de compreensão, da sua biblioteca pessoal e interesse real, o que facilita em muito a elaboração de um discurso crítico próprio.

### Por uma postura hermenêutica

Como é sabido, a crise dos estudos literários não é nova e tem atingido picos de questionamento, os quais, segundo Vincent Jouve (2012, p. 9), “se expressa pelas seguintes indagações: de que serve o ensino das Letras? É preciso mantê-lo? Se sim, o que fazer nele?”

A partir desses questionamentos, pode-se seguir muitas vias: a dos estudos culturais, uma vez que a literatura é uma das manifestações culturais do homem em sociedade; a da linguística, uma vez que uma obra literária é *texto*, linguagem num funcionamento peculiar, ou seja, fato linguístico; e pode-se pensar em “arte literária”, com todas as problematizações que o termo arte possa carregar e, então, cairmos num campo específico da filosofia que há muito tem se ocupado dessas questões – a estética.

De fato, apesar de todos os questionamentos referentes ao objeto e à noção de arte, a reflexão estética nunca cessou; os conceitos mudaram, os espaços se ampliaram e se abriram para dimensões que transcendem o belo, o gosto, colocando a obra em contexto, numa relação direta com a cultura, a educação, a comunicação (ou impossibilidade de), com o tempo, como uma maneira particular de significar (JOUVE, 2012, p. 14). Isso porque a arte é por essência um conceito aberto; como afirma Weitz (WEITZ apud JOUVE, 2012, p. 14), ela “não pode ser definida por um conjunto de propriedades necessárias e suficientes. [...] São os textos efetivamente publicados que determinam nossa ideia do romance, e não o contrário”. Obviamente, não é objetivo deste trabalho fazer um estudo histórico do conceito de arte, o que fugiria do foco do mesmo, mas, tendo em vista um posicionamento que se aproxima dos estudos culturais, defender a relevância dos estudos literários como estratégia para compreender o homem contemporâneo, enquanto sujeito social que se constitui na exata proporção em que faz uso da linguagem e, conseqüentemente, como ferramenta fundamental para a formação de um sujeito que terá em suas mãos a responsabilidade de formar outros sujeitos. Os estudos literários são por excelência o espaço do questionamento – não mais “o que é arte”, mas “o que hoje entendemos por arte?”. A questão é, então, o que essa mudança paradigmática provoca? Inevitavelmente, essa mudança levará a uma ampliação do campo de estudo e sua aplicação, uma vez que se tornou um espaço constantemente aberto às diferentes concepções e aplicações do termo e conceito de “arte”. E, apesar da afirmação de Jouve (2012, p. 29), de que as “questões que são postas à arte claramente não são postas do mesmo modo à literatura”, essa mudança coloca também os estudos

literários numa condição de “liquidez”, como diria Bauman (2001), evidenciando a sua dimensão trans-histórica e transcultural.

Como afirma Jouve (2012, pp. 35 e 36), é próprio da literatura “satisfazer ao mesmo tempo uma expectativa estética e uma exigência intelectual”. [...] A forma jamais é percebida como limitada ao plano estético: o leitor também espera de sua leitura um lucro intelectual”, sendo que este é fruto justamente das aproximações que o leitor é capaz de fazer com outros aspectos transtextuais, a partir de uma competência, em primeiro lugar, linguística. Para isso, esse leitor deverá ser necessariamente capaz de depreender a carga de ironia intertextual impregnada nos implícitos, subentendidos, metáforas e outros elementos linguísticos. Mas como transformar um leitor de primeiro nível, como é em geral o egresso do Ensino Médio e que chega ao curso de Letras por razões outras que não o interesse pelas letras? A médio e longo prazo, repensando profundamente a estrutura dos cursos de Letras; a curto prazo, promovendo espaços que viabilizem, em primeiro lugar, a compreensão dos textos lidos, e que gerem motivação pela leitura e pela escrita, pela vida acadêmica, e a percepção da possibilidade de inserção na mesma. Certamente, há muitos meios de se atingir isso; por experiência, esses espaços têm se constituído nos laboratórios de literatura.

### **LALLI – Laboratório de literatura e outras linguagens: um espaço de letramento e inclusão**

Como o próprio nome demonstra, o LALLI é por princípio um espaço inter e multidisciplinar que tem como base para as suas ações os estudos literários, sendo que segue o princípio institucional de construir ações que contemplem o tripé pesquisa-ensino-extensão.

A nível de ensino, além de atuar interdisciplinarmente com as disciplinas de teoria literária, de literatura e de práticas de linguagem, no momento, desenvolve um projeto de fluxo contínuo, o CEL – Círculo de Estudos Literários – funciona como apoio teórico para os bolsistas participantes dos projetos de pesquisa desenvolvidos pelo Laboratório e se constitui de um encontro semanal de três horas. O objetivo deste grupo é oferecer ao graduando um espaço de estudos e discussões mais aprofundados sobre as correntes teóricas da literatura, de modo a proporcionar ao estudante de Letras mais subsídios para o desenvolvimento dos projetos de pesquisa em andamento no laboratório, assim como a elaboração de suas produções acadêmicas em geral. Além de fortalecer os projetos na área dos estudos literários, o CEL proporciona um espaço acadêmico de interação, onde

uma das mais relevantes contribuições é o aceleração do processo de letramento dos graduandos. Esses encontros caracterizam-se por um espaço aberto de discussões, onde cada graduando tem a possibilidade de trazer suas contribuições e dialogar com os demais integrantes do CEL, apresentando propostas de investigações, para a elaboração de no mínimo duas produções acadêmicas por ano. Os resultados são positivos; com esta proposta, iniciada em maio de 2012, hoje o grupo já possui várias publicações em periódicos especializados, além de participação em eventos acadêmicos e um livro de arte.

A nível de pesquisa, o LALLI tem atualmente em andamento um projeto intitulado “Representações do Feminino na Literatura”, a partir de uma abordagem comparatista, em diálogo com as teorias feministas e os estudos culturais.

A nível de extensão, além do SARAU, que tem como objetivo promover um espaço de contato dos alunos, e comunidade em geral, com textos do gênero poético, sendo que, no final do evento, temos um momento dedicado à música e que preferentemente esteja relacionada ao tema apresentado, o LALLI desenvolveu, entre 2011 e 2012, o projeto “Histórias da MPB com Pausa Poética”, um programa de rádio semanal, com duração de uma hora e meia, e que contou com a parceira do poeta e compositor jaguareense Carlos Di Jaguarão. Esta, como todas as atividades desenvolvidas no LALLI, conta com a participação de professores, alunos e comunidade em geral que, além de lerem textos de outros autores, também apresentam textos de autoria própria.

Atualmente, temos em andamento o projeto “TERÇAS DO LALLI”, o qual envolve diferentes ações, tais como palestras e mesas-redondas sobre variados temas no âmbito dos estudos literário e educação, e também o CINE LALLI – uma sessão de cinema comentado, que ocorre uma vez ao mês –, atividade esta desenvolvida de modo integrado à disciplina de Teoria Literária I.

### **Considerações finais**

Uma forma de avaliar o efeito dessas aproximações foi analisar as transformações ocorridas nos alunos participantes do Laboratório, tanto no aspecto cognitivo quanto afetivo e social. O LALLI configura-se como um espaço onde eles são solicitados a produzir academicamente a partir das suas leituras literárias e de mundo. Conseqüentemente, eles são convidados a fazer uso da sua própria condição de “texto” para que, desse encontro livro-leitor, resulte de fato uma interação inédita – um processo de maturação de uma competência que, num primeiro momento parecia não existir, ou

não ser possível acessar. Através da promoção do contato e do enriquecimento da biblioteca própria do educando, e da compreensão de que a receptividade do educador é o elemento mais importante no processo de transformação de padrões de sentimentos e expressões que estão bloqueados, é que se constrói a ação do professor enquanto mediador, enquanto “princípio organizativo”. Aqui, entra em ação o conceito de amorosidade, entendida como “uma atitude de acolher o outro no seu modo de ser, sem julgá-lo e, ao mesmo tempo, ter a possibilidade de confrontá-lo, sem desqualificá-lo ou excluí-lo” (LUCKESI, 2011, p. 77). O espaço do Laboratório é o espaço que desperta e viabiliza o tempo do questionamento, do trabalho escavatório sobre o texto para que, desse processo, nasça o interesse e a curiosidade de buscar explicações para questões que só podem nascer de um sujeito letrado, apto para entrar em contato e verdadeiramente se comunicar com o texto. Como afirma Jouve (2012, p. 40),

O enunciado veicula, portanto, certo número de conteúdos. Resta saber por que ele veicula justamente esses conteúdos. Responder essa pergunta supõe passar da interpretação à explicação. A explicação consiste, de fato, em esclarecer o conteúdo destacado, interrogando-se sobre suas causas. Trata-se de trazer à luz determinados fatores (biografia, cultura, história, sociedade, etc.) que permitem compreender por que um texto exprime o que exprime.

É essa prática, centrada no conceito de “trabalho não alienado”, que supera a concepção tradicional de literatura, língua e saber, que faz dos estudos literários essa estratégia competente na produção de letramento; ou seja, trabalho como “prática de um sujeito agindo sobre o mundo para transformá-lo, e, para, por meio de sua ação, afirmar sua liberdade e fugir à alienação” (CHIAPPINI, 2005, p. 109).

Sendo assim, este livro é uma coletânea dos artigos elaborados em conjunto, na sua maioria já publicados em periódicos QUALIS A ou B e/ou na forma de capítulo de livro, resultado do trabalho de pesquisa desenvolvido no Laboratório de Literatura e Outras Linguagens – Lalli, do curso de Letras da UNIPAMPA/Jaguarão-RS. Na verdade, não apenas este artigo mas este livro como um todo constitui-se como um documento em defesa da importância dos laboratórios de literatura como espaços efetivos e eficientes para promover letramento e formação ampla do aluno nos cursos de Letras em especial, mas também na educação básica, assim como enfatizar a relevância dos estudos literários nesse processo.

**REFERÊNCIAS**

- AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória. *Literatura: a formação do leitor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- BACHMAN, L. F.; CLARK, J. L. D.. "The measurement of foreign/second language proficiency". In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 490, 1987, pp: 20-33.
- CHIAPPINI, Lígia. Reinvenção da catedral. In: *Lingua, literatura, comunicação: novas tecnologias e políticas de ensino*. São Paulo: Cortez, 2005.
- CHOMSKY, N.. *Linguagem e Pensamento*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- CRYSTAL, D.. *A dictionary of linguistics and phonetics*. Oxford: Blackwell, 1985.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. São Paulo: Record, 2003.
- GIUSTINA, Flávia P. della; ROSSIA, Tânia M. de F.. *Consciência metalingüística pragmática e sua relação com a produção escrita*. RLA, Revista de Lingüística Teórica y Aplicada, 46 (2), II Sem. 2008, pp. 29-51. Disponível em: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-48832008000200003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-48832008000200003&script=sci_arttext). Visitado em: 15/10/2011.
- GRONDIN, Jean. *Hermenêutica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- HYMES, D. H. "On communicative competence". In: Brumfit, C. J. & Johnson, K.. *The Communicative Approach to Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- JOUVE, Vincent. *Por que estudar literatura*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- LUCKESI, Cipriano. *Avaliação da aprendizagem componente do ato pedagógico*. São Paulo: Cortez, 2011.
- NÓVOA, Antonio. Entrevista. In: **Revisa Nova Escola Gestão**. Disponível em: <http://revistaescola.abril.com.br/gestao-escolar/diretor/antonio-novoa-fala-conteudos-devem-ser-prioritarios-escola-574267.shtml>. Visitado em: 03/05/2012.
- PERRENOUD, P.. Saeb 2001: Novas Perspectivas, 2002.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Cia. Das Letras, (s.d.).
- PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- SOARES, Magda. *Letramento – um tema em três gêneros*. São Paulo: Autêntica, 1999.

## LITERATURA E HISTÓRIA: A TRANSPOSIÇÃO DE DISCURSOS EM *O ELEITO DO SOL*, DE ARMÊNIO VIEIRA<sup>2</sup>

Ana Lúcia Montano Boéssio

Jaini da Porciúncula

### Introdução

Ainda hoje, observa-se uma carência de estudos envolvendo a temática das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, especificamente sobre as obras do autor cabo-verdiano Armênio Vieira. Como é sabido, além de integrante da geração de 1960 da poesia cabo-verdiana, a qual tinha por marca a revolta e o combate ao governo colonial português da época, Vieira teve participação direta na luta pela libertação da nação cabo-verdiana, o que lhe rendeu dois anos de prisão. Sendo assim, por perceber-se na obra a presença implícita e, às vezes, explícita de elementos tanto autobiográficos quanto histórico-sociais, este trabalho pretende analisar, em especial, a utilização do discurso histórico como recurso para a construção narrativa em *O Eleito do Sol* (1990). Para tanto, terá por base os conceitos de ironia intertextual e *double coding* propostos por Umberto Eco, além da análise do uso do rípio, que é utilizado como estratégia formal na composição da narrativa literário – todos elementos desveladores de aspectos histórico-sociais.

### AS ESTRATÉGIAS DA FORMA EM *O ELEITO DO SOL*

Em tom de paródia, como uma colcha de retalhos irônicos e debochados, o texto inicia com o relato de uma visão em sonho que o narrador teve do faraó Akenaton: através do seu encontro com o faraó, inicia-se a construção narrativa, tendo como estratégia o pedido do mesmo ao narrador para que conte a sua história mais antiga, de quando era escriba no Egito – de contador para contador, a perpetuação de uma história constantemente atualizada. E, como toda obra literária, é permeada pela fusão de outros textos num processo de assimilação, transformação e diálogo, que ocorre por meio de um jogo de colagens oníricas, onde se confundem lembranças, realidade e representações, sendo que, entre os demais personagens, destacam-se: o faraó Amenófis XXVIII; a

---

<sup>2</sup> Artigo publicado na revista PRÂKSIS, v. 1, 2015 (FEEVALE).



esfinge; Ramósis, governador da prisão de Karnak, sua esposa Hatshepsut; e o cego, líder da rebelião.

Dentro desse processo de construção, alguns recursos merecem destaque, pois sustentam a hipótese interpretativa deste estudo, que é o desvelar de transparências de um outro discurso oferecido através da narrativa: um discurso denunciador de aspectos sociais, culturais e históricos. Partindo da perspectiva da literatura comparada, entende-se que esta obra está em permanente diálogo com outros textos, e que estes servem de instrumento e suporte para que o autor construa seu discurso próprio, ora citando, ora adaptando, transformando e (re)dizendo o que antes já fora dito. Utilizando-se de referências presentes, em especial, na literatura, na sociologia, nos textos religiosos, na filosofia e na História, é tecida uma teia em forma de paródia, contendo “uma encenação fictícia” (JENNY, 1979) que se utiliza do deboche e da ironia para recuperar discursos, adaptá-los e, até mesmo, pervertê-los num jogo intertextual que, num primeiro momento, é divertido e ingênuo, mas que numa visão mais atenta permite o reconhecimento de uma forte crítica implícita, uma linguagem de protesto, através do jogo de contradições de discursos que aparentemente afirma, rompendo-os. Para tanto, o autor utiliza-se de estratégias compositivas que, somadas, dão origem a um enredo fantástico, subdividido em várias partes que se relacionam entre si e ao mesmo tempo com o todo que compõem, e que são aspectos dessa estratégia.

Com relação à estrutura da narrativa, ela está em terceira pessoa, visto que existe um narrador-escritor que foi encarregado, por meio de um sonho, de contar a incrível história do escriba egípcio, que é a reencarnação de um faraó. Assim, incumbido da tarefa, ele dá início ao desenrolar de uma série de peripécias marcadas por pequenas histórias que, juntas, compõem o todo da narrativa. Para tanto, o autor utiliza-se de alguns recursos de escrita que, à primeira vista, podem passar despercebidos do leitor, como simples expressões de preenchimento ou “remendos evidentes”, mas que são de grande relevância para a questão interpretativa objeto deste estudo – os rípios, que funcionam como emendas necessárias ao andamento do conjunto da obra, e que são resultado de uma estratégia compositiva bem elaborada e proposital da parte do autor, que leva o leitor a inferir a existência de algo subliminar em um texto aparentemente cômico, marcado pela colagem de várias referências histórico-literárias, inclusive bíblicas como, por ex.: “A música de fundo era o Cântico dos Cânticos, entoado pelas ninfas do Nilo” (OES, p. 36). Não fossem esses rípios, muito da narrativa ficaria deslocado e sem compreensão e, dos personagens, saber-se-ia pouco sem o auxílio desses mecanismos, que conferem

informações muito importantes para a interpretação. Como exemplo, pode-se identificar uma referência indireta aos doze trabalhos de Hércules, nome latino dado ao herói da mitologia grega, Héracles: “Inúmeros serão os teus trabalhos. Para que não enlouqueças, nós, deuses imortais, ofertamos-te a imaginação e o riso. O AUTOR” (OES, p. 8). Esta citação está colocada antes do prólogo, como uma espécie de dedicatória do autor ao escriba egípcio (seu personagem heroico) que, durante a narrativa, enfrentará vários momentos nos quais terá que vencer muitos desafios e obstáculos tendo como “armas” apenas a imaginação e o riso. Antecipando ao leitor algumas pistas do que virá a seguir, esta epígrafe funciona como um rípio, que contribui para que identifiquemos outros níveis de leitura, além de influências literárias presentes na obra, configurando-se como uma marca intertextual, pois, como foi dito anteriormente, faz uma alusão aos Doze trabalhos de Hércules, o herói grego. Vale ressaltar também que o rípio provoca na obra uma dupla transparência, uma vez que ele próprio se configura como um elemento histórico implícito na obra, devido a sua origem, usos e significados: na arquitetura grega, os rípios eram aquelas pequenas pedras usadas para preencher os vãos entre as grandes pedras das paredes, e que serviam de sustentação; assim como, também na poesia grega, representavam aquelas palavras que eram acrescentadas ao poema com a função de compor a rima ou a métrica.

Outros exemplos de rípios são aquelas expressões colocadas no início ou ao final de frases ou parágrafos que, aparentemente, não servem para nada além de ocupar um espaço vazio, mas que para o leitor atento, indicam situações, características, pensamentos, sensações que o levarão a compreender melhor a trama e seus códigos. Pode-se citar o início da história, quando o escriba é apresentado ao leitor: “O escriba egípcio – um jovem, diga-se de passagem – caminhava sem pressa...” (OES, p. 11). A expressão “um jovem, diga-se de passagem” seria desnecessária para a compreensão da frase e do parágrafo, mas fornece uma informação primária para a interpretação, pois destaca que este escriba protagonista da história, além de tudo, é jovem. Isto sugere uma crítica, apesar do tom humorístico, a uma suposta inexperiência em se tratando de vida e até mesmo de conhecimentos, mas que se revela o oposto, conforme avançamos na leitura. Expressões como: “passemos adiante”, “exclamou o sujeito”, “repetiu o escriba”, “o escriba cogitou” auxiliam a marcar o tempo e o andamento da obra, evidenciando a presença de um contador de histórias que, neste caso, é o narrador; e é através dessas expressões que se percebe os tons de deboche, ironia, as tiradas de imaginação, e se fica sabendo de tudo o que se passa na cabeça do escriba, mesmo quando ele não revela seus

pensamentos às pessoas com as quais se encontra nas diversas situações: “E, com esta tirada, o escriba foi-se embora dali entoando a canção Ó Faraó, Imperador de todas as tribos, nós te saudamos” (OES, p. 12), quando mais uma vez ele levou algo sem pagar e mandou que colocassem na conta do Sumo Sacerdote, seu suposto avô; ao ver os guardas do Faraó armados em prontidão na escadaria do palácio real: “Eis um mau sinal, pensou ele” (OES, p. 25); ou quando pensou que se houvesse guerra nada lhe aconteceria de ruim: “O escriba voltou a lembrar-se da profecia da Esfinge e riu-se, encantado” (OES, p. 25).

Sabe-se de todas as suas críticas, insatisfações, desejos, planos e todo o seu autocontrole diante de situações em que qualquer mortal ficaria aterrorizado, como no trecho a seguir, quando percebeu que um oficial da guarda do faraó o olhava com muita desconfiança na rua: “O escriba cogitou: o paspalho deste guarda é como toda a gente, julga os homens pela aparência. Mas tenho a certeza de que na próxima inundação ele passará a olhar-me com outra cara” (OES, p. 13); ou quando enfrentou a Esfinge: “Este, depois de um esforço sobre-humano para não baixar a cara, disse ao monstro” (OES, p. 17). Outro caso é quando se refere ao governador Ramósis, chefe do forte de Karnak: “Enfrentemos a grande fera, repetiu ele” (OES, p. 30); “O escriba egípcio pensou: ‘Alguém que não fosse um predestinado ficaria a tremer de susto ao deparar-se-lhe este cadáver evadido do Vale dos Reis’” (OES, p. 31).

Os rípios também auxiliam na percepção de pensamentos e atitudes de outros personagens, além do próprio escriba, e facilitam a extração dos implícitos na narrativa, como quando o escriba prisioneiro estava diante do governador recebendo as acusações e após este ouvir os argumentos de defesa do jovem egípcio: “e há ainda dois factos adicionais: parasitismo e consumo de erva proibida – atirou Ramósis” (OES, p. 31); “Conversa fiada! Paleio de bisnau! – rosnou o hediondo Ramósis” (OES, p. 32). Ou quando estava diante de Ramósis, para dar-lhe a notícia de que sua esposa havia se transformado em homem: “O escriba pestanejou, visivelmente embaraçado” (OES, p. 61), “– Então? – Volveu o impaciente general” (OES, p. 61) diante do silêncio e embaraço do escriba e, finalmente diante da notícia que sua mulher transformara-se em homem, “Sua Excelência fervia. Deu um salto e rugiu” (OES, p. 62). Conforme mencionado anteriormente, a intertextualidade está presente de modo bem destacado, pois “os textos de origem estão presentes virtualmente com todo o seu significado mesmo que muitas vezes não seja necessário enunciá-los” (JENNY, 1979). Além das marcas intertextuais, encontram-se também algumas das características que, conforme Umberto Eco (2003),

marcam a narrativa pós-moderna; entre elas, destaca-se o dialogismo, o *double coding* e a ironia intertextual. Serão estes os aspectos que se pretende estudar e verificar: como se relacionam e servem de meio para estruturar a obra e dar vida a um discurso de ficção e de crítica social, ao mesmo tempo permeado por referências a diferentes períodos históricos.

Quanto ao dialogismo, ele se faz presente no texto sendo uma das estratégias compositivas; como quando o autor não cita expressamente a passagem, mas dá um nome e alguma informação que evidenciam tal dialogismo, o que, segundo Eco (2003), é “uma forma de citação intertextual”. Em *O Eleito do Sol*, encontram-se várias dessas passagens que marcam o constante diálogo entre os textos das mais distintas épocas e culturas ao redor do mundo – religiões, personagens historicamente famosos, e até mesmo seres mitológicos, como a Esfinge que aparece na obra *Édipo Rei*, de Sófocles; da literatura infantil, os contos de fadas e as fábulas; referências a escritores mundialmente conhecidos, como Lewis Carroll, o autor de *Alice no país das maravilhas*, e Caedmon, o mais antigo poeta sacro da Inglaterra que se tem conhecimento; bem como das ciências, entre elas, a matemática. Os personagens que compõem a trama são historicamente reais, pertenceram à sociedade egípcia, alguns como faraós, outros como sacerdotes, vizires, o próprio escriba é um personagem comum, enquanto classe, na história dos povos antigos. Talvez seja esse um dos motivos pelo qual ele não revela seu nome, pois pode ser tantos e qualquer um, ao longo de séculos, em várias partes do mundo, não só no Egito que, nesta obra, é o lugar geográfico onde acontece a história, com suas cidades, construções que até hoje existem e resistem às intempéries do tempo. Partindo deste ponto de vista, observa-se um dialogismo com a história, através da recuperação desses personagens e de citações, conforme mencionado anteriormente.

Nos trechos a seguir, destacam-se algumas passagens para que se possa compreender melhor como o dialogismo foi um recurso bastante usado para construir a narrativa, que apresenta a voz do narrador contando como reagiu quando sonhou com o faraó Akenaton, que o incumbira de contar sua história mais antiga: “À semelhança de Caedmon – o primogênito dos poetas sacros da Inglaterra – tentei esquivar-me ao que se me antolhava um labor inexecutável” (OES, p. 9). Como é o caso do narrador, ao descrever o cenário da praça vazia pelo alto custo do trigo que impedia até mesmo os ricos de saírem a passear e alimentar os pombos, o valor do trigo é 3,14, o mesmo número matemático que caracteriza o valor do PI: “O trigo custava agora três vírgula catorze gramas de ouro o grão, de sorte que os ricos da cidade tinham perdido o hábito de ir à

praça...” (OES, p. 12). Para descobrir a verdade sobre sua origem, o escriba vai consultar a Esfinge com corpo de leão e cabeça de mulher, famosa por estrangular aqueles que não decifram seus enigmas: “lhe ocorreu que era necessário empreender uma viagem à Grande Pirâmide a fim de conversar com a Esfinge, a leoa-mulher, inventora e, por inerência, decifradora de todos os enigmas” (OES, p. 17). Essa estratégia dialógica pode ser identificada também quando o escriba refere-se aos verdugos do Forte de Karnak, que eram guerreiros núbios com dois metros de altura, assim como quando o autor se vale de escolhas lexicais símile, permitindo que o leitor as associe, por exemplo, às histórias de Aladim e a lâmpada mágica: “Olhando-se para esses brutamontes, tinha-se a impressão de terem saído da lâmpada de Aladino, ‘o Mágico’” (OES, p. 30). Outro caso é de quando o escriba adormece e sonha com a Rainha de Sabá, que vem ao seu encontro, e que tem como trilha sonora o Cântico dos Cânticos, ou Cânticos de Salomão, um dos livros que compõem o Antigo Testamento: “A música de fundo era o Cântico dos Cânticos, entoado pelas ninfas do Nilo” (OES, p. 36). O escriba também cantarolava antes de chegar ao quarto onde, adormecida, estava a esposa de Ramósis: “Beija-me com os beijos da tua boca; o amor é mais delicioso que o vinho” (OES, p. 55), mais uma citação do Cântico dos Cânticos, capítulo 1, v2: “Ah! Beija-me com os beijos de tua boca! Porque os teus amores são mais deliciosos que o vinho”. Outra referência bíblica é quando prepara o espírito do governador para dar-lhe a notícia de que sua mulher se transformou em homem e, para isso, utiliza como exemplo a figura de Jó, encontrada no Antigo Testamento, como modelo de homem justo e de extrema paciência: “Vossa excelência tem que ter a coragem do leão, a dureza do diamante e a paciência de Job para escutar...” (OES, p. 62). Logo adiante, Vieira migra das referências bíblicas novamente para as literárias – agora, os contos de fadas –, referindo-se ao encanto que pôs para dormir por cem anos a mulher do governador, como na história da Bela Adormecida: “Ramósis de amante aguilhoado pelo ciúme, e a veneranda senhora de Bela Adormecida fantasiada de travesti” (OES, p. 69).

Diante dessas evidências de dialogismo, percebe-se que a obra está permanentemente renovando seus significados e (re)significando os textos com os quais dialoga. No entanto, para perceber este (re)significar é necessário que o leitor veja além daquilo que as palavras revelam; é necessário que leia nas entrelinhas e faça as relações de sentido com os tantos discursos presentes na narrativa; que perceba e decifre o *double coding*, essa entre-palavra, o implícito entre os explícitos e, só assim, poderá compreender a ironia intertextual que permeia toda a história do escriba. Segundo Eco (2003), o leitor não perderá o sabor do texto se não captar o *double coding*; poderá certamente saciar sua

fome com “a incrível história do escriba egípcio” e suas incontáveis aventuras; porém, o leitor que captar o *double coding*, que perceber a piscadela do autor com sua linguagem sutil, irá fartar-se ainda mais com um incrível e saboroso banquete reservado àqueles que buscam desvendar os mistérios da obra, seguindo cada pista, procurando as relações entre o que está dito e o que está implícito, o que está sob o véu das estratégias compositivas. A esse leitor, sim, o texto se revela mais profundamente e com mais possibilidades, permitindo que possa partilhar da ironia intertextual que ali está colocada pelo autor, como uma apetitosa iguaria à espera de algum faminto que seja capaz de escavar as muitas camadas do texto para encontrá-la e, então, saboreá-la. Como exemplo, encontra-se a história dos unicórnios e bicórnios que o escriba explica ao governador Ramósis, pois esses animais vivem num mundo oposto ao nosso. O que é importante para os humanos – as riquezas, o poder, o capital acumulado durante a vida –, para os unicórnios não é o mais importante e, apesar disto, eles, em seu mundo, tem comportamentos muito semelhantes aos seres humanos, dominam, escravizam, são preconceituosos com o que é diferente, tanto é que são inimigos dos bicórnios somente porque estes possuem um chifre a mais. De fato, refletindo e captando essa linguagem paralela, encontra-se uma porção generosa de ironia intertextual, pois os unicórnios, segundo o imaginário popular e as lendas que se contam sobre esses animais, são símbolos de pureza, de virtude; portanto, não deveriam estar associados à imagem de seres que dominam o inimigo, que o escravizam e que não toleram a diferença. Nesta história dos unicórnios e bicórnios, vê-se a humanidade como um todo, com suas práticas opressoras, escravagistas, o domínio pela força, pelas armas, o preconceito e a discriminação a tudo que seja diferente, a tudo que represente oposição; valores e costumes nada nobres, nada condizentes com a simbologia do unicórnio, que evoca a beleza, a nobreza de espírito. Essa ruptura representativa revela a condição de fragilidade do ser humano, a sua dualidade – bom-mau, nobre-perverso – em um único ser. Talvez a batalha entre unicórnios e bicórnios seja uma referência à batalha interior dos seres humanos contra si mesmos, um combate onde trevas e luz se confrontam, onde o homem, na intimidade do seu ser, decide sobre os valores que vão orientar sua vida, se irá alimentar sua alma de poder, ambição e riqueza ou se será nutrido de nobreza, simplicidade e beleza. Mas pode também funcionar como uma alegoria da sociedade humana na qual, uma vez que os papéis se invertam, que oprimido vire opressor, o *modus operandi* será o mesmo; aqui, pode-se, como críticos, fazer uma leitura do autor por trás da obra e a sua descrença numa mudança real no

sistema político-social humano – o tempo passa, os reis são depostos, os regimes políticos mudam, mas as regras permanecem as mesmas.

Ao ser mencionado o autor da história dos unicórnios e bicórnios, por meio de uma nota de rodapé, o leitor é esclarecido de que se trata de Amenemop, um matemático e autor fantástico que teve várias reencarnações, sendo que na última delas foi o inglês Lewis Carroll: “\* nota de rodapé: Amenemop – matemático e autor fantástico que passou por sucessivas metempsicoses. A sua última reencarnação foi o inglês Lewis Carroll” (OES, p. 107). Neste fragmento, fica evidente a referência ao autor de *Alice no País das Maravilhas*, e assim o autor vai tecendo a sua trama entre ficção e realidade que, certamente, enredará o leitor descuidado, de primeiro nível, como define Eco (2003). Do mesmo modo que a história de Alice é uma fantástica viagem, através de um sonho, a um mundo desconhecido onde ela vive incríveis aventuras com seres fantásticos, muitos deles inimagináveis, o escriba desta história também vive incontáveis e inacreditáveis aventuras em um mundo de sonhos com figuras fantasmagóricas, curiosas, terríveis. E como na história de Alice, a linguagem alegórica revela um discurso que transparece a sociedade de uma época, com sua rainha “louca” querendo cortar as cabeças de todos que possam se opor a ela e ao seu poder. Um mundo de servos, súditos oprimidos, movidos pelo medo e sob o comando de um tirano; outros como que parados no tempo, perdidos entre seus afazeres, vivendo como autômatos, sem tempo para mais nada além de trabalhar, todos os dias, nos mesmos horários, fazendo as mesmas coisas, sem tempo para viver, pois o tempo não é mais seu amigo. Assim acontece com o escriba, correndo contra o tempo para tentar descobrir qual a sua origem, cercado pelos muros do forte de Karnak, sob o poder dominador de Ramósis, o governador, sendo submetido dia e noite aos seus desmandos e sofrendo ainda a terrível ameaça de ser jogado aos crocodilos do Nilo, caso não cumprisse o que fora estipulado pelo faraó. Ou seja, tem-se diante dos olhos um esboço de uma sociedade tão antiga e, ao mesmo tempo, tão atual.

## **A INSERÇÃO DE REFERÊNCIAS HISTÓRICAS NO DISCURSO LITERÁRIO**

A literatura, ao invés de ser um espaço de representação da realidade, apresenta-se como um espelho que reflete as imagens da sociedade (MAGALHÃES, 2002); neste caso, *O Eleito do Sol* configura-se como espaço de reflexo da sociedade contemporânea, através de uma escrita marcada pela fronteira entre realidade e ficção, a fronteira referencial literária das influências. Este espaço vazio entre *fronts* é o lugar da história na literatura, objeto de análise deste trabalho e, sobretudo, o espaço preenchido pelo autor

por meio da ironia intertextual, no qual ele constrói seu jogo narrativo, mesclando as muitas camadas ficcionais, suas várias colagens literárias, onde o contar ganha também uma dimensão onírica e mistura-se com as diversas referências histórico-culturais que permeiam todo o texto. Eis porque, conforme Belmira Magalhães,

... nenhuma obra de arte pode ser estudada sem o auxílio da História, pois a verdadeira arte é um fazer história na medida em que é um refletir do ser social sobre sua própria existência. Não é história porque o autor resolveu contar o seu tempo, mas porque ele reflete sobre o seu tempo e as possibilidades de ultrapassá-lo (MAGALHÃES, 2002, p. 70).

Somente através de um processo escavatório na obra literária pode-se perceber como se dá a construção do discurso histórico e que discurso é esse, que conceitos ele revela – um processo de colagem que vai mesclando e escondendo a ficção na realidade, e vice-versa. Aliás, uma estratégia muito presente na arte contemporânea e que não apenas revela a biblioteca pessoal do autor, mas provoca, pelo deslocamento de referências, um olhar político mais crítico da parte do espectador-narratário.

Como citado anteriormente, entre as estratégias de composição encontramos a ironia intertextual e o *double coding*, que fornecem os elementos necessários para a percepção de como o histórico está imbricado no literário. Deste modo, percebe-se então na narrativa um sentido histórico do que é passado e do que ainda permanece entre nós desse passado, o que alguns autores chamam de “fósseis culturais”, possibilitando ao leitor e ao crítico atualizar a obra. O discurso histórico está presente na narrativa justamente através de uma roupagem nova, que se constitui por meio da ironia intertextual, com a qual Vieira preenche o espaço entre o real e o fictício: apesar de a narrativa transcorrer num tempo historicamente antigo, as questões levantadas para reflexão são muito atuais, pois envolvem os questionamentos do homem pós-moderno, numa sociedade líquida (BAUMAN, 2001) em processo contínuo de derretimento das suas estruturas sociais, políticas, culturais, religiosas.

Esses fósseis culturais podem ser encontrados desde o início da história, quando são apresentados o enredo e os personagens, sabendo-se de antemão que tudo se originou de um sonho. O narrador-escritor sonhou e decidiu contar o seu sonho, que se passa num país distante, localizado no continente africano; porém, apesar deste continente ser considerado de terceiro mundo, o Egito é reconhecido pela História como sendo uma nação berço de várias ciências e de admirável desenvolvimento intelectual, o que seria uma característica de primeiro mundo. A partir daí, embarca-se numa viagem que leva a



conhecer não somente a fantástica história de um escriba egípcio, mas também reconhecer a presença de referências a uma história mundial no desenrolar de suas aventuras. O fato de ser um sonho já apresenta uma fluidez na imagem e no discurso dos personagens, nos cenários e no próprio desenvolvimento da narrativa, gerando uma via dupla: ao mesmo tempo em que provoca o distanciamento do leitor, uma vez que ele sabe que se trata de um sonho, puxa-o para dentro da história através dessas muitas referências plantadas nas rugas do texto. O escriba, com suas tiradas de humor e grande imaginação, com sua forte presença de espírito é como um líquido a escorrer por entre fendas e rochas; ele desliza por entre as situações mais inusitadas, assustadoras e difíceis, com uma maleabilidade e destreza surpreendentes, procurando garantir sua existência por mais um tempo, até que volte de escriba suspenso às suas funções como letrado e passe a ser novamente “alguém” naquela sociedade. Essa fluidez com que o autor apresenta esse jovem, vivendo num tempo aparentemente distante, revela a dimensão de uma sociedade e de um tempo no agora, num presente muito fluido, onde as coisas acontecem com muita velocidade e com grande mobilidade, logo se desfazendo; nada é tão eterno, nem tão duradouro quanto o breve instante do momento presente em que acontecem, sendo estes logo suplantados por outros breves momentos a viver.

Por meio da narrativa do escriba egípcio, percebe-se a temática que envolve o homem desde que o mundo é mundo, a busca pela sobrevivência, o desejo de não ser esquecido, o desejo de imortalidade, de permanência no tempo e através dele. Como afirma Bhabha (1998), a literatura apresenta-se como “um momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão.” Isto é o que se pode identificar em *O Eleito do Sol*; o escriba sem nome, rebaixado e suspenso de suas funções, foi expelido pelo sistema e encontra-se à margem da sociedade, num limite entre o que havia sido e já não era e o em que havia se tornado, um excedente humano, aguardando o momento no qual seria novamente o que era e, ao mesmo tempo, buscando saber sua origem, sua identidade. Sua imagem pelas ruas da cidade descreve alegoricamente como o homem moderno encontra-se desconfigurado:

(...) caminhava sem pressa, com destino a lugar nenhum. Vestia uma túnica de mangas esfiapadas, muito desbotada pelo uso e mosqueada de remendos. A barba e o cabelo eram extraordinariamente compridos, mesmo que se tenha em conta a época na qual decorre nossa história (OES, p. 11).

Aquilo que o escriba tinha por identidade foi desfeito e tornou-se necessário empreender uma nova busca a fim de recuperar-se no tempo e construir uma nova imagem para si mesmo, talvez diferente da anterior, uma possibilidade de um novo rosto, de uma reconstituição enquanto sujeito social constituído de espaço e, principalmente, de voz. Esta é a imagem, como diz Bhabha (1998), dos seres sociais que se encontram nos “entrelugares”, “nos excedentes da soma das ‘partes’ da diferença”, buscando formar novas identidades a partir dos interstícios. Forma-se a partir daí um novo homem, um ser híbrido, mistura do que era e do que se descobrirá e virá a ser. O jovem vai à busca de sua origem, obrigado pelo faraó que o ameaça de morte e, durante sua penosa jornada, descobre-se como um homem predestinado a um futuro glorioso, pertencente a uma linhagem nobre e, ao mesmo tempo, rebelde, pois sua família descendia do líder da rebelião contra o faraó Amenófis XXVIII e, segundo revelação da Esfinge, o escriba seria a reencarnação do faraó Akenaton, que em breve assumiria seu cargo de líder do Egito.

Enquanto realiza sua busca, o jovem depara-se com várias situações de confronto; entre elas, o momento no qual o governador Ramósis vai combater os rebeldes e o deixa trancafiado em seu “quarto”, no forte de Karnak. Sem saber que distante dali ocorre uma sangrenta batalha para reprimir a revolta, o escriba treina técnicas de combate com as várias espécies de animais que se encontram em seus aposentos, simulando uma guerra na qual ele é o líder das tropas de ambos os lados. Partindo desta batalha fictícia, percebe-se que o geral é representado no local mesmo que inconscientemente e, por meio desta representação, observa-se a presença das várias batalhas históricas nos mais remotos lugares do mundo, que são apresentadas pelos livros e relatos historiográficos: “Organizo um batalhão de cágados da Eurásia para defrontar os ratos azuis. (...) Assim me preparo para batalhas de maior envergadura, quando soar a hora, naturalmente” (OES, p. 42-43).

Nota-se, também, a presença de referências literárias que influenciam a construção da narrativa, pois a cada alusão, citação, diálogo da obra com outros textos é possível reconhecer prováveis leituras e influências sofridas pelo autor enquanto compunha OES, e pode-se inferir reflexões que este faz sobre a história da humanidade, sobre seu tempo e sobre as possibilidades de ultrapassá-lo.

Depois de tapar um bocejo, o nosso herói deu início à narração: ‘A Mocinha do gorro azul e o malvado, Lobo Lobante encontraram-se numa floresta (um lugar com um monte de árvores e um milhão de bichos que papam mocinhos e mocinhas). (...) Lobo Lobante, que, talvez, para destoar, apresentava uns olhos muito brandos e um gorro azul na cabeça. (...) Aonde vais com esse gorro tão bonito? – perguntou Mocinha. – Vou levar remédio à minha avó, pois ela

tem um dente furado que lhe causa dores horríveis – respondeu Lobo Lobante. (OES, p. 114)

Verifica-se, ainda, através do processo de colagem textual na obra, que esta é uma alegoria ao processo de hibridismo cultural e ao homem contemporâneo na sua luta pela sobrevivência, e ao terror provocado pelo medo do desaparecimento no tempo. O escriba é o protagonista de uma sátira da vida real nos dias de hoje e, ao mesmo tempo, nas mais distintas e remotas épocas, conforme aparece no prólogo, na fala do faraó Akenaton – “*fui homem de todas as raças*” – pois a narrativa rompe a barreira do tempo, não existe um tempo determinado, lógico, corrente, e nem uma única nação, um único e específico povo. O protagonista, através de seu discurso, percorre o mundo, de forma que Oriente e Ocidente misturam-se no túnel do tempo, diversas culturas mesclam-se, tornam-se uma e outra, para contar a saga do eleito do sol. E, ao mesmo tempo em que há uma mescla, há também uma fragmentação interna de conceitos pré-estabelecidos, uma ruptura de tradições, de padrões estéticos, comportamentais, morais, éticos, políticos, geográficos, econômicos e religiosos. Como, por exemplo, a descrição física do faraó: “Sua Majestade Amenófis XXVIII era zarolho, pequenino e muito gordo. Tinha uma cabeçorra calva (se bem que disfarçada por uma monumental peruca) e ostentava uma grande verruga na ponta do nariz” (OES, p. 15). Ou o pensamento do escriba diante dos olhares desconfiados dos guardas reais: “O paspalho deste guarda é como toda a gente, julga os homens pela aparência. (...) Nem tudo o que parece é. Identicamente, nem tudo o que é parece” (OES, p. 13). Ou enquanto murmurava em seus aposentos: “as nossas estruturas de confecções artesanais não saem da cepa torta por culpa de faraós zanagas e com verruga no nariz” (OES, p. 36). Ou quando já está no trono como Faraó Akenaton: “Bem sabes, querida Hat, que revoguei todas as leis retrógradas dos antigos déspotas do Egipto” (OES, p. 139). O escriba irreverente como um simples contador de histórias, vai dizendo muitas verdades como quem conta mentiras. E sutilmente levanta questionamentos que clamam por reflexões não apenas de cunho pessoal, mas também da nossa condição enquanto seres sociais.

## **O TEXTO LITERÁRIO COMO UM ESPAÇO DE DESVELAMENTO DO DISCURSO POLÍTICO-SOCIAL**

Sob o véu da ficção literária, encontra-se um solo fértil onde germina a semente do discurso político como “horizonte absoluto de toda leitura e de toda interpretação” (JAMESON, 1992). Partindo deste pressuposto, percebe-se que a obra *O Eleito do Sol*,

além de narrativa ficcional, presta-se como instrumento de manifestação social, como “ato socialmente simbólico”, pois aborda temas universais presentes nas diversas sociedades humanas e revela os modos de ser, pensar e agir da humanidade ao longo de sua existência. E por meio da história do escriba egípcio constata-se que, como afirma Jameson (1992),

a história de todas as sociedades que já existiram é a história da luta de classes: homem livre contra escravo, patrício contra plebeu, senhor contra servo, mestre da corporação contra artífice assalariado – em suma, opressor contra oprimido – em constante oposição um ao outro, sempre em luta ininterrupta, ora velada, ora declarada, uma luta que sempre terminou ou na reconstituição revolucionária da sociedade em geral ou na ruína comum das classes em oposição (MARX apud JAMESON, 1992, p. 17).

A luta de classes à qual se refere Jameson está presente ao longo de toda a narrativa, pois o Egito vive sob o poder totalitário e dominador do Faraó Amenófis XXVIII, que utiliza todos os recursos necessários para manter-se no poder, inclusive a opressão através do uso da força física, de modo a abafar toda e qualquer possibilidade de revolta popular. Como exemplo: “O escriba deteve-se junto a um enorme cartaz que dizia: O Faraó, nosso Imperador e Guia, tem um olho sempre aberto, mesmo quando dorme. Tende cautela, conspiradores, os crocodilos do Nilo adoram carne humana” (OES, p. 12). É a luta do senhor absoluto e incontestável contra os servos (súditos) que buscam liberdade e, nesta busca, organizam uma rebelião contra o império que, nesta narrativa, termina com a queda de Amenófis XXVIII e a ascensão do escriba ao trono de faraó. Acredita-se que “nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, ‘em última análise’, político” (JAMESON, 1992), sendo assim, a arte literária, entre outras coisas, é política, por isso necessita de um “horizonte político” como toda possibilidade de leitura e interpretação. Para tanto, faz-se necessário que o crítico literário atue como desvelador das possibilidades de leitura e dos processos e mecanismos interpretativos, reafirmando e evidenciando que os textos culturais são sociais e políticos. Afirma-se, quanto a isto, que é “quando trazemos para a superfície do texto a realidade reprimida e oculta dessa história fundamental, que a doutrina de um inconsciente político encontra sua função e sua necessidade” (JAMESON, 1992). Neste ponto, o crítico torna-se o responsável por fazer a mediação entre os níveis de leitura e “a possibilidade de adaptação das análises e descobertas de um nível para outro” (JAMESON, 1992). O relato das aventuras do escriba egípcio reflete a realidade de uma sociedade onde o ser individual é apagado, suplantado em prol do coletivo; no caso, do poder dominador do

faraó, que diz representar a divindade e, por ela, a coletividade. Através das atitudes, do pensamento e das falas do escriba, nota-se que seu pensamento difere do que suas palavras proclamam. Na verdade, internamente, ele possui um discurso dominador, também favorável à repressão; porém, externamente, ele manifesta um discurso comum às autoridades com as quais se relaciona durante a história, concordando com tudo que seja dito por aquele que pode e manda no momento, como acontece quando o escriba está diante do faraó: “Absolutamente – respondeu o escriba. Tudo quanto Vossa Majestade acaba de afirmar é verdade... sem margem para dúvidas. Assim foi dito, assim será escrito” (OES, p. 16). Neste caso, percebe-se uma existência mutilada enquanto sujeito, pois o escriba aparece como um ser alienado da própria fala, como mero repetidor do discurso político que comanda aquela sociedade. Enquanto está em posição inferior, torna-se submisso e humilde; porém, a narrativa mostra que ele é avesso às regras e à lei, e que foi suspenso de suas funções de escriba porque teve atitudes de afronta contra o poder instituído. “... era um tipo useiro e vezeiro em pisar o risco traçado pela Lei do Império...” (OES, p. 13). “O escriba fulano de tal, por ter prevaricado, transgredindo o que vem determinado na Sagrada Constituição (...), é suspenso das suas atividades profissionais, até a próxima enchente do Grande Rio...” (OES, p. 90).

A obra apresenta um sistema social bem estruturado, seja ele justo ou não, bom ou mau, e todo aquele que tenta ir contra o sistema é expelido ou assimilado por ele. No caso do escriba, assim como do antifaraó Akenaton, ele foi expelido pelo sistema. O escriba foi destituído de suas funções e Akenaton, apesar de ser faraó, por suas ideias e atitudes revolucionárias, foi contra um sistema de governo estabelecido há várias gerações, sendo, por isto, deposto e morto, o que revela também a hipocrisia social presente na obra. “Advogado, uma ova! Invocas uma praxe já caduca, do tempo do antifaraó Akenaton, ‘O Heresiarca Maldito’...” (OES, p. 27). Pode-se perceber, por meio do discurso literário, a presença da crítica à hipocrisia social refletida nas ações dos personagens. Alegoricamente, a hipocrisia está representada no faraó Amenófis XXVIII com sua busca incansável pela verdade, não permitindo nenhuma sombra de dúvida, porém a verdade é aquela que convém a ele, que está no poder, no comando e, quando necessário, utiliza-se de meios escusos e da força para fazer valer sua vontade como sendo a única verdade absoluta. “Aqui no Egito Sagrado ou há certezas ou não há. Toda dúvida é uma ofensa aos deuses, de um dos quais eu, vosso Imperador, sou a encarnação” (OES, p. 16). Essa hipocrisia também está representada na figura do governador Ramósis, que se diz justo e indulgente, mas não passa de um bárbaro, homicida e hipócrita. “O forte

estava sob as ordens de um governador a quem se atribuíam 500 mil assassínios, entre inimigos oficiosos e privados” (OES, p. 29). “Talvez te mande aplicar só quarenta chicotadas de látigo simples em vez das quinhentas de azorrague de cinco pontas de metal que te havia prometido. (...) Agora de joelhos! E agradece a minha indulgência” (OES, p. 74). Além destes, o próprio escriba demonstra hipocrisia, pois seus pensamentos revelam um desejo oculto de, no dia em que voltar a ser quem era, dominar e se vingar de todos aqueles que o destratarem. Eis uma demonstração desses pensamentos do escriba com relação ao governador Ramósis: “Quando eu for aquele que ostenta as três insígnias da realeza – a barba, que já tenho; a serpente, que me mordeu; e o abutre, que me falta –, ai de ti, grandessíssimo safado! Eu juro que serás o encarregado dos meus estábulos” (OES, p. 74). Deste modo, vê-se que o poder muda de mãos, mas a forma de governar se mantém a mesma, por meio da força, da repressão, de um discurso absolutista e hipócrita.

Além das verdades absolutas proclamadas pelo faraó, que devem ser seguidas incontestavelmente por todo o povo do alto, baixo e médio Egito, existe a presença de um discurso político de exaltação dos produtos e valores nacionais e, ao mesmo tempo, a narrativa apresenta-se como instrumento de contestação desses valores, rompendo com o organismo governamental que insiste em manter a população afastada de tudo o que possa vir de fora do país e tornar-se influência para o povo, como se observa na fala de Ramósis ao dirigir-se ao escriba,

- O nosso Imperador tem insistido em que devemos enaltecer os valores nacionais – o nosso trigo, as nossas sepulturas, os nossos heróis e deuses, as nossas aves sagradas, as nossas tradições palacianas, o nosso idioma, as nossas leis, a nossa magia e astrologia, as nossas festas, o nosso código penal, as nossas artes e ofícios, o nosso sistema de trabalho, et caetera. Como artista e patriota que és, evita a tentação das coisas importadas, que não agradam ao nosso Faraó nem aos deuses do Egito (OES, p. 63).

E como se observa na fala resmungada do Vencedor da Esfinge: “Estou-me nas tintas para o que agrada ou desagrade a um imperador zanaga e com verruga no nariz! Que sabe Ramósis das coisas que os deuses amam ou detestam?” (OES, p. 64). Destaca-se, neste ponto, a presença de um discurso ideológico, no sentido de ideologia como “estrutura de representações que permite ao sujeito individual conceber ou imaginar sua relação vivida com realidades transpessoais, tais como a estrutura social, ou a lógica coletiva da História” (JAMESON, 1992). Por meio deste processo de concepção ou imaginação individual, geram-se as interpretações “morais e analógicas” que transformam o texto num “mecanismo para o investimento ideológico” (JAMESON,

1992) deixando de ser simplesmente literatura de ficção para adquirir outros possíveis significados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao percorrer-se *O Eleito do Sol* buscando as formas de construção narrativa, os elementos que pudessem evidenciar o processo e os mecanismos utilizados em sua composição, identificaram-se algumas estratégias formais, através das quais foi possível, aos poucos, descobrir o “esqueleto” da história, onde o autor trabalha com os rípios, que são mais do que meros “remendos evidentes” e, sim, elementos fundamentais no funcionamento da obra. É possível identificar as estratégias intertextuais, por meio do dialogismo, onde Vieira lança mão de uma série de discursos presentes ao longo da História da humanidade, sejam eles políticos, religiosos, literários, possibilitando que lhes sejam atribuídos novos significados. Nesse sentido, vale lembrar Edward Said, quando afirma que

a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas (SAID, 1995, p. 33).

Desse modo, o que se buscou neste trabalho não foi estudar a história propriamente, mas as suas marcas no texto literário, que lançam luz sobre novas possibilidades de interpretação do presente através da literatura, no seu jogo de intertextualidade. Como afirma Said (1995), “mais importante do que o próprio passado, portanto, é sua influência sobre as atitudes culturais do presente”.

Juntamente com a ironia intertextual, está presente o uso do *double coding*, revelando, a um leitor mais atento, um outro discurso presente sob os véus da narrativa ficcional, que conta as aventuras de um escriba egípcio. Percebe-se, devido a isto, que a linguagem literária adquire uma força que vai muito além do mero entretenimento, mas que se constitui como meio, como espaço e instrumento de representação ideológica e manifestação de discursos históricos, políticos, sociais e culturais. Neste sentido, a presença do discurso histórico se mostra bem marcante na narrativa, porém não somente como algo que está mesclado à literatura, e sim como um recurso de reflexão e discussão sobre as possibilidades de olhar para a História não como quem simplesmente repete, mas

questiona, (re)significa e tem a oportunidade de atuar como agente transformador de seu tempo.

Reafirmando o que já foi dito anteriormente, a obra *O Eleito do Sol* constitui-se de uma alegoria e, nesse sentido, Jameson (1992) afirma que

as narrativas alegóricas constituem uma persistente dimensão dos textos literários e culturais exatamente porque refletem uma dimensão fundamental de nosso pensamento coletivo e de nossas fantasias coletivas referentes à História e à realidade. (...) A alegoria é a abertura do texto a múltiplos significados, a sucessivas reescrituras e sobreescrituras que são geradas segundo os muitos níveis e interpretações suplementares (JAMESON, 1992, p. 26-30).

Esses níveis e interpretações suplementares, aos quais se refere Jameson, correspondem àqueles mencionados por Eco (2003) quando se refere à figura do leitor, o qual, sendo de primeiro nível, aproveitará a incrível história de um escriba egípcio e suas aventuras até chegar ao trono de faraó; já um leitor mais atento perceberá que existe algo a mais sob o véu das palavras ditas, sob o que está explícito no texto e, se tiver interesse, buscará os “múltiplos significados” por detrás dessa história picaresco-fantasmagórica. Desse modo, neste trabalho, o papel do crítico literário é entendido, primeiramente, como um leitor atento que “participa da elaboração do sentido da obra, sendo, também, um criador” (SANTOS, 2001), alguém que é ativado pelo texto e de quem é exigida uma “capacidade associativa” para atribuir os diversos significados à obra, já que esta reflete formas de ser, de viver e pensar das sociedades e diversas culturas. Sendo que

a cultura é vista como a expressão das condições políticas, jurídicas e econômicas subjacentes, e assim por diante. Partindo desse ponto, a análise das mediações tem por objetivo demonstrar o que não é evidente na aparência das coisas... (JAMESON, 1992, p. 36).

Em um segundo momento, o crítico literário apresenta-se como o mediador que revelará o que não está aparente na obra, levando-se em consideração que toda obra, para funcionar, necessita do tripé autor-texto-leitor e que nenhuma destas partes é autônoma. Sendo assim, o crítico tem como função perceber que “todo texto está vinculado a um contexto de produção e também a um contexto de recepção” (SANTOS, 2001) e que os sentidos do texto estão sempre em movimento, percorrendo as três partes do tripé. Quando se fala em contexto de produção, ainda que não seja propriamente um “biografismo”, é necessário, para efeitos de interpretação e desvelamento de possibilidades, que se leve em consideração alguns aspectos do contexto cultural,



histórico e social do autor da obra. Esses aspectos não serão determinantes, mas, certamente, auxiliarão o crítico/leitor na captação das referências que sustentarão suas hipóteses de que a literatura exerce um papel fundamental como espaço de transposição de discursos e como manifestação de atos socialmente simbólicos. Por isso, para auxiliar no processo de análise deste trabalho, utilizou-se algumas informações sobre o contexto de produção de Armênio Vieira, encontrado em reportagem já mencionada, na Revista *Africanidades*

foi integrante da geração dos anos 1960 da poesia cabo-verdiana. Geração marcada por uma poesia de revolta e combate ao governo colonial português, à época sob a ditadura salazarista, tendo participado do histórico suplemento “Seló” (1962). Pelo seu envolvimento com a luta de libertação da nação cabo-verdiana amargou dois anos de enclausuramento nas cadeias da PIDE, a polícia política portuguesa (AFRICANIDADES, 2009).

De acordo com o fragmento da reportagem acima, pode-se inferir que entre o criador e o personagem existem algumas semelhanças, pois Vieira escritor, não deixa de ser uma espécie de escriba, um letrado, homem detentor de amplo conhecimento sobre diversos assuntos; assim como o escriba, também é um contador de histórias, que esteve suspenso de suas funções durante dois anos, quando esteve preso nas cadeias da PIDE – ou seria o “forte de Karnak”? Viveu sob o peso de uma ditadura, sob os desmandos de um déspota, assim como o jovem egípcio e também se envolveu na luta pela libertação de seu país. O que talvez os distinga seria a possível descrença de Vieira na real mudança da situação quando o poder muda de mãos, pois o escriba, por meio de seus pensamentos e palavras, declara abertamente suas intenções quando chegar a faraó, ou seja, manter um governo dominador, que, por sua vez, castigará os inimigos.

Do mesmo modo, existe uma certa influência do contexto de recepção na interpretação e nas possíveis análises do texto literário, pois cada leitor sofre as influências do meio em que vive, ainda que inconscientemente. Devido a isto, ampliam-se as possibilidades de atualizar a obra e (re)significar seus vários sentidos, permitindo suas muitas leituras e mantendo a obra viva ao longo do tempo, como um texto inacabado que permite ao crítico/leitor construí-lo, pois, conforme Said (1995), concorda-se que “nem o passado, nem o presente, como tampouco qualquer poeta ou artista, tem pleno significado sozinho”.

Diante do exposto, pode-se ler *O Eleito do Sol* como uma obra aberta a múltiplos significados, contendo uma riquíssima transposição de discursos que a tornam um

excelente instrumento de manifestação social e de reflexo do viver de uma e várias sociedades (ao mesmo tempo), comprovando, assim, o poder de ação e a necessidade de perceber-se a literatura como ato social e político, do mesmo modo que, atrelado à isto, apresenta-se a figura do crítico/leitor como um “operário do texto”, ou seja, aquele que trabalha em função de buscar, desvelar, revelar, mostrar, trazer à superfície do texto, seus múltiplos significados encobertos pela ficção. Esse trabalho escavatório no texto literário traz à tona outro aspecto relevante dos estudos literários, que é o de provocar o contato e um olhar interessado em outras literaturas de língua portuguesa, principalmente dos países africanos de língua portuguesa, que possuem tantos pontos de proximidade histórica e cultural com o Brasil, pois acredita-se que, conhecendo sua literatura, é possível conhecer um pouco da sua história e da sua cultura, minimizando as distâncias e, pelo menos, tornando-nos um pouco mais sensíveis e atentos a novos e/ou diferentes modos de experienciar a condição humana.

Ter aprofundado os estudos de **OES** configurou-se como uma oportunidade de repensar a forma como nos constituímos historicamente enquanto sujeitos sociais, culturais e políticos num processo de apagamentos e colagens de todas as experiências significativas do homem em seu ambiente social, pois acredita-se que “não devemos isolar a literatura da história e da sociedade” (SAID, 1995). Deste modo, a presente obra constitui-se numa alegoria do sujeito contemporâneo, que possui uma estrutura, uma forma que o identifica; mas, assim como não é possível marcar, delimitar o nível de intertextualidade na obra (Eco, 2003), também não é possível demarcar no indivíduo onde começa e onde termina a influência do passado, dos fósseis culturais em sua identidade enquanto sujeito cultural, social e político. Sabe-se que existe essa influência como parte constitutiva que o identifica, porém, devido ao seu hibridismo, ambigüidade e liquidez restam apenas diversas possibilidades de reconhecer as influências, sem, contudo, marcá-las com início e fim. Portanto, na modernidade líquida (BAUMAN, 2001), assim como na história do escriba egípcio, tudo pode ser real e, num instante, se desfazer como fumaça ou como se não passasse de um sonho, pois “em última análise, tudo o que existe, aqui como em qualquer outro ponto do Universo, tanto pode ser realidade como pura fantasmagoria, de maneira que ninguém sabe quando é que está desperto ou a sonhar” (OES, p. 58).

**REFERÊNCIAS**

**BÍBLIA SAGRADA.** São Paulo: Ave-Maria, 1994. 92. Ed.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida.** São Paulo: Jorge Zahar, 2001.

CARROL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas.** Petrópolis: Arara Azul, 2002.

Disponível em

<<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/alicep.html>>. Acesso em 02 nov. 2011.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada.** São Paulo, Ática, 1999. 4. Ed.

ECO, Umberto. As sujeiras da forma. In: \_\_\_\_\_. **Sobre a Literatura.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

JAMESON, Frederic. A interpretação: a Literatura como Ato Socialmente Simbólico.

In: \_\_\_\_\_. **O Inconsciente Político: A narrativa como ato socialmente simbólico.** São Paulo, Ática, 1992.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **POÉTIQUE**, Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades. Coimbra, n. 27, Almedina, 1979.

MAGALHÃES, Belmira. História e Representação Literária: Um Caminho Percorrido. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada.** Belo Horizonte: ABRALIC, 2002, n° 6.

MOISÉS, Leyla Perrone. A intertextualidade crítica. In: **POÉTIQUE**, Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades. Coimbra, n. 27, Almedina, 1979.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Luis Alberto Brandão e OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis:** Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SÓFOCLES. **Édipo Rei.** Disponível em

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000024.pdf>>. Acesso em 02 nov. 2011.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da Literatura: Formalistas Russos.** Porto Alegre: Globo, 1978.

VIEIRA, Armênio. **O Eleito do Sol.** Praia: Grafedito, 1990.

## LITERATURA E CULTURA: ESPAÇOS DE INVENÇÃO E (RE)INVENÇÃO DE MUNDO<sup>3</sup>

Ana Lúcia Montano Boessio

A obra literária pode ser entendida como uma tomada de consciência do mundo concreto que se caracteriza pelo sentido humano dado a esse mundo pelo autor (BORDINI e AGUIAR, 1993, p. 14).

### Introdução

Segundo Armand Mattelard (2004, p. 15), os Estudos Culturais constituem o suporte de parte essencial dos debates científicos contemporâneos sobre a cultura; emergem como um paradigma, deslocando esses estudos, antes centrados no vínculo “cultura-nação”, para um sentido mais amplo, antropológico. A questão central passa a ser então compreender até que ponto a cultura de um grupo funciona como contestação da ordem social ou como modo de adesão às relações de poder. Com essa nova abordagem, entram em jogo para serem reavaliados uma série de outros fatores, num processo incessante de expansão, passando a englobar outros aspectos e produções humanas e sociais: além de identidade étnica, idade e gênero, entram em cena também consumo, moda, identidades sexuais, museus, turismo, literatura, entre outros. Desse modo, os Estudos Culturais não visam apenas compreender as mudanças ocorridas na noção de cultura no final do séc. XX, eles também questionam o seu funcionamento na era da globalização e os riscos de reducionismos a ela atrelados, especialmente no que tange as dimensões econômicas, políticas e sociais que constituem essas relações. Na verdade, segundo o autor, no início do séc. XXI impõe-se pouco a pouco uma noção de cultura “instrumental, funcional com relação à necessidade de regulação social da nova ordem social” (MATTELARD, 2004, p. 195), tornando ambígua qualquer abordagem da cultura e de sua diversidade, assim como a legitimidade das políticas culturais:

As redes e indústrias da cultura e da comunicação são, em princípio, novas formas de construção da hegemonia. [...] Essa nova centralidade do cultural é homologada pela noção de *soft power*, toda forma de poder que não recorre à força e participa da capacidade que a potência dominante possui de fixar a ordem do dia de modo a modelar as preferências de outras nações. Inconcebível sem o crescimento em poder da arma cultural, informacional e linguística, o *soft power*, eufemismo que se poderia traduzir pela expressão menos vaga ‘dispositivo de violência simbólica’, vê-se com a tarefa de cultivar o desejo de uma ordem planetária estruturada segundo os valores do *global*

---

<sup>3</sup> Artigo publicado em Conexões Culturais – Revista de Linguagens, Artes e Estudos em Cultura - V. 01, nº 01, ano 2015, p. 25-40.

*democratic marketplace*. O domínio das novas redes [...] vai permitir rentabilizar os investimentos em matéria de representação de mundo que, há mais de meio século, [...] a chamada ‘cultura global’ realizou no mundo, ‘alfabetizando’ os consumidores, socializando-os em um modo de vida ‘global’(MATTELARD, 2004, p. 197).

Na dicotomia globalização/antiglobalização provocada pelos movimentos sociais e políticos da contemporaneidade surge, a partir de um lugar sócio-histórico, a demanda de que a cultura seja considerada um “bem público comum”, tanto quanto a educação, o meio-ambiente, a saúde e a água. E, nesse contexto, os estudos culturais, ao trazer para a arena do simbólico o sociológico e o econômico, ao mesmo tempo em que atualizam suas noções de fronteiras disciplinares, tornam-se ferramenta efetiva para a análise da cultura, agora vista como prioridade.

Nesse jogo de topologias do simbólico, como é enfatizado pelos Estudos Culturais, a linguagem torna-se o lugar onde a identidade é produzida, ou seja, dentro de um discurso; e sendo a identidade relacional, a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades que acontecem na fronteira com a diferença. Desse modo, as práticas e relações sociais não apenas ganham sentido, mas também definem quais os participantes incluídos e quais os excluídos do contexto social. A interação face a face torna-se então o *locus* no qual o indivíduo negocia as identidades, evidenciando o lugar/identidade que sustenta, sendo que, quando as diferenças interacionais permanecem despercebidas, isso pode ter sérias consequências na constituição dos sujeitos, especialmente quando se pensa a questão do gênero, uma vez que a identidade é resultado dos processos de identificação com determinadas comunidades de fala.

Portanto, partindo do conceito de “cultura como invenção”, proposto por Roy Wagner, e tendo como referencial teórico as obras de Vincent Jouve e Jean Grondin, este trabalho tem por objetivo analisar o texto literário como espaço de confluências múltiplas e, conseqüentemente, de desvelamento, invenção e/ou reinvenção da cultura à qual se relaciona, trazendo como exemplo a representação do feminino na obra *o remorso de baltazar serapião*, de Valter Hugo Mãe. Ressalta-se que, por ser uma escolha do autor o uso de minúsculas inclusive para nomes próprios e início de períodos, o mesmo procedimento foi mantido aqui também.

## Texto Literário, Linguagem e Cultura

Todos os livros favorecem a descoberta de sentidos, mas são os literários que o fazem de modo mais abrangente [...], a literatura dá conta da totalidade do real, pois, representando o particular, logra atingir uma significação mais ampla (BORDINI, 1993, p. 14).

Como toda questão relevante, pensar os estudos literários permite diferentes abordagens. Uma delas é a via da linguística, já que, como afirma Vincent Jouve (2012) uma obra literária é *texto*, linguagem num funcionamento peculiar, ou seja, fato linguístico. Outra abordagem seria pelos estudos culturais, tendo em vista que a literatura é uma das manifestações culturais do homem em sociedade. E pode-se também pensar a literatura enquanto “arte”, com todas as problematizações que o termo possa carregar e, então, cairmos num campo específico da filosofia que há muito tem se ocupado dessas questões – a estética. Este artigo propõe a junção dos dois últimos campos: os estudos culturais, com sua contribuição para o entendimento do conceito de cultura, e a estética, uma vez que aqui a literatura é apresentada com o estatuto de “objeto de arte”.

Já há algum tempo, o espaço dos estudos literários tem sido de tal modo relativizado que se faz necessário lembrar que sua função transcende a mera definição e catalogação de obras e estilos; ao contrário, trata-se de oferecer ao leitor, e ao acadêmico em específico, a oportunidade de desenvolver um pensamento complexo, uma reflexão, uma prática hermenêutica. Além disso, independente do período histórico que se estude, pode-se identificar claramente um pensamento filosófico permeando, até mesmo determinando os direcionamentos no campo dos estudos literários, o que amplia significativamente a demanda de um estudo interdisciplinar. Basta que se pense nos vários sentidos que o termo hermenêutica recebeu no séc. XX; por exemplo, partindo do pressuposto de “doutrina da verdade no campo da interpretação” – a arte de interpretar corretamente um texto –, passando pela afirmação de Nietzsche de que “não há fatos, só interpretações”, até chegarmos nas correntes que marcaram a segunda metade do séc. XX e que configuram o pensamento hermenêutico contemporâneo, tais como estruturalismo, pós-estruturalismo, etc. (GRONDIN, 2012). O importante é que, seja qual for o conceito e função que se atribua à hermenêutica, ela sempre será uma prática ligada à necessidade e ao desejo de interpretar, de compreender um texto, um discurso; ou seja, um instrumento de leitura de mundo numa dimensão mais ou menos geral, mais ou menos universal.

Como afirmava Schleirmacher (apud GRONDIN, 2012, p. 28), a operação fundamental da hermenêutica ou do entendimento deveria assumir a “forma de uma *reconstrução*. [...], entender o discurso, de início, tão bem e, posteriormente, melhor que seu autor [...]”.

Esse pensamento de universalização avança juntamente com a percepção de uma dimensão de estranhamento cada vez maior na pós-modernidade – o discurso do outro representando sempre um momento de estranheza. E é a partir dessas reflexões hermenêuticas que se configuram os estudos literários. Consequentemente, para que se acesse de modo efetivo qualquer teoria pós-moderna, será necessário dar um ou muitos passos atrás, em busca do pensamento filosófico que provocou ou embasou a abordagem teórico-literária contemporânea, bem como sua inserção ou relação com um determinado contexto histórico, social e cultural.

Sendo assim, para que se apreenda com a devida complexidade a representação do sujeito ficcional contemporâneo, vale lembrar aqui Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), quando enfatiza a dificuldade que as ciências sociais encontram hoje para dar conta da complexidade do próprio conceito de identidade. O autor, ao discutir a “crise de identidade” da sociedade contemporânea, aponta a desestabilização do mundo social como fruto do declínio das chamadas velhas identidades, e consequentemente da passagem de um sujeito unificado para o sujeito moderno fragmentado. Na visão de Hall, as identidades modernas estão passando por um processo de descentramento, fruto das transformações nas sociedades modernas globalizadas, iniciadas no final do século XX, e que tem por marca a mudança constante, rápida e permanente. Essas mudanças, inclusive na relação do sujeito com o tempo, que se tornou muito mais acelerada, levaram à fragmentação de conceitos e práticas até então balizadoras do comportamento social e cultural do homem: questões como classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, representavam sólidas localizações para a identidade do sujeito social. A perda de um eixo fixo de referência torna a identidade no que o autor chama de “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação aos modos pelos quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos cercam. Como afirma Anthony Giddens,

nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS apud HALL, 2006, pp. 37-8).

Já David Harvey é mais contundente ao definir modernidade, afirmando que ela não é apenas "um rompimento impiedoso com toda e qualquer condição precedente", mas caracteriza-se "por um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior" (2004, p. 12). Na visão do autor, intrinsecamente, somos constituídos por identidades contraditórias que tem na cultura nacional uma das principais fontes para uma idealizada identidade cultural unificada – a ideia de nação irá dissolver as diferenças de classe, gênero ou raça, substituindo-as pela ideia de “povo”. Entretanto, a identidade é definida historicamente e não biologicamente, o que significa que o sujeito possui identidades diferentes em períodos diferentes, à medida que haja alterações nas relações e sobretudo nos turnos de poder, os quais são marcados por práticas discursivas, isto é, diferentes formas de poder cultural. A arte, e a literatura mais especificamente, consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, torna-se o espaço de desvelamento desses processos sociais, culturais e até mesmo históricos, uma vez que se movimenta em sintonia com esses contextos.

Como dito anteriormente, a despeito de todos os questionamentos referentes ao objeto e à noção de arte, a reflexão estética nunca cessou: os conceitos mudaram, os espaços se ampliaram e se abriram para dimensões que transcendem o belo, o gosto, colocando a obra em contexto, numa relação direta com a cultura, a educação, a comunicação (ou impossibilidade de), com o tempo, como uma maneira particular de significar (JOUVE, 2012, p. 14). Isto porque a arte é por essência um conceito aberto.

Obviamente, não é objetivo deste artigo fazer um estudo histórico do conceito de arte, mas defender pelo prisma dos estudos culturais a relevância dos estudos literários como estratégia de leitura do homem contemporâneo, enquanto sujeito social que se constitui na exata proporção em que faz uso da linguagem. Conseqüentemente, enfatiza-se a relevância do texto literário como espaço de desvelamento da cultura e do mundo. Isto porque, assim como os Estudos Culturais, os Estudos Literários são por excelência um espaço de questionamento, igualmente marcado pelo surgimento de novos paradigmas, sobretudo no final do séc. XX. Neste caso, não mais “o que é arte”, mas “o que hoje entendemos por arte” (JOUVE, 2012). A questão é, então, o que essa mudança paradigmática provoca: inevitavelmente, levará a uma ampliação do campo de estudo e sua aplicação, pois tornou-se um espaço constantemente aberto às diferentes concepções e aplicações do termo e conceito de “arte”. E, apesar da afirmação de Vincent Jouve (2012, p. 29), de que as “questões que são postas à arte claramente não são postas do



mesmo modo à literatura”, essa mudança coloca também os estudos literários numa condição de “liquidez”, como diria Zygmunt Bauman (2001), evidenciando a sua dimensão trans-histórica e transcultural.

Segundo Jouve (2012, pp. 35 e 36), é próprio da literatura “satisfazer ao mesmo tempo uma expectativa estética e uma exigência intelectual. [...] a forma jamais é percebida como limitada ao plano estético: o leitor também espera de sua leitura um lucro intelectual”. Esse lucro é fruto justamente das aproximações que o leitor é capaz de fazer com outros aspectos transtextuais, a partir de uma competência, em primeiro lugar, linguística. Para isso, esse leitor deverá ser necessariamente capaz de depreender a carga de ironia intertextual impregnada nos implícitos, metáforas e outros elementos linguísticos, já que linguagem e poder formam um binômio inseparável: toda relação social é marcada pelo poder, e o valor do discurso depende das relações de força entre um produtor e um consumidor desse discurso, o que significa que esse poder é permeado pela linguagem (BOURDIEU, 1977).

Portanto, levar em conta o modo como as pessoas negociam identidades sociais, ou como a situação multilíngue se configura na comunidade, real ou ficcional, adquire grande relevância por tornar-se um elemento desvelador de uma cultura que se afirma e consolida tanto pelo não dito, pela ausência de voz de alguns membros dessa comunidade, quanto pelo que se apresenta de forma explícita, considerando-se também a relatividade desses construtos linguístico-culturais, uma vez que sofrem alterações à medida que as posições de poder se alteram na arena social.

### **A Cultura do feminino**

Talvez por ser recente – surge no final do séc. XX – a crítica feminista traz no seu cerne as marcas do sujeito da segunda, ou pós-modernidade; um sujeito desprovido de unidade, fragmentado e, por conseguinte, com sua identidade igualmente abalada, desintegrada. Sendo assim, do mesmo modo que os Estudos Culturais precisaram rever suas fronteiras interdisciplinares para dar conta de um sujeito e de uma sociedade marcados pela ambiguidade, torna-se necessário pluralizar o olhar sobre as questões do feminino, a fim de abarcar os múltiplos aspectos em jogo, já que a crítica feminista busca entender e situar o sujeito-mulher não apenas no âmbito da representação literária, mas também histórica e culturalmente através das práticas culturais de que esse sujeito se vale para se constituir, assim como das que são usadas por outros sujeitos para constituí-lo.

Entre as várias possibilidades, E. Showalter (1994, p. 24) propõe duas modalidades de crítica centradas na figura feminina: a crítica ideológica (a mulher como leitora) e a ginocrítica (a mulher como escritora). Este segundo caso tem seu foco na caracterização da personagem, mas sobretudo na figura do narrador, uma vez que este é a instância enunciativa e, conseqüentemente, é a voz que posiciona os demais elementos da narrativa. Além disso, é ele o portador da ideologia constitutiva da personagem feminina e de todos os elementos que envolvem as relações da mulher na sociedade.

Tendo a diferença como ponto de partida, a autora discute também quatro modelos teóricos: de cunho biológico, para o qual o corpo define a diferença de gênero; o linguístico que vê no uso da linguagem a marcação das diferenças de gênero; o modelo psicanalítico, fundamentado em Freud e Lacan, o qual defende que as relações da mulher com a língua e as produções culturais são definidas pela ausência do falo; por último, o modelo cultural, que analisa o feminino como experiência coletiva no grupo cultural, reconhecendo a igualdade na diferença, inclusive de classe, etnia, nacionalidade, etc. Nesta perspectiva, a autora pontua a diferença como o “*locus* da linguagem revolucionária das mulheres”, uma vez que é através da linguagem que a situação cultural da mulher, as diferenças e repressões são representadas, tornando o espaço social numa zona de confronto de valores (ROSA, 2010, p. 35). A “voz do outro” configura aqui a relação entre diálogo e ideologia, como proposto por Mikhail Bakhtin. Como afirma Graça Paulino (apud ROSA, 2010, p. 35), “se o diálogo no romance é uma forma de representar discursos dentro do discurso, dando voz às personagens, ele faz com que estas passem do nível do enunciado ao da enunciação, e, conseqüentemente, ele, então, interfere nas relações de poder do discurso ficcional”. Então, pensar o discurso enquanto veículo de manifestação de poder torna evidente que a linguagem não apenas comunica, ela é o nosso meio de agir no mundo. E se pensarmos em termos de construção ficcional, esse processo torna-se ainda mais forte e contundente, justamente pelo tratamento que a linguagem recebe ao incorporar figuras de linguagem, além do grau de densidade e ambigüidade agregada ao significante pela carga poética:

no romance, as linguagens, com suas diversas dimensões ideológicas, sempre se entrelaçam, representando o plurilinguismo social, sem dar lugar à palavra autoritária. [...] a hibridização, a interrelação [sic] dialogizada e os diálogos puros são três categorias que se equivalem na função de criar a imagem social e multifacetada da linguagem no romance (BAKHTIN apud ROSA, 2010, p. 36).

Ao estabelecer uma diferença entre o lugar do autor e o do texto, Bakhtin, em *Estética e Teoria do Romance* (1978), afirma que, devido ao fato do discurso no romance atender a diferentes fins, pois cada enunciação do narrador e personagens constitui novos atos de fala, o discurso adquire um grau polêmico. Isto porque, a despeito do distanciamento do narrador, os valores do autor estão implícitos no texto e acabam sendo transmitidos ao leitor, o que, por um lado, pode reduzir o narrador a um mero instrumento desse processo; por outro, esse distanciamento é o que vai assegurar a polifonia do discurso, impedindo que a voz e, conseqüentemente, os valores do autor ganhem exclusividade na narrativa. A relação dialógica dar-se-á, na visão de Bakhtin, quando o “narrador se questiona sem anular-se, e o positivo ou negativo não se definem para o leitor” (ROSA, 2010, p. 37), chegando ao leitor na forma de ambivalência. É essa construção narrativa polifônica, ambígua, que se pode identificar na obra de Mãe, pelos atos de fala do narrador e personagem principal, Baltazar.

Através de estruturas dialógicas dicotômicas entre masculino e feminino, enunciação explícita e implícita, vai se construindo um espaço polifônico, onde os atos de fala (ou ausência de) vão constituindo ao longo da narrativa um jogo crescente de forças ambivalentes e que representam as diferenças dos discursos das personagens. Ou seja, o diálogo, ao mesmo tempo em que representa o discurso direto entre as personagens, é também o espaço de confronto de valores e de marcação dos espaços de poder na arena social ficcional, que ganha carga de representação da própria dinâmica social no mundo.

Analisando esta questão pelo viés antropológico, Roy Wagner, em *A invenção da cultura* (WAGNER, 2012, p. 18), faz uma comparação entre certas ciências cujos paradigmas mantem uma imobilidade congelada, e a antropologia que, segundo o autor, é pura dialética, “um jogo de exposições (e refutações) por vozes disparatadas ou uma eclética soma de tudo e mais um pouco dentro dos manuais”. Ou seja, a antropologia é uma disciplina na qual “um autor é obrigado a destilar a sua própria tradição e seu próprio consenso”, elegendo observar fenômenos humanos a partir de um “exterior”, entendendo, contudo, que uma perspectiva exterior é tão profundamente criada quanto as nossas mais confiáveis perspectivas “interiores”. Desse modo, a própria cultura é apresentada como uma espécie de ilusão, um contrapeso (e uma espécie de falso objetivo) para ajudar o antropólogo a ordenar suas experiências.

E é neste ponto que se pode estabelecer uma relação direta entre o fazer do antropólogo e o fazer do escritor literário, como é o caso do narrador da obra de Valter

Hugo Mãe, baltazar, que constantemente recorre aos referenciais culturais herdados da figura paterna para orientar-se e justificar suas atitudes na relação com o outro, em especial o outro feminino, sobretudo sua mulher, ermesinda, cuja presença silente ocupa completamente o mundo psíquico de baltazar. Nessa inter-relação, fica evidente o que Wagner chama de “dinâmica cultural” (2012, p. 26), a qual é baseada na mediação de domínios de responsabilidade (e não responsabilidade) humana. baltazar configura-se como um sujeito atormentado, justamente por entender-se como responsável por honrar o contrapeso da tradição de domínio masculino sobre a educação/controlar do feminino, inclusive no que se refere ao papel da mãe em relação aos filhos, que deveriam ser protegidos ao máximo da sua influência, conforme narra a personagem:

a minha mãe deixava de falar comigo e com o aldeguendes, porque lhe saíam coisas de mulher boca fora, e barafustar, como fazia, era encher os ouvidos dos homens com ignorâncias perigosas. uma mulher é ser de pouca fala, como se quer, parideira e calada, explicava o meu pai, ajeitada nos atributos, procriadora, cuidadosa com as crianças e calada para não estragar os filhos com os seus erros. ... liberta das intenções de nos educar coisas inúteis ou falsas, que fizessem de nós rapazes menos homens ou simplesmente iludidos com um mundo que só as mulheres imaginavam (MÃE, 2010, p. 17).

É na sua função simbólica e problematizadora, como representação do feminino, que ermesinda, apesar de desprovida de voz enquanto sujeito no “interior” daquele modelo social, constitui-se para o narrador num elemento perturbador, uma voz constante em sua mente, numa espécie de efeito contrastante, dialético. Esse contraste gera em baltazar uma crescente inquietação por ver-se induzido a reproduzir as práticas socioculturais do pai, desconstitutivas de um feminino com o qual estava “casado de igreja” e, portanto, autorizado para tê-la só sua e educá-la à maneira das suas fantasias, “como devia ser, como devia ser um pai de família, servido de esposa, a precaver tudo, a ter as vezes de responsável” (MÃE, 2010, p.22).

À medida que o processo de desconfiguração física de ermesinda avança, começa a aflorar um princípio intuitivo, um desejo, se assim podemos chamar, de que talvez tudo pudesse ter sido diferente, o que culminará na verbalização do seu remorso nas duas últimas páginas do romance:

eu sentiria até ali o remorso dos bons homens, como havia pensado, remorso duro de tão dignamente administrar a educação da minha ermesinda. mas até ali, pensei, até ali, porque naquele momento, mais do que a condenação de restarmos os quatro encurralados para todos os avios, ocorreu-me a falha grave

do meu espírito. e tão amargamente me foi claro que, por piedade ou compreensão com os meus companheiros, e talvez por ausência da voz da minha mulher, passara para lá do limite. o remorso dos bons homens já não me assistia, senão só a burrice e ignorância de quem abdicara da sua mulher (MÃE, 2010, p. 193).

Segundo Wagner (2012, p. 24), no aspecto coletivo da simbolização, os símbolos diferenciadores assimilam ou englobam as coisas que simbolizam. Este efeito, que “sempre opera para negar a distinção entre os modos”, é o que o autor chama de “obviação”. Focalizando a atenção nesse “controle”, o simbolizador percebe o modo oposto como algo bastante diferente, uma “compulsão” ou “motivação” interna. É o que parece acontecer com Baltazar, assim como com todos os outros homens de sua família que o antecederam, representados pela figura paterna, os quais demonstraram ter a mesma compulsão por controle e desconstituição do “diferente”; neste caso, o feminino, aproximado na narrativa, como dito anteriormente, a uma figura endemoniada e, portanto, perigosa, sobretudo para o futuro do sujeito masculino. Como o narrador costumava dizer, “o mundo que as mulheres imaginavam era torpe e falacioso, viam coisas e convenciam-se de estupidez por opção...” (MÃE, 2010, p. 17).

Como o instrumento da literatura é a linguagem, essa invenção cultural do feminino encontra no universo narrativo de Mãe um espaço especial de desvelamento, um campo fértil para provocar, perturbar um sujeito social acostumado, como Baltazar, a simplesmente reproduzir automaticamente a sua tradição, fazendo com que no jogo linguístico entre signo, significado e significante, este último se distancie tanto do significado que o mesmo quase se torna esquecido. Um jogo que, levado às últimas consequências, como é o caso da escrita de Valter Hugo Mãe, acaba gerando um estranhamento entre os muitos níveis de interlocução com e na obra, o que potencializa sua força. Porém, como afirma Lacan (1955-56), a palavra é um “signo terrível”, “quanto mais o significante nada significa, mais indestrutível ele é”.

É no trabalho sobre a linguagem que a obra de Valter Hugo Mãe excede em força e contraste, desvelando os deslocamentos nos processos de troca social e nos atos de comunicação; é na escolha dos signos linguísticos que retumba a ausência de voz, de poder na relação com o outro; que se delineia a sexualidade feminina; que a violência contra o feminino torna-se escândalo aos olhos do leitor. Na obra de Mãe, se a mulher tem voz ou movimento é assim, descontrolado, endiabrado, animalizado. As mulheres de Mãe destilam uma cultura inventada pelo homem, carregam o contrapeso de uma tradição

que, se e quando questionada, nunca o é o suficiente para mudar a dinâmica de poder e voz na arena social. No universo fantástico do autor, a tradição reevocada nas inter-relações entre masculino e feminino não choca, não surpreende, não espanta nem mesmo o próprio feminino, enquanto personagem. Caberá ao leitor, quietamente, digerir cada palavra, cada nome minúsculo, cada vírgula na solidão e impotência da sua condição de “outro” na obra.

### **Considerações finais**

Feminino, literatura, cultura: pensar o feminino e suas representações, independentemente da abordagem escolhida, implica necessariamente uma análise que inclua as dimensões históricas, sociais e econômicas, mesmo quando o foco é a representação do feminino na narrativa literária. Como dito anteriormente, a linguagem não só é o material de construção da literatura, ela é também a marcação dos espaços de poder e/ou não-poder do sujeito na arena social, especialmente quando a questão é o feminino; portanto, linguagem não pode ser pensada, entendida ou estudada de modo isolado. E assim como não podemos separar literatura de linguagem, que é o seu material de construção, também não se pode separar linguagem do contexto social em que é produzida, já que é a linguagem que constitui o homem como sujeito social e consequentemente cultural.

Entendida por essa dimensão social, pode-se perceber que a linguagem do feminino passou pelo mesmo processo de apagamento por que passam todas as minorias: “a voz das mulheres sempre foi silenciada, o que a impediu de desenvolver uma linguagem própria” (ZINANI, 2013, p. 26). Isso significa que, independente da causa, o caminho para a conquista do espaço feminino dar-se-á inevitavelmente como o caminho de qualquer minoria: através da apropriação da linguagem, à medida que a mulher construa um discurso próprio, fruto de uma leitura de mundo cada vez mais plural e crítica. Porém, é preciso ressaltar que essa construção não deverá ocorrer apenas no âmbito sociológico ou econômico. É preciso que sua visibilidade chegue também ao campo da arte e da crítica literária propriamente femininas, transformando o silêncio milenar a que o feminino sempre esteve submetido em discurso legível, audível, fazendo o que Zinani chama de “rito de passagem”, a travessia do invisível para o visível. E sendo o texto literário o espaço da imagem poética forte, capaz de provocar o realce total do psiquismo (BACHELARD, 2003), torna-se um espaço privilegiado para o desvelamento da condição social, cultural ou mesmo histórica do homem e, em especial, dessa condição

de silenciamento do discurso feminino, como se pode ver em *o remorso de baltazar serapião*.

Num misto de realidade e ficção, num jogo perfeito entre ética e estética, entre forma e conteúdo, a obra de Mãe induz o leitor ao que Eagleton (2006, p. 6) chama de “consciência dramática da linguagem”, a qual tem o poder de renovar nossas reações habituais e nos fazer perceber “objetos” que nunca ou há muito tempo não eram percebidos. Porque o texto literário tem que “lutar com a linguagem de forma mais trabalhosa, mais autoconsciente do que o usual, o mundo que essa linguagem encerra é renovado de forma intensa”. E “intenso” por certo é um adjetivo que se aplica perfeitamente ao texto de Mãe, que não poupa adjetivações e neologismos para provocar um leitor que constantemente (e talvez possamos dizer, inutilmente) busca no seu próprio contrapeso cultural discursos que contradigam aquelas práticas sociais, que as mantenham distantes de uma condição real, de qualquer dimensão do contemporâneo e, principalmente, de uma condição de atualidade, de modo a se acalmar, a fazer paz com o mundo ao qual pertence. E aqui o leitor/narrador aproxima-se do antropólogo, na tentativa de construir uma ilusão; como diria Wagner, de inventar, uma visão de mundo que dê conta de qualquer “irregularidade” como acidente. Mas o mundo de baltazar aproxima-se mais do que Sperber chama de “buraco negro”, uma nuvem de poeira obscurante que

equivale ao lugar onde a referência cessa; obtém “conhecimento” ao se formar uma metáfora, mas trata-se de um conhecimento forjado em um âmbito pessoal por imitação de um conhecimento “enciclopédico” (isto é, convencional) mais amplamente sustentado (SPERBER apud WAGNER, 2012, p. 28).

O problema é que, na obra de Mãe, as metáforas, e sobretudo o jogo entre elas, são difíceis, indigestas porque saturadas de questões éticas das quais o leitor desavisado tenta escapar pelo fantástico da obra. O mundo de baltazar é um mundo não coincidente, “inatual”, como diria Agamben (2009) e, portanto, podemos dizer, verdadeiramente contemporâneo. A discronia presente em *o remorso de baltazar serapião*, na voz do protagonista, torna evidente a sua consciência de que não pode fugir de si mesmo; o seu tempo, ou (des)tempo pertence a ele irrevogavelmente e isso é o seu conforto e a sua sina: eles são os “sargas” e assim permanecerão naquele mundo e naquele tempo. Mas aqui o leitor não encontra mais resguardo na figura do narrador, ele é deixado a esmo, entregue a si mesmo, ciente de que Cultura, e por consequência a tradição, é matéria efêmera,

intangível. Como o narrador, o leitor fica entregue a sua condição de contemporâneo e, como tal, na visão de Agamben, deverá manter o olhar fixo no seu tempo, não para perceber as suas luzes, mas o seu escuro:

[...] esse escuro não é uma forma de inércia ou passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provem da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Eis aí o poder do texto literário; eis aí a grande provocação da obra de Mãe: não podemos negar as sombras do nosso tempo, as trevas multisseculares que uma cultura de culpa e segregação tem gerado, e que recorrentemente tem tido sua atenção e sua força voltadas para a (des)constituição de um feminino que, como ermesinda, se faz escandalosamente audível pela insistência de uma presença silente, destituída de discurso. Apesar de não ser escrita por uma mulher, a escrita de Valter Hugo Mãe tem a marca de um texto genuinamente feminino: a polifonia; e como um texto palimpséstico, típico de uma escrita feminina, “impõe um duplo esforço de decodificação, uma vez que remete para a necessidade da leitura das entrelinhas e da interpretação do não dito, o que viabiliza o entendimento do sentido latente do texto – a história silenciada” (ZINANI, 2013, p. 27).

## Referência

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: ARGOS, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Disponível em:

file:///C:/Users/Aboessio/Downloads/BAKHTIN,%20Mikhail.%20Est%C3%A9tica%20da%20Cria%C3%A7%C3%A3o%20Verbal.%20S%C3%A3o%20Paulo.%20Martins%20Fontes,%202003.%20(1).pdf.

\_\_\_\_\_. **Esthetique et theorie du roman**. Paris : Gallimard, 1978.

BOURDIEU, P. **L'économie des échanges linguistiques**. Langue Française, 34, maio 1977. \_\_\_\_\_.

Disponível em:

<http://ucbweb2.castelobranco.br/webcaf/arquivos/12933/11099/AEconomiadasTrocasLinguitcasPierreBourdieu.pdf>. Visitado em: 08/05/2014.



EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**. Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, Sigmund. (1932/1976). A Feminilidade. Em: **Obras Completas**. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1923/1976). Organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade. In: **Obras Completas**. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 2004.

LACAN, J. **O Seminário livro 3**, As psicoses. Rio de Janeiro, 1955-56.

MÃE, Valter Hugo. **o remorso de baltazar serapião**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

MATTELARD, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

RIBEIRO, Rosângela Maria. **Relacionamento amoroso: sofrimento feminino na contemporaneidade**. Dissertação de mestrado. Universidade Católica de Goiás, 2007. Disponível em: [http://tede.biblioteca.ucg.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=324](http://tede.biblioteca.ucg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=324). Site visitado em: 28/04/2014.

ROSA, Cristina (org.). **Das leituras ao letramento literário**. Belo Horizonte: FaE/UFMG; Pelotas: UFPel, 2010.

SOLLER, C. (1997). O sujeito e o Outro I. Em: R. Feldstein, B. Fink, M. Jaanus (Orgs.); D. D. Estrada (Trads). **Para ler o Seminário 11 de Lacan: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZINANI, Cecil Jeanine A. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. 2 ed. Caxias do Sul: EDUCS, 2013.

## MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E IMAGINÁRIO: A TRAMA ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA EM *NUNCA FUI PRIMEIRA DAMA*<sup>4</sup>

Ana Lúcia Montano Boessio

Otávio Botelho Rosa

### INTRODUÇÃO

Pensar a obra de Wendy Guerra implica vislumbrar um território nebuloso, cujos limites se dissolvem cada vez mais à medida que adentramos a narrativa. Apesar de ainda inédita em sua terra natal, *Nunca Fui primeira Dama* já foi publicada em oito países e, além de ter sido lançada no Brasil em 2010, foi também uma das grandes estrelas da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty/RJ) naquele ano.

Situada numa Cuba pós-revolução, a obra de Guerra configura-se como um grande palimpsesto, um espaço fragmentado que se constitui a partir de um jogo entre memórias pessoais e fatos históricos, inclusive nomes verídicos da luta revolucionária cubana, sobretudo de integrantes do movimento 26 de Julho, como Fidel Castro, Che Guevara, Albis Torres e Célia Sanchez. Tudo isso mesclado a elementos e personagens da cultura cubana e internacional da época – fragmentos de poemas, de músicas, de livros, e até de supostos diários, os quais, através da trama ficcional, ganham voz e força de autenticidade, representando o caminho trilhado pela autora/personagem na luta por resgatar a própria identidade diluída na memória histórico-política de Cuba.

Através de seu alter ego, a narradora, Nadia Guerra, se autodenomina “órfã” devido a uma infância marcada pela ausência dos pais, os quais eram vinculados à militância revolucionária cubana e que, mais tarde, foram coagidos a deixar a ilha. Ao longo do texto, pode-se observar a preocupação da escritora cubana, que vivenciou muitos dos fatos históricos registrados na obra, com a questão da memória, a qual se constitui, desconstitui e se reconstitui a partir de fragmentos pessoais e coletivos, entre o passado e o presente de uma nação cuja representação ganha dimensões corpóreas: Nadia Guerra não apenas carrega suas memórias no próprio corpo, mas também as vê refletidas no corpo do Outro. Como afirma a narradora, “meu país, meu museu pessoal” (GUERRA, 2010, p. 97).

---

<sup>4</sup> Artigo publicado na Revista FSA, Teresina, v. 14, n. 1, art. 2, p. 30-56, jan./fev. 2017

E é assim que, ao tecer a trama dessas memórias, a autora constrói a sua narrativa em um jogo entre literatura e história, fazendo desta seu cenário principal, ao mesmo tempo em que faz da memória subjetiva um espelho desvelador da sociedade, marcado sobretudo pelas opacidades do esquecimento e/ou da interdição. Portanto, a partir de uma abordagem comparatista e tendo como referencial teórico as obras de Paul Ricoeur, Jacques Le Goff e Michel Maffesoli, o objetivo deste trabalho é analisar o espaço da memória e do imaginário e sua inter-relação com a História na constituição da identidade da personagem Nadia Guerra, alter ego da autora.

### **Memória e esquecimento: o jogo fragmentado do espaço ficcional**

Trabalhar sob a perspectiva de um estudo comparatista com ênfase na memória implica trabalhar com uma série de representações cujo eixo norteador torna-se a dimensão temporal. Neste sentido, pode-se pensar a obra de Wendy Guerra na mesma perspectiva apresentada por Paul Ricoeur (2007, p. 18), quando afirma que memória, história e esquecimento são três mastros que embora “sustentem velames entrelaçados, mas distintos, eles pertencem à mesma embarcação, destinada a uma só e única navegação [...]: narrar o passado”.

Como dito anteriormente, através de elementos ficcionais, autobiográficos e de referências históricas, em *Nunca fui primeira Dama*, a personagem Nadia Guerra encarna a representação de um sujeito atormentado por uma identidade diluída em fragmentos de uma memória individual que constantemente se contrapõem com a história política oficial de Cuba. Nadia, filha de revolucionários, configura-se como um elemento dicotômico, contrastante numa sociedade marcada por fortes ícones políticos e culturais, uma vez que essas imagens se dissolvem na experiência da personagem como sujeito social em uma Cuba pós-revolução, governada pelos irmãos Castro. Já nas primeiras linhas, a “filha de todos, do país de ninguém” (2010, p. 07) começa seu jogo entre fato histórico e ficção, entre memória e imaginário, fazendo suas ressalvas de microfone aberto em um programa de rádio ao vivo, assim como sua mãe fez no passado: “pela primeira vez vou lhes dizer, com o microfone aberto, tudo o que penso, tudo o que eu senti em cada uma das manhãs de minha vida [...], tudo aquilo que não me atrevi a dizer até este minuto” (GUERRA, 2010, p. 07).

Músicas, fragmentos de obras literárias e comentários são elementos de seu programa, através dos quais ganham voz as reflexões de uma jovem ao mesmo tempo

descrente e desejosa de mudanças: “- Meus caros: Tenho uma notícia para vocês: eu também espero que as coisas melhorem para meus filhos” (GUERRA, 2010, p.10). Como previsto, a “companheirinha” (GUERRA, 2010, p. 30), como era chamada pelo Partido, é acusada pelos seus atos de indisciplina e se vê obrigada a deixar a ilha sob pena de sofrer punições mais drásticas, como aconteceu a sua mãe que, por razões dúbias, foi afastada do mesmo programa, com a justificativa de que estava apresentando “transtornos”. Então, para evitar ter o mesmo destino da mãe, escreve uma carta à Direção da Emissora, informando seu afastamento voluntário. Deixando Cuba, Nadia decide resgatar sua história pessoal, através da busca pela mãe, cuja história se confunde com a própria história da revolução; segundo suas próprias palavras, não quer seguir sendo ninguém ou “nadie/Nadia”.

Através de um discurso enfático, a narradora desvela a ambiguidade do próprio nome – Nadia em russo significa esperança e, em português, extraíndo-se o fonema (i), o que resta é a palavra “nada”; ou seja, “esperança do nada” (GUERRA, 2010, p. 47). Nesse jogo de ambiguidades proposto pela autora, não por acaso (e não sem relevância) a estrutura ficcional constitui-se na forma de diário. Fonte de informações pessoais e históricas, como enfatiza Le Goff (1990, p. 425), “a utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória”. A personagem principal em seu diário, através de sua memória individual, vai tecendo comentários afetivos da memória coletiva de muitas crianças da ilha, mostrando a fragmentação de indivíduos que como ela, em função da militância política dos pais, sofreram a sua ausência e até mesmo o apagamento da estrutura familiar: “Os filhos desses mártires que cresceram comigo também não se lembram dos pais. Do herói, sim; do pai, não. Protegidos, camuflados em seus vacilos, eu nunca soube exatamente como eram meus pais” (GUERRA, 2010, p.12).

A personagem se lança, então, em um trabalho escavatório em busca de registros na memória coletiva para encontrar as memórias da própria mãe: escreve cartas a amigos, amantes da mãe, a instituições, etc. Aqui, o recurso da carta, ou seja, do texto escrito, torna evidente a preocupação com o esquecimento e, ao mesmo tempo, a importância da escrita como registro dos traços do passado – a escrita constitui-se, assim, como uma reação contra a fatalidade da perda. Talvez seja esta a razão de a figura materna na obra ser o grande eixo constitutivo não apenas do resgate da memória da personagem, mas também de uma memória de nação, e o próprio fio condutor da obra como um todo. Isto é, configura-se como o ponto de partida para buscar o que vem a ser a memória individual

de Nadia Guerra. Uma estratégia narrativa competente e efetiva, que evoca uma percepção socrática da memória. Segundo Mugnier, (apud RICOEUR, 2007, p. 37),

os atos de recordação se produzem quando uma mudança (*Kinesis*) sobrevém após outra. Ora, essa sucessão pode ocorrer conforme a necessidade ou conforme o hábito; [...], a prioridade concedida ao lado metódico da busca (termo caro a todos os socráticos) explica a insistência na escolha de um ponto de partida para o percurso da recordação. [...] O ponto de partida fica em poder do explorador do passado, mesmo que o encadeamento que se segue dependa da necessidade ou do hábito.

A memória individual da narradora é retratada através de uma prova documental, o próprio diário. Percebe-se que a própria estrutura da narrativa pode ser vista como um compêndio de lembranças fragmentadas, não lineares: Nadia vai inserindo, em meio aos seus apontamentos lineares, representações do seu olhar interior, rompendo com o fio condutor do romance, fazendo o que Platão (apud RICOEUR, 2007, p. 27) chamaria de “representação presente de uma coisa ausente”.

A exploração do passado de Nadia Guerra desvelará a realidade de uma jovem inconformada, cansada dos abusos autoritários propostos pelo regime político, sendo que a dicotomia memória/imaginação configura-se como estratégia de denúncia, e mostra o quanto esta é necessária à criação de defesas que evitem no presente que ela caia nas armadilhas de um futuro incerto: “Chega de adorar todos os santos. Não devo nada aos heróis, não posso nem mais um dia de minha vida, jurar-lhes lealdade com a mão na testa, pois não poderei cumpri-la. Desde menina repito seus nomes como um robô; [...]” (GUERRA, 2010, p.13).

As lembranças de uma menina que durante muito tempo respeitou e fez uso de regras é muito distinta da visão crítica da narradora. Nota-se que Nadia está atualizando suas impressões, fazendo de suas memórias uma ferramenta de releitura, o que provavelmente facilitará o entendimento do futuro, pois “o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios” (LE GOFF, 1990, p. 424). Em consonância com o que afirma o autor, a releitura da história feita por Nadia também é uma ordenação e reordenação de vestígios que mesclam memórias pessoais e memórias históricas, fazendo da imagem poética uma grande metáfora da nação cubana. Muitos são os recursos utilizados para representar o passado na narrativa de Guerra. As dimensões visuais da obra impulsionam a configuração do espaço habitado, onde as marcações linguísticas que posicionam o personagem/indivíduo naquele ambiente servem para mostrar o “eu estar lá”, delimitando

sua presença e validando, por conseguinte, os relatos disponibilizados. Muito além de um caráter ficcional, essa suposta presença histórica da personagem (“eu estar lá”), na obra de Guerra, ganha uma dimensão polifônica, uma vez que também dá voz à dimensão autobiográfica da obra. Com isso, os limites autor-personagem-leitor-narrador-alter ego vão-se diluindo até quase um total apagamento.

Vale ressaltar que a recorrência do apagamento, na obra, ocorre de maneira multifacetada. Se pensarmos as dimensões da psique (id, ego e superego) como vozes, pode-se perceber a dimensão polifônica do texto também a nível psicológico: um exemplo é quando Nadia declara, durante seu programa de rádio, que o motivo pelo qual deverá se ausentar é a necessidade de reencontrar sua mãe e reafirmar seus laços maternos, pois sem isso ela se considerava um “ninguém, nada, Nadia” (GUERRA, 2010, p.37). Configura-se aqui mais um círculo dentro do texto: memória afetiva-apagamento-voz/discurso. Mesmo que as duas estejam distantes há muitos anos, a personagem afirma que poderia vê-la: “eu era pequena, mas consigo me lembrar dela. Ficava em pé diante de mim, junto de mim, junto do operador de áudio, fumando recostada na mesa de controle, com o livro na mão, [...]” (GUERRA, 2010, p. 14). A configuração de uma lembrança imagética faz com que a personagem recrie uma cena de sua memória. A partir desse momento, a narrativa ganha uma nova roupagem, contemplamos então uma busca incansável da personagem em reencontrar parte de sua identidade, que até então era somente constituída de representações que lhe auxiliavam a “tornar presente o ausente, ou seja, fazer ‘ver’ uma ‘ausência’, substituindo-a pelas imagens” (KARVAT, 2008, p. 12).

Como citado anteriormente, com o intuito de buscar sua mãe, a personagem escreve cartas, e-mails para pessoas mais próximas à família, para dissolver muitas dúvidas referentes ao seu passado. Nadia chegou a afirmar que poucos acreditavam na possibilidade de um reencontro entre ela e a mãe, pois na voz de outras personagens, sua mãe, Albis Torres, “é um desastre. Mudou onze vezes de endereço em menos de oito anos” (GUERRA, 2010, p. 54). As incertezas provocadas pelas respostas recebidas aumentaram ainda mais seu desejo, até mesmo ânsia, de encontrar, re-conhecer e compreender a figura materna. Paolo, um dos amigos de Albis que respondeu as suas cartas, em uma conversa afirma que ele tinha uma informação que poderia dificultar ainda mais sua busca: “Não é possível conhecê-la. Quero dizer, ela. Pelo menos não conheço ninguém que tenha conseguido defini-la e tenha acertado. Às vezes loira, às vezes castanha, outras ruiva... não posso lhe dizer quem ela é.” (GUERRA, 2010, p. 61). Como

se percebe ao longo do texto, uma das características da mãe de Nadia é justamente não criar raízes, nem mesmo identidade visual. A liberdade muitas vezes impedida por Cuba, agora é centro de sua individualidade, a personagem não busca encontrar-se, mas não ser encontrada. Albis Torres já não apresenta uma identidade própria, como se o apagamento da sua história e identidade política causada pelo afastamento forçado do/pelo Partido tivesse provocado o apagamento da sua identidade psicológica. É importante lembrar aqui que o motivo apresentado para o seu afastamento das funções no Partido foi de que a personagem estava apresentando distúrbios emocionais, ou seja, loucura. Consequentemente, a personagem passa por um processo de desenraizamento pessoal (afetivo e familiar), profissional, político e até mesmo como sujeito histórico, o que vem representado na obra pelas periódicas alternâncias físicas (Albis passa por vários procedimentos plástico-cirúrgicos), sociais e geográficas. Essa volatilidade configura-se, assim, como fruto da perda desses referenciais. Albis tornou-se uma mulher “livre”.

Essa liberdade que parece nascer do apagamento/esquecimento, o que gera muitas vezes repetição, memórias de fatos concretos, sobretudo dos eventos históricos, como acontece na obra de Wendy Guerra, vem ao encontro do pensamento de Ricoeur (2007, p. 165) quando afirma que, muito além de pensar o contexto histórico, devemos avaliar como este vem sendo narrado, pois a dimensão cronológica ganha outra propriedade no espaço pós-moderno. O tempo, o espaço do tempo, também no texto literário, ganha novas propriedades na contemporaneidade a qual, como afirma Giorgio Agamben (2009, p. 59), exige uma atualidade singular com o próprio tempo, “uma relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias [...]”, uma aderência que se dá através de uma dissociação e um anacronismo. Segundo o autor, “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”. Ser passivo frente às leituras do tempo não promoverá a reflexão proposta pelo mundo atual; ver o contemporâneo é não se contentar com os fatos concretos, é dar liberdade a novos processos metodológicos para narrar o tempo, sem cair na mera repetição.

Segundo Ricoeur (2007), o fato de os historiadores jamais libertarem-se da “história da história” fez com que houvesse um processo contínuo de mera repetição dos fatos. Os documentos que comprovam determinados espaços históricos – vestígios arqueológicos, fontes documentais, arquivos, etc. – que já foram fontes legítimas da história, hoje se tornaram elementos suspeitos, pois o olhar individual do historiador e

sua orientação para realizar a prova documental nada mais é que uma marcação autoral. Nesta perspectiva, o historiador também é autor e, como em todo processo de criação, as marcações pessoais de seu produtor estarão implicitamente em seu discurso, exatamente como na construção narrativa de Wendy Guerra, onde o jogo de implícitos e subtendidos define as marcações pessoais de seu produtor – neste caso, autor-narrador/alter ego, em contraponto com as referências históricas e culturais da Cuba pós-revolução.

Nesse mesmo viés, a partir de uma reflexão fenomenológica, Ricoeur questiona também o reconhecimento dado ao texto histórico como uno, fonte autêntica, uma vez que na atualidade há rupturas entre as fronteiras entre Literatura e História, pois esses textos já são trabalhados a partir de uma perspectiva intertextual, sendo que a rememoração do fato histórico também pode ser vista como ficção.

Será tão necessário resistir, quando tratamos mais adiante da explicação e da representação, à tentação de dissolver o fato histórico na narração e esta numa composição literária indistinguível da ficção, quanto é preciso recusar a confusão inicial entre fato histórico e acontecimento, ele próprio devolvido à vida de uma consciência testemunha, más o conteúdo de um enunciado que visa representá-lo (RICOEUR, 2007, p. 191).

A rememoração pode formar algumas incoerências em relação à veracidade dos fatos históricos, gerando como dito anteriormente a “história da história”. Como afirma Ricoeur, a atividade de criar provas documentais de determinados contextos históricos pode ser vista como uma criação ficcional; nela, o autor, além de buscar fontes, está inserindo seu olhar particular, pois a ficção também serve como fonte de narrar o tempo. Através dos elementos intertextuais, autores podem dar vozes a sujeitos à margem da história documentada. Guerra, através de seu alter ego, costura suas histórias e mostra a partir de sua visão interior, ficcional, novas impressões do passado-presente em Cuba. Neste sentido, a narrativa de Guerra configura-se como um constructo ficcional do pensamento histórico-filosófico de que falam Jacques Le Goff e Paul Ricoeur, desvelando um diálogo intertextual entre Literatura, História e Memória.

Nota-se que, enquanto se desenvolve a narrativa da busca pela mãe, começa automaticamente uma “atualização mais ou menos mecânica de vestígios mnemônicos” (LE GOFF, 1990, p. 420) quando Nadia, ao buscar sua mãe em Moscou, relembra alguns dos resquícios da cultura cubana e das intervenções russas em meio aos hábitos e brincadeiras infantis da época: “Tive uma relação de amor e ódio com os bonequinhos russos. Podiam ser russos, alemães, poloneses, mas... nós os chamávamos assim:



bonequinhos russos. Éramos crianças um pouco solitárias, os pais sempre ocupados, a televisão ligada, a tela em preto e branco com letras russas. (GUERRA, 2010, p. 67).

Tais processos de rememoração fazem ecoar na lembrança de Nadia um fato histórico: a intervenção da União Soviética em Cuba, o que não ocorreu apenas no plano político e revolucionário, mas também no plano cultural. O projeto socialista instaurado contrariou os princípios norte-americanos e também a cultura local, como afirma a narradora: “Minha geração foi marcada por isso. Um país caribenho criado com códigos soviéticos” (GUERRA, 2010, p. 67). Percebe-se que Nadia Guerra, através de seus testemunhos, busca constituir-se naquele espaço fragmentado, afirmando que esteve lá e que foi obrigada a adequar-se àquele contexto social, do qual restaram apenas rastros na memória (RICOEUR, 2010). “Sou turista num país que, de algum modo, eu já conheço. Eles fizeram uma grande intervenção pública em Cuba. Deixaram marcas em nossas memórias; foi difícil aprender sua língua e agora nos esqueceram” (GUERRA, 2010, p. 67).

A interferência de uma ideologia supostamente “indestrutível” fragmentou-se. A personagem então faz uso de alguns recursos que, na ficção, recriaram a dimensão histórica, sendo que um desses recursos é o fato de usar pronomes pessoais na representação de seu relato para inserir-se como figura representante daquele espaço social, cultural e histórico-político. Segundo Le Goff (1990, p. 90), o relato desde a antiguidade grega é um dos eixos norteadores da história, pois o fato de um indivíduo ter vivido uma realidade e poder dar seus relatos é um elemento que dará o ponto inicial à história.

O reencontro com a mãe na Rússia trouxe novas impressões, a expectativa de ficar frente a frente foi algo “frustrante”, pois o sentimento buscado ficou adormecido – “Não senti amor. Senti que recuperava o momento, a segurança de ficarmos juntas num lugar secreto” (GUERRA, 2010, p. 68). A narradora reconhece a figura materna ali perdida nas sombras do esquecimento. Em um diálogo com Diego, um dos seus amigos informantes, afirma: “Juro, querido Diego, que encontrá-la foi me perder” (GUERRA, 2010, p. 72-73). Nadia buscava na mãe elementos para constituir-se como sujeito; porém, as memórias da figura materna estão diluídas em um tempo quebrado, obscuro. Assim, Nadia vê apenas uma solução para a mãe: “Preciso voltar para casa, mas segurando sua mão. Devo guiá-la. Ela saiu de seu corpo. Fala incoerências, delira. Sua mente se escondeu em alguma escuridão, está submersa, e eu não a encontro” (GUERRA, 2007, p.73). Ao levar Albis Torres até a ilha, talvez ela pudesse encontrar-se novamente com a realidade que viveu,

favorecendo assim seu processo de rememoração, considerando que a lembrança imagética pode auxiliar no desfecho desse processo. Nadia afirma querer repatriar a mãe, “levá-la para Cuba por razões que você já vai entender” (GUERRA, 2007, p. 73); assim, poderia mostrar a ela os rastros deixados por sua experiência na ilha.

Ainda em conversa com Diego, confessa algo relevante para a análise da obra, em uma perspectiva dicotômica entre memória e apagamento:

No final da viagem, na despedida, falei com o marido de minha mãe. Ela está sofrendo de uma grave deterioração do sistema nervoso central. Pode ser Alzheimer, mas eles não têm certeza. O russo quer se livrar do problema. E devolve minha mãe a mim com papéis e tudo mais [...]. Eles a abandonaram como ela uma vez nos abandonou. Tudo volta ao mesmo ponto. Comparo o hoje com o ontem e não consigo entendê-la. Se fugia de algo tão terrível, por que me deixou no terrível? (GUERRA, 2010, p. 76).

Para a narradora, qualquer outra enfermidade seria melhor que Alzheimer, com as falhas cognitivas que ocasiona; o estado incurável de Albis Torres tornou-se assim mais um desafio para Nadia Guerra; e a sua tentativa de resgatar memórias, ainda mais obscurecida pela figura de uma mãe que agora representava esquecimento. O fato de a mãe não reconhecer sua própria filha, e por estar vivendo de incoerências, abala psicologicamente a narradora, que idealizava outra realidade: “Estou sem raízes. Sem passado. Sem lar. Sinto como se me puxassem para trás, agarrados em meu casco, enquanto tento caminhar para frente” (GUERRA, 2007, p. 77). Porém, ela deverá buscar no seu passado uma esperança de compreender o futuro, só assim fechará um vínculo e abrirá novas possibilidades para o destino, sendo que a única forma de alcançar isso é juntando os pedaços de uma história para consolidar uma releitura do tempo. Neste sentido, Nadia afirma: “Quero adotar minha mãe. Vou fechar meu próprio círculo” (GUERRA, 2007, p.77). Aqui, a memória individual não serve apenas para remeter a algum tempo passado, mas também para alimentar novas fontes, pois a individualidade de Albis seria o eixo norteador para Nadia Guerra, que busca nos relatos da mãe uma forma de resgatar a própria história e consequentemente sua identidade como sujeito social e cultural. Neste caso, a dimensão temporal serve de roteiro porque a memória pode atravessar a história e seguir sendo alimentada, o que Le Goff (1990, p. 13) chamará de tempo da memória que atravessa a história e a alimenta – uma noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos. É essa memória que, de acordo com o autor, em um nível mais sofisticado, encontrará o tempo

histórico. Nesta perspectiva, aplicar uma durabilidade à memória implica tecer limites aos fatos arquivados, ainda que esta esteja em contato direto com o esquecimento. Talvez no contexto cubano o esquecimento tenha ganho prioridade; metaforicamente falando, assim como Albis Torres, a ilha governada pelos irmãos Castro também está tomada por uma enfermidade degenerativa – o apagamento da memória – como se percebe na afirmação de Diego que, ao responder uma das cartas de Nadia, afirma: “Agora vejo que somos uma geração fodida, como a memória de nossos pais” (GUERRA, 2007, p. 79). É visível a coerência e aceitação por parte de ambas as personagens, pois Nadia ao refletir sobre o posicionamento de Diego afirma que sua mãe é “um jogo de *Yaquis*, a memória dispersa em pedaços de uma inteligência partida” (GUERRA, 2007, p. 81). Para Nadia, a imagem da mãe sem memória era como se fosse as doze cruzetas metálicas espalhadas no solo, como a típica brincadeira infantil cubana, sendo que o tempo de juntar as partes antes que caia a bola do céu é o tempo que Nadia tem para juntar essas memórias, antes que todas sejam levadas de vez pelo suposto Alzheimer enfrentado por sua mãe.

E, vendo-se obrigada a regressar a Cuba, depois de inúmeras viagens em busca de respostas, e por acreditar que somente naquele espaço social poderia encontrar resquícios deixados pelo tempo, a personagem afirma: “caminho entre mortos, avanço em meus projetos com as botas de guerra e a escassa coragem que me resta para continuar trabalhando por eles” (GUERRA, 2007, p. 81). Entretanto, para Nadia, a dimensão temporal do passado mantém uma condição de atualidade: “Cuba permanece em Cuba e não podem levá-la para outro lugar, cá estou eu de volta” (GUERRA, 2010, p. 93). A personagem estava em Cuba para ver a morte de um de seus heróis, seu pai. Nesse momento, Nadia encontra Lujo, que também veio à ilha para enterrar sua mãe, essa coincidência leva a narradora a afirmar: “Este país é um cemitério” (GUERRA, 2007, p. 95), como se até mesmo os vivos que ali ficaram também estivessem mortos. Lujo dispõe-se a auxiliar Nadia, contribuindo com informações íntimas sobre seus pais, chegando a afirmar que havia entre eles um relacionamento a três, o que na época era inaceitável. O relato dessa memória familiar abre para Nadia novos olhares sobre a sua terra natal, não apenas como fechamento, morte, mas como possibilidade de renascimento. Como ela mesma diz, “Esta é Havana. Este é Lujo. Enfim nós dois voltamos. As coisas podem começar a mudar. Mesmo que seja para pior, pelo menos será uma mudança” (GUERRA, 2007, p. 96).

Para a narradora, todos os tipos de lembranças são válidos, Nadia encontra nas memórias do coletivo algo de seu íntimo, sendo que tais informações são preciosas para

uma perspectiva de memória compartilhada, onde vários representantes do mesmo espaço dividem suas experiências e de certa maneira retomam um passado documentado em suas vivências íntimas, configurando a importância do espaço habitado para a memória.

As lembranças de ter morado em tal casa de tal cidade ou de ter viajado a tal parte do mundo [...] tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas: nessas lembranças tipos, o espaço corporal é de imediato vinculado ao espaço do ambiente, fragmento da terra habitável, com suas trilhas mais ou menos praticáveis, seus obstáculos variadamente transponíveis; é “árduo”, teriam dito os Medievais, nosso relacionamento com o espaço aberto à prática tanto quanto à percepção (RICOEUR, 2007, p. 157).

Mais que as lembranças de um espaço geográfico, a ilha é para a narradora as memórias de muitas histórias, pois ao afirmar “Meu país: meu museu pessoal” (GUERRA, 2007, p. 97), ela está informando que naquele determinado espaço é que se encontram os elementos figurantes de sua memória individual, mesmo que estas estejam baseadas em fragmentos da cultura local, que formam um grande palimpsesto sobre o modo de viver em Cuba, mostrando as rugas de uma sociedade que vive o presente remetendo-se ao passado por temer as incertezas do futuro.

O esquecimento é um termo recorrente na narrativa de Wendy Guerra, fazendo com que haja sempre uma certa preocupação da parte da narradora-personagem em documentar todos os fatos ocorridos, para que esta não caia no que Le Goff (1990, p. 109) nomeou como os silêncios da história, fatos que durante muito tempo foram considerados ilegítimos para o contexto historiográfico e que, por consequência, carecem de documentos – as chamadas “zonas silenciosas”.

Nadia vai a Cuba para compreender-se, sendo que os fatos vividos por ela são arquivados como provas documentais em seu diário. Ao conversar com Lujo sobre o papel das suas mães em suas vidas, Nadia busca na memória compartilhada elementos para documentar lembranças coletivas, sendo que o subtítulo dado pela autora à conversa é: “Palavras contra o esquecimento” (GUERRA, 2007, p. 106). Percebe-se aqui a necessidade de encontrar estratégias para driblar o apagamento dos rastros.

“- Lujo: [...] Era a época em que começava ‘Palavras contra o *olvido*’” (GUERRA, 2007, p. 106). Através dos relatos de Lujo sobre Albis Torres, fica claro que ela já se questionava sobre as incertezas do esquecimento, termo traduzido do espanhol “olvidar”, fazendo do seu programa, que na época era considerado *démodé*, um instrumento de desvelamento do passado para a compreensão do presente. Assim como a mãe, a filha

trabalha contra o esquecimento e pela persistência dos rastros, como proposto por Paul Ricoeur (2007), sendo que tais manifestações são formas de “persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância” (RICOEUR, 2007, p. 436); elas sempre marcarão presença a nível cognitivo individual, desde que não sofram nenhum impedimento ou manipulação.

Através da dicotomia memória/esquecimento, Nadia vê na mãe as respostas de muitas de suas indagações, sendo que o ponto inicial é a alfândega do aeroporto, que desencadeará uma série de inquietações em Nadia Guerra, sobretudo em relação a sua mãe ali presente. A única bagagem de Albis era uma caixa preta, nela estava grande parte dos rastros da memória que já havia sido tomada pelo *olvido*; aliás, não só tomada pelo esquecimento como também pela própria ilha, pois Albis afirmou que poderiam pegar sua bolsa, “mas a caixa nunca. Em Cuba me tiraram o que falta nessa caixa. Eu nunca a abro, nunca (GUERRA, 2007, p. 110). A caixa preta de Albis Torres torna-se então chave para a reconstituição identitária de Nadia Guerra, uma vez que a mãe já é presa do esquecimento – através da caixa, Nadia pode acessar fontes que já estavam apagadas na memória da mãe. Nessa representação, encontramos o que Ricoeur (2007) conceitua como “prova documental”, e pode-se dizer também que nessa imagem poética de uma suposta prova documental tem-se a chave para uma leitura do processo de construção ficcional de Wendy Guerra.

A referência à caixa preta de um avião, que retém informações que estariam perdidas se a mesma não pudesse ser acessada, torna-se um dos fios que irão tecer ao longo da narrativa o jogo entre ficção, história e memória subjetiva, cujos limites entre personagem, narradora e autora apresentam-se diluídos. As lembranças de Albis, arquivadas na caixa preta, ganham um valor de documento histórico. A metáfora da caixa como prova documental, ou fonte histórica, torna-se uma estratégia efetiva de verossimilhança para uma narradora que manifesta desde o início da trama uma intenção de revelar uma “História” ainda não documentada. Paralelo a isso, tem-se o contraponto da doença de Albis que, mesmo diagnosticada com Alzheimer e sofrendo os apagamentos dos rastros mnemônicos, apresenta em seus momentos de lucidez informações que levam o leitor a questionar a veracidade da voz da narradora – se o esquecimento de Albis não foi voluntário, se esta não foi na realidade coagida a esquecer. As memórias de Albis parecem funcionar psicologicamente como uma pulsão que, encontrando condições, dá voz ao esquecimento e à memória impedida ou manipulada, como diria Paul Ricoeur. Quando Albis afirma que o que falta na sua caixa preta lhe foi retirado por Cuba, reforça

a intenção da narradora de fazer do seu discurso ficcional um discurso histórico. Um exemplo é quando, no aeroporto, o fiscal da alfândega busca examinar os livros que estão na caixa; esse fato parece despertar na personagem uma memória de violência, o que faz com que se sinta agredida e, como defesa, utiliza uma canção para afastar memórias arquivadas de um tempo em que também ela ocupou um lugar de controle no sistema. Ao ritmo do bolero *Palabras*, da também cubana Marta Valdés, Albis se distancia do fiscal, fazendo um jogo intertextual para arrancar o aplauso de indivíduos que ali estavam: “Os turistas aplaudiram, era um show difícil de esquecer. ‘Isto é Cuba, Changuito’. Os aplausos não paravam” (GUERRA, 2007, p. 111). Albis estava em Cuba. Ao sair do aeroporto, demonstrou confiança em Lujo, que se torna para ela um gatilho de ativação dos seus processos mnemônicos, das lembranças de sua vida em Cuba. Albis joga com suas memórias, faz delas algo manipulado, indicando o teor abusivo dessas lembranças, assim como um aparente desejo de apagá-las. Esse jogo de memória e apagamento aproxima-se da perspectiva de Ricoeur (2007, p. 93) quando cita que os impedimentos de algumas memórias são uma forma de configurar uma memória coletiva, totalitária e comandada pelos abusos da própria memória, sendo que nas memórias coletivas sempre haverá uma individualidade, uma passividade ao que já foi dito pelo coletivo. As lembranças da mãe da narradora são fontes à margem da história política de Cuba, sendo que o esquecimento se tornou o recurso encontrado pela personagem para inibir a justa memória (RICOEUR, 2007, p. 82) promovida por aquele espaço social.

Do processo natural à enfermidade cognitiva, o fato de inibir o passado fez com que Albis perdesse de certa maneira sua própria identidade; o Alzheimer levou consigo as boas lembranças vividas por ela. Para felicidade de ambas as mulheres, o retorno a Cuba fez com que Albis através do imaginário recriasse algumas lembranças, ainda que partidas (GUERRA, 2007, p. 112). Esse processo fragmentário de esquecimento vivido por Albis leva Nadia a questionar: “Que doença é essa que leva embora e traz de volta as lembranças?” (GUERRA, 2007, p. 112). O esquecimento de Albis parece ser comandado de modo abusivo, como diria Ricoeur (2007), levando em consideração que as memórias coletivas durante muito tempo foram conduzidas pelos movimentos elitistas das fontes históricas; porém, como afirma Le Goff (1990, p. 477), em algum momento da vida faz-se necessário democratizar a memória social. Neste sentido, observa-se que as experiências individuais de Albis estavam submetidas ao elitismo das memórias históricas; o apagamento de muitas de suas vivências fez com que a mesma criasse uma barreira de proteção contra um passado de abusos, uma resistência à intolerância de

alguns fatos. Entretanto, esse passado é ainda algo presente na representação psíquica da personagem e também na dimensão social de Cuba.

É na memória que nos constituímos identitariamente, e é na perda dessa memória que tudo vai embora. Como afirma a narradora: “Tudo vai embora com a memória: a vergonha, o recato, o medo. Em compensação recupera-se a inocência” (GUERRA, 2007, p. 114). Além de ver a importância de narrar o tempo e saber armazenar na memória individual fragmentos para o futuro, Nadia questiona a si mesma: “Existe futuro sem memória?” (GUERRA, 2007, p. 115). A resposta de Nadia vai ao encontro do pensamento de Le Goff, quando afirma que é na memória que se configura o futuro: “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 1990, p. 477).

Desse modo, percebe-se que a ausência de lembranças de Albis veio a interferir no presente de Nadia, uma vez que a personagem busca no olhar individual de sua mãe a interpretação de um passado para poder ajustar seu presente e elencar testemunhos que auxiliem as gerações futuras, fazendo com que as memórias coletivas sejam elementos valorizados e reconhecidos por todos; só assim as memórias que pulsam no nível cognitivo são libertadas. Nesse processo, Nadia começa a encontrar respostas. Sua primeira fonte foi uma fita encontrada na caixa preta da mãe, a qual havia sido gravada em Havana no ano de 1980 e se tratava de uma despedida, narrada pela própria Albis, onde explicava o motivo de abandonar a filha: “Espero que seu pai lhe entregue esta fita algum dia. Não tem pressa, prefiro que deixe para fazer isso quando você for maior de idade. Não vou voltar, não acredito que eles me permitam ou que eu mesma me permita voltar” (GUERRA, 2007, p. 117).

A personagem começa a justificar-se: a afirmação de não poder voltar por sua vontade ou até mesmo pela proibição de alguém mostra que Albis Torres, antes de sua partida, já estava sendo coagida a se ausentar da ilha cubana, e buscava através do testemunho “nos levar de um salto das condições formais ao conteúdo das ‘coisas do passado’” (RICOEUR, 2007, p. 170), manifestando o desejo de que sua filha Nadia compreendesse a situação. Além disso, Albis acreditava que no ano em que Nadia escutasse a fita, o tempo seria outro.

Contrariando as expectativas de Albis, que acreditava que o conteúdo da sua mensagem seria tratado com suficiente distanciamento, aquele passado continuava presente em Cuba. Vê-se também nesse testemunho a concepção de uma memória que

serve de arma contra o esquecimento, uma memória que serve como fonte de absorção de informações passadas para entendimento do futuro. Segundo Le Goff (1990, p. 423), a memória tem a “propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

As impressões que Nadia tinha de sua mãe são reconfiguradas, muitas foram as situações que levaram Albis Torres a deixar a ilha; a personagem sentia-se ameaçada: “Embora não seja algo visível, me perseguem, eu sinto, estão aqui. Tenho muitos olhos por toda a parte. Aconteceram muitas coisas lá em casa durante as últimas semanas” (GUERRA, 2007, p. 119). Albis ainda declara: “Não quero marcá-la, não quero que seja estigmatizada por minha culpa” (GUERRA, 2007, p.120); ela abandonou Nadia por amor materno, pela preocupação com a incerteza do futuro de sua filha, mas também pelo que foi ali presenciado.

Nessa passagem, fica evidente a importância do testemunho de Albis para a configuração da memória, a personagem deixa documentados alguns fatos e acredita que no futuro poderá haver algumas transformações. Porém, ao registrar em seu diário o que havia acontecido, Nadia começa a entender a personalidade da mãe e o quanto o passado misterioso daquela mulher estava conectado a sua própria história.

Ao afirmar que sua memória era de reposição, Nadia coloca-se como fonte do processo de rememoração da mãe, a qual supostamente tem poucas informações arquivadas em sua memória. Ao mesmo tempo em que Nadia busca em arquivos documentados a memória individual da mãe, está também a caminho de um reencontro consigo mesma. Após a personagem escutar a fita, surge uma nova preocupação, mencionada anteriormente, com relação ao esquecimento da mãe e sua intenção de *olvidarse* de fatos que poderiam influenciar negativamente o futuro de Nadia Guerra, pois é em meio às buscas de Nadia, que surgem indícios de que Albis Torres tivesse escrito um romance de caráter autobiográfico, onde retrataria suas memórias individuais. Nesse processo, com as novas descobertas, Nadia vai revivendo algumas lembranças de sua mãe. A lembrança de Nadia visualizando sua mãe investigando documentos para a criação de um livro, fortalece a ideia de que era necessário documentar o passado, pois os impedimentos viriam e o lugar da memória seria cedido ao esquecimento, que não advém da doença. A memória da mãe de Nádía não sofreu com as marcas do tempo, Albis Torres tinha consciência que estava ali para buscar “um mundo mais justo que o de ontem” (GUERRA, 2010, p.119). Porém, estava desacreditada e vendo-se obrigada a deixar a



ilha. Certa de que a memória se tornaria atos falhos pelas imposições dos abusos da própria memória (RICOEUR, 2007), ela documentou tudo que podia; tais arquivos são úteis para a construção da memória de Nadia, que também se constitui através de fragmentações do coletivo. Percebe-se que o fato de narrar o passado para compreender o presente e poder buscar soluções para o futuro não pode distanciar-se do contexto histórico-político cubano. O testemunho de Albis Torres, através da oralidade, é inserido na narrativa como fonte de presença do Ser no tempo.

Mais próximos do final da obra, a terceira parte da narrativa de Wendy Guerra surge como o desenlace da história de um filho da revolução. Os fragmentos encontrados na memória (caixa preta) de Albis configuram respostas de uma memória arquivada, a qual aciona um processo ficcional de *mis-en-abyme* onde, num jogo de enquadramento de um livro dentro do outro, de uma memória sobre outra, no qual a fonte da informação se perde como num jogo de espelhos, a leitura da “História” torna-se extremamente relativa, assim como as respostas encontradas por Nadia aos seus questionamentos – para a personagem, estar em Cuba é viver a história, e distanciar-se dela é ausentar-se da própria memória.

### **Ficção, história e imaginário: a leitura de Cuba pelo olhar de Albis Torres**

Durante muitos anos, a pertinência de uma obra ficcional para o estudo do contexto histórico foi desprezada por ser considerada apenas como uma representação verossímil de fatos históricos. Segundo Le Goff (1990, p. 18), a “palavra 'história' (em todas as línguas românicas e em inglês) vem do grego antigo *historie*, em dialeto jônico [Keuck, 1934]. Esta forma deriva da raiz indoeuropéia *wid-*, *weid* 'ver'.” Nesta concepção, o historiador é aquele que vê a história ou procura informar-se sobre o que não viu, conforme a etimologia da própria palavra. Nessa perspectiva, por desconhecer alguns fatos, o historiador buscava investigar algumas informações para que *a posteriori* fosse feita a narração que, de certa maneira, não deixava de ser algo verossímil, pois, conforme Chartier (2010), o historiador estava exteriorizando ali uma das possíveis leituras do tempo. Assim, o contexto histórico diferia da narrativa ficcional, mesmo que a prova documental histórica muitas vezes fosse a narração de alguém que não tivesse presenciado os fatos históricos. Entretanto, a partir do “refinamento do método histórico” (HADDOCK apud GRUNER, 2008, p. 25) o discurso histórico configurou-se como um elemento plural, não havendo meras repetições, mas novas leituras de um mundo ainda desconhecido aos olhos de muitos leitores. O século XIX serve para revolucionar as

concepções de narrar o tempo e mostrar que não há história, mas sim histórias em suas pluralidades: “O discurso histórico [...] deixa de ser meramente descritivo e repetitivo, para se tornar basicamente tanto interpretativo quanto formativo, genético. É a história que produz civilização. Mas não a História, e sim as histórias (GUINSBURG apud KARVANT, 2008, p. 25).

O romance de Albis Torres, criado através de suas memórias individuais, busca revigorar no presente a voz censurada do passado, fazendo da ficção um elemento relevante para a verificação de um passado movido por incertezas. A personagem, ao criar uma prova documental, procurou exteriorizar suas memórias como uma releitura da perspectiva histórica. Chartier, através de uma perspectiva centrada no refinamento do modo histórico, mostra que, assim como a história, a ficção serve igualmente para marcar e auxiliar a narração do tempo.

Atualmente, sem dúvida mais que em 1998, os historiadores sabem que o conhecimento que produzem não é mais que uma das modalidades da relação que as sociedades mantêm com o passado. As obras de ficção, ao menos algumas delas, e a memória, seja ela coletiva ou individual, também conferem uma presença ao passado, às vezes ou amiúde mais poderosa do que estabelecem os livros de história (CHARTIER, 2010, p. 21).

A leitura do tempo documentada por Albis Torres, faz com que Nadia seja leitora de uma memória histórico-política de Cuba, pois em seu romance não há distinções entre memória, história e imaginário; a linearidade dos fatos dá um valor de retrospectiva histórica à biografia de Albis, que se confunde com a própria história cubana. Agora ocupando o espaço de narradora da trama, Albis Torres se beneficia de diversos nomes célebres da revolução cubana para narrar sua história. Mais que isso, o ponto inicial da narrativa é a espera de um provável encontro com uma figura histórica – a guerrilheira cubana Célia Sanchez. Além disso, nessa passagem, misturadas com as memórias ficcionais, tem-se novamente referências a fatos históricos do período da revolução cubana (GUERRA, 2007, p. 133). Albis Torres narra suas próprias memórias, documentando as vivências e mostrando as contradições historiográficas como, por exemplo, quando ela e a irmã são escolhidas para serem entrevistadas no clube Habana Libre, onde estava ocorrendo uma premiação aos alfabetizadores, apesar de não serem professoras e estarem ali apenas porque seus pais haviam deixado o país. Percebe-se nessa passagem a estratégia narrativa de que se vale a autora, o recurso de atribuir nomes históricos aos personagens, reforçando o vínculo entre ficção e a história cubana, através

da narrativa de supostas descrições biográficas, objetivando uma pretensa verdade histórica. A história de Albis mistura-se com a de sujeitos como Fidel Castro e Célia Sanchez, lideranças revolucionárias representativas na ilha caribenha. Na narrativa, eles são personagens-testemunho com o fim de dar ao ficcional os efeitos da realidade.

Entre os dispositivos da ficção que minam a intensão ou a pretensão de verdade da história, capturando suas técnicas de prova, deve-se colocar o ‘efeito de realidade’ definido por Roland Barthes ([1968] 1984) como uma das principais modalidades da ‘ilusão referencial’ (BARTHES apud CHARTIER, 2010, p.27).

O imaginário vai tecendo a narrativa de Albis Torres, a ilusão referencial servirá para enfatizar a relevância da memória para a história. A narradora naquele período vislumbrava o movimento contraditório da história, afirmando que “a história nem sempre privilegia em sua capa o heroico, mas o casual, o que está à mão para ser mostrado como épico” (GUERRA, 2010, p.136), mostrando metaforicamente que nas rugas da historiografia encontramos o mascaramento do real, fazendo com que a história se torne um movimento trágico.

Voltando à costura entre a dimensão histórico-social e subjetiva da narrativa, o abandono familiar é algo hereditário na família Torres, Albis também havia sido abandonada e, assim como Nadia, também foi filha da revolução, acolhida por grandes lideranças – Célia Sanchez, ao saber de sua história, deu abrigo a Albis e sua irmã. Este fato levou Albis a sentir-se em casa, mesmo que não conhecesse ninguém, foi a primeira vez que se sentiu em família: “Minha irmã e eu ficamos dormindo em nossos beliches. Estávamos mais sozinhas do que ninguém neste mundo. Não conhecíamos as pessoas da casa; no entanto, naquele dia, nós nos sentimos como pessoas da família.” (GUERRA, 2010, p. 139).

Esta passagem desvela a complexidade da construção narrativa de Wendy Guerra que, em um jogo polifônico, atribui força de autenticidade ao testemunho da personagem. Uma estratégia para isso é o uso metafórico do “ter-estado-aí” de modo a reforçar os indícios de um conhecimento autêntico, dando a sua narrativa uma tonalidade realista, adequando-se a uma condição histórica. A agora personagem-autora, Albis Torres, fazendo uso dessa mesma estratégia beneficia-se de figuras e fatos históricos para recriar um cenário reflexivo; a nova história ganha voz na subjetividade de sua narrativa pós-moderna e a condição de metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991). Wendy Guerra, através do jogo pluriatorial, problematiza o fato de narrar o tempo e suas possíveis leituras por

intermédio de um olhar particular. Para a configuração desse espaço, a autora, pela voz de Albis Torres “posta na via da oralidade à rememoração” (RICOUER, 2007, p. 139), constrói seus diálogos intertextuais entre ficção e história, dissolvendo fronteiras.

O romance pós-moderno [...] faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

As memórias de Albis e de sua irmã, narradas no livro, não conseguem ser fatos isolados, distantes da história cubana. Neste sentido, é na “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991) que encontramos uma resposta para tal criação ficcional: narrar o passado com os olhos de quem vivenciou um determinado espaço histórico e não foi um reproduzidor “da história da história”, mas sim um autor de sua individualidade pessoal. No universo ficcional de Wendy Guerra, as feridas deixadas pela história provavelmente seriam incuráveis; porém, é na imagem metafórica da Escola Nacional de Belas-Artes que as personagens buscaram auxílio, ou seja, na subjetividade da arte, para novas leituras do tempo, como podemos ver na descrição da Escola feita por Albis (GUERRA, 2010, p. 140).

É através da história de Albis que é retratado o espaço dos seres “eliminados”, buscando a cura de suas experiências trágicas no poder da arte, a fim de curar o próximo que eventualmente lerá sua obra; neste caso, Nadia Guerra, sua filha. Percebe-se que Albis, por ser uma “filha da pátria” (GUERRA, 2010, p. 140) demonstra em seu suposto livro que as dores não eram somente psicológicas, mas também físicas. As irmãs haviam sido conduzidas a uma colheita de café, em condições extremas, como podemos ver nas ordens do chefe do rancho onde estavam: “ – É preciso trabalhar do nascer do sol até anoitecer! Se não trabalharem não têm comida! Vocês devem pagar a comida com trabalho” (GUERRA, 2010, p. 143). Os relatos de Albis mais uma vez são perpassados por relatos históricos da intervenção norte-americana em Havana.

As dores do esforço cubano se perderam na memória, elas estão ali, mas sofrem por não serem exteriorizadas, configurando o que Ricoeur (2007, p. 452) concebeu como a manipulação da memória, onde há voluntariedade em fortalecer o esquecimento, a fim de posicionar-se contra as experiências traumáticas vivenciadas. Na escrita de Albis Torres, percebe-se que a narradora sempre teve a intenção de induzir algumas passagens de sua história ao esquecimento, mas sua memória até então não tinha contribuído para

isso. Valendo-se do esquecimento, a personagem buscava inibir alguns rastros de sua trajetória, para impedir memórias consideradas negativas, impedindo que seus leitores navegassem pelas águas dúbias das verdades opostas à história. Neste sentido, a consciência mnemônica está presente, mas há o impedimento de sua exteriorização em virtude de sua manipulação. A memória falha de Albis não representa a dicotomia memória/esquecimento, pois não é uma questão de apagamento, mas de automanipulação do seu estado cognitivo. Há intrinsecamente nestas inserções de Wendy Guerra uma nova história, a personagem Albis Torres recria, mostra novas verdades ainda omitidas pelo processo histórico. Neste sentido, percebe-se que o hibridismo entre história e ficção é uma representação do processo pós-moderno de criação, onde coloca-se em discussão os limites das ditas “verdades” oferecidas pela história e pela ficção. “[...] essa posição muitas vezes reafirmada por Hayden White, para quem o conhecimento que o discurso histórico propõe, visto que é “uma forma de operação para criar ficção, é da mesma ordem que o conhecimento que dão, do mundo ou do passado, os discursos do mito e da ficção (CHARTIER, 2010, p. 13).

Para fazer de sua criação algo equivalente ao fato de narrar a história, Wendy Guerra insere no discurso ficcional de Albis Torres uma aproximação com ícones da revolução cubana. Neste sentido, atribui-se à personagem uma verdadeira relação familiar com os mesmos, por ser ela uma filha da revolução: Celia Sanchez, que a acolheu, era a representação da figura materna para Albis, e também fonte de inspiração. Aqui, o “metafictício e o historiográfico” (HUTCHEON, 1991, p. 145) dão voz à intertextualidade de um discurso aproximado ao já conhecido pela representação histórica. No nível ficcional, os líderes revolucionários são personagens próximos da vida de Albis Torres, ora assumindo um valor paternal, ora ganhando uma dimensão sexuada (GUERRA, 2010, p. 153). Aqui se tem uma chave de leitura importante para outro tipo de análise, de cunho psicanalítico, da figura masculina na obra; no entanto, este não é o objetivo do presente trabalho. A constante recuperação do passado como forma de representar uma história individual é a estratégia utilizada por Albis para convencer seus leitores das informações históricas apresentadas por ela, recriando assim um discurso voltado para a credibilidade de sua nova história. Como afirma Chartier, “a história como escrita desdobrada tem, então, a tripla tarefa de convocar o passado, que já não está num discurso no presente; mostrar as competências do historiador, dono das fontes; e convencer o leitor” (apud DE CERTEAU, 1975, p.111).

Observa-se que, no seu intuito de reler (ou reescrever?) a história, Wendy Guerra não somente faz do nome de Fidel Castro, ao intitular “Notas (FIDEL: DETALHES, COSTUMES, ESTILO)” (GUERRA, 2010, p. 163), um capítulo dedicado a contar-nos com detalhe o perfil de Fidel Castro, demonstra convicção ficcional em seu diálogo, a fim de criar uma aproximação entre os discursos, pregando uma ideia de que todo discurso não é algo conclusivo, mas sim apto a novas recriações. Como afirma Hutcheon, (1991, p. 147), “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – relevá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico”.

A autora usa as fontes históricas para refletir sobre o passado ainda presente em Cuba, provocando uma revisão ficcional dos fatos já inscritos pela história. Wendy Guerra recria um jogo intertextual que dá força para a libertação das pulsões de Albis. Há nessas entrelinhas uma revitalização do passado, como é o caso das revoluções ainda presentes em nossa sociedade, onde a autora afirma que, ao entrar nessas batalhas, as pessoas não podem mais sair, pois “só é possível avançar. Mas essa luta continua cobrando vidas. Cada passo exige sua cota de sangue” (GUERRA, 2010, p. 169)”. A obra de Guerra configura-se como uma revisão do trágico presente em nossa sociedade, onde a esperança diluiu-se no tempo passado e a história já não representa as rugas do coletivo. Conforme Chartier, compreender esse movimento literário é dar voz ao *New Historicism*, compreendendo a representação histórica a partir da ficção, levando em consideração que o romance, desde o século XIX, “se apoderavam do passado, deslocando para o registro da ficção literária fatos e personagens históricos e colocando no cenário ou na página situações que foram reais ou que são apresentadas como tais” (CHARTIER, 2010, p. 24).

Sendo assim, a ficção de Wendy Guerra constitui-se em uma representação de um coletivo que por certo período histórico ficou à margem da escrita. Esse coletivo é hoje representado no plano literário, marcando assim um lugar na história. A personagem Albis Torres, mais que a própria caixa preta de Cuba, é a voz de um povo que traz consigo os ideais da revolução desde o berço. Neste sentido, evidencia-se inevitavelmente a relação memória-história-identidade, uma vez que o fio condutor da individualidade de Albis é a própria história. Em *Nunca fui primeira dama* não há uma suposta criação, mas sim uma verdade, um recurso que, segundo Hutcheon (1991) remonta às discussões no século XVIII sobre a permeabilidade entre história e ficção, das quais surgiu a representação das verdades propostas pelo plano ficcional.

Nota-se que o processo de metaficção historiográfica feito por Wendy Guerra não apresenta somente “verdades” aos leitores, mas também à Nadia Guerra, que buscava reconstituir-se através da memória da mãe, uma aproximação que se justifica, pois segundo Chartier (2010, p. 30) esses fatos auxiliam na afirmação de uma identidade. Entretanto, Nadia perdeu-se ainda mais nas verdades de Albis. Apesar de a mãe de Nadia ter vivenciado o período revolucionário cubano, sua memória falha; graças à manipulação histórica, reflete a vivência de uma Cuba ainda perdida nos ideais revolucionários.

Wendy Guerra recria ficcionalmente o fato de o Sujeito constituir-se a partir do outro, fato esse que pode ser distorcido, se visto pela óptica histórica, onde uma massa representou o coletivo, inibindo as demais vozes, levando ao desconhecimento individual, conforme afirma a própria narradora: “As aproximações da vida alheia só aguçam o desconhecimento de nosso próprio universo. (GUERRA, 2010, p. 183); neste sentido, encontrar-se é ao mesmo tempo perder-se. Percebe-se ainda que a discussão sobre a construção identitária marca também a construção de si a partir do outro nas demais personagens, como é o caso de Célia Sanchez e de Albis Torres, que assim constituem-se, como afirma Nadia Guerra, sobre as semelhanças de Célia e Albis: “ Seu rastro permanece na história dos outros. Nisso ela se parece com minha mãe, que conservava o alheio e hoje só pode ser reconstruída a partir dos outros.” (GUERRA, 2010, p. 184).

Nota-se que Nadia queria encontrar-se em meio aos reflexos do coletivo, representando a descentralização do sujeito, como proposto por Hall (2006) ao descrever o processo de construção da identidade cultural pós-moderna, a qual vê no outro a possibilidade de constituir-se. Nadia, metaforicamente falando, reflete a fragmentação de um indivíduo que busca no outro a sua própria imagem. O recurso do imaginário serve para suprir as lacunas deixadas pela história e é nele que Nadia encontra a ferramenta necessária para reconstituir-se, sendo que este processo também ficará em aberto, já que a dimensão temporal guiará o Ser pelos caminhos da memória, do imaginário ou do esquecimento. Conforme Hall (2006, p.10),

a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada".

Ou seja, é na dimensão temporal do indivíduo, na sua trajetória pelo percurso histórico, que se encontrará respostas para a formação do Ser em um determinado espaço

social. Nadia, por ter estreitas ligações com a História-política de Cuba, traz consigo mais perguntas que respostas; o passado de seus pais não serviu para ajustar-lhe as incógnitas do presente, fazendo com que a personagem ficasse mais magoada, como afirma a própria narradora: “Não quero informações do passado. Parece que o passado só traz más notícias. O presente é assunto meu. O passado depende dessa legião de hippies ou guerrilheiros urbanos que faziam amor para oferecer suas ofensivas a nós, que chegamos depois” (GUERRA, 2010, p. 197).

A legitimidade da História e sua instituição histórica que, conforme Chartier (2010, p. 18), “se organiza segundo hierarquias e convenções que traçam as fronteiras entre os objetos históricos legítimos e os que não são e, portanto, são excluídos ou censurados” fizeram com que a personagem se deparasse com a experiência traumática da liquidez do presente no convívio na sociedade pós-moderna, reconhecendo os movimentos contraditórios propostos pela História. “No rastro, os diversos avatares dessa História em marcha política, mito do progresso, contrato social, cidadania, etc., revelam, por sua vez as suas obsolescências” (MAFFESOLI, 2000, p. 09).

O trauma de Nadia se configura quando percebe que está inserida em um movimento tardio, fracassado, sendo que na ilha cubana esses movimentos cíclicos de regressar ao passado para compreender o presente estão vivos, assim como as águas caribenhas, nas quais a força do destino muitas vezes faz com que o indivíduo cresça sem muitos objetivos, pois não há perspectiva de futuro. Nesse jogo ficcional de Wendy Guerra, encontramos o que Maffesoli chama de “Instante Eterno” onde o sujeito, ao ver-se sempre à sombra da história, busca sair da linearidade temporal, dando voz ao subjetivo e fazendo dele a ressignificação do presente.

Os poetas, os artistas, os pensadores mais avisados, encontram a sua inspiração nessa interação, muito precisamente pelo facto de ela exprimir a junção do passado, do presente e do futuro. A imagem do arquétipo cristaliza as diversas facetas da tríade temporal. É nesse sentido que ela está parada, suspensa do tempo. Há na imagem quotidiana, na imagem do arquétipo, uma dimensão trans-histórica. Podemos mesmo dizer que ela exprime, no dia-a-dia, uma série de eternidade (MAFFESOLI, 2000, p. 62).

A estratégia para fazer do “instante eterno” algo significativo na construção narrativa de Wendy Guerra é a metaficção historiográfica. A autora beneficia-se das leituras do tempo para recriar um cenário que não põe em discussão a veracidade entre Literatura e História, mas que mostra que “ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p. 122). A navegação pelas



águas dúbias da Cuba pós-moderna nos conduz diretamente ao passado; na narrativa de Wendy Guerra, encontramos o discurso imponente e a dureza da vivência de duas gerações de mulheres da família Guerra, que nunca foram primeira-dama, mas que são únicas e autênticas por serem as mulheres que levam até mesmo no sobrenome a ideia de revolução, como afirma a autora: “Na multidão somos únicas, primeiras-damas confundidas com a multidão” (GUERRA, 2010, p. 239), mais que filhas, são elas esposas de um ideal ainda presente no contexto histórico-político de Cuba. A personagem Nadia Guerra torna-se alvo do que Ricoeur (2007, p. 510) conceitua como o perdão difícil. Com as respostas encontradas, ela esqueceu sua dívida com a história e teve que abrir mão de toda a memória da história infeliz para encontrar o que está por vir, pois “para abraçar o futuro, é preciso esquecer o passado num gesto de inauguração, de início, de recomeço, como nos ritos de iniciação. E ‘é sempre no presente, finalmente, que o esquecimento se conjuga’”. É neste sentido que o diário escrito por Nadia Guerra se configura como um grande palimpsesto, onde a ficção é tramada nos limiares entre Literatura, História e Memória.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Una escritora de diários que los conserva para que mañana haya alguien que los pueda consultar. No soy la revolución, pero soy parte de lo que fue, de lo que han sido mis padres, mis abuelos. Negar eso sería como negar lo que soy”. Assim se autodefiniu Wendy Guerra em uma entrevista no ano de 2006, mostrando que a preocupação em registrar os fatos em um diário não é uma peculiaridade da personagem Nadia Guerra. Os registros de Nadia, de Albis e de Wendy Guerra se confundem com a própria criação ficcional, o jogo fragmentado entre autor, personagem/narrador, leitor serve para recriar um cenário histórico e fazer dele algo representativo para o coletivo.

As múltiplas funções das personagens confundem os olhares e fazem do romance de metaficção historiográfica uma reflexão sobre as formas de narrar ou desenvolver uma leitura do tempo, como é proposto por Chartier (2010). O diário de Nadia Guerra, alter ego de Wendy Guerra, desmistifica a concepção preexistente desse gênero. Na narrativa, as escritas diárias não são sigilosas nem privativas, elas agem na perspectiva inversa, o texto que deveria ser fechado é aberto a fim de dar visibilidade às inter-relações textuais existentes no plano metafórico. Percebe-se que a autora vê a história cubana como um livro fechado, inalterável, e busca com seu romance re-significar todo um contexto

histórico-político de Cuba, mostrando uma nova história. Isto fez de Wendy Guerra uma autora desconhecida na ilha, pela censura que lhe foi imposta.

A memória, a história e o esquecimento tornam-se uma grande metáfora de Cuba; estar em Havana é viajar por um passado ainda presente. Na narrativa de Wendy Guerra, nota-se que há uma personagem que representa toda essa ilha que vive de lembranças, Albis Torres: mais que mãe de Nadia Guerra e personagem principal da trama, poderia ser considerada a ilha cubana, encarnando a dureza de um passado em contraponto com seu presente e apresentando em detalhes o que é estar em Cuba e ser cubano. Neste sentido, assim como Albis Torres, pela polifonia discursiva presente na obra, Cuba é desenhada como uma nação que teme as incertezas do futuro, onde a memória e os ideais se perderam em meio à história, e onde o trágico do contexto pós-moderno se confunde com todo o contexto histórico-político do país.

A narrativa de Wendy Guerra cria um cenário verossímil e faz dele um “passatempo do tempo passado” (HUTCHEON, 1991, p. 141), revelando o passado através da ficção, propondo uma nova leitura do tempo. Ler *Nunca fui primeira dama* pela voz de duas gerações de mulheres da família Guerra é adentrar o contexto histórico-político de Cuba através das lentes da subjetividade, onde todos os detalhes ganham força de protagonismo, fazendo com que cada fragmento de memória ganhe valor documental, ofuscando ainda mais os limites entre os campos. Aqui, a História faz a Literatura, tanto quanto a Literatura faz a História.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: ARGOS, 2009.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. [tradução de Cristina Antunes] – 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

DE CERTEAU, M. **A escrita da história**. São Paulo: USP, 1975.

FRIERA, Silvina. Entrevista com Wendy Guerra . **En Cuba hay vida después de Fidel**. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4475-2006-11-14.html>>> Acesso em 18/08/2015.

GUERRA, Wendy. **Nunca fui primeira dama**. [Tradução de Josely Vianna Baptista]. São Paulo: Saraiva, 2010.

GRUNER, Clóvis. **Nas tramas da ficção**: história, literatura e leitura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. [tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro] Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. [tradução de Ricardo Cruz]. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão, [et all] Campinas: UNICAMP, 1990.

MAFFESOLI, Michel. **O eterno instante** – o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. [tradução Maria Ludovina Figueiredo] Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. [tradução de Alain François [et al.]] Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

## ENTRE REAL E IMAGINÁRIO: UMA TOPOLOGIA DO ESPAÇO DO DEVANEIO EM *O EXÉRCITO DE UM HOMEM SÓ*, DE MOACYR SCLIAR

Ana Lúcia Montano Boessio

Tiarles Richardt da Silveira

### INTRODUÇÃO

"Somos um exército. Exército de um homem só. No difícil exercício de viver em paz". No refrão extraído da música *O exército de um homem só*, lançada em 1990 pela banda porto-alegrense de rock Engenheiros do Hawaii, o compositor Humberto Gessinger remete seus versos ao jogo entre real e imaginário criado pelo também porto-alegrense Moacyr Scliar na obra homônima *O exército de um homem só*, publicada em 1973, objeto de estudo deste trabalho. A transposição da literatura para outras linguagens artísticas, como música e teatro, por exemplo, demonstra a relevância da obra e do autor na cultura gaúcha e brasileira.

Moacyr Scliar, falecido em 2011, era o filho mais velho de uma família de imigrantes judeus que vieram para Porto Alegre oriundos da Rússia, então União Soviética. Na literatura, recebeu diversas premiações e ocupou a cadeira de número 37 da Academia Brasileira de Letras, sendo que grande parte da sua obra, composta por mais de 80 livros, é influenciada fortemente pelas experiências políticas de esquerda, pela psicanálise e pela cultura judaica. Em *O exército de um homem só* não é diferente. No imaginário de Mayer Guinzburg, personagem que move a trama, animais são considerados companheiros na luta por uma sociedade idealizada, utópica, funcionando como representação de ideais revolucionários e antissistema defendidos pela personagem. Esta estratégia desvela uma marca do estilo do autor, que é o uso de intertextualidades na sua obra – este caso, especificamente, evoca a obra de George Orwell, *A Revolução dos Bichos*, de 1945, onde os animais de uma fazenda, liderados pelos porcos, se revoltam e assumem o controle que antes era dos humanos.

Assim como ocorreu com a família de Scliar, Mayer Guinzburg também é um imigrante judeu russo que, junto de sua família, veio para o Brasil em 1916. É descrito desde jovem como um sujeito de espírito rebelde, causando, inclusive, atritos familiares por não seguir os preceitos do judaísmo e os costumes do contexto social em que estava inserido. Um exemplo é o fato de o pai de Mayer querer que ele se torne rabino, além de não concordar com a ideologia esquerdista do filho.

Num jogo entre ficção e realidade, o autor constrói sua narrativa valendo-se de dados históricos, como é o caso da ainda existente colônia judaica Birobdjian, um território que foi destinado para os judeus na Rússia: a personagem principal, Mayer, idealiza uma Nova Birobdjian, sendo que a colônia deveria ser próxima de Porto Alegre, onde vivia, pois lá iniciaria a construção de uma nova sociedade. Nos devaneios criados no imaginário da personagem, Nova Birobdjian era uma realidade. Em função disso, tornou-se conhecido no bairro como Capitão Birobdjian, pois ele considerava-se o líder de uma luta revolucionária, composta por homenzinhos criados em seus devaneios. Porém, no plano da realidade, Mayer tinha poucos seguidores: apenas alguns amigos, que ele denominava “companheiros”.

O enredo do livro se desenvolve, na maior parte das situações, no bairro Bom Fim, em Porto Alegre. Aqui, mais uma vez, pode-se perceber uma inter-relação entre a ficção de Scliar e a realidade: foi nesse mesmo bairro que a família do autor se instalou e onde Scliar viveu parte de sua vida. Foi no Bom Fim que um grande número de famílias judaicas se instalou a partir da segunda década do século XX. Nas imediações da Avenida Bom Fim, hoje Avenida Osvaldo Aranha, construíram suas casas, seu templo sagrado de oração – Sinagoga – pequenos comércios e oficinas.

Outro aspecto relevante da obra de Scliar é que a mesma é organizada em capítulos que remetem a um determinado ano ou conjunto de anos, os quais são referências explícitas e/ou implícitas a fatos históricos, culturais, políticos e etc. *O Exército de um Homem Só* inicia em 1970, volta para os anos 1928, 1916, 1929, 1930, etc., e finaliza no ano 1970. No transcorrer da trama e ao longo desses anos, a personagem passa por diversas transformações no seu modo de pensar e agir, construindo e desconstruindo identidades muitas vezes contraditórias.

Como se pode perceber a partir do panorama acima exposto, as questões envolvendo identidade não apenas no plano individual, mas também coletivo, ganham uma dimensão central ao longo da obra. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é analisar a fragmentação do sujeito contemporâneo em *O Exército de um Homem Só*, de Moacyr Scliar, a partir da personagem principal Mayer Guinzburg, assim como propor uma topologia do espaço da obra; em específico, o espaço do devaneio na construção da trama entre real e imaginário. Para tanto, serão utilizadas como referencial teórico as obras de Stuart Hall, Zygmunt Bauman e Gaston Bachelard.

Na sequência deste trabalho, em alguns trechos, será utilizada a sigla OEHS ao invés da nomenclatura completa da obra, *O Exército de um Homem só*.

## 1. O homem contemporâneo: identidades em crise

Diante de um universo narrativo marcado pela (des)constituição identitária do sujeito, neste capítulo, será feita uma análise da personagem Mayer Guinzburg, embasada nos conceitos do teórico cultural jamaicano Stuart Hall sobre a pós-modernidade e, também, do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, que utiliza o termo “modernidade líquida” para definir as transformações sofridas pelo sujeito na sociedade contemporânea.

Segundo Hall (2004), a pós-modernidade é definida como o declínio das chamadas velhas identidades, que por muito tempo estabilizaram o mundo social, e o surgimento das novas identidades, que passaram a fragmentar o indivíduo moderno, visto até então como um sujeito unificado. A pós-modernidade constitui-se, então, como uma sequência da modernidade, sem existir ainda a definição se tal período já está concretizado ou se faz parte de um processo que desencadeará um novo período histórico. Na obra *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, publicada em 2004, o autor distingue três tipos de sujeito ao longo da história: o sujeito do iluminismo, que tinha como base a pessoa humana, dotada de razão, consciência e ação; o sujeito sociológico, que se embasava na complexidade do mundo moderno e na consciência de que esse núcleo interior do sujeito era formado na relação com outras pessoas importantes para ele, as quais mediavam valores, sentidos e símbolos dos mundos – a cultura; e, por último, o sujeito pós-moderno, que é conceituado como não tendo mais uma identidade fixa ou permanente, tornando-se uma celebração móvel formada e transformada continuamente.

Nesse viés, o que vemos na obra de Scliar é que a representação de Mayer Guinzburg em *O Exército de Um Homem Só* demonstra uma personagem em conflito com o meio social em que está inserida. A desconformidade com o sistema então vigente é um dos principais motivos que fazem Mayer criar os seus devaneios como fuga do plano da realidade. No imaginário da personagem, é idealizado um futuro utópico frente aos padrões da sociedade; são esses estados de devaneio cada vez mais longos e frequentes que fazem com que Mayer seja muitas vezes classificado pelas outras pessoas como louco. No decorrer dos anos descritos na obra, Mayer constrói múltiplas identidades, constituindo-se como um sujeito fragmentado, constantemente modificando sua forma de pensar e agir, o que permite que se interprete a personagem como a representação do sujeito contemporâneo, um indivíduo historicamente marcado pela multiplicidade e até, em alguns casos, pela volatilidade na percepção de si mesmo, do mundo e suas possibilidades.

A dinamicidade atingida pelo indivíduo contemporâneo levou Bauman a definir o atual momento histórico como modernidade líquida, sendo que o autor faz uma analogia entre as novas identidades e a principal característica dos líquidos: fluidez e capacidade de adaptação ao ambiente no qual estão inseridos. Esse período surge como uma transformação da modernidade sólida, e decorre da globalização do século XX e da difusão do capitalismo no mundo. Na visão de Bauman (2001), o denominado sujeito líquido passou a ter a sensação de liberdade individual, homens e mulheres passaram a considerar-se mais livres e responsáveis por seus atos. O autor aponta como características principais desse momento a autonomia, a liberdade de escolha, a autoafirmação humana, o direito de ser e permanecer diferente. O derretimento dos sólidos, ou seja, das antigas tradições sociais, uma característica permanente da modernidade líquida, adquiriu um novo sentido, e, mais que tudo, foi redirecionado a um novo alvo. Como consequência, passou a ocorrer a dissolução das forças que poderiam ter mantido a questão da ordem e do sistema na agenda política. Conforme Bauman (2001, p. 12):

A tarefa de construir uma ordem nova e melhor para substituir a velha ordem defeituosa não está hoje na agenda – pelo menos não na agenda daquele domínio em que se supõe que a ação política aconteça.

Segundo Bauman (2001), a emancipação do indivíduo perante a sociedade deve ser entendida não simplesmente enquanto direito do indivíduo, mas como a possibilidade de poder agir de acordo com seus pensamentos e desejos, dentro de certos padrões ou realidades existentes. Esse exercício de emancipação está presente na obra de Scliar: o fato de ser integrante de uma família de imigrantes judeus, que segue os preceitos da religião, não foi empecilho para Mayer idealizar e dar andamento a sua colônia coletivista. Ao contrário dos costumes capitalistas dos judeus, criadores desse sistema econômico, Mayer se sentia livre para estruturar e organizar uma colônia com base nos ideais de esquerda, mesmo que a maioria das pessoas ao seu redor não concordassem ou sequer dessem ouvidos ao seu propósito.

Ainda na infância, Mayer passou por desavenças familiares e foi motivo de desgosto para o seu pai quando, em certa ocasião, na hora do jantar, disse para sua mãe que gostaria de comer carne de porco, um hábito condenado pelo judaísmo. Relatada por Avram, irmão mais velho de Mayer, a cena descreve um menino com o desejo de fazer o que bem entendesse, independentemente de dogmas religiosos. Percebe-se no trecho

destacado o motivo que levou Mayer a querer comer porco, ao responder para sua mãe: “todo mundo diz ser muito bom”. Fica evidente nesta frase que Mayer não era mais influenciado somente pela sua tradição, a cultura judaica, mas também por outras identidades, que acabaram provocando a fragmentação desse sujeito.

- Porco – disse finalmente Mayer, os olhos fixos no prato.
- O quê? – nossa mãe levantou a cabeça.
- Quero comer costeletas de porco.
- Todo mundo diz ser muito bom.
- Todo mundo diz?
- Todo mundo.
- Porco?... - Porco (OEHS, p.15)

O pai de Mayer, Schil Guinzburg, exemplifica uma visão sociocultural tradicional e contrasta a diferença cultural entre as duas gerações. O pai é caracterizado na obra como um crente fervoroso que sonhou em ser rabino e não conseguiu – ia todos os dias à sinagoga, guardava cuidadosamente o sábado e jejuava várias vezes por ano. “Era para a mulher deste homem que Mayer Guinzburg pedia porco”, conta Avram. (OEHS, p.15). Ao ver as atitudes e os manifestos do filho, Schil chegou a ir, certa vez, ao Aeroporto de Porto Alegre com o intuito de pedir ajuda para o psicanalista Sigmund Freud, considerado o principal especialista na área, e que estava de passagem pela cidade rumo a Buenos Aires. O pai tinha certeza que o filho estava doente, e implorou por ajuda. Porém, Freud sequer parou para ouvir o homem que o seguia relatando os “problemas” do filho.

- E no ano passado, Dr. Freud, ele se meteu no mato com uns outros amigos dele, aquele tal de José Goldman, um esquerdista sem-vergonha, e até moças eles levaram, o senhor vê que pouca vergonha, meninas judias, de boa família – não é uma barbaridade? (OEHS, p.30).

Na situação no aeroporto, o pai de Mayer relata ao psicanalista o envolvimento do filho com jovens que ele não considera boas influências, descrevendo José Goldman, por exemplo, como um esquerdista sem-vergonha, deixando claro a sua visão política oposta à do jovem. A postura rígida do pai de Mayer, nesta passagem, reflete a dificuldade enfrentada por um sujeito que se vê forçado a conviver com referenciais culturais diversos dos seus, e dos quais é impossível evitar a contaminação. Em relação a isso, Bauman afirma que

A incapacidade de enfrentar a pluralidade de seres humanos e a ambivalência de todas as decisões classificatórias se autoperpetuam e reforçam: quanto mais eficazes a tendência à homogeneidade e o esforço para eliminar a diferença,



tanto mais difícil sentir-se-á à vontade em presença de estranhos (BAUMAN, 2001, p.123).

As influências culturais sofridas por Mayer, no transcorrer da trama, vão definindo a personagem quanto ao seu modo de pensar a sociedade. O seu lado esquerdista, influenciado pelo contexto político da época, levou Mayer a chamar seus filhos de Spartacus e Rosa de Luxemburgo, embora o nome real fosse Jorge e Raquel, respectivamente. Os apelidos dados por Mayer são referência à Liga dos Espartaquistas, alusão a Spartacus, líder da maior rebelião de escravos da Roma Antiga, e a um grupo esquerdista formado durante a Revolução Alemã, que posteriormente deu origem ao Partido Comunista Alemão. A liga teve Rosa Luxemburgo entre as lideranças, juntamente com Karl Liebknecht. Essas personagens da história mundial são citadas frequentemente no cotidiano de Mayer desde a adolescência. Foram essas referências históricas, entre outras, que serviram de inspiração para Mayer idealizar a sua Nova Birobidjian. As primeiras ações pela materialização dessa colônia foram postas em prática com a idealização do jornal “A Voz de Birobidjian”, que tinha a função de relatar os acontecimentos da colônia. Mayer era um seguidor do pensamento marxista, utilizando inclusive ideias de Karl Marx como argumento em uma discussão sobre religião com seu pai.

Não! – gritava Mayer. – A maior riqueza é a posse dos meios de produção, está ouvindo? Estudo, religião! É bem como diz Marx: a religião é o ópio dos povos! (OEHS, p.18)

Entretanto, Mayer, que desde a adolescência era contrário ao capitalismo, mais tarde começa a demonstrar modificações em sua identidade ideológica. Avram relata que seus pais sempre discutiam por causa de Mayer, pois ele não queria estudar e nem trabalhar, com a alegação de que “...não iria enriquecer nenhum porco capitalista” (OEHS, p.25). Apesar dos seus discursos marxistas, Mayer tem, no entanto, que ceder às necessidades e trabalhar na loja de miudezas do velho Kirschblum, pai do amigo Leib. No ano seguinte, em 1934, Kirschblum dá a Mayer parte dos lucros na loja de miudezas como presente de casamento com Leia, sua companheira de juventude no ideal por Nova Birobidjian. Passados alguns anos, fica evidente uma metamorfose na identidade da personagem, que começa a revelar uma fragmentação. A melhora no visual do estabelecimento administrado por Mayer fez com que os clientes aparecessem e,

consequentemente, o dinheiro. Por insistência de Leia, Mayer tornou-se sócio do Círculo Social Israelita, passando a frequentar aulas de maxixe, rumba, tango e conga, marcando assim a passagem de uma identidade antissistema para uma identidade capitalista. Agora, sua única preocupação real era o fiscal do imposto de consumo – foi multado diversas vezes por ele, e aprendeu a enganá-lo. Porém, mesmo que os negócios estivessem avançando, a personagem ainda tinha em mente a sua nova sociedade. Tranquilamente, dizia aos amigos: “são as classes dominantes. Devem ser derrotadas. E quando fizermos, iniciaremos a construção de uma nova sociedade”, (OEHS, p.37). Mayer estava tão envolvido na loja que não tinha consciência que naquele momento ele próprio fazia parte da classe dominante. E, falando sobre capitalismo, Bauman (2001, p. 67) comenta:

Por pelo menos 200 anos foram os administradores das empresas capitalistas que dominaram o mundo – isto é, separaram o factível do implausível, o racional do irracional, o sensato do insano, e de outras formas ainda determinaram e circunscreveram a gama de alternativas dentro das quais confinar a trajetória da vida humana.

Diante dos conflitos ideológicos que se configuram na personalidade de Mayer e diante de um quadro de doença – em 1942, Mayer teve hepatite e ficou durante dias em recuperação na cama –, passou grande parte do tempo pensando em Nova Birobidjian, até que certo dia, livre de toda a fadiga, o conhecido no bairro como Capitão Birobidjian vestiu-se silenciosamente e despediu-se da esposa Leia e de seus filhos. Iniciou, finalmente, a caminhada rumo à nova sociedade, o destino foi o sítio do amigo Marc Friedmann, no Beco do Salso, alguns quilômetros distantes do Bom Fim, local onde foi idealizada na adolescência a Nova Birobidjian. Os devaneios de Mayer, motivados pelo seu ideal, fizeram-no deixar de lado naquele momento sua família e tudo mais que tinha adquirido com a loja. Esse comportamento autônomo de Mayer em relação ao casamento encontra uma explicação no discurso de Zygmunt Bauman. Ao falar sobre a modernidade líquida, o autor afirma que:

se manter-se juntos era uma questão de acordo recíproco e de mútua dependência, o desengajamento é unilateral: um dos lados da configuração adquiriu uma autonomia que talvez sempre tenha desejado secretamente mas que nunca havia manifestado seriamente antes (BAUMAN, 2001, p. 171).

Solitário, ao instalar-se no Beco do Salso, Mayer começa a colocar o seu projeto de uma nova sociedade em prática. Após dar algumas voltas ao redor da casa, abandonada durante anos, a personagem decidiu que viveria em uma barraca instalada no terreno. Na

primeira noite, Mayer demonstra sentir saudade de sua família, murmurando antes de adormecer os nomes de Leia, Jorge e Raquel. Porém, sabia que em lutas como a sua não teria como viver sem a solidão. Ao amanhecer, Capitão Birobidjian começa uma atividade febril que seguiria durante os próximos dias. Nessa terra, produziria milho e feijão, mas não venderia, pois não queria submeter os delicados vegetais à lei de oferta e procura. A produção seria somente para o próprio consumo, incorporando-se assim ao eterno ciclo da natureza. Em uma das poucas vezes que saiu de Nova Birobidjian, Mayer levou consigo uma cabra, um porco e uma galinha, mas não os comeria, tratá-los-ia como companheiros na construção da colônia coletivista. O estilo de vida adotado por Mayer nesse momento pode ser entendido como uma retomada a sua origem identitária judaica, mesmo que no seu imaginário não fosse exatamente essa a intenção. Na verdade, a colônia fundada por Mayer funcionava de forma semelhante aos *kibutzim*, colônias israelitas que fizeram parte de um dos maiores movimentos comunais da história, onde se produzia para o consumo coletivo da colônia, e tinham como finalidade a manutenção da origem identitária judaica. Durante muitos anos foram comunidades utópicas, sendo hoje semelhantes às empresas capitalistas, com trabalhadores assalariados. Muitos líderes intelectuais, políticos e militares de Israel passaram por colônias desse tipo. De fato, a atividade pastoril desenvolvida pela personagem pode ser interpretada como uma forma de reevocar um dos costumes da cultura judaica. Na comunidade de Mayer, a companheira cabra tinha como principal função trabalhista produzir leite, um alimento que remete ao passado de Mayer, pois na infância sua mãe o fazia tomar leite de cabra, a contragosto, como forma de prevenção à tuberculose e, na fase adulta, passou a ser a bebida preferida da personagem.

Embora seu plano de vida estivesse em andamento, a forma como Mayer vivia gerou muitos comentários no Bom Fim. Os boatos diziam que Mayer possuía uma grande barba, andava sempre com roupas esfarrapadas e, o pior de tudo, só comia carne de porco. Todos o chamavam de louco. O único que entendia o imaginário de Mayer naquele momento era José Goldman, que defendia e explicava que o amigo "É coerente com suas ideias, mas prefere não se meter em discussões" (OEHS, p. 72). As mulheres, indignadas, pediam aos seus maridos que fizessem algo para tirar o Capitão dessa situação, com o argumento de que "ele está matando a mulher e os filhos!" (OEHS, p. 72). Os amigos organizaram, então, uma comitiva para conversar com Mayer e tentar tirá-lo do terreno onde construíra sua colônia. O apelo da comitiva para convencer Mayer seria tentar resgatar sua tradição judaica, de modo a fazê-lo mudar de ideia; o grupo mostraria o livro

de orações de seu pai, o que não surtiu efeito. Dias depois, Mayer foi chamado de judeu em uma discussão com Rosa Luxemburgo, uma nova companheira na colônia, que ele optou por alcunhar com o nome da figura histórica, como fez com sua filha. Sentindo-se indignado, se autodeclarou ateu, e impôs novas leis em Nova Birobidjian: "Está decretado que em Nova Birobidjian não há mais religiões. A religião é o ópio do povo. E não se fala mais neste assunto", (OEHS, p. 77). Ou seja, nesta cena estamos diante de uma tentativa de dissolução de todos os códigos e valores sustentados pela tradição.

Sobre o derretimento dos sólidos e o espírito moderno do sujeito da modernidade, Bauman discorre que:

ele o era na medida em que estava determinado que a realidade deveria ser emancipada da "mão morta" de sua própria história - e isso só poderia ser feito derretendo os sólidos (isto é, por definição, dissolvendo o que quer que persistisse no tempo e fosse infenso à sua passagem ou imune a seu fluxo). Essa intenção clamava, por sua vez, pela "profanação do sagrado": pelo repúdio e destronamento do passado, e, antes e acima de tudo, da "tradição" - isto é, o sedimento ou resíduo do passado no presente (BAUMAN, 2001, p. 9).

Mayer mostra-se num processo de crise de identidade cada vez mais amplo e profundo: em um amanhecer, sob uma densa névoa, Mayer desiste da vida em sua Nova Birobidjian, e regressa ao Bom Fim para viver com sua família. Anos mais tarde, Avram conta que o irmão estava acomodado, trabalhando na loja para dar conforto para a esposa e os filhos, e lamenta que os pais não estivessem mais vivos para ver a transformação do irmão: "Morreram logo depois do fim da guerra... De desgosto, acho eu, ao saber que o resto de nossa família, na Europa, tinha sido liquidado num campo de concentração" (OEHS, p. 83). Mayer reassumia, então, a identidade capitalista que ele sempre repudiou, mas desta vez por se conformar com a impossibilidade de mudar o sistema. Mesmo assim, em 1948, a proclamação do Estado de Israel enchia Mayer de emoção, pois lá as colônias coletivas se multiplicavam, e davam início à construção de uma nova sociedade. A retomada da identidade capitalista de Mayer, inicialmente acomodando-se às expectativas do seu grupo sociocultural, pode ser explicada à luz dos conceitos propostos por Bauman (2001) quando, ao falar sobre a busca pela liberdade do indivíduo contemporâneo, o autor questiona

a possibilidade de que o que se sente como liberdade não seja de fato liberdade; que as pessoas podem estar satisfeitas com o que lhes cabe mesmo que o que lhes cabe esteja longe de ser "objetivamente" satisfatório; que, vivendo na escravidão, se sintam livres e, portanto, não experimentem a necessidade de se

libertar, e assim percam a chance de se tornar genuinamente livres (BAUMAN, 2001, p. 24).

Anos mais tarde, em 1952, os negócios não estavam mais como antes, e a loja não gerava sequer dinheiro suficiente para Mayer levar sua família para a praia de Capão da Canoa, no litoral gaúcho, para onde costumavam rumar as famílias do Bom Fim em épocas de veraneio. Mayer era obrigado a se contentar com as praias do Guaíba. Querendo mudar a sua situação econômica para melhor, Mayer parte para outro ramo de negócios, desta vez tendo Leib Kirschblum como sócio. Fundaram a construtora Maykir, uma firma do ramo imobiliário que logo se expandiu no mercado de Porto Alegre. A mudança de rumos profissionais da personagem desvela também uma transformação na identidade de Mayer, que agora partia para um empreendimento mais lucrativo. Essa guinada pode ser compreendida com o pensamento de Max Webber, citado por Bauman (2001), quando afirma que para construir seriamente uma nova ordem

era necessário primeiro livrar-se do entulho com que a velha ordem sobrecarregava os construtores. "Derreter os sólidos" significava, antes e acima de tudo, eliminar as obrigações "irrelevantes" que impediam a via do cálculo racional dos efeitos; como dizia Max Weber, libertar a empresa de negócios dos grilhões dos deveres para com a família e o lar e da densa trama das obrigações éticas; ou, como preferiria Thomas Carlyle, dentre os vários laços subjacentes às responsabilidades humanas mútuas, deixar restar somente o "nexo dinheiro" (BAUMAN, 2001, p. 10).

Um outro aspecto relevante no derretimento subjetivo de Mayer, o qual aponta para o derretimento dos seus referenciais religiosos, encontra explicação na afirmação de Bauman (2001) de que o indivíduo contemporâneo possui identidades inconstantes e mutáveis, como acontece com a personagem. Na sua nova fase empreendedora, Mayer começa a reconfigurar a sua visão ideológica sobre a religião judaica. A rebeldia aos princípios religiosos dá lugar agora a uma reapropriação de símbolos da sua religião: passou a utilizar no seu empreendimento imobiliário o nome de profetas do judaísmo para nomear os edifícios que construía, exemplos disso são as séries Profetas Maiores (edifícios Isaías, Ezequiel, Jeremias, etc.); Profetas Menores (edifícios Zacarias, Obadiá); e também a série Dez Mandamentos. Passados os quatro anos do projeto inicial de expansão da Maykir, os negócios estavam cada vez melhor: Mayer morava com sua família em um grande apartamento na zona nova da Rua Ramiro Barcelos e havia comprado, inclusive, o velho sítio onde a personagem passou longo período vivendo em

péssimas condições de moradia, quando dava início à construção de sua Nova Birobidjian. O local tornou-se um clube de funcionários da Maykir.

Um outro exemplo da liquidez religiosa de Mayer aparece na obra quando é narrado que, em uma discussão com Georgia, sua amante, Mayer reclamou que sentia frequentemente dores no peito, e sem perceber disse que iria morrer "Graças a Deus" (OEHS, p. 100). Sabendo que Mayer não seguia os preceitos de religião alguma, Georgia então ri e questiona: "Desde quando acreditas em Deus?" (OEHS, p. 101). Georgia, além de fazer parte dos funcionários da empresa, era também filha do seu amigo de infância José Goldman. Mayer não percebia, mas naquele momento da sua vida estava ainda mais próximo da sua tradição judaica. Lia frequentemente a Torá, a Mishná e a Guemara, livros sagrados da religião judaica, e que foram motivo para muitos atritos com seu pai na adolescência. Agora, a personagem até mesmo "salmodiava suas orações como seu pai fizera – balançando a cabeça para diante e para trás" (OEHS, p. 101). Passado algum tempo, Leia descobre sobre o envolvimento de Mayer com sua funcionária, e pede o divórcio. Com a separação, Mayer passa a viver sozinho em um edifício inacabado de sua construtora, pois nem sua amante estava mais a seu lado. Desmotivado, acaba novamente mergulhado em devaneios, deixando muitas vezes de ir trabalhar, e passa seus dias novamente pensando em Nova Birobidjian. Os negócios não estavam mais como antes, e seu sócio, Leib Kirschblum, suplicava por ajuda.

Em 1967, a Maykir não existia mais. Mayer, agora desempregado, vivia em um apartamento alugado com a ajuda financeira do filho. Este, alegando que queria ver Mayer em uma situação melhor, propôs que o pai fosse morar em uma pensão para pessoas que viviam sozinhas, uma forma mais leve de dizer que Mayer iria para um asilo para idosos. Para surpresa de Mayer, a pensão funcionava justamente no sítio do Beco do Salso, agora propriedade de Sofia Kirschblum, prima de Leib. No local, Mayer levava uma vida tranquila no plano da realidade, sem muitas obrigações a cumprir. Entretanto, continuava com a sensação de estar preso em um sistema perverso e, assim como ocorreu em outros momentos de sua vida, voltavam os devaneios, motivados pelo seu desejo de sentir-se livre. Cada vez mais, a personagem se evade dos espaços concretos do mundo, adentrando, como diria Gaston Bachelard, os espaços escuros e labirínticos dos porões da sua mente. Os espaços de devaneio de Mayer Guinzburg passam a ser um novo território para a sua sonhada Birobidjian.

## 2. O espaço do devaneio na construção da trama entre real e imaginário

A construção de *O Exército de um Homem Só* remete o leitor a um jogo difuso de imagens espaciais, espaços que se constituem a partir de fragmentos de memórias, tradições e devaneios. Esses espaços, numa abordagem fenomenológica, podem ser tomados "como um instrumento de análise para a alma humana" (BACHELARD, 2008, p. 20).

Segundo o autor, para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. "Esta seria o estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade" (BACHELARD, 2008, p. 2). Com isso, o autor esclarece que "dizer que a imagem poética foge à causalidade é, sem dúvida, uma declaração grave" (2008, p. 2), e complementa dizendo que "as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista jamais podem explicar bem o caráter realmente inesperado da imagem nova, nem tampouco a adesão que ela suscita numa alma alheia ao processo de sua criação" (2008, p. 2). Ainda seguindo este pensamento, Bachelard diz: "o poeta não me confere o passado de sua imagem, e, no entanto, ela se enraíza em mim" (2008, p. 2).

Em *O Exército de Um Homem Só*, o mar aparece como elemento fundamental no jogo entre real e imaginário. Foi através do mar que Mayer veio da distante Rússia para o Brasil em 1916, juntamente com sua família e outros imigrantes judeus. Nas palavras de Avram, a viagem demorou dias, e todos falavam felizes sobre como seria a vida no Brasil. Diziam que Leib Kirschblum iria bem nos negócios e que Avram teria muitos filhos, e de fato assim aconteceu. Mayer quase não falava com ninguém, e ficava na popa do navio olhando para o mar e pensando na Rússia. No imaginário da personagem, escreveriam sobre ele em um jornal chamado *Pravda*:

A partida de Mayer Guinzburg foi uma grande perda para a Rússia; tínhamos um lugar importante para ele. Mas não importa; sabemos que Mayer Guinzburg lutará sempre, ainda que sozinho. Viva Mayer Guinzburg! Viva Birobidjian! Viva Nova Birobdjian! (OEHS, p. 12).

Ao longo da vida de Mayer, o mar constitui muitas vezes seus espaços de devaneio, como eco da sua imobilidade diante da sociedade, sentindo-se em diversos momentos da narrativa em um mar, "flutuando imóvel, meio afogado"; uma imagem recorrente no devaneio da personagem. Mayer sentia-se assim por não conseguir

materializar seu ideal de uma nova ordem social. Mergulhar nesse mar simbólico foi a saída de Mayer para suportar a monotonia de uma realidade à qual não queria pertencer. O mundo interior da personagem, onde assumia a identidade de Capitão Birobdjian, o fazia enfrentar, de certa forma com indiferença, o contexto social em que estava inserido. Foi essa indiferença que fez com que, inclusive, fosse chamado de louco por todos no bairro onde vivia. Como citado no capítulo anterior, a personagem idealizava uma sociedade utópica, baseado em suas leituras que defendiam ideais de esquerda, notícias sobre a política no mundo – principalmente sobre a questão judaica, a Rússia e as lutas revolucionárias – e inspirava-se em líderes revolucionários para criar a sua Nova Birobidjian. Porém, ninguém lhe dava ouvidos. Motivado pelo sonho de sentir-se livre de tudo que o rodeava, Mayer descia a Rua Felipe Camarão aos domingos, lentamente, como se essa rua fosse um rio

que desaguava no mar - o Bom Fim. No mar, Mayer flutuava meio afogado. Da praia, os amigos Leib Kirschblum, Avram e seus filhos, José Goldman - cumprimentavam-no. Mayer respondia. Sua voz soava distante, porque suas orelhas estavam imersas na água, enquanto a boca falava na superfície. Muitos anos se passaram assim (OEHS, p. 37).

Um outro momento em que Mayer se sente mergulhado em um mar íntimo é quando, desolado, deita-se na cama e cai em choro, devido à partida de sua companheira Santinha – chamada por ele de Rosa Luxemburgo. Santinha havia abandonado o sítio no Beco do Salso para trabalhar em uma fábrica. Depois de tomar uma garrafa de cachaça que encontrou no local, Capitão Birobdjian, embriagado, andava em círculos ao redor do mastro, gritando e xingando seus inimigos, os quais estavam presentes somente no seu imaginário. Nessa mesma noite, destruiu tudo ao seu redor que representava Nova Birobidjian: o mastro, o telheiro do Palácio da Cultura, o Mausoléu dos Heróis; logo após, adormece. Quando acorda, ainda durante a madrugada, a cerração havia tomado conta do lugar. Mayer não conseguia enxergar a casa, nem o mato dos arredores, nem a trilha que o levou até o local. “Era como um mar. Neste mar ele flutuava imóvel, meio afogado. Tentou em vão se erguer; não conseguindo, acabou adormecendo de novo” (OEHS, p. 82).

A imagem do mar aparece também na fase já mencionada, quando Mayer tinha a meta de resgatar seu *status quo* e poder veranejar em Capão da Canoa, para onde rumavam os outros judeus do bairro, e assim satisfazer os desejos de Leia, que suspirava, dizendo: “o mar é a fonte de toda a vida” (OEHS, p. 86). No trecho abaixo é possível estabelecer



uma relação da imagem do mar como uma representação da longa viagem enfrentada pelos judeus liderados por Moisés, cruzando o Mar Vermelho, assim como os judeus russos atravessaram o oceano, e iniciaram uma nova vida nas terras do Brasil no início do século XX:

Muitos anos antes, as primeiras formas de vida tinham se arrastado, penosamente, do mar para a terra, levando dentro de si um pouco do líquido primevo. Dolorosamente acostumaram-se à aridez; mas conservavam a nostalgia do oceano na salinidade de seus líquidos orgânicos, em sua secreta ânsia pelo suave balanço das ondas. Consolavam-se em contadas ocasiões: no líquido amniótico do útero, ou mais tarde quando sentiam na boca o gosto salino das lágrimas (OEHS, p. 86)

A partir da fala de Leia, é possível a interpretação de que o mar, para Mayer, também era uma fonte de reconexão com a vida, com as suas origens, seus desejos mais profundos: foi mergulhado no mar dos seus devaneios que ele conseguiu dar vida a sua Nova Birobdjian; em seus últimos momentos antes de morrer, Mayer devaneia novamente que está em um mar, onde flutuava imóvel, meio afogado. No devaneio, ele bate com a mão na quilha de um pequeno veleiro que, no plano da realidade, tratava-se de uma maca. Quando esta se pôs inesperadamente em movimento até o final de um corredor escuro, alguém gritou "Aonde é que ele vai?", e Mayer, quase pronto para partir, grita: "Para Nova Birobdjian! - grita o Capitão. Os homenzinhos aplaudem com entusiasmo. O capitão ultima os seus preparativos. Logo estará pronto" (OEHS, p. 6).

Esse devaneio evoca também fragmentos de memória da longa viagem enfrentada na sua vinda para o Brasil. Neste caso, Mayer estava partindo para Nova Birobidjian. O sentimento da personagem durante essa viagem imaginária agora era feliz, diferente da longa viagem migratória em 1916, quando pensava na Rússia de onde havia saído. A personagem pensava no seu destino, na sociedade que sempre idealizou. Naquele momento, Mayer encontrava-se num entre-espaço, o real e o imaginário se entrelaçavam no devaneio, no espaço entre vida e morte.

De acordo com Gaston Bachelard:

a partida do morto sobre as águas é apenas um dos aspectos do interminável devaneio da morte. Corresponde a um quadro visível, e poderia enganar sobre a profundidade da imaginação material que medita sobre a morte, como se a própria morte fosse uma substância, uma vida numa substância nova (BACHELARD, 1997, p. 209).

O mar também pode ser interpretado como um devaneio dos caminhos, pois através deles o homem faz percursos na vida para atingir seus sonhos. Segundo Bachelard, "não devemos esquecer que há um devaneio do homem que anda, um devaneio do caminho", (2008, p, 204). Para Mayer Guinzburg, o mar foi o caminho que o tirou de sua terra e o levou até o Brasil. No imaginário da personagem, como citado anteriormente, descia a Rua Felipe Camarão aos domingos como se fosse um tronco levado por um rio que desaguava no mar Bom Fim. Como dizia Avram, na loja que Mayer tinha no Bom Fim, "o tempo fluía para o grande mar onde Mayer Guinzburg flutuava imóvel, meio afogado – como o pirata português de *O livro dos piratas*, de Antônio Barata" (OEHS, p. 84). A personagem do livro na qual Capitão Birobidjian se inspirava havia sido aprisionada pelos espanhóis e, "depois de percorrer a pé cento e quarenta milhas chegou a Golfo Triste..." (OEHS, p. 84) onde ganhou um barco e partiu. "O barco de Mayer Guinzburg era o balcão. Jamais se faria ao largo" (OEHS, p. 84).

Anos antes, quando ainda era funcionário na loja do velho Kirschblum, Capitão Birobidjian passava o tempo no balcão "fitando a rua com os olhos mortiços" (OEHS, p. 33). Aqui, mais uma vez, Mayer evoca no seu imaginário a longa viagem migratória que enfrentou, quando passava o tempo na popa do navio, olhando para o mar e pensando na Rússia. Do balcão, que no imaginário da personagem era como o barco do pirata português, Mayer devaneava olhando para a rua, para o Bom Fim, para o mar Bom Fim.

Na topologia do espaço da obra, outra imagem recorrente é a casa. Ela não só é um espaço que acolhe Mayer Guinzburg com suas memórias e tradições, mas também se configura como o espaço dos devaneios da personagem. Nas diferentes casas onde viveu, Mayer frequentemente constituía seus devaneios com sedes de governo, fábricas e plantações. No mundo íntimo da personagem, as casas eram mais do que uma simples habitação: representavam uma nova sociedade, a Nova Birobidjian.

Segundo Bachelard (2008), a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. A casa acolhe o homem e nela está guardado um grande número de nossas lembranças, é também o lugar onde se desfruta da solidão. Na visão de Bachelard, a casa é um "centro de proteção" que se torna o "centro de um devaneio" (2008, p. 56).

Sobre a imagem da casa sonhada, o autor afirma:

No entardecer da vida, com uma coragem invencível, dizemos ainda: o que ainda não fizemos será feito. Construiremos a casa. Essa casa sonhada pode ser um simples sonho de proprietário, um concentrado de tudo o que é

considerado cômodo, confortável, saudável, sólido ou mesmo desejável para os outros. Deve contentar então o orgulho e a razão, termos inconciliáveis (BACHELARD, 2008, p. 74).

Um exemplo desses devaneios ocorreu durante o período no qual o velho Kirschblum esteve ausente da loja por motivo de doença; Mayer pensava que se o velho morresse poderia morar e construir ali mesmo a sua Nova Birobidjian. Imaginava a casa nos fundos redividida: "uma parte será o Palácio da Cultura; em outra funcionará o Comitê Político, em outra a redação de A voz de Nova Birobidjian". Mayer é quem abria o estabelecimento cedo da manhã; e às vezes

a neblina que vinha da Redenção invadia o estabelecimento e, na semiobscuridade, Mayer tinha a impressão de estar meio afogado, flutuando num mar. De vez em quando, mexia nas caixas de botões, arrumava as prateleiras. Pouco a pouco a modorra voltava a dominá-lo e ele via de pé sobre o balcão, muitos homenzinhos sorrindo para ele (OEHS, p. 34).

Avram conta que, na juventude, Mayer costumava se esconder em uma espécie de barraca no quintal, feita de galhos, tábuas e folhas de zinco. O irmão de Mayer suspeitava que "a barraca era o palácio do governo de um país imaginário; porque em frente havia um mastro e ali ele hasteava uma bandeira" (OEHS, p. 26). Quando Avram perguntava o motivo de ele se meter na barraca, Mayer respondia: "É bom (...) É escuro, é quentinho" (OEHS, p. 26). Mayer preferia ficar sozinho no local, sendo que Avram descobriu mais tarde que até livros e comida levava para lá. Fenomenologicamente, esse espaço evoca o pensamento de Bachelard referente ao canto, quando diz que

A casa da lembrança se torna psicologicamente complexa. A seus abrigos de solidão se associam o quarto e a sala em que reinaram os seres dominantes. A casa natal é uma casa habitada. Os valores de intimidade aí se dispersam, não se tornam estáveis, passam por dialéticas. Quantas narrativas de infância – se as narrativas de infância fossem sinceras – nos diriam que a criança, por falta de seu próprio quarto, vai aboletar-se em seu canto! (BACHELARD, 2008, p. 33)

Nessa mesma casa, em 1929, Mayer acordou durante uma madrugada e encontrou uma carta do amigo Marc Friedmann embaixo da porta, a qual dizia que ele não seguiria mais no projeto de Nova Birobidjian devido às desavenças durante a visita ao sítio do Beco do Salso, pois não concordava com o envolvimento de Mayer e Leia durante a madrugada enquanto os outros companheiros dormiam.

A imagem espacial do sítio, no transcorrer da trama constitui frequentemente os devaneios da personagem. Como Mayer não conseguiu concretizar o seu ideal na adolescência, anos mais tarde, já adulto, retornou ao sítio que nunca esquecera. A chegada ao sítio foi registrada por Mayer em um álbum de desenhos feitos por ele, intitulado *O exército de um homem só*. O primeiro desenho apresentava a imagem da chegada do Capitão ao Beco do Salso, que ficava no alto de um morro. Contemplando a cidade a seus pés, "nota-se em seu rosto: coragem, determinação e certo estoicismo; os punhos cerrados evidenciam força; e as botas apoiam-se solidamente sobre a terra" (OEHS, p. 47).

Para entrar no sítio, Mayer precisou destruir uma corrente e um cadeado que fechavam o portão. A cena foi registrada no segundo desenho do álbum da personagem. Marcava, assim, um ato que simbolizava o fim do seu convívio na sociedade tradicional e o início de uma nova sociedade. Fazendo uma aproximação entre o sentimento de Mayer diante da abertura do portão e os muitos devaneios que a imagem da porta pode provocar na alma humana, Bachelard afirma:

(...) quantos devaneios seria preciso analisar sob esta simples menção: A Porta! A porta é todo um cosmos do Entreaberto. É no mínimo uma imagem-princeps dele, a própria origem de um devaneio onde se acumulavam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar *tidis is seres reticentes* (todos os seres reticentes). A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes está aberta, isto é, escancarada" (BACHELARD, 2008, p. 225).

Mayer passou a viver dentro de uma barraca, influenciado por fragmentos de memória da sua primeira casa em Porto Alegre, onde o pai criava alguns animais no quintal – uma cabra e uma galinha – e onde Mayer passava longos períodos desfrutando da solidão. Leia, durante uma visita ao sítio onde Mayer estava vivendo, ficou abismada ao ver que seu marido estava em péssimas condições; tentou convencê-lo a voltar para o Bom Fim e viver socialmente de novo, na monotonia de sempre. Diferente de Mayer, Leia já não acreditava mais em mudanças na sociedade, e dizia para ele que tudo o que idealizaram juntos na adolescência era somente um sonho. Mayer, tentando convencê-la a ficar, respondia: "Não, Leia! Não era sonho, não! Era um ideal, Leia. Um grande ideal, que agora estou pondo em prática. Vem comigo" (OEHS, p. 56).

No sítio, Mayer também criava animais, os mesmos que rodeavam sua barraca na juventude, e mais um porco – o companheiro porco. O apego do irmão para com os animais que o pai criava é lembrado por Avram ao descrever que, certa vez, acordou

durante a madrugada com barulho de temporal e o irmão não estava na cama. Ao ver a porta que dava para o quintal aberta, sai e encontra Mayer dentro da barraca junto com a cabra. "A custo pude trazê-lo para dentro; para convencê-lo, tive de trazer a cabra também" (OEHS, p. 26), conta Avram.

Em sua última passagem pelo sítio do Beco do Salso, em 1970, no asilo que pertencia à prima de Marc Friedmann, o sentimento para com o espaço havia mudado. A personagem não tinha mais o sentimento de liberdade como nas passagens anteriores pelo local, e passou a sentir-se aprisionado. Mayer não se contentava, por exemplo, com o fato de ter o seu tempo de uso do banheiro – que um dia até foi seu – dividido com outros moradores da casa. Mayer sentia-se o líder responsável por libertar seus companheiros de asilo das restrições da proprietária, e liderou um motim para prendê-la no quarto. No imaginário da personagem, acreditava estar iniciando uma nova sociedade. Emocionado, falava sobre o que seria Nova Birobidjian: "as plantações de milho e feijão, casa dos animais, o local da futura usina, o mastro com a bandeira, o Palácio da Cultura, um jornal chamado A voz de Nova Birobidjian..." (OEHS, p. 131). No plano da realidade, Octávio e David Benveniste – outros moradores do asilo – ouviam o discurso sem entender nada. É interessante notar que a referência, aparentemente irrelevante, a essas personagens, abre uma chave de ironia intertextual na obra, uma vez que se pode entendê-la como uma referência implícita ao mexicano Octavio Paz, considerado um dos maiores escritores do século XX, e, também, a Émile Benveniste, famoso filósofo e linguista francês conhecido pelos seus estudos sobre as línguas indo-europeias e pela expansão do paradigma linguístico estabelecido por Ferdinand de Saussure. E, lendo-se nesta perspectiva, fica evidente a sutileza e a sofisticação da construção narrativa de Scliar, que constantemente força o leitor a tecer e re-tecer o texto diante da sua “complexa pluralidade ‘polissêmica’” (EAGLETON, p. 190).

Durante uma situação na qual Mayer estava em um perigo que fazia parte somente do seu imaginário – acreditava que o asilo estava sendo invadido pelos quatro homens que anos antes mataram seus companheiros animais no mesmo local –, encontrou no sótão um refúgio para superar o seu medo. Trancado sozinho dentro da casa, e escondido atrás do sofá, no devaneio colocava uma bomba caseira no sótão – feita com um botijão de gás e o tubo condutor preso à porta de entrada da casa. Ficou imaginando o que aconteceria com os homens:

Quando os assaltantes tentarem abrir a porta, ele abrirá a válvula, tocará fogo na torrente de gás e deixará o bужão cair em cima deles. Explodirão! E se não explodirem - pelo menos se queimarão! E se não se queimarem - pelo menos uma cabeça o bужão esmagará! E se não acertar - que susto levarão! (OEHS, p. 144).

Porém, logo a personagem se deu conta de que a casa onde estava não tinha sótão. "Era a outra casa, a casa que nós tínhamos na Felipe Camarão..." (OEHS, p. 145), pensa Mayer. A casa onde ficava o sótão do devaneio de Mayer, na Rua Felipe Camarão, foi onde junto ao local funcionava sua primeira loja, que "era uma espécie de porão escuro, fresco no verão, mas gelado no inverno. Entrava-se por uma porta baixa, passava-se por cestos de retalhos e chegava-se ao balcão do fundo" (OEHS, p. 33). Sobre os movimentos de descida e subida desses dois espaços, o sótão e o porão, Bachelard discorre: "No sótão, a experiência do dia pode sempre apagar os medos da noite. No porão, há escuridão dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão" (BACHELARD, 2008, p.37).

No grande propósito de Mayer, que era a construção de sua sociedade, tinha como aliados pequenos homenzinhos imaginários que representavam a massa operária da sociedade, e frequentemente faziam parte de seus devaneios na loja do velho Kirschblum. Eles escutavam e aplaudiam seus resmungos quando dizia: "Aquele velho sujo: capitalista explorador" (OEHS, p. 34), "Se pudesse sugava o sangue dos trabalhadores!" (OEHS, p. 34), "É preciso lutar!" (OEHS, p. 34). E assim acontecia até chegar uma freguesa para comprar um pedaço de elástico e interromper os devaneios. "Além deles, pequenas criaturas que viviam escondidas na loja, a Camarada Aranha, o Camarada Rato e o Camarada Inseto" (OEHS, p. 35), eram peças importantes de um mundo em miniatura imaginado pela personagem. No plano da realidade, esses animais eram somente criaturas que prejudicavam a aparência do local. "Leia trabalhava na loja, trabalhava muito. Dizia aos fregueses: Aqui tinha até ratos e baratas. Me deu muito trabalho. Mas valeu a pena" (OEHS, p. 85). As pequenas criaturas tiveram um triste fim na limpeza do local; a camarada aranha morreu a vassouradas, e o camarada rato após um berro de Leia ao encontrá-lo fora da toca. Mayer, quando encontrou o companheiro rato morto, concluiu que "o coração do animalzinho acabara por liquidá-lo; afinal, pensou com tristeza, o camarada rato já não era moço e a emoção fora demasiada" (OEHS, p. 36), e após o enterrou no fundo do pequeno pátio.

Conforme afirma Bachelard (2008, p. 301), "Todas as coisas pequenas podem vagar. Foi preciso dar-se um grande lazer no quarto tranquilo para miniaturizar o mundo".

O autor diz ainda que "a miniatura é mais fácil de falar do que de fazer e poderemos colecionar facilmente descrições literárias que ponham o mundo no diminutivo. Porque essas descrições falam das coisas pelo pequeno, são automaticamente prolixas".

Os homenzinhos imaginados por Mayer ao longo de sua vida apareciam muitas vezes nos quartos onde ele habitava, e se manifestavam positivamente ou negativamente conforme o sentimento da personagem em determinada situação. Os quartos, aliás, são espaços recorrentes no transcorrer da obra. Nas diversas casas onde morou, a imagem do quarto frequentemente constituía o espaço do devaneio da personagem, sendo, muitas vezes, um abrigo para a sua solidão íntima. E assim aconteceu quando Mayer estava com hepatite e ninguém queria entrar no quarto com medo de contágio; ficou sozinho muito tempo e pensava, inclusive, na morte. Dizia à Leila: "Minha vida é vazia" (OEHS, p. 45), quando ela levava a sopa para o Capitão. No devaneio de Mayer, os homenzinhos olhavam a cena em silêncio.

Em outro devaneio, em 1970, quando estava no asilo do Beco do Salso, Capitão Birobidjian caminhava pelas trilhas do sítio e imaginava estar flutuando, meio afogado. Boiando na água, passavam por ele as caveiras do companheiro porco e da companheira cabra – que morreram anos antes no local – e farrapos de papel que Mayer, mesmo sem ler, sabia que continha o escrito “A colheita do milho superará todas as expectativas” (OEHS, p. 120), uma alusão ao jornal *A Voz de Birobidjian*. Depois de visitar as ruínas do Palácio da Cultura, o Mausoléu dos Heróis, a corrente o levou de volta à casa. Mayer, “enregelado, se meterá na cama; os lençóis o receberão como um abraço frio; com eles Mayer dividirá, sem ressentimento, sem egoísmo, o seu escasso calor” (OEHS, p. 120).

Devaneios envolvendo os homenzinhos e a morte também aconteceram no asilo onde a personagem morou. Às vezes, Mayer tinha que lavar a louça, devido à carência de funcionários. Descontente com a vida que levava, murmurava: "Pouca vergonha. Um homem como eu..." (OEHS, p. 121). Sobre a pia, via os homenzinhos, que o observam em silêncio. Com o sentimento de estar aprisionado naquela casa, Mayer então devaneia que alguns desses pequeninos haviam caído na pia cheia d'água. "Talvez estejam só meio afogados", pensou Mayer (OEHS, p. 121). Destampou o ralo e observou as criaturinhas descerem lentamente. Imaginava a trajetória dos pequenos cadáveres:

descerão com o líquido negro e espesso que flui rumorejando pelo cano de esgoto; chegarão ao vasto Guaíba, onde os minúsculos corpos descerão ao fundo; descarnarão, as caveirinhas brancas aparecerão e os ossos ficarão para sempre enterrados no lodo do estuário (OEHS, p. 121).

A morte dos homenzinhos pode ser interpretada como a morte do ideal de Mayer em querer mudar a sociedade no plano da realidade. O devaneio com os corpos percorrendo as águas sujas do ralo evoca fragmentos de lembranças da personagem, pois os revolucionários Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, inspirações de Mayer para idealizar Nova Birobdjian, foram jogados depois de mortos em um canal. As caveiras e os ossos dos homenzinhos, com a decomposição, ficariam expostos, assim como aconteceu com os animais que Mayer tinha como companheiros no sítio anos antes.

Abordando novamente a relação entre a morte e a água no espaço de devaneio, Bachelard diz:

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. "Partir é morrer um pouco." Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura. Se de fato um morto, para o inconsciente, é um ausente, só o navegador da morte é um morto com o qual se pode sonhar indefinidamente. Parece que sua lembrança tem sempre um porvir... (BACHELARD, 1997, p. 77)

No mundo íntimo da personagem, a tentativa de se libertar da sociedade o fazia idealizar Nova Birobidjian, nunca concretizada da forma como Mayer gostaria. O transcorrer dos anos fazia com que a personagem a cada dia sentisse mais a necessidade de libertar o seu povo imaginário, que simbolizava a si próprio. Em certa situação, Mayer discutia com seu filho sobre a política mundial. Jorge, indiferente em relação às questões políticas, dizia para Mayer que não se importava com nada sobre o que conversavam. Mais uma vez, os homenzinhos observavam Mayer em silêncio. Nessa fase da vida, Mayer já estava velho e passeava pelas ruas do bairro Bom Fim, que estava totalmente mudado. Ao observar os velhos sentados conversando na Praça da Alfândega, pensava: "Estou pronto para ficar velho (...)" (OEHS, p. 107). Porém, só percebeu que o tempo havia passado quando decidiu olhar tais criaturas mais de perto. Com isso, a impotência de Mayer diante da sociedade o fez enxergar nas criaturinhas o tempo que passou, e os via

muito pequenos; não teriam mais de dez centímetros de altura. Embora sempre os visse como "homenzinhos", notava que havia também pequenas mulheres. O número era muito menor do que ele pensava: uma dúzia, no máximo. Um deles, de grandes bigodes, se parecia a Stalin. Alguns eram velhos. Nas carinhas ele podia ver ruguinhas; as calvinhas brilhavam à luz fraca das lâmpadas (OEHS, p. 107).



Como citado anteriormente, em 1952, Mayer chegou a adquirir o sítio do Beco do Salso para fazer no local um clube para os funcionários da Maykir. Naquela nova fase da vida, a personagem parecia estar conformada com o sistema social, e avançava cada vez mais com o novo empreendimento e os devaneios com Nova Birobidjian não eram mais tão frequentes. Em um jogo entre real e imaginário, Mayer administrava sua construtora da mesma forma que liderava Nova Birobidjian em devaneios passados, como na época em que vivia sujo, barbudo e rodeado de animais no sítio. Na transposição das ações dos seus devaneios para o plano da realidade, Mayer utilizava símbolos que representavam a Maykir:

Havia coisas espetaculares: um gigantesco mastro de concreto, no qual era hasteada, todas as segundas-feiras, a bandeira com o símbolo da Maykir: um M entrelaçado com uma régua de cálculo, uma colher de pedreiro, e a silhueta de uma betoneira. Para fazer subir o pavilhão era escolhido o funcionário mais destacado da semana. Durante a cerimônia, o Coral dos Funcionários entoava o Hino de Maykir... (OEHS, p. 88)

A empresa funcionava na Rua Fernandes Vieira, em um velho casarão adaptado. Em um jogo entre real e imaginário, os devaneios do passado com Nova Birobidjian serviram como inspiração para Mayer administrar sua empresa. Como na adolescência, quando idealizava nas ruas com seus companheiros o jornal *A voz de Nova Birobidjian*, a empresa de Mayer também possuía o seu periódico – *A voz de Maykir* – que circulava todas as terças-feiras. "(...) um esplêndido jornal, profusamente ilustrado. O editorial era escrito pelo próprio Mayer; concitava os pedreiros a assentar mais tijolos, os corretores a vender mais e as datilógrafas a cometer menos erros..." (OEHS, p. 89).

Alguns anos depois, quando a Maykir faliu, Mayer vivia mergulhado em devaneios, em um mundo íntimo do qual não conseguia sair. Nessa fase da vida, vivendo solitário em um apartamento no edifício Rei David, após a separação de Leia, o local havia adquirido uma nova dimensão para ele. O enérgico empresário que todos os dias tomava café pela manhã no bar Serafim, estava mudado. "Já não sentia necessidade de sair correndo de manhã; pelo contrário, preferia preparar suas refeições no próprio apartamento, onde às vezes passava todo o dia" (OEHS, p. 104). Sem ir muitas vezes ao trabalho, preferia ficar sozinho no apartamento; deixava de se relacionar com as muitas pessoas que circulavam pelos corredores da Maykir diariamente. Na nova vida, passava a gostar do lugar, e surpreendia-se:

fazendo planos para transformar o edifício: o playground dará lugar a uma plantação de milho e feijão. O andar de cima será transformado em Palácio da Cultura. Na frente do prédio ficará um mastro gigantesco, onde ele hasteará a bandeira de Nova Birobidjian (OEHS, p. 104).

Em OEHS, outro espaço recorrente nos devaneios de Mayer é o espelho. Em muitas manhãs a personagem se deparava na frente desse objeto que lhe refletia não só a sua imagem física, mas também uma imensidão de pensamentos. Quando morava num grande apartamento na zona nova da Rua Ramiro Barcelos, Mayer, enquanto fazia a barba para ir trabalhar na Maykir, murmurava trechos finais de suas conferências "... os engenheiros planejarão, os mestres fiscalizarão, os operários trabalharão, os edifícios surgirão, os corretores venderão" (OEHS, p. 89). Através do espelho, a personagem via-se como "um homem enérgico e bem vestido" (OEHS, p. 90). Esse era o reflexo da nova vida que levava, como um grande empreendedor do ramo imobiliário. Entretanto, o imaginário de Mayer desvela fragmentos de memória da sua juventude, pois preocupava-se com a filha Raquel que, assim como o pai, passava noites em claro lendo livros, chorava sem motivo e gostava de ficar longos períodos em silêncio. E, sobre a análise das imagens da imensidão, os devaneios de Mayer na frente do espelho podem ser compreendidos na passagem em que Bachelard (2008, p. 190) diz que com tal processo "construiríamos em nós o ser puro da imaginação pura", e complementa:

Se pudéssemos analisar as impressões de imensidão, as imagens da imensidão ou o que a imensidade traz a uma imagem, logo entraríamos numa região da mais pura fenomenologia - uma fenomenologia sem fenômenos ou, para falar menos paradoxalmente, uma fenomenologia que não precisa esperar que os fenômenos da imaginação se constituam e se estabilizem em imagens completas para conhecer o fluxo de produção das imagens. Noutras palavras, como o imenso não é um objeto, uma fenomenologia do imenso nos remeteria sem rodeios à nossa consciência imaginante (BACHELARD, 2008, p. 190).

Outra situação na frente do espelho aconteceu em uma segunda-feira, enquanto Mayer fazia a barba. A personagem pensava em Geórgia, sua secretária que, um dia antes, no clube dos funcionários da Maykir, despertara seu desejo. Mayer olhava-se na frente do espelho e observava seu próprio rosto pensando: "Sou um homem enérgico", "Um macho" (OEHS, p. 94). Mayer aparentava ser bem mais velho que Geórgia, pois esta regulava de idade com sua filha, Raquel, que, inclusive, era amiga de sua secretária. Através do espelho Mayer devaneava sobre a possibilidade de se envolver com a moça. Para que seu desejo se concretizasse:

(...) pedirá a Geórgia que fique depois do expediente; ele estará ditando cartas; andará de um lado para o outro; de repente se deterá atrás dela, se inclinará para beijar a nunca lisa... O grande sofá de couro marrom será o lugar onde se amarão; o telefone tocará, mas não atenderão; o estômago dela roncará, eles rirão. Ela ficará deitada, fumando, e Mayer estará cansado, mas satisfeito. Verá com o rabo dos olhos, os homenzinhos de pé sobre a mesa de jacarandá... (OEHS, p. 94).

As imagens espaciais que constituem o devaneio da personagem principal, apresentadas neste capítulo, representam o sentimento de Mayer Guinzburg na luta pelo seu ideal de emancipação da sociedade. Mergulhada no seu mundo íntimo, a personagem muitas vezes ao longo da vida recorreu a esses espaços como fuga da realidade ou como parte da construção dos seus sonhos, de certa forma evocando a famosa personagem da obra de Miguel de Cervantes, Dom Quixote, conhecida pelos devaneios motivados pelas novelas de cavalaria que costumava ler. Ao incorporar espaços da realidade as suas fantasias, Mayer ia tecendo pelos labirintos escuros e sinuosos da sua mente a sua trama entre real e imaginário.

Assim, espelhos, cantos, casas, mares, são apenas algumas das múltiplas referências presentes no universo fenomenológico de Mayer Guinzburg; um mundo subterrâneo de uma alma atormentada, perdida entre fragmentos de memórias, códigos religiosos, culturais, sociais, e que parece vagar, oscilando entre ímpetos e desistências, por um mundo estranho, igualmente fragmentado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se na construção de *O Exército de um Homem Só* a presença da questão migratória judaica como plano de fundo da narrativa. Assim como fez em outras obras, Moacyr Scliar transpôs na obra analisada fragmentos da sua vivência como integrante de uma família de imigrantes judeus russos. A representação da personagem principal, Mayer Guinzburg, evoca o processo pelo qual muitos judeus passaram ao longo da história. A luta imaginária por uma emancipação da personagem muito tem a ver com o sentimento de libertação do povo judeu, que desde a sua expulsão do Egito caracteriza-se como um povo de muitos territórios, e durante muito tempo, também, sem uma nação própria, visto que o Estado de Israel só foi proclamado em 1948. Para se libertar de uma sociedade à qual não se sentia pertencente, Mayer então idealiza sua Nova Birobidjian.

Assim como Mayer Guinzburg, que saiu da longínqua Rússia e veio para o Brasil junto de sua família no início do século XX, muitas outras famílias judaicas também atravessaram o Atlântico e, da Europa, rumaram para o Novo Mundo, a fim de construir

suas vidas longe das perseguições que durante muitos anos fizeram o sofrimento desse povo – a Inquisição, na Península Ibérica; os *Pogroms*, no leste europeu e, mais tarde, o Holocausto. No Brasil, espalhados por muitas cidades, escolheram o bairro Bom Fim, como importante reduto na capital gaúcha.

Como se sabe, o judaísmo não é apenas uma religião, é também uma cultura extremamente rica e tradicional. Ao passar dos anos, as migrações pelo mundo e a falta de uma nação própria foram fatores que prejudicaram a manutenção de certos costumes da cultura judaica. Em *O Exército de um Homem Só*, por exemplo, Mayer era claramente influenciado por outras identidades com as quais se relacionava. Quando criança, inclusive, tinha o desejo de comer porco, um costume repudiado por sua religião. O contato da cultura judaica de Mayer com outras culturas pode ser compreendido como um processo de (des)constituição identitária, um processo de assimilação cultural, que ocorre quando uma cultura hegemônica força uma cultura minoritária a absorver seus elementos.

O contato de Mayer com outras culturas provocou um derretimento cultural da sua identidade judaica. Para compreender tal processo, no primeiro capítulo deste trabalho foi apresentada uma análise da personagem principal a partir dos conceitos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, que estuda e define o período das transformações da sociedade no pós-Segunda Guerra com o termo “Modernidade Líquida”. A fluidez das relações interpessoais, e a sensação de liberdade atingida pelo indivíduo, afetam esta nova fase na forma de pensar e agir da sociedade contemporânea. A dinamicidade das novas identidades pode ser vista na representação de Mayer no transcorrer de sua vida. Em momentos distintos, a personagem manteve uma espécie de vai e vem nas suas identidades; ora pregava ideais marxistas, ora administrava um grande empreendimento capitalista; ora se voltava contra as religiões, ora praticava a leitura dos livros sagrados judaicos.

Em um jogo entre real e imaginário, a multiplicidade de imagens espaciais na construção de OEHS desvela ressonâncias do passado de Mayer Guinzburg através de seus devaneios. A fragmentação deste sujeito, influenciado por referenciais culturais diversos aos de sua família e dos outros habitantes do Bom Fim, provocaram diversos atritos. O sentimento da personagem na sociedade era de aprisionamento, e sentia-se mergulhado em um mar de devaneios. O mar destes devaneios, analisado fenomenologicamente com base nos estudos de Gaston Bachelard, representava para Mayer a sua submersão em uma luta íntima por uma emancipação social, cultural e

familiar. No final da vida, em seu leito de morte, o devaneio de Capitão Birobidjian com a partida pelo mar, rumo à Nova Birobdjian, lhe trazia um sentimento feliz, de grande expectativa para com o lugar onde rumava. Chamado de louco, muitas vezes devido à idealização de sua Nova Birobidjian, Mayer pouco ligava para o que os outros diziam sobre ele.

Certamente, muito se tem a explorar criticamente na obra de Scliar, e por variadas abordagens; portanto, este trabalho de modo algum se propõe como conclusivo. Pelo contrário, apresenta-se como uma provocação a outras e mais aprofundadas investigações. Mas uma coisa pode-se afirmar sem medo de errar: poder acompanhar o imaginário desta fascinante personagem ao longo de sua vida é um prazer e uma oportunidade ímpar para o leitor revisitar suas próprias dimensões enquanto sujeito pós-moderno e multifacetado, através dos caminhos e descaminhos de Mayer, pelos mares, cantos e sótãos do seu devaneio.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. São Paulo: Jorge Zahar, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Globo, 2000.

SCLIAR, Moacyr. *O exército de um homem só*. Porto Alegre: L&PM, 20

## MÚSICA E POLÍTICA – A ARTE COMO INTERFACE DA VIOLÊNCIA EM *BASTIDORES, DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA*<sup>5</sup>

*Ana Lúcia Montano Boessio*

*Magnum Patron Sória*

*Otávio Botelho Rosa*

O ano era 1981 e, nas danceterias, entre rock music e Bee Gees, lá estava ele: o grande Cauby Peixoto preenchendo as noites com a sua voz cantando Bastidores, de Chico Buarque de Holanda. O que muitos jovens não sabiam era que aquela música, naquele momento, estava adquirindo dimensões e significados históricos, uma vez que ficaria para sempre vinculada a um dos atos mais representativos da resistência à ditadura militar no Brasil – o atentado à bomba durante o show no Riocentro, ocorrido no dia 30 de abril de 1981, no Rio de Janeiro, em homenagem ao dia do trabalhador. Vale salientar que a obra poético-musical de Chico Buarque, com seu texto forte e sutil não é uma manifestação isolada; ela está inserida num processo muito mais amplo, num movimento claramente engajado de crítica social e política que estabelecia uma relação entre arte e resistência. Esse movimento vinha se forjando desde os anos 60 e tem como grandes representantes o Teatro do Oprimido e o Cinema Novo. Sendo assim, o objetivo deste artigo é analisar o papel da arte como representação histórica da violência; mais especificamente, analisar a relação entre a música de Chico Buarque, Bastidores, e esse momento marcante da ditadura militar brasileira, e de que forma essa relação ressignifica a arte, o artista e o próprio texto.

Fazendo uma retrospectiva do atentado de 30 de abril de 1981, no Riocentro, o que vem a nossa mente em primeiro lugar é o quanto o Regime Militar no Brasil deixou rastros de violência por onde passou. As torturas, inevitavelmente, eram impostas a quem contrariasse o poder, sem distinção de gênero, classe social ou faixa etária. Com a queda do presidente João Goulart, em 1964, o governo conduzido por generais foi fatal ao Brasil. Desde então, pessoas que não aceitassem o que era determinado pela hierarquia militar terminariam seus dias em um pau-de-arara, ou talvez em uma geladeira de um Departamento de Operações de Informações – Centro de operações de Defesa Interna (DOI-CODI). Segundo o projeto BNM, 1986, isso foi amenizado somente com o apoio

---

<sup>5</sup> Artigo publicado na revista Todas as Musas, Ano 04 Número 02 Jan-Jun 2013.

do Conselho Mundial de Igrejas (CMI) que, em dezembro de 1984, conseguiu levantar a questão das torturas que estavam sendo praticadas, com a chamada “Convenção contra a Tortura e outro Tratamento ou Castigo Cruel, Desumano ou Degradante”. O auxílio prestado pelas instituições religiosas foi útil e importante, mas não capaz de extinguir aquela situação.

Vale salientar que, além dos ataques aos direitos humanos, houve também a ofensiva cultural. Os artistas, em geral, eram malvistas por seu trabalho contra o regime militar e, conseqüentemente, eram reprimidos, uma vez que utilizavam a arte, com sua carga de implícitos, como ferramenta para seus protestos ao regime, em suas manifestações culturais. O poder desses artistas engajados na luta política era evidente; eles conseguiam atingir um grande número de pessoas, motivando-as a apoiar a causa e defender os seus direitos. Foi esse movimento que levou à prisão de artistas como Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, dentre outros<sup>6</sup>.

Foram anos marcados pelo exílio de muitos desses artistas e ativistas da cultura, sendo que vários são os desaparecidos políticos que até hoje não retornaram ao lar. Esse período, desde os anos 60, no Brasil, foi também marcado pelo surgimento de outros. As prisões dos artistas mencionados se dão ao final dos anos 60. Geraldo Vandré em 1968, Chico Buarque de Holanda em 1969, bem como Caetano Veloso em 1969. movimentos sociais, como o Feminismo, a Reforma Agrária, a luta pela Igualdade Racial, entre outros. Foram muitos os crimes contra a cultura brasileira. O sistema repressivo do Regime Militar, ao final dos anos 70, foi marcado pelo assassinato de pessoas que ficaram na memória histórica do Brasil, como o jornalista Wladimir Herzog, em outubro de 1975, além da morte do metalúrgico Manuel Fiel Filho, no ano seguinte. O início da utilização de bombas fez diferença no contexto repressivo. Eram lançadas em bancas de jornal, com o intuito de vitimar vendedores da esquerda, contrários à Ditadura; e não somente contra esses indivíduos, mas também contra órgãos federais. Segundo ARNS (1986, p.46),

Nessa mesma época, bombas haviam sido detonadas na sede de importantes entidades identificadas com forças progressistas: a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) no Rio, em agosto de 76; no Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP), em São Paulo. Minas Gerais foi outro Estado bastante atingido: um balanço efetuado em outubro de 1978 registrava 13 atentados a bomba, além de ameaças, depredações e assaltos, que perfaziam um total de 24 ações.

---

<sup>6</sup> As prisões dos artistas mencionados se dão ao final dos anos 60. Geraldo Vandré em 1968, Chico Buarque de Holanda em 1969, bem como Caetano Veloso em 1969.

Enfim, era um período em que a sociedade brasileira passava por uma série de mudanças políticas. O Presidente da República em exercício, Ernesto Geisel, foi substituído pelo também General João Batista Figueiredo, em 15 de março de 1979. Por serem aliados políticos, o então presidente seguiu com a promessa de dar continuidade às propostas de Geisel até o final de seu mandato em 1985. E é justamente no período em que Figueiredo iniciava o seu mandato, que ocorreram alguns rompimentos na conjuntura política do Regime Militar. Dá-se início ao uso de uma “máscara” para inibir a identidade dos mandantes dos atentados, o uso de siglas, para camuflar antigos agentes dos órgãos de tortura, sendo que um dos atentados mais relevantes, ou emblemáticos, mesmo que não concretizado, ocorreu em 30 de abril de 1981 – o chamado ataque ao Riocentro.

O Dia do Trabalhador do ano de 1981 havia sido programado para ser festejado com um Show de Música Popular Brasileira. O evento foi promovido pela CEBRAD – Centro Brasil Democrático – e naquela noite passariam pelo palco artistas como: Chico Buarque, Alceu Valença, Ângela Rô Rô, Fagner, Gal Costa, Cauby Peixoto, João Bosco, dentre outros. O momento seria algo agradável aos trabalhadores naquela noite de quinta-feira; o que poucos sabiam é que um dos maiores ataques à sociedade brasileira estava por acontecer. Os protagonistas desse crime se organizaram em um restaurante distante, mais especificamente em Grajaú-Jacarepaguá, partindo rumo ao Riocentro; eram aproximadamente 15 homens em 07 carros. Até mesmo o serviço de segurança que seria realizado por policiais foi cancelado, com a desculpa de que o evento era particular, e que seus organizadores deveriam providenciar o sistema de segurança.

A Polícia Militar sempre fizera policiamento nos eventos do Riocentro. Naquela noite, a previsão era que o show do Dia do Trabalhador reunisse um público de 20 mil pessoas. Atrairia, por certo, bêbados, desordeiros, brigões, ladrões ou talvez coisa pior. Deixar um evento daquele porte sem policiamento era um convite ao sinistro. (FIGUEIREDO, 2005, p. 314-315)

Os autores do ataque, por utilizar uma identidade “mascarada”, conseguiram com que este fosse arquivado, só sendo desarquivado muitos anos depois. Os integrantes do Puma em que a bomba estourou eram homens do DOI-CODI; seus órgãos superiores, após perceberem a falha do atentado, procuraram afirmar que aquilo não seria um atentado ao Riocentro, mas sim contra os integrantes do veículo, acusando que as bombas foram depositadas no automóvel a fim de assassinar os seus integrantes, e que a autoria deste seria desconhecida. Esta e outras ideias, felizmente, não prevaleceram e, depois de



muitos anos, o desarquivamento do processo levou ao indiciamento do capitão Wilson Luís Chaves Machado, e o Ex-chefe do SNI Newton Cruz, por falso testemunho.

No dia do show, marcações em placas com siglas de grupos já exterminados, emergiram – aquilo seria uma forma de autenticar que o ataque ao Riocentro tinha sido organizado por algum grupo de esquerda, ou até mesmo gerar desinformação sobre o fato. Segundo (FIGUEIREDO, 2005, p. 316):

O quadro da tragédia estava montado. Um bando terrorista armado de bombas e revólveres se dirigia para o Riocentro, onde eram esperadas 20 mil pessoas. Não havia um único policial nas redondezas. E a segurança privada do evento estava sendo comandada por um mecânico. O show estava marcado para começar às 9:00 da noite. Às 7:00, surgiram mais sinais de que algo sinistro estava sendo armado. Algumas placas das vias que levam ao Riocentro estavam pichadas com a sigla VPR – grupo armado de esquerda que havia sido exterminado pelos órgãos de segurança e informação em 1972. A VPR não havia ressuscitado. A pichação era obra dos terroristas do Cabana da Serra, uma tática clássica de *desinformação*.

Enquanto a MPB alcançava seu auge com os ouvintes, se esquematizava no estacionamento o apagamento da cultura popular brasileira. As canções carregavam em suas entrelinhas críticas ao atual regime. Naquela noite, o medo voltava a atormentar muitas pessoas, tendo em vista que o período pós-regime militar já seria como um tom de liberdade. Isso assustou alguns integrantes de um grupo que organizava às escondidas o que até hoje é considerado um dos melhores trabalhos sobre a violação dos Direitos Humanos no regime.

Em abril de 1981, por exemplo, quando o Projeto BNM se encontrava em pleno desenvolvimento, o acidente terrorista do Riocentro, que vitimou dois militares do DOI-CODI, um deles fatalmente, veio evidenciar que os órgãos de repressão estudados pela pesquisa permaneciam em ação, ainda eram capazes de crimes tão dementes, quanto aquele que se tentava praticar contra milhares de jovens reunidos para um show de música popular brasileira, em comemoração ao 1º de Maio. É inegável que os envolvidos com o projeto BNM passavam por um certo susto em episódios assim (ARNS, 1986, p.23).

Felizmente, o que poderia ser um atentado aos trabalhadores e artistas presentes no Riocentro, naquela noite, falhou: a primeira bomba, que seria arremessada na caixa de energia do prédio, caiu ao lado do muro e, por consequência, a bomba explodiu dentro do Puma no estacionamento, vitimando o general Guilherme Pereira do Rosário e deixando ferido o capitão Machado. Os presentes no show apenas ficaram sabendo do atentado no final das apresentações, quando Gonzaguinha sobe ao palco e lhes informa: “Pessoas contra a democracia jogaram bombas lá fora para nos amedrontar.”

Dentro desse contexto, pensar a música/poesia de Chico Buarque é pensar o ser na sua humanidade mais complexa e, ao mesmo tempo, visceral; é também pensar o ser situado num mundo, num Brasil que sangrava escondido pela violência mascarada de um ufanismo imposto, pelo “Ame-o ou deixe-o”, pelo AI 5, pela tortura nas suas mais variadas dimensões. E como todo texto ricamente poético, vem carregado de rugas, de significâncias empregnadas de tempo, de carga social e cultural, de protesto. E nesse contexto, o Palco e suas personas tornam-se a metáfora perfeita para o grito, a denúncia e o choro.

Chorei, chorei, até ficar com dó de mim  
E me tranquei no camarim  
Tomei um calmante  
Um excitante e um bocado de gim  
Amaldiçoei o dia em que te conheci  
Com muitos brilhos me vesti  
Depois me pinteí, me pinteí, me pinteí, me pinteí.

No primeiro refrão, observa-se, tanto pela melodia da música quanto pelas palavras, uma possibilidade de pertença aos sentimentos da paixão perdida. O amado caçoando dos sentimentos desse “eu lírico”. A ilusão, aqui, denota uma possibilidade de acordo e, ao mesmo tempo, rejeição desse amado. No entanto, o contexto histórico que envolve a canção, acabou por fazer com que ela adquirisse a dimensão de antíface da Ditadura Militar no Brasil, permitindo que se estabeleça uma relação entre o “eu lírico” do poema e o povo brasileiro, especialmente os militantes da cultura e das comunicações, violentamente silenciados pelos desmandos do militarismo.

A sonoridade, o ritmo de Bastidores é o bolero, sendo que a continuidade de notas que se alargam dos graves aos agudos intensifica os sentimentos de paixão e dor presentes no texto: um “eu lírico” em crise, que chora, tranca-se num camarim e toma uma mistura de “calmante, excitante e um bocado de gim”. Essa imagem de dor desvela a amplitude de um mascaramento que busca a sua sobrevivência na persona – a bem conhecida máscara que usa o riso, a arte para esconder o pranto. E, desse modo, o baile de máscaras (Palco) torna-se o espaço da (ou o desejo de) transgressão, que se defronta com a impotência diante de um sistema de violência à pessoa e à sociedade, e que acaba gerando um desejo de fuga pelo suicídio ou pela sempre resiliente máscara da arte – única voz que encontra espaço/palco para escuta, para interlocução: “Depois me pinteí, me pinteí, me pinteí, me pinteí”. Neste caso, o palco torna-se também o espaço que reflete o sujeito contemporâneo, pós-moderno, marcado por uma identidade multifacetada, desintegrada;

um sujeito em crise diante da impermanência, da rapidez das mudanças que dissolvem as tradições, os valores e crenças constitutivos de um “Eu” integral, como era o sujeito iluminista (BAUMAN, 2001). Esse sujeito pós-moderno vai estabelecer uma relação com o social também de modo novo, multifacetado; uma relação constituída de fragmentos de memória, que ele tenta arduamente manter, levar consigo. Isto, numa tentativa de dar conta dos processos históricos em que está inserido (HALL, 2006) e que, ao mesmo tempo, tornam-se tão etéreos, voláteis que parecem não se solidificar no mundo da matéria. Esse sujeito atormentado, que teme desaparecer pelo apagamento dessa memória irá buscar justamente nos espaços da cultura a sustentação dessa identidade fragmentada. E o palco, espaço de cultura por excelência, abrirá seus braços para acolher o novo homem, mas o conforto será apenas aparente porque ali até mesmo a máscara que o protege, que oculta seu estado de desintegração, será tão impermanente quanto a realidade circundante. Então, esse sujeito se pintará tantas vezes quantas forem necessárias para fazer sua dor e medo manifestos àqueles que forem capazes de ler o poema e depreender dele suas sutilezas.

E aí, mais uma vez, a genialidade de Chico Buarque se desvela especialmente na escolha lexical que faz: nota-se, por exemplo, na segunda estrofe, uma reação de repulsa do “eu lírico” diante do amado não correspondente, e o verbo em destaque é “amaldiçoei”. O cantor, o artista que se pinta, que chora e que contesta através das canções tristes, anseia por uma nova realidade, da mesma forma que o artista/sujeito social grita, canta e chora pelo retorno de uma pátria livre, por um Brasil democrático e mais justo. Aqui, a metáfora do remédio, dos coquetéis entorpecentes, ao mesmo tempo em que intensifica um estado aparente de letargia e alienação, evoca uma vontade daquele que, quase desistindo, quer ainda acreditar; e é através da arte, no palco, que ele, o artista/sujeito histórico busca o espaço da resistência à realidade tenebrosa que nosso país enfrentava.

De fato, o mascaramento do artista que canta pintado no palco de Bastidores encontra mais pontos de confluência entre o autor e o momento histórico daquela apresentação: como é sabido, naquele dia quase trágico, e apesar de ter sido um dos articuladores do show, Chico Buarque não quis se apresentar – estava afastado dos palcos há algum tempo – mas acabou comparecendo ao Riocentro durante o show. Enquanto todos os artistas se apresentavam no grande palco, sem saber o que estava acontecendo, enquanto Cauby fazia sua memorável performance, foi ele, Chico, o primeiro a ser informado das bombas por meio de um telefonema anônimo, e foi ele também que teve

que decidir se o artista deveria ou não tirar a máscara no palco e desvelar a história, ou seja, se contavam ou não à plateia sobre os atentados, o que de fato fizeram.

Já na quarta estrofe de Bastidores, é possível identificar o “eu lírico” buscando certezas dos sentimentos expressos nas estrofes anteriores, a falta do amado que já não se encontra mais no lar onde vivenciara o amor a dois. Pode-se inferir que a ida ao lar seja somente uma ação reflexiva, pensada, imaginada, visto que a canção não termina com uma saída iminente do artista; na verdade, há uma transmutação, pois na verdade quem chora é o homem e não o artista. Não há uma troca de ambientes. Tudo se dá no próprio salão, no palco durante a canção em movimento. Como na poesia de Chico, este episódio, que mescla biografia, artista e arte desvela também uma condição que transcende o individual e faz do espaço coletivo, o espaço de construção de memória, atribuindo à arte um papel de estandarte da história, que rompe com as amarras do controle da censura e, como os Parangolés, de Hélio Oiticica, constitui-se como manifestação da cultura e da história no próprio fazer-se, no momento mesmo em que se constrói diante do ouvinte – estabelece-se aí um tripé inseparável entre artista, obra e espectador. Naquele momento, as capas giraram, dançaram e ganharam vida, significado histórico e a condição de fragmento de memória que, certamente, será mantido vivo por muitos dos que presenciaram aquele momento.

Cantei, cantei  
Jamais cantei tão lindo assim  
E os homens lá pedindo bis  
Bêbados e febris a se rasgar por mim  
Chorei, chorei até ficar com dó de mim.

A quinta estrofe pode ser chamada de segundo refrão; a melodia repete-se igual a do primeiro. Nessa estrofe-refrão fica clara a argumentação de que há toda uma ilusão de saída do artista, de uma transcendência de espaço e tempo, pelo fato de querer ir atrás do amado já não tão quisto. A música termina com uma terceira repetição do refrão, onde o “eu lírico” sente-se satisfeito por sua performance no palco, o que pode ser identificado pelo último verso da canção, que expõe o sentimento interno da consciência desse “eu lírico”. Entretanto, constata que o desejo dos homens ali presentes é tão igual ao não desejo de sua paixão – o artista apenas como um divertimento para os “... bêbados febris”. Numa situação como aquela no Riocentro, de tanta carga política, o próprio artista, na sua materialidade de sujeito social, e não apenas a sua obra, ganha uma dimensão que mescla a concepção expressiva de Platão, de arte como forma de conhecimento, com a concepção

pedagógica de Aristóteles, ou seja, a arte como atividade prática (CHAUI, 1997, p. 323). E, aí, resta-nos a pergunta: é possível pensar a arte e, neste caso, a música de Chico Buarque, sem pensá-la enquanto representação da história e da própria violência? Se considerarmos a arte, e a música especificamente, como estandarte da cultura, certamente, os fragmentos de memória que restaram daquele evento do ano de 1981 parecem apontar para um “não”.

### **Referências**

ARNS, Paulo Evaristo. Brasil nunca mais: um passo para a história. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

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

CHAUI, Marilena. Convite à filosofia. 9ed. São Paulo: Ática, 1997.

FIGUEIREDO, Lucas. Ministério do Silêncio: A história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HALL, Stuart. A Identidade cultural na pós-modernidade. Translated by Tomaz T. da Silva and Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

NORA, Pierre. Les lieux de mémoire. Paris: Editions Gallimard, 1992.

**A CULTURA DO MASCULINO NA VOZ DAS MULHERES EM A CASA DE  
BERNARDA ALBA – UMA QUESTÃO DE RESSONÂNCIA**

*Ana Lúcia Montano Boessio*

*Neemias Flor Brandã*

## **INTRODUÇÃO**

Tendo como base as teorias feministas pelo viés dos estudos culturais, em especial Elaine Showalter, Andrea Nye e Roy Wagner, este trabalho tem como objetivo analisar a representação do feminino como ressonância de uma cultura dominante masculina, na obra *A Casa de Bernarda Alba – Drama de mulheres em povoados da Espanha (1936)*, de Federico García Lorca, através da relação dicotômica entre Bernarda Alba e suas filhas, utilizando uma metodologia comparativista a partir de três perspectivas: cultural, histórica e religiosa. A obra começa expondo a força da ressonância da cultura masculina quando a matriarca, diante da possibilidade de ocupar o lugar de poder no seu núcleo social e familiar, assume um modelo de comportamento androcêntrico, sustentado por uma tradição que carrega em si a força de um discurso religioso masculino, ratificando sua hegemonia e evidenciando a ausência de um padrão genuinamente feminino de poder no mundo. As filhas de Bernarda, por outro lado, ainda que contrariadas e atormentadas, encarnam o jogo opressivo dessas forças culturais e a impotência diante do seu destino. Mesmo Adela, a filha menor, ao tentar romper com a tradição da clausura pelo luto imposto por essa mesma tradição, debate-se entre rupturas simbólicas, discursos de uma autonomia incipiente e a reafirmação do sistema sociocultural dominante masculino.

Como é sabido, a influência da religião como instituição política, econômica, cultural e social na constituição da sociedade ocidental, e sobretudo da mulher enquanto sujeito gendrado, encontra na literatura um espaço fértil de manifestação implícita e/ou explícita. Essa influência, às vezes, pode passar despercebida ou ser considerada irrelevante, dependendo dos códigos culturais predominantes em um determinado grupo. Contudo, entendendo a cultura como um sistema de ideias, valores e crenças, antropologicamente relativo a um tempo e a um lugar no qual a religião ocupa uma voz relevante no que tange o feminino, sobretudo em tempos passados, propõe-se aqui uma análise do texto literário a partir de uma perspectiva antropológica da cultura (WAGNER, 2010).

Uma leitura pelo prisma dos estudos culturais evidencia a presença subliminar, quase fantasmagórica, do discurso político-religioso como forma de manipulação e dominação do jogo de poder na arena social, o que pode se constituir uma relevante chave de leitura do texto literário. Para tanto, será utilizado como referencial teórico o conceito de cultura proposto por Roy Wagner (2010), que a define como a capacidade inventiva da mente humana; ou seja, cultura, na visão do autor, constitui-se como uma criação, uma invenção do antropólogo que supostamente a descreve. Nesse mesmo viés, será utilizado o conceito de história enquanto narrativa, segundo o historiador Hayden White (1992), que propõe uma teoria meta-histórica através da teoria literária. Nessa abordagem comparativista interdisciplinar, também será utilizada como referencial teórico a obra de Pierre Debergé (2003), no que se refere ao papel da mulher na religião e na sociedade, como estratégia de desvelamento dos padrões culturais e seus pressupostos impregnados na construção psicossocial das personagens em estudo.

Assim, a construção ficcional sofisticada, complexa, de Lorca revela-se um espaço profícuo para uma prática de crítica comparativista, transdisciplinar, desdobrando possibilidades infinitas de inter-relações entre textos e campos do conhecimento, como o diálogo que se propõe neste trabalho entre literatura, cultura e história, tornando suas personagens exemplos de representação efetiva de “culturas criadas”.

## **1. CULTURA E HISTÓRIA NA LITERATURA: ESPAÇOS DE CRIAÇÃO E RESSONÂNCIAS**

“Já tenho o dobre desses sinos na cabeça.” – [CRIADA]  
“Silêncio!” – [BERNARDA]  
Federico García Lorca

Sabe-se que, por ser algo que faz parte da história da sociedade na qual estamos inseridos, a cultura pode ser entendida como a grande força controladora das realidades (WAGNER, 2010), sendo a religião, enquanto instituição política e econômica, uma voz que, em muitos momentos da sociedade ocidental, sobretudo das sociedades europeias e europeizadas, ocupou lugar de destaque no jogo de poder entre nações e/ou grupos culturais. A religião permeia a cultura a tal ponto que todos os âmbitos da sociedade são de alguma forma influenciados ou até mesmo dominados por ela, tornando-se quase impossível tratar a cultura ocidental sem mencionar a religião como seu pilar fundador. Nesse contexto, como se pode identificar na obra de Lorca em estudo, a mulher constitui-

se como uma forte representação desses padrões culturais de comportamento, pois muito do que é tido como valores culturais e sociais existentes hoje tem sua origem em práticas e valores religiosos medievais, principalmente em relação ao espaço social da mulher. Exemplo disso, são os grupos religiosos onde, ainda hoje, a mulher é mantida em uma condição hierárquica de subalternidade, não tendo o direito de ocupar cargos de liderança máxima que, vale ressaltar, são os (re)produtores do discurso. Na história das nações, em especial da espanhola, a religião tem sido utilizada como esboço ideológico para fortalecer outras estruturas existentes, inclusive de poder político.

Como citado anteriormente, para Wagner, a cultura é uma capacidade inventiva da mente humana e essa cultura é definida ou criada a partir de nossa própria cultura, ou seja, não é possível ser imparcial ao definir o que é cultura. Segundo o autor,

a antropologia estuda o fenômeno do homem – a mente do homem, seu corpo, sua evolução, origens, instrumentos, arte ou grupos, não simplesmente em si mesmos, mas como elementos ou aspectos de um padrão geral ou de um todo. Para enfatizar esse fato e integrá-lo a seus esforços, os antropólogos tomaram uma palavra de uso corrente para nomear o fenômeno e difundiram seu uso. Essa palavra é *cultura*. (WAGNER, 2010, p. 27)

Ou seja, as culturas existentes são formadas por elementos subjetivos, como crenças, princípios morais, ideologias, etc.; e por elementos objetivos, como a arquitetura, artes, organização social, leis, entre outros. Roy Wagner (2010, p. 28) menciona ainda que “o antropólogo usa sua própria cultura para estudar as outras, e para estudar a cultura em geral”, deixando claro que todos estão dentro de uma sociedade que possui uma cultura. Não só isso, a perspectiva do autor torna evidente também o quão relativas essas leituras de mundo são, uma vez que dependem sempre da capacidade, ou interesse, de quem as estuda. E, no que se refere ao pilar “religião”, basta pensar nos duzentos anos de Cruzadas a partir da Europa medieval ou, posteriormente, os aproximados 400 anos de Inquisição que, em nome da religião, perpetraram todo tipo de desmando e violência, tendo na mulher um dos seus grandes objetos de perseguição e violência.

Ainda que a mulher tenha sofrido perseguições em diferentes épocas, o eco dessa cultura pode ser encontrado nos discursos e práticas sociais das mulheres, como em *A Casa de Bernarda Alba*, quando a matriarca afirma, “as mulheres na igreja só devem olhar um homem: o oficiante. E esse mesmo porque tem saias. Virar a cabeça é buscar o que não se deve” (LORCA, 1936, p. 6). Nesta passagem, é possível observar que Bernarda se identifica com o papel definido como sendo masculino, demonstrando que a identidade



do sujeito se constitui de uma construção simbólica estruturada através das suas interações sociais, sendo que nelas se encontra a “dimensão mítica do ser humano” (ZINANI, 2013, p. 174).

Segundo a autora, “o mito é uma forma narrativa através da qual o ser humano, desde tempos imemoriais, procura dotar de sentido o mundo que o cerca” (ZINANI, 2013, p. 174); semelhante à cultura, é uma criação da mente humana, pois “[...] a antropologia entende o mito como um elemento que possibilita a revelação do pensamento de uma sociedade, a sua concepção de vida e a modalidade de relações que as pessoas devem manter entre si e com o mundo que as cerca” (ZINANI, 2013, p. 180). O papel encarnado por Bernarda, a sua identificação com o masculino, pode ser visto como uma representação da dimensão mítica do masculino na forma de um desvio ficcional poderoso criado por Lorca na obra em estudo, uma vez que essa representação está manifesta na voz e nas atitudes de uma mulher. O comportamento de Bernarda, como ela mesma diz, está na tradição, que ela irá manter: “assim foi na casa de meu pai e na de meu avô” (LORCA, 1936, p. 8). A nós, leitores, resta então nos questionarmos qual a função desse desvio proposto pelo autor; que discurso, no nível do implícito e/ou explícito, está reservado àquele que se dispuser a se aventurar em um processo escavatório nos subterrâneos de um texto que parece sempre se abrir a novas possibilidades de leitura.

Em uma abordagem interdisciplinar entre literatura, cultura e história, certamente muitos caminhos são possíveis, mas um fato é evidente: a despeito de todos os *-ismos* que marcaram sobretudo o séc. XX, a cultura dominante nas sociedades ocidentais ainda apresenta um imbricamento entre as marcas patriarcais e religiosas. As práticas religiosas reforçaram o patriarcalismo na sociedade, pois encontravam suporte ideológico nos textos considerados sagrados ou normativos do comportamento em sociedade, e que davam ao homem a autoridade e colocavam a mulher sob sua sujeição. Um exemplo é a famosa obra comumente conhecida por *O Martelo das Feiticeiras* (em latim, *Malleus Maleficarum*), escrita e publicada na Alemanha, entre 1486 e 1487, pelos inquisidores dominicanos Heinrich Kramer e James Sprenger, de acordo com a bula papal *Summis Desiderantis Affectibus*, de Inocêncio VIII. Essa bula os autorizava a “[...] proceder, para a justa correção, aprisionamento, de todas as formas cabíveis, [...] como se inclusive as pessoas e os crimes dessa espécie, tivessem sido indicados e especificamente mencionados em Nossas cartas” (KRAMER; SPRENGER, 2011, p. 45). A partir de suas experiências, Kramer e Sprenger criaram o referido manual, como forma de combate aos

praticantes de heresias, o qual se tornou o guia dos inquisidores pelo resto do século XV e seguintes. Com base nas suas orientações, a Igreja Católica torturou, matou e perseguiu especialmente as mulheres, acusadas de bruxaria, pactos com o diabo e heresias, levando à fogueira em torno de cem mil delas na Europa (KRAMER; SPRENGER, 2011, p. 13).

Assim como as ordens de combater hereges e heresias, a tradição religiosa mantinha um controle estrito sobre o proceder da mulher. Esse controle era ratificado pelo Estado no momento em que o mesmo se confundia com a religião, em que “...las leyes religiosas se complementaban e iluminaban en la generalidad de los casos a la normativa del estado, era este último el encargado de ejecutar el castigo” (FIGARI, 2007, p. 34); em que faz uso do texto bíblico como base para controlar a voz e a autoridade da mulher, como se pode ver a seguir:

A mulher aprenda em silêncio, com toda a submissão. E não permito que a mulher ensine, nem exerça autoridade de homem; esteja, porém, em silêncio. [...] Todavia, será preservada através de sua missão de mãe, se ela permanecer em fé, e amor, e santificação, com bom senso. (BÍBLIA SAGRADA, 2014. I Timóteo 2.11-12 e 15)

Citações bíblicas como esta, dentre muitas outras utilizadas por religiosos, dão base para a afirmação do teólogo Pierre Debergé de que “nós vivemos em uma sociedade que não favorece o reconhecimento da diferenciação sexual e em que é grande o risco de se confundirem igualdade e identidade do homem e da mulher” (DEBERGÉ, 2003, p. 13).

Neste trabalho, utiliza-se também como referência uma versão bíblica, com tradução de João Ferreira de Almeida, por ser considerado ainda hoje o livro mais lido e vendido no mundo; conseqüentemente, sujeito a muitas escritas, reescritas e “escrituras” que, inevitavelmente, expressam a visão e interesse de mundo de seus “escribas”. Na referida versão, são encontrados reforços para a autoridade masculina com submissão total da mulher, inclusive com ordem de silêncio em público. Com relação a isso, Pierre Debergé afirma que “[...] não se questionou se essa diferenciação do papel dos sexos não seria ela tributária da sociedade que a elaborou, uma sociedade terrivelmente marcada pela predominância dos homens” (DEBERGÉ, 2003, p. 117). Culturalmente falando, e com o endosso do discurso religioso da época, casar e ser mãe era o único destino da mulher, e isso encontra-se expresso também na fala de Bernarda Alba para suas filhas, quando dá detalhes daquilo que as espera durante o período de luto:

Oito anos que dure o luto não há de entrar nesta casa o vento da rua. Faremos de conta que tapamos com tijolos portas e janelas. Assim se passou na casa de meu pai e na de meu avô. Enquanto isso, podem começar a bordar o enxoval [...]. É o que cabe às mulheres [...]. Aqui se faz o que eu mando. Já não me podes intrigar com o teu pai. Linha e agulha para as mulheres. Chicote e mula para o varão. É como vive quem tem posses. (LORCA, 1936, p. 8)

Como é possível ver na citação acima, mesmo quando o papel de poder é repassado ao feminino, como é o caso de Bernarda Alba após a morte do marido, a tradição ou cultura masculina encontra na voz e comportamento da mulher a cumplicidade necessária para dar continuidade a sua permanência, que pode ser passada de geração a geração, reafirmando como destino para a mulher as atividades domésticas, confinando-a a uma função servil. No caso da matriarca, podem ser observados os ecos de uma cultura em que o homem e a mulher podem intercambiar papéis, mas nunca as vozes simbólicas que marcam o masculino e o feminino, e que fazem parte de um processo social, sendo fatores considerados determinantes para a aceitação e inclusão em uma sociedade; o que se observa é a permanência da voz masculina, independente do papel ocupado pela mulher. Se, apesar de todos os avanços sociais constituídos formalmente pela mulher no séc. XX, ainda hoje podem ser encontradas mulheres assumindo posicionamentos e até atitudes que seriam tipicamente masculinas, pela força que o discurso androcêntrico possui na sociedade, como resultado das relações assimétricas de poder em que o homem ainda tem maior acesso às posições de liderança, melhores salários, mais valor e direito do que as mulheres, o que se pode pensar dessa força discursiva no início do século XX em um pequeno povoado da Espanha?

No caso de Bernarda, ratificando os códigos de dominação masculina, existem diferentes tipos de mulher, as de classe, honestas, e as que desandam; então, para que as coisas sigam seu rumo, ela mantém um controle estrito e ferrenho sobre as outras mulheres da casa, principalmente suas filhas. Neste caso, o corpo feminino assume a voz do masculino, constituindo-se, assim, como uma ressonância cultural de uma tradição androcêntrica. No momento em que poderia reconfigurar as práticas de uma tradição opressora da mulher, a atitude de Bernarda é de doutrinação impositiva com base na tradição familiar e religiosa masculina, como podemos ver no começo da obra, na reza das mulheres e no discurso sobre a tradição do luto.

Ou seja, partindo do princípio de uma cultura religiosa que afirma a supremacia do homem sobre a mulher, quando Bernarda Alba ocupa o espaço de autoridade que antes pertencia ao marido, assume um status que *a priori* está reservado ao homem. Nesse

desvio narrativo construído por Lorca, o jogo do texto ficcional cumpre seu papel, forçando o leitor contemporâneo a atualizar suas leituras e práticas de e no mundo, sendo provocado a rever dimensões da sua própria cultura, cujos códigos estão tão arraigados que, muitas vezes iludidamente, acreditamos estar totalmente superados. Como afirma Wagner, vive-se em uma cultura que

nunca é realmente “visível” – é tomada como dada, de sorte que suas pressuposições são percebidas como autoevidentes. É apenas mediante uma “invenção” dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendido, e é apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna visível. (WAGNER, 2010, p. 31)

Assim como o antropólogo, o escritor literário tem como matéria de trabalho a “invenção”. O antropólogo, de acordo com Roy Wagner (2010, p. 30), “‘inventa’ a cultura” e “ao experienciar uma nova cultura, o pesquisador identifica novas possibilidades de se viver a vida, e pode efetivamente passar ele próprio por uma mudança de personalidade”. Da mesma forma, o escritor ficcionaliza no seu enredo, situações, vivências e possíveis leituras de uma cultura que, por sua vez, é igualmente inventada a partir da sua visão de mundo. O antropólogo e o escritor literário têm a capacidade de reinventar as culturas ou, poderia ser dito, de reinventar o mundo, porque ainda que não exista uma cultura universal, não existe sociedade sem cultura, e esta só existe frente a uma outra inventada, “[...]que começa com a invenção de uma cultura em particular, e esta, por força do processo de invenção, ao mesmo tempo é e não é a própria cultura do inventor” (p. 37).

“Um antropólogo *experencia*, de um modo ou de outro, seu objeto de estudo; ele o faz através do universo de seus próprios significados, e então se vale dessa experiência carregada de significados para comunicar uma compreensão aos membros de sua própria cultura”. (WAGNER, 2010, p. 29)

Pode-se pensar o trabalho de Lorca como o de um escritor-antropólogo que reinventa a cultura a partir de uma linguagem estética acessível a um público diferente do tradicional, criando personagens do povo, mulheres, personagens que culturalmente não tinham voz. Um exemplo disso, em *A Casa de Bernarda Alba*, é a possível realidade do dia a dia de cada uma das mulheres em diferentes situações e classes sociais. Como escritor literário, Lorca descortina um mundo dentro do claustro doméstico feminino, onde as personagens, independente da classe social, tratam umas às outras com igual perversidade, reproduzindo o comportamento do patriarca. Ou seja, uma obra ficcional

que hiperboliza o espaço de uma cultura marcada pela rigidez, pelo machismo e pela hipocrisia social.

Analisar *A Casa de Bernarda Alba*, nos aspectos cultural, histórico e religioso, requer do leitor-crítico uma dose de invenção, uma vez que a sua construção ficcional se dá a partir de um ponto-cultura já existente. Assim como o antropólogo e o escritor, o crítico literário torna-se um inventor, o qual elabora a sua análise a partir dos pressupostos da sua própria cultura, dando visibilidade a uma hipótese de leitura e interpretação da obra analisada. Nesse processo de leitura, o leitor vai reescrevendo a obra, tornando-se parte daquela “história”, ao mesmo tempo em que se vale dela para ressignificar a sua própria história, códigos e valores culturais, em um jogo dialético constante de afirmações e negações, e convites implícitos a atualizações das suas leituras de mundo.

De acordo com Wagner (2010, p. 40 e 41), “a ‘Cultura’ que vivenciamos é ameaçada, criticada, contraexemplificada pelas ‘culturas’ que criamos, e vice-versa” e “...toda compreensão de uma outra cultura é um experimento com nossa própria cultura”. “Conhecemos” Bernarda e sua história-contexto a partir da história-contexto-cultura na qual estamos inseridos. Estudar, analisar, criticar uma obra literária é realizar um estudo da nossa própria cultura, sendo que “o estudo da cultura é na verdade *nossa* cultura: opera por meio das nossas formas, cria em nossos termos, toma emprestados nossas palavras e conceitos para elaborar significados e nos recria mediante nossos esforços” (WAGNER, 2010, p. 46).

Como já assinalado, Lorca constrói Bernarda como uma personagem autoritária, rígida e preconceituosa com as outras mulheres, chegando a prender a própria mãe para que não fale o que pensa e não ponha a perder aquilo que ela, como autoridade da casa, está construindo.

BERNARDA

(*Avançando e batendo-lhe.*) – Mentirosa! Derretida! (LORCA, 1936, p.9)

BERNARDA

(*Furiosa.*) – Não teve noivo nenhuma delas, nem lhes faz falta! Podem muito bem passar sem eles.

[...]

BERNARDA

Não há em cem léguas da redondeza quem se compare a elas. Os homens daqui não são da sua classe. Queres que eu as entregue a um qualquer? (Id., p.10)

BERNARDA

Ir, Só depois de teres tirado esse pó da cara. Derretida! Tola! És tuas tias sem tirar nem pôr! (*Tira-lhe violentamente o pó com um lenço.*) – Agora, vai-te!

LA PONCIA

Bernarda, não sejas tão severa!

BERNARDA

Mesmo que minha mãe esteja louca, eu estou nos meus cinco sentidos, e sei perfeitamente o que faço.

[...]

BERNARDA

*(Batendo com o pé no chão.)* – Não tenhas ilusões de que vão poder comigo. Até que saia morta desta casa mandarei no que é meu e no que é de todas. (Id., 17)

BERNARDA

*(Avançando-lhe e batendo-lhe.)* – Bons bofetes merecias, mosca morta! Semeadura de vidros!

MARTÍRIO

*(Feroz.)* – Não me toque, mãe!

BERNARDA

Tanto quanto eu quiser! (Id., p. 29)

Cabe ressaltar, que apesar de a mãe ser tratada pela filha como louca, é ela que expressa em palavras aquilo que possivelmente é a verdade daquele mundo:

MARIA JOSEFA

Não. Não me calo. Não quero ver estas mulheres solteiras ansiando pelo casamento, desfazendo em pó o coração. Quero ir para minha terra, Bernarda, quero um homem para me casar e para ter alegria (LORCA, 1936, p.18)

No jogo de ressignificações a que somos forçados através da trama ficcional proposta pelo autor, a representação do feminino, na voz de Bernarda Alba e das outras mulheres da casa, adquire lentes de aumento variadas e, como em uma casa de espelhos, somos deparados com imagens das quais não podemos fugir – são grandes demais, fortes demais; a matriarca é grande demais, sua voz discursiva é forte demais para ser ignorada. E na dialética do pequeno e do grande, temos do outro lado a voz esmaecida, quase-silenciada das filhas de Bernarda, subjugadas aos muros intransponíveis da casa-cultura. No mundo da mulher, como apresentado por Lorca, a mulher configura-se como a sua pior inimiga.

BERNARDA

Silêncio, já disse! Eu via tormenta chegar, mas não acreditava que estivesse tão perto. Ai, que saraiva de ódio deitaram sobre meu coração! Mas não sou uma anciã e tenho cinco grilhetas para vocês e esta casa erguida por meu pai para que nem as ervas possam saber da minha amargura. Fora daqui! *(Saem. Bernarda se sente desolada. La Poncia está de pé encostada na parede. Bernarda reage, dá uma pancada no chão e diz:)* – Terei de submetê-las. Bernarda, lembra-te que esta é tua obrigação. (LORCA, 1936, p. 30)

O autor-leitor aqui configura-se como o antropólogo, que vai construindo seu discurso a partir das percepções igualmente relativas do (con)texto que tem diante de si

e, desse modo, tecendo sua “escritura” (BARTHES, 1986) – um conceito que, na visão de Leyla Perrone-Moisés (2005, p. 29), é meramente operatório, abstrato, “um conjunto de traços que permitem distinguir, em determinados textos, um aspecto propriamente indefinível como uma totalidade”.

Como o próprio Roland Barthes define,

[...] a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História.

[...] é a reflexão do escritor sobre o uso social da forma e a escolha que ele assume. [...] a escritura portanto é, essencialmente, a moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza da sua linguagem. (BARTHES, 1986, p. 124-125)

O conceito de escritura de Barthes faz refletir sobre a cultura e a história, por serem duas áreas que têm uma relação profunda com a narrativa e a sua tessitura. A cultura é criada, construída, através do diálogo com outra cultura, que pode ou não ser oposta como, por exemplo, através dos discursos sociais, os quais a produzem e dão origem à escrita da história, assim como afetam a constituição da identidade do Sujeito. É nos duelos da cultura do leitor e o texto que acontece a escritura, por meio dos sentidos simbólicos infinitos que são despertados no leitor. A relação escritura-leitura-leitor proporciona um processo de autoconhecimento e autocrítica através da linguagem do texto, sendo parte do fazer literário. Barthes descortina a escritura ao dizer que

Assim se desvela o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se dispõe até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura. (BARTHES, 2004, p. 64)

Todas as partes desse processo interativo, escritura-leitura-leitor, têm sua carga ideológica, histórica e cultural, provocando verdadeiras crises entre o real e o imaginário para que se extraia do texto os sentidos essenciais, fazendo com que a crítica seja o resultado dessas crises com as tradições. Deve se atentar também para o fato de que Barthes leva em conta a pluralidade do texto e que a sua leitura é

inteiramente tecida de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais (que linguagem não o seria?), antecedentes ou contemporâneas, que o

atravessam de fora a fora numa vasta estereofonia. O intertextual em que é tomado todo o texto, pois ele próprio é o entretexto de outro texto: buscar as “fontes”, as “influências” de uma obra é satisfazer ao mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, *já lidas*: são citações sem aspas. (BARTHES, 2004, p. 71)

A crítica não tem por objetivo afirmar o certo ou o errado, mas, sim, trazer uma reflexão sobre possíveis leituras de uma escritura-texto, processo em que ocorre divergência, concordância, assimilação, rejeição e/ou esquecimento da escritura-texto. Nesse mesmo viés, Barthes afirma que:

A escritura é uma realidade ambígua: de um lado, nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; de outro lado, por uma espécie de transferência mágica, ela remete o escritor, dessa finalidade social, para as fontes instrumentais de sua criação. Por não poder fornecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe a exigência de uma linguagem livremente produzida. (BARTHES, 1986, p. 125)

Consequentemente, através do texto ficcional, somos levados a pensar de modo mais profundo não apenas a cultura e suas múltiplas dimensões, mas também a relação entre literatura e história. Como está na obra, “o poeta faz ver que esses três atos tem a intenção de um documentário fotográfico” (LORCA, 1936, p. 2) de uma época específica, transitando assim entre a ficção e a realidade do drama das mulheres da Espanha, especificando, além disso, a data – 1936, um ano historicamente de grande relevância, pois marca o início da Guerra Civil Espanhola. Uma escrita marcada por detalhes locais e fatos ocorridos no povoado, que leva o leitor a experienciar os momentos vividos pelas personagens, provocando assim uma identificação e/ou estranhamento com uma determinada personagem. É possível dizer que, ao escrever este “documentário fotográfico do drama vivido pelas mulheres dos povoados espanhóis”, Lorca desempenha um papel semelhante ao do historiador. Tecer uma discussão sobre a presença da ficção na história não invalida o registro historiográfico do passado; ao contrário, abre uma perspectiva de leitura muito mais ampla tanto do fato em si quanto da cultura de uma época pela permeabilidade entre os campos de estudo. Em *A Casa de Bernarda Alba*, não se tem um texto historiográfico, mas, pelas referências históricas e culturais presentes no texto, o leitor é capaz de se situar na linha do tempo da história.

Em entrevista ao embaixador chileno Enrique Morla Lynch, Lorca afirma que a obra analisada foi inspirada em situações vividas pelo autor em sua infância no povoado de Asquerosa, atual Valderrubios, dando uma ideia da semelhança entre o trabalho de um



autor ficcional e do historiador, pois ambos lidam com eventos que dão origem a uma história, ficcional ou não.

Así se lo confesó el poeta al entonces embajador chileno, Enrique Morla Lynch, que tuvo el privilegio de escuchársela entera, de viva voz, cuando Federico se paseaba con el manuscrito por todo Madrid en 1936: "Hay, no muy distante de Granada, una aldehuela en la que mis padres eran dueños de una propiedad pequeña. En la casa vecina y colindante a la nuestra vivía una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras. Prisioneras privadas de todo albedrío, jamás hablé con ellas, pero las veía pasar como sombras, siempre silenciosas y siempre vestidas de negro. Ahora bien, había en el confín del patio un pozo medianero, sin agua, y a él descendía para espiar a esa familia extraña cuyas actitudes enigmáticas me intrigaban. Y pude observarla. Era un infierno mudo y frío en ese sol africano, sepultura de gente viva bajo una férula inflexible de cancerbero oscuro. Y así nació La casa de Bernarda Alba, en que las secuestradas son andaluzas, pero como tú dices, tienen quizás un colorido de tierras ocre más de acuerdo con las mujeres de Castilla". (MANTILLA, 2015)

Além desse episódio, vale lembrar que Lorca nasceu, cresceu e desenvolveu seus talentos em um período histórico conturbado e permeado por transições na história espanhola. Em 1898, ano de seu nascimento, a Espanha perdia Cuba, sua última colônia, indo à bancarrota, além de estar à beira de uma guerra civil que levaria o país a tornar-se uma república. Em meio a essa turbulência política e social, está o poeta e dramaturgo Federico García Lorca, cuja educação começa no campo, no meio dos camponeses, que mais tarde seriam tema de suas obras, tendo assim contato com a sociedade dos povoados do interior da Espanha. Lorca via o teatro como um termômetro, uma escola e uma ação social, como mencionou ao defender a responsabilidade social do artista no Teatro Español, em Madrid.

Yo no hablo esta noche como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro y de su acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la educación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacanar a una nación entera. El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre. (LORCA apud MAURER, s. d.)

Ainda que não tivesse envolvimento formal com a política partidária, Lorca tinha um senso de justiça social que incomodava os políticos da época e era considerado um liberal. Esse fato granjeou ao poeta inúmeras críticas a ponto de tornar-se um incômodo

para a política que se instalava. Assim, o contexto histórico teve um grande peso na sua produção literária, principalmente a teatral, onde esse contexto vinha fortemente representado.

Pelo viés da história, Hayden White, em *Meta-história*, faz uma relativização do texto histórico ao reconhecer o jogo de influências que o mesmo sofre, e insere o discurso histórico na dimensão ficcional, porque o trabalho do historiador combina

certa quantidade de “dados”, conceitos teóricos para “explicar” esses dados e uma estrutura narrativa que os apresenta como ícone de contos de eventos presumivelmente ocorridos em tempos passados. [...] eles comportam um conteúdo estrutural que é em geral poético e, especificamente, linguístico em sua natureza, e que faz as vezes do paradigma pré-criticamente aceito daquilo que deve ser uma explicação eminentemente “histórica”. Esse paradigma funciona como o elemento “meta-histórico...”. (WHITE, 1992, p. 11)

Da mesma forma, em uma obra literária, o autor pode evocar fatos históricos para criar a estrutura de sua trama, misturando fatos considerados reais com aqueles que são tramados por sua imaginação, possibilitando ao leitor que crie mundos, refaça o mundo em que vive e compreenda a si mesmo. O historiador, por outro lado, faz uso do discurso narrativo para evocar fatos passados que não testemunhou, relacionando dados e conceitos para contar o que presumivelmente aconteceu. Os fatos evocados pelo historiador servem para criar uma explicação para os processos culturais e sociais que o texto literário não tem a obrigação de criar, mas isso não significa que ambos não exerçam influência sobre esses processos. O texto histórico e o literário tem uma abrangência muitas vezes diferente, à medida em que um pode ser considerado de maior importância do que o outro, dependendo da cultura em questão. De acordo com White (1992, p. 22), o texto ficcional é inventado e o texto histórico é achado, mas o que dizer quando é criado um tecido em que ambos caminham de forma que não é possível saber onde começa um e termina o outro? É fato que a obra em análise é um texto ficcional, mas o autor trabalha com as palavras de maneira que deixa margem à dúvida de que não seja ficção, mas um documentário baseado na realidade.

O historiador, para “achar” sua história, utiliza um enredo para contá-la e, para que tenha leitores, deve utilizar estratégias que façam com que seus pontos de vista e aquilo que tem para contar sejam persuasivos e críveis. O autor de obra ficcional também tem esse mesmo objetivo, que é o de prender a atenção do leitor e levá-lo a experiências novas utilizando-se de possíveis conhecimentos e vivências prévios. Ambos estão utilizando a linguagem para descrever, revelar ou criar realidades, configurando e

reconfigurando a realidade do leitor, do texto histórico e do literário, a partir de outras experiências que não as dele, dando forma, esclarecimentos e transformando o mundo no qual está inserido. O efeito do texto depende da interpretação, pois muitos autores podem escrever sobre os mesmos fatos e eventos de maneiras divergentes, utilizando conceitos e teorias que, ainda assim, fazem com que o leitor concorde com o que está sendo exposto. Ambos os autores fazem uso de seus pontos de vista, que estão fundamentados em um posicionamento ideológico. Sendo assim, fica evidente o jogo da literatura com a história e a cultura, presente no texto ficcional de Lorca, revelando suas múltiplas dimensões que, neste caso, tem como chave de leitura principal a mulher, seus espaços sociais, sua cultura e a presença/ausência de uma voz própria. Como afirma Hayden White,

a ‘história’ que é o tema de todo esse aprendizado só é acessível por meio da linguagem; que nossa experiência da história é indissociável de nosso discurso sobre ela; que esse discurso tem que ser escrito antes de poder ser digerido como ‘história’; e que essa experiência, por conseguinte, pode ser tão vária quanto os diferentes tipos de discurso com que nos deparamos na própria história escrita. (WHITE, 1991, p. 21)

Assim sendo, é possível ver que a cultura e a história são utilizadas pela literatura para dar forma à escritura. Existe uma polifonia entre essas áreas que, a princípio, são independentes, mas podem estar inseridas uma na outra. Na verdade, podemos encontrar uma História tecida pela cultura, por muitas outras histórias e pela literatura que, juntas, ocupam seu espaço nessa tessitura. Barthes faz lembrar do papel desempenhado pela escritura no meio em que estamos inseridos e menciona que ela possui sua história, ao dizer que

É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de um determinado escritor: existe uma História da Escritura; mas essa História é dupla: no momento exato em que a História geral propõe – ou impõe – uma nova problemática da linguagem literária, a escritura continua ainda cheia da lembrança de seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas. (BARTHES, 1986, p. 125)

Ao criar sua obra, o autor tem a oportunidade de problematizar ou enfatizar aquilo que está estabelecido como sendo história e tradição, desempenhando um papel social que pode ou não ser a ressonância do discurso proferido, muitas vezes, por gerações. Sendo possível que as palavras tenham significações novas, como nos traz Roland Barthes, por que manter somente as significações antigas? Por que não dar voz ao

silenciado feminino ou explicitar a ausência dele? A partir de questões ou problematizações como essas, investigações podem ser aprofundadas não apenas no âmbito da história, mas também dos estudos culturais e antropológicos, sobre a ausência/presença do feminino e o quanto o mesmo esteve incrustado na cultura e na literatura. O trabalho narrativo de Lorca é um exemplo claro desse processo, que incrusta o feminino na voz e prática social masculina, como uma presença fantasmagórica e desconfortável em um universo literário que tinha na experiência masculina seu grande referencial. Na obra literária, em especial neste drama de Lorca, é encontrado um espaço de representação e expressão sociocultural de uma época, como podemos ver nas falas de Adela que, ao mesmo tempo em que aspira à liberdade do jugo da mãe, ao que tudo indica, está ansiando para estar sob a autoridade de Pepe Romano. Mesmo querendo romper com a tradição que a aprisiona no luto imposto, ela se debate entre as rupturas simbólicas e a reafirmação do discurso predominante.

ADELA

Deixa-me em paz! Dormindo ou não, não tens por que te meteres no que é meu! Faço com o meu corpo o que bem entender!

[...]

ADELA

Segue-me por toda a parte. Às vezes aparece no meu quarto para ver se durmo. Não me deixa respirar. E sempre: “Que pena essa cara! Que pena esse corpo que não vai ser de ninguém!” Isso não. Meu corpo será de quem eu quiser. (LORCA, 1936, p. 22)

[...]

ADELA

(*Enfrentando-a*) – Aqui se acabaram as vozes de prisão! (*Adela arrebatada a bengala das mãos da mãe e a parte em duas.*) – Faço isto com a vara da tirana! Não dê nem mais um passo. Só Pepe manda em mim. (Id. p. 46)

Ou seja, nesta e em muitas outras passagens do texto de Lorca, fica evidente o referido imbricamento entre literatura, cultura e história, fazendo do texto literário uma espécie de palimpsesto cultural, que carrega as marcas de tempos, eventos e discursos; neste caso, um jogo de presenças e ausências, vozes e não-vozes; um jogo em que o discurso feminino se dá nos subterrâneos da história e da cultura, e cuja porta de entrada/saída é o texto ficcional.

## 2. A VOZ DO FEMININO NA LITERATURA – UMA QUESTÃO DE CULTURA

A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.  
– Antonio Candido

Na obra de Lorca em geral, pode-se encontrar um simbolismo referente à luta pela liberdade de algum tipo de opressão, muitas vezes girando em torno da vida de mulheres que travam algum tipo de luta familiar ou social. Um dos temas recorrentes é a morte, **que** muitas vezes configura-se como a saída para a liberdade e a recompensa pelo esforço por ultrapassar os limites impostos por uma autoridade opressora. Em *A Casa de Bernarda Alba*, o que move as engrenagens do drama é a tentativa de Adela de se ver livre da opressão de sua mãe, tentativa esta que igualmente culmina com a morte – ou seja, um fim dramático, senão trágico. Na obra em estudo, pode-se ver, na figura de Adela, a luta da mulher pela libertação de uma opressão imposta por outra mulher, que dá eco ao pensamento machista predominante na sociedade da época. Lorca manifesta, através de seu discurso simbólico, não apenas a condição cultural vivida pelas mulheres, mas também a realidade histórica da Espanha e seu povo no início do séc. XX – ou seja, a casa como representação da cultura de uma época.

Nesse jogo de representações, o autor utiliza diferentes palavras e situações para simbolizar a morte, a vida, o erótico, etc. No começo de *A Casa de Bernarda Alba*, temos a menção do badalar dos sinos que tem duplo significado, pode ser sinal de boas ou más notícias; neste caso, simboliza a presença da morte no ambiente. A representação da natureza também ganha força simbólica na relação que o texto provoca entre a falta de água, o bosque de oliveiras e a aridez de Bernarda e da casa, com a vida e o frescor existentes do lado de fora das paredes, e que ela não quer que as filhas vejam, sintam ou vivam. Aqui, o olival é ressignificado, distanciando-se da imagem à qual o meio cristão está acostumado – na Bíblia, o Monte das Oliveiras era um local de oração, para onde Jesus se retirava a fim de meditar. Lorca, ao contrário, transforma a referência bíblica do bosque das oliveiras em espaço fortemente dicotômico, em um ambiente de celebração da vida profana (de lá vem as festas), proibitivo para as mulheres honestas, enlutadas; ao mesmo tempo, um espaço de uma justiça humanamente cruel para com as mulheres, revestida de uma tradição religiosa inquisitória, e atribuindo aos cães uma condição moral superior em humanidade e compaixão (LORCA, 1936, p. 34).

Outra imagem encontrada nessa obra é a do garanhão, símbolo da força e vitalidade sexual, que pode ser vista como uma representação de Pepe e do efeito causado por ele nas filhas de Bernarda. Um exemplo claro é quando Adela comenta com sua irmã, Martírio, sobre o seu poder de sedução sobre Pepe e o fato dele não conseguir resistir aos seus encantos, afirmando que: “A um cavalo empinado sou capaz de pôr de joelhos com a força de meu dedo mindinho” (LORCA, 1936, p. 46). Semelhante ao cavalo, o curral também traz sua carga de erotismo e sensualidade, pois é o local onde Antônio Maria Benavides, o marido de Bernarda, levantava a saia da criada (Id., p. 5) e onde Adela se encontra com Pepe (Id., p. 46). O garanhão que estava preso fazia alvoroço, provocando incômodos para quem estava na casa; e Bernarda, cumprindo seu papel de mulher, ao amanhecer, ia “deitar-lhe éguas novas” (Id., p. 36), em uma indicação de que não apenas ela sabia das práticas do marido, como se encarregava de prover para ele “éguas novas”. Os homens tinham direitos e liberdades que eram considerados necessidades, mas quando uma mulher age de modo “errado” é duramente condenada.

#### LA PONCIA

De muito longe. Vieram dos montes. Alegres! Queimados como árvores! Gritando e jogando pedras! De noite chegou ao povoado uma mulher vestida de lantejoulas. Dançava com um acordeão. Quinze deles a levaram para o olival. Eu os vi de longe. O que ajustava tudo com ela era um rapaz de olhos verdes, tão rijo como um feixe de trigo.

[...]

#### LA PONCIA

Anos atrás veio uma dessas e eu mesma dei dinheiro a meu filho mais velho. Os homens precisam dessas coisas. (LORCA, 1936, p. 25)

#### LA PONCIA

E para ocultar sua vergonha o matou e colocou debaixo de umas pedras. Mas uns cães, com mais coração que muitas criaturas, o tiraram, e, como levados pela mão de Deus, o puseram junto à sua porta. Agora querem matá-la. Arrastam-na pela rua abaixo e os homens vêm correndo pelos caminhos do olival, dando gritos que até fazem estremecer os campos. (LORCA, 1936, p. 34)

Em meio às práticas culturais e sociais, a obra de Lorca também é permeada por um discurso religioso implícito, o qual se manifesta sobretudo nos espaços ocupados pela mulher, enfatizando uma condição de aprisionamento social e psicológico, tornando-se assim um conteúdo de análise relevante.

Como afirma Carlos Eduardo Figari (2007, p. 7), “vivimos en un mundo postsecular no únicamente porque la religión tiene una presencia destacable en las políticas nacionales e internacionales sino porque ha vuelto a ser una problemática importante para la teoría social”. Ainda que a religião faça parte da formação cultural, de

acordo com Pierre Debergé, os religiosos fizeram uso indevido do livro por eles considerado sagrado, a Bíblia. Para Debergé,

Mesmo tendo sido redigida em um mundo bem distante do nosso, com modelos diferentes dos nossos, a Bíblia contém, de fato, uma mensagem capaz de clarear as questões que se apresentam hoje em matéria de comportamento sexual. Pelo fato de, no decorrer da história, ela ter sido sempre “deformada” ou por ter sido utilizada para fins pouco respeitosa do texto bíblico, essa mensagem precisa ser redescoberta e reestudada (DEBERGÉ, 2003, p. 12).

Debergé levanta a questão que não devemos tomar com literalidade questões teológicas nem sempre dominadas por nós, pois “também é verdade que esses relatos são o reflexo de um mundo onde a procriação era um aspecto essencial da sexualidade, pois ela assegurava a continuidade e a sobrevivência de um grupo, de uma tribo ou de um povo” (DEBERGÉ, 2003, p. 25). Para este autor, a mulher tem um papel de salvadora do homem (Id., p. 52), e o “texto hebraico traduz, ao mesmo tempo, a semelhança e a diferença que caracterizam o homem e a mulher, sem que apareça qualquer ideia de subordinação da mulher ao homem. Ao contrário, tudo fala da igualdade fundamental entre homem e mulher” (Id., p. 55). Esse posicionamento dentro do espaço teológico abre oportunidade para uma ressignificação do papel/voz da mulher dentro da sociedade, em seus mais variados espaços, inclusive na própria literatura e sua crítica.

Não apenas na teoria social, mas também no campo da teoria literária, a obra de Lorca, através das referências espaciais, culturais e sobretudo religiosas, ganha força de atualização, provocando o leitor, seja ele homem ou mulher, a repensar e, talvez, ressignificar suas práticas no que tange a relação com o feminino e, neste caso, com a mulher, o seu espaço social e a sua voz. Este é o grande objeto de estudo das teorias feministas.

Entretanto, antes de adentrarmos a dimensão teórica, vale lembrar o significado da palavra “machismo”. De acordo com o Dicionário Aurélio, machismo é “a atitude ou comportamento de quem crê que o homem é socialmente superior à mulher”. No site [significados.com.br](http://significados.com.br), pode ser encontrado o seguinte significado para machismo: “é o comportamento, expresso por opiniões em atitudes, de um indivíduo que recusa a igualdade de direitos e deveres entre os gêneros sexuais, favorecendo e enaltecendo o sexo masculino sobre o feminino”. O indivíduo que atue dessa maneira pode ser considerado machista.

Quanto às teorias feministas no âmbito dos estudos literários e culturais, é importante considerar a sua dimensão social por ter em seu cerne o estudo direto e/ou indireto sobre a posição da mulher, em sentido amplo, no meio em que está inserida. Essas teorias buscam refletir, descrever, problematizar esses espaços, através da análise da presença e/ou ausência da voz feminina nos textos literários e sua carga histórico-cultural. Os estudos culturais trazem em seu interior ideias que influenciam os estereótipos e as normas vigentes em cada sociedade. Como as teorias são criadas por indivíduos e cada um tem suas opiniões e perspectivas sobre cada tema, elas podem ter uma raiz comum, mas não são homogêneas, como por exemplo a ginocrítica, forma de crítica feminista que se concentra na escrita feminina, sua evolução e a criação de sua tradição, trazendo uma redefinição de padrões ideológicos e culturais para expressar o feminino, sendo que há quatro modelos de crítica que podem ser seguidos: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Vale enfatizar aqui que este trabalho tem seu foco no modelo cultural.

Na obra analisada, encontramos uma estrutura dialógica em que o processo de construção das relações entre as personagens dá espaço somente à voz do masculino, seguindo o modelo cultural padrão da sociedade, deixando claro a inexistência de espaço social e cultural para a voz do feminino. Em *A Casa de Bernarda Alba*, por ser uma obra de teatro, não encontramos um narrador explícito, mas um autor/escritor/diretor que, como um narrador, possui um lugar privilegiado para posicionar as personagens, definindo suas instâncias enunciativas na obra e, conseqüentemente, atraindo a atenção do espectador/leitor para níveis discursivos que transcendem a trama, fazendo do seu texto um texto inesgotável e de grande importância no que tange a problematização dos espaços da mulher na sociedade.

As teorias feministas trazem uma visão crítica de uma sociedade em que a violência contra a mulher é velada e muitas vezes silenciada, ainda que inconscientemente, por um discurso dominante incrustado nos papéis por ela desempenhados em âmbito econômico, social, político e religioso. Segundo Andrea Nye (1995), “as mulheres não lutam contra um anônimo outro masculino, mas contra pais, irmãos, mães, maridos”, pois na estrutura social reinante ecoa o discurso masculino de um poder que faz parte da história das mulheres, que define o que é o ser feminino e o que pode ou não fazer. Essas histórias são escritas por personagens-mulheres que lutam pelo empoderamento feminino. De acordo com Nye,



[...] as situações em que as mulheres lutam têm uma história, uma história familiar tanto social como individual, e suas reações são modeladas naquela história. Além do mais, essa formação do eu feminino, da personalidade feminina, é realizada numa infância dependente na qual não tem sentido falar de vontade ou entendimento. A personalidade é formada na família, para melhor ou pior, além da escolha e frequentemente além da memória (NYE, 1995, p. 142-143).

Essas situações mencionadas por Nye podem ser vistas no jogo dos papéis sociais presente na obra de Lorca pela voz de Bernarda Alba, quando expressa uma das suas maiores preocupações: o que dirão os outros? Essa preocupação é compartilhada por outras mulheres da casa em diferentes situações, como podemos ver no texto abaixo.

CRIADA

Não se preocupe que ela não se atira.

BERNARDA

Não é por isso... É que daquele lugar as vizinhas podem vê-la da janela. (LORCA, 1936,2 p. 9)

[...]

MADALENA

[...] Hoje existe mais luxo, as noivas trazem véu branco como nas cidades e se bebe vinho engarrafado. Mas apodrecemos temendo o que não dirão. (Id., p. 13)

[...]

LA PONCIA

Vigio! Para que as pessoas não cusпам ao passar por esta porta.

[...]

Não distingo nenhuma. Quero é viver em casa decente. Não me sujar na velhice. (Id., p. 23)

[...]

BERNARDA

Buscarei saber de tudo! E se no povoado quiserem levantar falsos testemunhos, terão de enfrentar minha dureza. Não se toca mais nesse assunto. Às vezes parece haver uma onda de lama que fazem subir para desmoralizar-nos. (Id., p, 33)

Esse medo da opinião difamatória dos outros sobre o que acontece com a mulheres é recorrente na obra, às vezes de modo implícito. E, diante dele, Bernarda recorre à força e ao discurso masculino, dos quais se apropriou com a morte do marido, afirmando a sua dureza para silenciar as vozes do povoado.

As teorias feministas trazem à luz problemas que antes pertenciam ao ambiente doméstico-privado, como gravidez, maternidade, aborto e violência contra a mulher, expondo as marcas de uma cultura machista que desvaloriza e avilta os papéis ocupados pela mulher na sociedade, apagando a sua voz e, em geral, as marcas da violência por ela

sofrida nesses espaços íntimos. Em *A Casa de Bernarda Alba*, esse apagamento do feminino no espaço social fica evidenciado pelo silenciamento discursivo das mulheres na obra, especialmente através das personagens Bernarda Alba e Adela – aqui, quando as mulheres falam, é para reproduzir a voz e o poder de dominação sociocultural do masculino.

Nesse sentido, a obra de Lorca pode ser considerada um modelo cultural, pois segundo o próprio autor, a mesma deveria ser um documentário fotográfico; e, como afirma Elaine Showalter (1994, p. 47), “um modelo da situação cultural das mulheres é crucial para que se compreenda tanto como são percebidas pelo grupo dominante quanto como percebem-se a si mesmas e aos outros”, além de poder ser reconhecido que “no passado, a experiência feminina que não pudesse ser acomodada pelos modelos androcêntricos era tratada como desvio ou simplesmente ignorada”. Os antropólogos Shirley e Edwin Ardener pontuam que as mulheres constituem um grupo silenciado, mas não totalmente contido pelo masculino (apud SHOWALTER, 1994, p. 47).

Com o termo “silenciado”, Ardener sugere problemas tanto de linguagem quanto de poder. Os grupos silenciados tanto quanto os dominantes geram crenças ou ideias ordenadoras da realidade social no nível inconsciente, mas os grupos dominantes controlam as formas ou estruturas nas quais a consciência pode ser articulada. (SHOWALTER, 1994, p. 47)

Como afirmado anteriormente, Lorca apresenta o seu texto como um drama de mulheres que vivem nos povoados espanhóis, dando, assim, uma dimensão documental para a sua ficção, enfatizando os papéis a elas atribuídos pela ideologia dominante. Ele se debruça sobre o espaço doméstico-privado das mulheres, como sexualidade, identidade, sofrimentos, bem como aborto e prostituição. No contexto histórico e social da época – início do séc. XX em uma Espanha marcada pela ditadura Franquista – pode-se dizer que o texto de Lorca ganha marcas quase subversivas da ordem social das mulheres.

Um exemplo disso é Adela, que tenta ser independente, tenta subverter aquilo que é imposto pela tradição, usando outra cor no período de luto, enfrentando a autoridade de Bernarda e proclamando que é dona do próprio corpo. Quem reprime essas manifestações são as outras mulheres, principalmente Bernarda e La Poncia, ambas com um discurso autoritário, informando aquilo que pode ou não pode ser feito, eco do discurso masculino, que coloca em “ordem” a sociedade e o papel do homem e da mulher, do masculino e do feminino.

Pode ser considerado importante salientar que Lorca, homem-europeu-colonizador, dá voz à condição da mulher, expondo a cultura existente sobre a mulher. Isto serve como demonstração de que podem existir autor(res) que, apesar de serem do sexo masculino, conseguem ler a cultura de modo a colocar em destaque a situação das mulheres que desempenham o papel a elas reservado de submissas e oprimidas. Nesse sentido, Showalter menciona que

de fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrincadamente ligadas a seus ambientes culturais. (SHOWALTER, 1994, p. 44)

O autor-escritor e a autora-crítica não se contrapõem nos seus discursos, pois Lorca, ao tecer sua crítica implícita na obra, coloca em pauta um questionamento sobre o papel da mulher na sociedade e a visão do homem sobre tal. Cabe ressaltar que na trilogia *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*, é recorrente para as personagens femininas de Lorca o anseio por realização pessoal, à qual elas não têm acesso devido às convenções sociais da época – uma busca que acaba causando-lhes a morte.

É inegável que os discursos marginalizados das mulheres – assim como os dos diversos grupos de “excluídos” ou “silenciados” –, no momento em que desenvolvem suas “sensibilidades experimentais” e definem espaços alternativos ou possíveis de expressão, tendem a produzir um *contradiscorso*, cujo potencial subversivo não é desprezível e merece ser explorado. (HOLLANDA, 1994, p. 15)

A carga discursiva da obra de Lorca provoca no leitor profundas reflexões sobre as relações de poder, o qual não é posse de ninguém, homem ou mulher, mas resultado de uma relação em que um dos polos se submete às vontades/poder do outro, sendo que neste caso temos a figura da mulher ocupando um espaço de poder que, em princípio, pertencia ao homem. O poder é efetivado a partir do momento em que um indivíduo altera seu comportamento por vontade de outro, como acontece com as filhas de Bernarda. Esse poder é exercido por meio das palavras que criam possibilidades, escolhas sobre como será criada a realidade, e é através delas que são transmitidos, por gerações, os valores socioculturais. Para que essas realidades sejam alteradas e transformadas, deve ser realizada uma revisão daquilo que é transmitido e passado para os sujeitos sociais através

dos meios de comunicação de massa e espaços instituídos na sociedade, tais como escolas, igrejas, etc.

Como os estudos de gênero tem indicado, nem todos os indivíduos se identificam totalmente com os atributos a eles definidos como masculinos ou femininos, os quais são designados pela própria cultura. Entretanto, ainda existe resistência de alguns para entender que as identidades são construídas de acordo com fatores externos. Na trama ficcional, esses fatores podem ganhar proporções hiperbólicas, o que favorece o choque e a consequente tomada de consciência do leitor sobre o seu próprio mundo e os códigos sociais e culturais que o determinam.

A voz do masculino ecoa nas ações das mulheres da obra, quando de fato o único que deveria ter voz ativa, de comando, seria Pepe Romano – namorado de Adela e noivo de sua irmã mais velha, Angústias. Entretanto, Lorca provoca aqui um forte desvio enunciativo ao atribuir ausência de voz discursiva e de autoridade ao único homem do drama. Apesar disso, a força do código cultural fala mais alto e, mesmo sem voz, a simples sombra do homem causa verdadeira tempestade na vida das mulheres da casa de Bernarda que, afirmada no seu poder masculino, parece não ver o efeito desse homem sobre suas filhas, quando até mesmo a louca da casa, Maria Josefa, sua mãe, vê os ciúmes, discórdias e disputas provocadas pela simples menção do nome de Pepe. Pode ser destacado que ele nem mesmo vai pessoalmente pedir à Bernarda a mão de Angústias em casamento: “Pepe Romano vai casar-se com Angústias. Esta noite esteve rondando a casa e creio que em breve vai mandar alguém para fazer o pedido” (LORCA, 1936, p. 14). Na obra, fica evidente que Pepe não vai casar com Angústias pela sua beleza, mas, como dito pelas irmãs, pelo dinheiro, pois ela “está velha e doente” (Id., p. 14); como disse Madalena: “o dinheiro pode tudo” (Id., p. 15). Vale notar que, ainda que não tenha presença física na trama, Pepe é quase onipresente não somente por ser o causador de muitas dissensões entre as irmãs, mas principalmente porque é o desvelador da paixão borbulhante no íntimo das filhas de Bernarda.

ADELA

Por isso fazes tudo para que eu não me vá com ele. Não te importa que abrace aquela a quem não ama. A mim também não me importa. Pode ficar cem anos com Angústias, mas que me abrace te parece terrível, porque também o amas! Também o amas!

MARTÍRIO

(Dramática.) – Sim! Deixa-me dizê-lo sem disfarces. Sim! Deixa que o meu peito se rompa como uma romã de amargura. Eu o amo! (LORCA, 1936, p. 45)

O desvio discursivo criado por Lorca revela não apenas uma função diferenciada do masculino na trama, mas a presença de outra instância enunciativa – a sua voz como autor – a qual gera um efeito de hipérbole cultural, evidenciando a hipocrisia dos códigos de comportamento, inclusive religiosos, de uma época que, além de tudo que já foi pontuado aqui, negava, proibia, reprimia a condição da mulher enquanto sujeito dotado de sexualidade. Todos esses códigos faziam parte de uma sociedade e, como mencionado anteriormente, Lorca considerava que o artista tinha deveres sociais que deveriam ser desempenhados. Ao utilizar em suas obras personagens e contextos conhecidos pelo público em geral, estava realizando aquilo em que acreditava: colocava a arte, a literatura, de um modo compreensível ao povo. Essa atitude preconizava que ter acesso à arte era um direito de todos, pois “ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado” (CANDIDO, 2004, p. 174). Ao colocar em evidência os códigos sociais, a obra de Lorca cumpre o papel que, segundo Antonio Candido, está reservado à literatura, que “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2004, p. 175), pois ela traz novas possibilidades ao leitor, sendo, inclusive, causadora de condenações porque

Nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever. (CANDIDO, 2004, p. 176)

Esse é um dos grandes problemas causados por Lorca em suas obras: veicular noções e sugerir que algo está errado, indo contra aquilo que estava instituído pela sociedade de sua época. Durante a vida, esse autor protestou contra a situação vigente, pois ainda que um dos motivos de sua morte tenha sido o fato de ser homossexual, o grande problema causado por ele eram suas ideias expostas em sua arte e literatura. Assim como quando suas personagens buscavam ter voz e sofriam as consequências, também o autor, na vida real, penou por dar voz ou pelo menos mostrar o silenciamento de que sofriam certos sujeitos na arena social do seu país.

Histórica e culturalmente, é recorrente o fato de os posicionamentos inovadores, invenções ou descobrimentos, que questionam a tradição, serem vistos com ceticismo, críticas exacerbadas e, em algumas épocas, tornarem-se motivo de torturas e morte de seus defensores. Apesar das grandes mudanças já ocorridas no âmbito sociocultural,

como pontuado pelas teorias feministas e pelo teólogo Debergé, a caminhada ainda é longa em seu aspecto social, cultural e religioso. Uma questão exposta pela literatura, em muitos casos, é a doutrinação ideológica, seja ela religiosa ou política, onde são colocadas regras, dogmas, de como a vida deve ser, seja no coletivo ou privado, e seus efeitos castradores sobre os indivíduos. E como é possível observar, a literatura, com suas estratégias ficcionais, ocupa um espaço relevante na arena de trocas simbólicas da cultura, de modo a oferecer a seus leitores ferramentas de leitura de mundo efetivas que despertam a sua atenção para o vivido no seu tempo real. Desse modo, ao dar voz aos silenciados de todo tipo, constitui-se um gatilho que leva o sujeito a revisitar conceitos-tradições ultrapassados e a obter novos olhares sobre questionamentos antigos. E, quem sabe, nesse grande emaranhado social, seja possível criar um espaço de constituição da voz da mulher, permitindo-lhe seu próprio discurso, quebrando paradigmas e preconceitos criados e sustentados ao longo do processo histórico-cultural da nossa sociedade.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao analisar uma obra literária, entra-se em um processo de ampliação e imbricamentos de diferentes campos de estudo. Pode-se dizer que o trabalho do crítico literário se configura como um processo de criação de um tecido ou teia que liga diferentes pontos, de modo que mantenha a heterogeneidade dentro da unidade; ou seja, um espaço integrado de diálogo entre campos e vozes.

Nesta análise, não se buscou inserir a voz do feminino em uma “história” já finalizada, mas, sim, explicitar a presença da História no texto ficcional, e que a mesma pode ser revisitada a partir da participação e do olhar do e sobre o feminino. Uma análise comparativa, como a que se propôs aqui, cria oportunidades de explorar uma obra/texto a partir de diferentes perspectivas, dialogando com outros olhares e, sobretudo, diacronicamente, com a cultura da nossa própria época. Não delimitar fronteiras para um texto literário permite desvelar aspectos, como o do feminino por exemplo, que, se estudados dentro dos limites de uma única área, não seriam sequer notados, deixando de gerar questionamentos e, conseqüentemente, novos estudos. Isto é, este tipo de análise implica atuar em um espaço de convergência entre campos de estudo; sendo assim, pensar o feminino e analisar a influência da religião em sua formação leva obrigatoriamente a incluir aspectos históricos e culturais no processo de análise literária.

Como mencionado anteriormente, na obra de Lorca em estudo, o poder do masculino e seus espaços de autoridade são fortemente marcados e expressos pela voz

das mulheres, deixando clara a presença de uma tradição/construção histórica, social e cultural, influenciadas por um poder – o poder religioso – que, durante séculos, foi considerado autoridade máxima em todos os assuntos, censurando e calando as vozes que não se adequavam ao seu ponto de vista. Assim, tudo que pudesse ser considerado de boa moral e influenciar para os bons costumes, na Literatura, na Cultura ou na História, passava pelo crivo das autoridades religiosas. Deve ser levado em consideração aqui que as ordens religiosas, formadas por homens, durante muito tempo, detiveram o processo educacional e só faziam ecoar a voz predominante, a voz do masculino, relegando a mulher/feminino a espaços de anonimato e, se possível, invisibilidade. Nesse processo de renovação cultural, a literatura, ao dar voz ao feminino, expondo e problematizando questões consideradas de foro íntimo, como, por exemplo, as que envolvem a sua sexualidade, violência doméstica, etc., tem ocupado papel relevante para uma revisão da situação vivida pela mulher, contribuindo para que ela conquistasse espaço para esse feminino silenciado e aprisionado, construindo seu próprio discurso.

Levando em consideração a conquista do espaço, podemos encontrar no discurso de Debergé a necessidade de uma verificação das condições sociais vigentes, pois

À luz das condições sociais, humanas e eclesiais atuais, esse modelo deve ser, hoje, verificado. Para tanto, sem dúvida, é preciso começar por favorecer o reconhecimento mútuo entre homens e mulheres. Como? Estudando ao mesmo tempo para semelhança e a diferença; evitando que se confundam rápido demais dignidade comum e identidade comum; elaborando parcerias e colaborações que respeitem a maneira como cada sexo encarna diferentemente o universal do humano. Afinal, se a parceria homem-mulher pode ser lugar de muitas alegrias e de realizações, ela pode ser também o de muito sofrimento e de muitas frustrações (DEBERGÉ, 2003, p. 118).

Como apontado pelo teólogo Debergé, a relação homem-mulher é um espaço de dicotomias, alegria/sofrimento e realizações/frustrações, mas fica um questionamento: somente criar espaços para a mulher-feminino será suficiente para que apareçam as diferenças? De acordo com Gilles Lipovetsky, em *La Tercera Mujer*, essas diferenças não desaparecerão. Para Lipovetsky a mulher, na história, passou por duas fases e está entrando em uma terceira. A primeira mulher foi desprezada e desvalorizada, a segunda foi exaltada e idealizada, mas sem deixar de estar submetida ao homem e silenciada. As mulheres anteriores se viam e eram vistas a partir do olhar do homem, mas a terceira mulher passa a ser indeterminada porque deixa de ser definida pelo olhar do homem, saindo daquelas funções previamente traçadas pelo contexto sociocultural. Essa mulher que nasce tem opções para escolher quem vai ser, mas

Aun cuando instituye una ruptura fundamental en la historia de las mujeres, el modelo de la tercera mujer no coincide en modo alguno, preciso es subrayarlo, con la desaparición de las desigualdades entre los sexos, sobre todo en materia de orientación escolar, de relación con la vida familiar, de empleo, de remuneración (LIPOVETSKY, 1999, p. 219).

A grande mudança está no fato de ser criada uma abertura nas normas vigentes onde não existem imposições sobre papéis e lugares para um ou outro, mas, sim, existem orientações sobre possibilidades a serem seguidas porque a sexualidade continuará sendo um marcador na sociedade. Para Lipovetsky, os papéis sociais não irão desaparecer,

Ciertamente, en la actualidad se reconoce a mujeres y hombres el derecho a ser dueños de su destino individual, mas ello no equivale a un estado de intercambiabilidad de sus roles y lugares. [...] A todas luces la variable sexo sigue orientando la existencia, fabricando diferencias de sensibilidad, de itinerarios y de aspiraciones (LIPOVETSKY, 1999, p. 220).

Para o surgimento da terceira mulher, a literatura pode ser uma das grandes influências no processo de subverter, reestruturar e repensar os costumes e tradições encontrados na sociedade, reformulando o papel do feminino e quebrando os tabus referentes à mulher/feminino nos mais diversos âmbitos da sociedade, assim como tem sido até o momento um dos espaços em que a voz silenciada pode ser ouvida.

Ao pensar sobre a terceira mulher como representação de um feminino com voz e escolha, pode ser concluído, através do que é exposto neste trabalho de análise de *A Casa de Bernarda Alba*, que o processo para chegar até essa oportunidade de ter voz ativa foi longo, sem querer dizer que está finalizado. Tendo a cultura como uma invenção da mente humana (WAGNER, 2010), na obra, a representação do feminino é um eco da cultura dominante masculina, até mesmo quando a mulher detém o poder, inclusive na relação com outras mulheres, como é o caso de Bernarda, autoritária, preconceituosa e algoz das outras mulheres. Uma atitude que reflete uma tradição histórica, um discurso que foi disseminado pela linguagem para ser “achado” como fato e tido como “história” (WHITE, 1992), passando por um processo poético e ficcional, influenciado por outros fatores como a ideologia de quem conta a história.

Outra influenciadora no espaço doméstico da casa é a religião, tida como base para muitas imposições da sociedade da época e aproveitadas para impedir a liberdade das filhas de Bernarda. O viés religioso foi um influenciador da história e da cultura, promovendo maneiras de como deveria ser contada e o que era certo ou errado. Por ter como base a Bíblia, considerada um livro sagrado, a religião era levada em total



consideração em tudo o que expunha como verdade. Debergé desconstitui a ideia de uma religião infalível que obstrui a liberdade, mencionando a necessidade de uma redescoberta e um reestudo do texto bíblico devido ao mal-uso dado ao mesmo (DEBERGÉ, 2003).

Como parte da cultura, da história e, por que não dizer, da religião, está o silenciamento do feminino pela voz predominantemente masculina, que carrega no seu bojo uma teoria cultural sobre o corpo da mulher e como ela deveria falar e se comportar. Essa voz, ou discurso masculino controla as estruturas sociais (SHOWALTER, 1994) e leva a mulher a lutar contra a sua formação, que começou na família (NYE, 1995). Mas, ainda que o caminho tenha sido longo, chega-se a um momento em que a mulher, a terceira mulher (LIPOVETSKY, 1999) tem oportunidade para escolher quem vai ser e como vai ser, passando a ter voz e vez.

Em todo esse processo que se pode dizer de luta, o status da mulher-feminino passou por mudanças, apagamentos, revisões, reescritas, até começar a alcançar seu objetivo de recolocação e ressignificação no espaço social e cultural. A sociedade tem sido o palimpsesto, onde a história, a cultura, a literatura e a religião têm deixado suas marcas de escrita e reescrita, seus pressupostos de como a vida deve ser. Essas superposições de mudanças, trocas, revisões de ideologias e teorias afetam o modo como o masculino e o feminino são vistos pela sociedade. Com o surgimento de um terceiro modelo de mulher, se tem uma nova perspectiva de futuro para a relação mulher-homem, feminino-masculino. Porém, ainda que seja um novo olhar, isso não significa que o passado será esquecido, pois da mesma forma que no palimpsesto ficam os resquícios daquilo que estava antes, sempre ficará na memória um vislumbre daquilo que já foi, uma vez que toda mudança é processual e, portanto, passa por uma evolução. A obra de Lorca, com seu jogo de ressonâncias significativas sobre o espaço e voz da mulher, juntamente com todas as teorias utilizadas, levam a um final... não, a um novo questionamento: com a terceira mulher, como definida por Lipovetsky, chegamos ao final do caminho ou começando um novo em que estamos dentro e ao mesmo tempo fora?

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.  
\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

**Bíblia Sagrada**. Tradução em português por João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. 2ª ed. Barueri - SP: Sociedade Bíblia do Brasil, 2014.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

DEBERGÉ, Pierre. **O amor e a sexualidade na Bíblia**. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FIGARI, Carlos Eduardo. **Sexualidad, ciencia y religión**. Buenos Aires: Editorial Brujas, 2007.

MAURER, Christopher. **Biografía: una vida en breve**. In: FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA. Madrid, España: s. d. Disponível em: <<http://www.garcia-lorca.org/federico/Biografia.aspx?Sel=%C3%9Altimos%20a%C3%B1os>>. Acesso em 15 mar 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução- Feminismo em tempos pós-modernos. In: **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras: Malleus Maleficarum**. RJ: Rosa dos ventos, 1991.

LIPOVETSKY, Gilles. **La terceira mujer: Permanencia y revolución de lo femenino**. Barcelona: Editorial Anagrama S. A., 1999.

LORCA, Federico Garcia. **A Casa de Bernarda Alba**. Disponível em: <[www.oficinadeteatro.com](http://www.oficinadeteatro.com)>. Acesso em 01 de jun 2016.

MANTILLA, Jose Ruiz. Regreso a la casa de Bernarda Alba. **El País**. Valderrubio, 25 de oct 2015. Disponível em: <[https://elpais.com/cultura/2015/10/28/actualidad/1446054613\\_664161.html](https://elpais.com/cultura/2015/10/28/actualidad/1446054613_664161.html)>. Acesso em 25 maio 2018.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.

Pernoud, Régine. **A mulher nos tempos das cruzadas**. São Paulo: Papyrus, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 253 p.

WHITE, Hayden. **Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1992.

ZINANI, Cecil J. A.; SANTOS, Salete R. P. dos (Orgs.) **Mulher e Literatura: história, gênero e sexualidade**. Caxias do Sul: Educs, 2010, 264 p.

\_\_\_\_\_. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. 2 ed. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.

# Sobre os Autores

## **ANA LÚCIA MONTANO BOESSIO**

Professora Associada de Teoria Literária e coordenadora do LALLI – Laboratório de Literatura e Outras Linguagens – do curso de Letras da UNIPAMPA/RS; Doutora em Literatura Inglesa na linha de pesquisa de Teorias Literárias e Interdisciplinaridade (UFRGS); Mestra em Literatura Italiana (INDIANA UNIVERSITY/USA); Especialização em Poéticas Visuais (FEEVALE); Graduação em Letras – Italiano/Português (UFRGS); Tradutora pública juramentada de Inglês e italiano.

## **MAGNUM PATRON SÓRIA**

Acadêmico do curso de Licenciatura em Letras Português/Espanhol e Respectivas Literaturas, e bolsista do LALLI – Laboratório de Literatura e Outras Linguagens – do curso de Letras da UNIPAMPA/RS; Diretor de eventos da SIC – Sociedade Independente de Cultura – de Jaguarão; membro do Conselho Municipal de Cultura para as áreas de música, dança e teatro; regente dos corais: CASE, Acalanto, Conviver, Municipal de Jaguarão, Municipal Infantil, Santa Cecília, Coração Pequenino.

## **NEEMIAS FLOR BRANDÃO**

Licenciado em Letras Português/Espanhol e Respectivas Literaturas, e bolsista do LALLI – Laboratório de Literatura e Outras Linguagens – do curso de Letras da UNIPAMPA/RS.

## **OTÁVIO ROSA**

Possui Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, e Graduação em Letras-Português/Espanhol e Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA/RS. Atua na Área de Literatura Comparada com ênfase em: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa; Literatura e História; Literatura e Memória e Ensino de língua espanhola.

**SIMONE CRISTAL**

Licenciada em Letras Português/Espanhol e Respectivas Literaturas; bolsista voluntária do LALLI – Laboratório de Literatura e Outras Linguagens – do curso de Letras da UNIPAMPA/RS; discente do curso de Pedagogia da UNIPAMPA; bolsista Gestão da PROGRAD/UNIPAMPA.

**TIARLES RICHARDT DA SILVEIRA**

Graduado em Letras Português, Espanhol e Respectivas Literaturas pela UNIPAMPA – Universidade Federal do Pampa/RS; e Letras Inglês e Respectivas Literaturas pelo Centro Universitário de Maringá – UNICESUMAR; Especialista em Língua, Literatura e Novas Mídias pela Universidade Luterana do Brasil – ULBRA; Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. Atualmente é professor de Língua Portuguesa na rede municipal de Cachoeira do Sul/RS.