

Desenredos

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

edição impressa #1

37





colaboradores

Adão Marcelo Lima Freire Alves
Clarissa Loureiro Marinho Barbosa
Daniel Silva
Feliciano José Bezerra Filho
Francisco Adelino de Sousa Frazão
Gabriel Henrique de Lima Silva
Herasmo Braga
J. L. Rocha do Nascimento
João de Sá Araújo Trapiá Filho
José Manoel dos Santos Filho
Juan Manuel Terenzi
Juliana Moroni
Luciano de Castro
Marcos Roberto dos Santos Amaral
Maria Aline Belizário dos Santos
Maria Valéria Rezende
Roberto Remígio Florêncio
Robson Bessa Costa
Sergio Schargel
Sílvio Nunes da Silva Júnior
Teresa Cristina de Oliveira Porto

Desenredos

www.desenredos.com.br
ano XIII - número 37
edição impressa #1
outubro 2021
ISSN 2175 3903

editores

Adriano Lobão Aragão
Assunção de Maria Almondes Leal

capa, ilustrações e programação visual

Adriano Lobão Aragão

conselho editorial

Adriano Lobão de Aragão
Assunção de Maria Almondes Leal
Alfredo Werney Lima Torres
Fábio Galera
Fabrício Flores Fernandes
Herasmo Braga de Oliveira Brito
José Wanderson Lima Torres
Laís de Sousa Romero
Maria Ilza da Silva Cardoso
Newton de Oliveira Lima
Paulo Alexandre Esteves Borges
Paulo Elias Allane Franchetti
Rodrigo da Costa Araújo
Rodrigo Petronio
Roselany de Holanda Duarte
Sebastião Edson Macedo

contato

lobaoaragao@gmail.com

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

Índice

ENTREVISTA

MARIA VALÉRIA REZENDE | **Herasmo Braga** | 5

POESIA

JOGATINA | **Juliana Moroni** | 14

O POETA E O NÓ | **Marcos Roberto dos Santos Amaral** | 16

A VISITA DO LOBO CINZENTO | **Luciano de Castro** | 19

PROSA

TRANSPORTE PÚBLICO | **Gabriel Henrique de Lima Silva** | 21

UM DIA NA TERRA DOS MORTOS | **Sergio Schargel** | 30

NOITE FELIZ | **J. L. Rocha do Nascimento** | 32

TRADUÇÃO

DUAS CARTAS DE ERNEST JONES

| Traduzidas por **Juan Manuel Terenzi** | 34

ENSAIO

RELIGIÃO, PECADO E SEXUALIDADE NOS ANDES

Notas sobre *Retablo* | 41

Daniel Silva

NOTAS SOBRE VIOLÊNCIA NA CANÇÃO *AS CARAVANAS*,
DE CHICO BUARQUE | 51

Adão Marcelo Lima Freire Alves

Feliciano José Bezerra Filho

ARTIGO ACADÊMICO

A HOMOAFETIVIDADE EM *DOM CASMURRO*
SUGERIDA PELA RELAÇÃO AMBÍGUA
ENTRE BENTINHO E ESCOBAR | 67

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa

Roberto Remígio Florêncio

João de Sá Araújo Trapιά Filho

José Manoel dos Santos Filho

O GÊNERO POLICIAL E OS VIESES DA VIOLÊNCIA
EM *A GRANDE ARTE*, DE RUBEM FONSECA | 111

Teresa Cristina de Oliveira Porto

CANÇÃO E RETÓRICA

Um estudo acerca da inserção de elementos
persuasivos na canção “Ontem, ao luar” | 134

Francisco Adelino de Sousa Frazão

Robson Bessa Costa

ANÁLISE SEMIÓTICA DA OBRA

“O PEQUENO PRÍNCIPE”, DE SAINT-EXUPÉRY | 172

Maria Aline Belizário dos Santos

Silvio Nunes da Silva Júnior

Uma conversa com MARIA VALÉRIA REZENDE

Entrevista concedida a **Herasmo Braga**

Maria Valéria Rezende nasceu em 1942, na cidade de Santos, SP, onde viveu até aos 18 anos. Desde 1976 vive na Paraíba, tendo já recebido o título de cidadã paraibana. Escreve ficção, poesia e também é tradutora. Ganhadora de vários prêmios literários e autora de diversos romances consagrados pela crítica e pelo público, tais como *Quarenta Dias* (2014), *Outros Cantos* (2016) e *Carta à Rainha Louca* (2019).

Herasmo Braga | Na sua trajetória literária, quais momentos a senhora considera mais decisivos para a sua trajetória ou consolidação como escritora?

Maria Valéria Rezende | Bem, você fala de trajetória literária. Eu não vejo a minha vida como uma trajetória literária. Eu vejo que a literatura, na minha vida, sempre foi alguma coisa absolutamente presente, como tomar café, almoçar, jantar, tomar banho e dormir,

porque nasci em uma família que, nos dois lados, da minha mãe mineira e do meu pai paulista santista, havia escritores e a gente convivia com escritores que depois ficaram famosos, mas nos anos 40 e 50 não tinha nem televisão nem nada dessas coisas, então os livros eram importantes e os escritores não eram *popstars*, eram pessoas normais com quem a gente convivia. Então, na minha vida, era tão comum conviver com escritores e vê-los trancados em casa escrevendo, escrevendo, que eu não queria ser isso, eu queria uma vida mais animada, de andar pelo mundo. Como naquele tempo não havia muita possibilidade de uma mulher ser jornalista internacional, daquelas que vai para os lugares de ação, como eu também participava da Juventude Estudantil Católica, eu escolhi ser missionária, justamente para poder andar pelo mundo e ver de tudo. Mas toda a vida eu escrevi. Durante a minha infância e minha adolescência, nem televisão tinha. Então, o que se fazia depois do jantar era sentar-se na varanda ou na calçada e, na minha família, liam-se livros. Liam-se contos, não livros infantis, mas livros de literatura. Ouvei centenas de contos do Machado de Assis na varanda de casa, na casa do meu avô. Meu avô tinha sido declamador no cinema, nos intervalos de cinema no Rio de Janeiro, então ele sabia de cor todo Gonçalves Dias, todo Castro Alves, tudo o que você quiser dos grandes poetas românticos, que era o que tava no princípio do século XX, era o que ele tinha que declamar. A gente ouvia aquilo assim, era normal, então eu comecei a ter contanto não com a literatura infantil, que era muito pouca no meu tempo, mas com a literatura adulta, desde antes de

aprender a ler, porque eu ficava ouvindo tudo aquilo. Interpretava da minha maneira e desde que eu aprendi a ler. Eu li a vida inteira, não posso viver sem ler. Na maior parte da minha vida, depois que eu me tornei jovem e adulta, era pelo menos 2000 páginas por semana, o que me deixava bastante angustiada quando eu vivia no interior, onde não havia livraria, não havia biblioteca. Quando eu não tinha o que ler, eu sentava na máquina e escrevia, escrevia o que eu estava vendo, o que eu tava percebendo, pronto.

Eu acabei na véspera dos 60 anos publicando um livro de ficção porque como eu trabalhava como educadora popular no interior, na zona rural, e não tinha dinheiro, quando eu ia encontrar com algum amigo que fazia aniversário ou alguma coisa, eu escrevia uma história e batia à máquina bonitinho, desenhava uma capa e levava de presente dizia “olha esse é o meu presente de aniversário pra você, que eu fiz especialmente pra você” e pronto. Uma vez eu dei uma dessas histórias pro Frei Beto, que era muito meu amigo desde a nossa adolescência, e anos depois ele entregou para um editor que me telefonou, pediu tudo o que eu tinha. Aí eu fui achando dentro dos dicionários, dos livros espalhados pela casa, uma porção de cópias de histórias que eu tinha escrito. Aí eu comecei a organizá-las por mundos e daí saiu meu primeiro livro, *Vasto Mundo*, e cada livro foi um livro. Eu, quando termino um, não sei se vai haver outro, e pronto, é assim. Histórias pra contar todo mundo tem. Como eu li muito, muito, muito, muito, eu tenho um vocabulário rico, sei o que é escrever bem, porque

li bons autores. Tudo o que coube na minha vida até agora eu li, e pronto, é assim. Houve um momento em que aconteceu uma coisa muito importante. Foi quando o sindicato de trabalhadores da construção civil aqui de João Pessoa fez um projeto, o projeto Zé Peão, que buscava fazer escolas nos canteiros de obras. Havia gente que já estava muito bem alfabetizada e precisava ler, mas era difícil encontrar na literatura comum coisas que interessassem a jovens, ou menos jovens, trabalhadores da construção civil que tinham acabado de se alfabetizar. E aí eu dei para o Paulo Marcelo, que era o presidente do sindicato naquele momento, um exemplar do meu *Vasto Mundo* e ele imediatamente começou a ler aquilo e disse “você tem que conseguir pra mim porque este é o livro para os nossos alunos e companheiros lerem”. Então, ele fez um dia de lançamento, eu consegui da editora 260 exemplares e eles fizeram um lançamento bem formal, com todos os trabalhadores, cada um recebeu um livro e eu tive que autografar pra cada um. Era aquela fila e eu até preocupada, porque demorava, e aí eu fui vendo na medida que eu ia autografando e fazendo uma dedicatória para cada um, os primeiros iam se sentar lá nas cadeiras do salão, onde isso foi feito. Eu os via lendo, cutucando o outro, rindo, mostrando pro outro, e eu vi que realmente eles estavam curtindo aquilo ali. Como educadora popular, naquele momento foi que eu finalmente pensei que valia a pena escrever, porque havia leitores para quem não havia livros e isso daí foi uma coisa que me motivou. Se houve um momento importante foi esse, porque senão eu poderia ter abandonado naquele primeiro livro simplesmente.

No tocante às produções ficcionais, a senhora concorda com a ideia de que apenas contistas ou romancistas mulheres teriam capacidade de desenvolver personagens femininas fortes, sendo elas protagonistas ou não nos enredos?

Bom, quanto ao fato de que seriam apenas contistas ou romancistas mulheres que teriam capacidade de desenvolver personagens femininas fortes, eu não tenho como afirmar isso. Eu acho que todo mundo pode escrever coisas muito interessantes sobre qualquer tipo de pessoa, depende da sua capacidade de observação, de diálogo, de abertura. Agora, por outro lado, certamente a maneira das mulheres escreverem sobre outras mulheres é diferente da maneira dos homens de escreverem sobre as mulheres, e eu sempre gosto de citar alguns livros que foram clássicos da literatura com os quais eu tenho grande implicância, por exemplo *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *O vermelho e o negro*, porque tem muitos e muitos livros de escritores que escrevem sobre mulheres das quais os homens fazem gato e sapato e no fim das contas elas ainda fazem o favor de se matar para não incomodar. Então, eu acho que nenhuma mulher escreveria um livro assim e se escreveu foi porque foi forçada pelo ambiente literário, pelo que parecia clássico e bom. Agora, acho que todos os pontos de vida são diferentes e são interessantes pra gente compreender justamente como é que as pessoas humanas enxergam as outras humanas dependendo do lugar onde elas se encontram.

A senhora tem grande e merecido reconhecimento no gênero romance. Como foi a sua experiência ao elaborar o seu livro de contos *Modos de Apanhar Pássaros na Mão*? Há pretensões de novos livros de contos?

Eu não elaborei um livro de contos. Eu publiquei o meu primeiro livro, que pra mim é um romance, *Vasto Mundo*, que é um romance no qual o narrador é o chão e as pessoas não entenderam muito isso. Embora a editora tenha entendido e tenha publicado como romance, ele muitas vezes foi citado como livro de contos. Na verdade, quase todo bom romance contém vários contos. Além disso, a gente criou aqui em João Pessoa, em 2004, o Clube do Conto, que era simplesmente uma oficina de escrita criativa sem mestre e que a gente tinha o desafio de toda semana escrever um conto com um tema que era votado no encontro anterior. Então, toda a vida eu escrevi contos, contei histórias, escrevi histórias. Mas, antes disso, eu já tinha feito cordel, novela de rádio, peça de teatro para o trabalho de educação popular, então toda a vida eu fui contadora de histórias, inclusive desde criança, porque como eu achava que todo mundo um dia escrevia um livro porque todo mundo ali à minha volta escrevia livros, nas minhas famílias todo mundo era escritor. Eu achava que era uma coisa normal e até nada demais. Agora, quando saiu o *Vasto Mundo*, começaram justamente a me xingar de regionalista e como a esta altura dos acontecimentos chamar alguém de regionalista era diminuir a sua literatura eu fiz um livro de contos que, se você reparar bem,

tem conto de tudo quanto é jeito. Não tem uma linha que seja unitária naqueles contos, que é exatamente uma resposta pro tal de regionalismo. Eu queria mostrar simplesmente que eu sou capaz e posso escrever o que eu quiser, sobre o que eu quiser e eu não tô amarrada num lugarzinho que outros inventaram pra mim. Então foi por isso que eu publiquei o *Modo de apanhar pássaros à mão*. Eu não elaborei um livro, eu simplesmente juntei um bocado de contos que eu tinha do Clube do Conto, daqui, dali e pronto, fiz esse livro.

Sobre essa eterna discussão sobre as produções literárias tidas como regionalistas ou neorregionalistas, como tem se configurado em relação às produções contemporâneas, como a senhora percebe essa estética regionalista ou neorregionalistas? Nas suas obras elas são presentes?

Pois seguindo com a história do regionalismo, é preciso a gente se lembrar um pouco de como surgiu esse termo. Houve o famoso manifesto regionalista que foi liderado por escritores daqui do nordeste, entre eles Gilberto Freyre e outras pessoas, e era uma espécie de resposta à posição de suposta superioridade com que se haviam colocado o pessoal ligado à Semana de Arte de 22 em São Paulo. Então, naquele momento, o pessoal dizia “o Brasil não é só São Paulo, o Brasil não é só isso daí e não é só em São Paulo que se escreve, nem só no Rio de Janeiro”. Porém, a partir daí,

aos poucos foi se tornando um termo meio pejorativo, o que é uma besteira sem tamanho, a menos que a gente acredite que a Terra é plana, porque se a Terra não é plana qualquer ponto da superfície terrestre é um centro e o resto são regiões. Todas as regiões são regiões com suas características e suas limitações, não há comparação entre a riqueza do vocabulário de um amazonense ou de um nordestino com o pobre vocabulário da cidade de São Paulo que é composta, na sua maioria, de imigrantes, filhos ou netos de imigrantes a quem nunca se ensinou o português e que portanto o português que se fala na rua em São Paulo, que se fala espontaneamente, é um português reduzido à sua expressão mais corrente, mais mínima, muito pobre. Então, não há razão nenhuma para se diminuir chamando de regionalista qualquer tipo de literatura. Eu acho estranho, por exemplo, que quando alguém do Rio de Janeiro ou de São Paulo escreve um livro que se passa inteirinho na Vila Madalena, ou em Botafogo, ou na favela da Maré, ninguém diz que aquilo é uma literatura bairrista, embora tudo aconteça em um bairro. Agora, por que é que tem que chamar de regionalista quando somos nós que escrevemos ou os gaúchos que escrevem? Isso daí é uma bobagem sem tamanho, tudo é região, em qualquer lugar do mundo você pode delimitar uma região e ela vai ter sua linguagem, sua experiência, sua cultura própria e pronto, simplesmente. Eu também não me interesso muito por teoria literária nem por classificações e caixinhas, eu escrevo o que me dá na telha. Esse problema de pôr numa caixinha, ou tirar da

caixinha é problema dos teóricos, eu não tenho nada que ver com isso. É para alimentar professor de literatura, mas para escrever a gente não precisa das caixinhas.

HERASMO BRAGA

Professor da Universidade Estadual do Piauí e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí

JOGATINA

Juliana Moroni

Ciranda de símbolos secretos cantados em rituais noturnos,
sono profundo acalenta temores vivenciados
[em épocas distópicas,
choro reprimido, escondido no beco da rua 37.
Gritos no acerto de contas na porta do bar, em frente ao museu,
tapas e tiros atormentam o silêncio que cobre a vida
[do bairro mais antigo da cidade,
música em tom alto ecoa do carro que passa em alta velocidade,
movimentação de sirenes,
fugas e prisões.
Mais um dia na solidão agitada da rua 37,
atmosfera densa,
perigo constante,
janelas com grades,
cachorros latindo
e o táxi que passa devagar procurando o endereço inexistente.

Gatos acompanham a vida que desperta com a noite,
bitucas de cigarros ainda acesas,
histórias que permanecem recentes até as chamas apagarem,
os barulhos dos saltos das mulheres cadenciam o ritmo da noite,
aurora demorada,
rio de brasa a correr pelo corpo,
sexta-feira,
vida forjada nas jogatinas do submundo.

JULIA MORONI

Bacharela, mestra (UNESP) e doutora (UERJ) em filosofia. Tem artigos e capítulos de livros publicados com temática em pesquisa filosófica. Tem poemas e contos publicados em coletânea, revistas literárias e blogs.

Blog: <https://fragmentosilusoes.blogspot.com/>

O POETA E O NÓ

Marcos Roberto dos Santos Amaral

uma silhueta
enorme subtil bruta incipiente
um nó na garganta
dentro fora inconsciente
sol noite dormindo acordado
a tosse falada
travada
calada
e tudo aquilo que quisera dizer ficará abortado

haverá dia ou noite ou tempo ou quando

[ou sempre ou já

hora quando será preciso

falar ou calar

mas não falarás nem calarás

engasgando

tropeçaras
e o quarto e as fotos e a cama e a janela
voltarão a quarto e a fotos e a cama e a janela

MARCOS ROBERTO DOS SANTOS AMARAL

Os poemas aqui publicados fazem parte da série *O poeta e o nó* e integram seu livro *A poesia para: outra poesia, dentre tantas* (2021).

A VISITA DO LOBO CINZENTO

Luciano de Castro

Vi que não era bicho daqui
Guará, jaguatirica, quati
Era um bicho estrangeiro
Não era desse mundo de cá
Quando vi, estava ele lá
Me olhando sereno
Um grande lobo cinzento
De grandes olhos amarelos
Enorme, imponente, hierático
Não sei como entrou no meu quarto
Tarde da noite, horas mortas
Morte da sorte, horas tortas
O bicho me deixou confuso
Não era sonho, era real
Ali, parado, do lado da cama
Será que ele vai me atacar?
Se ele quiser
Faz meu corpo em estilhas
Os lobos são seres sanguinários
Ainda mais os cinzentos

Mas esse era tranquilo
Não me atacou
Não me estilhaçou
Olhou-me fixamente
Depois deitou-se
Aconchegou-se no tapete
E mansamente
Adormeceu.

LUCIANO DE CASTRO

Professor Adjunto da Faculdade de Odontologia da Universidade Federal de Goiás,
UFG

prosa

TRANSPORTE PÚBLICO

Gabriel Henrique de Lima Silva

TODOS OS DIAS são iguais, sem mais, nem menos, giram como um moinho, não tem fim, um ponto final, apenas nosso fim biológico pode parar esta roda, este ciclo. De nossas moradas para nossos empregos, de nossos empregos, de volta aos nossos lares, mas no entreposto entre a zona de conforto debilitante de nossas casas e o ambiente débil, burocrático, mas necessário a nossa subsistência, de nossos empregos, presenciamos um ecossistema, um microuniverso que se forma no dia a dia, com suas particularidades, pequenos prazeres e ameaças: o transporte público. Sim, naquele ônibus de seu bairro, lotado de pessoas desanimadas, presas em suas rotinas. Enclausuradas, elas interagem entre si, silenciosamente, às vezes com olhares, cordialidade ou uma amostra de mesquinha e mau humor, comum ao ser humano suburbano, limitado pelo concreto e tarefas diárias. As interações tornam-se frequentes, vínculos se formam e longos diálogos, vazios de conteúdo, desatam a ocorrer, alguns se tornam “vizinhos” de assento, compartilhando o mesmo metro quadrado, durante vários dias da semana. Algumas amizades transbordam para fora daquele ecossistema, interagindo fora dali, como se estivessem em outra dimensão. Até mesmo a atração entre opostos pode acontecer: olhares, conversas, flertes e até mesmo romances acontecem naquele lugar. Os vínculos, as conversas,

algumas poucas risadas, convivem com o espírito predatório de alguns, inerente ao ser humano, mas que alguns insistem em exercer, mesmo em um ambiente civilizado, que rapidamente pode se transformar em uma selvageria: basta um olhar torto ou quem sabe um resvalar involuntário que alguns, rapidamente, respondem de forma furiosa. Outra faceta são os preguiçosos, aqueles que fingem estar em sono profundo para não serem perturbados pelos necessitados. Existem aqueles que talvez sejam as criaturas mais desprezíveis do transporte público: covardes que esfregam suas genitálias em mulheres alheias; nunca presenciei tal ato, mas as manchetes dos jornais estão em evidência. Pode-se dizer que aquele confinamento metálico ambulante, cercado ora por prédios, ora por casas, por vezes paisagens arborizadas, é a representação urbana dos sete pecados capitais; se observarem, atentamente, está tudo ali. E eu, quem sou nesta máquina complexa e engenhosa da representação social? Apenas mais um passageiro, um observador, um cronista. Não estou indo para algum lugar específico, apenas gosto de andar de ônibus pela manhã, através da cidade, estar rodeado por pessoas desconhecidas e presenciar estes pequenos momentos, detalhes mínimos e curiosos. Diante das férias escolares, tenho um grande tempo vago em minhas mãos, então eu o aproveito desta forma, perambulando por aí, anotando e testemunhando os detalhes que a vida na cidade nos proporciona e este meio, este cenário popular, os ônibus, é o ambiente mais singular que encontrei em minhas andanças, este ambiente, que sintetiza o ser humano médio e urbano atual em todas as suas qualidades e defeitos.

Há alguns dias, a atmosfera, os pormenores, as interações, toda a ebulição social, dos trabalhadores em direção aos seus trabalhos, os senhores de idade que se deslocavam ao centro da cidade, mudou. Nem todos notaram, sim, creio que quase ninguém, na verdade. A diminuta animação que alguns possuíam logo pela

manhã, os pequenos flertes ou até mesmos os atritos corriqueiros que existiam deram lugar a um comportamento coletivo tristonho, sorumbático; muitos assumiram um semblante melancólico, depressivo. Não foram todos, sim, alguns continuaram com suas personalidades costumeiras, mas, para mim, que presenciava aquele cenário diariamente, com o intuito simples de um mero observador, notei a mudança, era como se algum acontecimento abalou a todos. Chequei os jornais, em busca de algo, investiguei os periódicos locais e nada. Nenhuma tragédia que abalam toda a nação, nenhuma medida governamental que afetará toda a sociedade de forma negativa ou sequer uma catástrofe ambiental que causa uma comoção popular. As mudanças foram espontâneas, automáticas. Sim, problemas pessoais poderia ser um fator, mas não poderia resultar em um mesmo comportamento por parte de diferentes indivíduos. Achei curiosas estas mudanças e refleti sobre qual seria a causa por trás deste fenômeno, mas apenas isso e nada mais, assim, continuei a minha rotina de pegar um ônibus lotado, com pessoas suando em bicas, e a observar, todos os dias, a rotina dos homens e mulheres que compartilhavam este veículo diariamente..

Logo esta minha atividade, minha curiosidade inerente ao meu ser, tomou um rumo totalmente inesperado, pois o acontecimento que se seguiu, afetou a todos e me marcou para sempre. Era um dia como qualquer outro, apenas aquele sentimento, um véu negro que recaiu sobre alguns, continuava. Estávamos em uma avenida, o ônibus mantinha uma alta velocidade, muitos passageiros estavam em pé, visivelmente irritados com a superlotação, aqueles que estavam sentados, imersos em seus celulares, outros dormindo, alguns, com o olhar desabitado de vida, olhavam para fora, os carros e prédios borrados que passavam; um ou outro distraído com algum livro, mas ninguém conversava, um silêncio sufocante tomava o interior do ônibus. Era como

se as pessoas estavam apreensivas, esperando algo acontecer, ou até mesmo que torciam por algum acontecimento se desenrolar, algo que quebrasse a monotonia estabelecida naquele dia quente de verão. Às vezes, a força motriz do desejo coletivo resulta em resultados inimagináveis, por vezes horríveis e então o inesperado aconteceu, o extraordinário, ainda que mórbido, se deu por existir. Uma mulher, alta e magra, vestida em trajes sociais, que estava sentada próximo à janela, se levantou de forma abrupta, o homem ao seu lado se assustou com o movimento brusco. Eu estava no banco à direita, algumas pessoas obstruíam a minha visão, mas pude ver com clareza a bizarrice subsequente que se instaurou logo após, porém apenas o relance que algumas pessoas tiveram daquela visão nauseante, certamente às traumatizou. Quando a mulher já estava de pé, as pessoas ignoraram, era algo comum, milhares de pessoas subiam e desciam somente daquele ônibus diariamente, apenas mais uma passageira que iria dar o sinal para descer no ponto vindouro, mas quando ela escancarou a janela de forma agressiva, os que estavam próximos a ela deram sua total atenção. O que mais me assusta e me causa calafrios é a lembrança do semblante da mulher e como estava impassível, imperturbável, um olhar totalmente desprovido de qualquer vontade de continuar a viver, sua face aparentava pertencer a um ser quase inumano, tamanha era sua apatia. A mulher apoiou-se em suas duas mãos e olhou através da janela, seus cabelos esvoaçavam, o olhar fixo na paisagem cinzenta que surgia e desaparecia, então impulsionou seu corpo para fora do ônibus. O homem ao seu lado tentou puxá-la por seus pés, mas era tarde demais: a mulher lançou-se para fora e se espatifou no asfalto. Pudemos ouvir seu corpo colidir com o chão, os ossos se esfarelando e os carros freando antes de atingirem o corpo, já sem vida. Todos reagiram de forma desesperada, alguns gritavam, outros prontamente se desmancharam em lágrimas. O motorista parou o ônibus, talvez tenha pensado que acabara de

atropelar alguém, algum transeunte infeliz, não se dera conta que um de seus próprios passageiros tenha se jogado de seu ônibus em pleno movimento. Eu não sei qual era a minha expressão, mas eu estava atônito, acabara de presenciar um suicídio. Ao descermos todos, nos deparamos com uma cena de horror, uma carnificina: a mulher transformou-se em uma poça de sangue, seus braços e pernas estraçalhados, um tendão exposto em sua perna esquerda jorrava sangue para o alto; sua face estava dilacerada e aberta, uma parte de seu crânio expurgava os miolos para fora, os espalhando pela avenida e uma cor escarlate misturava-se com a escuridão do asfalto. Muitos passaram mal com aquela visão: vômitos foram expelidos, pessoas desmaiaram diante do choque que aquela visão proporcionava, até que uma senhora, em uma loja de acessórios para cama, mesa e banho, cobriu o defunto com um lençol. As autoridades foram acionadas e o laudo oficial era claro, assim como para todas as testemunhas: a mulher cometeu suicídio, simplesmente. Não havia alternativa ou explicação, muitos a viram, friamente, abrir a janela e mergulhar em direção ao asfalto e os mais próximos, assim como eu, notaram a expressão sorumbática que se destacava na face da mulher. Para mim, ela já estava morta previamente à sua atitude insana. Este foi o último ato, um último suspiro, o cair das cortinas de uma forma espetacular, talvez em sua escolha final, decidira demonstrar toda a sua força, todo o seu ímpeto, que não demonstrava em vida.

Deus, o que está acontecendo? No outro dia, subsequente ao acontecimento, notícias de diversas pessoas que se suicidaram jogando-se, como se fossem acrobatas, dos ônibus, transformando-se em massas grotescas de carne, sangue e entranhas ao chocar-se com o asfalto, surgiram nos jornais e em portais de notícias na internet. Especialistas diziam que era algum tipo de surto coletivo, um comportamento social repetitivo; religiosos fanáticos diziam ser um dos sinais do fim do mundo, diziam que

era o início do expurgo dos pecadores; alguns ambientalistas afirmavam que poderia ser uma ruptura total da camada de ozônio, onde os raios violetas em sua total capacidade estavam afetando algumas pessoas; outros, que se pensavam intelectuais de primeiro escalão bradavam para quem quisesse ouvir que isto era a consequência máxima do capitalismo inveterado, onde o materialismo e consumismo estavam literalmente obrigando o proletariado a se matar, diante das péssimas condições trabalhistas e do transporte público. Ninguém sabe o que realmente está acontecendo, não há nenhuma conclusão concreta, porém essas teorias não atingem o cidadão comum, aquele que esteve presente e, em primeira mão, observou esses acontecimentos bizarros, o terror de ver um indivíduo, talvez alguém familiar, que, todos os dias, os acompanhava na jornada diária até os seus destinos, se suicidar em algum tipo de ato desesperado e até mesmo teatral. Quem realmente estava lá, vendo a morte de perto, conheceu o verdadeiro horror. Jamais irei esquecer o relato de uma mulher, que, ao estar próxima de um dos suicidas, teve sua face respingada do sangue do homem, quando este se atirou pela janela. A vida era frágil o suficiente sem a intervenção desta força misteriosa que se alastrava por toda a população. Eu podia ver o medo, o pavor que tomava conta de todos. Uma atmosfera densa envolveu o ambiente, era quase tangível, se eu me esforçasse, eu poderia tocá-la. O olhar de apreensão, as mãos tremendo, os movimentos robóticos. Muitos estavam apreensivos, mas alguns estavam anestesiados, não acreditavam no que ocorrera. Eram tempos sombrios certamente. A morte nos acompanha durante a nossa existência, mas terminar desta fora, um fim tão súbito e medonho é deprimente. Eu poderia ser o próximo, estou me arriscando sem necessidade alguma. Talvez seja a ânsia de presenciar algo assustador e extraordinário ou apenas o desejo implícito do ser humano de observar a morbidez,

pois assim é o homem, um ser voraz por sangue e violência, ainda que de forma inconsciente.

Os casos bizarros continuam. Eu não presenciei mais nenhum em primeira mão, mas eles continuam e não diminuem; pelo contrário, apenas aumentam. E o que o governo pode fazer? Não houve, até o momento, nenhum desejo por parte das prefeituras por todo o país de paralisarem o transporte público. As pessoas têm de continuar a trabalhar, realizar suas obrigações, mas há um esforço por parte de diversas organizações governamentais na apuração e causa destas mortes que assolaram o país na última semana, diziam eles. Após as autópsias, nenhum corpo estranho fora detectado, nenhum tipo de vírus, bactéria ou algo do tipo, as pessoas que morreram não estavam intoxicadas, nenhum defeito congênito compartilhado pelas vítimas deste fenômeno, ou seja, era algo aleatório, poderia atingir qualquer um, todos estavam sujeitos a isto. Eu não poderia parar de pensar no momento que uma mãe ou um pai viria seu filho se jogar através de uma janela de um ônibus qualquer. Não houve relatos de casos parecidos em outros países. A agência nacional de saúde já tratava esta situação como uma epidemia, alguma degeneração psicológica, talvez uma variação da depressão em um grau mais elevado. Ninguém tinha uma resposta concreta e, neste meio tempo, a fileira de corpos apenas aumentava.

Houve uma medida por parte das empresas responsáveis pelos ônibus: Grades foram soldadas nas janelas dos ônibus. Agora estes pareciam celas ou até mesmo jaulas ambulantes. Tempos bizarros realmente. O que antes era uma prisão simbólica, a representação máxima da monotonia da vida do trabalhador, em seu vai e vem urbano, tornara-se verdadeiramente uma clausura.

As grossas grades embutidas não seriam a solução, mas apenas a extenuação de uma situação já alarmante. Os suicidas

não se atiraram pelas janelas, não. Como poderiam, afinal? Uma força sobre-humana era necessária para romper aquela barreira e saltar para os braços perenes da morte. As únicas maneiras que estes pobres coitados acharam de saciar seu desejo pulsante pelo fim foram suas próprias mãos ou o ambiente que os cercava. E, ao contrário da morte súbita e célere que todos presenciaram anteriormente, desta vez era mais explícita, tangível e grotesca. Muitos bateram com a cabeça repetidamente nas barras que cerceavam sua liberdade. Os relatos diziam que era impossível segurar os suicidas, eram tão obstinados em se matar, que ninguém podia para-los. Eles martelavam e martelavam, até o sangue escorrer sobre suas faces e uma fenda abrir em seus crânios e, de repente, paravam. Inertes, a vida se esvaía de seus olhos. Esta situação foi a mais recorrente, porém não a mais perturbadora. Alguns morderam a própria língua e sufocaram até perderem a consciência e, subsequentemente, a vida; outros cravaram os dedos em suas próprias traqueias; houve um homem que atirou em si mesmo. Oceanos de sangue tomaram os assoalhos dos ônibus, acompanhado de um cheiro ferroso e, em alguns casos, misturava-se com o cheiro acre do vômito daqueles que não puderam conter seus impulsos biológicos diante da atrocidade; alguns passageiros, em choque, saíam encharcados de sangue em direção às suas casas e muitos pensam, com razão, que podem ser a próxima vítima.

Um comportamento curioso ressurgiu nestes momentos de angústia e aflição: o desejo do homem em presenciar a violência, a carnificina, o espetáculo que se torna a morte do outro. Muitos podem negar, mas é a verdadeira natureza do ser humano. Enquanto o mundo se acaba em chamas, o ser humano, como uma mariposa, é atraído pela luz do fim do mundo. Como não poderia ser diferente, enquanto muitos tentavam, em vão, salvar a vida daqueles que estavam em busca da morte, outros, com seus celulares, filmavam o desenrolar da tragédia que se desenrolava a

poucos metros e como se não bastasse, espalhavam as cenas bizarras para todos verem, dando continuidade a corrente de perversidade e decadência da humanidade. Essas situações me fazem refletir. Talvez mereçamos essa maldição que recai sobre nós?

Não há sinais de esta calamidade diminuir, pelo contrário, nas últimas semanas os casos dobraram. As prospecções são as piores. Este evento pode desencadear um colapso econômico, as pessoas estão temendo verdadeiramente por suas vidas e grupos antagonistas começam a se atacar, culpando cegamente uns aos outros. Este pode ser o fim, o fim da civilização ou talvez o início de uma barbárie ainda pior. Um animal acuado é sempre perigoso, pois este não tem nada a perder. Todos estão paranoicos e assustados. A sociedade está a ponto de explodir.

GABRIEL HENRIQUE DE LIMA SILVA

22 anos, natural de Sorocaba, São Paulo. Através da escrita, busca aliviar o estresse diário proveniente de sua profissão, analista de sistemas.

UM DIA NA TERRA DOS MORTOS

Sergio Schargel

QUANTO TEMPO já faz? Dez anos? Cinco? No inferno o tempo não faz diferença. É como se não existisse. O inferno prova que o tempo é mesmo uma abstração humana. Não há tempo sem o humano. Mais do que isso, o tempo depende do contato com outros seres humanos. Você acha que Prometeu sentiu o tempo até o fim do tempo? E como eu sou o único humano por aqui, não há tempo. Há apenas o pior dos males humanos. Quem disse que a tristeza é o que há de pior nunca experimentou o tédio. Tanto pior quando ambos se amalgamam, formando melancolia.

Quantos já se foram? Quantos amigos, colegas, familiares, conhecidos me abandonaram nesse miasma metódico? Eles me largaram, me esqueceram. Alguns deles até chamam, bradam “venha, venha, vamos morrer?” e eu digo, “olha, hoje não. Morrer agora seria desagradável, quem sabe amanhã? Se você tivesse chegado há alguns anos atrás não seria tão ruim, mas hoje não.” Eles riem, desdenham, eu rio, desdenho, e nunca mais vejo a maioria, exceto alguns poucos que voltam para me assombrar.

As compras chegam a cada dois meses, é quando eu tenho o pináculo do meu contato humano. Separados por uma porta trancada, converso um pouco com o entregador. Mas meu cachorro late muito, o enerva qualquer presença que não a minha. Eu o entendo, é claro, também me enerva qualquer presença que

não a dele. Mas a porta mágica me salva dessa agonia. Permite-me ouvir uma voz sem sentir aquelas gotas d'água desagradáveis. Ele me contou da última vez que terminou com a namorada. Tenho quase certeza que antes eu também tive uma. Lembro-me disso. Em algum momento. Ela ainda deve estar viva, pois não está na lista dos corpos.

Minha primeira ação quando a pandemia terminar será enterrar os meus mortos. Se ela terminar. Claro que eles já estão enterrados fisicamente, mas eu não os enterrei. Vivo sobre uma pilha de mortos figurados, e o cheiro putrefato me impede até de dormir. A cerveja agora tem gosto de borracha. Converso todo dia com os meus fantasmas, eles me perguntam se já chegou o tempo do enterro e eu compartilho minha tese de que o tempo é algo que não existe mais. Não estão muito convencidos. Mas sabem que não podem fazer nada, e que eu não posso fazer nada, sem concluir ritos simbólicos que, sem sair de casa, são impossíveis.

Eu olho para o meu cachorro, meu cachorro sorri para mim, eu bebo um gole de cerveja-de-borracha e o cachorro fala “nunca mais. Esse é o novo normal.” Eu sorrio de volta para ele e me pergunto se já não morri e estou mesmo no inferno.

SERGIO SCHARGEL

Doutorando em Letras pela USP. Sua pesquisa e produção artística são focadas na relação entre literatura e política, tangenciando temas como teoria política, literatura política, pós-memória, antissemitismo e a obra de Sylvia Serafim Thibau. Contato: sergioschargel_maia@hotmail.com / sergioschargel@gmail.com.

NOITE FELIZ

J. L. Rocha do Nascimento

MAIS ALGUNS INSTANTES e os ponteiros estarão sobrepostos. O vizinho do apartamento de frente ouve Noite Feliz. Que vinho ele bebe, não sei. A mulher corre para a cozinha. As crianças, em torno da árvore, aguardam com ansiedade a chegada do bom velhinho. Os convidados começam a chegar. A cozinha, um entra e sai de mulheres. Os homens conversam, bebem e petiscam como se o mundo fosse acabar amanhã. Posso apostar que hoje cedo foram à igreja rezar, não reclamaram da duração da santa missa, comungaram e, mais uma vez, se arrependeram de todos os pecados cometidos.

Aquilo me irrita. A música me irrita, a felicidade alheia, falsa ou não, me irrita.

Alguém bate à porta. Pergunto quem é. A vizinha do lado, diz uma voz atrás da porta, a respiração tão difícil quanto a minha.

– Vim desejar uma noite feliz de Natal e trouxe um pedaço de bolo.

Digo que não quero uma noite feliz, muito menos um pedaço de bolo.

Do outro lado, silêncio. Logo depois, um arrastar de passos sumindo.

Só faltava essa. Dividir minha solidão. Preciso mesmo é de um estilete, dos bem afiados.

Volto minha atenção para o apartamento de frente. Todas as janelas estão abertas. A movimentação é intensa. Parece que querem dizer ao mundo que são felizes. Numa prova de que tudo está perfeito, fotografam qualquer coisa que se mova de forma alegre, até mesmo o cachorro vira-lata que mais parece um labrador. É o tipo de felicidade que em alguns segundos será anunciada ao mundo inteiro.

Reúnem-se agora em torno da árvore de natal. Alguém faz a contagem e conclui que não falta mais ninguém. Hora de distribuir os presentes. Uma criança se antecipa e avança sobre um deles, gritando é meu, quer abri-lo. Recebe um safanão da mãe. Logo aparece um palhaço vestido de bom velhinho. É a senha.

Pobres coitados. Pobre de mim.

Não sei qual dos mundos merece mais compaixão.

J. L. ROCHA DO NASCIMENTO

Nascido João Luiz Rocha do Nascimento em 16 de maio de 1959, Oeiras, PI, é contista e poeta, além de professor da Universidade Estadual do Piauí-UESPI, juiz do trabalho do Tribunal Regional do Trabalho da 22ª Região. Mestre e doutor em Direito Público, pela UNISINOS-RS. Autor de dois livros de contos: *Um clarão dentro da noite* e *Os pés descalços der Ava Gardner*, publicados pela Scortecci, em 2019 e 2020, respectivamente. Membro do grupo Confraria Tarântula de Contistas (confrariatarantula.blogspot.com) e do grupo virtual Juízespoet@s, com os quais assina várias coletâneas de contos.

tradução

DUAS CARTAS DE ERNEST JONES

Juan Manuel Terenzi

Tradução de duas cartas de Ernest Jones para Reuben Fine, que foram publicadas como apêndice ao livro *The psychology of the chess player* (1967), de Reuben Fine.

FINE, Reuben. *The psychology of the chess player*. New York: Dover, 1967.

25 de janeiro de 1956

CARO SENHOR FINE:

Sinto-me igualmente honrado e agradecido pela sua gentileza ao me permitir ler o seu ensaio, o qual me agradou muito. Certamente é um aprofundamento do meu próprio trabalho.

Concordo com todas as suas interpretações psa [psicoanalíticas] e tenho poucos comentários a fazer. Ainda acho que há um grande mistério a respeito da mudança do Grand Vizier para a Dama; você parece aceitar esta última como fundamental. Talvez haja uma questão envolvendo a mãe e o pênis do pai por trás disso tudo.

Na página 62 há uma *Verschreiben* interessante, que eu interpreto como uma preferência por Capablanca por cima de Alekhine – bastante compreensível por questões pessoais. Eu fiz uma que outra observação a lápis.

Acho que você aborda a relação Morphy-Staunton de modo muito sucinto. Há evidência suficiente de que Morphy se dedicou mais a Staunton do que a Anderson. Sem dúvidas, houve uma transferência paterna negativa precoce por trás disso. Você se recorda dos primeiros comentários de Morphy sobre as “partidas terrivelmente ruins” de Staunton, dando a entender que ele deveria se aposentar?

Valeria a pena que você comentasse a respeito do comportamento peculiar que geralmente ocorre aos jogadores intuitivos (como Capa) que escolhem o melhor lance quase que de maneira automática, mas depois, em um estado de dúvida, começam a especular e sonhar até que, quando estão em apuro de tempo, se precipitam e fazem um lance ruim. Isso demonstra como é importante ter autoconfiança, tal como Capa parece ter tido.

Meu próprio interesse pelo xadrez enveredou por um caminho curioso. O meu pai ensinou-se a mexer as peças quando eu tinha dez anos, a mesma história de sempre. Mas ele me deu um conselho importante: que eu ficasse atento quando eu fosse jogar contra alguém que portasse consigo um jogo de xadrez de bolso! Depois disso, eu podia praticamente contar as partidas

jogadas ao longo de minha vida atribulada, até Londres ser bombardeada e eu vir morar em minha casa de campo, onde, por ter menos pacientes, disponho de mais tempo livre. Foi então, com a idade de 63 anos, que eu descobri o significado do que era jogar xadrez de maneira séria. Li a maioria dos livros mais conhecidos, reproduzi as partidas publicadas em várias coleções, bem como as que apareciam na revista quinzenal Chess magazine. Após isso, joguei meia dúzia de partidas por correspondência. Contra jogadores amadores eu não costumo me sair mal, eles inclusive me nomearam Presidente do clube de xadrez de Chichester, embora eu quase nunca possa frequentá-lo. Eu tenho os seus formidáveis livros sobre aberturas e sobre os finais básicos, mas já não possuo os poderes da memória para extrair o melhor deles. Também gostei muito do seu livro sobre as grandes partidas mundiais (The world's great chess games), que é extremamente esclarecedor. Agora estou trabalhando no livro As mil melhores partidas curtas, de Chernev (Thousand best short games of chess), o qual é bastante enganador ao nos dar a falsa impressão de que não há nada mais fácil do que dar xeque no seu adversário em 15 ou 20 lances!

Colby, de São Francisco, esteve aqui tempo atrás e jogou contra mim alguns lances invertidos de Chernev.

Saudações cordiais,

ERNEST JONES

QUERIDO REUBEN FINE,

Muito obrigado por me enviar o seu material sobre xadrez, o qual aumentou consideravelmente desde que eu o vi em seu estado embrionário. Ele certamente irá permanecer um clássico.

Foi um prazer enorme conhecê-lo pessoalmente em Nova Iorque. Creio que seja mais provável que você cruze o Atlântico novamente do que eu. Quando você assim o fizer, espero que nos faça uma visita em nossa casa de campo.

Com os melhores cumprimentos,

ERNEST JONES

GLOSSÁRIO

Alekhine: Alexander Alekhine (1892-1946), enxadrista russo, campeão do mundo durante 17 anos

Anderson: Adolf Anderssen (1818-1879), enxadrista da antiga Prússia

Capa: ver Capablanca

Capablanca: José Raúl Capablanca (1888-1942, enxadrista cubano, campeão do mundo entre 1921-1927

Chernev: Irving Chernev (1900-1981), enxadrista russo, naturalizado estadunidense

Colby: Kenneth Mark Colby (1920-2001), psiquiatra estadunidense

Grand Vizier para Dama: originalmente, antes de converter-se na Dama, existia a peça denominada de Vizir, ou primeiro-ministro e conselheiro, cuja movimentação no tabuleiro era mais restrita do que a da atual Dama

Morphy: Paul Morphy (1837-1884), enxadrista estadunidense

Senhor Fine: Reuben Fine (1914-1993), enxadrista, psicólogo e professor universitário estadunidense

Staunton: Howard Staunton (1810-1874), enxadrista britânico

Jan. 25, 1956

DEAR MR. FINE:

I feel equally honoured and grateful for your courtesy in letting me read your essay, which I have very much enjoyed. It is certainly an important extension of my own.

I agree with all your psa [psychoanalytic] interpretations and have very few comments to add. I still think there is a mystery about the change from Grand Vizier to Queen; you seem to accept the latter as fundamental. There is perhaps a question of mother and father's penis behind it all.

On p. 62 there is an interesting *Verschreiben*, which I interpret as indicating a preference for Capablanca over Alekhine -understandable enough on personal grounds. I have made a few other minor suggestions in pencil.

I think you dismiss the Morphy-Staunton affair too lightly. There is plenty of evidence that he had set his heart on the latter rather than on Anderson. There was doubtless an early negative father-transference behind it. Do you remember his early comment on Staunton's "devilish bad games", as if he needed taking down?

It might be worth your commenting on the curious behaviour that often happens of a rather quick player (like Capa) choosing the best move almost at once and then in a state of self-doubting going on speculating and dreaming until in time trouble they dash at a poorer move. It shows how important is self-confidence, such as Capa seems to have had.

My own interest in chess has run a curious course. My father taught me the moves when I was ten, the usual story, and he cautioned me to be wary about playing with someone who carried about a pocket set with him! After that I could nearly count the games I ever played, in my overworked life, until after being bombed out in London I came to live in my cottage here when with fewer patients I had more leisure. It was then, at the age of 63, that I found out what serious chess meant. I have read most of the best-known books and played the games of a dozen or more collections as well as those in the fortnightly Chess magazine. Then I play half a dozen correspondence games. I don't do too badly over the board with ordinary amateurs, and they have even made me President of the Chichester Chess Club, although I can't often get there. I have your terrifying books on Chess Openings and Basic Endings, but have not the powers of memory any longer to get the best out of them, and I have greatly enjoyed your World Great Games, which is very illuminating. I am now working at Chernev's Thousand Best Short Games, which is most deceptive in giving one the idea that nothing is easier than to check your opponent in 15 or 20 moves!

Colby of San Francisco was here some time ago and played a couple of Chernevs on me in reverse.

With kind regards and many thanks,

Sincerely yours,

ERNEST JONES

DEAR REUBEN FINE,

Many thanks for sending me your brochure on Chess, which has greatly expanded since I saw it in embryo. It will remain a classic.

It was a great pleasure meeting you in the flesh in New York. You are more likely than I am to cross the Atlantic again, and when you do I shall hope you will pay us a visit in our country home.

Yours very sincerely,

ERNEST JONES

ERNEST JONES (1879-1958) foi um neuropsiquiatra e psicanalista galês, além de biógrafo oficial de Sigmund Freud. Aluno de Emil Kraepelin, Ernest Jones introduziu a psicanálise na Grã-Bretanha e foi presidente da Associação Psicanalítica Internacional. No que diz respeito ao xadrez, além desta breve correspondência com Reuben Fine, Ernest Jones também publicou em 1931 um artigo sobre Paul Morphy, "The problem of Paul Morphy".

JUAN MANUEL TERENCEZI (1982). Formado em Engenharia Química, Letras e Literaturas hispano-americanas e Filosofia. Doutor em Literatura (UFSC) sobre a obra narrativa de Samuel Beckett. Pesquisou, enquanto bolsista CAPES/PDSE, nos arquivos de Samuel Beckett na University of Reading (Inglaterra). Poeta, tradutor e pesquisador. Co-editor e tradutor da revista Longitudes (Inglaterra). Publicou artigos acadêmicos, resenhas, traduções, autotraduções, poemas e contos em diversas revistas nacionais e internacionais. Atualmente desenvolve um trabalho de autotradução dos seus poemas ao italiano.

ensaio

RELIGIÃO, PECADO E SEXUALIDADE NOS ANDES

Notas sobre *Retablo*

Daniel Silva

NO MEU CURSO DE HISTÓRIA, entre 2009 e 2013, pouco ou nada se dizia, lia e debatia acerca de culturas andinas, especialmente culturas anteriores a invasão europeia. Incas, astecas, mochicas e outros povos soavam mais como nomes a serem memorizados, com algum fascínio pelo estereótipo das civilizações andinas, e certos desejo de destino exóticos.

O estereótipo é uma ferramenta perigosa e redutora. Conduz, como lembra Chimamanda Ngozi Adichie, para Histórias Únicas - de violência e tragédia, no caso de países e povos africanos; de pobreza, miséria e violência¹, no caso da América Latina, com um passado perdido nas guerras de conquista e um povo oprimido, aniquilado, dotado de uma subjetividade misteriosa, irracional e reprodutor da violência².

1 No seu Ted Talk de 2009, afirma Adichie: “Todas estas histórias fazem de mim quem eu sou. Mas insistir apenas nestas histórias negativas é minimizar a minha experiência, e esquecer tantas outras histórias que me formaram. A história única cria estereótipos. E o problema com os estereótipos não é eles serem mentira, é serem incompletos. Fazem com que uma história se torne na única história” (ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Os perigos de uma história única* [TED GLOBAL 2009]. In: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt#t-770284, acesso em 21 de jan. de 2021).

2 O leitor pode recorrer a apresentação de Stand Up de John Leguizamo, *América Latina para Imbecis*. O roteiro foca numa fictícia explicação sobre a América Latina dada pelo comediante ao seu filho, por meio da qual se põe a lume as concepções e representações dos latino americanos e de sua história,

O cinema latino-americano, produzido sobre os processos históricos e o cotidiano desta população tem funcionado como um terreno importante para questionar representações preconceituosas. E na medida em que se torna mais diverso e afastado de dinâmicas urbanas ou de classes médias, possui um papel importante no sentido de dar a ver outras vivências sócio políticas, outras configurações de afetividades etc. Este é um elemento especialmente potente quando este cinema é protagonizado por mulheres ou pessoas LGBTQIA+.

Dentre os filmes desta safra, se poderia destacar, por exemplo, *Viva* (2016), sobre uma jovem *drag queen* cubana as voltas com o retorno do seu pai doente e preconceituoso, que não aprova a paixão do filho pelo universo *drag*; *Uma mulher fantástica* (2017), vencedor do Óscar de Melhor Filme Estrangeiro, e que acompanha a vida, as lutas e o luto de Marina, uma mulher trans que perde o namorado com quem vive junto e precisa lidar com o desamparo legal e a LGBTfobia da família dele; *As filhas do fogo* (2019), sobre um grupo de amigas lésbicas viajando para além de Ushuahia, enfrentando grupos de lgbtfóbicos e explorando a sexualidade.

Retablo (2017, lançado no Brasil em 2019)³ oferece outros elementos de análise. Trata-se de uma película que se passa numa região remota e pobre do Peru, que foca na relação entre o protagonista, adolescente Secundo Paucar (Juior Bejar) e seu pai, o mestre-artesão de retábulos⁴ Noé Paucar (Amiel Cayo) num

bem como os preconceitos. Ver: *América Latina para Imbecis*. Direção: Aram Rappaport; Roteiro: John Leguizamo; Intérprete: John Leguizamo; The Boathouse & Netflix, 2018. 90 min.

3 *Retablo*. Direção: Alvaro Aparicio Delgado, Produção: Enid Campos; Alvaro Delgado Aparicio; Roteiro: Alvaro Aparicio Delgado, Héctor Gálvez; Intérpretes: Magaly Solier, Amiel Cayo, Junior Bejar & outros. Peru; Alemanha; Noruega; Dag Hoel Filmproduksjon & Siri Producciones, 2017. 101 min. Distribuição no Brasil: ETC Filmes Eireli EDP.

4 Retábulo é uma peça, em geral de madeira que, via de regra, fica em cima

momento de crise profunda. A obra é filmada em Quechua, idioma ainda falado por parte significativa da população peruana – e que serve de sinal verbal da existência de variadas temporalidades e memórias naquela região. Outro elemento definidor, que dá a ver estas camadas de historicidade é a religião. Se, por um lado, apenas em um momento as câmeras visitam uma Igreja, por outro os retábulos construídos e caprichosamente decorados por Noé e Secundo sempre possuem temas e figuras religiosas – e um deles é armazenado na Igreja. É um catolicismo, por certo, mas de cariz *mestizo*⁵, híbrido, com repertório, técnicas e aparências mais condizentes com aquela população que com formas mais institucionais e formais de expressão religiosa – talvez uma dimensão na qual a cesura entre sagrado e profano perca algo de seu sentido.

Não há muitos elementos que permitam datar o filme – mas a ausência de celulares e computadores permitem supor algum momento nos anos 1980 e 1990, portanto perto do durante a ditadura de Alberto Fujimori. Mas está não é uma certeza: o Estado, na verdade, é lembrado no filme pela ausência. As estradas são de terra, mal sinalizadas; a energia elétrica existe, mas não água encanada ou esgoto na casa dos Paucar. E quando se fala da violência, não é o Estado que desempenha um papel em impedir o que quer que seja.

de um altar – quer principal, quer lateral. Ver: Pinhal. *Retábulo é...* (2009) In: <http://www.colegiodearquitectos.com.br/diccionario/2009/02/o-que-e-retabulo/>. Acesso em 21 de jan. de 2021.

5 Penso, aqui, com Cherríe Moraga, no processo de construção de identidades hispano-americanas no contexto da invasão europeia como parte do processo de colonização, que se desenhou permitindo manutenções e adaptações conquanto hierarquias prévias – políticas, mas também de gênero e sexualidade – fossem respeitadas. Ver: Moraga, Cherríe. *Queer Aztlán: the Re-formation of Chicano Tribe*. In: Anazaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

Secundo é um rapaz silencioso. E os primeiros dois terços do filme se desenrolam, em larga medida, no encontro entre o processo de desenvolvimento da subjetividade da personagem, e o de outras pessoas que o cercam. Na terceira parte, as regras não-escritas que governam a vida e as relações naquela região se fazem evidentes, com consequências trágicas.

O primeiro terço do filme, mais lento, acompanha o cotidiano de Secundo como aprendiz de Noé. Em todas as etapas: moldando as pequenas imagens, aprendendo a retocar certos detalhes com a tinta, carregando as caixas nas costas, visitando vendedores que revendem os itens para turistas. Aqui fica evidente a profunda admiração que Secundo possui do pai, e o jogo de espelhos que o rapaz desenvolve, imitando os gestos e comportamentos de Noé. Isto se faz, inclusive, em detrimento das relações com outros rapazes de sua idade, como aquela com um amigo chamado Mardonio (Mauro Chuchon). Embora atraído pela possibilidade de ganhar mais dinheiro trabalhando numa plantação de algodão em outra cidade (trabalho de homem, insinuou Mardonio) Secundo parece decidido a continuar aprendendo com o pai que admira, e que é respeitado e bem quisto na comunidade.

O mundo de Secundo começa a se despedaçar no final do primeiro terço do filme. A transição se inicia quando o jovem é apresentado a aplicação da lei. Pouco antes de descer para o vilarejo, Mardonio havia mencionado ladrões que haviam roubado vacas. Agora, no meio de uma festa, o ladrão é duramente agredido pela população – e Don Timoteo (Walter Bustamante), espécie de chefe local, fala sobre o aumento da violência e da necessidade de que o povo se auxilie mutuamente. Discretamente, fala da cobrança de uma “contribuição” para a defesa dos habitantes, e do apito para pedir auxílio – enquanto lamenta que outros habitantes

não cooperam no esforço de ajuda mútua dos habitantes⁶. Noé não é um homem violento, e, embora lamente que a violência tenha aumentado, não parece se congratular com a punição do suposto ladrão. Há, portanto, um contraponto nítido: os jovens Secundo e Mardonio, no aprendizado do trabalho e, por meio destes dos comportamentos socialmente esperados e aceitos; e don Timoteo e Noé, cada um a sua maneira representando a culminação neste processo de formação, mas com diferenças nítidas entre si.

O momento que marca mais profundamente a agudização do sofrimento de Secundo se dá quando o jovem e pai retornam para a cidade com o retábulo do padre. Noé costuma pedir carona, e está habituado a ir na frente com o motorista, enquanto o filho vai atrás com o retábulo. Naquele dia, por uma fresta, Secundo entrevê o pai masturbando o motorista.

A partir daí, começa a se afastar de Noé e da mãe, Anatolia. Seu comportamento muda. O silêncio se torna mais amuado, e, quando Secundo fala aos pais, é de forma ríspida. Ele, contudo, não diz a ninguém, sequer ao pai, o que viu. E começa a desenvolver suas próprias investigações acerca de como se sente como o pai, e de qual modelo de comportamento deveria seguir.

Neste trecho do filme, o telespectador vê mais dos rapazes da idade de Secundo, e observa como a violência funcionava como um fator que estruturava as relações. No nível da linguagem, ela se expressava na linguagem saturada de insinuações sexuais marcadas pela agressividade – Mardonio não fala que quer transar com Felicitá (Cláudia Solís), jovem vendedora que compra retábulos de Noé, mas sim que “a comeria com força”. No nível das relações, Secundo observa outros adolescentes se congratulando com uma luta entre homens da região, e jogando futebol. São

6 Esta ajuda mútua é outro componente comum nas sociedades latino americanas, tendo como marca a ausência – do governo e do Estado.

cenar marcadas, por um lado, pela resistência física – os lutadores trocam golpes de corda sem demonstrar a dor que deveriam sentir – e pela agressividade – os rapazes do time sem camisa tem um desentendimento e terminam trocando socos até que um deles, Mardonio, caia no chão, com hematomas. Sexo, violência e dor – parecem ser estes os repertórios do universo masculino daquela região, e que, em outros lugares, compõe os padrões de masculino e de virilidade socialmente aceitos. Secundo e Mardonio, jovens que são, precisam passar por estas experiências formadoras de identidades masculinas.

Em Retablo, o universo dos homens pode ser lido com a chave de Daniel Welzer-Lang⁷, do aprendizado do masculino nas casas-dos-homens: trata-se de um universo no qual a violência é um elemento estruturante, e onde os mais novos – ou os que destoam – vivem sobre a ameaça iminente de uma agressão. Há sempre a possibilidade de revide, mas a punição é feita pela comunidade, não apenas por um indivíduo em si, o que agrega um peso maior. E, da mesma maneira, o comportamento homossexual é compulsório. Qualquer desrespeito a esta norma implica não apenas punição física dura, mas uma verdadeira morte comunal, como veremos a seguir. Contudo, diferente do pensamento de Welzer-Lang, que toma como referência os ritos de passagem de sociedades africanas, as masculinidades possuem, no filme, nuances e descontinuidades. A primeira interação de Noé com Don Timóteo é respeitosa e até cortês, em que pese a diferença entre uma espécie de líder informal da comunidade, e o artesão. Se não estão no mesmo patamar de respeito e de influência, o chefe da comunidade reconhece em Noé um lugar dentro da ordem social vigente. A qualidade dos Retábulos, a capacidade de sustentar a

7 Welzer-Lang, Daniel. *A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia*. Rev. Estud. Fem. [online]. 2001, vol.9, n.2, pp.460-482. ISSN 1806-9584. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200008>.

si e sua família, a estima geral são elementos utilizados por Noé em tensão com a violência e proeza física de outros, sem que tal implicasse, por si um valor menor. A afirmação de um lugar parece ser algo mais preponderante no caso de Mardonio e de Secundo – estes sim, ainda muito novos e sem lugar determinado naquela comunidade nos Andes, testando limites e os comportamentos aceitáveis. Tecendo, aprendendo com a dor⁸.

A dor também se apresenta, para os homens, como algo que se vive em segredo. Machucado pelos colegas, Mardonio vai para o meio das árvores para jurar vingança contra o agressor – mas, também, para poder chorar em paz. Secundo o acompanha, mas a presença do outro não é bem aceita, pelo menos não enquanto o jovem não aceita a oferta do amigo de irem trabalhar nos campos de algodão.

A cena é particularmente curiosa porque a câmera segue o olhar do protagonista, que olha para as costas marcadas de pancada de Mardonio, que está sem camisa. Em dado momento, o rapaz se agacha para chorar, mas nem assim o jovem Paucar se aproxima ou fica de frente para Mardonio; em lugar disso, a câmera fora as nádegas de Mardonio que se insinuam no momento que este se agacha.

A transição para o terço final do filme parece indicar que Secundo teria encontrado seu lugar dentro daquele espaço social: buscando se afastar dos pais, inclusive geograficamente, buscando um trabalho mais masculino e com um amigo que partilhava destas referências. Chega mesmo a avançar na questão da violência, quando invade a casa da jovem comerciante Felicitá, que dá aos Paucar as peças de madeira para fabricação dos retábulos. Neste momento, parece se arrepender e sai da casa, sem tocar na

8 Sobre o papel da dor como elemento de formação de identidades masculinas, ver: Bento, Berenice. *Homem não tece a dor: queixas e perplexidades masculinas*. 2. ed. – Natal, RN: EDUFRRN, 2015. 220 p

jovem nem fazer nada. A incorporação da violência não é total, mergulhando o jovem novamente numa crise não resolvida.

O terço final do filme é bem mais melancólico. Depois de uma noite vagando, Secundo encontra o pai, Noé, caído no chão. Havia sido agredido violentamente. A mãe, Anatolia, em desespero, manda que o jovem vá até a casa de Don Timóteo, em busca de ajuda. Coisa que faz – apenas para ver o amigo, Mardonio, correndo para dentro da casa. Secundo chama por ajuda, até que um furioso Don Timóteo grita para o jovem que sabe que Noé foi agredido, e arremata: “Podia ter sido pior! Foi ele que pediu! Não defendemos quem faz coisas nojentas!”. Anatolia não aceita o que diz o filho, mas volta transtornada da casa de Don Timóteo, revoltada com o comportamento do marido, que havia deitado com outros homens. Pensa em Noé como alguém que ameaçava a família, destruindo a honra e estima dos Paucar, e como uma ameaça para o filho.

A chegada de Anatolia, que está gritando enquanto destrói os retábulos interrompe um sonho de Secundo. O rapaz estava no oficina do pai e encontra outro retábulo – mas com um tema sombrio: a comunidade grita, enquanto dois homens com as mãos nas costas são violentamente emasculados. O retábulo não possui as cores claras e pastéis dos trabalhos de Noé, mas tem uma aparência escura e sombria, com árvores sem folhas e cactos. Num dos seus níveis, provavelmente o central, várias imagens gritam intensamente e com violência; no ponto que deve ser o mais alto, dois homens, agachados e amarrados, gritam – enquanto dois outros deceparam o pênis de cada um.

Logo depois, a avó de Secundo, Perpétua, chega, e Anatolia abandona o marido. apesar de insistir que o filho vá com elas, o jovem decide continuar com o pai. Não apenas isso como assume o papel de cuidar de Noé: prepara comida, limpa o ferimento, faz companhia ao pai. E mais: Secundo tenta descer a cidade com um

retábulo pronto. A obra de arte, contudo, é destruída pelo time de futebol, Mardonio incluso. Se antes a presença do Paucar mais jovem era ignorada, agora se torna motivo de agressão. Secundo é mariquinha, bichinha, que, assim como o pai, quer um pau. As ofensas só terminam quando o rapaz reage, batendo sem parar no mais agressivo dos outros jovens.

Secundo, nesta etapa, parece ter transformado o respeito e admiração cega pelo pai em devoção. Ele cozinha alimentos, zela pela casa e pelo doente, e chega a propor alguns planos – há batatas suficiente na plantação para alimentar a família, e para produzir a massa para criar as imagens para novos retábulos. Em vão: Noé diz ao filho que estão acabados ali, e não responde quando Secundo propõe ir para outra cidade. A desesperança de Noé o leva, por fim, ao suicídio: o homem se arrasta até o poço da propriedade e se afoga na água.

Os minutos finais são melancólicos. Secundo, sozinho, chora pela morte do pai e o coloca num simples caixão de maneira. Constrói, como homenagem, um último retábulo, pequenino, retratando pai e filho preparando as pequenas imagens com a pasta a base de batatas, e o deixa junto com o corpo do pai. Logo depois, a cena foca em Secundo pegando o que podia ser de utilidade naquela casa e abandonando a cabana de pedra, no topo dos Andes.

Pode-se supor, aqui, certo paralelo bíblico com a história de Noé⁹ – a passagem do velho para o novo mundo. Em Retablo, o sacrifício de Noé no poço da propriedade reconcilia o filho com a necessidade de romper com aquele mundo que conhecia. De fato, como o retábulo do sonho, ali se torna um fim do mundo

9 A morte, contudo, talvez aproxime mais Noé Paucar de Moisés do que de seu homônimo bíblico. Moisés guiou os Hebreus para longe do Egito, mas não pisou na terra de Canã – apenas os descendentes de sua família o fizeram.

para os Paucar. Com poucas esperanças e ferido, Noé garante que seu legado possa prosperar de alguma maneira – talvez em outra cidade, talvez em outra atividade, mas longe dali. Quiçá, em mais de um nível: o filme não dá a ver que Secundo é, tal como eu pai, um homem disposto a buscar o afeto e o prazer com outros homens. Mas é sugerido que isto estaria no campo de possibilidades: Secundo tem um olhar afetivo para Mardonio, que é, inclusive, dirigido para as nádegas do amigo. Embora, bêbado, invada a casa de Felicitá depois de ser desafiado pelo amigo, tampouco tenta fazer sexo com ela. E, no seu sonho, são dois os homens sendo emasculados. O comportamento do pai, considerado delituoso, respinga na mãe e no filho – mas o filho parece se relacionar com este temor de uma forma mais íntima e profunda, quase como se Noé desse a ver algo que sentiria, mas ainda não sabia nomear.

DANIEL SILVA

Historiador, formado na Universidade Federal da Bahia, entusiasta por literatura e cinema. Desde 2011 participa do Tardes de Cinema, atividade que visa debater a experiência de pessoas LGBT a partir de filmes.

ensaio

NOTAS SOBRE VIOLÊNCIA NA CANÇÃO *AS CARAVANAS*, DE CHICO BUARQUE

Adão Marcelo Lima Freire Alves

Feliciano José Bezerra Filho

Era um sonho dantesco... O tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho,
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar do açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...

(Castro Alves, *O navio negreiro*)

A HIPÓTESE QUE DESENVOLVO neste ensaio consiste na defesa de que a canção *As caravanas*, do compositor Chico Buarque, estabelece uma continuidade, nos planos temático e formal, com a literatura brasileira contemporânea no que concerne à representação da violência e do autoritarismo. Demonstro, portanto, que, ao propor uma estética que acentua a dimensão violenta do Brasil, a canção de Buarque (2017) promove uma leitura renovada de problemas estruturais do país, como o racismo, a violência e o autoritarismo.

Considerando que a literatura brasileira contemporânea tem plasmado o lastro de violência que estrutura as bases de formação do país (GINZBURG, 2012), chamo a atenção aqui para alguns contos expressivos na representação de períodos de autoritarismo, como “O homem cordial”, de Antonio

Callado, “O homem que ensinava a fazer sofrer”, de Frei Betto e “Você vai voltar pra mim”, de Bernardo Kucinski.

No conto de Callado (2014), narrado por um narrador onisciente, a personagem Jacinto acredita que o brasileiro é um povo cordial¹ e pacífico, sendo essas duas virtudes as constituidoras da nação.

Circunstâncias várias haviam criado tão imperativamente no Brasil o tipo do homem cordial que estávamos a caminho de ser o primeiro povo a construir um grande país por meios não violentos: o primeiro país racional (CALLADO, 2014, p. 17).

Todavia, quando a ditadura civil-militar brasileira recrudesce sua linha repressiva, Jacinto não só tem o emprego suspenso devido suas ideias confrontarem o novo poder, como também vê sua filha na iminência de perder a vida pelos embates que ela e os estudantes de sua faculdade têm com a polícia.

Na esquina da rua Buenos Aires, perto das vidraças da Swissair, seis soldados

1 A semântica da “cordialidade”, acionada no conto, tem acepção bastante distinta daquela anunciada em Raízes do Brasil (2016), pois, enquanto Sérgio Buarque de Holanda formula o conceito de cordialidade como uma forma de sociabilidade que visa a interesses particularistas e, portanto, oposto ao Estado moderno, Antonio Callado, ironicamente, esvazia o sentido mais complexo do termo, reduzindo-o à ideia de “hospitalidade”. Em outros termos, se em Holanda (2016) o vocábulo sugere um tipo de relação social guiada pelo coração, capaz de concatenar ações que vão da afabilidade à extrema violência, no conto, a cordialidade é mero derramamento de bons sentimentos.

malhavam três estudantes e levavam dois ao chão, enquanto um soldado era derrubado por um rapaz prontamente moído a pancada pelos outros. Haveria sem dúvida outra maneira de deter jovens desarmados, meu Deus! Mas eram bravos demais os jovens desarmados, queiram provar alguma coisa quando espontaneamente despencavam das calçadas e iam uma terceira, uma quarta vez ao encontro daqueles carrascos bêbedos de alguma coisa, *braços de algum criminoso oculto em alguma parte* (CALLADO, 2014, p. 30, grifo nosso).

Nesse fragmento, o narrador onisciente apresenta ao leitor um cenário de embate entre policiais e estudantes. A violência que impera se opõe frontalmente à ingênua defesa de Jacinto sobre o pacifismo do país. Ao afirmar que os policiais funcionam como uma espécie de “braços de algum criminoso oculto em alguma parte”, o narrador sinaliza o espectro criminoso do Estado.

O pleno esgarçamento da tese de que o Brasil é um país pacífico e de que seu povo traz uma carga de cordialidade natural se realiza quando Jacinto encontra sua filha Inês acamada após ação truculenta dos policiais na universidade.

– Minha queridinha... aqueles brutos!
Como foi? O que foi que eles fizeram?
– Eu conto, Jacinto – disse Clara – Inês precisa repousar. Bateram no traseiro

e nos seios dela, quando ia saindo. Foi o que fizeram com todas.

Jacinto estremeceu como se estivesse vendo a cena e como se sentisse a dor no próprio peito. Cerrou os olhos e os punhos, as veias da fronte querendo estourar (CALLADO, 2014, p. 36).

Não obstante o excessivo didatismo do conto no trato com a temática, sua crítica à falsa ideia de que o Brasil é um país não violento torna-se exemplar. A ditadura civil-militar de 1964-1985 é apenas mais um período de uma continuidade de violências que remontam ao próprio processo histórico-cultural de formação do país.

Isso posto, outro conto que também merece análise, ainda que sumária, é “O homem que ensinava a fazer sofrer”, de Frei Betto. A prática da tortura, nessa narrativa, adquire o tom de cientificidade, visto que os policiais brasileiros recebem capacitação para melhor impingir sofrimento aos seus presos. Dessa forma, mister Mills

[...] explicou que o primeiro passo ao interrogar comunistas era deixá-los com sentimento de culpa, convencê-los de que são responsáveis pela desgraça alheia e, assim, levá-los ao extremo da dor para obrigá-los a confessar tudo que sabem e delatar seus comparsas (BETTO, 2014, p. 154).

A aula segue no mesmo tom:

– Desnudar o preso – explicou mister Mills – é despojá-lo de sua autoestima. Durante o período de interrogatórios, ele deve ser mantido em isolamento, onde não possa perceber se é dia ou noite. Sua rotina de alimentação e sono deve ser drasticamente alterada. As salas de interrogatório devem ser à prova de som, sem janelas, escuras e sem banheiros (BETTO, 2014, p. 154).

No conto, as orientações didáticas são ilustradas com práticas de tortura aplicadas a um mendigo, o qual serve como cobaia para o experimento. A banalidade da dor e do sofrimento ganha novos contornos nessa história. Proponho aqui dois motivos, que não me parecem absurdos, para fundamentar a realização dessa banalidade. O primeiro consiste na transformação do outro em inimigo (o que, no contexto da ditadura, equivaleria a um ser abjeto que precisa ser eliminado); o segundo é a burocratização da tortura. A atitude de obter a confissão do preso através de meios “científicos” transfigura a ação espúria da tortura apenas em mais uma atividade burocrática do Estado.

Cabe ainda um derradeiro exemplo que põe em relevo a maneira como a literatura brasileira contemporânea tem representado, em suas obras, a dimensão autoritária do país. Trata-se do conto “Você vai voltar pra mim”.

Essa narrativa põe o leitor frente a uma prisioneira que, após ser submetida a muitas torturas, segue para uma audiência com o juiz. Seu algoz orienta que ela confirme os dados do depoimento que assinara sob tortura.

Ela se declarou inocente de todas as acusações, menos da guarida ao estudante [...]. O juiz auditor a interrompeu.

– Não é o que está na confissão que a senhora assinou, tomada a termo pelo delegado.

Foi então que ela perdeu o controle e gritou:

– Assinei sob tortura! Esse delegado filho da puta me pendurou sete vezes. Faz-se um silêncio estranho. Sete vezes, sete vezes, as palavras pareciam dar volta na sala do tribunal (KUCINSKI, 2014, p. 70).

A crença no juiz como figura instauradora da ordem e da justiça parece encorajar a personagem a revelar o tratamento infligido aos presos.

Não conseguiu parar de falar. Mostrou os hematomas nos braços e nos tornozelos, falou das palmadas, dos choques nos seios e na vagina, da ameaça de estupro, da simulação de fuzilamento, dos afogamentos, dos onze dias na solitária (KUCINSKI, 2014, p. 70).

Em poucas linhas, o leitor se depara com práticas recorrentes de tortura aplicadas durante a ditadura civil-militar brasileira.

No plano temático, os três contos expostos têm como ponto convergente o cenário da ditadura no Brasil. No plano formal, as narrativas se aproximam igualmente, pois, em todas, o foco narrativo é conduzido pelo narrador externo, que proporciona o olhar do observador. Não conhecemos, pelo ponto de vista de Jacinto, sua angústia diante da filha violentada pela polícia; também não sabemos nada sobre o íntimo de mister Mills², especialista em tortura no conto de Frei Betto. Toda a miríade de pensamento, medo, dor e angústia que passa pela cabeça da prisioneira de Kucinski (2014) é absolutamente desconhecida pelo leitor.

O saldo do procedimento narrativo está no fato de termos, assim, acesso a uma visão mais panorâmica dos eventos narrados em cada um dos contos. A personagem central e aquelas que lhes são satélites surgem sob a perspectiva de um narrador detentor de todas as informações, de modo que o foco narrativo não apresenta as personagens a partir do envolvimento que o narrador estabelece com elas ou com o evento narrado. Esse distanciamento permite que as situações de tortura sejam explanadas sem qualquer dificuldade de ordem emocional ou de uso da linguagem.

Por outro lado, o mesmo procedimento não se opera na literatura de testemunho³ que emerge desse período. Ferreira Gullar, antagonista dos militares durante a ditadura

2 O verdadeiro nome da personagem é Daniel A. Mitriane.

3 A expressão “literatura de testemunho” é compreendida aqui na chave semântica de uma produção que está intrinsecamente relacionada com os atos de violência provocados pelas vias administrativas do Estado (MARCO, 2004).

de 1964-1985 no Brasil, escreve *Rabo de foguete* (2008), uma obra em prosa em que o escritor elabora poeticamente sua experiência de exilado.

Nessas narrativas, a posição que o narrador ocupa é incômoda, haja vista seu grau de envolvimento com os fatos que relata. A proximidade que o narrador mantém com os eventos que evoca em sua narração o impede de impor um tom demasiadamente imparcial. O trauma, compreendido como uma ferida na memória (SELIGMANN-SILVA, 2000), é um elemento recorrente na elaboração da linguagem desses textos.

Nunca fez parte de meus planos escrever sobre os anos de exílio. Em 1975, quando Paulo Freire me solicitou um texto sobre minha experiência de exilado, para um livro que reuniria depoimentos desse tipo, neguei-me a escrevê-lo. Temia, de um lado, praticar inconfiências que comprometessem a segurança de companheiros, e de outro, sentia-me traumatizado demais para abordar o tema (GULLAR, 2008, p. 5).

No fragmento, o trauma surge como confissão do narrador. Poderíamos, no entanto, citar nessa e em outras obras, o trauma se manifestando na própria malha da linguagem, ou seja, na dificuldade de o narrador conseguir retornar ao evento vivido, ou mesmo na impossibilidade de encontrar na linguagem as palavras necessárias para traduzir

sua experiência traumática. Como o objetivo desse ensaio não é o de fazer um percurso exaustivo sobre os mecanismos de narração da literatura de testemunho, penso que o exemplo de Gullar (2008) seja suficiente para a argumentação que desenvolvo adiante.

Procurei demonstrar até agora que um segmento significativo da literatura brasileira contemporânea representou a dimensão autoritária do país. Apesar de as obras citadas tomarem como temática a ditadura civil-militar, é certo que o espectro da violência brasileira não se restringe a esse período, pois, ao que parece, a herança violenta do regime militar está cada vez mais patente.

Proponho que a canção *As caravanas* representa uma violência de outra ordem, embora não completamente apartada daquela infligida pelos militares. Na recente composição de Chico Buarque, a violência surge como elemento difuso, porém com demasiada inclinação ao autoritarismo. Por ser um texto curto, é viável reproduzir na íntegra a letra da canção.

AS CARAVANAS

É um dia de real grandeza, tudo azul
Um mar turquesa à la Istambul
enchendo os olhos
E um sol de torrar os miolos
Quando pinta em Copacabana
A caravana do Arará – do Caxangá,
da Chatuba

A caravana do Irajá,
o comboio da Penha

Não há barreira que retenha
esses estranhos
Suburbanos tipo muçulmanos
do Jacarezinho
A caminho do Jardim de Alá –
é o bicho, é o buchicho, é a charanga

Diz que malocam seus facões
e adagas
Em sungas estufadas e calções
disformes
Diz que eles têm picas enormes
E seus sacos são granadas
Lá das quebradas da Maré

Com negros torsos nus deixam
em polvorosa
A gente ordeira e virtuosa que apela
Pra polícia despachar de volta
O populacho pra favela
Ou pra Benguela, ou pra Guiné

Sol, a culpa deve ser do sol
Que bate na moleira, o sol
Que estoura as veias, o suor
Que embaça os olhos e a razão
E essa zoeira dentro da prisão
Crioulos empilhados no porão
De caravelas no alto mar

Tem que bater, tem que matar,
engrossa a gritaria

Filha do medo, a raiva é mãe
[da covardia
Ou doido sou eu que escuto vozes
Não há gente tão insana
Nem caravana do Arará

Na primeira estrofe da canção, o sujeito lírico apresenta um cenário natural de beleza plena, mas a imagem do mar, com sua água de cor turquesa, é logo rompida quando chegam as caravanas. Esse povo, indicativamente de estrato social menos favorecido, assoma de todos os lugares, instaurando uma espécie de “invasão” em Copacabana, reduto elitizado do Rio de Janeiro.

O populacho que chega do Irajá, da Penha, da Chatuba ou simplesmente “Lá das quebradas da Maré” provoca a “desordem” no cenário inicialmente harmônico e belo. Ao invadirem Copacabana (uso aqui o termo “invadir” para ressaltar que esse grupo social ocupa momentaneamente um espaço geográfico e simbólico que pertence à classe média carioca), são logo alvejados pelo olhar estereotipado da elite. Nos versos “Diz que malocam seus facões / e adagas / Em sungas estufadas e calções / disformes”, a voz poética constrói uma sátira cáustica sobre a maneira como a sociedade brasileira enxerga as pessoas menos favorecidas socialmente.

No conjunto, letra e melodia formam um instrumento eficaz de crítica ao racismo. Os versos que abrem a quarta estrofe adensam a questão: “Com negros torsos nus deixam / em polvorosa / A gente ordeira e virtuosa...” A simples nudez do corpo negro incomoda uma parte da população repleta de virtude. Aqui o tom irônico da voz poética é mordaz. Certamente não é exagero a ilação de que, para o sujeito lírico, a virtude dessa gente se converte em duas

frentes abjetas. A primeira consiste no controle do espaço físico e social por onde o negro pode circular; a outra é o desejo de dominar a própria performance do corpo negro. Sua nudez não cabe no espaço público elitizado do Rio de Janeiro.

Ainda na quarta estrofe, “A gente ordeira e virtuosa” apela para a força do Estado (a polícia) a fim de interditar a cena de seminudez dos negros no Jardim de Alá. Novamente a voz poética da canção imprime uma tonalidade irônica à cena. A possível virtude “dessa gente” se esfacela diante de sua ação em recorrer ao aparato policial para expulsar o populacho e despachá-lo para a favela. Na canção, o verbo “despachar” pode ser compreendido na chave semântica de “matar”, “eliminar”.

Não me parece estrambólico propor aqui uma relação entre a atitude odienta da elite e o lastro de violência que marca a própria formação do Brasil, em especial os últimos vinte um anos de ditadura. Ainda que em tom especulativo, argumento que a maneira virulenta como a sociedade brasileira lida com a questão racial no país tem relação direta não só com sua base escravocrata, mas também com um complexo e variado arsenal de violência que forma, em última instância, o espírito brasileiro. A naturalidade com a qual a classe média evoca a polícia é sintomática de um país que não resolveu o problema da desigualdade racial e que se utiliza da violência como o *modus operandi* diluidor desse confronto.

Na última estrofe, os dois primeiros versos entoam o desejo pela violência: “Tem que bater, tem que matar / engrossa a gritaria”. Percebemos que o objeto do ódio é a população negra, que, tendo seu passado escravagista evocado nos versos “E essa zoeira dentro da prisão / Crioulos empilhados no porão / De caravelas no alto mar”, torna

a cena de elogio à violência ainda mais aguda. O conjunto da canção funciona como um caleidoscópio do problema racial no país. A inclinação a instrumentos autoritários, com a menção à polícia ou à violência diluída no corpo social, assoma nos artifícios recorrentes na resolução das diferenças e das desigualdades sociais.

Percebe-se ainda que alguns procedimentos formais da canção são decisivos para a representação da violência. O conjunto de rimas no interior ou em finais dos versos dão dinamicidade à elaboração da violência e do racismo. Na terceira estrofe, os pares “facões / calções”, “adagas / estufadas”, “disformes / enormes” e “granadas / quebradas” contribuem para a estruturação do problema racial. A rima “Maré” e “Guiné”, estabelecida respectivamente pelos versos “Lá das quebradas da Maré / Ou pra Benguela, ou pra Guiné”, é igualmente forte na representação da dimensão escravocrata do Brasil. Esse último par de rima aponta, ao mesmo tempo, para o espaço que esses negros ocupam no Rio de Janeiro e para sua origem além-mar, por meio da menção feita a Guiné. Assim, a técnica que formaliza a rima também informa que o problema racial brasileiro transpõe o território nacional, remetendo, em última instância, ao tráfico negreiro, que arrasa e reduz um contingente de pessoas à condição de um corpo a ser devastado, sendo sua identidade “[...] o resultado de um movimento triplo de arrombamento, apagamento e reescrita de si” (MBEMBE, 2019, posição 1281), isto é, um percurso que exige o reconhecimento da violência instituída no processo de colonização.

Além disso, a ironia do sujeito lírico, com toda a situação de racismo que ele desvela, adquire matizes ainda mais corrosivos quando a voz poética da canção atribui a responsabilidade de todos os males ao “sol”. Há aqui duas

estranhezas que merecem maior vagar na explicação. O primeiro aspecto insólito é que o “sol” recebe a culpa pelo comportamento preconceituoso e violento da sociedade. O sol “Que estoura as veias, o suor / Que embaça os olhos e a razão” é o legítimo responsável pelas atitudes odiosas descritas pelo sujeito lírico em toda a canção. A palavra “Sol”, que surge pela primeira vez abrindo a quinta estrofe, está separada por vírgula, sinal gráfico que marca não só o deslocamento do predicativo para o início do verso, mas também sobrevaloriza a estranheza da palavra, que está isolada do restante das outras. De maneira análoga, esse aspecto incomum se manifesta no campo melódico. O vocábulo “Sol” é introduzido por um acorde dissonante, intensificando o tom esdrúxulo da situação. O conjunto de acordes utilizados em *As caravanas* muda apenas na quinta estrofe, funcionando como espécie de reforço da bizarria aqui sublinhada.

Por meio de uma série de operações formais, Chico Buarque promove uma representação pujante do racismo, da violência e do autoritarismo que corroem as relações no país. Esses problemas surgem na canção não somente como temática, mas como uma simbiose bem realizada entre a estrutura da obra e o social. A maneira como o autor constrói o sujeito lírico e outras variantes da sua composição musical são decisivos para uma leitura renovada de problemas estruturais do Brasil. O racismo e toda sorte de violência que emergem nessa produção do cancionista carioca compõem um quadro emblemático do país.

REFERÊNCIAS

ALVES, Antonio de Castro. O navio negreiro. *In*: ALVES, Antonio de Castro. *Os escravos*. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 94-103.

AS CARAVANAS. Chico Buarque. Brasil: Biscoito Fino Produtora, 2017. 1 CD com 9 faixas.

BETTO, Frei. O homem que ensinava a fazer sofrer. *In*: RUFFATO, Luiz (org.). *Nos idos de março: a ditadura militar na voz de 18 autores brasileiros*. São Paulo: Geração Editorial, 2014. p. 150-158.

CALLADO, Antonio. O homem cordial. *In*: RUFFATO, Luiz (org.). *Nos idos de março: a ditadura militar na voz de 18 autores brasileiros*. São Paulo: Geração Editorial, 2014. p. 16-39.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, [Milão], n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.13130/2240-5437/2790>. Acesso em: 29 abr. 2021.

GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete: os anos de exílio de Ferreira Gullar*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Edição crítica. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Versão Kindle.

KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova*, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-64452004000200004>. Acesso em: 1 abr. 2021.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2019. Versão Kindle.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. *In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

ADÃO MARCELO LIMA FREIRE ALVES

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí. Professor de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão. Endereço eletrônico: marcelofreirelp@gmail.com.

FELICIANO JOSÉ BEZERRA FILHO

Doutor em Comunicação em Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí. Endereço eletrônico: felicianofilho@uol.com.br.

artigo acadêmico

A HOMOAFETIVIDADE EM *DOM CASMURRO* SUGERIDA PELA RELAÇÃO AMBÍGUA ENTRE BENTINHO E ESCOBAR

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa¹

Roberto Remígio Florêncio²

João de Sá Araújo Trapiá Filho³

José Manoel dos Santos Filho⁴

RESUMO

Este trabalho procura desenvolver uma reflexão sobre *Dom Casmurro* de Machado de Assis, no que diz respeito ao possível relacionamento homoafetivo entre os personagens Bento Santiago e Ezequiel Escobar. Busca-se analisar a narrativa por outro viés, que tem base em dois temas complementares: a compreensão da construção identitária de Escobar e de Bentinho, segundo uma reflexão em torno da androginia como proporcionadora de relacionamentos homoafetivos e a homoafetividade na composição dos cônjuges sentimentais. Trata-se de uma análise bibliográfica de *Dom Casmurro*, comprometida com o estudo do comportamento humano, mediante a perspectiva da literatura *queer*, trazida por Jagose (1996); a abordagem da identidade, conforme Hall

1 Dra. em Letras (UFPE); Professora da Universidade de Pernambuco (UPE)

2 Doutorando em Educação (UFBA); Professor do IF Sertão – PE

3 Mestrando em Educação e Cultura (UNEB); Professor Educação Básica (SEC-PE)

4 Especialista em Língua e Literatura (UPE); Professor Educação Básica (SEC-PE)

(2006); a discussão sobre a sexualidade, de Foucault (1984); a visão psicanalítica sobre a formação do sujeito, de Freud (1914) e o debate sobre a formação familiar, com apoio nos conceitos contemporâneos da jurisprudência, defendidos por Dias (2016). A contribuição deste trabalho para os estudos acadêmicos tem fundamentação na propagação de novas interpretações da obra machadiana, tira o foco da possível traição de Capitu e traz à luz uma nova avaliação sobre os relacionamentos pouco visitados nesta narrativa.

Palavras-chave: homoafetividade; identidade; Teoria *Queer*.

ABSTRACT

This paper aims to develop a reflection about the work “*Dom Casmurro*” by Machado de Assis regarding a possible homo-affective relationship between the characters Bento Santiago and Ezequiel Escobar. It is aimed to analyse the narrative by other means, therefore being based on two complementary themes: the comprehension of the identity construction of Escobar and Bentinho according to a reflection concerning androgyny as something which is able to promote homo-affective relationships; and the homo-affectivity in the composition of sentimental partners. This paper is a bibliographical analysis of the work “*Dom Casmurro*” (2012), concerning the studies related to human behaviour according to perspective of the Queer Literature by Jagose (1996), the identity approach by Hall (2006), the discussion about sexuality by Foucault (1984), the psychoanalytical view about the composition of the subject by Freud (1914) and the debates about familiar formation, based on the contemporary concepts of the case-law by Dias (2016). The contribution of this work to further academic researches is based on the spread of new interpretations of the work of Machado de Assis, which are not focused on the possible cheating of Capitu, and bringing to light a new evaluation regarding the relationships which have not been so explored in this narrative.

Keywords: homo-affectivity; identity; *Queer Theory*.

INTRODUÇÃO

Este estudo busca estabelecer uma discussão sobre a possível relação homoafetiva entre Bento Santiago e Ezequiel Escobar, na obra *Dom Casmurro* (1899/1900; 2012), de Machado de Assis. Para tanto, analisam-se as possíveis situações de afeto existentes entre os personagens no seminário e durante a constituição das famílias Bento/Capitu e Escobar/Sancha, observando possíveis relações submersas na narrativa. Desta forma, a intenção deste artigo é abordar o romance realista mais polêmico de Machado de Assis como um texto semelhante a uma teia polifônica que se desvenda à medida que se notam as prováveis contradições das personagens. Desse modo, dá-se um novo enfoque à constituição da identidade de Bentinho, o qual passa a ter novas perspectivas de sentimentos que vão além da predominante obsessão por Capitu como objeto protagonista de seu desejo.

Para a realização da análise da obra, dá-se um novo enfoque ao conceito de família, segundo uma perspectiva jurídica apoiada no discurso dos Estudos Culturais referentes à identidade como um processo de contínua mudança e contradição. Nesse sentido, este trabalho é embasado na teoria *queer*, que remete às novas formas de relações afetivas com o outro, além do tripé constantemente dedicado à “sagrada família”, formada por pai, mãe e filho. Logo, abre-se uma janela para a importância de Escobar na constituição de uma família submergida à evidente, formada por Capitu, Bento e Ezequiel.

Este artigo, portanto, busca lançar um novo olhar às relações afetivas entre homens, e revisita o processo de formação da masculinidade de Bento e Escobar, desde as suas relações de “amizade” no seminário, à cumplicidade como chefes de família, quando já se encontram casados com suas respectivas esposas. Para a realização desse estudo, buscamos dividir os estudos nos seguintes tópicos: 1. A relevância da teoria *queer* para a compreensão da construção identitária de Escobar e de Bentinho: uma reflexão sobre a androginia como proporcionadora de relacionamentos homoafetivos e; 2. A homoafetividade e a composição dos cônjuges sentimentais. No primeiro tópico pretende-se apresentar uma reflexão sobre a importância da teoria *queer* e o conceito de androginia platônico para a compreensão das possíveis identidades homoafetivas de Bentinho e Escobar. O segundo se propõe a discutir as relações homoafetivas existentes entre Bentinho e Escobar num novo conceito de família ligado à evidente família de base patriarcal, representada por Bentinho, Capitu e Ezequiel.

Desta maneira, debruçamo-nos com este trabalho na perspectiva de elucidar uma nova/outra interpretação sobre a obra machadiana e traremos a perspectiva do relacionamento homoafetivo dos colegas de seminário, por meio das teorias de formação identitária e da visão da formação do sujeito masculino, alicerçados principalmente pela importância do personagem Escobar na vida do protagonista do romance.

1 A RELEVÂNCIA DA TEORIA *QUEER* PARA A COMPREENSÃO DA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DE ESCOBAR E BENTINHO

A teoria *queer* rompe com os preceitos e padrões impostos pela sociedade no que diz respeito à identidade sexual de determinado indivíduo e traz bases fortes no discurso de Foucault no que refere ao debate sobre sexualidade. Inicialmente, tem como principal representante a teórica Jagose (1996), cuja defesa da construção da identidade sexual do indivíduo se afasta de uma visão binária e defende o direito às possibilidades de escolha sexual sem amarras heteronormativas. Segundo esta autora, a tarefa do *queer* é romper com a normalidade e tornar visível o que é esteticamente “indeterminado”, para fugir de uma visão estereotipada do que seja comum ou normal. Em outras palavras, o *queer* busca diferentes possibilidades de ser e estar fora da relação heterossexual entre homem e mulher, com foco numa luta contra o binarismo, os determinismos e os rótulos sugeridos pela sociedade contemporânea que vem se arrastando há anos (JAGOSE, 1996). As reflexões de gênero explanadas na obra de Annemarie Jagose são ferramentas necessárias para se compreender a construção de laços homoafetivos entre Ezequiel Escobar e Bento Santiago, pois:

Em sentido genérico, *queer* descreve as atitudes ou modelos analíticos que ilustram as incoerências das relações alegadamente estáveis entre sexo biológico, gênero e

desejo sexual. Resistindo a este modelo de estabilidade – que reivindica a sua origem na heterossexualidade, quando é na realidade o resultado desta – o *queer* centra-se nas descoincidências entre sexo, gênero e desejo (JAGOSE, 1996, p. 03).

Desta forma, a teoria *queer* fornece uma nova possibilidade de interpretação sobre as relações homoafetivas dos personagens machadianos, uma vez que a estabilidade da heterossexualidade não é, de fato, concreta. É, na verdade, o resultado de fatores internos, (biológicos), e externos, (convívio social), que corroboram para a existência de um novo pensamento sobre a ligação entre Bentinho e Escobar. Por isso, temos o objetivo principal de efetivar uma reflexão sobre a androginia como proporcionadora de relacionamentos homoafetivos, ainda que irrealizáveis na prática carnal.

Por tudo isso, far-se-á necessário pontuar algumas informações sobre o relacionamento em evidência, já que não se configura como uma atração carnal, e, tampouco, num relacionamento sexual. O que há, na verdade, é uma forte afetividade, uma atração emocional, no âmbito do cuidado um do outro, surgido no convívio do seminário e, depois, aprofundado no cotidiano comum de cônjuges, quando ambos se encontram casados e com os laços sentimentais estreitados.

Segundo Platão (2008), a formação dos sexos é explicada por um discurso mítico que afirma haver no início da história da humanidade três seres distintos: o homem (o sol), o feminino (a terra) e o andrógino (a lua). O último era possuidor de ambos os elementos, o que configurava a androginia que procurava dominar o mundo dos deuses. Entretanto, foi impedido pela ação de Zeus, que os separou, tornando-os metades, fadadas a procurar o desejo extremo de se reunir e curar a angustiada e ferida natureza humana. Esta visão sugere um novo conceito de relacionamento afetivo, pois o andrógino, em sua divisão, é a partição de almas incompletas, que antes foram uma só. O trecho abaixo demonstra a divisão desses seres por Zeus, com o objetivo de enfraquecer os homens que se sentiriam eternamente incompletos:

Zeus: “Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos”. Agora, com efeito, continuou, eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tomado mais numerosos; [...]” (PLATÃO, 2008, p. 121).

Ao adaptarmos essa visão mítica para a relação de “amizade” entre Bentinho e Escobar, observaremos que a cumplicidade entre os parceiros de seminário é sustentada por um sentimento

de incompletude que impulsiona os personagens a se tornarem mais próximos em momentos difíceis de suas vidas: Bento e sua possessão/dependência por Capitu. Ezequiel em seu desejo de seguir a carreira como comerciante. O cuidado e o trato que ambos os homens têm um com o outro reafirmam a ideia do encontro de almas que se sentem completas quando vivenciam o sentimento de zelo recíproco. O trecho abaixo comprova a relação de dependência afetiva de Bento por Escobar, desde quando eram apenas jovens rapazes:

– Escobar, você é meu amigo, eu sou seu amigo também; aqui ao seminário você é a pessoa que mais me tem entrado no coração, e lá fora, a não ser a gente da família, não tenho propriamente um amigo.

– Se eu disser a mesma coisa, retorquiu ele sorrindo, parece que estou repetindo. Mas a verdade é que não tenho aqui relações com ninguém, você é o primeiro e creio que já notaram, mas eu não me importo com isso (ASSIS, 2012 p. 131).

A fragilidade de Bento Santiago é perceptível, uma vez que teve sua vida submetida à promessa feita por sua mãe de fazer de um filho padre, e ele era único, visto que o primeiro nascera morto. Assim, a vida de Bento sempre esteve à mercê de decisões

alheias, seja de José Dias, autor da denúncia, seja de Capitu, articuladora de planos mirabolantes. Essa condição de existência vassala do desejo do outro provoca no personagem um forte sentimento de melancolia e de ausência de identidade. Escobar é o único com quem o protagonista compartilha uma relação de cumplicidade, no que há uma troca oportuna à amizade, que lhe fornece uma confortável sensação de posse, de uma identidade própria. Isso acontece porque o amigo é a única figura a que Bento nutre um sentimento de confiança, e com a qual alimenta um relacionamento altamente afetivo e de muita cumplicidade que tomará conotações diferentes no decorrer da obra. Ainda, acerca da androginia trazida por Platão, nota-se uma presente descrição do personagem Ezequiel Escobar com traços femininos seja nos gestos, modos e face, como se percebe no seguinte trecho:

Eis aqui outro seminarista. Chamava-se Ezequiel de Souza Escobar. Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos como as mãos, como os pés, como a fala como tudo. Quem não estivesse acostumado com ele podia acaso sentir-se mal, não sabendo por onde lhe pegasse (ASSIS, 2012, p. 99).

Observa-se no excerto uma forte demarcação de traços femininos em um corpo masculino, muito diferente dos mencionados em outras obras românticas do século XIX. A

propensa feminilidade de Escobar é descrita por um narrador que aparenta admiração e certa estranheza, pois não encontra estas características em outros rapazes. Desta maneira, a androginia se desenha em Escobar como um traço identitário de um sujeito fora de seu eixo identitário-sexual heteronormativo. O personagem é marcado por traços do sexo oposto em seu corpo, ainda que o olhar do personagem-narrador não seja de todo honesto, visto que esse expediente (a dúvida causada ao leitor) será a base para o rico arsenal de análises do referido do romance). Mas, essa androginia parece melhor definida no trecho em que se evidencia a descrição de um mancebo com magreza, olhar e rosto afilados que confundem com a descrição de uma jovem moça, cuja beleza fascina homens pela delicadeza de um corpo juvenil. Outro aspecto feminino percebido em Escobar é o predominante mistério existente em seus gestos fugitivos. A sensualidade do personagem, como a das mulheres, sugere uma existência encoberta por um véu que pode esconder o segredo de sua própria homoafetividade ou um vasto labirinto a ser percorrido. Desse modo, Machado perpetua a prevalecente ambiguidade da obra que pode, também, se desdobrar no olhar de Bentinho, fascinado pela beleza misteriosa do amigo mais próximo de sua alma do que todos os outros personagens.

Na obra de Platão (2008), o mito do andrógino é capaz de causar medo nos deuses, pois estes seres se sentiam inteiriços e superiores, já que eram compostos pelos dois sexos. Desta forma, bastavam-se. Ao serem separados (seccionados), se gerou o *Andros*,

o qual deu origem a dois homens, que, embora tenham tido seus corpos separados, tinham suas almas ligadas. Por isso, ainda eram atraídos uns pelos outros. Como se observa no seguinte trecho:

Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. E sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlaçava, quer se encontrasse com a metade do todo que era mulher - o que agora chamamos mulher — quer com a de um homem; e assim iam-se destruindo (PLATÃO, 2008 p. 121).

Na sociedade contemporânea, o andrógino é alvo de uma carga enorme de incompreensão, pois é ligado a uma ideia errônea de que, obrigatoriamente, deve estar ligado à figura homossexual. O que vai ao encontro do entendimento heteronormativo. Contudo, vale ressaltar que o andrógino, na concepção que se deseja abordar no presente estudo, não pode ser diretamente ligado à homossexualidade, pois não se relaciona à orientação sexual, mas à formação identitária de determinada pessoa. A androginia liga-se ao modo de se vestir, de ouvir, de criar e de

ser. Na obra, o conceito de androginia diz respeito ao encontro de almas que foram separadas e que passaram a vida desconfortáveis até se encontrarem. É visível, sobretudo em Bentinho, que é subserviente e resignado, o personagem-narrador se mostrar, muitas vezes, como pessoa de pouca altivez, raramente dono de seus atos, o que denota traço próprio em crise com a sua própria incompletude. A relação de amizade que, se inicia no seminário, acaba por trazer novas características ao personagem machadiano, pois se vê seguro e compreendido por Ezequiel, o que concretiza a ideia de uma junção do *Andros*, que, finalmente, pode encontrar no outro a paz necessária à sua complexidade existencial.

Dessa forma, este tópico se constrói por ideias propostas pela teoria *queer*, que discutem o sujeito desconstruído, ou seja, desligado das amarras sociais que predeterminam sua orientação sexual. Essa teoria defende que desnaturalizar ou até construir identidades não significa refutar as existentes, mas valorizar a problematização do lugar do indivíduo no seu espaço e tempo histórico, priorizando-se a contextualização (JAGOSE, 1996). Essa problematização trazida pela teoria *queer* nos ajuda a entender a desconstrução da relação heterossexual dos personagens Bento e Escobar com suas respectivas mulheres. Parte-se da premissa de que ambos são sujeitos passíveis de mudanças e, por isso, aptos a receberem leituras possíveis no que refere a suas relações de amizade. Deduz-se que a homoafetividade existente entre os dois nasce do cuidado e da amizade que nutrem um pelo outro em

grande parte de suas vidas, sentimento que acaba por influenciar seus relacionamentos conjugais.

2 RELAÇÕES COMPLEXAS E DESEJOS NÃO REVELADOS POR MACHADO

É importante ressaltar que a perspectiva da androginia, neste trabalho, tem como objetivo permitir uma nova leitura sobre as características inerentes aos personagens Bento e Escobar. Busca-se analisar características femininas dos personagens e a sua importância para o entendimento desta relação de indivíduos cuja proximidade casa-se com a ideia de um matrimônio entre almas que foram seccionadas. Essa feminilidade do masculino já estava presente em outros personagens machadianos, que exprimem uma tendência comum do comportamento e da moda vigente no século XIX, que era caracterizada com uma maior delicadeza aos homens que se identificavam com a forma de vestir e de existir do *dandy*. Isso pode ser observado em outro romance de Machado, *A Mão e a Luva* (1874), de sua safra do Romantismo (1836-1881), cujo trecho abaixo representa um homem feminino:

Jorge chamava-se ele; não era feio, mas a arte estragava um pouco a obra da natureza. O muito mimo empece a planta, disse o poeta, e esta máxima não é só aplicável à poesia, mas também ao homem. Jorge tinha um lindo bigode castanho, untado

e retesado com excessivo esmero. Os olhos, claros e vivos, seriam mais belos, se ele não os movesse com afetação, às vezes, femininas (ASSIS, 2012, p. 56).

Como é possível observar, o feminino nos personagens machadianos não se restringiu apenas a Escobar. Está presente, também, em obras anteriores a *Dom Casmurro*. Jorge é um típico *dandy* (dândi, aporuguesado), indivíduo do século XIX, cujo refinamento e elegância se misturam à feminilidade e aos bons modos. Estas características acabam por identificar traços das moças da mesma época, o que nos permite concluir que a androginia não é algo isolado, mas presente em muitas outras obras. Em “*Dom Casmurro*”, serão observados dois femininos particulares existentes nos masculinos de Bentinho e de Escobar. O feminino em Bentinho se manifesta em seu comportamento passivo em suas relações pessoais, como não ser dono de suas próprias escolhas na fase adolescente, por exemplo. Nessa etapa, Capitu assumia a função de sujeito ativo na relação e tomava todas as decisões para que o “namoro” pudesse sobreviver ao seminário. No trecho abaixo, há reflexão de Bentinho sobre uma possível masculinidade da companheira:

Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força

de repetição [...] no colégio, onde, desde os sete anos aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda (ASSIS, 2012, p. 57).

Nesse fragmento, apresenta-se uma Capitu diferente das outras mulheres do século XIX, e se mostra uma altivez que só podia ser associada a um comportamento masculino. Nota-se que a personagem foca em aprender temas escolares próprios a uma emancipação social, o que exclui a aprendizagem de assuntos e práticas domésticas que eram o foco da formação de um sexo frágil. No capítulo “Um plano”, essa altivez é amplificada, pois a personagem se coloca numa posição de adversária de José Dias, e demonstra, por sua vez, uma coragem ausente em Bentinho, o qual se identifica com o perfil das moçoilas da época, preocupadas com as repercussões das ações de seus namorados. O amor e admiração dele por Capitu podem ser explicados a partir do mito de Platão, pois o feminino que existe em Bentinho procura a sua parte masculina que, por sua vez, se apresenta em Capitolina, moça cheia de coragem, perceptível em seus atos enérgicos e comportamento dissimulado, que acabam por interessar o jovem rapaz. Nesse sentido, a paixão é menos por uma atração sexual, comum aos rapazes da época, mas por uma admiração, alimentada pela ausência em si das qualidades que Capitu objetivamente apresenta. Há, desta forma, um encontro de seres seccionados e incompletos de suas partes importantes. Capitu e sua incessante

vontade de protagonizar a vida do amado Bentinho. E Bento por encontrar em Capitu a objetividade e desfaçatez (características próprias da masculinidade) que lhe faltam.

Além dos traços andróginos citados em Escobar, promove-se uma leitura em seu encontro com Dona Glória, mãe de Bentinho, mulher cujas características fortes identificam, também, com aspectos próprios do masculino, uma vez que enviuvou cedo e tivera que cuidar da casa e de todos os trâmites administrativos. Escobar, em uma de suas visitas, parece se deslumbrar com a figura da matriarca que jazia doente, e se mostra muito querido, não só por ela, mas por todos, inclusive José Dias. Com se observa no seguinte trecho:

Nunca deixei de sentir tal ou qual desvanecimento em que os meus amigos agradassem a todos. Em casa, ficaram querendo bem a Escobar; a mesma prima Justina achou que era um moço muito apreciável, apesar... Apesar de quê? Perguntou-lhe José Dias, vendo que ela não acabava a frase (ASSIS, 2012, p. 123).

Embora haja o encantamento mútuo entre Escobar e a matriarca, nota-se na afirmativa de prima Justina um predominante questionamento sobre a sua masculinidade, submetido na reiterada colocação “apesar”. Nesta concessão, está subentendida uma dúvida que parece se enraizar num comportamento que, de algum modo, foge ao padrão masculino

imposto pela heteronormatividade da época. Parece que Escobar tenta “adequar-se” a uma postura exigida por um pretendente burguês do século XIX, mas não consegue fugir ao olhar severo de uma integrante conservadora da família burguesa. Esse trecho permite estabelecer um forte questionamento embasado na teoria *queer*, que menciona a figura camaleônica de um determinado sujeito e sua capacidade de moldar-se aos locais, às situações a fim de que todos o acolham e o vejam com bons olhos (JAGOSE, 1996). Ainda segundo o narrador, Escobar tinha costumes, gestos, modos e trejeitos que, às vezes, incomodavam. Esses aspectos se ligam à ideia do androginismo e do desconforto que isso causava na sociedade patriarcal daquele período, como podemos observar em análise do seguinte excerto:

Realmente, era interessante de rosto, a boca fina e chocarreira, o nariz curvo e delgado. Tinha o sestro de sacudir o ombro direito, de quando em quando, e veio a perdê-lo, desde que um de nós lhe notou um dia no seminário; primeiro exemplo que vi de que um homem pode corrigir-se muito bem dos defeitos miúdos (ASSIS, 2012, p. 123).

A figura camaleônica e fora dos padrões, trazida por Jagose (1996), vai se tornar cada vez mais visível no personagem, o qual sugere, gradativamente, uma quebra do paradigma do sujeito como moldado a um único gênero imutável. Note-se um

personagem cujas características se adaptam ao meio, e por si, no desejo de se manter bem visto ao fugir da estranheza e ser, acima de tudo, comparado a alguém cujo trato e convívio são de extremo gosto. O masculino e o feminino se cruzam e se procuram num jogo de sentidos que se constrói nas entrelinhas de relações entre pessoas que se identificam e se completam como visível no mito do andrógino. Essa busca deve ser comparada à procura de almas incompletas. Nessa perspectiva, não se trata de uma incompletude sexual, mas existencial, já que sucumbir ao ato sexual faria desses sujeitos indivíduos comuns, pois teriam que optar por um dos sexos, o que quebraria a lógica de um ser indeterminado e desconstruído (MONNEYRON, 2012, apud RUAS; RABOT, 2012).

Ao se levar em consideração o que fora apresentado, podemos tomar uma nova interpretação acerca da amizade dos personagens machadianos no que diz respeito a uma relação marcada por um sentimento homoafetivo, embasada pela busca de almas que se completam, abordada por Platão. A homoafetividade é, portanto, uma necessidade existencial, visto que ambos se sentem incompletos e buscam algo para sanar o vazio. Os laços de amizade são estreitados após o casamento dos personagens, já que está em evidência a forte presença um do outro na vida conjugal. Essa constante presença na vida de casados de Bento e Escobar não somente os aproxima, mas suas esposas que, há tempos, já eram amigas. Um possível relacionamento a quatro toma forma

e os casais se confundem em desejos, olhares e entrega. De toda forma, o laço entre os rapazes do seminário é mais forte, já que a necessidade de estarem sempre juntos é resultado de uma busca do outro, o que ressignifica o masculino e mostra toda sua fragilidade. Em contrapartida, o feminino presente nas personagens, principalmente em Capitu e Sancha, se mostra mais forte do que se acredita ser.

3 A HOMOAFETIVIDADE E A COMPOSIÇÃO DOS CÔNJUGES SENTIMENTAIS

A obra machadiana, em sua completude, se divide em duas partes essenciais: a adolescência e a vida adulta. Há, portanto, em Dom Casmurro, a tentativa de “unir as duas pontas da vida”, como cita o narrador no capítulo de apresentação. Para que haja uma demarcação desses períodos, se faz necessário um entendimento dos papéis das personagens em cada uma dessas fases. No primeiro cenário, há uma forte presença do protagonismo de Capitu no que diz respeito ao controle da vida de Bentinho, pois consegue facilmente moldar os pensamentos do jovem e, ao mesmo tempo, causar fortes reflexões sobre as decisões que este deveria tomar. Como se nota no fragmento: “Capitu, aos catorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que as outras que lhe vieram depois” (ASSIS, 2012, p. 38). Esse protagonismo na vida de Bentinho se torna muito importante para entendermos o processo de mudança

identitária dos personagens que vão, no decorrer da narrativa, tomar posições diferentes e ocupar lugares que, definitivamente, não serão os mesmos do início da história.

Na segunda fase do romance, quando Bentinho volta do seminário e vai fazer direito em São Paulo, deparamo-nos com outra visão da obra. Há um homem feito e a visão patriarcal da época se volta para o rapaz que agora tem as atenções direcionadas para si, dada as características masculinas que lhe saltam o rosto. Como fica claro no capítulo “O filho é a cara do pai”, em que todos ficam admirados com a sua aparência e de como o tempo o tornara um homem maduro. Isto fica claro no seguinte diálogo entre José Dias, D. Glória e tio Cosme:

– Mulher, eis aí o teu filho! Filho, eis aí a tua mãe!

– Mano Cosme, é a cara do pai, não é?

– Sim, tem alguma coisa, os olhos, a disposição do rosto. É o pai um pouco mais moderno, concluiu por chalaça (ASSIS, 2012, p. 159).

Conclui-se, a partir deste trecho, que não é o mesmo Bento Santiago do seminário. Era, agora, um homem feito, formado e vivido na medida do possível. As mudanças não aconteceram apenas nele. Capitu já não era a mesma moça atrevida e cheia de

ideias. Tinha-se tornado recatada, preocupada com os cuidados do lar, sobretudo, os do pai que já estava bem velho. O próprio José Dias, autor da denúncia, havia mudado sua perspectiva sobre a jovem. Acreditava que poderia, de fato, ser uma boa esposa para Bentinho, e ajudou, também, na visão de D. Glória sobre a moça como futura esposa de seu filho. Isso é notado no seguinte comentário do agregado: “Disse-lhe que não podia desejar melhor nora para si, boa, discreta, prendada amiga da gente... e uma dona de casa que não lhe digo nada” (ASSIS, 2012, p. 161). As primeiras impressões do livro, no entanto, passam a ser desfeitas. Começamos a nos encontrar com as bases da sociedade patriarcal da época, em que o homem era dono de suas próprias ações e a mulher sempre voltada para os cuidados do lar e do marido. Tudo isso é muito distante do que é sugerido na primeira parte da obra, em que Bentinho não tomava as próprias decisões e Capitu “era mais homem do que ele mesmo” (ASSIS, 2012, p. 57).

Com o término do seminário, o vínculo criado com Escobar se estreita ainda mais. O conceito de união no que diz respeito ao casamento acaba por tomar uma nova conotação, pois os casais Bento/Capitu e Escobar/Sancha vivem uma relação de amizade muito próxima, o que possibilita a realização de uma hipótese que os tratam de cônjuges sentimentais. Ambos se cuidam e se entendem. Isso fica mais evidente se se observa mais particularmente a relação de Bentinho e Escobar que se velam e cuidam de suas esposas, tendo-as, agora, como posse, segundo o

conceito de masculinidade vigente na época. O compartilhamento da vida de casados corrobora para a ideia de matrimônio proposta por Foucault, segundo o qual:

Por casamento não se deve entender somente a instituição útil para a família ou para a cidade, nem a atividade doméstica que se desenrola segundo as regras de uma boa casa, mas sim “o estado” de casamento como forma de vida, existência compartilhada (FOUCAULT, 1984, p. 84).

O conceito trazido por Foucault (1984) assegura o processo de afetividade masculina defendida neste artigo. Segundo sua teoria, a ideia de matrimônio não se relaciona somente ao ambiente doméstico ou às obrigações sociais que se pretendem cumprir, mas também a uma vida compartilhada, nascida a partir de uma amizade e nutrida através dos anos. Conclui-se, portanto, que ao adentrarem de forma tão ativa na vida um do outro, os personagens acabam por se tornarem, também, cônjuges, mas, sentimentais, sem ligação sexual, apenas afetiva.

Ao partirmos para a visão jurídica, adentramos numa esfera que corrobora para a validação deste “matrimônio”, definido como um encontro de almas. Há tempos, o conceito de família tem sofrido bastante debate e constantemente se tem modificado. A intenção é a de se validar o enorme número de uniões em suas diversas formas. Como resultado desses debates,

alguns relacionamentos já podem, juridicamente, ser considerados unidades familiares, de acordo com a proposição de que não há necessidade de existirem sexos opostos para a composição, já que, segundo a jurista Dias (2016, p. 14):

O afeto foi reconhecido como o ponto de identificação da família. É o envolvimento emocional que subtrai um relacionamento do âmbito do direito obrigacional - cujo núcleo é a vontade - e o conduz para o direito das famílias, cujo elemento estruturante é o sentimento de amor, o elo afetivo que funde almas e confunde patrimônios, fazendo gerar responsabilidades e comprometimentos mútuos.

Fica evidente, então, que o afeto dos personagens Bentinho e Escobar caminha para uma identificação familiar. O sentimento que ambos nutrem um pelo outro os torna ainda mais próximos e permite que entendamos essa relação a partir de uma nova ótica, sem adentrarmos numa relação carnal, apenas no que concerne ao carinho, às vidas cruzadas e ao convívio após o casamento.

O relacionamento de Bento Santiago e Ezequiel Escobar assume um caráter muito importante, principalmente depois de estarem casados. As visitas constantes a casa um do outro, as festas e bailes em que iam acompanhados de suas esposas acabaram por tornar todos ainda mais próximos. A relação dos personagens com

suas mulheres identifica a ideia de posse patriarcal. Ambas tornam-se conquistas ostentadas pelos maridos para uma sociedade da época: sexista e conservadora. Bentinho exhibe Capitu pelas ruas como merecido troféu. No capítulo “Os braços”, podemos confirmar esse propósito e entender o relacionamento como um meio de comprovação da masculinidade. Como se verifica no trecho a seguir:

Eram belos (os braços), e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora, que eram então de menina, se eram nascidos, mas provavelmente estariam ainda no mármore, donde vieram, ou nas mãos do divino escultor. Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento (ASSIS, 2012, p. 167).

Nesta parte do livro, observa-se um deslumbramento de Bentinho pelos ombros nus de Capitu e o encantamento que eles causavam nas noites do Rio de Janeiro. Entretanto, os acontecimentos subsequentes permitem uma nova interpretação sobre os fatos. Num dado momento, Bentinho é alertado por Escobar acerca dos olhares de admiração de outros homens sobre sua esposa. O que, anteriormente, não havia incomodado o rapaz, traz uma noção de que o sentimento real foge da esfera do afeto e vai ao encontro do que podemos assegurar como posse. Escobar

se sente também dono do comportamento de Sancha, como se percebe em sua fala: “Sanchinha também não vai, ou irá de mangas compridas; o contrário parece-me indecente” (ASSIS, 2012, p. 167). Essa forte relação, em que as “intromissões masculinas” são permitidas, mostra o quão próximo os casais haviam se tornado e denuncia a cumplicidade masculina em preservar as funções sociais de suas esposas, como mulheres do século XIX, submetidas às ordens de seus maridos, que, muitas vezes, eram disfarçadas de um cuidado em relação à reputação um do outro. Conclui-se, desta forma, que há um forte relacionamento homoafetivo que se destrincha por meio destes pequenos gestos de cuidado e de preocupação, pois, segundo a própria visão jurídica, o conceito de matrimônio é muito amplo. Segundo Dias (2016), não é o exercício da sexualidade que mantém o casamento. São muito mais a afetividade e o amor. Não podendo a ausência do contato físico de natureza sexual desvalidar este conceito.

4 SER OU NÃO SER É UMA QUESTÃO MACHADIANA

A relação homoafetiva entre os personagens se cria a partir de possíveis inferências sugeridas pelo texto. A troca de confidências reforça a ideia de que Bento e Escobar tinham uma forte ligação e que a confiança era recíproca. Desta maneira, ao observar-se atentamente alguns trechos da obra, pode-se encontrar indicadores dessa intimidade, verificando-se uma forte

cumplicidade revestida de um amor entre pessoas do mesmo sexo.

Como se observa em:

Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até o fundo do quintal. **A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro.** Também há fechadas e escuras, sem janelas ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões (ASSIS, 2012, p. 142, grifo nosso).

O próprio narrador reafirma o sentimento de admiração pelo rapaz e demonstra quanto estava envolvido nesta relação de amizade que, em seguida, viria a se tornar ainda mais íntima. Na metáfora “A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta...”, nota-se que a relação dos rapazes é, de fato, bastante incomum para época, uma vez que não houve resistência do protagonista ao deixar o jovem Escobar adentrar seus assuntos íntimos, tecer comentário, que, de alguma maneira, mudaram o percurso da sua própria história. O ambiente eclesiástico, evidentemente patriarcal, tende a reprimir esta relação. O resultado é a rejeição de ambos às regras e costumes desse lugar, tornando-se seminaristas diferenciados, cujos hábitos são repreendidos sutilmente pelos padres e por outros seminaristas, incomodados com seus gestos excessivos e sem moderação. Ao

final do capítulo XCIV, Escobar propõe que aquela relação seja ainda mais próxima, como apresentado no fragmento: “-Fiquemos ainda mais amigos que até aqui” (ASSIS, 2012, p. 201), e isto sugere outro tipo de relacionamento, longe das amarras eclesiásticas e fora da visão masculina que os recrimina.

Bento Santiago e Ezequiel Escobar torciam pelo sucesso um do outro em suas carreiras. Tanto que a própria Dona Glória, mãe de Bentinho, fora a primeira a investir nos trâmites comerciais de Ezequiel, segundo demonstrado no trecho: “[...] a pedido meu, minha mãe adiantou-lhe alguns dinheiros, que lhe restituiu logo que pode” (ASSIS, 2012, p.207). O mesmo aconteceu quando Bentinho iniciou sua vida profissional como advogado. Devido à sua grande influência e altivez social, Escobar interveio com um advogado célebre para que admitisse o jovem amigo à sua banca, dando-lhe assim algumas procurações (ASSIS, 2012).

Segundo Borges (2014), essa ideia de companheirismo toma uma conotação fortemente conhecida como “compadrio”. Trata-se de uma prática feita por famílias mais ricas com o objetivo de ajudar membros de famílias mais pobres, cuja intenção de companheirismo econômico não se identifica com a relação afetiva de Santiago e Escobar, já que ambos pertenciam à burguesia da época. Por outro lado, há na relação entre essas personagens, uma estratégia de homossociabilidade. Por motivos sócio-financeiros, as famílias dos compadres chegavam a morar juntas, “possibilitando maior amizade íntima entre dois homens,

que eram exclusivamente heterossexuais socialmente (...). Sob o manto do compadrio é que as relações homoeróticas aconteciam” (BORGES, 2014, p. 91).

Nessa perspectiva, a ideia do compadrio deve ser entendida não somente como uma ajuda financeira, mas como forma de estreitamento dos laços entre Escobar e Bento, criados no seminário. Isso é confirmado na cumplicidade social existente entre casais e compõe um quarteto conjugal, evidenciado pelas visitas constantes de um à casa do outro e na vida pública comum, reforçada em sua participação conjunta em eventos e bailes. Esses exemplos fortalecem ainda mais a hipótese levantada neste trabalho de que Escobar/Sancha e Santiago/Capitu são cônjuges sentimentais, cuja relação de afeto se torna ainda mais complexa devido as esposas serem amigas na adolescência, assim como seus maridos no seminário. Desse modo, se cria um ciclo de dependência emocional intensificado quando os pares trocam também afeto.

A morte de Escobar apresenta forte significado no que diz respeito à primeira “viuvez” de Bentinho. Ao deparar com a figura do amigo morto no caixão e ao ter a difícil missão de proferir algumas palavras em seu velório, o narrador compara aquele momento com a dor de Príamo, ao perder seu filho Heitor. Na *Ilíada* de Homero, a dor da perda é ainda maior em Aquiles que, na guerra de Tróia, descobre que seu “amigo” Pátroclo havia sido morto por Heitor (BARICCO, 2017). Há também, de certa forma, um forte ciúme de Bentinho por Capitu, quando nota

o olhar de pesar da esposa em direção ao cadáver. O olhar dela causa desconforto e ciúmes no marido. Esse incômodo pode ter uma dupla interpretação. Além de revelar uma possível traição da mulher, indica um ciúme do próprio desejo existente no olhar feminino. Como se nota no trecho: “Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto, nem palavras desta [...] como se quisesse tragar também o nadador da manhã” (ASSIS, 2012, p. 195).

O olhar da esposa sobre o corpo do amigo íntimo provoca a cólera, cujo ciúme pode ser um vetor que indica dois lados: o ciúme de Escobar em Capitu ou o ciúme de Capitu querer estar em Escobar no seu corpo morto. Em contrapartida, o sentimento em destaque na narrativa é o pesar de Bento pela partida eterna do amigo. Desta forma, compreende-se este estupor do personagem como uma dissimulação de sua dor, uma vez que, por estar rodeado por pessoas, não poderia deixar transparecer nada mais do que uma forte amizade entre homens. Como podemos observar abaixo:

Não era só a emoção nova que me fazia assim, era o próprio texto, as memórias do amigo, as saudades confessadas, os louvores à pessoa e aos seus méritos; tudo isto que eu era obrigado a dizer e dizia mal. **Ao mesmo tempo, temendo que me adivinhassem a verdade, forcejava por escondê-la bem** (ASSIS, 2012, p. 196, grifo nosso).

No decorrer da narrativa, Bentinho profere o discurso em homenagem a seu amigo de forma comedida, transformada a elegia sentimental em exaltação do homem público e honrado. A sugestão de um possível segredo emocional pode ser também uma alusão a um velado relacionamento homoafetivo, motivo por que há um predominante sentimento de desconforto de Bentinho, que busca esconder a todos um segredo maior do que a sua dor.

Outra interpretação possível é de como o olhar de Capitu pode denunciar uma possível traição por parte de Escobar. Embora estivessem num relacionamento homoafetivo, em que o carnal não se configura como parte importante, ambos mantinham relações sexuais com suas esposas e isto fica claro com o nascimento dos filhos de Escobar e do pequeno Ezequiel. O que acontece, agora, é a inversão da história machadiana: o ciúme é pelo amigo, não pela esposa. O momento de fúria se mistura com a dor da perda e a ideia de ter sido traído pelo seu maior confidente. Ferido, Bentinho se entrega aos devaneios do ciúme, o que fica bastante claro no capítulo “O discurso”, quando afirma: “tive um daqueles meus impulsos que nunca chegavam à execução: foi atirar à rua caixão, defunto e tudo” (ASSIS, 2012, p. 195). Imaginar que Escobar o traía era inconcebível, tanto que, nem a memória de seu corpo já morto poderia frear o ato de cólera.

Após a morte de Escobar, Bentinho expressa uma tristeza silenciosa. A comoção dos olhos de Capitu o intriga: seu “amigo” e sua esposa seriam amantes? Mesmo com a dúvida que parece corroer sua consciência, Santiago aparenta um arrependimento,

referente a seu discurso fúnebre proferido no velório e, ao mesmo tempo, à sua reação de revolta por tê-lo despedaçado. Como fica claro no trecho:

No dia seguinte, arrependi-me de haver rasgado o discurso, não que quisesse dá-lo a imprimir, mas era a lembrança do finado. Pensei em recompô-lo, mas só achei frases soltas, que uma vez juntas não tinham sentido. Também pensei em fazer outro, mas era já difícil, e podia ser apanhado em falso pelos que me tinham ouvido no cemitério (ASSIS, 2012, p. 200).

Os laços afetivos se tornam, aqui, muito importantes, o que valida o encontro de almas, defendido por Platão (2008) em seu banquete. A diferença é o desfecho trágico dessa relação, pois há uma ruptura abrupta de dependência de almas, fazendo com que ambas voltem a estar seccionadas. A morte do amigo marca um novo momento na vida de Bento, dado que os fatos que seguem na narrativa reforçam ainda mais o laço profundo de homoafetividade existente entre ele e Escobar. O ataque de cólera presente no capítulo “Olhos de ressaca” ressignifica a ideia de ciúmes e a quem ele está sendo direcionado. O personagem tinha uma cumplicidade com Escobar tamanha que beira o sentimento de posse, próprio às paixões avassaladoras. Tanto que o olhar de sua esposa sobre o cadáver do amigo atenua o sentimento de perda

de Bento, pois o leva a concluir que havia uma possível relação de intimidade entre esposa e amigo, rachando a exclusividade emocional homoafetiva. Conclui-se, portanto, que a morte proporciona a Santiago o retorno ao estado de incompletude, tornando-se o “Casmurro” solitário e amargurado apresentado no início da narrativa. Isso acontece porque vive o peso da ausência de alma “gêmea”, estando fadado a viver o resto de sua vida sem quem o compreenda. Há, então, uma viuvez sentimental, carregada de afeto, remorso e, claro, dúvida.

Por uma visão psicanalítica da obra, a partir do conceito de paranoia e narcisismo abordado por Freud (1914), se formula uma nova ótica acerca do ciúme de Bento Santiago, já que, agora, compreende-se como alguém que tem seu afeto vertido a alguém do mesmo sexo. Impossibilitado de qualquer demonstração pública desse tipo de afeto masculino, cria-se um sujeito paranoico que duvida de tudo e de todos, numa reação própria a um mecanismo de defesa pessoal. Dessa maneira, se torna possível a interpretação de um forte desejo em possuir um corpo que não tem.

O paranoico luta contra uma intensificação de suas tendências homossexuais, algo que remete, no fundo, a uma escolha narcísica de objeto. Sustentava-se também que o perseguidor, no fundo, é alguém que o indivíduo ama ou amou. Da junção dessas duas teses resulta que o perseguidor tem de ser do mesmo sexo que o perseguido (FREUD, 1914, p.148).

Ver Capitu contemplar o corpo de Escobar reafirma o próprio desejo de Bento, que, numa visão narcisista, é o de possuir o que não era seu, pois o narciso procura no outro – objeto amado – a semelhança que garanta a sua própria felicidade e existência. Logo, a possível relação homoafetiva entre os personagens Bento Santiago e Ezequiel Escobar é vista como uma mola propulsora para o entendimento do conceito da homoafetividade, revisitado por este trabalho, uma vez que entende como uma formação identitária do ser que é capaz de relacionar-se com alguém do mesmo sexo, mas que foge da esfera sexual.

No capítulo “A mão de Sancha”, é possível notar uma admiração comedida pelo corpo do amigo. Ao dizer que iria, no dia seguinte, enfrentar o mar revolto de Botafogo, Escobar sugere que o amigo – incrédulo de tal capacidade – toque-lhe os braços a fim de ver como eram rígidos e fortes. Bentinho, sem muita resistência, apalpa-lhe os membros, infringindo duras regras da sociedade masculina da época. Isso fica comprovado no seguinte trecho:

Apalpei-lhe os braços, como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. Não só os apalpei com essa ideia, mas ainda senti outra cousa; achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja (ASSIS, 2012, p. 189).

Esse ato de intimidade entre os dois amigos aproxima ainda mais a ideia de afetividade masculina que não era aceitável para época, ao se levar em consideração os padrões machistas e patriarcais. A inveja que sentira se fez possível porque Bentinho não tinha o corpo atlético do amigo. E isso era algo humilhante, já que, com o passar dos anos, Escobar sofrera mudanças significativas na aparência, o que deixa parte dos aspectos andróginos para traz. A admiração pelo amigo é presente em muitas partes da narrativa e o carinho que ambos nutriam acaba por escorregar e sai pelas frestas, o que fica subentendido nas entrelinhas, como é possível observarmos essa troca, no seguinte fragmento:

Uma só vez olhei para o retrato de Escobar. Era uma bela fotografia tirada um ano antes. Estava de pé, sobrecasaca abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida ao peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade. A moldura que lhe mandei pôr não encobria a dedicatória, escrita embaixo, não nas costas do cartão: **“Ao meu querido Bentinho, o seu querido Escobar** (ASSIS, 2012, p.186, grifo nosso).

A fotografia é um objeto de estudo sobre a memória muito importante, uma vez que se liga ao conceito de afeição. Ao eternizar determinando momento por meio de uma foto,

queremos, também, eternizar um sentimento, um lugar ou pessoa. A dedicatória é um ponto importantíssimo para o entendimento da relação homoafetiva entre os personagens, pois vai de encontro aos costumes da época, estando bem evidente uma relação mais íntima entre ambos, comprovada na própria estruturação do bilhete: “Ao meu querido Bentinho, o seu querido Escobar” (ASSIS, 2012, p. 186). Os usos de pronomes possessivos e do diminutivo expressam linguisticamente o carinho existente entre os dois amigos que pode ser comparado com o excessivo apelo sentimental existente entre amantes. No livro, essa relação parece se manter oculta aos olhos de Capitu, de suas famílias e, principalmente, da sociedade. Longe de qualquer suspeita e submersa em camadas de segredos os quais eram compreendidos apenas pelos rapazes em sua privacidade.

Embora a morte de Escobar tenha causado a primeira “viuvez” de Bento, ele mantém o relacionamento com Capitu e camufla seu luto e sua desconfiança, ao viver um casamento morno, fruto da dúvida, alicerce que Machado bem edificou para construir seu emaranhado de sentimentos conflituosos. Entretanto, dentro de sua própria casa, a denúncia do relacionamento entre o amigo e a esposa torna-se cada vez mais sólida para Santiago, pois ela tinha nome, sobrenome e trejeitos. Chamava-se Ezequiel, como o velho e defunto amigo. Segundo o narrador-personagem, Capitu fora a primeira a encontrar indícios da semelhança entre o filho e Escobar. O fato de Capitu apontar estas semelhanças foi, talvez,

uma tentativa de transformar o fato em algo comum, e tornar a semelhança do filho e do defunto numa mera coincidência. Como se pode concluir no seguinte trecho:

- Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? perguntou-me Capitu. Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar. Olha, Ezequiel; olha firme, assim, vira para o lado de papai, não precisa revirar os olhos, assim, assim... (ASSIS, 2012, p. 203).

Ao expor essas características e associá-las a Escobar, Capitu acaba por acender, novamente, a dúvida sobre a traição. Bentinho passa a observar os traços e modos do pequeno Ezequiel e, aos poucos, vai encontrando o velho amigo dentro de casa. Com o passar dos anos, a aversão ao filho ganha mais força, visto que a semelhança se torna ainda mais clara, como uma pintura abstrata que ganha corpo e forma em seu processo de gênese. Há, dessa forma, uma ruptura na identidade de Santiago, já que o sentimento de traição em relação à sua esposa e ao seu amigo do seminário só é reforçado com o crescimento do “filho”.

O fato de o filho imitar Escobar e do incômodo que isso lhe causa é uma reafirmação da imponência masculina do falecido na vida de Bentinho. O reconhecimento de si mesmo no amigo, no que diz respeito à identidade homoafetiva, sofre um grande

impacto. Ao acreditar na traição, já não era mais o Bento Santiago do seminário que se lembrava do companheiro, mas o Dom Casmurro que o via na face do filho e criava uma nova forma de projeção. O que antes era uma identificação homoafetiva, própria ao espelho de um no outro, passa a ser uma rejeição do possível desejo de seu amigo sobre sua mulher, enquanto propriedade de um patriarca.

Essa ruptura na identidade de Bento Santiago é fruto de várias outras que existem dentro dele. Essa concepção acerca de sua mudança, a partir do contexto da traição, é explicada por Hall (2006, p. 13), que sugere que: “O sujeito assume identidades diferentes, em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do eu”. Desse modo, após consolidar a ideia da traição, Bentinho acaba assumindo outra identidade, tornando-se um ser carregado de dúvidas e amargurado. A escrita de seu romance, portanto, é uma tentativa de refazer os passos do passado, segundo a perspectiva da memorização para a autocompreensão. Pode-se, então, concluir que Bento viveu certo desconforto consigo mesmo, uma vez que a morte de Escobar encerra a parte de sua vida em que experimentara o afeto masculino, enclausurando, por sua vez, o sujeito homoafetivo que existia dentro de si. Fica claro, portanto, que ao assumir o papel de chefe familiar, ele assume uma nova identidade, num processo de identificação com os padrões aceitos da época, contradizendo a sua identidade anterior, pois, segundo Hall,

[...] em vez de falar de identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos pelos outros (2006, p. 38-39).

Desta forma, ratifica-se a ideia de um indivíduo que, por meio do processo de identificação com outrem, mantém-se fora do eixo. E, modifica-se, sempre, com o objetivo de se encaixar e se manter fora dos holofotes da sociedade (preconceituosa e punitiva), mesmo que isso possa custar a sua essência. No fim da narrativa, no capítulo “O regresso”, Bentinho, agora Casmurro, relata o reencontro com o filho “exilado”. Tê-lo frente a frente era como trazer o antigo amigo de volta à vida. Segundo a narração do próprio Santiago, não havia nada no rapaz que não lembrasse Escobar. Desta forma, era como preencher uma saudade deixada pelo amigo, mesmo que isso causasse dor, posto que, ver o filho, era confirmar a traição. Como fica claro a partir das memórias do narrador, no seguinte excerto:

Ao entrar na sala, dei com um rapaz, de costas, mirando o busto de Massinissa, pintado na parede [...] Não me mexi,

era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário São José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as cores que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo (ASSIS, 2012, p. 220).

Encontrar em Ezequiel, o filho, características que lembram Escobar, reafirma a ideia de obsessão por parte de Bentinho. A possibilidade do que não viveram transforma a memória do amigo em um fantasma que o atormenta, seja pela possível traição cometida, seja pelo vazio que ele deixou. Capitu, por sua vez, é exilada. Morre longe de seu marido, impedida de receber um último afeto, um último olhar, um gesto de compaixão. O seu casamento com Bentinho, como já fora citado anteriormente, tornara-se de aparência após a viuvez homoafetiva. Dessa maneira, a narrativa se desdobra em visitar a relação entre homem e mulher, mas, também, permite observarmos, através de um novo prisma, o conceito de relacionamento homoafetivo, trazido a partir de personagens masculinos que tem um encontro de almas, mas que, no fim, são separadas: seja pela morte, seja pelas normas que regem uma sociedade preconceituosa.

Embora Santiago tente esboçar uma possível semelhança entre o filho e o amigo, a própria narrativa, a partir das palavras do personagem, rompe com esse artifício. A aparência do garoto, objeto de associação por parte de Bentinho, muitas vezes, causa

certa ambiguidade na avaliação dos fatos. A dúvida se baseia na descrição física do pequeno Ezequiel que, muitas vezes, é mostrado como um garoto comum, sem nenhum resquício de similaridade com Escobar.

Assim, “o caro leitor” machadiano passa a ter a impressão de que Bento cria uma rede de informações para comprovar uma semelhança que, de fato, não existe. Esta hipótese é evidenciada no trecho anterior: “um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as cores que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo” (ASSIS, 2012, p. 220). Essa descrição confirma o desejo de Bento em denunciar o adultério de Capitu. Contudo, o próprio narrador acaba por trair sua argumentação, admitindo a existência de traços do “filho” diferentes dos de Escobar, como: estatura, biótipo corporal e cores. Posto isso, verifica-se um ciúme exacerbado, capaz de criar situações inexistentes. Por outro lado, no capítulo “Capitu entra”, a similaridade entre o pequeno Escobar e o finado amigo pode ser notada num diálogo entre o casal, enquanto observam a foto de Escobar e cruzam olhares, comprovando uma possível semelhança “denunciadora”, registrada na fala da própria Capitu: “Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança. A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada” (ASSIS, 2012, p. 213).

Há, portanto, no romance inteiro, visto que é narrado e observado pelos olhos enciumados e hesitantes do atormentado personagem, um conflito entre o que pode ser real ou não. E

isso é ainda mais ressaltado pela fala enigmática de Capitu, já que o futuro apresenta um rebento cuja face é revelada para o leitor segundo duas perspectivas contraditórias: as impressões de Bentinho e os possíveis traços peculiares do filho (FLORÊNCIO; SANTOS, 2020). Desse modo, Machado de Assis acaba por sustentar uma ambiguidade fascinante, visto que as hipóteses de traição ou inocência de Capitu se tornam inviáveis, já que a história é contada pelo olhar de um homem também ambíguo no seu amor pela mulher e pelo amigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível observar que Machado de Assis buscou, em sua obra, explicar diversas problemáticas, a fim de apontar muitas das chagas da sociedade brasileira do século XX. Fica claro, porém, que, entre todas as que foram expostas, a temática da traição feminina se sobressaiu, dada a época em que se passara na narrativa e de como a mulher era vista pelo patriarcado. Contudo, o presente artigo reforça a ideia de que Bentinho se apresentava, muitas vezes, como um indivíduo camaleônico que usava o ciúme para camuflar a sua real essência. A figura de marido traído acabou por mascarar sua natureza, e o obrigou a esconder seus desejos homoafetivos após a morte do parceiro de alma. Bentinho, portanto, se torna prisioneiro de si e de seus próprios desejos, e se transforma num sujeito amargurado. A partir disso, se estabelece a imagem do marido “zeloso”, cujo ciúme doentio é capaz de gerar dúvida sobre

o caráter de sua esposa e a possível “não paternidade” do seu único filho. A personalidade de Santiago pode ser vista como desviante dos conceitos de masculinidade esperados pela época. Ao final das contas, a dissimulação da esposa é uma projeção de sua própria dissimulação que, discretamente, deixa pistas para o leitor de uma existência, marcada pela contensão de sentimentos que não são facilmente desvendados devido à sua própria complexidade.

Assim, a análise da obra machadiana associada às discussões existentes na literatura *queer* e nos estudos culturais, potencializam novas visões acerca de possíveis interpretações da obra de Machado que se desvinculam da temática-matriz da análise literária da obra: a possível traição de Capitu. Dessa maneira, a relevância desse estudo é fixada na possibilidade de adentrarmos em uma nova esfera interpretativa, julgando importante analisar a relação existente entre Bento Santiago e Ezequiel Escobar, apresentando uma nova interpretação sobre “Dom Casmurro”, com base na hipótese da relação homoafetiva entre os dois personagens, a partir dos estudos sobre identidade fomentados por Hall (2006) indispensáveis à compreensão da formação do indivíduo homoafetivo presente nos personagens, uma vez que encontram um no outro a similaridade e a diferença que os tornam díspares, divergindo do arquétipo masculino do século XIX.

Nesse trabalho, observou-se a construção identitária conjunta dos personagens, desde a convivência no seminário à cumplicidade na vida adulta. Constatou-se, portanto, que ambos compartilham de tal modo as suas relações afetivas que acabam

por vivenciar um relacionamento entre cônjuges sentimentais. Logo, a obra de Machado torna-se um objeto de estudo para as relações contemporâneas, já que as situações apresentadas na narrativa podem ser facilmente identificadas com circunstâncias ocorridas ainda hoje. Acredita-se que sua linguagem atravessa gerações, pois proporciona provocações pertinentes em pleno século XXI. O estilo de escrita de Machado tem uma *dificuldade grande em envelhecer*, segundo seus estudiosos, visto que é artisticamente inovadora, rebuscada em detalhamento linguístico e precisa em informações, o que lhe confere, além de coesão e coerência impressionantes, um rigor interpretativo. Nada é dito além ou aquém daquilo que se quer dizer. No entanto, muito se é compreendido pelo que não é dito, mas paira no ar, contextual ou psicologicamente perceptível. Rerler “*Dom Casmurro*” é estar aberto a novas perspectivas, visto que nenhum contexto de leitura é igual a outro, visto que a qualidade de uma obra de arte não é maculada pelo passar do tempo.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado (1874). **A mão e a Luva**. Recife: Prazer de Ler, 2012.

_____. (1899/1900). **Dom Casmurro**. Recife: Prazer de Ler, 2012.

BARICCO, Alessandro. **Homero, Ilíada**. Tradução Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama, 2017.

BORGES, Claber. **Indícios homoeróticos em Dom Casmurro**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2014.

DIAS, Maria Berenice. **Manual de direito das famílias**. 4. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais LTDA, 2016. *E-book*.

FOCAULT, Michel (1984). **História da sexualidade**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Revisão técnica José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

FLORENCIO, Roberto Remígio; SANTOS, Carlos Alberto Batista. **A mulher da/na literatura popular nordestina: notas sobre a misoginia na literatura brasileira**. Revista Athena, ISSN 2237-9304 - vol. 19, nº 2, 2020.

FREUD, Sigmung (1914). Introdução ao narcisismo. *In:_____*. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

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

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: Na Introduction**. New York: New York UP, 1996.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates Banquete**. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2008.

RUAS, Manuela; RABOT, Jean-Martin. **Desvios Identitários do Gênero: o imaginário e a subversão andrógina**. *In: COELHO, Pinto Zara; FIDALGO, Joaquim. Comunicação e cultura: II Jornada de Doutorandos em Ciências da Comunicação e Estudos Culturais*. Braga, 2013.

artigo acadêmico

O GÊNERO POLICIAL E OS VIESES DA VIOLÊNCIA EM *A GRANDE ARTE*, DE RUBEM FONSECA

Teresa Cristina de Oliveira Porto¹

RESUMO

Este artigo visa analisar, seguindo o método crítico analítico, a obra *A Grande Arte* de Rubem Fonseca sob a perspectiva da teoria dos gêneros literários, no intento de apreender como a visão de mundo do escritor sobre o tema da violência torna-se realidade formal no e pelo discurso romanesco. Para isso, esta pesquisa se fundamenta na discussão do subgênero policial, sob a ótica da configuração genérica do gênero romance em Lukács (2000), assim como pelo viés do gênero discursivo, que Bakhtin (2010) elucida como sendo enunciados caracterizados de conteúdo temático, estilo e construção composicional específica.

Palavras-chaves: *A Grande Arte*. Romance Policial. Violência.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar, siguiendo el método analítico crítico, la obra *A Grande Arte* de Rubem Fonseca desde la perspectiva de la teoría de los géneros literarios, en un intento de aprehender cómo la cosmovisión del escritor sobre el tema de la violencia se convierte en una realidad formal en la y por el discurso novelístico. Para ello, esta investigación se basa en la discusión del subgénero policial, desde

¹ Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI); especialista em Metodologia do Ensino de LP e LE (Uninter); mestra em Letras – Literatura, pela Universidade Federal do Piauí (UFPI).

la perspectiva de la configuración genérica del género novela en Lukács (2000), así como del sesgo de género discursivo, que Bakhtin (2010) dilucida como enunciados caracterizados por contenido temático, estilo y construcción compositiva específica.

Palabras clave: *A Grande Arte*. Novela policial. Violencia.

INTRODUÇÃO

O gênero policial foi concebido a partir de Edgar Allan Poe, no século XIX, por meio da obra *Os crimes da Rua Morgue* (1841), publicada em folhetins. Poe é considerado o pai do gênero por criar a forma, os métodos e os processos psicológicos que o caracterizam. São narrativas, em essência, tratam de crimes, da investigação de tal delito e da descoberta do criminoso (passo em que se centra a curiosidade do leitor aficionado em tal gênero).

No entanto, a intenção de Poe não era que esse tipo de narrativa fosse um gênero realista; ao contrário, “queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico – se vocês assim preferirem – mas, um gênero fantástico da inteligência, não apenas da imaginação; de ambas as coisas, naturalmente, mas, sobretudo, da inteligência” (BORGES, 2001, p. 225).

Com essa invenção de Poe, levanta-se a discussão se existem ou não gêneros literários. Todorov (2011) aponta a tendência romântica e pós-romântica de rejeitar os gêneros sob o argumento de que são generalistas e inúteis: obras genuínas inventam sua própria forma, apenas as obras medíocres satisfazem as normas predicadas pela diversidade de gêneros literários.

Antecipando as reflexões da estética da recepção, Borges (2001, p. 220) afirma que “os gêneros literários dependem, talvez, menos dos textos que do modo como estes são lidos. O fato estético requer a conjunção do leitor com o texto, para só então existir”. O gênero policial, neste sentido, seguindo as intuições do escritor argentino, contém índices que o leitor, uma vez acatando-os, trilha uma leitura marcada pelo ensejo de se embrenhar pelos indícios – pistas e falsas pistas – disseminadas pelo narrador ao longo da obra, com o fim de desvendar o mistério de um ou vários assassinatos.

Pode-se, sem dúvida, questionar o caráter generalista da classificação das obras em gêneros literários; no entanto, negar que os textos contêm pistas e indícios que pressupõem estratégias específicas de leitura, fato que permite agrupá-las numa classificação determinada, parece incongruente. Nessa mesma perspectiva, Boileau e Narcejac (1991, p.7-8) ressaltam que “o romance policial é precisamente um gênero literário, e um gênero cujos traços são tão fortemente marcados que não evoluiu, desde Edgar Poe, mas simplesmente desenvolveu as virtualidades que trazia em sua natureza”.

Ao considerar a assertiva de Borges e para melhor apreensão da discussão de gêneros, esta pesquisa busca elucidar de teóricos no que concerne a essa questão. Para isso, recorre-se aos estudos de teóricos como Lukács e Bakhtin.

Em *A teoria do romance*, Lukács (2000) discute sobre as classificações dos gêneros. O teórico aborda desde o épico,

quando o homem grego vivia no equilíbrio de uma estrutura fechada; a epopeia, em que o homem sai em busca de aventuras, portanto, desconhece o real perigo da descoberta; e a tragédia, paradigma de um ser extremamente solitário, que se debate contra a inexorabilidade do destino.

Com a supressão desse equilíbrio homem-mundo, surge o gênero romance, que se compõe de uma fusão paradoxal de fatores heterogêneos e descontínuos, tendo sua coerência atingida pela forma que, diferente de outros gêneros, está sempre em processo.

Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: ei porque elas têm ou de estreitar e valorizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo (LUKÁCS, 2000, p. 36).

No romance, o homem rompe com a harmonia do universo fechado; percebe-se, então, a ruptura do sujeito com o mundo, que almeja uma totalidade em um ambiente despedaçado. Não obstante, uma expressão de quebra da unidade, que Lukács denomina epopeia moderna; o herói se ajusta a sociedade, numa tentativa de superação das formas sociais de vida.

Já no viés proposto por Bakhtin, quanto aos gêneros discursivos, ressalta que estes são heterogêneos e “demasiadamente abstratos e vazios” (BAKHTIN, 2010, p.266). Classifica-os em: primários, os mais simples; e secundários, os mais complexos (dramas, pesquisas científicas, romances). Volta sua atenção ao processo de produção dos gêneros discursivos, considerando a relação intrínseca entre a utilização da linguagem e as atividades humanas.

Para o teórico, o que deve ser ponderado é o domínio de sentido que o texto emprega no gênero ao qual pertence. No nível discursivo, o romance policial clássico é um texto figurativo, que tenta simular o mundo real. Nesses romances estão as figuras do assassinato, do criminoso, do detetive, da investigação, do cadáver, que retomam o tema do crime.

Com isso, a proposta dessa pesquisa é analisar a obra *A Grande Arte* de Rubem Fonseca, contextualizando-a com a teoria dos gêneros, por considerar a relevância do romance policial como um gênero ainda a ser mais estudado. Por conseguinte, será feito um levantamento genérico sobre o gênero policial e sua representatividade no Brasil, e, por fim, a análise do romance objeto dessa pesquisa.

VISÃO GENÉRICA DO GÊNERO POLICIAL

Sabe-se que o gênero policial surgiu com Poe, ainda no século XIX. Sua proposta era direcionada para a tradição clássica do gênero, em que um mistério é desvendado por uma operação intelectual, ou seja, uma obra da inteligência. Influenciado pelo pensamento positivista no raciocínio e na lógica, sobretudo, no que concerne a revelar o enigma pelo método analítico.

As faculdades do espírito, denominadas “analíticas”, são, em si mesmas, bem pouco suscetíveis de análise. Apreciamos-las somente em seus efeitos. O que delas sabemos, entre outras coisas, é que são sempre, para quem as possui em grau extraordinário, fonte do mais intenso prazer. Da mesma forma que o homem forte se rejubila com suas aptidões físicas, deleitando-se com os exercícios que põem em atividade seus músculos, exulta o analista com essa atividade espiritual, cuja função é destrinçar enredos. Acha prazer até mesmo nas circunstâncias mais triviais, desde que ponha em jogo seu talento. Adora os enigmas, as adivinhas, os hieróglifos, exibindo nas soluções de todos eles um poder de acuidade, que, para o vulgo, toma o aspecto de coisa sobrenatural (POE, 1981, p. 50).

Poe tem uma abordagem mais metafísica. Defende a supremacia da racionalidade sobre a inspiração. Para o escritor, toda a narrativa deve ser bem encadeada, de modo que a princípio já seja arquitetada; o desfecho deve surpreender o leitor. Sendo assim, a reflexão deve sobrepor à ação.

Já outros estudiosos, como Todorov (2011), se propuseram a analisar esse gênero por diversas vertentes. Em seu ensaio *Tipologia do Romance Policial*, ressalva que a noção gênero passou a ser visto pelo viés crítico na modernidade, devido a seu uso abusivo na tradição da literatura clássica.

Borges, por sua vez, defende que nesse momento tão caótico da literatura – a modernidade – tem-se no gênero policial algo que mantém as virtudes clássicas. “Pois não há como entender um conto policial sem princípio, sem meio e sem fim” (2001, p. 230). Além disso, ressalta que a origem intelectual da narrativa policial tem sido deixada à margem, e que os autores têm optado por narrativas mais realistas e violentas, o que não era a proposta do criador do gênero. Esta forma narrativa deveria ser baseada em algo fictício, ou seja, o crime seria desvendado por raciocínios abstratos, e não em delações ou descuidos dos criminosos.

Muitos autores se aventuraram nesse tipo de narrativa. Alguns, no entanto, abandonaram a tradição clássica do estilo, como é o caso de Rubem Fonseca. Seus romances policiais não seguem a linha de um enigma a ser revelado por atributos do intelecto, antes recorre ao método dedutivo. O autor propõe uma desconstrução dessa narrativa ao abordar as questões sociais da

época. Suas obras soam como paródia do gênero, uma vez que os crimes atuam apenas como um disfarce de suas críticas a uma sociedade opressora do indivíduo.

Porém, essas alterações na forma mudam apenas o objeto, mantendo a construção de sentido proposto pelo gênero. Como observa Lukács:

Pode ocorrer que a mudança afete apenas o objeto e as condições de sua configuração, mantendo intacta a relação íntima da forma com a sua legitimação transcendental da existência; surgem então meras alterações formais que, embora divirjam em cada detalhe técnico, não ferem o princípio último da configuração. Mas é possível que a mudança se dê justamente no *principium stilisatinonis* do gênero, que tudo determina, e assim torne necessário que à mesma intenção artística – condicionada de modo histórico filosófico – correspondam formas de artes diversas (LUKÁCS, 2000, p 36-37).

O teórico reforça que não há nenhuma mudança de mentalidade, e sim que essa se orienta para um novo objetivo. Assim, dessas modificações dos parâmetros do romance de enigma surgem novas variações do gênero, como é o caso do romance policial *noir*, também conhecido por romance negro, que se

caracteriza por apresentar histórias que misturam terror, mistério e elementos policiais, nas quais detetives e investigações vão além dos conhecimentos de investigação criminal. É uma literatura policial pós-guerra, e tem como fundadores Raymond Chandler e Dashiell Hammett. Há ainda outras variantes, como o romance processual, de espionagem e suspense (PATREZI, 2009).

As narrativas *noir* diferem-se dos tradicionais romances de enigma, caracterizados por se passarem no tempo do passado, representados pela forma memorialista (observa-se pelo emprego dos verbos no passado); àquelas seguem o correr dos fatos, as investigações se dão ao mesmo tempo em que as ações, portanto, são marcadas pelo tempo do presente.

No contexto do Brasil, o romance policial também ganhou seu espaço de destaque, e muitos nomes como Luís Fernando Veríssimo, Paulo de Medeiros e Albuquerque, Alberto Mussa, Marçal Aquino, Jô Soares, Flávio Carneiro, Felipe Pena, Nelson Motta, Tony Bellotto, Mário Prata, Luiz Alfredo Garcia-Roza, Raphael Montes, Vera Carvalho Assumpção, Olívia Maia, Luiz Eduardo Matta, Roger Franchinni, Luis Biajoni e Tailor Diniz trabalham com esse estilo.

No entanto, apesar de já ser um gênero consolidado, na linha tênue da fronteira, ainda existente, entre “alta cultura” e “cultura de massa”, esse tipo de narrativa é classificada como sendo pertencente a essa última².

2 Cultura de massa aqui entendida pelo conceito de Lima (2000), sito é, as produções culturais voltadas às sociedades de consumo.

No que concerne à produção policial, essa atribuição se deve ao seu contexto introdutório, visto que eram publicações em folhetins, que faziam parte da cultura popular. Até mesmo o acontecimento central das histórias, o crime, em alguns países da Europa era algo que despertava a curiosidade, pois era comum à cultura na época.

Embora exista um preconceito no tocante à recepção do gênero, não se pode negar que já atingiu sua relativa autonomia – e isso se deve ao grande consumo do público leitor. Este crescimento é que dá ênfase à querela entre cultura erudita e cultura de massa, assim incitando as relações de crítica e mercado, cânone e margens. A maturidade dessa narrativa é percebida ao incluir em seu processo de construção as possibilidades de investigação da própria sociedade por meio dos enredos e das personagens. Esse tipo de romance é, portanto, uma crítica às sociedades dos grandes centros urbanos (VIEGAS; PONTES JR.; MARQUES, 2016).

Nessa perspectiva, o viés desse gênero se propõe a pensar a violência. Não obstante, seus objetos são os crimes, assassinatos, corrupção, estupro, tráfico, mistérios que intimidam a população. Geralmente, são narrativas em que o personagem central é também narrador, e que tem como função desvelar um enigma.

Esses personagens se centram nas relações dicotômicas bem x mal, herói x vilão, mistério x solução. São narrativas que apresentam um discurso heterogêneo. De acordo com Bakhtin (2010, p. 42), percebe-se uma pluralidade de discursos, ou seja,

“a comunhão de cada enunciado com uma ‘língua única’ [...] e, ao mesmo tempo, com o heterodiscurso social e histórico (forças centrífugas, estratificadoras)”.

O ROMANCE *A GRANDE ARTE*

O tema policial é um dos mais abordados por Rubem Fonseca, que acabou inaugurando uma corrente literária denominada brutalista³, na década de 70. Isso porque em suas obras são recorrentes os temas como violência, erotismo, crimes, corrupção. Atribui-se essa propriedade de abordar esses assuntos à sua experiência profissional como advogado, comissário de polícia e por ter aprendido sobre medicina legal. Por isso a preferência por personagens que são detetives, advogados, policiais, escritores. Suas narrativas são marcadas por personagens narradores, como é o caso de Mandrake, no romance *A Grande Arte*, publicado inicialmente nos anos 80. É uma narrativa que trata de uma série de crimes que despertam a atenção do criminalista Mandrake na tentativa de solucioná-los.

3 Corrente literária batizada por Alfredo Bosi (1975), em *O conto brasileiro contemporâneo*. O teórico se refere a essa corrente analisando as obras policiais de Fonseca, por considerá-las diferentes dos romances policiais tradicionais. Bosi ressalta que o autor brasileiro constrói suas narrativas atribuindo aos seus heróis (detetives) características mais comuns como as dos demais personagens. Difere-se, portanto, dos detetives tradicionais que recorrem ao método da investigação pela inteligência. Os heróis de Fonseca têm defeitos, comportamento sombrio, são suscetíveis a erros. Suas obras têm um tom mais realista da violência, por isso, denomina-se como brutalista.

O mistério começa a partir do assassinato de uma mulher, cometido por um assassino frio que marca suas vítimas com a letra “P”. Depois disso, um homem chamado Mitry procura o escritório de advocacia dos sócios Mandrake e Wexler, pedindo ajuda para recuperar uma pasta que havia ficado no local do crime. Os magistrados, então, entram em contato com a polícia para terem acesso às informações das investigações e recuperarem o pertence do seu cliente, quando são informados de outro assassinato, e a partir daí começa uma sucessão de crimes, que envolvem a empresa Aquiles, um conglomerado de banco, financeira, agência de corrupção e entreposto de contrabando do tráfico de entorpecentes e prostituição.

[...] Pó e putaria, esse é o negócio deles, uma cooperativa que chamam Escritório Central, integrada por operadores autônomos que não se conhecem uns aos outros e papeloteiros bissexto que só manjam o consumidor no fim da linha e que se forem apanhados não saberão de nada, pois não sabem mesmo (FONSECA, 1990, p. 109).

Fonseca se interessa por, além de desvendar o enigma em torno dos crimes, registrar o cotidiano desprezível das grandes cidades, como desnudar os dramas humanos desencadeados pelas ações transgressoras da ordem. O crime atua como um disfarce do mistério que envolve as atrocidades da sociedade a ser revelado;

a morte não é o ponto alto da narrativa; como afirma Boileau e Narcejac (1991, p. 11), “morte não é nada. O assassinato não é nada. O que transtorna é a selvageria do crime, porque ela parece inexplicável”.

Rafael curvou-se sobre o corpo de Mitry, afastando cuidadosamente os adereços metálicos que cobriam seu mamilo esquerdo. Empunhou a faca firmemente, a cerca de cinquenta centímetros do pequeno alvo que havia escolhido, os músculos do antebraço tensos e os bíceps relaxados. Nunca tivera uma oportunidade como aquela de poder executar um golpe tão limpo e fulminante. Baixou a faca com força e velocidade, fazendo a lâmina penetrar até o cabo no peito de Mitry. O ruído da faca rompendo a carne e a curta e branda expiração de Mitry ficaram no ar alguns segundos. Apoiando a mão esquerda no peito do homem, Rafael retirou a faca, com dificuldade, devido à sucção torácica. Foi ao banheiro, lavou a lâmina. Tirou a roupa e os sapatos. Inteiramente nu, voltou ao quarto [...]

la cortar a garganta das duas moças. Mas antes contemplou-as a dormir. [...] Rafael subiu na cama e, sentando-se sobre as pernas das moças, começou a cortar-lhes os pescoços em rápidos

golpes horizontais. As garotas tremeram convulsivamente e gorgolejaram por alguns instantes, enquanto o sangue jorrava dos cortes fundos das suas gargantas sobre os travesseiros e os lençóis de cetim rosa (FONSECA, 1990, p. 140).

Nesse contexto, percebe-se nas personagens dos romances e contos de Rubem Fonseca certo amoralismo. Em nenhum instante seus personagens são tomados pelo sentimento de remorso ou culpa. Observa-se a perversidade e a frieza nos seus atos, seja nos indivíduos dos estratos superiores ou das esferas mais populares.

Além da violência urbana, o romancista também apresenta outras nuances em seus temas mais complexos, como a solidão dos indivíduos nas grandes metrópoles. Grande parte de seus protagonistas vive de forma oprimida, aturdida pela sensação de isolamento e de vazio na alma; nesse sentido, observa-se a violência do indivíduo contra si, contra os outros por sua condição e de outros contra esse indivíduo solitário. Constata-se essas características em personagens de *A Grande Arte* (1990), *O cobrador* (1979), *A coleira do cão* (1965), *Agosto* (1990), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997).

Em *A Grande Arte*, quase todas as personagens coadunam dessa violência contra si, ou os outros. Mandrake é um mulherengo, que não quer ter relacionamentos fixos por razões que se desconhece, talvez por não conseguir ser fiel a ninguém, nem mesmo a ele.

Mas no momento que se dá conta de que todas as suas amantes o deixaram, sente-se atordoado diante dessa situação.

“Que cara é essa?”, ela perguntou, passando a mão no meu rosto.

“Estou fedendo a sardinha.”

“Eu gosto desse cheiro.”

“Gosta mesmo?”

“Mentira. Vai tomar um banho.”

Quando eu estava debaixo do chuveiro Bebel entrou no banheiro. “Eu jurei para elas que dava o recado e ia embora. Que não me exporia...”

Fiquei calado dentro do box ensaboando o corpo. Me deu vontade de cantar Tomei um ita no norte (coisa mais estranha), mas contive-me. Foi então que ela disse: “Ada foi viajar com Wexler.”

As férias do meu sócio. A waycher mentsch diment...

Eu nada disse. Caiu sabão nos meus olhos, que começaram a arder. Vi, pelo vidro translúcido do box, que Bebel saía do banheiro. Corri e tranquei a porta. Sentei no vaso sanitário e fiquei ali. Fiquei ali.

Quando saí, Bebel havia ido embora. Acendi um Panatela escuro, curto, e deitei na cama, envolto na toalha. Elizabeth veio e deitou sobre meu púbis. Ela não gostava muito de cheiro de charuto. Ou talvez gostasse. De toalha molhada certamente

não gostava. Mas deixou-se ficar, de vez em quando piscando, com sono.
“Pois é”, eu disse. (FONSECA, 1990, p. 211)

Outra forma de violência presente em suas obras é a que o autor exerce contra o leitor. Essa se manifesta pela linguagem, que reflete uma violência discursiva, tanto por meio de expedientes formais (estilo seco e entrecortado, frases curtas), como pelos recursos de conteúdo em situações limite que envolve as personagens. Há uma desmistificação da linguagem: essa linguagem violenta é percebida pelos cortes grotescos, nos quais o leitor é surpreendido por um rompimento de uma sequência lógica da narrativa.

Observa-se essa quebra em algumas partes do livro, por exemplo, na parte 9 da narrativa, que trata da busca de Mandrake por Fuentes, membro da Organização Aquiles e o suspeito de ter lhe esfaqueado e estuprado Ada, sua namorada; no final dessa parte, o advogado se envolve com Mercedes (agente policial disfarçada) para obter informações sobre o boliviano. E o início da parte 10, já começa outro momento da narrativa, que irá mostrar os motivos que levou Fuentes a entrar no crime.

“Voltando ao boliviano... Ele faz o quê?”
“Não sei”. O rosto de Mercedes parecia uma efígie numa moeda de ouro, iluminado pela luz dourada do entardecer.
Ah, as mulheres.

Camilo Fuentes acreditava firmemente que, para sobreviver no mundo hostil em que vivia, era preciso estar preparado para matar. Seu pai fora morto na fronteira porque vacilara ao enfrentar seu assassino. Camilo tinha sete anos quando isso aconteceu, mas seu tio Miguel lhe contara tudo: o homem que matara seu pai era brasileiro, como eram brasileiros os usurpadores de larga parte do território boliviano, um território tão grande que se transformara num dos estados da República Brasil, o vizinho imperialista que, com a conivência de governantes bolivianos corruptos, há séculos roubava as riquezas naturais do seu país. Camilo, na infância e na adolescência, sofrera a arrogância dos seus vizinhos ricos do outro lado da fronteira, aos quais prestava pequenos serviços humilhantes em troca de pagamento miserável. Por esse motivo e outros mais obscuros, odiava os brasileiros (FONSECA, 1990, p 75-76).

Na obra em análise, em alguns momentos da narrativa, o autor quebra os diálogos ou as ações e começa uma outra parte da história. Este recurso da linguagem fragmentada violenta a atuação do leitor diante da narrativa, por ser um estilo que prende a atenção do leitor, pois essa passa a ser também um detetive que busca descobrir o mistério.

Há, também, a presença de várias vozes na narrativa, o que provoca em alguns períodos dificuldades de identificar de quem são os discursos. A heterogeneidade do discurso é uma característica do romance policial.

Eu te amo — escrevi na palma da mão e mostrei para ela. “Vamos embora para casa que eu quero te abraçar.”

“Só depois de comermos o cabrito. Estou morrendo de fome.”

Quando chegamos ao apartamento vi que a porta estava arrombada [...]

[...] Fiquei imóvel, em dúvida sobre o que devia fazer. Automaticamente fui até a mesinha e tirei o telefone do gancho.

“Larga essa merda!”

Eram dois sujeitos, de blusão. Um alto, muito forte, de rosto liso. O outro, de barba ruiva, tinha uma verruga no nariz e uma Browning quarenta e cinco na mão. Foi esse quem falou.

“Quieto.”

Procurei Elizabeth.

“Onde está o filme?”

O grande amarrou minhas mãos atrás das costas, enquanto o outro me apontava a arma.

“Onde está o filme?” O barbudo colocou a pistola na cintura e uma faca apareceu na sua mão.

“Filme?”, perguntei olhando para Ada.

Ela estava muito pálida, paralisada.
O grandão deu um chute na minha canela.
É uma das piores dores que existe, mas
passa logo.
“O videocassete”, disse ele com voz
calma.
O ruivo barbudo estava irritado. “Cassete,
filme, onde é que está? Diz logo.”
Senti o hálito azedo, nervoso, dele.
“Aqui não tem cassete nenhum. Vocês
não revistaram a casa?”
O grandão me deu outro chute.
“Seu puto”, eu disse. (FONSECA, 1990,
p. 56)

O autor constrói sua concepção do objeto à medida que imprime criticamente o discurso, ora se aproximando, ora se afastando dos ideais do outro. Isso se dá a partir de sua visão social de mundo. Sobretudo, quando se observa as vozes distintas, enunciadas pelos personagens que povoam o romance, nota-se que não são emitidas seguindo a uma visão relativista, o que impede a interação e o conflito entre elas.

Nesse sentido, a linguagem empregada no gênero policial, tal como Fonseca o pratica, adquire, muitas vezes, uma significação social em meio aos conflitos travados entre os homens. Bakhtin (2010, p.88-9) ressalta que “ao se constituir na atmosfera do ‘já-dito’, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo”.

Outra característica presente no romance policial é a relação mocinho e bandido, que é uma constante nos romances de Fonseca. Entretanto, não é possível identificar com precisão quem é mocinho e bandido, visto que há ampla transitividade entre ambos, o que pode levar o leitor a supor que Wexler seja o criminoso em *A Grande Arte*, ou até mesmo o próprio Mandrake, como o policial Raul chega a indagar: “Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake” (FONSECA, 1983, p. 296).

Como na maioria dos romances policiais, o detetive desvenda o mistério que cerca a narrativa. Mandrake soluciona os segredos dessa trama, porém, não revela ao leitor o conteúdo da fita cassete, que estava na pasta, elemento que causa todo o mistério e se torna o motim dos demais crimes. Portanto, “o processo de ‘desvendamento’ dos crimes se confunde com o próprio fazer literário, porque a explicação final é produto do diálogo entre diversos textos, não só coletados, mas interpretados e criados pelo narrador/autor” (FIGUEIREDO, 2003, p. 47).

Sobretudo, o desfecho dessa história se dá a partir da interpretação do personagem-narrador – não do autor como se espera. Nesse sentido, Fanini (1991, p. 171) adverte que “a relação dialógica entre discurso citado e discurso citante permite, principalmente ao narrador, orientar-se criticamente em relação à fala do outro, revelando-lhe a limitação, a insuficiência e/ou a pertinência em relação ao alcance e a compreensão do objeto”.

CONCLUSÃO

O panorama do romance policial é vasto e repleto de variações e temas. É evidente que esse gênero vem se destacando entre os críticos e teóricos literários, apesar do preconceito ainda latente diante a chamada cultura de massa, por ser vista como menor. Mesmo os autores investindo em personagens intrigantes e empáticas, na intenção de entreter o leitor, não se pode negar a qualidade e originalidade dos enredos.

Sobretudo, quando se entende o romance policial como um problema, e que, portanto, precisa ser solucionado, visto que sua trama envolve um enigma sobre um crime, sendo este fator um drama social da nossa sociedade. Cabe ao personagem central, que pode ser o próprio narrador, tentar desvendá-lo. Sendo assim, a narrativa gira no entorno das personagens do detetive, da vítima e do assassino.

No âmbito nacional, grandes escritores produziram obras significativas sobre o gênero policial. Fonseca, por sua vez, lançou uma ficção pautada no tema da violência. Grande parte de suas obras apresenta a luta armada e o ódio mútuo de classes como forma de solução, versa sobre os problemas sociais e psicológicos gerados nas grandes concentrações urbanas, como também aborda de maneira explícita a sexualidade, que costuma chocar o moralismo tradicional. Por isso, é considerado pela crítica como um dos grandes renovadores da moderna ficção urbana brasileira.

Temos, então, uma narrativa policial antagônica, que mostra o reflexo do cotidiano urbano brasileiro numa atmosfera de crimes, suspense, subversões, revelações e adultérios, que nem sempre dialogam com as leis divinas ou preceitos éticos. O pano de fundo das narrativas policiais de Fonseca desentranha a violência intrínseca nas relações só aparentemente cordiais que permeiam as trocas sociais entre diferentes classes no Brasil.

Essa pesquisa teve como interesse despertar atenção dos leitores sobre esse gênero, que aborda assuntos que se classificam desde realistas a brutalistas. Mas, principalmente, são narrativas que têm grande valor literário por sua ousadia em tratar de questões que desnudam a sociedade nas mais variadas instâncias. Não há como contrapor o valor do romance policial, como afirma Borges (2001, p. 230): “Eu diria, em defesa do romance policial, que ele não precisa de defesa; lido, agora, com certo desdém, está, contudo, salvando a ordem em uma época de desordem. Esta é uma prova de que devemos ser-lhes gratos e de que tem méritos”.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. In: _____. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas IV**. São Paulo: Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

FANINI, Angela Maria Rubel. O amor e a violência em A grande arte: uma abordagem estético-sociológica. 1991. 177 f. Dissertação (Mestrado). UFPR. Paraná. 1991.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de Massa**. 5. ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.

artigo acadêmico

CANÇÃO E RETÓRICA

Um estudo acerca da inserção de elementos persuasivos na canção *Ontem, ao luar*

Francisco Adelino de Sousa Frazão¹

Robson Bessa Costa²

RESUMO

Este artigo é resultado de uma análise da canção “Ontem, ao luar”, composta por Catullo da Paixão Cearense e Pedro de Alcântara. O objetivo é verificar e evidenciar a utilização de procedimentos retóricos na composição da referida obra dos músicos brasileiros e a relação dessa construção músico-poética com o segundo registro fonográfico realizado por Vicente Celestino, em 1952. Nessa perspectiva, dialogaremos com pressupostos teóricos de Cano (2011), Reboul (2004), Tatit (2002), Sousa (1999), Harnoncourt (1988), dentre outros pesquisadores, como forma de construir o embasamento teórico do nosso texto. Partimos da hipótese de que o “poeta do sertão” soube aplicar coerentemente alguns procedimentos retóricos na busca por amalgamar de maneira coesa sua composição textual à melodia pré-existente de Pedro Alcântara. Para

1 Doutorando em Música (ESMU-UFMG), Mestre em Letras (UESPI), Especialista em Docência do Ensino Superior (UESPI), Professor de Música (IFPI).

2 Pós-Doutorando em Musicologia (ESMU-UFMG), Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela (FALE-UFMG), Especialista em Cravo Université de Montréal, Mestre em musicologia (ESMU-UFMG).

além disso, foi nossa intenção verificar se a interpretação de Vicente Celestino, gravada no ano de 1952, serve para reforçar (ou não) os aspectos persuasivos introduzidos na canção pelos seus autores. Como resultado desta pesquisa, acreditamos que o autor de “Luar do sertão”, utilizando um léxico poético específico e empregando elementos retóricos que realçam certo caráter eloquente à obra, promoveu efetivamente a coerência entre sua letra e a melodia composta por Pedro Alcântara, sendo que estes elementos argumentativos foram inseridos intencionalmente em “Ontem, ao luar” como estratégia para a promoção do convencimento de um receptor/interlocutor virtualizado.

Palavras-chave: Catullo da Paixão Cearense; Pedro Alcântara; Vicente Celestino; Ontem, ao Luar; Canção e retórica.

ABSTRACT

This article is the result of an analysis of the song “Ontem, ao luar”, composed by Catullo da Paixão Cearense and Pedro de Alcântara. This study assumed the objective of verifying and evidencing the use of rhetorical procedures in the composition of the referred song of Brazilian musicians and the relationship of this musician-poetic construction with the second record made by Vicente Celestino, in 1952. In this perspective, we will dialogue with assumptions theorists of Cano (2011), Reboul (2004), Tatit (2002), Sousa (1999), Harnoncourt (1988), among other researchers, as a way to build the theoretical foundation of our text. We started from the hypothesis that the “poeta do sertão” knew how to consistently apply some rhetorical procedures in the search for amalgamating his textual composition in a cohesive way with the pre-existing melody of Pedro Alcântara. In addition, it was our intention to verify whether Vicente Celestino’s interpretation, recorded in 1952, would serve to reinforce (or not) the persuasive aspects introduced in the song by its authors. As a result of this research, we believe that the author of “Luar do sertão”, using a specific poetic lexicon and employing rhetorical elements that highlight a certain eloquent character to the work, effectively promoted the coherence between his lyrics and the melody composed by Pedro

Alcântara, being that, these argumentative elements were intentionally inserted in “Ontem ao luar” as a strategy to promote the convincing of a virtualized receiver/interlocutor.

Keywords: Catullo da Paixão Cearense; Pedro Alcântara; Vicente Celestino; *Ontem, ao Luar*; Song and rethoric.

INTRODUÇÃO

Por meio desse texto, objetivamos verificar a utilização de procedimentos retóricos na composição da letra da canção “Ontem, ao luar”. A melodia desta música, anteriormente gravada com o nome “Choro e poesia” (inicialmente chamada “Dores do coração”), foi composta e gravada por Pedro de Alcântara (1866-1929), como instrumental, no ano de 1907. Somente dez anos depois, com letra composta por Catullo da Paixão Cearese (1863-1946), seria gravada pela primeira vez em forma de canção³, produzida pela Casa Edison, na voz do tenor Vicente Celestino (1894-1968) acompanhado de violão, flauta e cavaquinho; o mesmo cantor interpretará, em 1952, a versão selecionada para nossa análise.

O interesse em desenvolver um estudo da referida obra, a partir do viés retórico, justifica-se pelo fato de ela ter feito parte do conjunto de canções analisadas por Frazão (2014) na dissertação de mestrado intitulada “Literatura e música: uma análise semiótica das canções *Ontem, ao luar*, *Flor amorosa* e *Cabôca*

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=miYUiYePEtA>. Acesso dia 26/09/2020.

de Caxangá, de Catullo da Paixão Cearense”. Na ocasião, foram realizados estudos de três canções de Catullo tendo como aporte teórico o modelo analítico cancional de Luiz Tatit. O referido cancionista escreveu a parte textual de melodias conhecidas e prestigiadas na época, compostas por músicos importantes na cena artística da capital brasileira. Catullo, que desenvolveu seu feito artístico e composicional de forma autodidata, assumiu duas maneiras de compor ao longo de sua trajetória: uma que aponta para a tentativa de representar “a expressão do homem sertanejo” e outra direcionada a “uma linguagem e uma poética que ressoava a tradição erudita europeia” (FRAZÃO, 2014, p. 46), sendo esta última a forma composicional que interessa ao presente estudo.

A composição de letras para melodias pré-existentes foi algo muito comum na trajetória de Catullo. Como exemplo, podemos citar: “Ao Luar” e “Talento e formosura” (músicas de Edmundo Otávio Ferreira); “O sertanejo enamorado” (música de Ernesto Nazaret); “Luar do sertão” e “Cabôca de Caxangá” (melodias do folclore nordestino ensinadas ao cancionista pelo violonista João Pernambuco); “Flor amorosa” (música de Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior); “Os olhos dela” e “Vai, ó meu amor, ao campo santo” (músicas de Irineu de Almeida); “Por um beijo”, “Rasga o coração” e “Palma de martírio” (músicas de Anacleto de Medeiros); dentre outras várias músicas que adquiriram prestígio ao receberem letra do cancionista, transformando-se em canções (VASCONCELOS, 1977, p. 118).

O fato é que Catullo, ao compor⁴ letra para a melodia preexistente da polca “Choro e poesia” de Pedro de Alcântara, transformou-a na canção “Ontem, ao luar”. O cancionista uniu poesia e música de tal maneira que faz crer que seus elementos servem a um mesmo sentido, uma mesma finalidade, como um todo coeso⁵. “Ontem, ao luar”, em termos gerais, se estabelece como uma obra composta com a intenção de provocar os afetos e mover as paixões da alma⁶. Dessa maneira, podemos evidenciar, a partir de sua estruturação, elementos que podem ser observados e descritos por meio de uma análise retórico-afetiva.

O autor de “Luar do sertão” chegou a declarar em certa ocasião que sabia “poetar para o canto” e que as letras compostas por ele eram plenamente coerentes com os sentimentos, queixumes, mágoas, embutidas nas melodias preexistentes de outros autores (VASCONCELOS, 1977, p. 119-120). Para Maul (1971), as formulações poéticas e cancionais de Catullo,

4 O momento da composição é equivalente a etapa inventio da construção retórica, ou seja, a criação dos argumentos que farão parte do discurso (SOUSA, 1999, p. 08).

5 A ordem e distribuição dos argumentos ao longo do discurso retórico que constituem a coesão do texto, dizem respeito à etapa dispositio (SOUSA, 1999, p. 08).

6 Cano (2011, p. 49-52), inspirado na filosofia de René Descartes (mais precisamente em sua obra “Les passions de l’âme”, publicada em 1649), revela que o espírito animales são as partes mais leves e rápidas do sangue que, quando recebem o estímulo apropriado, se movem pelo corpo em direção ao cérebro instigando os afetos, as paixões da alma, excitando a glândula pineal (onde reside a alma), gerando assim os sentimentos. Por sua vez, este desequilíbrio provocado na glândula gera um novo movimento do spiritus animales, levando e trazendo sangue, líquidos e humores de uma até a outra parte do corpo.

enquanto um intelectual autodidata, não eram apenas artifícios de uma falsa retórica, mas algo inerente a ele, sua personalidade, sua postura de vida, sua trajetória artística e pessoal. Torna-se importante salientarmos que Catullo seguiu o caminho inverso ao dos compositores de música retórica do Barroco europeu. Neste período, era comum que os libretistas ou os próprios compositores criassem primeiramente o texto a partir de elementos retórico-literários para, somente depois, adaptá-lo a uma melodia, que também deveria ser plenamente coerente à parte textual.

Apesar do primeiro registro fonográfico da obra ter sido realizado no ano de 1917, como mencionado anteriormente, escolhemos a segunda versão de Vicente Celestino⁷ da canção “Ontem, ao luar”, gravada em 1952, para esta análise. Esta escolha deve-se ao fato de acreditarmos na sua adequação ao ideário retórico proposto pelos compositores da canção e também por ser uma releitura da obra que recebeu acompanhamento orquestral, em um momento em que a indústria fonográfica e os meios de radiodifusão se estabeleciam e se incrementavam no cenário carioca, provocando assim uma mudança sensível nos padrões de composição e de recepção da chamada canção popular urbana.

A seguir, faremos um breve apanhado histórico e conceitual acerca da retórica, buscando elaborar uma linha de desenvolvimento da arte do convencimento, até a sua inserção no discurso cancional de compositores brasileiros.

7 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMN7kyX6fdc>. Acesso dia 26/09/2020.

1 A ARTE RETÓRICA

O arcabouço retórico que hodiernamente é revisitado pela academia, tem sua gênese na Antiguidade Clássica, desenvolvido por pensadores como Aristóteles, Cícero e Quintiliano. A partir do século XVI, as ideias desses pensadores influenciaram fortemente a elaboração musical das obras de compositores e libretistas europeus tanto do período Renascentista quanto do Barroco. Rubén López Cano, um dos teóricos que se debruçou sobre a “arte do convencimento”, aponta que, a partir de 1535 até 1792, “teóricos da música centro-europeus importaram sistematicamente terminologias, conceitos e estratégias da antiga retórica clássica ao estudo de diversos aspectos da música” (CANO, 2011, p. 15).

Segundo o referido autor, tornou-se ordinário o emprego de princípios retóricos na música barroca. Princípios estes que ganharam inúmeros adeptos dentre os compositores da época, não sem uma ferrenha oposição, como por exemplo as críticas de G. M. Artusi⁸. Contudo, acabaram se consolidando como um dos aspectos basilares constituintes de uma “linguagem” que estruturaria a construção das monodias: modelo composicional músico-literário que serviu de base para a criação das óperas

8 G. M. Artusi (1540-1613), em seu tratado *Delle imperfezioni della moderna musica*, publicado entre 1600 e 1603, criticou duramente a linguagem da nascente monodia. A utilização destas novas técnicas de musicalização de textos era vista por ele como algo estranho e, portanto, prejudicial à tradição polifônica renascentista (COSTA, 2017, p.44).

de Claudio Monteverdi (1567-1643) e seus contemporâneos. Batizada por Monteverdi como *seconda prattica*, esse constructo, formado por melodia acompanhada de baixo contínuo⁹, seguia o ideário retórico que amalgamava os discursos musical e literário, assim como a performance, em um mesmo objeto estético. Sobre este assunto, Rubén López Cano (2011, p. 48) argumenta:

Um dos objetivos fundamentais da aplicação de princípios retóricos na música, foi [...] o de proporcionar ao discurso musical a capacidade de despertar, mover e controlar os afetos do público, tal como os oradores faziam com o discurso falado. Apropriar-se dos recursos afetivos dos retóricos se converteu em uma tarefa fundamental para os músicos da era barroca.

A aplicação dos recursos poético-discursivos da retórica tornou-se então algo generalizado entre os músicos e libretistas barrocos. Corroborando este pensamento, Manfred Bukofzer (1947, p. 05) apontou que vários compositores barrocos passaram a exprimir intencionalmente afetos extremos, que variavam desde a dor violenta à alegria exuberante. Entretanto, o mesmo

9 O baixo contínuo (ou baixo cifrado), que tem sua gênese no período Barroco, “é uma linha de baixo que se desenvolve por toda uma composição, sobre a qual o intérprete improvisa um acompanhamento em acordes” (COSTA, 2006, p. 38). O baixo contínuo barroco é executado tradicionalmente por cravo (ou órgão) ou qualquer instrumento harmônico, podendo ser reforçado por um instrumento grave como o violoncelo, fagote ou contrabaixo.

autor afirma também que, em todos os momentos da história da música, existiram contradições internas, conflitos, sobrevivência de elementos de períodos anteriores ou até mesmo antecipações de características composicionais de períodos posteriores (BUKOFZER, 1947, p. 3).

A retórica, contudo, não ficou confinada apenas a um momento da história da música, uma vez que compositores dos séculos posteriores também adotaram intenções semelhantes a essa forma de linguagem, inserindo deliberadamente elementos retóricos no seu discurso. A partir dos estudos de Assumpção (2007), percebemos que alguns dos compositores atuantes no chamado período Clássico, como Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827), também utilizaram o arcabouço retórico para construir discursos musicais, amplificando assim os sentidos/sentimentos de suas obras.

Em busca de formular um conceito, Reboul (2004, p. 15-17), inspirado na filosofia aristotélica, propõe que o termo “retórica diz respeito ao discurso persuasivo, ou ao que o discurso tem de persuasivo”. Além disso, segundo o autor, “em retórica razão e sentimentos são inseparáveis”. Esta afirmação deixa evidente a complexidade do fenômeno retórico em constituir um discurso que nasce com a finalidade de convencer por meio de argumentos que são, ao mesmo tempo, verossimilhanças e potencializadores de afetos.

Juan Luis Vives (1998), ao refletir acerca das estratégias retóricas que podem ser utilizadas com o intuito de convencer, sugere que a razão e a lógica devem ser elemento de construção do discurso retórico tanto quanto os fatores emocionais e/ou afetivos. Segundo o referido autor, em seu livro “El Arte retórica (De ratione dicendi)”, ao delinear os argumentos se torna imprescindível considerar quem somos nós e quem são aqueles que queremos excitar ou acalmar, quais seus juízos acerca das coisas, a que tipo de temas dão maior ou menor importância, a que afetos são mais ou menos propensos, como poderiam ser movidos os afetos pelo caráter, convicção, costumes, idade, sexo, natureza, hábito, condição, lugar, tempo e todo tipo de artifícios que possam possibilitar o convencimento acerca de uma matéria abordada (VIVES, 1998, p. 157). O pensador também indica a necessidade do exercício da alteridade, de “se pôr no lugar do outro”, pensar como arrazoaríamos e agiríamos se fôssemos eles, pensar sobre o que nos levaria à indiferença, ou o que nos comoveria sobre determinado assunto. Este raciocínio deixa claro que um discurso retórico não é desprezível, mas sim algo planejado, articulado entre o intelecto e as paixões, atribuindo a ideia de que a criação retórica subsiste em associar lógica e afetos de maneira indissociável.

De forma análoga, complementando ou amplificando os sentidos (atributos racionais) e sentimentos (afetos) inerentes aos elementos musicais e literários de uma composição, a

interpretação performática de um músico/cantor também assume a potencialidade de gerar significados ou corroborar os sentidos de uma obra a partir dos intuitos do compositor ou de sua própria leitura da obra. A eloquência oratória, os movimentos e gestos do corpo do intérprete podem causar, provocar, prolongar a força e a eficácia do discurso com a intenção de evocar sentidos e/ou sentimentos, promovendo mudanças de estado anímico ou emocional de um interlocutor. No caso específico da obra em análise, cabe-nos apontar que Vicente Celestino, na versão gravada em 1952, soube transmitir as ideias, sentidos e sentimentos contidos na obra de maneira convincente por meio de sua performance, remetendo à figura retórica da *hypotyposis* na sua intencionalidade teatralizada, criando uma gestualidade vocal/corporal capaz de consistir “em uma descrição verbal de um objeto, tão vívida que faz com que a mente veja esse objeto” (TESAURO, 1670, p. 286).

Nessa perspectiva, a argumentação adquire uma força de convencimento que passa a depender da coerência da performance em relação ao discurso e eficácia do transmissor da mensagem. Vives (1998, p. 115) argumenta que nervos, braços, costas, músculos (dentre outras partes do corpo) servem às forças e à ação do discurso, e são articulados para concretizar a eficácia dos argumentos persuasivos, tendo o objetivo de mover os ânimos de um interlocutor.

Na primeira metade do século XX, vários intelectuais atribuíram à arte da argumentação um sentido pejorativo que gerou a ideia de retórica como “sinônimo de coisa empolada, artificial, enfática, declamatória, falsa” (REBOUL, 2004, p. 13). Apesar disso, cremos que os argumentos persuasivos nunca deixaram de constituir matéria amplamente estudada e utilizada por compositores de canções no Ocidente.

Ao traçar sua estratégia de convencer, semelhante aos compositores europeus, percebemos ao longo de nosso estudo que vários cancionistas¹⁰ brasileiros do início do século XX, como Catullo da Paixão Cearense, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, organizaram seus argumentos racionais-lógicos e/ou emocionais-sentimentais com a intenção de persuadir um interlocutor virtualizado.

O processo de persuasão parte de uma intenção de um compositor em convencer um receptor que acredita (ou não) no conteúdo de uma mensagem. O convencimento, por sua vez, está condicionado à competência, empatia e aspectos emotivos-culturais que relacionam o sujeito-manipulador ao seu interlocutor, tendo em vista o desenvolvimento de uma eficácia argumentativa.

10 Tatit (2002, p. 09), no seu livro “O cancionista: composição de canções no Brasil”, explica que o cancionista é um compositor que, através de sua sensibilidade, consegue equilibrar a letra na melodia e a melodia no texto, compatibilizando coerentemente o sentido destes dois componentes (literário e musical) formadores da canção.

Pensamos ser o caso da canção “Ontem, ao luar” que, estruturada por um léxico rebuscado, foi construída tendo como base o emprego de figuras retóricas como *hypotiposys*, *gradatio* e *circulatio*, demonstrando assim seu caráter eloquente. Contudo, acrescenta-se ao aspecto composicional da canção o requisito performático gravado por Celestino, constituindo-se como uma das formas de realização ou materialização da obra.

Sabe-se que a gravação, assim como os mecanismos tecnológicos de produção e reprodução sonora, se estabelece como forma de mediação ou representação musical de um acontecimento *a priori* performático. Serve ao propósito de tentar “estabilizar” (comparável metaforicamente ao gesto de fixar no tempo e no espaço) um fenômeno que é essencialmente dinâmico e mutável. Em outros termos, nunca um mesmo cantor, em apresentações “ao vivo”, irá executar uma canção da mesma forma, sem modificar exatamente nada. Sempre algo diferente irá acontecer, dada a imprevisibilidade das situações de performance: pode chover, nevar, ficar mais quente ou mais frio, promovendo a desafinação de algum instrumento; o público pode reagir de maneira mais ou menos intensa; cordas de instrumento podem quebrar no meio da execução de determinada parte da música. Entretanto, se ouvirmos uma gravação cancional a partir de um disco de vinil, CD, fita K7, ou outra mídia de computador, poderemos repeti-la inúmeras vezes, que o seu conteúdo permanecerá exatamente igual, se não for alterado o ambiente e/ou fatores físicos do tempo/lugar de sua execução.

Brøvig-Hanssen (2010, p. 160) explica que, “quando se fala sobre a tecnologia de mediação envolvida em produções musicais, o termo [mediação] é amplamente utilizado para designar o processo de condução de sons da fonte para o receptor, ou de um lugar para outro”. Nessa perspectiva, a mediação inclui tanto os instrumentos musicais, quanto os processos utilizados por músicos e produtores musicais para gerar sons e/ou editá-los, antes que ele passe a fazer parte do resultado final que chegará aos ouvintes. Sabemos que a gravação não abarca todo o potencial transformador da performance real, se estabelecendo em outra dinâmica de difusão/recepção, contudo, será suficiente para as reflexões do nosso estudo.

Outro ponto passível de uma reflexão crítica é que a canção gravada pode ser entendida como um fenômeno complexo, passível de suscitar variadas visões acerca do mesmo objeto sonoro-poético, traduzidas muitas vezes como pontos de vistas cambiantes e imprevisíveis. Isto traz à tona a ideia de que, mesmo se tratando de um objeto relativamente “estável”, este pode ser ressignificado ao longo do tempo para pessoas de diferentes culturas, épocas, contextos sociais, históricos, econômicos, etc., o que torna esse processo de aparente estabilização de uma sonoridade como algo complexo e dependente de interpretações de interlocutores que darão sentidos e/ou significados à obra a partir de suas próprias experiências de vida.

No próximo tópico, discutiremos sobre a relação da canção com o contexto sociocultural da época de sua composição,

refletindo sobre algumas das ressignificações da obra, marcadas pelas regravações, performances de personalidades consagradas no cenário musical/teatral no Brasil e pela recepção da obra pelos seus interlocutores.

2 “ONTEM, AO LUAR”: CONTEXTO SOCIOCULTURAL CRIATIVO/RECEPTIVO

Como já foi mencionado, Pedro de Alcântara compôs e gravou a música “Choro e poesia” pela primeira vez, em 1907, como instrumental. Martins, ao prefaciar o livro “Modinhas” (CESARENSE, 1943, p. 11), complementa que o registro de “Ontem, ao luar”, em forma de canção, foi realizado apenas dez anos depois por Vicente Celestino, em 1917. Na época, por conta da beleza melódica e poética da canção e pelo apreço do trabalho de Celestino no seio da elite da capital brasileira, a recepção da obra foi muito positiva. Tanto que mais tarde, no ano de 1952, “Ontem, ao luar” chegou a ser regravada pelo mesmo cantor, agora com acompanhamento orquestral, pela RCA Victor, imitando padrões aceitos e amplamente divulgados pela indústria fonográfica americana.

A utilização de uma diferente instrumentação em meados do século XX, agora orquestral, só foi possível por conta do desenvolvimento de melhores equipamentos de gravação e tratamento de áudio, provocando uma mudança significativa no que tange à recepção, estabelecendo uma nova e diferente escuta musical.

Sobre esse assunto, Neuhaus (2016) destaca o papel da orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro¹¹, nas décadas de 1940 e 50. A sonoridade orquestral empolada e monumental, no sentido empregado por Naves (1998), passou a ser utilizada e difundida pelos compositores e produtores musicais de canções populares da época, fato que propiciou o desenvolvimento de uma nova estética cancional que passou a ser apreciada pelo público brasileiro. Nesta perspectiva o estudioso afirma:

A presença de arranjos orquestrais de música brasileira, no cotidiano da maior emissora do país, colaborou diretamente na padronização e difusão de um estilo de arranjo orquestral para interpretação de gêneros musicais nacionais, que seguiria presente pelas décadas seguintes, nos mais diversos meios (NEUHAUS, 2016, p. 948).

Pela semelhança melódica em relação à canção “Love Story” (tema do filme de mesmo nome que caiu no gosto popular lançado no ano de 1970), “Ontem, ao luar” ressurge, recebendo várias outras versões/gravações, sendo reconhecida como a obra de Catullo – omitindo a autoria da melodia de Pedro de Alcântara.

11 Desde de 1936, ano de sua inauguração, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro já era a emissora líder em audiência no Brasil, com alcance em todo o país. Além disso, a empresa de radiodifusão carioca detinha capital para investimentos e contava com um elenco de cantores e instrumentistas de sucesso, ou seja, já consagrados pela crítica da época.

Mas, em 1976, uma neta do compositor obteve na justiça o direito de restabelecimento da autoria da melodia da polca a seu tio falecido (SEVERIANO & HOMEM DE MELLO, 1997, p. 28).

Em 2000, a gravação de “Ontem, ao luar”, feita por Vicente Celestino, foi relançada pela EMI na série “Cantores do rádio”, Volume 1. Um ano depois, em 2001, Marisa Monte relançou o antigo sucesso em uma versão ao vivo em um CD single com um arranjo novo e ousado, em que utilizou bateria, baixo, sons sintetizados de piano elétrico, guitarra distorcida e violão, atualizando e ressignificando a canção de Catullo. Mais recentemente, o ator José Mayer, no espetáculo da peça teatral “Um boêmio no céu”¹², de Catullo, inseriu a canção “Ontem, ao Luar” como forma de homenagear o cancionista.

O luar foi tema festejado por Catullo principalmente em três obras: “Ao luar”; “Ontem, ao luar”; e “Luar do Sertão”. A primeira canção de Catullo foi “Ao luar” (ARAUJO, 1951, p. 32), obra que imprime à lua um caráter de ente próximo com o qual o trovador conversa intimamente, pelo fato de que ela, a sua “irmã romântica” (ARAUJO, 1951, p. 44), conhece-o e acalenta a sua alma.

Outros poetas, romancistas e cancionistas também direcionaram à lua os seus lamentos e queixas. A lista de obras literárias e musicais é bastante extensa, o que comprova a

12 Encenada a partir de 2007, *Um boêmio no céu* é uma peça teatral composta em versos decassílabos, e aborda questões ancestrais como a vida e a morte, o divino e o humano, a terra e o céu.

importância do tema para a construção de um ideário amplo sobre a “lua” e o “luar”. Focalizando o universo das composições cancionais brasileiras podemos citar como exemplo: “Lua Branca”, de Chiquinha Gonzaga; “Lua bonita”, de Zé do Norte e Zé Martins; “Lua, lua, lua, lua” e “Lua de São Jorge”, de Caetano Veloso; “Mar e lua”, de Chico Buarque; “O lado escuro da lua”, de Dinho Ouro Preto e Alvin L; “Pegadas na Lua”, de Samuel Rosa e Humberto Effe; “Lua cheia”, de Pedro Viáfara; “Lua soberana”, de Ivan Lins e Vitor Martins; “Lua e flor”, de Osvaldo Montenegro; “A lua e eu”, de Cassiano e Paulo Zdanowski; “Tendo a lua”, de Herbert Vianna e Tetê Tillet; “A lua”, de Renato Rocha; “A lua que eu te dei”, de Herbert Vianna; “Varrendo a lua”, de Roberta Campos; dentre muitas outras canções.

Uma das obras emblemáticas que tratam do mesmo tema é a canção “Lua Branca”, composta em 1911 por Chiquinha Gonzaga. O “luar”, contido na obra de Chiquinha Gonzaga, assim como o “luar” inserido na obra de Catullo, remete à figura da lua das noites de serenatas, quando o cancionista, de violão em punho juntamente com outros boêmios, partia pelas ruas cantando às janelas das moças românticas, nas altas horas da noite (MAUL, 1971, p. 10). Quanto à erudição, as letras das canções “Ontem, ao luar” e “Lua branca” estão pautadas em uma linguagem alta e poética, semelhante a outras obras cancionais da época, que também galgaram grande prestígio, como: “Rosa” (Pixinguinha e Otávio de Sousa); “Carinhoso” (Pixinguinha e João de Barro); “Sertanejo Enamorado” (Ernesto Nazareth e Catullo).

Murillo Araújo (1951, p. 15-16) conta que, no dia do sepultamento de Catullo, uma grande quantidade de pessoas se reuniu e “Ortiz Tirado entoou o famoso ‘Luar do Sertão’, enquanto, redonda, enorme, triunfal, surgia a lua entre as árvores – a lua amiga das serenatas, que vinha também dizer ao seu Pierrot o adeus final”. O cancionista foi celebrado por uma enorme quantidade de pessoas no cortejo de seu funeral, o que demonstra grande afeição à sua atuação artística em âmbito local e nacional. Em especial, sua maneira de compor canções que conseguiu articular o *logos* (organização lógica-racional da argumentação por meio da linguagem), com vistas a construir um elo com o *ethos* (*habitus*, virtude, caráter) e o *pathos* (paixão, afeto) de grande parte do povo.

No próximo tópico, passaremos à análise da canção “Ontem, ao luar”. Por meio da observação sistemática, demonstraremos algumas das figuras retóricas utilizadas pelos compositores, apontando para aspectos que foram reforçados pelo registro fonográfico da performance de Vicente Celestino, em busca de caracterizar a eloquência do constructo poético-musical caracterizado pela obra.

3 ANÁLISE RETÓRICA DA CANÇÃO “ONTEM, AO LUAR”

Dentre os procedimentos retóricos perceptíveis na canção, encontramos as figuras: *hypotyposis*, *saltus duriusculus*, *gradatio*, *catabasis*, *passus duriusculus*, *repetitio e circulatio*. Para uma

melhor compreensão acerca de cada uma dessas figuras retóricas, utilizaremos transcrições de trechos da canção, representados por meio da linguagem musical escrita (partitura), traçando paralelos entre melodia, letra e gesto performático. Observemos primeiramente a letra da canção “Ontem, ao luar”, interpretada por Vicente Celestino:

Ontem ao Luar

Catullo da Paixão Cearense e Pedro Alcântara (1907)

Ontem, ao luar, nós dois em plena solidão,
tu me perguntaste o que era a dor de uma paixão.
Nada respondi! Calmo assim fiquei!
Mas, fitando o azul, do azul do céu,
A lua azul eu te mostrei...
Mostrando a ti, dos olhos meus correr senti
Uma nívea lágrima e, assim, te respondi!
Fiquei a sorrir, por ter o prazer de ver a lágrima
[dos olhos a sofrer.

A dor da paixão não tem explicação!
Como definir o que eu só sei sentir?
É mister sofrer, para se saber o que no peito
[o coração não quer dizer.

Pergunta ao luar, travesso e tão tãful,
De noite a chorar na onda toda azul!
Pergunta, ao luar, do mar à canção,
Qual o mistério que há na dor de uma paixão.

Se tu desejas saber o que é o amor e sentir o seu calor,
O amaríssimo travor do seu dulçor,

Sobe um monte à beira mar, ao luar, ouve a onda
[sobre a areia a lacrimar!
Ouve o silêncio a falar na solidão do calado coração,
A penar, a derramar os prantos seus!
Ouve o choro perenal, a dor silente, universal
E a dor maior, que é a dor de Deus
Se tu queres mais saber a fonte dos meus ais,
Põe o ouvido aqui na rósea flor do coração,
Ouve a inquietação da merencória pulsação...
[busca saber qual a razão
Porque ele vive, assim, tão triste, a suspirar,
[a palpitar, desesperação,
A teimar... de amar um insensível coração?
Que a ninguém dirá no peito ingrato em que ele está,
Mas que ao sepulcro, fatalmente, o levará.

3.1 FIGURA RETÓRICA *HYPOTYPOSIS*

Por meio da canção “Ontem, ao luar”, Catullo evoca variadas imagens de maneira propositada com vistas a resolver a dúvida de seu interlocutor: “o que era a dor de uma paixão”. A partir dessa inquietação, Catullo, através de sua escrita, cria imagens¹³ semelhantes à “de uma tela pintada por um artista” (COSTA, 2009, p. 10), o que equivaleria à figura retórica *hypotiposys*, simulando

13 Segundo Pound (1990, p. 41), existem três elementos significativos nas palavras: 1- fanopeia; 2- logopeia; 3- melopeia. Ou seja, o envolvimento comunicativo que se desenvolve por meio da utilização de imagens mentais, do intelecto e da sonoridade.

um diálogo em que o sujeito lírico tenta convencer o sujeito com o qual dialoga de que “a dor da paixão não tem explicação”. Esta figura atravessa toda a materialização da obra mediatizada, o que promove uma evidente relação entre os aspectos linguísticos e performáticos tornando difícil, ineficaz ou reducionista o fato de exemplificarmos com algum trecho musical específico. Ao longo do percurso cancional são inseridas várias táticas que servem para promover uma familiarização com situações ou símbolos comuns compartilhados entre o emissor e interlocutor, contribuindo para a promoção de uma verossimilhança, desencadeando o processo argumentativo.

Bráulio Tavares, no artigo “À sombra da canção”, publicado na revista *Música e Linguagem* (2010), ao discorrer sobre como ocorre a produção de sentidos a partir de uma obra poético-musical, assevera que a letra de uma canção deve ser considerada como um tipo de sistema aberto de significação. A partir desse pensamento, o autor considera que a parte textual de uma obra cancional é apenas um elemento intermediário, sendo que “o que ela diz depende de cada pessoa que interfere na canção: o cantor, os músicos, o arranjador”. Entendida dessa maneira, a letra se configura como uma parte importante de uma canção, mas os outros elementos como a melodia, o arranjo, a instrumentação, e em especial a performance, devem ser considerados como aspectos fulcrais para um entendimento mais abrangente por parte de um interlocutor que, em certo grau, também interfere nos sentidos de uma obra por meio de sua subjetividade individual/

social. Concordando com o pensamento de Tavares (2010, p. 21), podemos inferir que o cantor, além dos instrumentistas que compõem o quadro sonoro do acompanhamento musical, é um dos principais formuladores e/ou influenciadores dos sentidos que passarão a ser percebidos por uma canção pelo seu público ouvinte, se levado em consideração que “o letrista tem pouco ou nenhum controle sobre a forma final da canção quando gravada ou interpretada ao vivo”.

É nessa perspectiva que se torna latente, ao analisarmos o gesto performático de Vicente Celestino, a presença da *hypotyposis*. Segundo Tesouro (1670, p. 396), esta figura retórica é o espírito, a vida e o movimento das figuras engenhosas e deve representar os vocábulos abstratos da mesma maneira que os pintores ilustram os acontecimentos como “corpos viventes”. A “*hypotyposis* foi um modo de transformar metáfora em linguagem musical, mostrando a forma de representar visualmente um texto [...]” (COSTA, 2017, p. 36).

Ao ouvirmos a canção “Ontem, ao luar” na versão proposta para nosso estudo, conseguimos imaginar o gesto performático de Celestino. As notas agudas da melodia podem ser associadas ao gesto do cantor a olhar para o céu, como que a contemplar o satélite natural que tanto inspirou e inspira os poetas e cancionistas. Trechos como “ontem, ao luar” e “pergunto ao luar”, compostos em intervalos ascendentes que privilegiam frequências mais “agudas” ao evidenciar o signo “luar”, revelam essa ideia que surge na letra e são amplificadas pela melodia performatizada pelo

cantor que expressa na sua dicção e na sua sonoridade vocal uma estratégia de caráter grandiloquente, muito próximo ao utilizado por cantores de óperas.

A interpretação do cantor certamente serviu para reforçar os procedimentos retóricos, pondo sua voz a serviço dos sentidos expressos pelo texto cancional. Sobre este aspecto, Harnoncourt (1988, p. 23) adverte-nos que “a palavra falada pode, através de notas, melodias, harmonias, ter o seu sentido verbal intensificado, permitindo-nos atingir uma compreensão que extrapola a simples lógica”. E este é um fator muito importante quando consideramos o poder argumentativo de uma obra cancional. Nesse sentido, notamos a existência, na cadeia sintagmática de “Ontem, ao luar”, de diversas palavras que não fazem parte do discurso coloquial ordinário (*elocutio*¹⁴): taful, amaríssimo, merencória, nívea, silente, mister. Estes recursos fazem com que a letra da canção se distancie da fala comum, e se aproxime mais da oratória, da declamação.

A partir de nossa análise, acreditamos que a interpretação (*pronuntiatio*¹⁵) de Vicente Celestino em 1952 se estabelece como um dos registros mais expressivos da canção “Ontem, ao Luar”, especialmente no que concerne à coerência performática em relação aos aspectos retóricos da letra e dos elementos musicais

14 *Elocutio* – elocução; colocar ornamentos no discurso (SOUSA, 1999, p. 08).

15 *Pronuntiatio* – Baseados em Sousa (1999, p. 08), o termo sugere o ato de proferir o discurso tendo em vista a dicção, sonoridade e/ou gesticulação adequadas.

que a compõem. A performance¹⁶ é marcada pela dicção bem executada e pelo respeito à originalidade da letra escrita por Catullo¹⁷. O ataque vocal, ressonância, dicção, colocação da voz na máscara¹⁸ e afinação acertada fazem com que a expressividade de Celestino produza contornos melódicos precisos, firmes, mas, ao mesmo tempo, leves, como se não houvesse muito esforço no seu gesto performático. Para Paul Zumthor (2005, p. 89), “a voz emana do corpo, mas sem corpo a voz não é nada”. Nessa perspectiva, a voz e o corpo do artista se configuram como a principal força motriz da mensagem transmitida em forma de canção pelos sons, mas também pelos gestos, movimentos, sensações, nuances materializadas performaticamente por meio de sua expressão.

Por sua vez, o arranjo segue o direcionamento elevado da letra ao propor uma aproximação com a sonoridade advinda da tradição europeia. A instrumentação, por exemplo, conta com um piano, um violão, cordas com arco (violino, viola, violoncelo) e instrumentos de sopro da família das madeiras (flautas e flautins), o que configura uma pequena orquestra utilizada no registro fonográfico da obra. Essa roupagem musical aponta para uma

16 O termo performance é tratado aqui no sentido de jeito expressivo de cantar ou tocar. Para saber mais sobre o termo, ler: SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

17 Tendo em vista uma prática recorrente de muitos outros cantores que, como Eduardo das Neves, alteravam as letras de canções que ele gravava à revelia do autor.

18 Também chamada de voz de cabeça. É uma técnica em que o foco de ressonância se concentra na parte superior do trato vocal (BEHLAU & REHDER, 1997, p. 08).

tentativa de elevar *status* da canção de tal forma que esta lembra as árias de ópera.

A versão gravada em 1952 da canção analisada nos permite uma aproximação sonoro-imagética do que se canta com uma ideia visual, tanto da gestualidade performática do cantor quanto da situação retratada por meio dos elementos musicais e poéticos. Em síntese, podemos afirmar que o conjunto de imagens, associações e/ou interpretações que ocorrem por parte do público, se conforma com o que chamamos de *hypotyposis*. Contudo, como sugerimos anteriormente, os sentidos e/ou sentimentos percebidos pelos interlocutores não são de todo previsíveis e podem ser, em determinados casos, bastante divergentes dos intencionados pelo compositor.

3.2 FIGURA RETÓRICA *SALTUS DURIUSCULUS*

Segundo Cano (2011, p. 154), a figura retórica *saltus duriusculus*, encontrada no trecho escrito abaixo, caracteriza-se pelo salto intervalar de sexta menor (no primeiro compasso Sol natural para Ré bemol; no segundo compasso Fá sustenido para Ré natural), sinalizando assim afetos de lamentação ou infelicidade. Vejamos o exemplo¹⁹ a seguir:

19 Todas as figuras deste artigo foram editadas por nós.

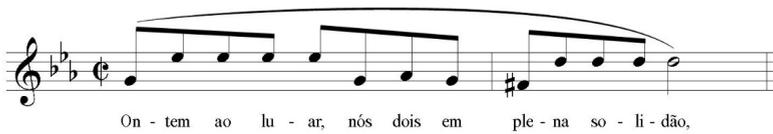


Figura 1

Na execução da melodia da primeira estrofe (composta em tom menor, em andamento lento, textura que privilegia a expansão intervalar e a continuidade do fraseado melódico ou o *legato*²⁰) é perceptível na voz de Celestino certa melancolia e/ou tristeza, corroborando ou amplificando o sentido de separação sinalizado pela letra da canção. Logo na frase inicial da letra – “Ontem, ao luar, nós dois em plena solidão” – há uma situação de separação que nos parece, à primeira vista, um tanto contraditória: ora, se os dois estavam juntos, como poderiam estar em plena solidão²¹?

3.3 FIGURA RETÓRICA *GRADATIO*

A figura retórica *Gradatio* expressa-se por meio da elevação gradual da força de execução somada ao movimento

20 O *legato* consiste em ligar as notas sucessivas, de modo que não haja silêncio entre elas.

21 Essa contradição ainda pode apontar para a figura retórica *antithesis* ou *oximoron*.

ascendente da altura, criando assim um maior nível de intensidade (COSTA & TORRES, 2019, p. 12). Observemos:

The image shows a musical score snippet on a single staff in G minor (one flat) and 2/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes, with a clear upward pitch contour. The lyrics are: "Na - da res - pon - di! Cal - mo as - sim fi - quei Mas fi - tan - do o a - zul do a - zul do". Below the staff, dynamic markings are indicated: *p* (piano) under the first phrase, *mf* (mezzo-forte) under the second phrase, and *f* (forte) under the third phrase. A horizontal line spans the width of the page below the dynamics, indicating a crescendo.

Figura 2

Dessa maneira, o parâmetro sonoro intensidade (força de emissão sonora) torna-se um recurso também explorado pelo cantor. O *crescendo* ou elevação gradual da intensidade sonora (correspondente à figura retórica *gradatio*), perceptível na interpretação de Celestino, reforçam a tensão dos elementos literários e musicais da obra. No trecho ilustrado pela “figura 2”, há a acumulação gradativa de uma tensão na letra: “nada respondi, calmo assim fiquei”; em que o eu lírico arrazoa sobre uma melhor resposta para a inquietação do enunciatário. Esta tensão é amplificada também pela música, pois Celestino aplica um *crescendo* à melodia.

3.4 FIGURA RETÓRICA *CATABASIS*

De acordo com Bartel (1997, p.214), a *catabasis* é um trecho poético/musical descendente, capaz de expressar imagens ou afetos negativos, de lamento, submissão ou humildade.

Observemos o seguinte trecho:

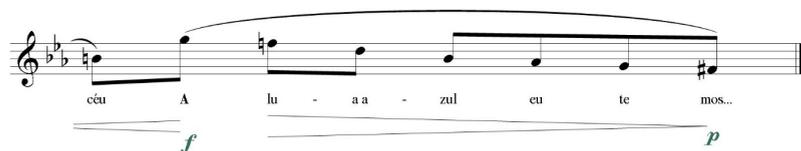


Figura 3

A orquestra faz uma suspensão sonora exatamente na palavra “céu”. Esta suspensão do discurso sonoro/cancional serve para chamar a atenção para os aspectos verbais e melódicos da canção, ao mesmo tempo que o cantor eleva sua intensidade vocal para imprimir sua segurança e firmeza no que é dito pela voz que canta, e também para enfatizar a maneira como é dito. Emerge aqui a voz que fala por trás da voz que canta, uma voz que decresce em intensidade e altura: “a lua azul eu te mostrei”. É o momento em que Celestino atinge a nota mais aguda da canção, executando-a com aparente facilidade e expressividade que lembra um apelo choroso, chamando atenção do destinatário para o que o eu lírico tem a declarar. O gesto do cantor reforça a figura retórica *catabasis* presente na obra, acentuando, assim, o sentimento de tristeza insinuado pelo eu lírico.

3.5 FIGURA RETÓRICA *PASSUS DURIUSCULUS*

A figura retórica *Passus duriusculus* está caracterizada na canção pela utilização de cromatismos ascendentes nos inícios

das frases do trecho representado na “figura 3”. Esta ascendência cromática alude a uma sensação tensa e nervosa (COSTA & TORRES, 2019, p. 11). Vejamos:



Figura 4

Nas seguintes sílabas em negrito²² - “**nada** respondi, **calmo** assim fiquei, **mas**” - há uma ascensão da escala musical em intervalos cromáticos (que correspondem à figura retórica *passus duriusculus*). Dessa maneira, percebemos que neste trecho foram inseridas notas estranhas à escala do tom da canção. Essas alterações cromáticas, por sua vez, compõem as notas dos acordes da harmonia, constituem dissonâncias²³, ao mesmo tempo em que a pequena orquestra acompanha, a partir do parâmetro sonoro intensidade (cresce gradativamente do fraco para o forte) e da altura (eleva do grave para o agudo), a ideia contida na exaltação vocal, corrobora e amplifica o sentido de expectativa suscitada pela letra da canção.

22 Os acentos nas sílabas tônicas foram postos para exemplificar a maneira que o cantor executa as notas/fonemas tendo em vista a amplificação do caráter eloquente de seu gesto performático.

23 Baseados em Sadie (1994, p. 269), conclui-se que a dissonância resulta numa relação intervalar de notas que provoca sonoridade instável (tensão) que suscita a sensação de pergunta.

3.6 FIGURA RETÓRICA *REPETITIO E CIRCULATIO*

A figura retórica *repetitio e circulatio* também se faz presente na canção. Este elemento argumentativo se caracteriza pela repetição e pelo aspecto reiterativo que pode acontecer nos elementos musicais e poéticos da canção (COSTA & TORRES, 2019, p. 12). Na letra, assim como na melodia, se tornam perceptíveis aspectos que contribuem para promover o sentido de insistência, repetição e reiteração. Observemos:

The image shows a musical score for the song "A Dor da Paixão" in G minor (one flat). The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: "On-tem ao lu - ar, nós dois em ple-na so - li-dão, Tu me per - gun - tas - te o que e-ra a dor de u-ma paí-xão Na-da res-pon-di Cal-mo as-sim fi-quei Mas fi-tun-do o a-zul do a-zul do...". Red circles are drawn around specific melodic phrases in the first two lines of the score to illustrate the rhetorical figure of repetition and circularity. The first line has three circles around the phrases "On-tem ao lu - ar", "ple-na so - li-dão", and "Tu me per - gun - tas - te o que e-ra a". The second line has four circles around "dor de u-ma paí-xão", "Na-da res-pon-di", "Cal-mo as-sim fi-quei", and "Mas fi-tun-do o a-zul do a-zul do...".

Figura 5

O motivo rítmico-melódico constantemente retomado na canção aponta para o aspecto repetitivo e circular de signos como “luar”, “azul” e “dor”, presentes na letra, reforçados também pela interpretação do cantor que, de maneira convincente, aplica glissandos nas partes vocais mais agudas que “escorregam” chorosamente de forma ascendente na escala musical, reiterando certo caráter cíclico da explicação do eu lírico na tentativa de explicar que “a dor da paixão não tem explicação”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da construção deste artigo, analisamos acerca da canção “Ontem, ao Luar”. Mais especificamente, buscamos verificar e evidenciar a utilização de procedimentos retóricos na consecução da referida obra e a relação dessa construção músico-poética com o segundo registro fonográfico de Vicente Celestino, realizado no ano de 1952. Esta versão contou com um acompanhamento orquestral que, a partir de nossa análise, se conforma como mais condizente com as intenções do compositor da letra e da melodia da canção. Catullo estabeleceu uma profunda coerência entre letra e música, a tal ponto que pode nos levar a crer que a letra foi composta em parceria com Pedro de Alcântara e não à revelia do autor da melodia.

Apesar de certa imprecisão acerca dos sentidos e sentimentos gerados pela apreciação da canção por parte de interlocutores de diferentes contextos, nossa pesquisa se pautou na busca por elementos retóricos aplicados por Catullo de forma intencional na sua tentativa de amalgamar de maneira coesa e coerente sua criação poética à melodia pré-existente de Pedro Alcântara. Dentre as figuras retóricas utilizadas por Catullo, destacamos: *hypotyposis*, *saltus duriusculus*, *gradatio*, *catabasis*, *passus duriusculus*, *repetitio e circulatio*.

Sabemos que, no desenvolvimento de outras análises, podem ser relacionadas mais figuras retóricas na canção “Ontem, ao luar” que as apresentadas no presente texto. Nossa intenção,

ao escrever este artigo, foi de contribuir e incentivar a realização de mais pesquisas sobre a aplicação de princípios retóricos nas canções dos diversos artistas brasileiros compostas em contexto urbano ao longo do século XX, principalmente por acreditarmos que este tipo de pesquisa pode nos ajudar a elucidar inúmeras questões de ordem estética, musical, poética, cultural, em nosso contexto temporal/espacial.

Já a interpretação/performance do cantor Vicente Celestino serviu para reforçar/amplificar a potencialidade retórica da letra e da melodia da canção, atribuindo sentidos à esta perante o público ouvinte da obra, a partir de sua época e do contexto de produção/divulgação, que podem ir além das significações intencionadas pelos autores dos elementos musicais e literários de “Ontem, ao luar”.

A dicção do cantor, sua expressividade, sua voz e seu corpo presentes no gesto performáticos, somados ao arranjo executado pela orquestra que o acompanha, seguem coerentemente o caráter elevado e eloquente da letra e da melodia da canção. Por conta destes aspectos, que estavam direcionados ao gosto do público da época, a canção “Ontem, ao luar” se tornou bastante apreciada pelos seus interlocutores e também pelos cantores de tempo de sua composição e de épocas posteriores, chegando a ser cantada em recitais, saraus, *shows*, por variados cantores considerados “populares” ou “eruditos”.

Essa canção – assim como outras obras que evidenciam essa estética monumental – pode ser entendida como um tipo de construção músico-literária capaz de suscitar certa tensão no que diz respeito à dicotomia “erudito” X “popular”, tanto pelo fato de ter sido composta a partir de princípios retóricos, quanto pela própria maneira como Celestino a interpretou

À guisa de conclusão do presente texto, consideramos que Catullo da Paixão Cearense, apesar de ter empreendido boa parte de seu estudo de maneira autodidata, sendo leitor e autor de obras literárias, peças teatrais e canções, muito provavelmente chegou a conhecer os princípios retóricos tão caros à Educação Formal de sua época. Por conta dessa sua inserção na chamada tradição literária, que certamente contribuiu para a rica elaboração retórica das letras de suas canções, muitos autores consideram o “poeta do sertão” como um “semierudito”, um compositor que transitou entre as esferas das estéticas erudita e popular com relativa desenvoltura, conhecimento que permitiu ao poeta a aplicação de procedimentos argumentativos nas criações de letras para melodias de outros compositores. Dessa maneira, as canções resultantes de seu esforço em equilibrar os elementos musicais, literários e expressivos soam como uma construção sonoro-poética coesa e coerente, como se música e letra tivessem sido compostas pelo mesmo cancionista.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Murillo. **Ontem, ao luar**: vida romântica do poeta do povo Catullo da Paixão Cearense. Rio de Janeiro: Editora a Noite, 1951.

ARTUSI, Giovanni Maria. L'Artusi, overo, **Delle imperfezioni della moderna musica**. Venezia, 1600-1603.

ASSUNPÇÃO, Sérgio Eduardo Martineli de. **Ascendência retórica das formas musicais**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-23072009-204002/pt-br.php>. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**: musical-rethorical figures in German Baroque. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BEHLAU, Mara & REHDER, Maria Inês. **Higiene vocal para o canto coral**. São Paulo: Revinter, 1997.

COSTA, Robson Bessa. **O Baixo contínuo no “Offício de defuntos” de Lobo de Mesquita**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: ESMU/UFMG, 2006. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=40908. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

COSTA, Robson Bessa. **A importância da oratória, da retórica e da Teoria dos afetos na gênese e na fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-AM2GFB>. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

COSTA, Robson Bessa & TORRES, Alfredo Werney Lima. **Procedimentos retóricos na canção “Retrato em branco e preto”, de Chico Buarque e Tom Jobim**. 2019 (mimeo).

BONAVIDES, Marcelo. **Pedro de Alcântara, 146 anos**. 2012. Artigo disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/2012/08/pedro-de-alcantara-146-nos.html#more>. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

CANO, R. López. **Música y Retórica en el Barroco**. Barcelona: Amalgama Edicions, 2011.

CEARENSE, Catullo da Paixão & ALCÂNTARA, Pedro de. **Ontem, ao luar**. Canção interpretada por: Vicente Celestino. 78 RPM, RCA Victor, 1952.

CEARENSE, Catullo da Paixão. **Modinhas**. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943.

COSTA, Haroldo. **Catullo da Paixão: vida e obra**. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2009.

FRAZÃO, Francisco Adelino de Sousa. **Literatura e música: uma análise semiótica das canções *Ontem, ao luar, Flor amorosa e Cabôca de caxangá*, de Catullo da Paixão Cearense**. Teresina-PI: Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, 2014. Disponível em: <http://sistemas2.uespi.br:8080/handle/tede/39>. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

GONZAGA, Chiquinha. **Lua branca**. Partitura disponível em: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/lua-branca_canto-e-piano.pdf. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons – caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LEME, Carla Paes. **Os batutas: a vida e a obra de grandes mestres da canção popular brasileira**. Radio Batuta, 2010. Disponíveis em: <https://radiobatuta.com.br/programa/catullo-da-paixao-cearense>. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

MAUL, C. **Catullo**: sua vida, sua obra, seu romance. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NEUHAUS, Ítalo Simão. **A música popular brasileira nas orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 50**. Anais do IV SIMPOM 2016 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. 2016. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5793>. Acesso conferido no dia 26/03/2021.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1990.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **Performance studies**: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

SEVERIANO, Jairo & HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 1997. 368 p. (coleção Ouvido Musical).

SOUZA, Roberto A. **O Império da eloquência**. EdUERJ, EdUFF: Rio de Janeiro, 1999.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TAVARES, Bráulio. À sombra da canção. (Revista) **Música e Linguagem**. São Paulo: Segmento, 2010.

TESAURO, Emanuelle. **Il Cannocchiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele**. Torino: Bartolomeu Zavatta editor, 1670.

VIVES, Juan Luis. **El arte retórica**. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: Entrevistas e Ensaïos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

artigo acadêmico

ANÁLISE SEMIÓTICA DA OBRA *O PEQUENO PRÍNCIPE*, DE SAINT-EXUPÉRY

Maria Aline Belizário dos Santos¹

Silvio Nunes da Silva Júnior²

RESUMO

A presente pesquisa objetiva analisar a forma como o texto e as ilustrações dialogam na obra “O Pequeno Príncipe”, de Saint-Exupéry, a partir da perspectiva semiótica. Nesse sentido, o trabalho traz reflexões sobre as principais personagens ficcionais presentes na narrativa, bem como das frases marcantes que a compõem. Como aporte teórico, este trabalho parte dos pressupostos de Moriz (2012), Oliveira e Namba (2014), entre outros. Em linhas gerais, o texto de Saint-Exupéry dialoga com às imagens e apresenta questões humanas e sociais relacionadas

1 Graduada em Letras/Português pela Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL/Campus III). E-mail: alinebelizario30@hotmail.com

2 Doutor em Linguística pelo Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL/UFAL). Professor substituto de Linguística da UFAL e da Universidade de Pernambuco (UPE). Professor efetivo da SEMEDE/Palmeira dos Índios-AL. Estágio pós-doutoral no PPGESA/UNEB. E-mail: silvionunesdasilvajunior@gmail.com

à década de 1940, período em que a obra fora escrita, mas que ainda perduram no universo contemporâneo, marcando a atemporalidade.

Palavras-Chave: Literatura Infanto-juvenil. O Pequeno Príncipe. Reflexão. Semiótica.

ABSTRACT

This research aims to analyze how the text and illustrations dialogue in the work “The Little Prince”, by Saint-Exupéry, from a semiotic perspective. In this sense, the work brings reflections on the main fictional characters present in the narrative, as well as on the striking phrases that compose it. As a theoretical contribution, this work starts from the assumptions of Moriz (2012), Oliveira e Namba (2014), among others. In general, Saint-Exupéry’s text dialogues with images and presents human and social issues related to the 1940s, a period in which the work was written, but which still persist in the contemporary universe, marking timelessness.

Keywords: Children and Youth Literature. The little Prince. Reflection. Semiotics.

INTRODUÇÃO

A Literatura Infanto-Juvenil constitui uma área carregada de metáforas que nos proporcionam atos reflexivos sobre valores, atitudes, ações e diferentes visões de mundo que podem estar sendo reveladas e denunciadas ao longo do escrito literário. O Pequeno Príncipe, de autoria do francês Antoine de Saint-Exupéry, é a terceira obra mais traduzida no mundo, com adaptações feitas

tanto para a TV quanto para o cinema. A citada narrativa é uma das publicações mais conhecidas desse autor, cuja ficção se mescla com a história de vida do escritor.

A obra, à princípio, foi considerada como literatura destinada ao público infantil, mas, por trazer uma temática de reflexão filosófica, acaba por atrair a atenção de um público diverso e chama bastante atenção na comunidade científica da área da Literatura, como é o caso do presente trabalho que se insere numa vertente semiótica do estudo dos textos literários.

Dessa forma, temos como objetivo, neste estudo, investigar a articulação entre texto escrito e imagens na obra “O pequeno príncipe”, de Saint-Exupéry. No primeiro tópico, expomos uma concepção da Literatura Infanto-Juvenil. Posteriormente, abordamos a vida do autor, bem como a obra aqui estudada. No terceiro tópico, discorremos sobre a semiótica, trazendo ponderações sobre as representações imagéticas das personagens e sua simbologia na narrativa. No último tópico, apresentamos uma abordagem reflexiva acerca das frases presentes no livro.

A LITERATURA INFANTO-JUVENIL

A literatura infanto-juvenil é especificamente dedicada às crianças e aos jovens adolescentes. Nessa literatura, podemos encontrar biografias, poemas, novelas, obras que explicam fatos reais e histórias fictícias com aspectos infantis e juvenis. Os conteúdos presentes nas obras infantis e juvenil se enquadram de

acordo com a idade do leitor. As obras literárias que são destinadas às crianças que estão entre dois a cinco anos de idade são compostas por imagens coloridas e textos pequenos, para que, assim, possa-se atrair mais a atenção das crianças. No que diz respeito às obras literárias para os jovens, estas contêm mais texto e menos imagens.

Dessa forma, é perceptível que a literatura infantil e juvenil é de grande importância para que as crianças tenham mais contato com os livros e a literatura desde cedo, adaptando-se mais facilmente ao mundo da leitura. O gênero infanto-juvenil começou a ganhar estrutura entre os séculos XVII e XVIII, quando é percebida a riqueza que existe na infância. Até o século XVII, os textos literários eram escritos para as crianças e os adultos, sem separação.

Atualmente, a literatura infanto-juvenil continua com esses objetivos, porém se adaptou mais à realidade das crianças e jovens, aprimorando seus textos com novos aspectos, proporcionando, para os leitores, novas realidades, acompanhadas de diversão e lazer, com mais características infantis, com livros coloridos e histórias alegres, que encantam as crianças e os jovens. Dentre essas obras, destaca-se “O pequeno príncipe”, de Saint-Exupéry, obra e autor que dão corpo ao tópico a seguir.

AUTOR E OBRA

Antoine Jean Baptiste Marie Roger Foscolombe de Saint-Exupéry, nascido na cidade de Lyon, em 1900, na França, foi

piloto do correio aéreo nacional do país em que residia. Sobre o autor, Freitas (2015) pontua que ele foi

Terceiro filho do casal Jean de Saint-Exupéry e Marie de Foscolombe, Antoine Marie Roger de Saint-Exupéry entra para a história no dia 29 de junho de 1900, na cidade de Lyon, na França. Seu pai pertencia a uma família aristocrática e conservava o título de conde e o prestígio do sobrenome. Contudo, Antoine praticamente conheceu seu pai somente através de fotos, pois ele morreu em 1904 deixando cinco filhos menores que foram criados pela mãe, em Saint-Maurice-de-Remens num castelo que pertencia à tia de Antoine. Aos dez anos de idade Antoine já era aluno semi-interno no colégio Notre-Dame-de-Sainte-Croix e segundo cartas enviadas a sua mãe tinha uma prática religiosa católica: “comunguei esta manhã no colégio”. (FREITAS, 2015, p.14)

Frente isso, vale ressaltar que Antoine Saint-Exupéry nasceu numa família de posse, considerada tradicional por ter títulos de nobrezas, o que trazia à família certo prestígio e reconhecimento perante à sociedade francesa. Cedo foi para escola, fato que acelerou seu desenvolvimento e o levou a se dedicar aos estudos, pois já aos dezessete anos Saint-Exupéry

deu início a sua preparação para ingressar na escola Naval através de concursos, sendo chamado, em 1921, para o serviço militar em Estrasburgo. Nesse momento inicia a sua luta para obter um brevê de piloto civil. Foi assim que pilotar se tornou uma paixão. Contudo, sua vida foi permeada de muitas dificuldades de caráter material e as contra a areia, bem como as trazidas pela solidão, pela injustiça e as geradas pelo homem (FREITAS 2015).

Sua primeira publicação aconteceu no ano de 1926, em uma revista literária chamada *Le Navire d'Argent*, com o conto que recebeu o título de *L'Aviateur* (O Aviador). Alguns anos depois, publicou seu primeiro romance, intitulado *Courrier-Sud*, (Correio do Sul), que muitos acreditam retratar o insucesso em uma de suas relações amorosas. Posteriormente, Saint-Exupéry decidiu se mudar para a América do Sul e exerceu o cargo de diretor da companhia *Aeropostal Argentina*. Foi durante esses anos, voando sobre aviões correios, que escreveu a obra *Vol de Nuit* (Voo Noturno), que fez tanto sucesso que ganhou adaptação para o cinema.

Antoine passou a trabalhar a serviço na *Air France*, e foi no ano de 1935 que o avião em que estava teve alguns problemas mecânicos, caindo em um deserto na África, obrigando-o a caminhar por alguns dias, até finalmente ser resgatado por uma caravana. Alguns anos depois, escapou da morte novamente, quando o avião em que ele estava caiu na Guatemala.

Sobre o autor, Dryzun (2009, p. 59) o descreve como [...] “um tipo memorável. Um homem de ação, com coração de

filósofo e alma de poeta. Encantador, enigmático e muito franco no que revela”. Sobretudo, um homem tão espetacular que encantava as “pessoas grandes” com sua “habilidade de escolher sempre a palavra certa” (DRYZUN, 2009, p. 59). Saint-Exupéry morreu em 31 de julho de 1944. Com referência à sua morte, ainda se encontra envolvida em mistério, visto que até hoje seu corpo não foi encontrado. De acordo com Lima, Silva e Reiner (2010), em 2004 “os destroços do avião que pilotava foram achados a poucos quilômetros da costa de Marselha”, porém seu corpo jamais foi encontrado.

Escrita no ano de 1942 e lançada no ano seguinte, a obra *O Pequeno Príncipe* (*Lê Petit Prince*) foi revelada ao público em um período em que o autor estava exilado em Nova York, enquanto sua terra e seu povo sofriam perdas irreparáveis com ataques oriundos da Segunda Guerra Mundial. Este evento culminou a uma série de sentimento que levam Saint-Exupéry a pensar a existência humana e as motivações para aquele mundo devastado pela guerra que trouxe consigo a miséria, o desemprego e ainda sérias mudanças no cenário de muitas cidades e de sua população. Ele sentiu na pele diversas dificuldades. A guerra assolou sua alma. Essa marca o levou a criar seu mundo particular, que ele representou na obra *O Pequeno Príncipe*.

Para tanto, cabe salientar que por se tratar de uma obra que visa abordar uma referência indireta aos valores e conceitos da vivência, ela apresenta traços de seu próprio criador, dando ao enredo características peculiares em que a representação

das personagens aborda aspectos sociais advindas da vida do autor. Nessa perspectiva, Trindade (2007, p. 22) assevera que “a verdadeira obra de arte tem inclusive um sentido especial no fato de poder se libertar das tristezas e dificuldades insuperáveis de tudo que seja pessoal”. Para o teórico, mesmo que a obra de arte e o homem estejam ligados entre si por uma profunda relação numa interação recíproca “não é menos verdade que não se explicam mutuamente” (TRINDADE, 2007, p. 22). Assim, é possível considerar que a relação entre autor e obra ocorre de modo natural possibilitando entrever pontos característicos oriundos da vivência e personalidade de quem a escreve.

De acordo com Vircondelet (2008, p. 20), a imagem do Pequeno Príncipe surgiu em um dia em que Saint-Exupéry estava reunido junto com alguns amigos em uma cantina no Café Arnold e [...] “enquanto o garçom retirava a mesa, ele desenhou um garotinho de cabelos revoltos...”. “O desenho surge quase automaticamente para ele que não se considera um desenhista” (VIRCONDELET, 2008, p. 20). Seria esse o nascimento do Príncipezinho? Sobre, o autor alega ser “Nada de mais. Apenas o garoto que existe no meu coração”.

O Pequeno Príncipe é uma das obras mais conhecidas de Antoine de Saint-Exupéry, obra cujo narrador é o próprio autor, que busca relatar as fantasias de uma criança questionadora que busca compreender alguns aspectos da vida com pureza e ingenuidade. Tal história é relatada de modo compreensível e cativante em que o autor transforma o deserto do Saara em um

lugar mágico atravessado por várias histórias, a história de um aviator. Ao resumir a obra de modo breve, Freitas (20015) relata que o pequeno príncipe:

é a história da experiência de um aviator que por causa de uma pane no motor de seu avião, fez um pouso emergencial no meio do deserto do Saara, na África. Depois de adormecer é acordado por um príncipezinho que lhe pede para desenhar um carneiro. Em oito dias de contato com o pequeno príncipe muitas coisas novas e antigas são reveladas ao aviator. Um pequeno menino, que veio de um pequeno planeta distante da terra, saiu em busca de conhecimento para entender e viver melhor com uma rosa que ele achava que era a única no mundo. Os encontros narrados pelo jovem príncipe encantam o aviator. Em cada encontro um novo conhecimento, uma nova pergunta, um novo horizonte era aberto na vida daquele que buscava sentido para a existência. Uma raposa, uma cobra, uma flor, um poço no meio do deserto tudo é motivo de reflexão na história criada por Saint-Exupéry. (FREITAS, 2015, p. 15).

Além de ser concebida com uma das obras mais lidas, a narrativa também se sobressai como obra mais traduzida no

mundo, com adaptações feitas tanto para a TV quanto para o cinema. À princípio, foi considerada como literatura destinada ao público infantil, mas, por trazer uma visão poética e metafórica do mundo e questões filosóficas que até perpassam no mundo contemporâneo, conquistou não somente os pequenos leitores, mas “pessoas grandes”, como enfatiza o narrador da obra *exuperyana*.

De acordo com as teóricas Oliveira e Namba (2014, p. 8), esses tipos de narrativas “abordam diversas situações humanas, que giram em torno de valores tais como: o amor, o respeito, a esperança, a ganância, a esperteza, a amizade, a maldade, a bondade”. Nessa perspectiva, o escritor Saint-Exupéry, em sua famosa obra *O Pequeno Príncipe*, utilizando as características da fábula, através do diálogo entre os seres inanimados como a Rosa e Animais falantes: a Raposa e a Serpente e o príncipezinho por meio da simbologia, possibilita aos leitores uma reflexão acerca dos valores humanos apreciados ou criticados pela sociedade.

SEMIÓTICA E DIÁLOGO: REPRESENTAÇÕES DAS PERSONAGENS NA OBRA

É indiscutível como a Literatura se utiliza da arte da palavra para transfigurar o real. Conforme Moriz (2012, p. 24), a literatura “revela sentimentos, valores e visão do mundo, vigentes em determinada época”. Dessa maneira, por meio da linguagem multissignificativa, “a literatura expressa os valores, a ideologia e o

pensamento humano” (MORIZ, 2012, p. 24). Nessa perspectiva, é possível considerar que sentimentos, valores e a percepção da realidade são revelados através da linguagem literária e dos símbolos metafóricos, que proporcionam experiências vivenciadas e associadas ao mundo real, através da leitura crítico-reflexiva de obras literárias.

Na Literatura infanto-juvenil, algumas obras, como é o caso de *O Pequeno Príncipe*, mesclam texto e ilustrações, criando um vínculo definido por Camargo (1998), como coerência semiótica, ou seja, são dois códigos (palavra e imagem) que, juntos, convergem para dar significação ao texto. Nesse caso,

a ilustração estabelece com o texto uma relação semântica. Nos casos ideais, uma relação de coerência, aqui denominada coerência intersemiótica, pelo fato de ocorrer entre dois códigos diferentes, o visual e o verbal. Assim, entende-se neste estudo como coerência intersemiótica a relação de coerência, ou seja, convergência ou não contradição, entre os significados (denotativos e conotativos) da ilustração e do texto (CAMARGO, 1998, p. 75).

Sob essa lógica, é relevante considerar os pressupostos da Semiótica, tendo como base os seguintes apontamentos:

Um signo, ou representação, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente desta pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representante esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, dominei fundamento de representação (PEIRCE, 1999, p. 46).

Essa função permite entender que a imagem representa objetos, sentimentos e sentidos que se formam a partir da combinação de vários signos e elementos que dão forma a vários sentidos e constroem cognitivamente uma cultura visual, através da qual se mobilizam vários conhecimentos e formas de sentidos. Sob esse olhar, é pertinente dizer, ainda, que utilizar a imagem como recurso para o desenvolvimento da leitura remete, nesse caso, a uma prática significativa e estimular o gosto não só pela leitura, mas também pela Arte.

Conforme Lima, Silva e Reiner (2010), “[...] o homem utiliza meios, nem sempre verbais, para comunicar o que realmente quer”. Ainda em conformidade com as teóricas, Exupéry utilizou dessa técnica para demonstrar que “é essencial,

sempre, nos lembrarmos dos sentimentos citados: Amizade, Amor, Simplicidade, que mesmo se fossem explicados aos adultos, com palavras, não seriam compreendidos” (LIMA; SILVA; REINER, 2010, p. 11).

Tomando como base essa premissa, é pertinente o que elucidam Cunha e Fischer (2009, p. 2027) sobre a leitura de imagem: “Lidar com as imagens, lê-las e interpretá-las constrói a cultura visual do indivíduo, bem como a compreensão do mundo e de sua própria existência”. Nessa perspectiva, analisaremos, nesta pesquisa, a representação imagética de cinco personagens mais relevantes na obra, enfatizando a forma com elas dialogam com o texto e sua simbologia.

Figura 1 – O Pequeno Príncipe



Fonte: (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.1)

O personagem que dá o nome ao livro é um dos dois protagonistas da história. A criança vem do asteroide 325 (conhecido na Terra como B-612) e deixa a sua casa e a sua querida rosa para viajar pelo Universo. Nos vários planetas que visita, tem contato pela primeira vez com adultos e fica espantado com o comportamento adulto e com as suas incoerências.

Quanto a sua representatividade dentro da obra, é possível considerar que este representa a infância inconsciente dentro de cada adulto, simbolizando sentimentos de amor, esperança e inocência.

Figura 2: O aviador



Fonte: (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.5)

Como um dos protagonistas, o aviador tem papel primordial ao longo da história e tem a função de narrador.

Quando era criança, o piloto tinha o sonho de ser um artista, mas foi desencorajado por adultos à sua volta. Apesar disso, o piloto faz vários desenhos para o Pequeno Príncipe e revela que a sua visão do mundo é mais parecida com a de uma criança.

Dessa forma, o aviador simboliza a atitude de persistir e lutar pelos sonhos. A sua busca pelo poço no deserto revela a importância de aprender as lições através da exploração pessoal.

Figura 3: A rosa. Desenho apresentado pelo Pequeno Príncipe (Personagem da obra o Pequeno Príncipe)



Fonte: (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p. 5)

A rosa constitui-se como personagem que representa o amor, mas seu comportamento contraditório faz com que ele parta em viagem. A Rosa tem uma atitude melodramática e orgulhosa e é simultaneamente convencida e ingênua. O Pequeno Príncipe

cede aos seus caprichos e, como cuida muito bem da Rosa, a sua memória faz com que queira regressar ao seu lar. Assim, a personagem simboliza a alma, o coração e o amor, ao mesmo tempo em que “designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 788).

Ao encontrar um jardim com cerca de cinco mil rosas “*iguazinhas à minha*”(p.67), o príncipe fica desapontado, pois percebe que a sua rosa era apenas uma “rosa comum” e ele fica tão decepcionado que “*deitado na relva, ele chorou*” (p. 67). Desse modo, o texto e a imagem confluem para a representação da flor no planeta do narrador, que na visão do Pequeno Príncipe, não é valorizada, muito menos cuidada; além de que o espinho nesse caso passa a configurar como um elemento com valores diferentes em cada um dos lugares. Esse jogo de sentidos remete à uma possibilidade de tornar o texto verbal mais significativo, o que ficou mais visível nas representações imagéticas. Observamos que os espinhos têm uma função que é a de proteção, por isso, ela não pode deixar de ser desconsiderada. Dessa forma, o texto dialoga com a imagem de forma a dar visibilidade aos sentidos e significados que tem a flor na vida de uma dada sociedade. A partir das imagens, percebemos uma ressignificação dela como elemento de afeto, de delicadeza. Ela simboliza, portanto, o amor que deve ser cuidado e cultivado. Apresenta características humanas, tanto boas como más.

Figura 4: A raposa

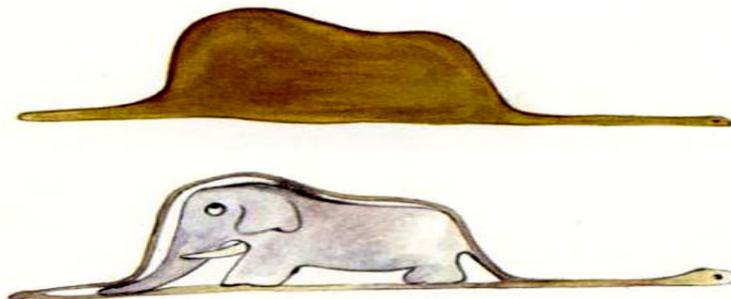


Fonte: (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.40)

Personagem que representa a sabedoria, surge na história de forma repentina e misteriosa e estabelece um relacionamento de amizade com o Pequeno Príncipe. Apesar de pedir para ser domada pelo seu amigo, a raposa atua não só como pupila, mas como sua tutora, ensinando-lhe valiosas lições.

A Raposa ensina que cativar quer dizer conquistar e requer responsabilidade, por um amor, por um amigo e pelo que conquistamos em nossa vida profissional e pessoal. Desse modo, ao simbolizar a sabedoria, a raposa ensina valiosas lições ao protagonista, sendo as mais importantes: só o coração consegue ver corretamente, o tempo que o Pequeno Príncipe passou longe do seu planeta fez com que valorizasse mais a Rosa e o amor implica uma responsabilidade.

Figura 5: Desenho feito pelo aviador (Personagem da obra o Pequeno Príncipe). Representando o elefante dentro da jiboia



Fonte: (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p. 5)

É o desenho que é feito pelo Piloto que os adultos não entendiam, pois parecia um chapéu. Inicialmente, os adultos não entendiam o desenho e o confundiam com um chapéu, porque a jiboia que comeu o elefante assumiu a sua forma. Para explicar o desenho, o Piloto fez uma segunda versão, um raio X que revela o elefante dentro da jiboia, como nos mostra a imagem acima. Nesse sentido, a ilustração pretende demonstrar que nem sempre aquilo que vemos é a realidade. Assim como o primeiro desenho parecia para muitos um chapéu, na vida muitas coisas não são o que parecem à primeira vista, nos ensinando a ver além das aparências.

Dessa forma, é importante destacar que essa obra o Pequeno Príncipe configura um dos principais aportes para se entender os conflitos que envolvem, não só a existência humana, mas o amor

ao próximo e a amizade. Essa condição remete ao destaque da seguinte fala:

- Há milhões e milhões de anos que as flores fabricam espinhos. Há milhões e milhões de anos que os carneiros as comem, apesar de tudo. E não será sério procurar compreender por que perdem tanto tempo fabricando espinhos inúteis? Não terá importância a guerra dos carneiros e das flores? Não será mais importante que as contas do tal sujeito? E se eu, por minha vez, conheço uma flor única no mundo, que só existe no meu planeta, e que um belo dia um carneirinho pode liquidar num só golpe, sem avaliar o que faz, - isto não tem importância?! (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.28).

Com base nessa narrativa, temos um exemplo contundente de como a imagem enriquece o texto escrito através da sua semiose, pois em torno do texto se constrói toda uma rede de sentido, que permite entender as formas de pensar do aviador e o mundo do Pequeno Príncipe, o que de certa forma dá vida a um texto. Há vezes que atravessam os textos escritos e imagéticos.

A REFLEXÃO NAS FRASES

O livro *Pequeno Príncipe* de Antoine de Saint-Exupéry é composto por frases reflexivas que passam para os seus leitores ensinamentos sobre a vida, fazendo com que os leitores consigam obter aprendizados proporcionados através das frases e desfrutar de uma ótima leitura que acrescenta na vida pessoal. Na frase “É preciso que eu suporte duas ou três larvas se quiser conhecer as borboletas”, podemos perceber que na vida é necessário passarmos por momentos bons e ruins, pois cada momento são aprendizados e ao passarmos pelos ruins aprendemos a valorizar os bons e os ruins servem para nos fortalecermos.

“A gente corre o risco de chorar um pouco quando se deixa cativar.” Mesmo sabendo que é possível nos machucarmos com relacionamentos, precisamos estar sempre dispostos a formar laços com o próximo, deixarmos nos cativar, pois isso é essencial para podermos viver a vida.

Em cada linha do livro nos deparamos com uma frase que acrescenta em nossa vida. Ao lermos “Todas as pessoas grandes foram um dia crianças – mas poucas se lembram disso”, percebemos que nunca podemos deixar ir embora o nosso espírito de criança. Precisamos desse espírito para viver a vida com leveza e com alegria.

“É loucura odiar todas as rosas porque uma te espetou.” Não podemos odiar as pessoas, porque algumas nos magoaram, devemos ter maturidade para entender que todo ser humano

é falho e comete erros. Precisamos viver relacionamentos e estarmos sempre abertos para sermos felizes.

“As pessoas são solitárias porque constroem muros ao invés de pontes.” É necessário criarmos laços e pontes com as pessoas, para mantermos uma boa relação e um bom convívio, o convívio com outras pessoas nos ajuda a enfrentarmos as dificuldades e ter alguém para celebrarmos as alegrias.

Ao lermos o livro do Pequeno Príncipe, nos deparamos com frases que mostram o verdadeiro sentido da vida, a frase “Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas.” Vem nos mostrar que somos responsáveis pelas pessoas que escolhemos para deixar entrar em nossa vida, pelas pessoas que cativamos. Por isso, é importante zelar pelo bem estar e felicidade do próximo, construir relações saudáveis e fazer com que o relacionamento cresça cada vez mais.

“Só se vê bem com o coração. O essencial é invisível aos olhos.” Seguindo essa linha de pensamento, precisamos enxergar as coisas não com a razão, mas, sim, com a emoção. Às vezes, o que realmente importa é enxergar além da aparência, tentar olhar o bem dentro do outro ou até mesmo dentro de si, pois a vida não pode ser feita de aparências, porque tudo o que realmente tem valor está na nossa essência.

“Se tu choras por ter perdido o sol, as lágrimas te impedirão de ver as estrelas”. A vida sempre será feita de altos e baixos, os quais precisamos passar um para podermos valorizar o outro. Nesse trecho, expressa uma metáfora na qual podemos perceber

que não se pode abaixar a cabeça nos momentos difíceis da vida. Tudo na vida tem um propósito, se não for benção é aprendizado. Então, precisamos sempre enfrentar os obstáculos para seguir em frente, pois nada é para sempre e uma hora tudo irá melhorar.

Em todo o livro do Pequeno Príncipe existem diversas frases que nos fazem refletir sobre a vida, a vivência com o próximo e o amor. São frases que se encaixam, nos fazem refletir e nos ajudam a melhorarmos como seres humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas considerações levantadas nesta pesquisa, podemos afirmar que Antoine de Saint-Exupéry, com sua obra *O Pequeno Príncipe*, publicada em 1943, nos brinda com uma narrativa cheia de sensibilidade, valores e ensinamentos transmitidos através de metáforas e símbolos. Tal obra se destaca na Literatura infanto-juvenil, ainda que tenha atingido um público diversificado. Nesse sentido, visando o objetivo deste trabalho, consideramos que o diálogo entre os textos escritos e os imagéticos na obra a enriquece de modo imensurável e é possível estudá-la a partir da utilização da semiótica. Ademais, é crucial frisar que é por meio da análise do conjunto (imagem + texto) que o leitor, com base na imagem, ativa vários sentidos da mente humana, com destaque para o desenvolvimento cognitivo, ainda mais quando utilizada como recurso didático pedagógico.

Dessa forma, frisamos que a obra *O Pequeno Príncipe*, através de alguns símbolos, estabelece uma crítica direta aos adultos e aos problemas sociais e morais que existiam em seu tempo, na década de quarenta. Por este motivo, o autor, foge da regra de que se faz literatura infantil somente para as crianças. Enfim, Saint-Exupéry nos presentearia com uma literatura ficcional e com teor autoreflexivo, em que aborda temáticas atemporais, que transita no tempo, ultrapassando as fronteiras temporais com temas que até hoje são contemporâneos, como: a avareza do homem rico, a falta de tempo do homem de negócios, a necessidade de poder do rei, a importância dada às aparências externas, a falta de humanidade e a importância da amizade entre as pessoas.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 23. ed. São Paulo: Jose Olympio, 2009.

DRYZUN, Sheila G. **Antoine de Saint-Exupéry e O Pequeno Príncipe: A história de uma história**. São Paulo: Pedran'água, 2009.

FREITAS, Mauro Ricardo de. Uma abordagem filosófica da obra *O pequeno príncipe* de Saint-Exupéry. **Theoria - Revista Eletrônica de Filosofia Faculdade Católica de Pouso Alegre**, v. VII, n. 17, 2015.

LIMA, Aline de Magalhães; SILVA, Antônia M. dos Santos; REINER, Nery. *O Pequeno Príncipe: A importância dos símbolos*. São Paulo, Universidade de Santo Amaro – UNISA, 2010.

MORIZ, Núbia Litaiff. **Literatura Amazonense: reflexões no processo de ensino e aprendizagem do Ensino Médio das Escolas Estaduais de Tefé/AM.** Dissertação de Mestrado. Universidad San Carlos (USC). Asunción/PY, 2012.

OLIVEIRA, Monique Pucci de; NAMBA, Tatiana Sayone. A influência das fábulas na construção dos valores morais da criança. In: **14º Congresso Nacional de Iniciação Científica.** CONIC/SEMESP. Universidade do Grande ABC, 2014.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica.** 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva. 1999.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe.** Rio de Janeiro: Agir, 1999.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe.** Editora Agir. 48. ed. Rio de Janeiro, 2009.

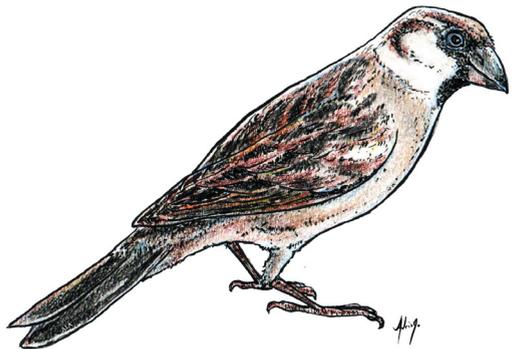
TRINDADE, André Karam. **Mais literatura e menos manual: a compreensão do Direito por meio da ficção.** Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Entrevista por Ricardo Machado, 2007.

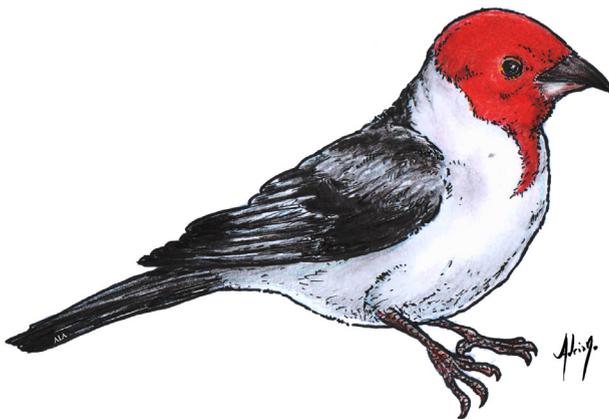
VIRCONDELET, Alain. **A verdadeira história do Pequeno Príncipe.** Tradução: Lilian Palhares. Osasco, SP: Novo Século, 2008.



Esta obra foi composta
em fonte Perpetua, 14, em Teresina, PI,
e impressa em outubro de 2021, em Londrina, PR.

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





Desenredos

ano XIII - número 37

edição impressa 1

outubro 2021

ISSN 2175 3903