

---

## LITERATURA E OUTRAS ARTES EM TEMPOS DE AUTORITARISMO: APROXIMAÇÕES E TRANSIÇÕES CULTURAIS

Rosana Cristina Zanelatto Santos <sup>1</sup>

Wagner Corsino Enedino <sup>2</sup>

A proposta que norteou a organização deste Dossiê foi trazer a público artigos que se debruçassem sobre os modos de elaboração artístico-formais capazes de refletir acerca da memória de/em períodos de exceção, tendo como ponto de partida a matéria ficcional cujo conteúdo diegético sugere, metaforicamente, por meio dos diálogos das personagens e do encadeamento do enredo, situações de impotência frente à brutalidade de regimes e de circunstâncias autoritárias. Sem desvincular a obra da história social e política sobre a qual se pronuncia, sem esquecer o diálogo que ela mantém com seu contexto de produção e, pois, com sua autoria, as/os pesquisadoras/es reunidas/os neste número buscaram analisá-la e interpretá-la segundo o projeto estético de cada produtor/a.

Destacamos, inicialmente, a importância dada à literatura latino-americana neste Dossiê. Leoné Astrid Barzotto, no artigo **O autoritarismo exposto na literatura cubana**, busca demonstrar como a literatura contemporânea consegue derrubar barreiras socioculturais e expor, ao mesmo tempo em que representa determinadas realidades. No caso do texto ora apresentado, Barzotto expõe a condição do autoritarismo em Cuba, sobretudo aquele vivenciado a partir da decadência da revolução e da queda da União Soviética. Para tanto, dois romances serão analisados: *Dreaming in Cuban* (1992), da escritora cubano-americana Cristina García, e *Nunca fui primeira dama* (2010), da escritora cubana Wendy Guerra. Tendo por base a perspectiva de denúncia que ambos carregam, verificou-se como o autoritarismo surge exposto no texto literário dessas duas escritoras que, nos âmbitos pessoal e familiar, testemunharam e sofreram as consequências da Revolução Cubana.

No artigo **O drama do desenraizamento e da adaptação forçada: o testemunho de exiladas latino-americanas**, Paulo Bungart Neto discute a literatura produzida por mulheres latino-americanas exiladas ao longo da segunda metade do século XX, com ênfase em testemunhos cujo entrelaçamento entre história, política e memória é perceptível. Essas autoras rompem um silêncio mantido por muitos anos, mostrando de que maneira os acontecimentos podem ser ressignificados por relatos orais ou textos literários impressos, tentando superar o trauma do encarceramento, da tortura e do exílio, num exercício de autoanálise e de compreensão do aspecto coletivo dos fatos históricos testemunhados. Para o tratamento das obras, utilizou-se como suporte textos teóricos e críticos a respeito do

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/FAALC; CNPq

<sup>2</sup> Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/CPTL

fenômeno do exílio, tais como Viñar (1992), Rollemberg (1999), Pizarro (2006) e Snajder Roniger (2009), além de estudos sobre a história política da América Latina, como Dinges (2005) e Nepomuceno (2015).

Em **Violência contra a mulher em *Curuzú la novia*, de Josefina Plá, e “A parasita azul”, de Machado de Assis**, Luiz Roberto Lins Almeida e Rosana Cristina Zanelatto Santos escrevem sobre a temática da violência contra a mulher, tal como percebida e representada nos contos *Curuzú la novia* (1958), de Josefina Plá, e “A Parasita Azul” (1873), de Machado de Assis. Tendo por escopo teórico os estudos de Moisés (2006), Reis (2018) e Coelho (2021) sobre o conto e tendo em mente que a situação de violência de gênero permanece como uma realidade atual é possível perceber no narrador e nas personagens indícios sutis, e nem tão sutis, de violência. A estrutura do conto machadiano permite que o texto desague na ironia que o caracteriza, enquanto Josefina Plá, com seu projeto estético fulcrado no feminino, redonda na opção pelo trágico (ARISTÓTELES, 1993), considerando especialmente a objetivação do corpo da mulher, conforme destacado por Grada Kilomba (2019).

Numa visada comparada, a literatura argentina de Julio Cortázar surge em sua relação com o cinema no artigo intitulado **Real ou ficção: uma questão fotográfica no conto *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar, e na obra fílmica *Blow up*, de Michelangelo Antonioni**, de Rute Pereira da Silva e de Andre Rezende Benatti. O texto apresenta uma análise do papel da fotografia no conto *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar, e em *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni, tendo por base os pressupostos de Roland Barthes (1984) sobre o processo fotográfico e também estudos referentes às relações literatura e fotografia, com destaque para aqueles escritos por Ismael Xavier (2003), Susan Sontag (2003) e o próprio Julio Cortázar (2003). Publicada pela primeira vez em 1959, *Las babas del diablo* insere-se na coletânea de contos intitulada *Las armas secretas*, narrando a história do fotógrafo e tradutor, Michel, que ao ampliar algumas fotos percebe, nas imagens, que elas são provas de um crime. Com roteiro baseado nessa trama, em 1966, Michelangelo Antonioni transcria (CAMPOS, 2013) o filme *Blow-Up*. Tanto a literatura quanto os meios audiovisuais possuem a capacidade de narração e a necessidade das narrativas, o que permite a proximidade entre ambas as áreas. Contudo, cada linguagem tem suas especificidades, visto que as produções têm formas próprias de se expressarem e de se apropriar de significados.

Uma vez que o assunto é o cinema, em **Violencia y humor en el cine del guatemalteco Chofu Espinosa**, Manuel Medina propõe que em *Prohibido robar rosas, Aquí me quedo e Pol: una aventura en la USAC* o diretor Rodolfo Espinosa vagueia pela tênue linha que separa o limite do entretenimento, representando a violência bruta da perspectiva do humor de tais situações e estimulando uma reflexão sobre o aumento da criminalidade que atinge a Guatemala. Espinosa consegue esse feito sem o peso das obras que abordam a violência com a costumeira seriedade com que são tratadas situações como sequestros e roubos. Para a análise empreendida, Medina utiliza um referencial teórico que combina o valor estético da representação da violência no cinema, de Margaret Bruder, e os estudos de E. M. Dadlez e Steven Salaita, que dão conta da relação entre violência e humor.

Por meio das contribuições de Eric Hobsbawm (1995) e Antonio Pedro Tota (2011) sobre conflitos que marcaram o século XX; em pressupostos teóricos que amparam o discurso teatral e nos estudos de Mikhail Bakhtin (2002; 2011) no que diz respeito ao diálogo que

pode se estabelecer entre discursos literários, os pesquisadores Wagner Corsino Enedino e Haydê Costa Vieira analisam em **Da guerra à ditadura: o afunilamento abissal em Alberto Moravia e Plínio Marcos** a estrutura, bem como o projeto estético-social do autor brasileiro Plínio Marcos e do escritor italiano Alberto Moravia, visando o comparativismo literário entre o drama *Dois perdidos numa noite suja* e a narrativa *O terror de Roma*. Com efeito, Enedino e Vieira destacam o processo de estilização entre os artistas; ponderando que Alberto Moravia e Plínio Marcos escrevem sobre momentos históricos críticos e distintos, mas que dialogam entre si: a Segunda Guerra Mundial e o Regime de Exceção no Brasil.

Com base no aporte teórico da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss (1994) e nas reflexões de Wolfgang Iser (1996; 1999) acerca dos efeitos de sentido de uma produção literária, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira, Ricardo Magalhães Bulhões e Vanessa Hagemeyer tecem, no artigo **Literatura e memória como farol para o leitor: uma análise de *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva**, um estudo sistemático quanto ao uso, pelo produtor da diegese, do discurso literário híbrido, pautado, sobretudo, pelo exercício do campo figurativo, pelas emoções, metáforas; consubstanciando documentos, testemunhos, entre outros gêneros textuais. Por meio da autocontextualização, na esteira da Estética da Recepção, os autores do artigo destacam, a fórceps, que o romance de Marcelo Rubens Paiva tanto responde aos problemas de sua época, quanto os transcende, permanecendo, em forma e conteúdo, atual.

O artigo **Mestre do RPG: do reflexo do narrador ao prisma da narrativa**, desenvolvido por João Luis Pereira Ourique e Jean Karlos Souza, propõe uma reflexão sobre a categoria do mestre de Role Playing Game (RPG) em comparação com o narrador na perspectiva frankfurtiana de Walter Benjamin. Os pesquisadores salientam as diferenças que se estabelecem entre “mestre” e “narrador”, ainda que, para esta reflexão, o mestre do jogo pode ser visto como uma imagem do narrador literário. Ponderam, de um lado, que o narrador benjaminiano se sustenta na sabedoria; de outro, que o mestre não possui a sabedoria mencionada, mas amplia sua atuação para além da condução dos jogadores/personagens dentro da história, abrindo, em maior ou menor grau, espaço para que colaborem com a construção da narrativa. Dessa forma, partindo das reflexões de Wolfgang Iser e dos elementos que constituem a Estética da Recepção, Ourique e Souza abrem espaço para fomentar discussões que visam embasar uma proposta de ensino de Literatura a partir do RPG, na qual o texto literário se aproxima da noção de jogo.

Thainá Aparecida Ramos de Oliveira e Agnado Rodrigues da Silva abordam em **Experiência distópica nas narrativas “Animal Farm”, de George Orwell (1945) e “Fazenda Modelo – Novela Pecuária” (1974), de Chico Buarque** - a distopia como componente reflexivo do *status quo* na narrativa de George Orwell e na produção de Chico Buarque. O artigo versa sobre os mecanismos que articulam as complexas redes de representações sociais. Oliveira e Silva tecem reflexões de como a arte literária pode ser capaz de promover movimentos de imanência e transcendência entre a ficção e a história. Consideram, ainda, que os contextos históricos, impulsionados por distintas motivações culturais e políticas, funcionam como *leitmotiv* para elaboração de uma obra artística. Ambos os enredos (“Animal Farm” e “Fazenda Modelo – Novela Pecuária”) apresentam, para o enunciário, como o autoritarismo emerge em locais e épocas distintas.

Por fim, temos em **Geopoesia da boa morte pelas ruas coralinas da Tanatografia**, de Augusto Rodrigues da Silva Junior, uma reflexão sobre o poema-necrológio “Quem foi ela?”, de Cora Coralina. Publicado em jornal em 1965, pela primeira vez ele é apresentado na íntegra em periódico. Por entre ruas e becos da Cidade de Goyaz, a análise repousa na efervescência de vozes femininas, as quais ecoam em movimentações de forças biográficas e biobibliográficas. Silva Junior articula a poética coralina com a imagem de Idalina da Cruz Marques e seu relevante papel social na Cidade de Goiás ao longo do século XX. Numa geopoesia plena de cotidiano, o discurso da “Good Death” dissemina-se em politonalidades na articulação do momento e do memento. Num exercício de geopoesia que, em processo dialógico transforma-se em tanatografia, a crítica polifônica (em sua reverberação enquanto literaturas de campo e comparada) afirma-se como reconstrução de ideias e contra todo tipo de autoritarismo. O pesquisador se concentra, mais especificamente, em como o cerrado/sertão/campo geral do país, com vistas a constituir uma ou várias poéticas populares do/no centro-oeste brasileiro, se consolidam como lócus enunciativo que impulsiona uma manifestação literária de expressivo fôlego.

Uma boa leitura a todas e todos!

---

## O AUTORITARISMO EXPOSTO NA LITERATURA CUBANA

Leoné Astride Barzotto<sup>1</sup>

**Resumo:** a presente investigação almeja demonstrar como a literatura contemporânea consegue derubar inúmeras barreiras socioculturais e expor, ao mesmo tempo em que representa, determinadas realidades; neste caso, a condição do autoritarismo em Cuba, sobretudo aquele vivenciado a partir da decadência da revolução e da queda da União Soviética. Para cumprir tal objetivo, dois romances serão analisados: *Dreaming in Cuban* (1992), da escritora cubano-americana Cristina García e *Nunca fui primeira dama* (2010), da escritora cubana Wendy Guerra. Com base na perspectiva de denúncia que ambos apresentam, busca-se verificar como o autoritarismo surge exposto no texto literário dessas duas escritoras que, nos âmbitos pessoais e familiares, testemunharam e sofreram as consequências da Revolução Cubana.

**Palavras-chave:** Autoritarismo; Literatura; Wendy Guerra; Cristina García; Cuba.

**Abstract:** the present investigation aims to demonstrate how contemporary literature manages to break down countless sociocultural barriers and expose, at the same time as it represents, certain realities; in this case, the condition of authoritarianism in Cuba, especially that experienced since the decadence of the revolution and the fall of the Soviet Union. To accomplish this objective, two novels will be analyzed: *Dreaming in Cuban* (1992), by the Cuban-American writer Cristina García and *Nunca fui primeira dama* (2010), by the Cuban writer Wendy Guerra. Based on the perspective of denunciation that both present, we seek to verify how authoritarianism is exposed in the literary text of these two writers who, in their personal and family spheres, witnessed and suffered the consequences of the Cuban Revolution.

**Keywords:** Authoritarianism; Literature; Wendy Guerra; Cristina García; Cuba.

---

<sup>1</sup> Professora Titular da Universidade Federal da Grande Dourados. E-mail: leoneastridebarzotto@gmail.com

## REFLEXÕES INICIAIS

Há muito ouvimos que “a Arte imita a vida” e, para alguém como eu, com base formadora na literatura pós-colonial, a tarefa de dissociar arte (aqui, a literatura) das evocações sociais se torna praticamente impossível. O texto literário traz reminiscências do vivido, cria a partir do testemunhado, do observado, cria também para além do vivido quando elaborados atores sociais que são e vivem aquilo tudo que sonhamos e não podemos experimentar. De toda forma, inspiração, evocação ou pura criação, a literatura nos possibilita viver várias vidas, até mesmo curar a existência real da vida que temos e, fantasticamente, imaginar inúmeras outras, por meio do devaneio, do desejo e da viagem narrativa. Em algumas circunstâncias, a vida igualmente imita a Arte, basta retomar a situação do presidente da Ucrânia, Volodymyr Zelensky, pois de comediante, que vivia o papel de presidente de seu país em uma minissérie, torna-se realmente o próprio; reconhecido mundialmente pela bravura com a qual enfrentou os russos na guerra iniciada em fevereiro de 2022.

Em *A descoberta da América: que ainda não houve* (1988), o crítico uruguaio Eduardo Galeano desenvolve pequenos contos/relatos de caráter autobiográfico. No primeiro deles, “Em defesa da palavra”, o autor imprime forte marca no papel e na função social devida ao escritor latino-americano, pois a literatura não deve estar relegada à elite tão somente e, muito menos, retroalimentar-se nesse contexto. Na literatura assim como nas demais manifestações de Arte, da escultura à pintura, da dança ao cinema, os criadores e pensadores da palavra e das artes precisam estar conectados com os problemas de seu tempo, buscando usar suas criações como ferramentas de mudança, como promoção de dias melhores, como artefatos de conscientização. Galeano reivindica essas criações artísticas libertárias em benefício de todos, pois a arte deve ser de acesso de todos, já que, se não pudermos viver, então, pelo menos que possamos sonhar e, com isso, talvez, buscar a transformação desejada.

Dentro de uma sociedade presa, a literatura livre só pode existir como denúncia ou esperança.

No mesmo sentido, creio que seria um sonho de uma noite de verão supor que por vias exclusivamente culturais poderia chegar a se libertar a potência criadora de um povo, desde sempre adormecida pelas duras condições materiais e as exigências da vida. Quantos talentos se extinguem, na América Latina, antes de que possam chegar a manifestar-se? Quantos escritores e artistas não chegam nem sequer a saber que são escritores e artistas? (GALEANO, 1988, p. 15-14).

Na condição de quem vê a Arte como reflexo social, entendo a literatura como manifestação de uma dada cultura em um dado período, de modo que, muitas vezes, o texto literário consegue melhor captar o factual histórico do que o próprio manual de História, posto que à literatura coube o desafio de burlar e deslizar as ordens e as censuras através dos tempos. Portanto, costuro ideias que postulam o autoritarismo embrenhado no processo narrativo, quer como denúncia ou testemunho, quer como pano de fundo de um panorama histórico nas diegeses selecionadas. Hannah Arendt (1973) pondera que estudos acerca

do totalitarismo (enquanto regime de governo) devem continuamente ser desenvolvidos e fomentados para que gerações inteiras possam acalantar um pouco de suas dores e, ao menos, questionar o que foi que aconteceu, por que aconteceu e como uma sociedade inteira permitiu que houvesse o fato ocorrido. Não precisamos voltar, necessariamente, à colonização nas Américas, à diáspora negra, ao holocausto, ao holodomor, às ditaduras ... basta lermos os noticiários do momento e assustadoramente temos velhas e conhecidas receitas sendo mais uma vez executadas diante de nossos olhos: Síria, Sudão, Coreia do Norte, Ucrânia, etc.

Para Arendt (1973, p. 307), todo regime totalitário tem o fanatismo como característica basilar, a ponto de seus membros sacrificarem a família e a si próprios em nome do sistema e do ideal que desenvolveram, geralmente atrelado a ideia de que se precisa combater o ‘mal’; no entanto, o conceito do que seria o mal vem, automaticamente, deturpado e desenhado à luz da agenda fanática e totalitária: “It has frequently been pointed out that totalitarian movements use and abuse democratic freedoms in order to abolish them” (ARENDR, 1973, p. 312).<sup>2</sup>

Ao considerar o peso dos verbos ‘usar e abusar’ da citação acima, direciona-se a atenção diretamente à definição do termo “autoritarismo”, pois, segundo o website de significados “O autoritarismo é um sistema de liderança pelo qual o líder tem poder absoluto e autoritário e implementa seus objetivos e regras sem buscar a orientação e conselhos dos seus seguidores; com repressão das liberdades individuais dos cidadãos.”<sup>3</sup> Como se pode facilmente observar, um regime autoritário é regido pela constância de algumas palavras de ordem: absoluto, abuso, regra, dentre outras.

Não obstante, é natural que o texto literário responda às inquietações e às dores do seu momento de criação, uma vez que é um produto cultural com alto potencial de representatividade social.

## ESCAPAR PARA SOBREVIVER

*Cuba is a peculiar exile, I think, an island-colony. We can reach it a thirty-minute charter flight from Miami, yet never reach it all.*<sup>4</sup>  
Cristina García (1992)

A escritora cubano-americana Cristina García pertence ao primeiro grupo de exilados de Cuba nos Estados Unidos, pois assim que a sua família se deu conta de que a Revolução Cubana e a agenda de Fidel Castro vislumbravam tomar as empresas e propriedades em nome do estado, decidiram sair do país. Em seguida, inúmeros movimentos diaspóricos

<sup>2</sup> Tem sido frequentemente apontado que os movimentos totalitários usam e abusam das liberdades democráticas para aboli-las. (Tradução minha)

<sup>3</sup> <https://www.significados.com.br/autoritarismo/>

<sup>4</sup> Cuba é um exílio peculiar, creio eu, uma ilha-colônia. Podemos alcançá-la em um voo fretado de trinta minutos de Miami, mas nunca a alcançamos de fato. (Tradução minha)

ocorreram, sendo o mais famoso o de Mariel<sup>5</sup>, na década de 80, com a derrocada da União Soviética e o conseqüente abandono da ilha caribenha, quase que deixada à própria sorte dadas as dificuldades que o bloco do leste europeu enfrentava na época. Por ter deixado a terra natal ainda criança, a autora decide escrever literatura em língua inglesa, já que se sente mais à vontade, linguisticamente, com esse idioma para a escrita. Tal fato lhe rendeu muitas críticas da comunidade cubana presente nos Estados Unidos; contudo, a autora naturalmente esclarece de que isso se trata de uma escolha pessoal e em nada diminui seu apego às suas origens latinas, tampouco ao idioma espanhol que igualmente domina. Contudo, a língua inglesa de García é impregnada de vocábulos em língua espanhola, em especial, quando deseja nomear artefatos culturais, especiarias, comidas típicas, crenças e costumes tradicionais. Tudo o que é apelativo às personagens híbridas do romance, muito comumente, surge em língua espanhola, a revelar a influência recebida pela própria autora, mesmo que criada na ‘terra do Tio Sam’.

Cristina García nasce em 1958, em Havana - Cuba. Como muitas outras famílias de classe média alta, a família de Cristina abandona Cuba para viver o exílio nos Estados Unidos; deslocando-se com a primeira onda diaspórica cubana, denominada Camariorca (1965). Em Nova Iorque, García e seus pais possuem um pequeno restaurante – lugar no qual a autora trabalha durante sua graduação em Ciências Políticas pela *Columbia University*. Depois da faculdade, García vai para a *School of International Studies* na *Johns Hopkins University* em *Baltimore*, onde atua no setor de atendimento aos estrangeiros e recebe o título de Mestre em Estudos Europeus e Latino-Americanos. Apaixonada pela escrita, García inicia a carreira jornalística. No entanto, é como romancista que a escritora atinge o reconhecimento, sobretudo, por valorizar sua herança cultural. Cristina, então, dedica-se à escrita de ficção como um porto seguro para redimensionar suas memórias e as dos imigrantes cubanos que se adaptaram (ou não) à vida em solo norte-americano. Em 1984, García volta à Cuba para enfrentar esses fragmentos de memória e encontra muitos de seus parentes pela primeira vez. Cristina se enquadra num grupo denominado, por alguns estudiosos da Literatura Chicana, como *one and a halfers*, ou seja, aqueles indivíduos cubano-americanos nascidos em Cuba, mas que vivem a maior parte de suas vidas nos Estados Unidos, os quais seriam, por conseguinte, marginais tanto à cultura cubana quanto à americana.

Numa jornada muito intimista de autoconhecimento e de compreensão do regime autoritário que tomou conta de seu país e o qual foi a origem de sua diáspora, a escritora faz uma jornada de volta à Cuba, em busca de suas raízes mais profundas, e retoma as rédeas perdidas de sua identidade; reencontra familiares que ficaram por opção própria ou aqueles que não tiveram condições de sair e, nessa busca particular, reconstrói as partes que faltavam de sua história pessoal. O romance *Dreaming in Cuban* (1992) é o resultado dessa investida. Assim sendo, podemos dizer que o romance tem traços autoficcionais bem marcantes e coroa uma caminhada da escritora em torno do seu lado cubana de existir que, no caso dela, escapou com a família para sobreviver às perseguições de Fidel.

*Sonhos cubanos*, tradução livre do título do romance de García, *Dreaming in Cuban*,

---

5 O chamado “Êxodo de Mariel” foi uma emigração em massa de cubanos que partiram de Porto de Mariel para os Estados Unidos, entre 15 de abril e 31 de outubro de 1980.

doravante *DC*, fornece-nos um panorama bem amplo da vida da matriarca Célia, nascida em Cuba em 1937, interconectado com a vida de suas duas filhas Felícia e Lourdes assim como de sua neta Pilar. Existe, nessa narrativa, estórias internas de cada personagem feminina, as quais se ligam e se sustentam pelo fio condutor da revolução cubana. Célia é a matriarca e quem rege os destinos da família; completamente apaixonada por Fidel e pelos ideais da revolução, participa ativamente da mesma e incute em seus filhos a necessidade de seguirem seus passos. O nome Célia, por sua vez, faz alusão à Célia Sánchez, a amante preferida e grande amor de Fidel Castro, reconhecida como a mente criadora e esquecida da revolução. O romance de Wendy Guerra também traz Célia como personagem; uma percepção de que certas figuras cubanas não foram, de tudo, esquecidas e têm, ainda, presença no arquivo social da nação ilha e nas artes advindas desse contexto de crítica. Ironicamente, as filhas não acatam o destino prescrito pela mãe; Felícia chega a fazer o treinamento militar em Sierra Maestra, mas enlouquece no decorrer da narrativa por conta das opressões e limites do sistema totalitário da ilha, encontrando sua cura espiritual por meio dos rituais de santeria, bricolagem das religiosidades africanas e católicas no Caribe, similar ao *candomblé* brasileiro.

Lourdes, a filha mais velha e mãe de Pilar, é a mais radical em discordar com Célia, pois odeia Fidel, seus conchaves e a revolução como um todo. Até certo ponto do romance, tal ódio não se explica profundamente, porém, num dado momento, o leitor descobre que Lourdes foi brutalmente violentada por soldados de Fidel os quais, além de a estuprarem, dilaceraram seu corpo, deixando nele marcas e cicatrizes que sempre serão visíveis; logo, funcionarão como lembretes da violência e, com ela, da revolução em si. Por essa razão e por ter todos os seus bens apropriados pelo regime, Lourdes abandona o país com o marido e a filha Pilar, que por sua vez funciona como o alter ego de Cristina García, já que vive na narrativa uma trajetória bem próxima da autora. De Miami, Lourdes decide que a família vai fixar residência em Nova Iorque porque o frio intenso da metrópole parece suavizar e bloquear suas dores e traumas.

Lourdes considers herself Lucky. **Immigration has redefined her**, and she is grateful. Unlike her husband, she welcomes her adopted language, its possibilities for reinventions. Lourdes relishes winter most of all - the cold scraping sounds on sidewalks and windshields, the ritual of scarves and gloves, hats and zip-in coat linings. **Its layers protect her**. She wants no part of Cuba, no part of its wretched carnival floats creaking with lies, no part of Cuba at all, which Lourdes claims never possessed her (GARCÍA, 1992, p. 73, grifo meu).<sup>6</sup>

Diferentemente da ótica apresentada pela personagem Lourdes, a crítica Ana Pizarro (2006) retoma o conflito da ruptura ao escrever sobre o exílio. Para ela, o exílio é ‘um nas-

<sup>6</sup> Lourdes se considera sortuda. **A imigração a redefiniu**, e ela é grata. Ao contrário do marido, ela acolhe sua linguagem adotada, suas possibilidades de reinvenções. Lourdes aprecia o inverno acima de tudo - os sons frios de raspagem nas calçadas e para-brisas, o ritual de lenços e luvas, chapéus e forros de casaco com zíper. **Suas camadas a protegem**. Ela não quer parte alguma de Cuba, nenhuma parte de seus miseráveis carros alegóricos rangendo com mentiras, nenhuma parte de Cuba, que Lourdes afirma nunca ter possuído ela (GARCÍA, 1992, p. 73, grifo meu). (Tradução minha)

cimento não desejado’, ‘uma viagem sem disposição’. Por esse filtro, o exílio é um deslocamento absolutamente indesejado e os exilados são, a propósito, sujeitos diaspóricos também. Dentro dessa discussão, a autora explica que a vida no exílio, face ao deslocamento cultural, dá-se sob duas dimensões: i) a dimensão da memória, que invade o presente com força total, buscando resquícios de lembranças de ‘lá’ para gerar compreensão nos aspectos/fatos/pessoas sem sentidos de ‘cá’; e ii) a dimensão do futuro, que remete ao regresso, estimulando a imaginação. Logo, rejeita-se o presente imediato para fazer do futuro o presente ‘imaginário’, negando possíveis investidas de acolhimento por parte da outra comunidade.

O presente do exilado – esta terceira dimensão da vida – não existe senão como âmbito da sobrevivência que permite acolher a memória e o futuro. A negação do presente nasce da expatriação imposta e, nesta negação, vai-se abrindo um espaço de avaliação, de síntese, de enfrentamento de si mesmo que pode ser aterrador. Ainda que resistamos, o caminho da transformação, que é consubstancial à viagem já iniciada é também fonte de dor. Como nas crianças, é dor de crescimento, e, como tal, inevitável (PIZARRO, 2006, p. 46).

Há, todavia, formas de superação desta experiência: quando o presente faz sentido e começa a ter existência própria; quando o sentimento de ‘deslocado’ se dilui, minimizando a angústia da partida, e dá lugar a um sujeito agregado às novas possibilidades, desfrutando-as. Lourdes, apesar do grave trauma da violência, é bem-sucedida no sentido de se agregar às novas possibilidades, bem mais do que a própria filha, Pilar, jovem que não entende sua condição de imigrante cubana nos Estados Unidos e tampouco tem sucesso em buscar preencher as lacunas de sua origem.

Pilar, uma das protagonistas do romance e neta de Célia, tem papel fundamental no arquivo de memórias de Cuba, da revolução e da família Del Pino como um todo porque recebe, ao final da história, a função de arconte, o guardião das memórias, pelas mãos de sua avó materna, Célia, no propósito de salvaguardar as memórias escritas em cartas e os objetos conectados à família e ao regime de Fidel, grande ídolo da avó. No entanto, antes de receber essa tão relevante missão, Pilar percorre uma trajetória inversa, regressando jovem à Cuba, em busca de pessoas e de informações que lhe preencham certos vazios, os quais são extremamente importantes para que ela consiga, por fim, entender a si mesma. Nesse momento da narrativa, temos uma representação autoficcional da viagem incursionada pela própria escritora. Interessante perceber as distintas posições das mulheres dessa família em relação ao regime de Fidel Castro: a avó é totalmente favorável e lutou pela revolução; Lourdes é totalmente contrária porque sofreu as violências no processo da revolução; Felícia é bastante alheia à realidade, fez o treinamento em Sierra Maestra, mas não consegue administrar os conflitos pessoais com os conflitos gerados pela revolução; já Pilar, a neta que fora criada nos Estados Unidos, busca ser uma ponte entre todas essas vidas esfaceladas, tenta arduamente ligar os pontos perdidos de tantas histórias e, por fim, parece ser bem-sucedida, ainda que a avó decida se suicidar no mar do Caribe, sempre em guarda e atenta às fronteiras marítimas, fiel e vigilante ao “seu comandante” até o fim. “I feel my grandmother’s life passing to me through her hands. It’s steady electricity, humming and

true” (GARCÍA, 1992, p. 222).<sup>7</sup>

Sobre a forte conexão entre a avó e a neta, existem dois aspectos curiosos: Pilar fica afastada de Cuba por dezoito anos e, nesse tempo, consegue “conversar” com sua avó Célia por meio de mensagens telepáticas. Outro aspecto é o fato de Célia contar à neta que, antes de se casar com seu avô, houve uma outra paixão, um homem de nome Gustavo com quem se enamorou, mas desapareceu de sua vida. Apesar de casada, tal paixão não se esvanece e Célia passa boa parte de sua vida a escrever cartas para esse homem, contudo nunca as envia; criando um enorme arquivo de memórias pessoais, familiares e nacionais nessas cartas, posto que tudo o que ocorre de mais significativo, ela conta ao seu amante imaginário. Assim, o arquivo de cartas e objetos é, então, delegado aos cuidados de Pilar, cuja responsabilidade paira em manter vivas todas essas emoções. “**I’ve started dreaming in Spanish**, which has never happened before. I wake up feeling different, like something inside me is changing, something chemical and irreversible. There’s magic here working its way through my veins” (GARCÍA, 1992, p. 235, grifo meu).<sup>8</sup> Finalmente, Pilar “sonha em cubano”, fazendo alusão ao que já pré-anunciava o título do romance, ou seja, reata os nós de sua vida e cumpre a função de ser ponte e não muralha nessa travessia chamada diáspora.

## PERMANECER PARA RESISTIR

*Este é meu pai; este é meu país; esta é minha mãe; esta é minha casa.*  
Wendy Guerra (2010)

A escritora cubana Wendy Guerra tem sido aclamada em muitos eventos de literatura mundo afora, inclusive no nosso FLIP, onde obteve reconhecimento e conquistou o público brasileiro. Para estar na Feira Literária de Parati em 2010, a autora precisou enfrentar o governo cubano, no sentido de obter “permissão”, pois para o regime ela é uma *persona non grata* e sua obra, ironicamente, é lida de forma clandestina em Cuba, ainda que seja amplamente traduzida em vários idiomas. Apesar de haver mais contras do que prós para sua produção literária em Cuba, a escritora revela em várias entrevistas e demarca um posicionamento bem nítido no que diz respeito à sua relação pessoal com a ilha; não consegue abandoná-la; todos partem, mas ela não consegue... somente em Havana sugere encontrar a inspiração de que necessita para compor sua obra, o que pode ser abstraído da epígrafe acima se associado ao contexto do romance *Nunca fui primeira-dama* (2010), o qual veremos a seguir.

Se Lourdes e Pilar precisam escapar de Cuba para sobreviver aos abusos da revolução; Nádya Guerra, a protagonista do romance e alter ego de Wendy, revela-nos a necessidade de

<sup>7</sup> Sinto a vida da minha avó passando para mim pelas mãos dela. É eletricidade constante, zumbido e verdadeiro. (Tradução minha)

<sup>8</sup> Comecei a sonhar em espanhol, o que nunca aconteceu antes. Acordo me sentindo diferente, como se algo dentro de mim estivesse mudando, algo químico e irreversível. Há magia aqui trabalhando em minhas veias. (Tradução minha)

ficar no país, cuja revolução virou a sua família de cabeça para baixo, para resistir. Nesse contexto, fica implícito que quando Nádia fala do seu país e de seus pais, fala de si mesma, pois conhecer melhor a sua herança e afrontar o seu passado faz compreender o processo da dita “herança maldita”, a revolução que sua geração precisou enfrentar, porém nunca planejou tampouco desejou, uma vez que a revolução cubana fora resultado da ideologia geracional de seus pais. “Falar dos pais é um subterfúgio para falar de si próprio, apontando para um desejo de conhecer melhor a herança deixada pelos pais”, sugere Zilá Bernd (2018, p. 24) ao explicar o conceito de “romance de filiação”, o qual se aplica, precisamente a *Nunca fui primeira-dama* (2010). A narrativa em questão também se trata de uma autoficção, ou seja, no papel de Nádia Guerra, a autora, Wendy Guerra, mistura realidade vivida com ficção para criar um outro de si mesma e contar, quiçá, coisas que como Wendy jamais conseguiria. Um eu-ficcional que, vez ou outra, apoia-se num eu-real. O termo “autoficção” foi cunhado por Serge Doubrovsky no seu romance *Fils* (1977), sustentando uma ambiguidade entre a veracidade da informação e a liberdade de escrita: “Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo” (DOUBROVSKY *apud* LEJEUNE, 2014, p. 23).

*Nunca fui primeira dama* (2010) narra a história de Nádia Guerra e a aventura que trava numa busca incessante por sua mãe, a qual havia lhe abandonado aos dez anos. Ao percorrer uma trajetória de busca desde Cuba, à Europa e Rússia, ela encontra a sua mãe em Moscou, mas no percurso descobre muito mais do que seu alvo primordial, uma vez que encontra a si mesma. Em *Nunca fui primeira dama* (doravante *NFPD*), há uma crítica bastante contundente à Revolução Cubana, posto que a desgraça observada pelos olhos da narradora protagonista é originada, tão somente, de um regime imposto e idealizado por uma geração (a de seus pais), mas negado e sofrido por outra geração, a sua. Por esta razão, a obra resgata a importância das mulheres em todo sistema governamental de Cuba e, assim, confere o devido mérito à figura da escritora Albis Torres, mãe da protagonista Nádia, com o mesmo nome da mãe da escritora Wendy Guerra. Da mesma forma, recupera a emblemática figura de Célia Sánchez, popularmente reconhecida como a amante preferida de Fidel Castro e que foi, sem dúvida, o seu braço direito na revolução – outra coincidência com o romance já abordado de Cristina García. Contudo, tais nomes caíram na marginalidade e no esquecimento depois da derrocada do sistema. Wendy Guerra parece circunscrever uma historiografia literária de Havana e de Cuba às avessas, a contrapelo do regime, a fim de reposicionar determinadas figuras femininas em seus postos de merecimento.

Em *NFPD*, a consignação de um arquivo, aos moldes de Derrida (2001), remonta à mítica Caixa de Pandora. Na mitologia grega, a Caixa de Pandora não é uma caixa, mas sim uma jarra que contém todos os males do mundo. Pandora, dotada de muita curiosidade, abre a jarra e deixa escapar, assim, todos os males, restando somente a esperança. Algo similar se passa no romance quando a mãe de Nádia volta muito adoecida de Moscou e resta à filha acompanhar o declínio total de uma mãe, agora presente, mas da mesma forma ausente de sua vida pelo Mal de Alzheimer. Já em Cuba, Nádia descobre uma caixa velha cheia de objetos que sua mãe guardava ao longo de sua vida de exilada. Cacos de vida, pedaços de uma existência aniquilada pelo autoritarismo do sistema de Castro. Albis, sua mãe, enquan-

to útil para os projetos de implantação da revolução, fazia parte do grupo seletivo de treinamento de Fidel e de Célia Sánchez; contudo, ao ter a revolução implantada e, nos primeiros dez anos, torna-se alguém descartável ao sistema, como a grande maioria das guerrilheiras que acabaram no esquecimento.

Na caixa velha de Albis Torres a filha encontra recortes de vida, fotografias, anotações, notícias do período da revolução, músicas, poemas e uma infinidade de coisas que nos remontam aos rastros de sua vida e de sua memória. Conforme avança a doença do esquecimento na mãe, avançam também as investidas da filha para manter o supracitado arquivo, pois dentro da caixa ela encontra algo inusitado: um romance inacabado da mãe sobre a vida de Célia Sánchez, amante fiel de Fidel Castro e idealizadora da Revolução Cubana. A propósito, o título do romance se explica, desta maneira, na retomada de Célia como uma personagem significativa na narrativa e na História Cubana. “Que coisa loucas você está dizendo! Em que tempo, minha filha? Nunca fui primeira dama. Isso não é para mim” (GUERRA, 2010, p. 168).

Após o suicídio da mãe nas águas do Caribe, Nádía se vê na missão de acabar tal romance e de reposicionar tanto a mãe escritora Albis como a guerrilheira Célia nos devidos lugares da Historiografia Cubana. Portanto, o romance a ser acabado dentro do romance real passa a ser, ele mesmo, um arquivo que atua diretamente e contra os desmandos autoritários do sistema. Nesse contexto, há algumas passagens em que Nádía surge escrevendo partes soltas de um diário, inclusive datadas e localizadas, as quais são postas ao leitor como capítulos eventuais, permeados por cartas e noticiários de Havana, sem construir um diário na totalidade, mas um romance em múltiplas formas textuais. A terceira parte da narrativa é intitulada “O livro de minha mãe (fragmentos encontrados na caixa preta)” onde há um retrocesso temporal com a narração de Albis ainda jovem, em contato com Célia, Fidel e Che Guevara, envoltos todos pela mesma paixão ideológica diante de uma nova proposta de governo. A quarta e última parte do romance se chama “Nunca fui primeira dama” e volta à narração em primeira pessoa de Nádía. É uma parte longa e cheia de capítulos relativamente curtos, totalizando sessenta e dois em toda a obra. Nessa etapa, Nádía reata os nós de sua vida e fecha um ciclo, curando algumas feridas e registrando outras; a par de sua função de arconte familiar e nacional, conscientemente “prisoneira” da história dessa ilha-nação, cujas marcas podem ser suavizadas, porém nunca apagadas. Tanto a narradora protagonista como a própria autora evidenciam que precisam ficar, ainda que quase todos desejam partir, pois a alguém cabe o dever de contar essa história, talvez ela mesma, talvez suas personagens.

Eles começavam seu longo adeus enquanto eu começava minha etapa de conservação dessa memória de reposição. **Eu, a testamenteira dos que partiram**, pouco a pouco fui criando um quarto na nova casa, onde guardo os tesouros; o que vão me deixando. Até a caixa preta de minha mãe foi descarregada ali como peça apta a entrar neste museu (GUERRA, 2010, p. 241, grifo meu).

## REFLEXÕES QUE NÃO SE ACABAM

Tanto em *DC* como em *NFPD* há a evidência da denúncia social de um regime autoritário por meio da literatura autoficcional latino-americana de autoria feminina com o enaltecimento de protagonistas mulheres, as quais remontam, muitas vezes, às conhecidas heroínas da revolução cubana e que caíram no esquecimento depois de terem arduamente contribuído para a implantação do sistema. No primeiro, Célia, Lourdes e Pilar têm suas vidas dilaceradas e afastadas dada o envolvimento da matriarca nos primórdios da revolução e o descaso da mãe pelo mal que as tropas de Fidel fizeram à filha e, conseqüentemente, respingaram na criação da neta. No segundo, Nádia, Albis e Célia travam uma batalha atemporal e cíclica para compreender e denunciar como o autoritarismo usufruiu da força e da ideologia dessas mulheres para, logo depois, descartá-las.

De uma maneira ou de outra, o fechamento de ambos os enredos é amargo e parecido: Célia de *DC* se suicida no mar do Caribe, pois não consegue lidar com todos os conflitos dessa jornada e, do mesmo modo, Albis Torres se suicida no mar do Caribe, uma vez que sabe que a doença está lhe levando aos poucos e, ainda, ajustar as contas pelo abandono da filha em nome de uma revolução que a desprezou, parece-lhe inviável. Portanto, cabe uma parcela de contribuição à literatura, arte que pode dar conta de cobrir algumas dessas feridas e desses traumas gerados pelos processos autoritários ao longo da nossa História.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah. *The origins of Totalitarianism*. Orlando/EUA: Harcourt Brace, 1973.

BERND, Zilé. *A persistência da memória*. Porto Alegre: BesouroBox, 2018.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Trad. Claudia Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GALEANO, Eduardo. *A descoberta da América: que ainda não houve*. Porto Alegre: Ed. UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988.

GARCÍA, Cristina. *Dreaming in Cuban*. New York: Ballantine Books, 1992.

GUERRA, Wendy. *Nunca fui primeira dama*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Saraiva, 2010.

LEJEUNE, Philippe. “Autoficção & Cia”. In: NORONHA, Jovita; GUEDES, Maria Inês (eds.): *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 21-38.

PIZARRO, Ana. *O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana*. Trad. Irene Kallina; Liege Rinaldi. Niterói: Ed. UFF, 2006.

---

## O DRAMA DO DESENRAIZAMENTO E DA ADAPTAÇÃO FORÇADA: O TESTEMUNHO DE EXILADAS LATINO-AMERICANAS

### THE DRAMA OF UPROOTING AND FORCED ADAPTATION: THE TESTIMONY OF EXILED LATIN AMERICAN WOMEN

Paulo Bungart Neto<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo discute a literatura produzida por mulheres latino-americanas exiladas ao longo da segunda metade do século XX, com ênfase em testemunhos nos quais se percebe um entrelaçamento entre história, política e memória, característica marcante de boa parte das narrativas contemporâneas. As autoras rompem um silêncio mantido por muitos anos com a intenção de mostrar de que maneira os acontecimentos podem ser ressignificados por relatos orais ou textos literários impressos, cuja finalidade última é a de tentar superar o trauma do encarceramento, da tortura e do exílio, em um incessante exercício de autoanálise e compreensão do aspecto coletivo dos fatos históricos testemunhados. Para a abordagem das obras, utilizou-se como suporte textos teóricos e críticos a respeito do fenômeno do exílio, tais como VIÑAR (1992); ROLLEMBERG (1999); PIZARRO (2006); e SZNAJDER, RONIGER (2009); e estudos sobre a história política da América Latina, como DINGES (2005); e NEPOMUCENO (2015).

**Palavras-chave:** Exílio; Testemunho; América Latina; Autoras exiladas.

**Abstract:** This paper discusses the literature produced by Latin American women exiled throughout the second half of the twentieth century, with emphasis on testimonies in which history, politics and memory are interwoven. This is a striking characteristic of many contemporary narratives. These authors broke a silence held for many years in order to show in which way the events could acquire new meanings through oral accounts or printed literary texts. Their ultimate purpose is to overcome the trauma caused by imprisonment, torture or exile, by an attempt to comprehend the wider meanings of the historical facts they witnessed. For this approach, the following were used: firstly, theoretical and critical texts about the phenomenon of exile, such as VIÑAR (1992), ROLLEMBERG (1999), PIZARRO (2006), and SZNAJDER, RONIGER (2009); and secondly, investigations about the political history of Latin America, such as DINGES (2005), and NEPOMUCENO (2015).

**Keywords:** Exile; Testimony; Latin America; Exiled women authors.

---

<sup>1</sup> Professor Associado da Universidade Federal da Grande Dourados. E-mail: pauloneto@ufgd.edu.br.

## INTRODUÇÃO

“O exílio é saber que você nunca mais vai voltar ao lugar ao qual pertence”.  
(Luisa Valenzuela, *Romance negro com argentinos*, p. 151)

Sabe-se que os inúmeros regimes militares impostos na América Latina, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1980, foram responsáveis por centenas de milhares de casos de tortura, desaparecimento e morte em países como Brasil, Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai, Guatemala, El Salvador, República Dominicana e Nicarágua, dentre alguns outros. Igualmente elevado é o número de entrevistas, livros de memórias, poemas e narrativas ficcionais a respeito do tema do exílio, produzidos por homens e mulheres que o vivenciaram de forma traumática, resultando, décadas depois, em relatos impactantes sobre uma época convulsiva, de enfrentamento e derrota política e militar, mas também de profundo lirismo eternizado pelo rastro avassalador dos testemunhos deixados.

A literatura produzida por mulheres latino-americanas exiladas é muito vasta, variando do depoimento oral, transcrito em livro impresso, passando por textos autobiográficos e memorialísticos, até chegar às narrativas ficcionais e autoficcionais. Transita entre o oral e o escrito, o factual e o ficcional, o particular e o histórico, estando presente em praticamente todos os gêneros literários contemporâneos. A produção sobre o tema é tão ampla que é preciso recorrer a uma síntese das obras e autoras representativas de um momento histórico conturbado, que atravessou boa parte da segunda metade do século XX e é certamente um efeito cascata da Guerra Fria entre os Estados Unidos da América e a então União Soviética.

De modo geral, as mulheres latino-americanas que optaram pelo exílio ou a ele se viram forçadas o fizeram motivadas por duas formas distintas de atuação: de maneira direta, ou seja, tendo sido, elas próprias, militantes que participaram da luta armada contra a ditadura; ou indireta, como companheiras, esposas ou parentes de homens envolvidos com a resistência aos regimes autoritários que se multiplicaram continente afora.

Embora o número de narrativas ficcionais a respeito do tema seja significativo e estas estejam cada vez mais presentes no âmbito da literatura latino-americana contemporânea, aqui se dará ênfase aos depoimentos, testemunhos e entrevistas, coligidas, posteriormente, em duas coletâneas, conforme se verá no item subsequente ao próximo, no qual se pontuará alguns aspectos seminais da problemática do exílio.

## ASPECTOS TEÓRICOS E CONTEXTUAIS DO EXÍLIO

“[O exílio] é uma insolência, é um desaforo,  
é indesculpável, historicamente indesculpável”  
(Maricota da Silva apud COSTA *et al.*, 1980, p. 38)

De modo geral, quando se fala em exílio, há pelo menos dois grandes eixos de análise: o coletivo, que discute o fenômeno da migração forçada de milhares de pessoas à luz de processos históricos; e o individual, mapeado tanto a partir de testemunhos, relatos,

autobiografias ou memórias de quem o viveu, quanto abordado pela psicanálise, na prática clínica e na formulação teórica que explica muitos dos sentimentos que acompanham o desenraizamento dos exilados, tais como anonimato, despersonalização e saudade do país natal, durante o exílio; e trauma, depressão e, em muitos casos, desemprego e suicídio, após a volta para o país de origem.

No caso específico do exílio latino-americano da segunda metade do século XX, o número total de exilados é realmente impressionante. Para se compreender a dimensão do problema, é preciso dizer que, no Chile, no Uruguai e na Argentina, o contingente de exilados chegou a algumas centenas de milhares, um número muitíssimo mais elevado que o do Brasil, cuja dimensão territorial e população são muito maiores do que a soma dos outros três, e que, segundo Mario Sznajder e Luis Roniger, teve “apenas” entre dez e quinze mil pessoas buscando asilo no exterior, entre 1964 e o final da década de 1970<sup>2</sup>. Os principais destinos foram o Uruguai – principalmente durante a primeira fase do exílio brasileiro, entre 1964 e 1968 –, e, após o decreto do AI-5, em dezembro de 1968, Chile, Argélia, França, México e Bolívia (SZNAJDER; RONIGER, 2009, p. 197-199).

Para Denise Rollemberg, que abordou o problema por diferentes ângulos (“histórico, político, pessoal, emocional”, 1999, p. 17), o resultado final de todo esse processo foi bastante negativo e representou a derrota do projeto político e social de parte da sociedade brasileira. Seu livro trata justamente “(...) dos sentimentos de estranhamento, desenraizamento e luto típicos do exílio” (1999, p. 5), desembocando, mesmo após a volta para casa, em uma profunda crise de identidade e perda de referenciais, ou seja, o exílio

Significou o desenraizamento das referências que lhes davam identidade política e pessoal. A derrota de um projeto. O constrangimento ao estranhamento. A perda do convívio com a língua materna, o afastamento das famílias, as separações. A interrupção das carreiras, o abandono de empregos. A ruptura física e psicológica. A desestruturação (ROLLEMBERG, 1999, p. 299).

O aspecto social e político do exílio incide na desestruturação psicológica individual, aí acrescida a desagregação familiar ou conjugal, o que conduz, segundo os psicanalistas uruguayos Marcelo Viñar e Maren Viñar, eles próprios exilados em Paris, a um quadro psíquico de profunda instabilidade emocional, agravado por componentes como o anonimato e a despersonalização vivenciados no país de acolhimento (VIÑAR, 1992, p. 110).

A experiência da despersonalização se traduz pelo estranhamento de si, pela perda dos referenciais identitários de língua e cultura, como se a realidade do “outro” sobrepujasse de tal forma os aspectos essenciais do “eu” que este passa a não mais se reconhecer em um espelho cujo reflexo borra sua imagem, modificando-a em definitivo. Assim, o exilado

Perde o espelho múltiplo a partir do qual criava e nutria sua própria imagem, seu personagem. No exílio, ninguém o conhece, ninguém o reconhece. Aquele que eu era não existe mais. O personagem está morto, o cenário não é mais o mesmo, os

2 Ver: “Between 10,000 and 15,000 Brazilians took the road to exile” (SZNAJDER; RONIGER, 2009, p. 196).

atores tampouco. E nos encontramos ali, sem olhar, sem palavra: comoção e crise radical da identidade (VIÑAR, 1992, p. 71).

Do ponto de vista psicanalítico, o exílio simboliza um sentimento de nostalgia, não apenas da terra natal, como também de um passado idealizado, portanto inexistente: “O antigo, a nostalgia de uma paisagem materna, se oferece à memória como cadáver e como lugar privilegiado do êxtase. A nostalgia – dor do retorno – reproduz o modelo da perda do primeiro objeto mítico” (VIÑAR, 1992, p. 64).

Se o passado do exilado não é senão abstração, já que tudo mudou (o referencial espacial, o idioma, aspectos culturais, a necessidade de adaptação climática, etc), o presente também não existe, uma vez que o sujeito exilado não se identifica com o novo lugar habitado e vive apenas atrelado à ideia de uma volta cuja execução não depende de sua decisão. É o que Sznajder e Roniger chamam de “síndrome das malas prontas”: “Many [exiles] continued to experience the syndrome of ‘living with the suitcases packed’, in a situation of suspended reality, of living neither in the homeland nor in the host country, which compounded the challenges of exile” (SZNAJDER; RONIGER, 2009, p. 182)<sup>3</sup>.

Fazendo coro a esses dois autores e às colocações do casal Viñar, a escritora e crítica chilena Ana Pizarro, no capítulo “Viagem, exílio e escrita”, de *O Sul e os trópicos* (2006), argumenta que o exílio é uma espécie de “suspensão no tempo”, em que somente duas dimensões temporais permanecem – as lembranças do passado e a esperança de um futuro retorno à pátria de origem. Os dois aspectos se combinam e fazem o exilado “(...) rejeitar o presente, ignorar a generosidade da gente que nos acolhe, experimentar a incapacidade de sentir a beleza, de olhar com interesse esse ‘outro’ lugar no qual estamos e ao qual nenhum futuro pode ser associado” (PIZARRO, 2006, p. 46). O presente, então, é um longo e cansativo gesto instintivo de sobrevivência:

O presente do exilado – esta terceira dimensão da vida – não existe senão como âmbito da sobrevivência que permite acolher a memória e o futuro. A negação do presente nasce da expatriação imposta e, nesta negação, vai-se abrindo um espaço de avaliação, de síntese, de enfrentamento de si mesmo que pode ser aterrador. Ainda que resistamos, o caminho da transformação (...) é também fonte de dor (PIZARRO, 2006, p. 46).

Veremos em seguida, através dos testemunhos, de que forma a dor e o silêncio se transmutam em desabafo e lição.

## OS DEPOIMENTOS DE EXILADAS LATINO-AMERICANAS: DRAMA E TRAUMA DEFINITIVOS

Exemplo emblemático de depoimento de brasileiras sobre o tema do exílio são as en-

---

<sup>3</sup> “Muitos [exilados] continuaram a experimentar a síndrome de ‘viver com as malas prontas’, em uma situação de realidade suspensa, de não viver nem na terra natal nem no país de acolhimento, fatores que compunham os desafios do exílio”. (Tradução nossa)

trevistas concedidas para as quatro organizadoras da coletânea *Memórias das mulheres do exílio*, publicada em 1980 pela Editora Paz e Terra<sup>4</sup>. Por terem sido expulsas do país ou coagidas a deixá-lo, conhecer esse tipo de manifestação é fundamental para a reflexão a respeito dos traumas coletivos brasileiros, pois “(...) a libertação de qualquer grupo oprimido passa pela apropriação da sua História, em busca da sua identidade social (...)” (COSTA et al., 1980, p. 18).

Ao lado da força catártica dos relatos, também chama a atenção o fato de os depoimentos retratarem uma dupla exclusão, para além da questão do banimento político forçado ou sugestionado pela necessidade de sobrevivência: são estrangeiras e mulheres, que viveram dramáticos episódios de “(...) prisão, perseguição, punição, pressão psicológica, estreitamento de canais de expressão profissional, política e até mesmo familiar” (COSTA et al., 1980, p. 19).

Segundo o depoimento de Zuleika Alambert, exilada no Chile a partir de 1970,

[...] a grande maioria [das exiladas brasileiras] estava lá em função dos maridos e eram as grandes marginalizadas. Marginalizadas da sociedade chilena, porque não eram chilenas, não falavam nem a língua. Marginalizadas como mulheres dentro das suas próprias famílias, porque os homens eram políticos, continuavam suas ações, e elas ficavam em casa (apud COSTA et al., 1980, p. 61).

Em *Exílio: entre raízes e radares* (1999), livro originado de sua tese de Doutorado em História, Denise Rollemberg, tendo entrevistado dezenas de pessoas na França e no Brasil, discute aspectos dessa dupla exclusão e sublinha a diferença, que acima chamei de maneira direta ou indireta de atuação política, entre o tipo de participação da mulher brasileira exilada logo após o golpe de 1964 e a que deixou o país somente depois do decreto do AI-5:

Entre as exiladas da geração 1964, a maior parte era de mulheres que, sem envolvimento político direto, viram-se constrangidas ao exílio para acompanhar os maridos. Na geração 1968, os casos de mulheres exiladas por sua própria participação política aumentaram consideravelmente (ROLLEMBERG, 1999, p. 71)<sup>5</sup>.

Devido à dificuldade de adaptação a um novo ambiente cultural (costumes, idioma, clima, etc), sem apoio de embaixadas e, muitas vezes, nem da própria família, a sobrevivência individual da exilada é praticamente impossível, tendo resultado, em casos extremos, em episódios de suicídio e/ou profunda depressão. Provavelmente por esse motivo as exiladas brasileiras tenham sentido a necessidade de se articularem coletivamente para buscar algum resíduo de identidade social, promovendo encontros e criando organizações das

4 Albertina de Oliveira Costa; Maria Teresa Porciuncula Moraes; Norma Marzola; e Valentina da Rocha Lima. O projeto do livro nasceu em Lisboa e a maioria das entrevistas foi realizada no final dos anos 1970, com mulheres que moraram em países como Chile, Uruguai, França, Suécia e Estados Unidos da América.

5 Exemplos de exiladas que se enquadram no primeiro caso (“geração 1964”), de acordo com Rollemberg, estão, dentre outras, Elza Freire e Thereza Rabêlo (1999, p. 71-73), cujos depoimentos para a coletânea *Memórias das mulheres do exílio* comentarei adiante.

quais são exemplos o “Comitê de Mulheres Brasileiras no Exterior”, em Santiago do Chile, e o “Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris”, formado em outubro de 1975.

A respeito do primeiro, a iniciativa, levada a cabo durante o governo de Salvador Allende (1970-1973), partiu de um grupo de mulheres lideradas por Zuleika, que resume o caráter pioneiro do Comitê:

Resolvi então formar o que chamaria um primeiro agrupamento de mulheres brasileiras para participarem dos trabalhos voluntários. Na primeira convocação havia mais ou menos 200 mulheres: fomos construir uma escola. Depois, foi o Natal da criança exilada. Houve festa com jogos, discursos sobre a situação da criança exilada, e as mulheres participaram de tal maneira que senti a necessidade de criar algum instrumento. Surge, assim, a idéia (sic) da criação do *Comitê de Mulheres Brasileiras no Exterior*, que chegou a ter 250 filiadas, a maioria donas-de-casa que nunca tinham tido a menor participação. [...] Realizamos depois o *Seminário Latino-Americano de Mulheres* para discutir a problemática da mulher no Continente. E é aí que se dá o primeiro despertar para o problema específico da mulher (apud COSTA *et al.*, 1980, p. 61).

Sobre o “Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris”, é interessante acompanhar a discussão fomentada por dez delas, em junho de 1978, e publicada como Apêndice da coletânea, na qual deixam claro que o objetivo principal do grupo, além de promover encontros entre as famílias das exiladas, era o de proporcionar “(...) o aprofundamento da consciência feminina das mulheres que o compõem” (COSTA *et al.*, 1980, p. 413).

Em *The politics of exile in Latin America* (2009), Mario Sznajder e Luis Roniger tecem comentários sobre ambas as associações. Da segunda, apontam que

The need to provide for their families while their partners expected them to continue taking care of domestic chores further sharpened the awareness of these women to gender inequalities and their roles and potential in exile and in general. Although Brazilian female exiles were exposed to these ideas in various sites, it was in Paris in 1975 that a *Círculo de Mulheres Brasileiras* was established. (...) The political perspective of these female exiles widened from a concern with government and politics to include a focus on the private realm and gender (SZNAJDER; RONIGER, 2009, p. 116-117)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> “A necessidade de prover a subsistência de suas famílias enquanto seus companheiros esperavam que elas continuassem cuidando de tarefas domésticas aguçou a consciência dessas mulheres quanto às desigualdades de gênero, seus papéis e potencialidades, no exílio e em geral. Embora as exiladas brasileiras estivessem expostas a estas ideias em vários lugares, foi em Paris, em 1975, que um *Círculo de Mulheres Brasileiras* foi estabelecido. (...) A perspectiva política dessas mulheres exiladas se estendeu de uma preocupação inicial com governo e política para posteriormente focalizar o domínio privado e de gênero” (Tradução nossa). No capítulo VII do livro, há um subitem específico, denominado “Exiled women and gender” (2009, p. 293-297), no qual os autores, ao abordar a questão, além de apontar, assim como fizera Rollemberg, para os dois tipos de participação política das envolvidas, destacam as altas taxas de divórcio identificadas naquela ocasião, motivadas pela separação forçada ou pela incompreensão mútua do grau de envolvimento político do cônjuge (SZNAJDER; RONIGER, 2009, p. 294).

Algumas mulheres entrevistadas pela equipe de Albertina Costa optaram pelo anonimato, tendo escolhido codinomes a fim de se sentirem mais à vontade para abordar temas polêmicos, não apenas relacionados à resistência política, mas também para denunciar o machismo dos homens que as prenderam, interrogaram e torturaram. Em tempos de extrema repressão, até mesmo a liberdade de ir e vir era considerada “subversiva” – “A liberdade de não ter o que perder (...)” (COSTA *et al.*, 1980, p. 21), tendo provocado reações adversas não apenas nos militares “linha-dura”, mas até mesmo nos familiares das militantes.

Dentre as entrevistadas que assumiram a identidade, algumas são bastante conhecidas, como Elza Freire, esposa do educador Paulo Freire, Fátima, filha do casal, e a historiadora Emília Viotti da Costa, ex-professora da USP, aposentada compulsoriamente pelo regime militar brasileiro em 1968 que, por falta de condições de trabalho no país, exilou-se nos Estados Unidos e a partir de 1970 passou a lecionar na Universidade de Yale. A historiadora desconstrói a aura romântica da figura do exilado que povoa o imaginário popular, ao demonstrar que

Os que vêem (sic) o problema [do exílio] de fora desconhecem a sua natureza trágica: o desemprego, as humilhações de toda sorte, o temor constante da deportação, os problemas de visto, a angústia das famílias separadas, crianças e adolescentes traumatizados, neuroses e receios de toda espécie, e, sobretudo, a infinita solidão e sensação de desenraizamento que sofre todo exilado (COSTA apud COSTA *et al.*, 1980, p. 390).

Além disso, a professora destaca a discriminação da sociedade estadunidense contra a mulher latino-americana, ao comentar que, no Departamento de História da Universidade de Yale, em um universo de quase cem pessoas, ela era a única não norte-americana que chegara a assinar um contrato vitalício com a instituição (COSTA apud COSTA *et al.*, 1980, p. 393).

Um dos relatos mais contundentes da antologia é o de Thereza Rabêlo, mãe de sete filhos e esposa de José Maria Rabêlo, fundador, em 1952, e primeiro diretor da revista *Binômio*, de Belo Horizonte, um dos veículos pioneiros da moderna imprensa alternativa brasileira. Perseguido pelos militares logo após o golpe de abril de 1964, José Maria se refugiou na embaixada da Bolívia, país para onde viaja um tempo depois, passando a colaborar no diário *Clarín*. O depoimento de Thereza é dado em dois momentos – julho de 1977 e setembro de 1979 – e nele podemos acompanhar o exílio da família como uma árdua peregrinação por embaixadas e aeroportos, em três diferentes países, Bolívia, Chile e França.

A *via crucis* da família por terras estrangeiras durou, ao todo, quinze anos, de 1964 a 1979. Em 1964, José Maria havia apenas começado a trabalhar em La Paz quando testemunha seu segundo golpe: a 4 de novembro, uma junta militar depõe o então presidente Víctor Paz Estenssoro (RABÊLO apud COSTA *et al.*, 1980, p. 191). Thereza volta a Belo Horizonte, onde os filhos haviam ficado, e José Maria vai para o Chile. Em dezembro de 1965, Thereza e filhos partem para Santiago e finalmente se juntam ao jornalista. Chegaram, portanto, durante o governo do democrata cristão Eduardo Frei Montalva (1964-1970), que derrotara Salvador Allende nas eleições de 1964, com apoio publicitário maciço da CIA. Em Santiago,

José Maria Rabêlo trabalhou para o Centro para o Desenvolvimento Econômico e Social da América Latina, tendo organizado, através desse órgão, uma rede de livrarias especializadas em publicações da área de Ciências Sociais. Com a ajuda da esposa Thereza, criou a CLAL (Câmara Latino-Americana do Livro).

Foram anos felizes para a família, sobretudo durante a “experiência do governo Allende”, durante a qual, nas palavras de Thereza, “Nem de longe a gente podia prever o furacão que se gestava por debaixo daquela paz quase bucólica” (RABÊLO apud COSTA *et al.*, 1980, p. 193). A exilada brasileira afirma que nutria uma “veneração pela personalidade” de Salvador Allende, considerando-o “(...) a maior figura latino-americana deste século [XX], como líder e como homem” (RABÊLO apud COSTA *et al.*, 1980, p. 195). Mas veio o violento golpe orquestrado pelos militares a serviço do general Augusto Pinochet e a família passou por meses de intensos sofrimentos, muito piores que os episódios vividos no Brasil e na Bolívia. Segundo Thereza, “O golpe de Pinochet foi uma guerra dos ricos contra os pobres. E isso nós vimos naquela noite terrível de 11 de setembro de 1973: enquanto nos bairros grã-finos se comemorava a morte de Allende com champanhes e festas, nas *callampas* [favelas] os pobres viviam a angústia das perseguições, do medo, do fim da esperança” (RABÊLO apud COSTA *et al.*, 1980, p. 196).

O momento de maior tensão, e que certamente fez com que adiassem a partida para o segundo exílio, foi a prisão e ameaça de fuzilamento, no Estádio Nacional, do filho Pedro, apelidado de “Didi”, “(...) um menino com então dezessete anos que foi detido porque não conseguiram deter o pai, e que ficou lá, no Estádio, sem nenhuma culpa (...)” (RABÊLO apud COSTA *et al.*, 1980, p. 196). O suplício durou por volta de três meses até que o rapaz fosse libertado e todos conseguissem sair do país, em janeiro de 1974, com destino à França, de posse de um salvo-conduto e sem nenhum auxílio da embaixada brasileira<sup>7</sup>.

A entrevista concedida por Thereza Rabêlo para o livro *Memórias das mulheres do exílio* é posteriormente incluída na Segunda Parte do livro *Diáspora: os longos caminhos do exílio* (2001), escrito a quatro mãos pelo casal, com prefácio de Fernando Morais e apresentação de Roberto Drummond. A primeira parte, intitulada “As muitas faces do exílio”, é assinada por José Maria Rabêlo, e a segunda, “Aqueles anos de nossas vidas”, por Thereza. O texto da Segunda Parte é praticamente o mesmo dos depoimentos concedidos mais de vinte anos antes para as organizadoras da coletânea, tendo sido apenas acrescentados alguns parágrafos e retiradas as “marcas” de linguagem oral ao ser transposta a entrevista para o livro de memórias. Na parte destinada, em *Diáspora*, ao relato de Thereza, é acrescentado o testemunho de Pedro sobre o terror que o vitimou no Chile, incluindo sua prisão no Estádio Nacional, torturas físicas e psicológicas, com sádicas ameaças de morte e simulação de fuzilamento.

Os horrores do autoritarismo na América Latina, ao longo da segunda metade do século XX, não se limitaram, como se sabe, aos casos do Brasil e do Chile. Tendo atingido a culminância na década de 1970, com apoio deliberado dos Estados Unidos, sobretudo

---

<sup>7</sup> Em seu depoimento, Thereza Rabêlo afirma que “(...) não conseguirei jamais apagar a lembrança da insensibilidade da Embaixada brasileira em Santiago, principalmente do então embaixador Câmara Canto, que não foi capaz do menor gesto para salvar daquele inferno – já não digo os adultos – mas pelo menos as crianças brasileiras que moravam no Chile” (apud COSTA *et al.*, 1980, p. 197).

durante o governo de Richard Nixon (1969-1974), receoso de os demais países do continente seguirem a orientação socialista da Revolução Cubana, a grande maioria dos países da América do Sul (Argentina, Paraguai, Uruguai e Bolívia, além dos dois supracitados) e da América Central (Nicarágua, Guatemala, El Salvador, República Dominicana, para citar os mais violentos), viveu sob intenso regime militar, alguns, como o dominicano, desde os anos 1930 (refiro-me ao governo tirânico de Rafael Leonidas Trujillo, de 1930 a 1961), ou a partir de 1954<sup>8</sup>.

Parte dessa história de torturas, desaparecimentos e assassinatos em massa na América Latina pode ser acompanhada através dos testemunhos, cartas, ensaios, poemas e contos reunidos pela pesquisadora argentina Alicia Partnoy, exilada e radicada nos Estados Unidos, na coletânea intitulada *You can't drown the fire: Latin American women writing in exile* (1988). Os textos escritos e depoimentos orais, em sua maioria, foram redigidos ou fornecidos em espanhol e traduzidos para o inglês, tendo sido o livro publicado pela Editora Cleis Press, de Pittsburgh. Comentarei alguns aspectos da antologia, com o objetivo de mapear a questão do ponto de vista do continente latino-americano, e não somente do Brasil, considerando que a problemática do exílio extrapola a resistência política, tendo sido também artística, jornalística e contracultural, como fica claro, por exemplo, no relato da cantora argentina Mercedes Sosa, como se verá adiante.

Coletando depoimentos, cartas e textos literários de exiladas oriundas de países como Argentina, Chile, Colômbia, Bolívia, Uruguai, Paraguai, El Salvador e Guatemala, a antologia é subdividida por gêneros, indicados nos subtítulos das cinco diferentes seções que compõem o livro. Na Introdução, a organizadora afirma tratar-se a obra de uma coleção de relatos de mulheres que “(...) have suffered all forms of persecution” (PARTNOY, 1998, p. 11)<sup>9</sup>.

Deixa claro que a coletânea não se limita a textos decorrentes unicamente de exílio político causado por oposição a ditaduras, sendo sintomático o caso da Colômbia, que, mesmo não tendo vivido, na década de 1970, sob regime militar, registra altos índices de homicídio em toda a segunda metade do século XX, motivados pelos conflitos entre militares a serviço do governo civil e grupos armados de narcotraficantes. Na seção “The torch that sheds my light: essay” (algo como “A tocha que me ilumina: ensaio”), o leitor encontra três textos de jornalistas colombianas ameaçadas de morte por denunciar os conflitos ou por terem feito parte da comitiva que negociou um cessar-fogo entre os militares e a guerrilha.

Segundo Partnoy, os objetivos de sua iniciativa foram: “construir pontes culturais, desconstruir estereótipos sobre as mulheres latino-americanas, e denunciar a repressão política em nossos países” (Tradução nossa)<sup>10</sup>. O livro cobre um amplo painel de denúncias de maus tratos, arbitrariedades e violações de direitos humanos, como fica claro através

8 Em *A memória de todos nós* (2015), Eric Nepomuceno aponta as ditaduras da Guatemala, do Paraguai (ambas a partir de 1954) e da Argentina (1955) como as primeiras adotadas no continente latino-americano. O autor, porém, esquece de mencionar o caso da República Dominicana, anterior a estas (NEPOMUCENO, 2015, p. 7-8).

9 “(...) sofreram todas as formas de perseguição”. (Tradução nossa)

10 Conferir no original: “I began the search for manuscripts with three goals in mind: to build cultural bridges, to destroy stereotypes about Latin American women, and to denounce political repression in our countries” (PARTNOY, 1988, p. 12).

dos testemunhos de mulheres como Rigoberta Menchú e Mercedes Sosa, ambos elencados na primeira seção da obra, “They won’t drown my fire: testimony” [“Eles não conseguirão apagar meu fogo: testemunho”].

O testemunho da guatemalteca Rigoberta Menchú, ativista indígena da etnia Quiché e laureada com o Prêmio Nobel da Paz de 1992, intitula-se “Things have happened to me as in a movie” [“As coisas aconteceram para mim como em um filme”], e pode ser considerado uma síntese das entrevistas concedidas por Menchú, em Paris, à antropóloga venezuelana Elizabeth Burgos<sup>11</sup>. O teor do relato é assustador, e se na metáfora do título as “coisas” se passaram “como em um filme”, este certamente é de terror – a ativista relata em detalhes a prisão e morte de seu pai, bem como a tortura de um irmão, de apenas dezesseis anos de idade, mutilado e queimado vivo em praça pública sob olhar atônito dos familiares, obrigados pelos militares guatemaltecos a testemunharem a barbárie como uma “lição” àqueles que ousavam desafiar o regime. O trecho final de sua fala é chocante e merece ser lido como um exemplo da crueldade à qual o ser humano está sujeito a fim de defender seus mais insanos objetivos políticos.

After a while an army truck arrived with twenty people who had been tortured in different ways. Among them we recognized my brother, who, along with the other prisoners, had been tortured for fifteen days. [...] They had pulled out my little brother’s fingernails, they had cut off parts of his ears and other parts of his body, his lips, and he was covered with scars and swollen all over. [...] An army captain gave us a very long speech, almost three hours, in which he constantly threatened the people, saying that if we got involved with communism the same things were going to happen to us. Then he explained to us one by one the various types of torture they had applied to the prisoners. After three hours, the officer ordered the troops to strip the prisoners, and said: “Part of the punishment is still to come.” He ordered the prisoners tied to some posts. The people didn’t know what to do and my mother was overcome with despair in those few moments. And none of us knew how we could bear the situation. The officer ordered the prisoners covered with gasoline and they set fire to them, one by one (MENCHÚ, 1988, p. 22-23)<sup>12</sup>.

11 As entrevistas de Rigoberta Menchú foram coligidas por Burgos no volume *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência* (1993). A antropóloga, mediadora do testemunho, optou por publicar o relato como um monólogo em primeira pessoa, suprimindo as perguntas, decisão explícita já desde o título da obra (no original em espanhol - *Me llamo Rigoberta Menchú: y así me nació la conciencia*, 1987) e na oração que abre o depoimento: “Meu nome é Rigoberta Menchú. Tenho vinte e três anos. Gostaria de dar este testemunho vivo que não aprendi num livro, nem aprendi sozinha, já que tudo isso aprendi com meu povo e isso é uma coisa que gostaria de deixar claro” (1993, p. 32).

12 “Após um instante, chegou um caminhão do Exército com vinte pessoas que haviam sido torturadas de diversas maneiras. Dentre elas reconhecemos meu irmão que, juntamente com outros prisioneiros, havia sido torturado por quinze dias. [...] Eles haviam arrancado as unhas de meu irmãozinho, cortado partes de suas orelhas e outras partes do corpo, como seus lábios, ele estava todo inchado e coberto por cicatrizes. [...] Um capitão do Exército fez um discurso muito longo, de quase três horas, no qual ele constantemente ameaçou as pessoas, dizendo que se elas se envolvessem com o comunismo as mesmas coisas aconteceriam a elas. Em seguida, ele nos explicou uma por uma os vários tipos de tortura que eles haviam aplicado aos prisioneiros. Após três horas, o oficial ordenou que as tropas despissem os presos, e disse: ‘Parte da punição ainda está por vir’. Ordenou que os prisioneiros fossem amarrados a alguns postes. As pessoas não sabiam o que fazer e

Mesmo quando não se chega a extremos como esse, a grande maioria dos relatos das exiladas gira em torno da denúncia de ameaças, torturas ou, no mínimo, grave assédio moral, tal qual o que sofreu Mercedes Sosa, simplesmente pelo fato de ter apresentado, em seus concertos ao vivo, músicas cujas letras, consideradas “subversivas” pelas autoridades governamentais, apenas tematizam o sofrimento, a esperança e a miséria do povo. Em seu depoimento, a artista se refere especificamente a um show, realizado em Almacén San José, em 1978, no qual, ao final de uma canção, foi abordada por policiais em pleno palco. Ao perguntar o que estava acontecendo, a cantora se surpreende com a resposta e o que se segue é um inusitado diálogo em que somente um dos interlocutores tem “razão”:

“What’s happening is that you are singing subversive songs.” [...] “What do you mean, ‘subversive songs’? What’s that all about?” [...] “Songs of protest, Marxist...” [...] “But these songs were taped in 1973 and I’ve been singing them everywhere”, I said. [...] “I don’t know what it’s like in other places. But here, these songs are communist.” [...] “So then, why did you let me get on stage to perform? It would have been easier to prohibit me – and that’s it.” [...] “We are the ones who decide what must be done here!” (SOSA, 1988, p. 26)<sup>13</sup>.

E o que se decidiu foi interromper o concerto e levar todas as pessoas, inclusive o público, para uma delegacia de polícia. De acordo com o trecho final do testemunho de Sosa, lá eles passaram o restante da noite e, tratados como criminosos, foram fotografados e liberados apenas na manhã seguinte (SOSA, 1988, p. 27).

Ao problematizar a questão do exílio de mulheres latino-americanas em uma coletânea aberta a uma gama variada de gêneros literários, que se imbricam e se complementam, Alicia Partnoy reuniu inúmeros textos fabulosos, alguns aterradores, como o testemunho de Menchú, outros extremamente líricos e de forte carga emocional, como alguns contos e a seleção de poemas assinados por onze diferentes exiladas, tais como Pastora (El Salvador); Alaíde Foppa (Guatemala); Dolly Filártiga (Paraguai); e Etelvina Astrada (Argentina), dentre outras.

Devido à sua importância histórica, vale registrar a presença, na seção de ensaios, do texto “Introduction to Chile” [“Introdução ao Chile”], de autoria de Isabel Morel Letelier, viúva do diplomata e político Orlando Letelier, assassinado em Washington-DC, em setembro de 1976, pela polícia secreta chilena (a temida DINA- Dirección de Inteligencia Nacional), em um dos episódios mais ousados da chamada Operação Condor<sup>14</sup>. Letelier foi

---

minha mãe foi vencida pelo desespero naqueles poucos momentos. Nenhum de nós sabia como conseguíamos suportar a situação. O oficial ordenou que os prisioneiros fossem cobertos com gasolina e os soldados atearam fogo a eles, um por um” (Tradução nossa). Para a antologia de Partnoy, Rigoberta Menchú foi entrevistada por César Chelala e seu depoimento foi traduzido do espanhol para o inglês por Regina M. Kreger (ver 1988, p. 23).

13 “O que está acontecendo é que você está cantando canções subversivas.” [...] “Como assim, ‘canções subversivas’? O que tudo isso significa?” [...] “Canções de protesto, marxistas...” [...] “Mas essas canções foram gravadas em 1973 e eu as tenho cantado em todos os lugares”, eu disse. [...] “Eu não sei como é em outros lugares. Mas aqui, essas canções são comunistas.” [...] “Então, por que vocês me deixaram subir ao palco para apresentar? Teria sido mais fácil me proibirem – e pronto.” [...] Somos nós que decidimos o que deve ser feito aqui!” (Tradução nossa)

14 Sobre o assunto, ver *Os anos do Condor: uma década de terrorismo internacional no Cone Sul* (2005), do jornalista

ministro do governo Allende e embaixador do Chile nos Estados Unidos, país onde se refugiou após o golpe de setembro de 1973 e de onde passou a fazer severas denúncias e críticas à ditadura Pinochet. Após a morte do marido, Isabel se tornou ativista de direitos humanos e percorreu vários continentes palestrando, dentre outros temas, sobre os direitos das mulheres de países pobres.

“Introduction to Chile” é um texto híbrido, misto de ensaio político, síntese da história recente do Chile e memórias de infância. A autora o inicia recordando a casa onde se criou, com amplo quintal e pomar: “My house was very large, with many rooms, flowers and birds. [...] We grew up among the trees in the orchard”<sup>15</sup> (LETELIER, 1988, p. 138). A evocação de Isabel Letelier passa pelas leituras de juventude, nas quais, ao mencionar a importância, para a sua compreensão da identidade chilena e do sofrimento do povo, da poesia dos laureados com o Prêmio Nobel de Literatura Gabriela Mistral e Pablo Neruda (1988, p. 139), a ativista demonstra preocupação em questionar as causas das mazelas sociais do país, atenuadas, em seu entender, durante os três anos de governo Allende, e com reflexos positivos nas artes e na cultura chilena. Para Isabel,

For one thousand days, the popular government of Salvador Allende worked to give bread, shelter, clothing, and culture to the people. Through its poets, writers and artists the popular spirit of Chile produced a genuine explosion of culture. The arts became interwoven and artists joined hands in a common labor. The popular musicians sang to the poets and the muralists painted to the writers. And so, the brilliant star of our culture shone with promise for who, for the first time, began to enjoy her (LETELIER, 1988, p. 139)<sup>16</sup>.

A “estrela brilhante”, entretanto, fugaz de tão utópica, perigosa de tão “subversiva”, teve seu brilho ofuscado a partir das primeiras horas da terrível manhã de 11 de setembro de 1973, e permaneceu apagada por dezessete anos, praticamente duas décadas nas quais um pequeno país, pouco habitado, chegou a contabilizar aproximadamente um milhão de exilados! (LETELIER, 1988, p. 140).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Woman, / unfinished being / not the remote angelical rose  
sung by poets of old / nor the sinister witch burned at Inquisition’s stake /

---

norte-americano John Dinges, ex-correspondente do Washington Post no Chile, onde sofreu ameaças de morte.

15 “Minha casa era muito grande, com muitos quartos, flores e pássaros. [...] Nós crescemos entre as árvores do pomar”. (Tradução nossa)

16 “Por mil dias, o governo popular de Salvador Allende trabalhou para dar pão, abrigo, roupas e cultura ao povo. Através de poetas, escritores e artistas, o espírito popular do Chile produziu uma genuína explosão de cultura. As artes se entrelaçaram e artistas juntaram as mãos em um trabalho comum. Músicos populares cantaram para os poetas e os muralistas pintaram para os escritores. E então, a estrela brilhante de nossa cultura reluziu com promessa para aqueles que, pela primeira vez, começaram a dela desfrutar”. (Tradução nossa)

nor the lauded and desired prostitute / nor the blessed mother”<sup>17</sup>.  
(Alaíde Foppa, “Woman”, apud PARTNOY, 1988, p. 189)

Literariamente, há muitas formas de abordar ou evocar o exílio: entrevistas, testemunhos, cartas, diários, memórias, contos, autobiografias, autoficções etc. Em todas elas, avultam a sensação de estranhamento, crise de identidade, suspensão temporal, inadequação espacial, desajuste emocional, trauma psicológico, feridas espirituais não cicatrizadas porque a veia que ainda pulsa permanece aberta e suscetível a novas inflamações.

Em suas peregrinações pelo mundo e visitando lares de chilenos no exílio, Isabel Letelier observou que, por mais simples que fossem suas condições materiais de sobrevivência, a maioria deles eram leitores críticos em potencial, fato que se confirma pela existência de livros de escritores chilenos em suas humildes bibliotecas:

During the last few years I have visited the homes of my compatriots in the most diverse cities of the world and I have seen how the cultural reviews and the books of Chilean writers occupy such important places in the little libraries in these homes. The desire to maintain one’s culture, despite the difficulties of the surrounding conditions, extends to all the cultural ambits (LETELIER, 1988, p. 140-141)<sup>18</sup>.

A observação de Isabel comprova o quanto a literatura e as artes podem se tornar refrigério contra a barbárie do autoritarismo político. Os exilados resistem, com armas outras, simbolicamente enfrentando canhões com rosas, violência com versos e canções, até dar voz a um testemunho abafado por gritos silenciosos, que ecoam intermitentes e vibram nas paredes internas do trauma inextinguível.

Não há caminho de volta, nem mesmo simbolicamente, porque o lugar que se deixou tornou-se outro ao longo das décadas, marcando a personalidade de quem viveu o exílio com o selo acre da injustiça social e com o peso de chumbo da munição realista dos regimes autoritários. E se, como sugeriu o filósofo Arthur Schopenhauer, a história é uma espiral cíclica, em tempos de neofascismo preparemo-nos para a continuidade de um pesadelo diaspórico do qual nem mesmo um tango argentino nos redimirá, mas que a sensibilidade aguçada de “seres inacabados” ajudará a atenuar – nem rosas nem bruxas, apenas Elzas, Emílias, Rigobertas e Teresas nascidas de catástrofes cotidianas.

## REFERÊNCIAS

BURGOS, Elizabeth. *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência*. Trad. Lólio

<sup>17</sup> “Mulher, / ser inacabado / não a remota rosa angelical cantada pelos poetas de antigamente / nem a bruxa sinistra queimada em uma estaca da Inquisição / nem a prostituta louvada e desejada / nem a mãe abençoada”. (Tradução nossa).

<sup>18</sup> “Nos últimos anos, visitei os lares de meus compatriotas nas mais diversas cidades do mundo e vi como as revistas culturais e os livros de escritores chilenos ocupam lugares tão importantes nas pequenas bibliotecas de suas casas. O desejo de se manter a cultura, apesar das dificuldades das condições em torno, estende-se a todos os âmbitos culturais”. (Tradução nossa)

Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro-RJ: Editora Paz e Terra, 1993.

COSTA, Albertina de Oliveira; MORAES, Maria Teresa Porciuncula; MARZOLA, Norma; LIMA, Valentina da Rocha (Orgs.). *Memórias das mulheres do exílio*: Depoimentos. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra, 1980.

DINGES, John. *Os anos do Condor*: uma década de terrorismo internacional no Cone Sul. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 2005.

FOPPA, Alaíde. Woman. In: PARTNOY, Alicia (Ed.). *You can't drown the fire*: Latin American women writing in exile. Pittsburgh-USA: Cleis Press, 1988, p. 189.

LETELIER, Isabel Morel. Introduction to Chile. In: PARTNOY, Alicia (Ed.). *You can't drown the fire*: Latin American women writing in exile. Pittsburgh-USA: Cleis Press, 1988, p. 138-142.

MENCHÚ, Rigoberta. Things have happened to me as in a movie. In: PARTNOY, Alicia (Ed.). *You can't drown the fire*: Latin American women writing in exile. Pittsburgh-USA: Cleis Press, 1988, p. 19-23.

NEPOMUCENO, Eric. *A memória de todos nós*. Rio de Janeiro-RJ: Record, 2015.

PARTNOY, Alicia. Introduction. In: PARTNOY, Alicia (Ed.). *You can't drown the fire*: Latin American women writing in exile. Pittsburgh-USA: Cleis Press, 1988, p. 11-15.

PIZARRO, Ana. Viagem, exílio e escrita. In: *O Sul e os trópicos*: Ensaios de cultura latino-americana. Trad. Irene Kallina e Liege Rinaldi. Niterói-RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense (EdUFF), 2006, p. 45-49.

RABÊLO, José Maria; RABÊLO, Thereza. *Diáspora*: Os longos caminhos do exílio. São Paulo-SP: Geração Editorial, 2001.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio*: Entre raízes e radares. Rio de Janeiro-RJ: Record, 1999.

SOSA, Mercedes. Forced exile. In: PARTNOY, Alicia (Ed.). *You can't drown the fire*: Latin American women writing in exile. Pittsburgh-USA: Cleis Press, 1988, p. 25-28.

SZNAJDER, Mario; RONIGER, Luis. *The politics of exile in Latin America*. Cambridge-England: Cambridge University Press, 2009.

VALENZUELA, Luisa. *Romance negro com argentinos*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro-RJ: Rios Ambiciosos; Belo Horizonte-MG: Autêntica, 2001.

VIÑAR, Marcelo e VIÑAR, Maren. Trad. Wladimir Barreto Lisboa. *Exílio e tortura*. São Paulo-SP: 1992.

---

VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM *CURUZÚ LA NOVIA*, DE JOSEFINA PLÁ, E “A PARASITA AZUL”, DE MACHADO DE ASSIS

VIOLENCE AGAINST WOMEN IN *CURUZÚ LA NOVIA*, BY JOSEFINA PLÁ, AND “A PARASITA AZUL”, BY MACHADO DE ASSIS

Rosana Cristina Zanelatto Santos<sup>1</sup>

Luiz Roberto Lins Almeida<sup>2</sup>

**Resumo:** Esta breve investigação debruça-se sobre a temática da violência contra a mulher tal como percebida e representada nos contos *Curuzú la novia* (1958), de Josefina Plá, e “A Parasita Azul” (1873), de Machado de Assis. Partindo da análise da estrutura desses contos, tendo por escopo teórico os estudos de Moisés (2006), Reis (2018) e Coelho (2021), por meio da comparação entre uma obra da literatura paraguaia do século XX e uma de origem brasileira do século XIX, e tendo em mente que a situação de violência de gênero permanece como uma realidade atual, é possível perceber no narrador e nas personagens indícios de violência. Se, por um lado, a estrutura machadiana permite que o conto desague na ironia que o caracteriza, Josefina Plá, com seu projeto estético fulcrado no feminino – em solo paraguaio –, redonda na opção pelo trágico (ARISTÓTELES, 1993), considerando especialmente a objetificação do corpo da mulher, conforme destacado por Kilomba (2019).

**Palavras-chave:** Literatura paraguaia; Josefina Plá; Machado de Assis; Violência contra a mulher; Objetificação.

**Abstract:** This short paper focuses on the theme of violence against women as it is perceived and represented in the short stories *Curuzú la novia* (1958), by Josefina Plá, and “A Parasita Azul” (1873), by Machado de Assis. From the analysis of the structure of these short stories and having, as theoretical scope, the studies of Moisés (2006), Reis (2018) and Coelho (2021), the comparison between a piece of the Paraguayan literature of the 20th century and one of Brazilian origin, written in the 19th century, – bearing in mind that the situation of gender violence remains a current reality – makes it possible to perceive signs of violence both in the narrator and in the characters. If, on the one hand, the Machadian structure allows the story to flow into the irony that characterizes it, Josefina Plá, with her aesthetic project centered on the feminine – on Paraguayan soil –, results in the option for the tragic (ARISTÓTELES, 1993), especially considering the objectification of the woman’s body, as highlighted by Kilomba (2019).

**Keywords:** Paraguayan literature; Josephine Plá; Machado de Assis; Violence against women; Objectification.

---

1 Professora Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: rzanel@terra.com.br

2 Mestrando em Estudos de Linguagens - PPGEL- UFMS. E-mail: luizrlins@hotmail.com

*Mi cuerpo no es tu juguete, mi cuerpo no te pertenece (...) ni sólo tuya y también de nadie.*  
(ROBLEDO, Rocío. *Mujer de nadie*)

## VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

Atentando-se à denúncia, constata-se que a qualificadora do feminicídio foi caracterizada pelo fato do delito ter ocorrido em contexto de violência doméstica e familiar, visto que o acusado e a vítima mantiveram relacionamento amoroso pretérito, não tendo o recorrido aceitado o fim do relacionamento.<sup>3</sup>

Essa frase colhida, quase que ao azar, do *site* de jurisprudência do Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul (para ser mais preciso, usando meramente o descritor feminicídio na aba de busca), denota que a violência contra a mulher é problema que persiste em nossa sociedade.

Homens que não aceitam o fim do “relacionamento amoroso pretérito” e, julgando-se donos de suas companheiras e ex-companheiras, acurralam-nas e, não poucas vezes, matam-nas, a despeito dos discursos oficiais e das constantes tentativas de inibir tais condutas por meio da edição de normas punitivas.

A opção pela frase acima, retirada de um julgado recente, e não de um artigo científico repleto de dados estatísticos, tem a ver também com o fato de que neste artigo a violência contra a mulher não será analisada por um prisma estatístico, por um enfoque tão somente acadêmico. Ao contrário, será extraída do campo cultural, de dois contos, de escritores distintos que, a despeito das diferenças de tempo, de lugar e de idioma, registram, cada um a seu modo, a violência de gênero cometida contra a mulher.

A despeito dessa opção inicial, não é possível obliterar os dados, como os colhidos no *Anuário Brasileiro de Segurança Pública* (2021, p. 94):

Em 2020 o país teve 3.913 homicídios de mulheres, dos quais 1.350 foram registrados como feminicídios, média de 34,5% do total de assassinatos. A taxa de homicídios de mulheres caiu 2,1%, passando de 3,7 mulheres mortas por grupo de 100 mil mulheres em 2019 para 3,6 mortes por 100 mil em 2020. Os feminicídios, por sua vez, apresentaram variação de 0,7% na taxa, que se manteve estável em 1,2 mortes por grupo de 100 mil pessoas. Em números absolutos, 1.350 mulheres foram assassinadas por sua condição de gênero, ou seja, morreram por ser mulheres. No total, foram 3.913 mulheres assassinadas no país no ano passado, inclusos os números do feminicídio.

Esses números, aparentemente quantificadores, representam uma mentalidade patriarcal que vê nos corpos femininos não sujeitos, mas sim objetos, corpos que não podem

<sup>3</sup> Recurso em Sentido Estrito, nº 70.080.32030, Terceira Câmara Criminal, Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul. Relator: Rinez da Trindade. Julgado em 23 set. 2021.

se pertencer, corpos que, se não estiverem sob a posse, a guarida de um outro (o homem/macho), estarão fora do lugar e, nessa condição, devem ser obrigados a retornar ao não lugar, silenciando, se for o caso, para sempre.<sup>4</sup>

Se os números nos impressionam, os contos relacionados neste artigo, *Curuzú la novia*, de Josefina Plá, e “A Parasita Azul”, de Machado de Assis, também, uma vez que ambos apresentam a temática da reificação da mulher por parte do homem em sociedades patriarcais, quais sejam: o Paraguai e o Brasil, respectivamente.

A despeito do proposital anacronismo na escolha dos textos literários e da citação da decisão judicial com que se abre o artigo, as situações que abordam – a violência contra a mulher, os ciúmes, a objetificação da mulher, o não pertencimento do corpo feminino à mulher – persistem contemporâneas, o que justifica seu cotejo.

Sobre Joaquim Maria Machado de Assis, que viveu entre 1839 e 1908, o Bruxo do Cosme Velho, já teve muito sobre si e sobre sua obra escrito, porém, é importante (re)lembrar que viveu sob a égide do Império e da Primeira República e faleceu muito antes de que se implementasse o voto feminino no Brasil.<sup>5</sup>

O conto analisado, “A Parasita Azul”, foi publicado pela primeira vez em *Histórias da Meia-Noite*, de 1873. A edição de que nos valem para a presente investigação é intitulada *Contos do Casmurro*, organizada por Rafael D. de Souza para a Editora Literatura Clássica e publicada em 2020. O volume foi organizado com base na seleção de dez contos sobre ciúmes, elaborada por Helen Caldwell em seu *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Portanto, essa seleção demonstra que o Bruxo do Cosme Velho, a despeito das condições da época, não era infenso à problemática dos ciúmes e da violência que, muitas vezes, subjaz àquele sentimento.

Se Machado de Assis dispensa maiores apresentações, o mesmo não ocorre com Josefina Plá, que viveu quase todo o século XX (1903-1999). Nascida na Ilha de Lobos, Canárias, na Espanha, teve sua produção artística e literária em solo paraguaio, sendo reconhecida como “(...) poeta, narradora, dramaturga, ensayista, ceramista, crítica de arte y periodista” (SUÁREZ, 2015, p. 238) paraguaia. A literatura paraguaia ainda é obliterada pela crítica literária e pela academia brasileira, com as exceções que apenas corroboram a regra.

No entanto, se a temática do feminino e da violência contra a mulher pode ser vista de modo acessório e acidental na obra machadiana, isso não se aplica à produção de Josefina Plá. Entre os poucos pesquisadores brasileiros da obra de Plá, temos Andre Rezende Benatti que, em sua dissertação (2013), demonstra a (oni)presença da violência e da tragédia relacionada na obra de Josefina Plá.

---

4 Essa proposição nos foi sugerida pela leitura de *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*, de Grada Kilomba (2019).

5 “As mulheres brasileiras conquistaram o direito de votar em 24 de fevereiro de 1932, por meio do Decreto 21.076, do então presidente Getúlio Vargas, que instituiu o Código Eleitoral. Vargas chefiava o governo provisório desde o final de 1930, quando havia liderado um movimento civil-militar que depôs o presidente Washington Luís. Uma das bandeiras desse movimento (Revolução de 30) era a reforma eleitoral. O decreto também criou a Justiça Eleitoral e instituiu o voto secreto. Em 1933, houve eleição para a Assembleia Nacional Constituinte, e as mulheres puderam votar e ser votadas pela primeira vez. A Constituinte elaborou uma nova Constituição, que entrou em vigor em 1934, consolidando o voto feminino – uma conquista do movimento feminista da época” (disponível em: <<https://www.camara.leg.br/internet/agencia/infograficos-html5/a-conquista-do-voto-feminino/index.html>>. Acesso em: 19 mar. 2022).

O conto *Curuzú la novia*, constante no segundo volume da coletânea *Cuentos Completos* da autora, faz uma releitura de uma lenda relativa à Ilha Oca, na Argentina, na região de Formosa, fronteira com o Paraguai (FRAGA; BOTOSO; MENDONÇA, 2019). Sem embargo, enquanto a violência da lenda é da ordem da catástrofe natural, a do conto é da ordem do humano – demasiado humano.

## OS CONTOS<sup>6</sup>

Antes de retomar as questões atinentes à violência contra a mulher representadas nos contos, convém notar que a comparação entre eles propicia a retomada da discussão acerca da natureza do conto, sua extensão e suas características. Enquanto o conto de Josefina Plá tem cerca de 5 páginas, o exemplar machadiano conta com 58 páginas, sendo dividido em 7 partes.

Massaud Moisés (2006, p. 24), após ter apostado na introdução de seu livro a questão quantitativa sumarizada na sentença: “Os contos não são contos porque têm poucas páginas, mas, ao contrário, têm poucas páginas porque são contos”, esclarece que as discussões taxonômicas funcionam como ponto de partida para as análises, não sendo fins em si mesmas. Mais adiante, de forma sintética, afirma que “O conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de só conflito, um só drama, uma só ação” (MOISÉS, 2006, p. 40). É relevante notar que o crítico caracteriza o conto como “unidade dramática”, trazendo-nos à lembrança o conceito aristotélico de tragédia, o que se casará com o destino de Silveria.

É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções’ (ARISTÓTELES, 1993, p. 37).

Destacamos do conceito supracitado os seguintes elementos: “ação de caráter elevado, completa e de certa extensão”, “imitação”, a presença de atores/personagens unidas pelo diálogo e a catarse. No conto de Josefina Plá, a estrutura condensada em 5 páginas propicia a afinidade com o viés trágico, que contempla os elementos trágicos mencionados, expondo o corpo morto de Silveria, enquanto o texto machadiano, com suas 58 páginas e divisões, produz no leitor uma certa dispersão, inclusive na percepção de que o que está em causa é uma violência contra a mulher, sob o manto da ironia do Bruxo do Cosme Velho.

Em sentido semelhante ao de Moisés, Carlos Reis (2018, p. 66) apresenta o verbete “conto” do seguinte modo:

<sup>6</sup> Ao final do artigo, trazemos, no Anexo I, uma tabela comparativa entre os contos analisados, que servirá como apoio didático para futuros leitores.

Gênero narrativo com larga tradição histórica e cultural, o *conto* é um relato quase sempre breve, onde se narra, de forma concentrada, uma história sem grande complexidade, envolvendo um número relativamente pequeno de personagens e decorrendo num tempo também muito alargado.

O conceito de conto, como se lê, permite uma certa imprecisão, não se prendendo a limites fixos, “(...) pois como gênero literário dos mais antigos, ele é indissociável da vida. Como esta, o conto foge a qualquer definição absoluta ou tentativa de classificação inquestionável” (COELHO, 2021,s/p). Os exemplares colhidos para comparação denotam essa inexactidão. Enquanto no conto de Machado de Assis há uma maior prolixidade, o de Josefina Plá alcança um maior poder de síntese. O número de personagens também varia, assim como o tempo do narrado.

O que importa no conto é sua ênfase no essencial, pois o conto “(...) elimina as análises minuciosas, complicações no enredo e delimita fortemente o tempo e o espaço” (SOARES, 2007, p. 54). Nesse sentido, os contos operam, de fato, circunscritos a limites espaço-temporais não dilatados. O narrador em “A parasita azul” faz algumas digressões sobre a vida progressa dos envolvidos, recurso que alonga o texto, mas não influencia o núcleo da ação. O mesmo se pode dizer quanto ao espaço. O conto brasileiro refere a viagem de Camilo a Paris, sua vida na Europa, mas isso funciona apenas como contextualização para o lugar onde, de fato, a ação ocorrerá, Goiás. Já o conto de Josefina Plá transcorre num lugar indefinido no interior do Paraguai, o que se conclui do uso do guarani e da pretensão de Silveria em ir-se para a capital do país, Asunción.

Superados esses aspectos exteriores dos contos, em relação às personagens, o conto machadiano é pródigo em personagens locais, nomeando-as, dando-lhes algum papel de coadjuvantes, sem destaque para as ocorrências narrativas. No centro da ação, destacam-se Camilo Seabra, Isabel e Soares: esses são os personagens com direito a alguma complexidade que movimentará o enredo.

“A parasita azul” é um conto que precede *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pertencendo ao que, de modo manualesco, se convencionou chamar de “fase romântica” do autor. O enredo consiste no retorno do protagonista (Camilo) à sua terra natal, após uma longa estada em Europa. No retorno, é recebido por Soares, que tece por Isabel os maiores elogios, confidenciando-lhe suas paixões. O narrador, em discurso indireto, sumariza a conversa entre Soares e Camilo que dá o tom de tensão à obra: “Neste último capítulo havia um parágrafo sério; era o que dizia respeito a uma moça que ele amava loucamente, de tal modo que prometia aniquilar a quem quer que ousasse levantar os olhos para ela” (ASSIS, 2020, p. 104).

Ao chegar à casa paterna, em Goiás, Camilo acaba por apaixonar-se por Isabel, a quem conquista. Esse fato desperta a ira de Leandro Seabra que, num ímpeto de fúria, arrosta Camilo, por ter-lhe “roubado a maior, a única felicidade” (ASSIS, 2020, p. 148) que poderia ter. Ao que Camilo habilmente lhe oferece uma compensação política. Após alguma reflexão, a proposta é aceita e a transação é concluída. O amor maior que a vida, os ciúmes, tudo acaba na mesa de negociações, carregado pelo toque amargo da ironia machadiana.

Enquanto em “A parasita Azul” os ciúmes orbitam em torno do astro da ironia, em *Curuzú la novia*, por sua vez, traçam seu caminho pela tragédia. O núcleo da história é semelhante ao de Machado. Está presente um virtual triângulo amoroso. Pedro Esquivel (Perú) e Silveria mantêm um namoro, com expectativa de casamento. No entanto, Perú fica de *mainumby*: “*Este era lo que comúnmente llamamos un tipo cabezudo; aunque novio oficial de Silveria, no dejaba de hacer el mainumby*” (PLÁ, 2014, p. 30).<sup>7</sup> Essa é palavra guarani que significa, literalmente, beija-flor, apresentando a conotação de infidelidade. Inclusive, Perú engravida Eduvigis, a melhor amiga de Silveria. Essa é a gota d’água para que Silveria desmanche o noivado com Perú.

Perú, assim como Leandro Soares, não aceita a rejeição, mas se contém enquanto Silveria está só. No entanto, numa noite, ao vagar pelas proximidades da casa de Silveria, depara-se com um indivíduo desconhecido, Antonio Miranda, recém-chegado à cidade, que casualmente vagava por aquelas bandas, perdido. Na mente dominada pelos ciúmes, a relação de causa e de consequência se realiza, e Perú mata seu virtual rival e, no mesmo ímpeto, dirige-se à casa de Silveria e tira-lhe a vida:

*Con una exclamación que fue como un rugido, el hombre saltó en la sombra y hundió su cuchillo en la espalda del forastero, que con un quejido se desplomó a sus pies. Cuando éste exhaló el aliento en una bocanada de sangre, Perú ya no estaba allí. Corría resoplando ásperamente como una fiera, caminejo adelante. Allí, a cincuenta metros, estaba el rancho de Silveria.*

*Como hacía calor, Silveria dormía con la ventana abierta. Por ella entró Perú. Silveria reposaba a la débil claridad de una velita prendida en el nicho. Despertó para ver a dos pulgadas de su rostro aquella faz descompuesta. Antes de que pudiera lanzar un grito, la diestra áspera de Perú la atenazaba el cuello. Resistió cuanto pudo: mordió hasta el hueso el brazo brutal. Sólo consiguió enfurecer más a Perú, que apretó más fuerte la suave garganta (PLÁ, 2014, p. 33).<sup>8</sup>*

Nota-se, na atitude de Perú, a presença dos ciúmes projetivos, como ajuizado por Freud.

*Freud ve intervenir la proyección en lo que designa como ‘celos proyectivos’, que distingue tanto de los celos ‘normales’ como del delirio celotípico paranoico (7); el*

7 “Ele era o que comumente chamamos de danado; ainda que namorado oficial de Silveria, não deixava de galinhagem” (tradução nossa).

8 “Com uma exclamação que foi como um rugido, o homem saltou na sombra e afundou o punhal nas costas do forasteiro, que com um gemido caiu prostrado a seus pés. Quando ele exalou o ar em uma baforada de sangue, Perú já não estava ali. Corria bufando asperamente, como uma fera, pela vereda. Ali, a cinquenta metros, estava o rancho de Silveria.

Como fazia calor, Silveria dormia com a janela aberta. Por ali entrou Perú. Silveria repousava sob a tênue claridade de uma velinha acesa no oratório. Acordou para ver a duas polegadas de seu rosto aquela face consternada. Antes que pudesse lançar um grito, a destra áspera de Perú estrangulava-lhe. Resistiu o quanto pôde: mordeu até o osso do braço brutal. Só conseguiu enfurecer Perú ainda mais, que lhe apertou mais forte a suave garganta” (tradução nossa).

*sujeto se defiende de sus propios deseos de ser infiel atribuyendo la infidelidad a su cónyuge; al hacerlo así, desvía su atención de su propio inconsciente, la desplaza sobre el inconsciente del otro, y lo que gana en clarividencia sobre lo que concierne al otro es equiparable a su ignorancia respecto de sí mismo. En consecuencia, resulta a veces imposible y siempre ineficaz denunciar la proyección como una percepción errónea* (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004, p. 308).

Perú, acostumado ao *mainumby* (infidelidade), projeta sobre Silveria a sua conduta, imputando-lhe os seus desejos e, tomado pelo ciúme, causa o desfecho trágico, tirando a vida de quem teria sido objeto (e o uso aqui é proposital) de seus afetos.

À diferença da narrativa machadiana, no conto de Josefina Plá, o desenlace se dá de forma violenta, pela via trágica. Em ambos, no entanto, a violência contra a mulher – em seus vários aspectos – é presente.

Outro aspecto a ser destacado no conto de Josefina Plá é o uso de expressões em guarani. A essa mescla de espanhol e de guarani, comum no Paraguai, dá-se o nome de jopará. A compreensão das expressões dissonantes do espanhol padrão, além de representar a fala corriqueira, cotidiana, auxilia na compreensão do próprio conto.<sup>9</sup> Como se verá no próximo tópico, um conhecimento, posto que rudimentar da língua guarani, auxiliará numa possível chave interpretativa do conto.

## ASPECTOS DE VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NOS CONTOS

Em ambos os contos, o narrador é onisciente, e as ameaças de Leandro Soares e Pedro Esquivel são apresentadas de forma sumarizada antes que se concretizem, no primeiro caso pela interpelação do adversário romântico e, no segundo, pela ação criminosa.

Os ciúmes destacam-se na escalada dos comportamentos desses antagonistas. No conto paraguaio, “*Perú hizo cuanto puede y sabe hacer un hombre de su clase para vencer la resistencia de Silveria. Esquelitas, mensajes por terceros, promesas a diestro y siniestro, amenazas. Hasta a una payesera recurrió, sin éxito*” (PLÁ, 2014, p. 31)<sup>10</sup>. Já Leandro Soares desde o começo do conto deixa claro que, embora se conforme em não ser amado, não aceita ver Isabel com outra pessoa.

Na mentalidade desses dois homens de comportamento distintos, distantes no tempo, de línguas e de países diferentes, a rejeição não é uma opção. A mulher é um objeto cuja vontade deve, de algum modo, ser submetido à vontade do homem que a deseja. Esse desejo está encarnado no corpo feminino, naquilo que se vê, que se toca e que, pela lógica patriarcal, não pertence a quem está no próprio corpo. Nos contos analisados, Silveria e Isabel são seres corpóreos, ocupantes de um lugar no mundo, porém, anuladas como sujeitos pelos escambos aos quais são submetidas.

<sup>9</sup> Por essa razão, os termos em guarani estão disponibilizados no Anexo II deste artigo.

<sup>10</sup> “Perú fez o que pôde e sabe fazer um homem de sua classe para vencer a resistência de Silveria. Bilhetinhos, mensagens por terceiros, promessas a mancheias, ameaças. Recorreu até a uma feiticeira, sem êxito” (tradução nossa).

É importante aqui uma nota sobre Camilo Seabra. Machado de Assis o constrói como uma personagem um pouco mais “civilizada” e menos agressiva que Leandro Soares, que, quando rejeitado, não aceitando a decisão de Isabel, encena uma tentativa suicídio para levá-la, por meio do remorso, a aceitá-lo como marido, ou seja, uma forma de violência (a simbólica) que se abaterá sobre o corpo sensível, que é afetado subjetivamente:

Fatigado de assediar inutilmente o coração da moça, e por outro lado, convencido de que era necessário mostrar uma dessas paixões invencíveis a ver se a convencia e lhe quebrava a resolução, planeou Camilo um grande golpe. (...)

Um tropeiro asseverou depois ter visto um moço junto de uma ribanceira, parecendo sondar com o olhar que probabilidade de morte lhe traria uma queda (ASSIS, 2020, p. 142-143).

Isso sem contar que Camilo havia deixado Paris às escondidas da mulher que jurava amar e por quem pretendia retornar à Europa. Não foi preciso muito tempo para que o antigo objeto de amor caísse no esquecimento. E mais: na construção da personagem ainda consta a seguinte nota biográfica: “Entre as moças de Corinto era o seu nome verdadeiramente popular; não poucas o tinham amado até o delírio” (ASSIS, 2020, p. 98).

Como se nota, subjaz às narrativas a objetificação da mulher. É quase como um dado objetivo da realidade. Camilo, ao final do conto machadiano, negocia com Leandro: para compensar a aquisição da mulher, outorga a Leandro seus direitos políticos. Troca os ciúmes pela vaidade política. Aliás, essa troca, esse escambo, é, de certa forma, eco da negociação bíblica feita entre Esaú e Jacó, que dá título ao romance machadiano 40 anos mais tarde.

Nas narrativas selecionadas, há uma escalada de pressão, de agressividade e de violência contra a mulher: ela se inicia com o cortejo, depois a insistência, que se transforma em chantagem, vira ameaça e termina, no caso do conto paraguaio, em fatalidade.

*Pasó el tiempo, y Silveria, saliendo de su actitud de hosca prescindencia, comenzó a asistir de nuevo a fiestas y bailes. Perú entonces se mostró dispuesto a reivindicar derechos ya caducos. Tras algunos choques en que el amor propio de Perú padeció un poco, Silveria volvió a encerrarse en su rancho, del cual no salió en mucho tiempo sino para hacer viajes a la capital (PLÁ, 2014, p. 31).<sup>11</sup>*

Se Isabel não chega a ser direta e fisicamente ameaçada em nenhum momento, Silveria não tem a mesma sorte. Além de ameaçada, ela vaticina sua própria morte em sua decidida sentença: “– *Me ha de matar, pero yo no he de ser su mujer*” (PLÁ, 2014, p. 31).<sup>12</sup> Esse é o úni-

11 “Passou o tempo, e Silveria, saindo de sua atitude de taciturno abandono, começou a ir de novo a festas e bailes. Perú então mostrou-se disposto a reivindicar seus direitos já prescritos. Depois de alguns choques nos quais o amor próprio de Perú sofreu um pouco, Silveria voltou a fechar-se em seu rancho, do qual não saiu em muito tempo, exceto para viagens à capital” (tradução nossa).

12 “Ele pode me matar, mas eu não serei sua mulher” (tradução nossa).

co momento em que a Silveria é outorgado o discurso direto no conto. Em todo o restante, o que se ouve é a voz do narrador. Até Antonio, que desempenha um papel menor, cuja presença é a aparente casualidade que engendra a tragédia, tem mais falas diretas que Silveria.<sup>13</sup>

Quanto a essa premonição, é também possível traçar uma aproximação com o conto de Machado de Assis. Em “A parasita azul”, é Leandro Soares quem sonha que Camilo Seabra lhe tomará o objeto de desejo:

- Já eu procurava algumas palavras com que dissuadisse Isabel da sua terrível idéia, quando senti pousar-me uma mão no ombro. Voltei-me; era um homem, era o senhor.

- Eu?

- É verdade. O senhor olhou para mim com um ar de desprezo, sorriu para ela e depois olhou para o abismo. Repentinamente, sem que eu possa dizer como, estava o senhor em baixo e estendia a mão para tirar o chapelinho fatal.

- Ah!

- A água porém, engrossando subitamente, ameaçava submergi-lo. Então Isabel, soltando um grito de angústia, esporeou o cavalo e atirou-se pela ribanceira abaixo. Gritei... chamei por socorro; tudo foi inútil. Já a água os enrolava em suas dobras... **quando fui acordado pelo senhor** (ASSIS, 2020, p. 109-110).

Enquanto Machado de Assis escreve de seu lócus de homem do século XIX, Josefina Plá abarca temas que lhe tocam diretamente, “(...) *lo circundante paraguayo femenino, simplemente porque vivo en el Paraguay y soy mujer*”<sup>14</sup> (PLÁ, apud BARCO, 2001, p. 334). Nesse passo, vale ressaltar que a situação da mulher transcende o pessoal:

Na verdade, o impulso feminista (e não tenho dúvida de que há mais de um) muitas vezes partiu do reconhecimento de que a minha dor, o meu silêncio, a minha raiva ou a minha percepção não são, em última análise, só meus, e me colocam em uma situação cultural compartilhada que me habilita e me autoriza de certas formas inesperadas (BUTLER, 2018, p. 78-79).

Josefina Plá, em seu conto, está investida dessa consciência de que sua percepção do feminino não é de cunho meramente pessoal, mas sim uma espécie de representação de caráter político e, portanto, mais amplo, fazendo parte de seu projeto estético.

13 Se nos orientarmos pelo viés trágico, Antonio é o agente da catástrofe, isto é, aquele cuja ação, sem que ele o saiba, desencadeará tanto a sua morte quanto a de Silveria.

14 “(...) o circundante paraguaio feminino, simplesmente porque vivo no Paraguai e porque sou mulher” (tradução nossa).

Por fim, os títulos dos contos também exprimem diferenças de abordagens entre os textos. “A parasita azul” remete a um episódio que precede a história do conto, um encontro entre o já jovem Camilo com Isabel, então com seus doze anos. Na ocasião, Camilo teria colhido uma flor azul para a menina. Portanto, essa remissão dá ao conto uma aura de nostalgia, ao sabor do romantismo que então ainda estava em voga quando da publicação da história:

Um dia viu Isabel uma linda parasita azul, entre os galhos de uma árvore.

— Que bonita flor! disse ela.

— Aposto que você a quer?

— Queria, sim... disse a menina que, sem aprender, conhecia já esse falar oblíquo e disfarçado.

O moço despiu o paletó com a sem-cerimônia de quem trata com uma criança e trepou pela árvore acima. Isabel ficou em baixo ofegante e ansiosa pelo resultado. Não tardou que o complacente moço deitasse a mão à flor e delicadamente a colhesse (ASSIS, 2020, p. 135).

Enquanto o título do conto de Machado de Assis indica um acontecimento pretérito na história, *Curuzú la novia* indica o desfecho, o ápice da história. O título está escrito em jopará, de acordo com a grafia antiga, uma vez que, pela gramática atual, no guarani paraguaio não há “z”, nem “c”, e que as palavras oxítonas não são acentuadas. No guarani contemporâneo, a redação seria “*Kurusu la novia*”, sendo que “*la novia*” é empréstimo do espanhol.

A formação do título se dá por dois sintagmas justapostos sem verbo de ligação, pois:

*El guaraní, como otras lenguas amerindias, no tiene verbos ni partículas copulativas, y para expresar lo que en español, inglés, alemán, etc., corresponde a un verbo copulativo más un atributo, el guaraní emplea un sintagma nominal predicativo, determinado a la vez por un referente nominal no predicativo* (CERNO, 2011, p. 102).

Essas digressões linguísticas se justificam, uma vez que o título já antecipa a frase que seria dita por Silveria, em sua determinação de não reatar o relacionamento. *Curuzú la novia* pode ser traduzido como “A cruz é a noiva/namorada”, que reverbera a fala de Silveria: “– *Me ha de matar, pero yo no he de ser su mujer*” (PLÁ, 2014, p. 31). Silveria, nessa frase, entrelaça seu destino ao que está prenunciado no título do conto: é a cruz, simbolizando a morte, que será a noiva/namorada de Perú.

Apesar do desfecho trágico e da inequívoca vitória da violência, o conto demonstra também a determinação da protagonista que, embora conhecedora das perigosas consequen-

ências de sua escolha, opta por não se submeter a um relacionamento que considerou desigual, em especial porque Perú havia engravidado Eduvigis e a abandonara. A protagonista demonstra assim, novamente, sua percepção de mulher como transcendente ao individual, mostrando sua fidelidade sorora e o domínio sobre sua vontade, negando-se a anular-se como sujeito, isto é, como mulher.

## CONCLUSÃO

A comparação dos dois contos, como dito ao princípio, de autores aproximados pela temática da violência contra a mulher, pela presença do ciúme, permite que se vislumbre a presença de uma relação de dominação que subjaz aos relacionamentos afetivos.

Nesse sentido, os contos, com maior ou menor tensão, representam, ao modo da denúncia, a situação da mulher, cada um em seu tempo. Ambos podem ser utilizados para a leitura da atual situação feminina, uma vez que – conforme visto – a questão da mulher transcende o individual.

Assim, os contos apresentam situações de violência contra a mulher que ainda se encontram presentes no cotidiano, na presença de homens que não aceitam o término de um relacionamento, ou pior, que não querem que as mulheres continuem suas vidas sem eles, pois os objetos de seu desejo, os corpos femininos, lhes pertencem como objetos dos quais não querem dispor.

Seja com a ironia machadiana ou a tragicidade de Josefina Plá, essa situação se faz notar nos elementos narrativos, na construção das personagens, no uso de um narrador onisciente que dá pistas dos tons e das intenções de cada um dos participantes das tramas. O gênero utilizado, o conto, mostra-se bastante apropriado em cada um dos textos, uma vez que um, por sua concisão, e outro, por seu caráter digressivo, causam o efeito adequado à temática. Por essa razão, enquanto a dilação de “A parasita azul” permite a saída irônica, *Curuzú la novia* – econômico em palavras e em personagens – conclui de forma trágica e impactante, potencializando sua mensagem, talvez pela centralidade do feminino no projeto estético da escritora paraguaia.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 2 ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ASSIS, J. M. M. de. “A parasita azul”. In: SOUZA, R.D. de (Org.). *Contos do Machado*. Dois Irmãos, RS: Editora Literatura Clássica, 2020.

BARCO, J.V.P. *Literatura Paraguaya y sociedad. La narrativa paraguaya actual (1980-1995)*. Tese (Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura) – Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Espanha, 2001.

BENATTI, A.R. *Violência e Tragicidade no Silêncio Feminino das Personagens em La Pierna de*

Severina, de Josefina Plá. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2013.

BUTLER, J. Atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Chão da Feira, *Caderno de Leituras* n.78, p. 1-16, 2018. Disponível em: <[http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno\\_de\\_leituras\\_n.78-final.pdf](http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf)>. Acesso em: 20 out. 2021.

CERNO, L. *Descripción fonológica y morfosintáctica de una variedad de la lengua guaraní hablada en la provincia de Corrientes (Argentina)*. Tesis (Doctorado en Lingüística) – Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2011.

COELHO, N.N. “Conto”. In: CEIA, C (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 20 out. 2021.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*, 2021.

FRAGA, B.V.C.; BOTOSO, A.; MENDONÇA, S.A.S. A lenda “Curuzú la novia” e sua recriação no conto homônimo de Josefina Plá. *Revista Ícone*, Goiânia, v.19, n.1, ago. 2019. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/8917>>. Acesso em: 12 out. 2021.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess de Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. *Diccionario de psicoanálisis*. Traducción de Fernando Gimeno Cervantes. Buenos Aires: Paidós, 2004.

PLÁ, Josefina. *Curuzú la novia*. In: \_\_\_\_\_. *Cuentos completos*. Asunción: Servilibro, 2014. (V.II).

REIS, C. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

SOARES, A. *Os gêneros literários*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Série Fundamentos).

SUÁREZ, V.V. *Processo de la Literatura Paraguaya*. 4. ed. Asunción: Fondec, 2015.

#### ANEXO I – Tabela comparativa dos elementos das narrativas analisadas

Notações gerais	<i>Curuzú la novia</i>	“A parasita azul”
Autor(a)	Josefina Plá	Machado de Assis
Ano de publicação	1958	1873
Número de páginas	5	58

Idioma	Espanhol	Português
Personagens	Pedro Esquivel (Perú). Silveria. Eduvigis. Antonio Miranda.	Camilo Seabra. Isabel. Leandro Soares. Comendador Seabra. O padrinho naturalista francês. Leontina Caveau, a “princesa russa”. Tio Jorge. Dr. Matos. D. Gertrudes. Tenente-Coronel Veiga. Padre Maciel. Major Brás. “O desconhecido”.
Protagonistas	Silveria.	Camilo Seabra e Isabel.
Antagonista	Pedro Esquivel (Perú).	Leandro Soares.
Tempo	Indeterminado, provavelmente algumas semanas.	Indeterminado, provavelmente algumas semanas.
Narrador	Onisciente.	Onisciente.
Espaço	Cidade no interior do Paraguay.	Cidade no interior de Goiás.

## ANEXO II – Breve glossário guarani-português

Guarani	Português
<i>Curuzú (kurusu)</i>	Cruz
<i>Ita-curuzú (ita kurusu)</i>	Cruz de pedra
<i>Mainumby</i>	Beija-flor
<i>Guapa</i>	Solícita, prestativa. No espanhol paraguayo, “guapa” ganha esse sentido, enquanto noutros lugares seria sinônimo de “linda”, “bonita”.
<i>Ñanduti</i>	Tipo de bordado.
<i>Payesera</i>	Feiticeira.
<i>Agosto poty</i>	Literalmente, florescer de agosto; refere-se também à planta “primavera”, <i>Senecio grisebachii</i> .

---

REAL OU FICÇÃO: UMA QUESTÃO FOTOGRÁFICA NO CONTO *LAS BABAS DEL DIABLO*, DE JULIO CORTÁZAR E NA OBRA FÍLMICA *BLOW UP*, DE MICHELANGELO ANTONIONI

REAL OR FICTION: A PHOTOGRAPHIC ISSUE IN THE STORY *LAS BABAS DEL DIABLO*, BY JULIO CORTÁZAR AND IN THE FILM WORK *BLOW UP*, BY MICHELANGELO ANTONIONI

Andre Rezende Benatti<sup>1</sup>

Rute Pereira da Silva<sup>2</sup>

**Resumo:** O propósito do trabalho é realizar uma análise do papel da fotografia no conto *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar e da obra filmica *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni, com base nos pressupostos de Roland Barthes sobre o processo fotográfico. A narrativa *Las babas del diablo* foi publicada pela primeira vez em 1959, em uma coletânea de contos intitulada *Las armas secretas*, ela nos conta a história do fotógrafo e tradutor, Michel, que ao ampliar algumas fotos ele percebe, nas imagens, que as fotos são provas de um crime. Inspirado nessa trama, em dezembro de 1966, Michelangelo Antonioni, transcriu (CAMPOS, 2013), de maneira primorosa, o filme *Blow-Up*. Do conto ao filme, vários questionamentos foram trazidos por Antonioni, identificados tanto na obra literária quanto na filmica. Tanto a literatura quanto os meios audiovisuais possuem a capacidade de narração e a necessidade de narrativas, o que permite a proximidade entre ambas as áreas. Contudo, cada linguagem tem suas especificidades, visto que as produções têm formas próprias de se expressarem e de se apropriar de significados. Para tal, traremos para discussão estudos referentes à literatura e fotografia, tais como Roland Barthes (1984), Ismael Xavier (2003), Susan Sontag (2003), Julio Cortázar (2003) entre outros.

**Palavras-chave:** Fotografia; Julio Cortázar; literatura; Blow Up.

**Abstract:** The purpose of the work is to perform an analysis of the role of photography in the short story *Las babas del diablo* by Julio Cortázar and the film work *Blow-Up*, by Michelangelo Antonioni, based on Roland Barthes' assumptions about the photographic process. . The narrative *Las babas del diablo* was first published in 1959, in a collection of short stories entitled *Las armas secretas*, it tells us the story of the photographer and translator, Michel, who by expanding some photos he realizes, in the images, that the photos are evidence of a crime. Inspired by this plot, in December 1966, Michelangelo Antonioni, transcribed (CAMPOS, 2013), in an exquisite way, the film *Blow-Up*. From the tale to the film, several questions were brought by Antonioni, identified in both literary and filmic work. Both literature and audiovisual media have the ability to narrate and the need for narratives, which allows proximity between both areas. However, each language has its specificities, since productions have their own ways of expressing themselves and appropriating meanings. . To this end, we will bring to discuss studies related to literature and photography, such as Roland Barthes (1984), Ismael Xavier (2003), Susan Sontag (2003), Julio Cortázar (2003) among others.

**Keywords:** Photography; Julio Cortázar; literature; Blow Up.

---

1 Professor da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. E-mail: andre\_benatti29@hotmail.com

2 Mestranda em Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: ruteeloisio@gmail.com

A fotografia é a única arte importante em que um aprendizado profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável sobre os inexperientes e os não preparados [...] Seja a foto entendida como um objeto ingênuo ou como a obra de um artífice experiente, seu significado — e a reação do espectador — depende de como a imagem é identificada ou erroneamente identificada; ou seja, depende das palavras [...] (SONTAG, 2003, p. 76 - 77).

Roland Barthes em *Câmara clara* nomeia de forma particularizada os três agentes que atuam no processo fotográfico: 1) *operator* define o fotógrafo, aquele que está presente diante da cena apreendida pela câmera, aquele que opera, que manipula a máquina; 2) *spectador* é aquele que olha para a(s) fotografia(s); 3) *spectum* é aquele que é fotografado. A palavra *spectrum* é duplamente pertinente para designar o referente, destaca Barthes (1984, p. 20), porque em sua raiz se relaciona diretamente com “espetáculo” e com algo considerado como “coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”. Na fotografia encontra-se, ao mesmo tempo, encenação e morte.

Nessa obra Barthes age/escreve como um *spectator*, não se detendo somente na tarefa de observador, mas um *spectator* que ao mesmo tempo em que observa as fotografias, escreve sobre elas. Partindo do ponto de vista do autor supracitado, esse trabalho tem como objetivo, analisar o papel da fotografia dentro do conto *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar e da obra fílmica *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni.

A narrativa de *Las babas del diablo*, do escritor argentino Julio Cortázar, foi publicada pela primeira vez em 1959, em uma coletânea de contos intitulada *Las armas secretas*. Davi Arrigucci Jr (1973) afirma que o conto é uma das narrativas mais complexas escritas por Cortázar e nos conta a história de um fotógrafo e tradutor, Michel, que ao sair de um passeio em um parque, fotografa uma mulher e um adolescente que, aparentemente, formam um casal. Ao perceber que foram fotografados, a mulher se irrita e tenta fazer com que as fotografias sejam destruídas, o rapaz foge após a discussão e o surgimento de uma quarta personagem a qual também reivindica as fotos, tudo aparentemente se resolve e Michel vai embora com suas fotografias. Ao revela-las ele percebe algo que chama sua atenção nas imagens, ampliando-as ele vê o que estava em seu fundo, percebe que as fotos são provas de um crime, a mulher serviu de isca para atrair o rapaz para um homem desconhecido.

Inspirado nessa trama, em dezembro de 1966, Michelangelo Antonioni, transcriba (CAMPOS, 2013), de maneira primorosa, o filme *Blow-Up*. Do conto ao filme, vários questionamentos foram trazidos por Antonioni, sendo, portanto, identificados tanto na obra literária quanto na fílmica.

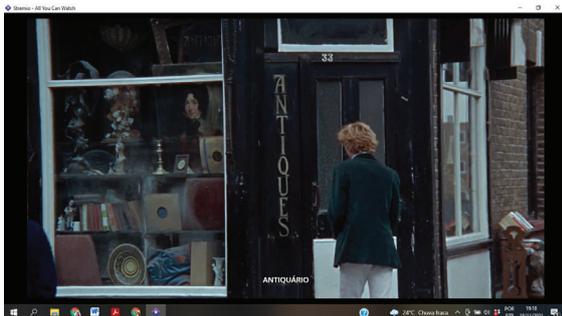
Por se tratar de um conto, *Las babas del diablo*, diferentemente do filme, terá um número de ações bem mais restrito em relação à película, pois no gênero conto espera-se que as “divagações e digressões são dispensáveis [...]. [...] A técnica de estrutura assemelha-se à técnica fotográfica [...] concentra sua atenção num ponto e não na totalidade dos pontos que pretende abranger no visor” (MOISÉS, 2006, p. 52), o próprio Cortázar afirma que o conto se deixa comparar analogamente a uma fotografia que “quando bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (CORTÁZAR, 1974, p. 151).

Tanto a literatura quanto os meios audiovisuais possuem a capacidade de narração e a necessidade de narrativas, o que permite a proximidade entre ambas as áreas. Contudo, cada linguagem tem suas especificidades e, ao abordarmos a reciprocidade de influência entre as duas linguagens, faz-se necessário a consideração daquilo que caracteriza cada uma das obras, o que as diferenciam das outras, visto que as produções têm formas próprias de se expressarem e de se apropriar de significados.

Qualquer narrativa, seja ela literária, fílmica ou televisiva, conta uma história com personagens que se localizam no espaço e no tempo, sendo esses elementos indissociáveis na construção do significado textual como um todo. Jonathan Culler (1999, p.84), no capítulo intitulado “Narrativa”, de *Teoria literária: uma introdução*, afirma que “As histórias [...] são a principal maneira pela qual entendemos as coisas, que o pensar em nossas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está acontecendo.”, e essas histórias, narradas, são possíveis apenas pelos mecanismos microestruturais que as compõem. Para Xavier (2003) o filme narrativo-dramático, a peça teatral, o romance e o conto comungam da mesma forma no que tange as ações das personagens e aos acontecimentos. Segundo o autor aquele que narra:

[...] escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto. (XAVIER, 2003, p. 64).

Dessa forma, *Blow-Up* apresenta uma gama maior de personagens, assim como uma rede de pequenas ações entrelaçadas à principal, parecendo, em um primeiro momento, desviarem do foco principal, contudo, examinando de forma mais detalhada, percebe-se que elas são colocadas como reforço metafórico das ideias dentro da obra fílmica. Como o diálogo entre a cena da loja de antiguidades e as fotos para o desfile de modas, reportando a questões entre passado e presente.



Fonte: *Blow-up* (1966) - Michelangelo Antonioni

Esse diálogo semelhante também pode ser constatado no conto, quando o narrador/protagonista se refere a nuvens e pombas, as quais ele vê passar pela janela enquanto está escrevendo “Não havia nada além de um casal e, claro, pombas; talvez alguma das que agora passam pelo que estou vendo” (CORTÁZAR, 2018, p. 244), constituindo um atestado do

presente, mas que em determinada passagem o protagonista questiona se aquelas pombas não seriam as mesmas vistas por ele à beira do rio.



Fonte: *Blow-up* (1966) - Michelangelo Antonioni

Esses questionamentos suscitados sobre o tempo - passado/presente - são relevantes dentro dessa análise, pois, de alguma maneira, trata-se de um dos alicerces ligados à fotografia e que aponta para a presença questionadora desse tipo de imagem dentro de ambas as obras trabalhadas. Culler (1999, p. 86) afirma que

A teoria da narrativa postula a existência de um nível de estrutura – o que geralmente chamamos de “enredo” - independentemente de qualquer linguagem específica ou meio representacional. Diferentemente da poesia, que se perde na tradução, o enredo pode ser preservado na tradução de uma linguagem ou de um meio para o outro: um filme mudo ou uma história em quadrinhos pode ter o mesmo enredo de um conto.

No caso aqui analisado, há o mesmo enredo, e podemos perceber que a tradução de uma linguagem à outra possibilita o desenvolvimento de novas visões do texto “original” de Cortázar. Antes de adentrarmos um pouco mais sobre a temática em si, por se tratar de um conto metaficcional, vale ressaltarmos que esse tipo de texto, primeiramente foi usado, por modernistas norte-americanos, para nomear as obras que romperam com o cânone estabelecido e que a metaficção subverte as convenções literárias da escrita de uma narrativa, sendo ela trabalhada em sua composição, seu referencial e representação do real. Escritores pós-modernistas abrangem, em seus escritos, simultaneamente, a amplitude da escrita, da análise e da crítica literária, deixando, transparecer sua intenção pelas definições e conceitos, os quais desvelam o gênero metaficcional. Dessa forma, pistas são colocadas, a fim de levar o leitor a desvendar sua estratégia de criação literária. Agregado a isso as criações metafictionais tem como características a multiplicidade de ponto de vista, a não separação entre o real e ficção, a quebra da linearidade canonizada e a instigação ao leitor para uma interpretação reflexiva e crítica.

Nunca se saberá como isto deve ser contado [...]

Durante a narração, se fosse possível ir beber um chope por aí e a máquina con-

tinuasse sozinha (porque escrevo à máquina), seria a perfeição. E não é uma maneira de dizer [...]

[...] veremos quando chegar o momento, porque tenho que começar de algum modo e comecei por esta ponta, a de trás, a do começo, que afinal de contas é a melhor das pontas quando se quer narrar alguma coisa) [...]

De repente me pergunto por que tenho de contar isto, mas se a gente começa a se perguntar por que faz tudo o que faz [...]

E já que vamos contar, é melhor pôr um pouco de ordem, descer pela escada desta casa até o domingo sete de novembro, exatamente há um mês. A gente desce cinco andares e já está no domingo, com um sol inesperado para novembro em Paris, com muitíssima vontade de andar por aí [...]

Vamos contar devagar, já se verá o que aconteceu à medida que escrevo [...]  
(CORTÁZAR, 2018, p. 243).

Ao contrário do que vemos na obra do escritor Umberto Eco, ao publicar o livro *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, em que revela suas estratégias literárias, crítica e reflexiva a respeito da sua escrita em *O nome da Rosa*, os escritores contemporâneos fazem sua reflexão e crítica sobre o fazer poético dentro das próprias narrativas. Nesse tipo de escrita, o domínio/soberania do escritor é algo que se questiona, pois a personagem/narrador/escritor possui autonomia dentro do texto. O leitor participa como colaborador na construção de uma história e de um mundo possível. A imaginação ativa e criativa desse leitor é de grande relevância, pois o mesmo pode se tornar, também, uma personagem dentro da trama.

No conto, podemos perceber que, inicialmente, o fotógrafo pressupõe ser uma mãe com seu filho, ao ver as personagens saindo do parque e fazer a fotografia, porém, com as carícias trocadas entre ambos, conclui ser um casal. A cena o inquieta. Michel passa a investigar a “verdadeira” realidade por trás daquela imagem. Quem são aquelas pessoas? Como se encontraram? Entre o momento da descoberta do casal e o instante da captura da fotografia, o narrador imagina as biografias de cada personagem envolvida na naquela trama, tece uma teia de imagens e dados os quais, de alguma maneira, o atrai-se para aquele clique.



Fonte: <https://oatiradordefacas.wordpress.com>

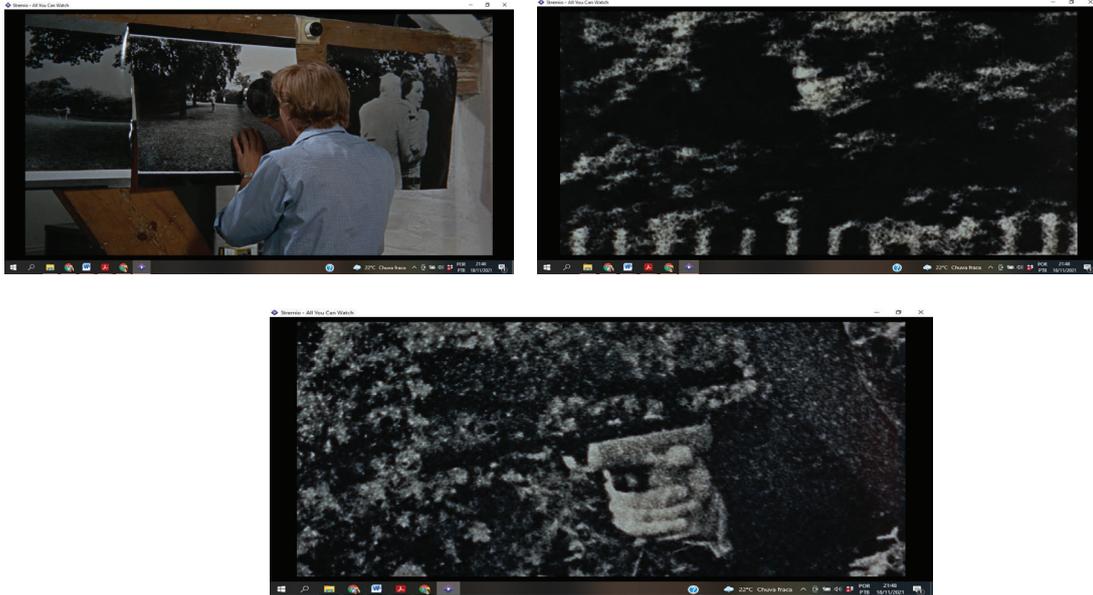
Em *Las babas del diablo*, o escritor argentino consegue, deixar o leitor completamente envolvido em sua narrativa metaficcional, elegendo para tal deflagração desse aspecto o narrador, pois o mesmo está inserido no enredo como uma personagem que escreve o conto e compartilha com o leitor suas inquietudes geradas com o processo da escrita. Podemos perceber, ainda dentro do conto, e especificamente na fotografia tirada pelo narrador, dando maior ênfase ao caráter metaficcional da narrativa, a tese relativa ao gênero proposta por Ricardo Piglia em *Formas breves* (2004, p.89) “um conto sempre conta duas histórias”, se tomarmos o fotógrafo do texto como um narrador de um conto e a fotografia, tal como afirmado por Cortázar (1974), como o conto, percebemos como o autor maneja o caráter metaficcional do texto. No filme a inserção da personagem também pode ser percebida pelo espectador e a estrutura contística também é mantida.



Fonte: *Blow-up* (1966) - Michelangelo Antonioni

A obra fílmica *Blow up* (1966), trata-se de uma transcrição (CAMPOS, 2013) do conto *Las babas del diablo* feita pelo diretor Michelangelo Antonioni, que narra a história de um fotógrafo profissional, Thomas, que busca imagens para compor seu portfólio. Buscando uma fuga do seu cotidiano de fotografar modelos, vai para um parque e ao avistar um casal resolve fotografá-los, sem permissão. A jovem fotografada percebe e tenta pegar o negativo, para impedir que seja revelado, mas sem sucesso em sua investida. Após a insistência da

moça e passado alguns dias, Thomas acaba revelando as fotos. Ao revelar e ampliar as fotos, as imagens chamam a atenção do fotógrafo, pois o mesmo, observando detidamente as ampliações, acredita ter fotografado um assassinato.



Fonte: *Blow up* (1966) - Michelangelo Antonioni

Benjamim, em *Pequena história da fotografia*, coloca que mesmo o melhor fotógrafo, com toda sua experiência e perícia, não conseguirá tirar do observador

a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem [...]. [...] A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (1994, p. 94).

Na obra cinematográfica, após várias ampliações, percebemos uma realidade “chamuscada” (BENJAMIN, 1994), que mais esconde que revela e que acaba gerando dúvida ao observador/fotógrafo sobre a cena a qual foi capturada pela lente da câmara fotográfica. Não conseguindo distinguir o real do que ele pensa estar vendo na imagem borrada a sua frente. Partindo desta perspectiva podemos dialogar com a proposta de refração da realidade, proporcionada pelo objeto literário, neste caso também fílmico, postulada por Tânia Pellegrini no artigo “Realismo: a persistência de um mundo hostil” (2009, p.12), em que autora afirma que “A aparente obviedade do termo realismo esconde ambiguidades de sentido e imprecisões que sempre o fizeram difícil de apreender e definir, tanto no campo artístico quanto no literário, uma vez que evidência e visibilidade – sua visualidade - aparentam constituir o segredo de sua longa vida.”, ou seja, a ambiguidade de interpretação da imagem à frente ao fotógrafo o faz questionar sua própria noção de realidade.

A convergência entre fotografia e conto é algo que se faz necessário na análise de *Las babas del diablo*. Publicado em 1959 e transcrito para o cinema por Michelangelo Anto-

nioni em 1968, traz um narrador, que desde as linhas iniciais, anuncia que está morto “Então eu tenho que escrever. Um de nós tem que escrever, se for para ser contado. Melhor que seja eu que estou morto, que sou menos comprometido do que o resto [...]” (CORTÁZAR, 2018, p. 243) e expõe suas dúvidas diante do que será contado, que foi capturado por uma lente de uma “Contax 1.1.2” (CORTÁZAR, 2018, p. 243), questionando como, qual o tempo, que tipo de narrador...como o enredo irá caminhar, sua impossibilidade de relatar o que foi vivenciado e que ficou no passado.

Você nunca saberá como dizer isso, seja na primeira pessoa ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou continuamente inventando formas que não serão de nenhum uso. Se você pudesse dizer: eu vi a lua nascer, ou: meu fundo dos olhos dói, e acima de tudo assim: você a mulher loira foram as nuvens que continuam correndo na frente da minha sua seus rostos. Que diabo. (CORTÁZAR, 2018, p. 243).

No conto, que tem a imagem fotográfica como motivação principal, Cortázar usa como metáfora o foco de uma câmera fotográfica, a fim de representar uma realidade, flagrar um instante, eternizar um momento, contar uma história, assim como o filme do diretor Antonioni. Em ambas as obras a fotografia, parte do todo, se apresenta como um recorte da continuidade da vida da personagem/narrador, uma narrativa dentro da narrativa, meio utilizado pelo protagonista para solucionar um mistério, encontrar/mostrar a verdade presenciada. Estratégia semelhante percebe-se com Roberto Michel, narrador/personagem no conto, de Cortázar, *Las babas del diablo*.

Barthes ressalta também o *punctum*, e explica se tratar de “uma força de expansão” (1984, p. 73) a qual induz o *spectator* a acrescentar algo a mais à foto, conforme sua memória afetiva. E assim descreve ao relatar sobre uma fotografia de Kertész (1921):

Representa um rabequista cigano, cego, conduzido por um garoto; ora, o que vejo, por esse “olho que pensa” e me faz acrescentar alguma coisa à foto, é a rua de terra batida; o grão dessa rua terrosa me dá a certeza de estar na Europa central; percebo o referente (aqui, a fotografia se supera verdadeiramente a si própria [...]), [...] reconheço, com todo meu corpo, as cidadezinhas que atravessei por ocasião de antigas viagens pela Hungria e Romênia. (BARTHES, 1984, p. 73).

E continua sobre mais uma expansão do *punctum*, a qual se constitui um paradoxo: ocorrendo quando o detalhe, mesmo permanecendo um “detalhe”, acaba preenchendo a fotografia como um todo, ou seja, a fotografia passa a ser vista, a partir desse detalhe, o qual se torna dominante na imagem. Isso em *Las babas del diablo* pode ser notado após Michel descobrir os olhos do garoto, passando, a partir dessa visão, os olhos dominar todo o resto do que é visto pelo narrador/personagem.

Tudo isso era tão claro, ali a cinco metros –e estávamos sozinhos contra o parapeito, na ponta da ilha –que no começo o medo do garoto não me deixou ver di-

reito a mulher loura. Agora pensando nisso, vejo-a muito melhor nesse primeiro momento em que li no seu rosto (de repente virou-se como uma cata-vento de cobre, e os olhos estavam lá), quando compreendi vagamente o que podia estar acontecendo com o menino e disse a mim mesmo que valia a pena ficar e olhar. (CORTÁZAR, 2018, p. 245).

E na obra fílmica de Antonioni o olhar da mulher leva o protagonista – narrador/personagem – a construir toda a cena do crime construída por ele...



Fonte: *Blow up* (1966) - Michelangelo Antonioni

O *punctum*, segundo Barthes (1984, p. 77) faz com que a fotografia se torne única, deixando de ser uma foto “qualquer”, conquistando, dessa forma, a leitura do *spectator*. Através do *punctum*, que é uma leitura pessoal, o *spectator* revela o que pensa e sente.

A partir do trecho inicial do conto *Las babas del diablo* o narrador/personagem Roberto Michel levanta questionamentos sobre as dificuldades de um escritor em colocar no papel a imagem capturada pela lente de uma câmera fotográfica. Confrontando, de um lado, a fotografia, que representa, de certa maneira, uma autenticidade da verdade e de outro, o texto, aberto a uma vasta possibilidade de construção.

Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos. Que diabo. (CORTÁZAR, 2018, p. 243)

E Roberto Michel continua os questionamentos sobre a tradução de uma máquina de escrever, será que se ela pudesse traduzir o produzido por outra máquina, sem a presença do

tradutor imperfeito, no entanto, reconhece que essa tradução não é algo possível.

Durante a narração, se fosse possível ir beber um chope por aí e a máquina continuasse sozinha (porque escrevo à máquina), seria a perfeição. E não é uma maneira de dizer. A perfeição, sim, porque o insondável que aqui é preciso contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Cántax 1.1.2) e de repente pode ser que uma máquina saiba mais de outra máquina que eu, tu, ela - a mulher loura - e as nuvens. Mas de bobo tenho apenas a sorte, e sei que se eu for embora, esta Remington ficará petrificada sobre a mesa com esse ar de duplamente quietas que as coisas móveis têm quando não se movem [...] (CORTÁZAR, 2018, p. 243).

A fotografia dentro do conto é colocada como uma maneira pela qual o narrador eliminará a falsidade do olhar do escritor

[...] Creio que sei olhar, se é que sei alguma coisa, e que todo mundo olha e goveja falsidade, porque é o que nos arremessa mais para fora de nós, sem a menor garantia, enquanto cheirar, ou (mas Michael se bifurca facilmente, não se deve deixá-lo declamar à vontade). De qualquer modo, quando de antemão se prevê a provável falsidade, olhar se torna possível; basta talvez escolher bem entre o olhar e o olhando, despir as coisas de tanta roupa alheia. E, claro, tudo isso é bem mais difícil [...] (CORTÁZAR, 2018, p. 245).

Conforme visto através dos elementos descritos por Roland Barthes em a *Câmara clara* sobre a fotografia, percebemos que tanto em *Las babas del diablo* quanto no filme *Blow-Up*, os protagonistas vivem uma história semelhante à exposta na obra barthesiana, contudo, vale ressaltar que Barthes apenas analisa fotografias como um *spectator*, enquanto Roberto Michel e Thomas também são marcados por seus trabalhos realizados como fotógrafos. Eles presenciam a cena que deu origem às fotografias, operaram as máquinas e selecionaram os elementos que aparecem no quadro final das fotografias. Roberto Michel de *Las babas del diablo* e Thomas do *Blow-Up*, diferente de Barthes, pois buscam desesperadamente, de alguma maneira, restituir uma verdade, entender um fato acontecido anteriormente o qual, no presente, a foto parece apontar.

Culler (1999, p.94), afirma que a narrativa “é uma história em que nossa ilusão inicial cede à crua luz da verdade e emergimos mais tristes mas mais sábios, desiludidos mas depurados. Paramos de dançar em círculos e contemplamos o segredo.” agindo, de alguma forma, como o fotógrafo, tanto da narrativa contística, quanto fílmica, que saí da experiência de contar uma história totalmente modificado, contemplando a dureza da vida humana.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. (Trad. Sergio P. Rouanet) In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. [1931].
- CAMPOS, Haroldo de. Transcrição. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. 1974. p. 147-163.
- CORTÁZAR, J. *Apocalipsis de Solentiname*. In: *Cuentos completos 2*. 1. ed. 7. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. 4. ed. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa 1*. 20.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PELLEGRINI, Tânia “Realismo: a persistência de um mundo hostil”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 14, 2009. p. 11-46
- SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras da. “A narrativa por um fio: aspectos metaficcionalis no conto *As babas do diabo*”. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. 2015. p 21-35. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/dossie/palimpsesto20dossie02.pdf>. Acesso em: 02 de novembro de 2021. ISSN: 1809-3507.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003.



---

## VIOLENCIA Y HUMOR EN EL CINE DEL GUATEMALTECO CHOFO ESPINOSA

## VIOLENCE AND HUMOR AT CINEMA OF GUATEMALTECO CHOFO ESPINOSA

Manuel Medina<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio propõe que em *Prohibido robar rosas*, *Aquí me quedo* y *Pol: una aventura en la USAC* o diretor Rodolfo Espinosa vagueia pela tênue linha divisória que separa o limite do entretenimento, representando a violência bruta do perspectiva do humor de tais situações e estimulando uma reflexão sobre o aumento da criminalidade que atinge a Guatemala a partir de uma perspectiva diferente das obras que a tratam com a habitual seriedade com que são exibidos assassinatos, sequestros e roubos. Ele o consegue sem o peso das obras que a abordam com a costumeira seriedade com que são tratadas situações como sequestros e roubos. Utiliza-se um referencial teórico que combina o valor estético da representação da violência no cinema de Margaret Bruder e os de E. M. Dadlez e Steven Salaita em seu estudo da relação entre violência e humor.

**Palavras-chave:** violência; humor; filme; Rodolfo Espinosa; cinema guatemalteco.

**Abstract:** This essay poses that in *Prohibido robar rosas* (2008), *Aquí me quedo* (2010) y *Pol: una aventura en la USAC* (2014) the director Rodolfo Espinosa wanders the tenuous dividing line that separates the limit of entertaining representing crude violence from the perspective of the humor of such situations and stimulate a reflection on the rise in crime that affects Guatemala from a perspective that differs from the works that treat it with the usual seriousness with which murders, kidnappings and robberies are exhibited. He achieves it without the weight of the works that approach him with the usual seriousness with which situations such as kidnappings and robbery are treated. A theoretical framework is used that combines the aesthetic value of the representation of violence in the cinema Margaret Bruder and those of E. M. Dadlez and Steven Salaita in their study of the relationship between violence and humor.

**Keywords:** violence; humor; film; Rodolfo Espinosa; guatemalteco movie.

---

<sup>1</sup> Professor Titular da University of Louisville, Estados Unidos. E-mail: manuel.medina@louisville.edu.

En sí, el auge del cine guatemalteco se puede trazar a 1994, con el debut de *El silencio de Neto* de Luis Aguilar. El reconocimiento reciente en el ámbito global proviene de la recepción recibida por *Ixcánul (Volcán en quiché)* de Jayro Bustamante.<sup>2</sup> En el 2016, Guatemala la envió a la competencia al Óscar a la mejor película extranjera (premio conocido como “Mejor película internacional” desde 2020). La película acumuló un récord de 23 premios y 24 nominaciones en el círculo mayor de festivales de cine internacionales, tales como el Festival de Cine Internacional de Berlín (Ixcánul -2015 -Awards). En general, los filmes que se estrenan en el periodo que cubre estas dos películas muestran una variación en las estrategias narrativas seleccionadas para armar las historias presentadas pero la presentación de la disparidad social, corrupción, crimen incluyendo el tráfico y uso de la droga resaltan como denominadores comunes. El grupo guatemalteco Casa Comal, por ejemplo, ha producido *La bodega/The Warehouse* (2010), *V.I.P. Very Important Prisoners* (2007) *La casa de enfrente* (2004) entre otras. Estas tres películas, a menudo emplean el mismo elenco para ahondar en un proceso ideológico-estético de denunciar las condiciones reinantes en el país, en gran parte derivadas de la inequidad en la distribución de la riqueza latente desde la colonia. Desarrollan a personajes que sirven como estereotipos representativos de la población en general, pandilleros, políticos y ricos hombres de negocios corruptos que se han enriquecidos ilícitamente. *Cápsulas* (2011) dirigida por Verónica Riedel explora las consecuencias del tráfico de preservativos llenos de cocaína, en la vida de las traficantes y sus familiares cercanos. Sin embargo, la obra de dos directores, Rodolfo Espinosa conocido en el medio como “Chofó,” y Julio Hernández Cordón se destaca porque triunfan magistralmente al escenificar la violencia incorporando elementos humorísticos. Esta estrategia narrativa les permite abordar temas tratados por otros directores, tales como la falta de seguridad ciudadana, corrupción, secuestros, e inestabilidad colectiva, más efectivamente. *Las marimbas del infierno* (2010) de Julio Hernández Cordón esconde una sub-historia de violencia detrás de la entretenida historia de Don Alfonso, un músico folclórico que interpreta la marimba y que para sobrevivir debe unirse a uno de los pioneros de *heavy metal* y formar la primera banda de “metal/marimba” de la historia. El presente ensayo se intercala en la conversación cultural generada en el cine guatemalteco al estudiar la obra de Rodolfo Espinosa, distribuida a través de su compañía Me Llega Films. Se propone que en *Prohibido robar rosas* (2008), *Aquí me quedo* (2010) y *Pol: una aventura en la USAC* (2014) el director deambula la tenue línea divisoria que separa el límite de divertir representando la cruda violencia desde la perspectiva del humor de tales situaciones y estimular una reflexión sobre el auge de crimen que afecta a Guatemala desde una perspectiva que difiere de las obras que la tratan con la acostumbrada seriedad con que se exhiben asesinatos, secuestros y robos. El marco teórico de este análisis incorpora los enunciados de Margaret Bruder sobre la violencia expuesta en la producción cultural y la de E. M. Dadlez en su estudio de la relación entre la violencia y el humor (BRUDER, 1998; DADLEZ, 2011).

Rodolfo Espinosa se sirve del humor como elemento primordial para entregar a la audiencia películas que le permitan usar las situaciones graciosas en las que se involucran

<sup>2</sup> Expreso mi enorme gratitud a Emmanuelle Sinardet, de la Université Paris Nanterre, por su generosidad en leer un borrador inicial de este artículo. Sus acertados comentarios han mejorado extensamente mi presentación y concepción de las ideas expresadas aquí. Asimismo, aclaro que los errores en el proceso de la argumentación y análisis restantes en este texto me pertenece a mí por completo.

los personajes para meditar sobre la condición del país. Rodolfo Espinosa opera dentro del contexto social plagado de violencia que afecta a los guatemaltecos. En 1996, culminó la sangrienta guerra civil iniciada en 1960 responsable de un saldo de víctimas tildado como un genocidio cuyas cifras oficiales recién se empiezan a revelar (BELTRÁN; PAN-NER, 2010). El Acuerdo de Paz no ha representado el fin a la violencia y la cifra de asesinatos ha crecido aún más desde que se la firmara. Dependiendo de la fuente y la manera de presentar la información el saldo trágico entre la sociedad resulta abrumador: fluctúa entre dieciocho y veinte dos muertos por día ó un muerto cada 90 minutos. En el 2013, el entonces presidente de turno Otto Pérez Molina informó el inicio de una “nueva era” para el país anunciando que el número de asesinatos había descendido a treinta y cuatro por cada 100.000 habitantes. En aquel momento tal estadística efectivamente representó un avance en cuanto al costo social de la violencia: “Security, the most acute problem, has been slowly improving. Last year saw 34 murders per 100,000 people, nearly a tenth fewer than in 2011 and almost a quarter down on 2009, the worst recent year” (Guatemala: Edging back from the brink, 2013). Comparado con el 2011, la cantidad constituyó una reducción del diez por ciento o una rebaja de casi el 25 por ciento al relacionarlo con el peor año en las últimas fechas, el 2009. No obstante, las constantes destituciones de presidentes expulsados del poder acusados de corrupción han impedido continuidad en mejoras al problema de seguridad ciudadana o el desarrollo de programas sociales que de manera efectiva promuevan desarrollo y progreso. Guatemala continúa apareciendo en la lista de los 10-25 más peligrosos del mundo debido al número de asesinatos, secuestros, sobornos y corrupción a todos los niveles de las fuerzas del control del orden y del gobierno. La lista de crímenes responsables por la horrenda situación de Guatemala incluye actividad del narco-tráfico, violencia relacionada con las pandillas (*gangs*), el alto índice de posesión armas de parte de la población y sobre todo la incapacidad de la policía de detener a los culpables de delitos que operan en práctica impunidad (Guatemala 2018 Crime & Safety Report, 2017).

Espinosa disimula su crítica al estado del país detrás de la comicidad de las secuencias y sutilmente atrapa al espectador en su proyecto de generar una discusión sobre cómo tanto lidiar con la inestabilidad social y económica en que se desenvuelven sus co-ciudadanos. Katia Lara explica tal cometido en un nota sobre *Aquí me quedo* (2010):

El filme es el resultado fresco de un camino recorrido con pasión por un director sincero e incansable. Rodolfo, conocido en el medio como Chofó, escribió y dirigió en 2002 su primer cortometraje, *Evolución Gupi*, y desde entonces no ha parado de rodar y no ha desistido en su afán de comentar con ingenio y humor el sentir de su generación que vive las consecuencias de la guerra en Guatemala (LARA, 2011).

En *Aquí me quedo* se emplea la historia de un secuestro, hecho delictivo muy común en el país en la época que se rueda la película. Toma lugar en Quetzaltenango, identificada por los moradores como ‘Xela’ nombre derivado del nombre maya k’iche’ original, Xelajú. Los dos personajes, tanto Paco, el secuestrado, como Willy, el secuestrador, llegan a convertirse en víctima y criminal o criminal y víctima dependiendo de la perspectiva del

espectador. Los dos se conocen o se encuentran a consecuencia directa de escaparse de sus problemas domésticos. Paco viaja de la Ciudad de Guatemala a Quetzaltenango después de discutir con su esposa. Willy, habitante de Xela, apodado El Gordo, secuestra a Paco porque su esposa lo ha botado y no se le ocurre otra manera de lidiar con el golpe emocional. Willy le da a Paco un “tour/secuestro” de Xela y los dos pasan el día deambulando por la ciudad como una pareja dispar.

La historia de un secuestro desarrollada en *Aquí me quedo* evoca los argumentos de Margaret Bruder sobre el empleo de la violencia en el cine. Explica que los críticos se ubican en dos grupos: los que la atacan porque sugieren que incita a la audiencia a actuar con agresividad y los que la ven como elemento catártico que ayuda a calmar los impulsos sociales:

Historically critics tend to fall into two categories on the subject. Those critics who see film violence as style, as superficial and exploitative, argue that it leads us to a “desensitization to brutality” and thereby increases aggressiveness. Those who view it as content, as theme, claim it serves a “cathartic or dissipating effect..., providing acceptable outlets for anti-social impulses” (BRUDER, 1998, p. 12).

Margaret Bruder enfatiza su tesis al recalcar que debemos buscar más allá de la representación de la violencia en la pantalla o de violencia en sí para justificar la abundancia de películas que la exhiben. En su lugar, declara que debemos concentrarnos en las razones que guían a cierta sociedad a producir, interpretar y distribuir este tipo de obras. Estas lecturas de las causas que provocan la producción de películas que estilizan la violencia generalmente guían a mensajes de denuncia social.

La película filmada con una cámara de alta definición le permite al director captar primeros planos que muestran la belleza de la ciudad de Xela en todo su esplendor con el trasfondo de los volcanes que la hacen tan famosa y acogedora. Estos primeros planos en HD también le posibilitan al director mostrar la arquitectura neoclásica de la ciudad, los parques y las calles que emplea como trasfondo para la acción. Cinematográficamente, *Aquí me quedo* básicamente depende mayormente de planos completo, tomas de plano largo, tomas de plano medio, y tomas de primer plano para exhibir la historia. La técnica del empleo de planos medios, largos y primeros le ayudan al director a mostrar a los personajes como parte del entorno en la mayoría de las tomas. Los espectadores los observan actuando como parte del entorno, como si estuvieran filmando una cinta de propaganda turística de la ciudad de Xela. La *mise en scène* invariablemente ofrece tomas del espacio urbano en que Paco y Willy se desenvuelven. Willy le menciona a Paco que, en honor de su último día de existencia, le va a dar un tour de la ciudad, tanto gastronómico como de los sitios de mayor atractivo y más populares entre los visitantes. Y cumple con su oferta. Las secuencias no podrían haberse filmado en ningún otro lugar. Esta película se ha rodado en Xela y la audiencia se familiariza con ella. El sub-texto del empleo de estas técnicas para presentar la ciudad resalta para sugerir un mensaje de resistencia porque supuestamente Xela sobresale como una ciudad tranquila con un bajo índice de crimen. Además, los delitos los cometen los que llegan de la capital. En este caso se invierten los roles y por ende los valores: un capitalino llega a esta ciudad del interior y de inmediato lo secuestra un morador de Xela.

A punta de pistola, lo obliga a conocer la ciudad mientras la audiencia a la distancia que le permiten las tomas de plano medio o enteros se familiariza con el espacio que Paco va conociendo. A menudo, la *mise en scène* los coloca a los dos tras rejas, en su mayoría simuladas, como las barras metálicas de ventanas o puertas para sugerir que se los se hayan atrapados o encerrados.

La decisión de valerse de esta escenografía proviene de la necesidad práctica de encuadrar a Paco y a Willy, los dos focos primordiales de la película. *Aquí me quedo* se centra en dos actos violentos, un secuestro en donde gran parte de la agresión proviene del pánico que se crea en el secuestrado. La postergación constante de la inminente asesinato de Paco a manos de Willie, realza la severidad del acto. El capturado sufre doblemente esperando a que lo maten al mismo tiempo que agradece y aprecia los pocos momentos que le restan de vida. El otro evento lo constituye la ejecución de Willy a manos de la policía expuesta gráficamente en la secuencia de cierre. Por ende, la película entera depende dramáticamente de la tensión que produce la posibilidad de que en cualquier momento Paco muera. A consecuencia de tal propósito, se muestra a los dos personajes juntos en tomas de plano medio y largo para que nos percatemos de su entorno que sugieren que los dos se hallan presos en la pantalla. Willy, asesino en potencia no se puede escapar de la mirada escudriñadora de la audiencia. Paco no pueda huir de la mirada vigilante del que lo ha capturado. En las tomas de plano completo, se los presenta como parte del impresionante paisaje que aparece como trasfondo, tal como el lago de Xicabal. Una de las secuencias mejores logradas representa la que se fotografía junto al despeñadero de uno de los volcanes. Se parte de un plano de situación para que la audiencia sepa cuán lejos de la superficie se encuentran. Willy quiere que Paco se lance al vacío y evitarle que él le dispare y lo mate. Luego se cambia a un plano completo para mostrar la belleza del lugar y luego a tomas de planos medio y de primer plano para que presenciemos los dilemas a los que se enfrentan los dos. Empleando una *mise en scène* de la vegetación abundante de la montaña, el foco dominante de la acción nos entrega a Willy apuntándole a Paco en la sien para que salte y se mate.

Se emplean muchas tomas que se sirven de la perspectiva de ángulo picado que conllevan el fin de recordarle a la audiencia que Willy tiene una pistola y que al final del día Paco va a ser ejecutado, la violencia latente, constante y en potencia que emite y expone la película. A medida que la relación entre los dos se vuelve más cercana, la distancia prosémica entre los dos no se altera. Mas su relación cambia en una especie de síndrome Estocolmo porque Paco desarrolla cierta lástima hacia su secuestrador. Willy, “El Gordo” le explica que lo secuestró en un intento de redimir el dolor causado por que su esposa lo ha botado de la casa. A lo largo de la película, las tomas en que se emplea la técnica del movimiento generalmente se relacionan con el escape de Paco, lo que ocurre en repetidas ocasiones. Esto reviste a *Aquí me quedo* de un total elemento jocoso diseñado por el director para aliviar la tensión en la audiencia, provocada porque se asume que al fin del día Willy matará a Paco, como lo ha prometido desde el inicio.

Refiriéndose a la producción cultural, E. M. Dadlez asevera que el humor cumple una función de crítica moral similar al uso de la violencia como medida de la condición moral de la sociedad en que se crea. Dadlez resalta la ventaja que posee el humor en ocasiones sobre otras formas más directas de denuncia. Al compararnos con los personajes nos podemos

sentir superiores a ellos porque poseemos características que a ellos les hace falta. O podemos percibir incongruencias y esto ayuda a despertar nuestro deseo de adoptar perspectivas que antes nos habíamos rehusado a explorar.

It is evident that humor frequently constitutes a vehicle for moral criticism, and that it may even possess an occasional advantage over more direct forms of such criticism. As superiority theory will have it, humor can elicit from us attitudes of contempt for the possessors of certain traits or the doers of certain acts by allowing us to compare ourselves with such persons and to find them wanting. As incongruity theory suggests, humor can startle us into the adoption of perspectives that can sometimes present new notions of moral salience. (DADLEZ, 2011, p. 15).

Dadlez (2011, p. 15) razona que el humor generalmente va acompañado de crítica y evaluaciones morales que nos guían a investirnos de tonos de desaprobación, rabia e indignación. Sin duda, el empleo del humor acentúa dicha crítica al sistema establecido. Lara observa el empleo del humor como un acto deliberado de Chofó Espinosa de producir películas que emplean el humor para representar la violencia como un objetivo artístico del director: “Detrás de *Aquí me quedo* hay un director genuino que se atreve a manifestar en sus producciones su enorme preocupación por lo que sucede en su país, y en su vida, desde el único lugar que semejante responsabilidad le permite: el humor” (LARA, 2011).

Los dos personajes constantemente violan las “convenciones” de portarse como secuestrado y secuestrador ante circunstancias que se les suscitan y hacia las que reaccionan de manera chistosa. Este tipo de secuencias incluye la llamada de Paco a su esposa para pedirle ayuda cuando puede escaparse monetariamente de Willy. Cada segundo cuenta pero Paco fracasa en su intento porque su esposa emplea el precioso tiempo del que dispone para recriminarle en una letanía interminable de quejas. Eventualmente, se corta la llamada sin que Willy pueda solicitar ayuda. Este intento fallido despertaría ansiedad en una película tradicional. Chofó Espinosa escoge emplear el humor al hacer que la esposa agote el tiempo hablado de una manera que divierte a la audiencia. La falta de fortuna de Paco en vez de frustración provoca risa. En otras escenas que se sirven el humor versos cómo Paco y Willy bailan, Willy lo obliga a Paco a rezar frente a una iglesia. Este empleo del humor se ha diseñado para engañar a la audiencia y guiarla hacia el inesperado fin violento con el que cierra la película, el asesinato de Willy, no de Paco como se presagia o asume en circunstancias similares; el secuestrador mata al secuestrado y no viceversa. Mas los dos se acercan al contarse sus situaciones y la audiencia empieza a cuestionar si efectivamente ocurrirá el fin inevitable que Willy ha ofrecido.

Las secuencias finales toman lugar en un parque de diversiones en donde los dos se desafían mutuamente a lanzarse por los toboganes. La selección de un espacio donde las familias van a divertirse para filmar la escena en que finalmente, como se lo ha sugerido todo el día, alguien muere resulta ideal. Compagina la tensión entre violencia y humor en que la película basa su propuesta entera. Las tomas de primer y medio plano nos acercan a los dos personajes en acción. Paco le pide a Willy que lo apunte con la pistola para que él pueda tener el valor de deslizarse. El secuestrador cumple con el pedido de Paco. Y mientras Paco

se desliza en la resbaladera, Willy intenta matarlo disparando la pistola pero no lo logra porque está descargada. Willy se percata de este detalle al mismo tiempo que la audiencia. Sin embargo, se oyen disparos y en la siguiente toma se ve a Willy que llega al fin de los toboganes cubierto de sangre. El momento de incertidumbre que se crea para la audiencia, Paco y Willy se resuelve cuando descubrimos la fuente de los tiros y un final inesperado. La esposa de Paco había llegado a salvarlo con la policía que le disparó y ejecutó a Willy. Desde la perspectiva de los guardianes del orden abalearon a Willy por tratarse de un criminal agarrado *infraganti* en el acto de secuestro que se preparaba a ejecutar al secuestrado.

*Aquí me quedo* cierra con un final violento que deja a la audiencia en una posición incómoda en relación a las lealtades hacia los dos personajes que se han desarrollado a lo largo de toda la película. La secuencia nos entrega una vez más en un plano entero a Paco que baila abrazado de su esposa. La película cambia de color a blanco y negro para significar una vuelta a la realidad cruel del país que vive en un estado de tristeza y consternación constante representado mejor por la falta de colores vivos, tales como los tonos grises o monocromáticos. Esta toma contrasta con la exhibición de activa violencia gráfica en la que se muestra cómo Willy muere. El cierre nos remonta a las declaraciones de Bruder sobre no cuestionar que se muestre violencia en las películas sino ahondar sobre las razones que conducen a una sociedad a producir obras de este tipo. La película humaniza a los secuestradores y secuestrados al encuadrarlos juntos en la pantalla en planos medios que le facilitan al director mostrarlos como seres comunes y corrientes. Willy explica que se trataba de su primer secuestro. Su conflicto doméstico lo ha impulsado a desquitarse de la sociedad cometiendo un acto violento. Esta personificación sugiere que la violencia la intrigue una persona sin un récord delictivo que comete un crimen siguiendo el modelo de resolver problemas copiado de lo que ocurre en una sociedad con un alto índice de asesinatos. La película impulsa el diálogo sobre el rol de la ley, su puesta en práctica, el castigo a criminales, la definición de los criminales, víctimas y agentes de actos violentos que culminan prematuramente con la vida de las personas

A diferencia de *Aquí me quedo* que termina con la pérdida de una vida *Pol: una aventura en la USAC*, emplea la trama de una comedia que se inicia cuando un evento inesperado altera la normalidad la misma que se restablece al final después de resolverse todos los conflictos dramáticos que la han trastornado. *Pol: una aventura en la USAC* versa sobre la historia de Pol, epíteto para Polaca, y su mejor amigo Flaco, apodo que cabalmente lo representa. El fallecimiento de la madre de Pol ha causado grandes trastornos emocionales en su padre y su abuelo quieren enviarlos a Rusia a vivir con sus familiares. Flaco ha dibujado imágenes desnudas de una compañera de clase cuyo hermano mayor, Bambú armado con un revolver y apoyados por sus amigos, lo busca para vengar la “afrenta.” Camino a la escuela deben escaparse para evitar a Bambú y encuentran refugio en el campus de la Universidad de San Carlos de la Ciudad de Guatemala (USAC). En la Universidad, Pol accidentalmente pierde los documentos que su abuelo le ha pedido que fotocopie para empezar el proceso de emigración. Durante la película, Pol y Flaco buscan los documentos mientras evaden a Bambú y sus amigos. Los capturan, se escapan, se separan y eventualmente se reúnen y regresan a casa sanos y salvos.

La acción, tal como ocurre con *Aquí me quedo*, acontece en un día desde la mañana hasta el anochecer. A diferencia de *Aquí me quedo* donde la tensión dramática de violencia proviene de la inminencia de un asesinato que culmine un secuestro, en *Pol: una aventura en la USAC* depende de amenazas de daño físico en actos de intimidación más similares a “bullying” aunque Bambú porta una pistola. Similarmente a *Aquí me quedo* la tensión dramática descansa en cómo los personajes manejan la ansiedad provocada por la inminencia de que se perpetúen hechos de violencia en contra de ellos. Chofó Espinosa ha revelado que experiencias propias de cuando estudiaba en la Universidad como referente real de la *Pol: una aventura en la USAC*: “[El director] agrega que este filme es una recopilación de “miniexperiencias y aventuras” que él mismo vivió en la Universidad de San Carlos (USAC)” (PALACIOS, 2014). Esta conexión con eventos efectivamente ocurridos colocan a la película dentro del proyecto entero de Chofó Espinosa de representar la violencia reinante en el país a través de un filtro de humor que le permita generar una discusión sobre cómo lidiar con ella, progresar, y mejorar las condiciones futuras. *Pol: una aventura en la USAC* se vale del humor para aliviar la tensión provocada por las secuencias de escape, captura y evasión. Esta propuesta artística del director se alinea con los postulados de Steven Salaita que en *Humor and Resistance in Modern Native Nonfiction* establece que el empleo del humor permite una censura de lo social, político, económico y cultural por medio de diferentes aparatos literarios o retóricos: “I conceptualize “comedy” (or the comic) as a broad literary structure that enables distinct social, political, economic, and cultural critique and “humor” actual performance of that structure through various literary, rhetorical, and temporal devices” (SALAITA, 2011, 133). Helena Woodard en su estudio de dos autoras clásicas de los Estados Unidos identifica al humor como elemento subversivo y de resistencia a lo establecido, pero de una manera encubierta lo que lo vuelve mucho más efectiva. Los códigos de interpretación colocados en el texto le permiten al grupo oprimido o subalterno la lectura de los elementos cómicos que critican con afán contestatario:

But while Taylor identifies Walker’s interactive humorous rapport in context-specific scenes in the novel, Levecq locates Hurston’s humor more in intertextual form, moving well beyond the boundaries of language, culture, and society as well as plot or story. Both methods work effectively for devising subversive, resisting humor in rather covert fashion, however (WOODARD, 1994, p. 433).

*Pol: una aventura en la SAC* no se aleja de la posición ideológica de representar la violencia combinada con los elementos humorísticos que critican al sistema con afán contestatario.

Rodolfo Espinosa escenifica actos de violencia, en este caso en la mayoría psicológica o con la amenaza inminente de abuso físico, pero de nuevo añade acentos cómicos según acostumbra en su proyecto estético. En la cuarta secuencia, Bambú, uno de los alumnos mayores del colegio a donde asisten Pol y Flaco saca una pistola. Aquí se nos ofrece la primera secuencia de persecución y escape de la obra: en una camioneta los muchachos mayores armados de una pistola y sed de venganza persiguen a un muchacho débil, flaco, indefenso y a una muchacha que deben deshacerse de sus mochilas para poder aligerar su

peso y evadir a los que los intentan atrapar. Eventualmente, se alivia la tensión de la persecución de estas secuencias dramáticas incorporando otras que causan risa, a menudo por lo absurdo de las situaciones que se exhiben. Bambú y sus amigos, a mano armada, atrapan a Pol y la encierran en un laboratorio donde ella grita por el temor de lo que ocurra y por simplemente sentirse atrapada. Las asistentes del laboratorio acuden a ayudarla y el director emplea una toma en ángulo contra picado para demostrar no su posición de superioridad respecto a Pol sino para enfatizar la situación de desesperanza aunque presentada con humor: sostienen una argolla llena de decenas de llaves y deben de probar cada una a fin de hallar la que abra el candado y poder liberarla. En otras ocasiones, se coloca la cámara usando tomas de gran plano largo para mostrar en un solo cuadro a los perseguidos y perseguidores y las evasiones y escapes provocan gracia en la audiencia por que los malos de la película no pueden atrapar a los personajes con los que nos identificamos por ser menores, pequeños e indefensos. Esta escena promueve la reflexión sobre la actitud de los demás de observar desde lejos en vez de ayudar a los más débiles. La escena de persecución sirve para entretener a los estudiantes de la Universidad que no intervienen. El director ofrece una secuencia que provoca risa pero que sugiere una evaluación de lo que sucede en el país (y de la naturaleza humana en general) de que actos de violencia se han convertido en fuente de diversión en lugar de oportunidades para proteger a los que lo necesitan.

Cuando llegan a la entrada de la Universidad, Flaco se rehusa a entrar porque lo asume como un espacio prohibido que los devorará. Pol, en su actitud rebelde, se lanza hacia la calle, cruza y se interna en el campus. Flaco la sigue para no dejarla sola. Lo que ocurre después justifica el temor y la fama de la Universidad como un lugar peligroso que devora a los que se atreven a invadirla. Aparecen unos encapuchados, que a primera vista causan risa porque parece que se han vestidos para una fiesta de disfraces. Llevan trajes similares a los del Klu-Klux-Klan o al de los que se emplean para celebrar la Semana Santa en España. Con el correr de la película notamos que se trata de elementos subversivos vestidos así para esconder su identidad y poder libremente protestar en contra de la administración e incluso el gobierno local y nacional. Pol se hace amigo de uno de ellos, llamado El Belga, que camina imponente sosteniendo un bate de béisbol, y parece un atacante en potencia. Aprendemos después que no pertenece al grupo de encapuchados porque no se ha ganado el derecho de pertenecer a este ente selecto. Los otros encapuchados, que rigen la Universidad, eventualmente atrapan a Pol, la acusan de haber violado el campus universitario. Y la someten a un juicio interno amenazándola con la posible sentencia de encerrarla por lo menos un mes en un baño. Estas secuencias se valen del presentar estereotipos de alumnos que acuden al recinto universitario a promover violencia en vez de estudiar. El Belga, por ejemplo, comenta haber estudiado muchas clases pero revela que no se ha inscrito o terminado ninguna después de pasar tanto tiempo en la Universidad. Esta representación de este tipo de alumnos se compagina con el propósito de la película de mostrar la violencia inherente en este espacio y por extensión el país. Los encapuchados esclavizan a los alumnos y emplean a la Universidad como su propiedad privada.

Esta película no recrea situaciones cotidianas como ocurre con las otras películas *Prohibido robar rosas* o *Aquí me quedo* en donde la violencia aparece latente en el acontecer diario y los personajes aprenden a navegar con ella. En *Pol: una aventura en la USAC* se pre-

senta la violencia en un plano más universal y a la vez micro-cósmico. La Universidad opera como el mundo en donde un grupo selecto se ha apoderado del control del espacio y lo dominan ejerciendo sus propias leyes que incluye infligir daño físico a los que nos obedecen. Se observa además que sus seguidores poseen la predisposición de obedeceremos a ciegas. La violencia ocurre mayormente en el plano psicológico, o sea que los más fuertes controlan a los demás con la amenaza de causarles daño sin que actualmente tener que llevarlo a cabo. Por eso, Pol y Flaco se pasan la película escapando de sus perseguidores. Tal como ocurre en todo el mundo donde se replican estas condiciones de vida. No se limita a la Universidad de San Carlos, o la ciudad de Guatemala

El primer esfuerzo creativo de Rodolfo Espinosa, el medio-metraje *Prohibido robar rosas* se asemeja más a *Aquí me quedo* porque la historia se puede resumir como una serie de actos violentos más similares a lo del secuestro representado en la película que ocurre en Xela. *Prohibido robar rosas* hila tres historias que le permiten al director mostrar diferentes niveles de agresividad perpetuados en básicamente dos espacios: una tienda de una esquina, y las calles de un vecindario de clase media de la ciudad de Guatemala. Trata sobre cuatro personajes: Lipe, el dueño de la tienda intenta sintonizar un partido de fútbol en una televisión de segunda mano mientras los clientes entran y salen. La Piru, una joven de clase alta que maneja un carro bien costoso maneja mientras habla por teléfono y debe detenerse en la mitad de la calle porque una llanta se le avería. Cutu y El Char, interpretado por el director Chofu Espinosa, caminan en búsqueda de la casa de un poeta a donde Cutu planea declamar una de sus poesías. La película cabe dentro del cometido artístico de Espinosa de emplear el cine para invitar a examinar las condiciones sociales. *Prohibido robar rosas* se basa en la premisa de que la violencia, en cualquiera de sus manifestaciones, afectan a todos sin importar sus diferencias. Resulta interesante que los personajes, representantes estereotipados de los moradores de Guatemala aparecen en la película tanto de agentes como objetos de actos violentos en una serie interminable que ocurren de manera sucesiva. La película cuenta una historia que empieza y culmina con una toma del mismo espacio: la esquina de la tienda de Lipe. Esta estructura circular sugiere que este ciclo de abuso y el aprovecharse de los demás no va a terminar. Nuevos clientes llegarán a la tienda a tratar de robarle los productos a Lipe y el dueño de la tienda sacará su escopeta de perdigones para amedrentarlos, perseguirlos y evitar que se abuse de él.

La película se asegura de demostrar que el abuso no ocurre en un nivel jerárquico según las clases sociales, en que los más pobres tratan de igualar la estructura económica al robarles a los más ricos. Cada quien abusa, explota, agrede física o verbalmente o le roba al que puede o se deja sin importar la clase social a la que pertenezcan ya sea la víctima como el ejecutor de los actos de violencia. En una película del tipo medio metraje con una duración de treinta y tres minutos se destaca el hecho de que todos los personajes que aparecen en pantalla cometen algún tipo de violencia en contra de los otros personajes, incluyendo abuso físico y verbal. El director se vale de tanto la *mise en scène*, la fotografía y el movimiento para visualmente enfatizar este tipo de conducta expuesto por los personajes.

Las tomas en su gran mayoría emplean lentes de alta definición para capturar en el mismo cuadro a todos los sujetos a la vez lo que le permite a la audiencia percatarse de toda la acción especialmente cuando se filma en espacios reducidos. En la secuencia inicial, fil-

mada en la tienda, Lipe (el dueño), el niño (un cliente) y los dos amigos Josué y Mateo (también clientes) compiten por ser el foco dominante de la secuencia. Esta decisión de mostrar tres eventos simultáneos en la misma toma ayuda a que el director construya el elemento dramático en el que se basa el desarrollo de la historia. Vemos como los dos amigos discuten, Lipe intenta sintonizar el canal donde muestran el partido de fútbol que quiere mirar y el niño entra a robarse un producto. La cámara colocada en un ángulo picado con una perspectiva de gran angular (*fisheye*) nos ofrece una visión totalizante del espacio. Esto a su vez permite que se cree una tensión entre los que miran la película porque especulamos sobre lo que sucederá cuando Lipe se percate que el niño le ha robado. Este acto violento en potencia capta nuestra atención. Pero como ocurre típicamente en las películas de Rodolfo Espinosa esa explosión dramática se la retrasa con el uso del humor. La expresión facial de Lipe cambia de confusión, frustración a júbilo cuando, asumimos, aparece la imagen del partido de fútbol en pantalla. La sucesiva toma de primer plano nos muestra a Josué y Mateo que sostienen una conversación bastante absurda en que el contenido mismo de la plática resulta humorístico porque viola las convenciones de causa y efecto e intercambios entre oyente y hablante a la que estamos acostumbrados. Mientras eso ocurre en la tienda, afuera Lipe sigue al niño para agarrarlo y hacerle que le pague por las golosinas que le ha robado.

En ocasiones se usa un lente de ángulo ancho para dejar que la audiencia se acerque aún más de la acción sin quitarle ese campo de visión de las tomas de plano largo, de gran plano largo o de extremo plano largo. Esta técnica cinematográfica nos hace sentir muy próximos de los personajes y a la acción aún en espacios reducidos como la tienda de Lipe. También se emplea esta estrategia de filmar al presentar a La Piru cuando se queda botada en media calle con su Range Rover de lujo sin saber qué hacer. Representa a una joven de clase privilegiada ensimismada en su mundo, hablando por teléfono ajena al mundo exterior, y que hasta desconoce su ubicación geográfica. Cuando se le daña el carro, pide ayuda y se sienta a esperar su rescate. Mientras aguarda, se le acerca un indigente, que la agradece al internarse en su espacio. Chofó Espinosa usa una toma de primerísimo plano en que filma al indigente metiendo la cabeza en la ventana del vehículo para que la audiencia comparta la invasión que experimenta La Piru. Para reforzar la incursión, se presenta la secuencia usando una toma de plano medio pero colocando la cámara en el lado del conductor lo que revela la sensación del ataque que siente la protagonista. Y finalmente se retira la cámara para darnos la secuencia en una toma de plano largo que nos deja establecer la seriedad de la situación. La manera de filmar la secuencia desde diferentes ángulos y posiciones ayuda a que la audiencia comparta el asedio que soporta La Piru. Nuevamente, la secuencia se la aliviana con efectos que provocan gracia como la manera de vestir del indigente que lleva una gorra rosada o la reacción excesiva de la Piru ante el olor que el indigente emite. El último acto de acoso, mostrado con el toque cómico del cine de Espinosa, representa el que el indigente la toque en la boca con su dedo sucio que antes lo ha usado para tocar su propio cuerpo. La presentación del indigente representa un acto subversivo de crítica en contra del sistema que ha generado una sociedad con una discrepancia tan marcada entre las clases sociales en donde La Piru y sus familia viven de manera extremadamente opulenta. Mientras que otros deben mendigar y morar en la calle.

La presentación de La Piru sobresale como una caracterización de la mujer que se aleja de servir simplemente como objeto de deseo. Además del indigente, la asedia el tipo que llega a ayudarlo a cambiar la llanta que también le roba el carro. Al final, ella se emancipa o intenta realizarlo al iniciar los actos de violencia en lugar de esperar a que se la victimice. Instiga a que se escapen de la tienda de Lipe sin pagar las cervezas que se toman con el Cutu y el Char. Se echa a correr y en el camino se regresa para agredir a un niño botándole su bebida. Cuando la rescata su hermano, con quien había tenido relaciones sexuales, le quita el carro, lo golpea con la rodilla en los testículos y lo deja abandonado en la calle a la merced de Lipe que llega con su rifle de perdigones. Su ropa mismo representa una manera de mostrar que se halla en el borde de la liberación al usar su cuerpo para su propio beneficio en vez del de los hombres. Su blusa tiene un escote bajo que muestra parcialmente su busto, pero lleva pantalones de hacer ejercicios que esconden su figura. Su conducta alterna entre la de una persona asertiva y la de una sumisa y temerosa. Se maneja cómodamente en los dos roles, pero rara vez pierde el control. Habita la frontera de los papeles de objeto asignados a su género por los hombres y el de mujer liberada en la medida que se lo permite su posición de mujer de clase privilegiada.

En realidad, el único personaje que se rehúsa a formar parte del círculo de violencia lo constituye Cutu cuya caracterización lo pinta como más sensible. Dicho detalle resalta aún más cuando lo contrastamos con El Char que solo habla empleando lenguaje soez para enfatizar su descontento por haberse dejado convencer de acompañar a Cutu. El Char aparece en pantalla por primera vez recriminando a Cutu emitiendo una serie de epítetos de lenguaje agresivo. Se han perdido y El Char detiene el carro de súbito y se baja estrepitosamente quejándose: "...Yo no estoy manejando una puta cuadra más...todo el mundo dice que sigamos recto ya te diste cuenta que recto no es." . Cutu mantiene una actitud positiva y reconciliadora mientras busca la reunión donde podrá tener la oportunidad de declamar su poema. El contenido de su texto lírico refleja su actitud de esperanza a pesar de desenvolverse en el ambiente tóxico donde mora. Los versos que eventualmente declama cuando están en la tienda de Lipe resumen y recogen de manera perfecta su actitud. Nótese que no rebelan una actitud de ingenuidad ante la circunstancias que lo rodean. Sino que entiende perfectamente que lo malo y feo del mundo debe de existir de la mano de lo más provechoso que ofrece la vida. Este concepto lo recoge el mismo título de su poema: "Todo importa en la ciudad." Los versos iniciales evocan su visión realista pero imbuida de cierta esperanza: "Importa que cuando se mueran los indigentes se conviertan en una catarata infinita o en un pájaro de vida." La interrogativa sobre qué ocurre al fallecer un indigente le intenta dar un acento menos trágico al hecho de que una persona que llevaba una vida sufrida haya llegado a su fin. En su lugar se enfoca en un futuro que se pinte más prometedor que la existencia que tuvo que soportar mientras vivía. Una actitud similar se observa en los versos en los que celebra haber recibido un beso de su novia Patricia seguido de una conmemoración de su amor en un acto que podría tildarse de sádico: "Importa que me hayas dado un beso. Y que esa noche me haya dibujado con una espina tus malditas iniciales." De nuevo, llama la atención al dolor acompañado de la gloria. La vida y su espacio urbano lo compone lo bueno y lo malo: "en fin, todo, absolutamente todo, es importante en la ciudad." Su poema de la misma manera incorpora elementos humorísticos a la par de los actos de violencia.

El texto lírico lo componen otros versos que causan risa tanto por el contenido como por la disparidad estética que lo componen. Por ejemplo, la rima de "rojos" con "ojos" parece bastante forzada y carente de significativo valor estético.

Cuanto La Piru y El Char confabulan para huir sin pagar la cuenta alta de consumo que han acumulado tomando cervezas en la tienda de Lipe, Cutu intenta interceder para que no perjudiquen al dueño. Obviamente no tiene éxito porque su actitud de buen ciudadano, amigo y demás no funciona en un mundo lleno de personas con actitudes negativas buscando la oportunidad de aprovecharse de los demás. Tal como lo sugiere el *mise en scène* de la secuencia en que llegan a la casa del poeta, parecen estar atrapados por una situación de la que no pueden escapar. La secuencia se toma alternando puntos de enfoque: desde el interior de la casa hacia la calle y viceversa. Esto coloca a los tres personajes detrás de rejas como si fueren prisioneros. Esto resalta cuando notamos que tanto Cutu como El Chara no pueden escaparse de sus propias situaciones, quizá en el sentido metafórico, porque parece como si estuvieran encarcelados, aunque cuando estén afuera en plena calle y al aire libre.

En resumen, en sus películas *Prohibido robar rosas* (2008), *Aquí me quedo* (2010) y *Pol: una aventura en la USAC* (2014) el director Chofó Espinosa se sirve de un subtexto de humor para llamar la atención de una manera sutil a la condición de una Guatemala, que al momento de producir las películas se hallaba anclada en un conflicto moral sobre cómo resolver la excesiva violencia que sumaba una cantidad de muertes que rivalizaba con las de las guerras en Afganistán e Iraq. Usando el humor como componente esencia de sus películas que muestran actos de violencia, Espinosa puede llamar la atención a la situación imperante en Guatemala y que aumentó desde que se firmara el Acuerdo de Paz de 1996. Por medio de exhibir escenas de violencia perpetuada por personajes que se asemejan a la audiencia de guatemaltecos para quien se filman las películas, la obra de Rodolfo Espinosa invita la reflexión de la audiencia para intentar buscar soluciones. Sus filmes resaltan como subversivos por su contenido de censura disimulada al discurso de las estructuras de poder. Cada obra estudiada en el presente ensayo se acerca a este propósito de una manera diferente aunque parten de mismo fin. *Aquí me quedo* invita a la reflexión sobre la naturaleza trágica de un secuestro, una escena común en el ámbito guatemalteco del momento. *Pol: una aventura en la USAC* lidia con la violencia que opera dentro de un micro-cosmos de la sociedad insinuando que la sociedad entera opera bajo patrones similares. Y finalmente *Prohibido robar rosas* enlaza actos de agresión a lo largo de todas las clases sociales y demuestra cómo los agresores se pueden volver fácilmente en víctimas y viceversa sin importar su procedencia en el estrato socio-económico.

## DECLARAÇÃO DE DIREITO AUTORAL

### DECLARAÇÃO DE ORIGINALIDADE E EXCLUSIVIDADE E CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS

Declaro que o presente artigo é original e não foi submetido à publicação em qualquer outro periódico nacional ou internacional, quer seja em parte ou na íntegra. Declaro, ainda,

que após publicado pela Literatura e Autoritarismo, ele jamais será submetido a outro periódico. Também tenho ciência que a submissão dos originais à Literatura e Autoritarismo implica transferência dos direitos autorais da publicação digital. A não observância desse compromisso submeterá o infrator a sanções e penas previstas na Lei de Proteção de Direitos Autorais (nº 9610, de 19/02/98).

## REFERENCE LIST

- BELTRÁN, M.; PANNER, A. Battling Organized Crime in Guatemala. *Americas Quarterly*, 2016.
- BRUDER, M. E. Aestheticizing Violence, or How To Do Things with Style”. *Film Studies*, 2004-09-08. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20040908094032/http://www.gradnet.de/papers/pomo2.archives/pomo98.papers/mtbruder98.htm>.
- DADLEZ, E. M. Truly Funny: Humor, Irony, and Satire as Moral Criticism. *The Journal of Aesthetic Education*, 45, n. 1, p. 1-17, 2011.
- ESPINOSA, R. *Aquí me quedo*. Guatemala; Me Llega Films, 2010.
- ESPINOSA, R. *Pol: una aventura en la USAC*. Guatemala: Me Llega Films, 2014.
- ESPINOSA, R. *Prohibido robar rosas*. Guatemala: Me Llega Films, 2008.
- Guatemala 2018 Crime & Safety Report. SECURITY, O. S. A. C.-B. O. D. Washington DC: Overseas Security Advisory Council - Bureau of Diplomatic Security 2017.
- Guatemala: Edging back from the brink. *Economist (United Kingdom)*, 406, n. 8820, 2013.
- Ixcanul -2015 -Awards. IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt4135844/awards>. Acesso em: Mar 21, 222.
- LARA, K. Un punto de partida: Aquí me quedo, de Chofó Espinosa. *DeGuate.com*. Guatemala, 08 Mar, 2011. Disponível em: <https://www.deguate.com/arte-cultura/noticias-arte/un-punto-de-partida-aqui-me-quedo-de-chofo-espinosa.shtml>.
- PALACIOS, P. Pol, una aventura cómica en la Usac. *DeGuate.com*. Guatemala City, Guatemala, p. n.p., 11 Sep 2014 2014. Entretenimiento. Disponível em: <http://www.deguate.com/artman/publish/entrete-teatro/pol-una-aventura-comica-en-la-usac.shtml#WRxotVKZPgE>.
- SALAITA, S. Humor and Resistance in Modern Native Nonfiction. *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n. 31, p. 133-151, 2011.

WOODARD, H. Expressions of “Black Humor”: Laughter as Resistance in Alice Walker’s *The Color Purple* and Zora Neale Hurston’s *Moses, Man of the Mountain*. *Texas Studies in Literature and Language*, 36, n. 4, p. 431-435, 1994.



---

## DA GUERRA À DITADURA: O AFUNILAMENTO ABISSAL EM ALBERTO MORAVIA E PLÍNIO MARCOS

Wagner Corsino Enedino<sup>1</sup>  
Haydê Costa Vieira<sup>2</sup>

**Resumo:** Ancorando-se nas contribuições de Eric Hobsbawm (1995) e Antonio Pedro Tota (2011) acerca dos conflitos que marcaram o século XX, nos de Sábado Magaldi (2003) e Patrice Pavis (2007) sobre determinadas noções que constituem o discurso teatral; nos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin (2002; 2011) quanto ao diálogo que se estabelece entre discursos literários, nas pesquisas de Luiz Zanin Oricchio (2010) no que tange à historiografia do autor Alberto Moravia e nas reflexões de Osvaldo Mendes (2009) sobre aspectos que circunscrevem a *bios* do dramaturgo Plínio Marcos, este artigo tem por objetivo analisar a aproximação (que estrutura o projeto estético-social) entre o autor brasileiro e o escritor italiano Alberto Moravia, sobretudo nas obras *Dois perdidos numa noite suja* e *O terror de Roma*. Por meio da análise e interpretação de contornos sociais e histórico-culturais das produções é possível estabelecer pontos de contato entre as marcas discursivas emitidas pelos autores.

**Palavras-chave:** Teatro brasileiro contemporâneo; História; ditadura brasileira; Alberto Moravia; Plínio Marcos.

**Abstract:** Anchoring on the contributions of Eric Hobsbawm (1995) and Antonio Pedro Tota (2011) on the conflicts that marked the 20th century, on those of Sábado Magaldi (2003) and Patrice Pavis (2007) on certain notions that constitute the drama discourse; in the theoretical assumptions of Mikhail Bakhtin (2002; 2011) about the dialogue that is established between literary discourses, in the researches of Luiz Zanin Oricchio (2010) regarding the historiography of the author Alberto Moravia and in the reflections of Osvaldo Mendes (2009) on aspects that circumscribe the bios of the playwright Plínio Marcos, this article aims to analyze the approximation (which structures the aesthetic-social project) between the brazilian author and the Italian writer Alberto Moravia, especially in the works *Dois perdidos numa noite suja* e *O terror de Roma*. Through the analysis and interpretation of the social and cultural-historical contours of the productions, it is possible to establish points of contact between the discursive marks emitted by the authors.

**Key words:** Contemporary brazilian drama; History; brazilian dictatorship; Alberto Moravia; Plínio Marcos.

---

1 Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: wagner\_corsino@hotmail.com

2 Professora concursada de Língua Portuguesa e Literatura da Rede Estadual de Ensino de Mato Grosso do Sul. E-mail: haydecosta@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

O século XX destacou-se pelos inúmeros avanços tecnológicos, pelas conquistas da civilização e pelas reviravoltas em relação ao poder. Entretanto, de acordo com o historiador Eric Hobsbawm (1995), esse período pode ser descrito como a “era dos extremos”, pois foi marcado por uma série de conflitos e transformações que impactaram a sociedade global. Entre elas, podem-se citar a Primeira Guerra Mundial, a Segunda Guerra Mundial, as Guerras da Indochina, as Guerras Árabes-Israelenses e as Guerras do Golfo.

A Segunda Guerra Mundial (1939-1945), também conhecida como “guerra total”, foi única na história por sua mobilização e por sua crueldade. De acordo com o historiador Antonio Pedro Tota (2011), a política nazista de destruição dos judeus dispunha de sofisticada organização de busca, seleção, transporte, concentração e assassinato nos campos de extermínio. Dessa forma:

Se na Primeira Guerra Mundial o objetivo das nações em combate era a derrota do inimigo no campo de batalha e a imposição de condições de paz, isso não era exatamente válido para a Segunda Guerra Mundial. A Alemanha de Hitler, por exemplo, pretendia dominar a Europa e transformar os países do Ocidente em estados vassallos. O plano nazista para o lado oriental era reduzir a União Soviética à condição de colônia e transformar sua população em serviçais dos ‘senhores’ germânicos. Do lado dos Aliados, isto é, da Grã-Bretanha, Estados Unidos e União Soviética, os objetivos não eram limitados: só a rendição incondicional é que valeria. Não se aceitaria uma paz negociada, não haveria condições. O inimigo seria combatido até a última bala (TOTA, 2011, p. 357).

A Itália, a título de exemplo, manteve-se, no início da guerra, ao lado de Adolf Hitler (1889-1945), todavia buscava, em segredo, negociar a paz. Em julho de 1943, Benito Mussolini (1883-1945) havia sido deposto do poder e ocorreu a queda do regime fascista italiano. Por conseguinte, o governo italiano declarou guerra contra a Alemanha, juntando-se à batalha ao lado dos Aliados contra o Eixo.

Em junho de 1944, os Estados Unidos da América conquistaram Roma. Pouco tempo depois, os Partigiani (membros de resistência contra o fascismo na Europa) iniciaram ataques às tropas nazistas. Em 27 de abril de 1945, Mussolini e Clara Petacci tentaram fugir para a Suíça, porém foram capturados pelos Partigiani. Ambos tiveram julgamentos rápidos, foram executados e seus corpos expostos na Praça de Loreto, em Milão (Itália).

No dia 2 de maio de 1945, os nazistas se renderam na Itália. Finalizava-se (ao menos do ponto de vista oficial) a longa ditadura fascista sobre o povo italiano. Em 1945, a Monarquia era substituída pela República e, no ano de 1947, a Itália assinou tratados de paz, comprometendo-se renunciar a diversas colônias.

Nessa época, o mundo estava abalado em suas estruturas por conta da Segunda Guerra Mundial, pois o trauma dos milhões de feridos e mortos, o Holocausto, os bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki e, posteriormente, a Guerra Fria, despertou receio de uma disputa nuclear. Depois da Segunda Guerra Mundial, os artistas mostraram-se volta-

dos às representações do inconsciente e interessados pela reconstrução da sociedade. Nesse período pós-guerra, um autor italiano chamou a atenção do público e da crítica: Alberto Moravia, visto pelos ditadores da época como *persona non grata*.

O Brasil, por seu turno, viveria, nas décadas de 1960, 1970 e início de 1980, um momento histórico também extremamente crítico, cujo marco foi o chamado Golpe de 1964. O Brasil, sob comando de sucessivos governos militares (1964-1985), apresentou, nesse período, caráter autoritário e nacionalista. Além disso, os governos militares foram se intensificando por meio da publicação de diversos Atos Institucionais – AI, culminando com o AI-5, de 1968, que vigorou por dez anos. Com o AI-5, a Constituição de 1946 foi substituída pela Constituição de 1967, além do Congresso Nacional ser dissolvido. Desse modo, liberdades civis foram suprimidas, pois os militares podiam prender e encarcerar pessoas consideradas suspeitas, além de impossibilitar qualquer revisão judicial. Nesse período ditatorial, um dramaturgo brasileiro chamou a atenção do público e da crítica: Plínio Marcos, que se intitulou como um “autor maldito”, porque incomodava a ditadura e a Censura Federal.

### ALBERTO MORAVIA: O AUTOR *PERSONA NON GRATA*

No cenário do período entre guerras e, em especial, durante e após a Segunda Guerra Mundial, encontra-se o escritor Alberto Pincherle, que, após diversos conflitos políticos, adotou o nome Alberto Moravia. Nascido em Roma, no dia 28 de novembro de 1907, publicou diversas obras, como *Os indiferentes* (1929), *Ambições erradas* (1937), *Agostino* (1944), *A romana* (1947), *O conformista* (1951), *Contos romanos* (1954), *Vidas vazias* (1960), entre outras. Seus romances, contos, peças teatrais e ensaios receberam duras críticas e, durante o regime fascista italiano, foi proibido de publicar suas obras.

Na reportagem “20 anos sem Alberto Moravia”, do jornal *Estado de S. Paulo*, Luiz Zanin Oricchio (2010) aponta que, durante o fascismo, Moravia, judeu por parte de pai, conheceu o regime quando Benito Mussolini condenou seu primeiro romance *Os indiferentes* por ser “burguês e antiburguês ao mesmo tempo”. Em 1938, o escritor escreve uma carta ao Duce (“líder”, em italiano), solicitando que não fosse considerado judeu. Segundo o jornalista, Moravia:

Adota o sobrenome de sua avó materna e atravessa o período da guerra assumindo uma atitude de resistência que ele mesmo qualifica de “passiva”. Sim, Moravia pode não ter sido um resistente clássico, com fuzil nas mãos, mas jamais escreveu qualquer linha de apoio ao fascismo, ao contrário do que fizeram Curzio Malaparte e Giovanni Papini, entre outros. Mas percebeu, como ninguém, o poder de um regime totalitário em arrastar na voragem homens de personalidade frágil como o anti-herói de *O Conformista*, talvez seu romance mais completo, publicado em 1951 (ORICCHIO, 2010).

Alberto Moravia, que veio falecer aos 82 anos de idade, em 26 de setembro de 1990, em Roma (Itália); teve, de acordo com Oricchio (2010), mais de vinte adaptações cinema-

tográficas de suas obras literárias, sendo os mais famosos *O desprezo* (1963), dirigido por Jean-Luc Godard e estrelado por Brigitte Bardot, e *O conformista* (1970), do diretor Bernardo Bertolucci. Moravia também produziu críticas cinematográficas, mantendo, por três décadas, uma coluna na revista semanária italiana *L'Espresso*.

Entre as obras-primas de Moravia está *Contos romanos* (*Racconti romani*, em italiano), coletânea publicada pela primeira vez em 1954, com o Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, Milano. Com sessenta e um contos, retrata uma Roma pós-guerra devastada, com personagens marginalizadas e estereotipadas, como o azarado, o espertalhão, o trapaceiro enganado, o machista traído, entre outros.

No conto “O terror de Roma”, narrado em primeira pessoa, o narrador-personagem apresenta, logo no início, o seu maior desejo: “Tinha tanta vontade de um par de sapatos novos que quase sempre sonhava com ele durante aquele verão” (MORAVIA, 1985, p. 191). Essa personagem humilde, que relatou a vida difícil que enfrentara, que chegou a ganhar um sapato usado e tinha uma condição financeira desfavorável, decidiu realizar um assalto para conquistar o objeto de desejo: (ter) um par de sapatos novos. Desse modo, decidiu chamar Lorusso, um rapaz com quem dividia o porão onde dormia, porém este apresentava comportamentos agressivos e, durante o assalto malsucedido a um casal de namorados, ambos foram descobertos e presos. Na delegacia, após o fato, o narrador-personagem olha para os pés e verifica que está com os sapatos de Lorusso (que estavam em ótimo estado de conservação) e pensa “[...] no final das contas, tinha conseguido aquilo que queria” (MORAVIA, 1985, p. 203).

O conflito da narrativa é construído em torno do desejo do narrador-personagem de ter um par de sapatos novos: “Esses sapatos tinham se tornado para mim uma obsessão, um ponto escuro suspenso no ar que me seguia por onde quer que fosse” (MORAVIA, 1985, p. 191). E afirmava “[...] que sem os sapatos novos não pode mais continuar vivendo, e, às vezes, pelo desconforto de não ter os sapatos, pensava até em me matar” (MORAVIA, 1985, p. 191). Nesse sentido, o par de sapatos novos tornara-se uma obsessão. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*, o calçado

[...] torna-se o símbolo do direito de propriedade. Ao tirar-lhe ou devolver-lhe o calçado, o proprietário transmite ao comprador esse direito. Nas tradições ocidentais, calçado teria uma significação funerária [...]. Mas esta não é sua única significação. Simboliza a viagem, não só para o outro mundo, mas em todas as direções. É o símbolo do viajante. [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 801-802, grifos do autor).

Na Roma antiga, o sapato era um indicador da classe social do indivíduo: os cônsules utilizavam calçados brancos; os senadores, sapatos marrons presos por fitas feitas de couro; e as legiões calçavam uma espécie de botas entrelaçadas de cano curto, que deixavam descobertos os dedos.

Nesse viés, para o narrador-personagem do conto “O terror de Roma”, os sapatos representavam poder e *status*, porém não possuía boas condições financeiras para adquirir esse objeto: “vendendo mixarias no mercado negro, carregando pacotes e fazendo entregas,

mal conseguia matar a fome, e o dinheiro para os sapatos, sempre alguns milhares de liras, eu nunca conseguia poupar” (MORAVIA, 1985, p. 191). Nesse ponto, observa-se que ocorre a questão da desigualdade e da exploração do homem pelo homem e, por essa razão, o narrador-personagem recorre à violência para (tentar) conquistar o tão sonhado calçado.

## PLÍNIO MARCOS: O AUTOR (MAL)DITO

No ano de 1966, Plínio Marcos escreveu e estreou *Dois perdidos numa noite suja*. De acordo com o *Sítio Oficial Plínio Marcos*, esta peça brasileira é uma das mais montadas do autor, sendo encenada em países como Cuba, Alemanha, França, Inglaterra e Estados Unidos. Após a leitura do conto “O terror de Roma”, de Alberto Moravia, o dramaturgo brasileiro decidiu produzir a peça *Dois perdidos numa noite suja*. Quando um autor recorre a um ou vários textos para compor o próprio, seguramente, tem um claro motivo, como, por exemplo, tecer uma crítica, uma reflexão ou uma releitura desse texto.

No entendimento de Mikhail Bakhtin (2011), não há nem pode haver textos puros. Cada texto “[...] é como algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (sua intenção em prol da qual ele foi criado). É aquilo que nele tem relação com a verdade, com a bondade, com a beleza, com a história” (BAKHTIN, 2011, p. 310). Nessa conjuntura, Plínio Marcos utilizou o processo de invenção de Alberto Moravia para a criação de seu texto dramático, realizando essa apropriação de maneira consciente. Nesse caso, pode-se dizer que houve o processo de estilização. Para Mikhail Bakhtin (2002, p. 159):

[...] Toda estilização verdadeira é a representação literária do estilo linguístico de outrem. [...] A estilização, difere do estilo direto, precisamente por esta presença da consciência linguística (da estilística contemporânea e de seu auditório), à luz da qual o estilo estilizado é recriado e, tendo-a como pano de fundo, adquire importância e significação novas.

Nesse processo de estilização (entre Plínio Marcos e Moravia), há aspectos relativamente “comuns”: ambos escrevem sobre momentos históricos críticos, de diferentes “guerras” (uma, mundial – a Segunda Guerra Mundial; a outra, local – a ditadura no Brasil). O espaço, em Moravia, é amplo e múltiplo (mesmo sendo um conto); em Plínio Marcos, o espaço é restrito (mantendo um dos princípios aristotélicos conhecido como “unidade de espaço”). Os desfechos são relativamente distintos e a linguagem, certamente, também é diferente.

Diante do exposto, fica patente que a peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966), de Plínio Marcos, origina-se do conto “O terror de Roma” (1954), da coletânea *Contos romanos*, de Alberto Moravia, pseudônimo do escritor e jornalista Alberto Pincherle. O contista italiano produziu sua obra no contexto social do país em que vivia (pós-guerra), transpondo a questão da luta pela sobrevivência e demonstrando a situação de duas personagens que não estavam inseridas na classe predominante. O dramaturgo brasileiro escreveu sua peça no contexto brasileiro, marcado pelo regime militar e por todos os seus efeitos, metaforizando,

pela “noite suja” e pelos “perdidos”, a condição do ser humano em um período de autoritarismo, de censura e de tortura, praticados pelo governo contra aqueles que eram contra o sistema político.

### SEM LUZES E SEM RIBALTA: EM CENA, *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA*

De acordo com o biógrafo Oswaldo Mendes (2009), no início de 1966, não se abriam as portas do teatro e da televisão para Plínio Marcos. Desempregado, com a esposa grávida (a atriz Walderez de Barros) e com um filho pequeno, aceitou o convite de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri para administrar a temporada do espetáculo *Arena Conta Zumbi* a ser realizada, no mês de agosto, em Porto Alegre, no Teatro Leopoldina. Nesse período, Plínio Marcos aproveitou para retomar a adaptação para teleteatro do conto “O terror de Roma”, de Alberto Moravia, recusada no programa *TV de Vanguarda*.

Como ocorreu com a peça *Barrela* (1958), Plínio Marcos escreveu *Dois perdidos numa noite suja* à mão e a atriz e sua esposa à época, Walderez de Barros, datilografou. Em seguida, saiu à procura de alguém disposto a encená-la. Um dos primeiros a procurar foi o seu velho amigo Fauzi Arap, que recusou, por acreditar que o dramaturgo o via interessado em ganhar dinheiro. Como ninguém se interessava pelo texto, por colocar no palco, à época do regime militar, uma peça de linguagem incisiva, de um autor que não contava com a tolerância da censura e era desconhecido do público, o dramaturgo concluiu que poderia fazer um dos personagens, o Paco.

Diante disso, precisaria de um ator que, juntamente com ele, se aventurasse no papel de Tonho. Por isso, convida Ademir Rocha, ator formado pela EAD e contratado da *TV Tupi*, que aceita o papel. Outro amigo, Benjamin Cattán, da *Tupi*, assina a direção do espetáculo. O ator Paulo José, recém-chegado de Porto Alegre, aceita ser o cenógrafo da peça. De acordo com Mendes (2009), os artistas ensaiaram a peça utilizando objetos de cena da extinta *TV Tupi*. Explica o autor que:

Por sorte, o texto caiu nas mãos de um censor amigo. Censor amigo? Pois é. Havia uma ave rara chamada João Ernesto Coelho Neto, da família do escritor homônimo, que fez teatro amador nos festivais de Paschoal Carlos Magno e tinha uma cultura muito acima da média dos censores. Ele liberou o texto sob a condição de assistir a um ensaio para autorizar a estreia, como mandava a lei. Consta, pelo menos é a versão que Plínio consagrou, que o tal ensaio para a Censura foi feito lá mesmo, num canto dos estúdios da *TV Tupi*, com dois caixotes servindo de cenário. Sim, porque ele nem sabia ainda onde apresentar a peça. Não tinha dinheiro para alugar teatro e nenhum teatro se arriscaria em um texto com aquele (MENDES, 2009, p. 132).

Mendes (2009), afirma que a estreia do espetáculo, em 16 de dezembro de 1966, reuniu na plateia pouquíssimas pessoas: Walderez de Barros, Cidinha (Maria Aparecida Giuliano, esposa de Ademir), a irmã de Cidinha, o médico e escritor Roberto Freire, o ator Carlos

Murtinho (irmão da atriz Rosamaria) e um bêbado, que roncou o tempo todo e não pôde ser retirado, pois era o único pagante. Quando roncava muito alto, Plínio Marcos dizia que o ronco era do rapaz que morava no quarto ao lado.

Plínio Marcos conseguiu, após várias negociações, realizar o espetáculo no Rio de Janeiro, onde a imprensa e o público cariocas descobriram o novo autor. Não obstante, no Rio, as representações das personagens ocorreram com Fauzi Arap, como Tonho, e Nelson Xavier, como Paco. Marcos Flaksman ficou responsável pelos cenários e figurinos e a trilha sonora foi realizada pelo Denoir de Oliveira. Fauzi Arap e Nelson Xavier decidiram realizar uma espécie de cooperativa e assumiram a direção do espetáculo, após negativa do convite de direção a Carlos Kroeber.

A estreia de *Dois perdidos numa noite suja* foi no Teatro Nacional de Comédia, presidido por Barbara Heliodora. O sucesso de crítica e público fez que o espetáculo também fosse representado no Teatro Opinião, onde ficou vários meses, numa temporada de quinta-feira a domingo.

*Dois perdidos numa noite suja*, escrita no ano de 1966, é uma peça em dois atos, tendo apenas dois personagens em cena: Tonho e Paco. O primeiro ato possui cinco quadros e, no segundo, não há nenhum quadro. Vale esclarecer que, no teatro, ato é uma “divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual em função do tempo e do desenrolar da ação” (PAVIS, 2007, p. 28). No caso do quadro, é uma “unidade da peça do ponto de vista das grandes mudanças de lugar, de ambiente ou de época. A cada quadro corresponde, na maior parte do tempo, um cenário particular” (PAVIS, 2007, p. 313).

O espaço cênico<sup>3</sup> do drama pliniano está configurado como “Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se veem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas etc. Nas paredes estão colados recortes, fotografias de time de futebol e de mulheres nuas” (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 64).

Na peça, toda a fábula transcorre em um humilde quarto de pensão. Dois homens, “sem eira, nem beira”, dividem um pequeno cômodo para descansarem após um dia árduo de trabalho. Nesse espaço, se encontram apenas à noite, quando são demonstradas as adversidades da convivência entre dois estranhos que, por dificuldades financeiras, precisam dividir o mesmo ambiente.

Instaura-se a tensão quando Paco insiste em tocar uma gaita enquanto Tonho deseja silêncio para dormir. A discussão acentua-se, porém o conflito da peça será ocasionado por um calçado, mais especificamente num par de sapatos, o objeto de desejo (senão da obsessão) de Tonho:

PACO – Você arranhou meu sapato. (*Molha o dedo na boca e passa no sapato.*)

Você não acha bacana?

TONHO – Onde você roubou?

PACO – Roubou o quê?

TONHO – O sapato.

PACO – Não roubei.

TONHO – Não mente.

3 O teórico Patrice Pavis (2007, p. 132) estabelece distinção entre espaço dramático e espaço cênico. O primeiro “[...] é o espaço dramatúrgico do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou espectador deve construir pela imaginação”; já o segundo, “[...] é o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público”.

PACO – Não sou ladrão  
TONHO – Você não me engana.  
PACO – Nunca roubei nada.  
[...]  
PACO – Não manjo. Mas ele me deu o sapato.  
TONHO – Por que alguém ia dar um sapato bonito desse pra uma besta como você?  
PACO – Ah, você também acha meu sapato legal?  
TONHO – Acho. E daí?  
PACO – Já morei.  
TONHO – O quê?  
PACO – Toda sua bronca.  
TONHO – Que bronca, seu?  
PACO – Você bota olho gordo no meu pisante.  
[...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 67-70).

No outro dia, no quarto, Tonho e Paco conversam sobre as divergências vividas no trabalho. Após diversas tensões geradas por Paco no ambiente de trabalho, Tonho decide não trabalhar mais no mercado. Reflete e conclui que o único jeito de resolver as suas atribulações é conseguindo um par de sapatos. A obsessão é tão grandiosa, que Tonho demonstra, durante a peça, ser capaz de tudo para ter o calçado. Impulsionado por Paco (que lhe mostra um revólver), resolvem materializar um assalto, à noite, no parque público.

Na diegese, o caráter de Tonho, de certo modo, é preservado, pois decide realizar o crime apenas em decorrência da sua necessidade por um par de sapatos novos. Com efeito, o projeto estético pliniano está associado, diretamente, à marginalização social. Além disso, o dramaturgo fez de sua obra uma espécie de tribuna para dar voz à massa excluída da sociedade. Após vários desentendimentos, Tonho e Paco realizam o assalto a um casal de namorados:

(Pano abre, vão entrando Tonho e Paco. O primeiro traz um par de sapatos na mão e, nos bolsos, as bugigangas roubadas. Está bastante nervoso. Paco traz um porrete na mão e está alegre.)  
PACO – Belo serviço.  
TONHO – Você é um miserável!  
PACO – Não começa a encher o saco.  
TONHO – Não precisava bater no cara.  
PACO – Bati e pronto.  
TONHO – Agora a polícia vai pegar no teu pé.  
[...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 112).

Paco demonstra ter gostado de realizar o assalto e, autointitulando-se “Paco Maluco, o Perigoso” (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 116), começa a planejar outros ao lado de seu parceiro. Tonho nega, dizendo que essa experiência não se repetirá. Em seguida, ambos decidem realizar a divisão das mercadorias roubadas e surge outra contenda. Paco exige nova

divisão, pois acredita que foi trapaceado. Tonho acaba cedendo e refaz a divisão e, no final, finda apenas com um par de brincos e o de sapatos. Logo, decide juntar os seus pertences e sair daquele quarto, pois não tolera mais Paco, todavia surge um problema:

(Começa a tocar a gaita. Tonho acaba de fazer seu embrulho e começa a calçar seu sapato, que não entra no seu pé, porque é muito pequeno.)

TONHO – Poxa, é pequeno pra mim.

PACO – Que é? Não quer entrar?

TONHO – É pequeno.

[...]

TONHO – Você vê que azar que eu dei?

PACO – Agora você tem que fazer outro assalto.

TONHO – Não quero mais saber desse negócio. Eu só entrei nessa jogada porque precisava do sapato.

PACO – Poxa, chorar não adianta nada. Vamos sair pra outra.

TONHO – Pra mim, não dá mais. Não tenho estômago pra essas coisas. Eu estudei, Paco. Só tive aquela infeliz ideia do assalto porque precisava mesmo do sapato. Eu quero ser como todo o mundo, ter um emprego de gente, trabalhar.

[...]

PACO – Só tem uma saída.

TONHO – Qual é?

PACO – Fazer outro assalto.

TONHO – Assalto não é saída. A gente faz um agora, sai bem. Amanhã faz outro, acaba se estrepando. Quando sai da cadeia, está ruim de vida novamente, tem que apelar novamente, mais uma vez. Assalto não resolve. Assalto é uma roda-viva que não para nunca.

[...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 124-125).

Tonho, ao ver que o seu plano falhou, pede a Paco que troque de calçado com ele, gerando nova discussão, pois Paco se nega e continua a humilhar o colega, que começa a chorar:

TONHO – Por favor, Paco. Chega! Chega!

PACO – Chega uma ova! Não tenho que aturar sua choradeira! Para de chorar, anda!

*(Tonho se contém. Está lívido. Olha fixamente para Paco.)*

PACO – Assim. Bicha tem que obedecer. Não gosto de choradeira de bicha. Não gosta da sua droga de vida, se dane! Dá um tiro nos cornos e não enche mais o saco dos outros. Quer continuar respirando, continua, mas ninguém tem nada com a sua aporrinhação. Precisa de alguma droga? Desaperta de arma na mão. Pra que serve esse revólver que você tem aí? Usa essa porcaria! Ou se mata, ou aponta pra cara de algum filho-da-puta, desses que andam por aí, e toma o que ~~precisa~~ *precisa*! Mas eu não quero mais escutar choradeira.

TONHO – Você tem razão. *(Pega o revólver e fica olhando fixamente para a arma.)*

Você nunca mais vai escutar eu chorar. Nem você, nem ninguém. Pra mim, não tem escolha. O que tem que ser é. (*Continua olhando a arma.*)

PACO – Esse revólver não tem bala.

TONHO – Eu sei. Mas é fácil botar uma bala no tambor. (*Tira do bolso da calça uma bala e a olha fixamente, antes de colocá-la no tambor.*) Como vê, Paco, agora não falta nada.

(*Paco está sentado na cama, meio assustado. Pausa.*)

PACO – Que vai fazer?

TONHO – Estou pensando.

PACO – Você vai se matar?

(*Pausa.*)

PACO – Você vai se matar?

PACO – Você vai acabar com você mesmo?

TONHO – (*Bem pausado.*) Vou acabar com você, Paco.

[...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 129-131).

Nesse momento, o tom de discurso se altera. Tonho aponta a arma para Paco, que vê a sua valentia arrefecer. A partir desse momento, o comando total da situação está nas mãos de Tonho, tornando-se, assim, o “Tonho Maluco, o Perigoso”.

TONHO – Tira o sapato, vamos.

PACO – Meu... sapato...

TONHO – Passa pra cá.

(*Paco tira o sapato.*)

TONHO – Agora vamos dividir tudo. Meio a meio.

PACO – Claro. Poxa... assim que tem que ser.

TONHO – Tudo pra mim. O brinco pra você.

(*Tonho joga o brinco em cima de Paco.*)

[...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 132).

Devido à raiva que sentia de seu colega de quarto, pediu para que Paco colocasse os brincos, rebolesse e risse de sua situação atual e, sob ameaça, ele executou todas as ações solicitadas. Do mesmo modo como foi tratado na fábula, Tonho repetiu as humilhações, porém com um revólver em mãos. No final da trama, revelou algo que talvez estivesse apenas no seu subconsciente:

[...]

TONHO – Cadê o alicate?

(Paco treme.)

TONHO – (*Frio.*) Vou acabar com você. Mas te dou uma chance. Prefere um tiro nos cornos ou um beliscão? Só que o beliscão vai ser no saco com o alicate. E enquanto eu aperto, você vai ter que tocar gaita.

(*Pausa.*)

TONHO – Anda, escolhe logo.

*(Paco cai de joelhos.)*

PACO – Pelo amor de Deus, não faz isso comigo. Pelo amor de Deus... Juro... Eu juro... eu não te encho mais o saco... Nunca mais... Pelo amor de Deus, deixa eu me arrancar... Eu... eu juro...

TONHO – Cala a boca! Você me dá nojo.

*(Tonho cospe na cara de Paco. Encosta o revólver na cara de Paco e fuzila.)*

TONHO – Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas.

*(Paco vai caindo devagar. Tonho fica algum tempo em silêncio, depois começa a rir e vai pegando as coisas de Paco.)*

TONHO – Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! *(Toca a gaita e dança.)* Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas!

*(Pega as bugigangas e sai dançando. Pano fecha.)* (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 133-134).

Assim, o título da peça *Dois perdidos numa noite suja* reflete a situação em que ambas as personagens se encontram. De antemão, tem-se duas personagens com histórias de vidas (infância e adolescência) diferentes, com uma atualidade (início da fase adulta) em comum: um emprego instável, no qual descarregam mercadorias de caminhões que chegam até o mercado, possuem baixa remuneração e dividem o mesmo quarto humilde para dormir. Com sonhos de melhorar a situação, combinam participar de um assalto, com a esperança de conseguir um par de sapatos, uma flauta e um pouquinho de dinheiro para começarem uma “vida nova”. Ocorre, todavia, que esse planejamento, quando executado, resultou na morte de Paco. Até mesmo Tonho, que, inicialmente, apresenta um “bom comportamento” e controle emocional, acaba por não tolerar a violência psicológica de Paco e comete um assassinato.

Cumpramos ressaltar que toda a ação dramática ocorre à noite, o que pode, numa primeira instância, ser explicado à luz dos símbolos:

A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *ideias negras*. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 640) (Grifos dos autores).

Nesse viés, “noite suja” (título da obra) também pode ser uma metáfora do período ditatorial brasileiro, marcado por um regime autoritário que durou vinte e um anos (1964-

1985) e estabeleceu a censura à imprensa e as artes, restrição aos direitos políticos e perseguição policial aos opositores do regime. De acordo com o jornalista Tiago Cordeiro (2018), da Revista Superinteressante<sup>4</sup>:

Entre 1964 e 1985, o Brasil de modernizou, mas a desigualdade social aumentou, assim como a repressão política, a dívida externa e a inflação, que voltou a ser galopante nos anos 80. A economia do país cresceu. Grandes obras viárias e de energia interligaram regiões antes isoladas, principalmente no Norte e no Centro-Oeste. [...], mas essa fase de euforia teve um preço alto: alguns setores militares e da polícia se especializaram em torturar, matar e esconder cadáveres. A censura barrava o acesso à informação e forçava os artistas a viver no exílio.

O poder (sobretudo de manipulação) da personagem Paco surge no início da peça, ao contrastar-se com a fraqueza de Tonho; porém, no decorrer da diegese, esses papéis se invertem. Em *Vigiar e Punir* (2014), de Michel Foucault, por exemplo, apresenta a forma de poder disciplinar. Após análises históricas e filosóficas, Foucault aponta que a disciplina é a maneira de fazer o ser humano se adequar uma determinada norma. “Devemos ainda nos admirar que a prisão se pareça com as fábricas, com as escolas, com os quartéis, com os hospitais, e todos se pareçam com as prisões?” (FOUCAULT, 2014, p. 219). Ocorre, todavia, que o poder disciplinar de Tonho ocorre apenas quando este muda de postura e tem uma arma de fogo em mãos.

Devido à ausência de emprego em algumas regiões brasileiras, como em cidades interioranas, muitos jovens e adultos migram para cidades maiores (como as capitais, por exemplo), em busca do primeiro emprego ou de um ofício melhor. Isso aconteceu com o Tonho, de acordo com os seus relatos, decidiu deixar os seus pais, no interior paulista, para conquistar um emprego melhor, pois tinha escolaridade (ginásial) e um curso de datilografia.

Entretanto, com a mudança de cidade, consegue apenas um subemprego, ou seja, um emprego informal, não qualificado, de baixa remuneração, sem vínculo e garantias. Descarregando caminhões diariamente, as suas roupas e o seu par de sapatos foram se deteriorando, prejudicando, no ponto de vista da personagem, a chance de conseguir um emprego qualificado e melhor remunerado.

Por meio dessa exclusão social, Tonho e Paco utilizam-se da criminalidade, com o intuito de conseguir uma reviravolta da situação atual. Porém, com o uso de uma arma de fogo, no final da peça, ocorre o assassinato de uma das personagens, vindo a reforçar a marginalidade dessas personagens. Desse modo, a exclusão social impede grupos de indivíduos, dentre eles, os marginalizados, de acessarem bens e serviços que lhe possibilitam exercer plenamente os seus direitos, como de educação, saúde, segurança e transporte.

---

4 <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-era-a-vida-no-brasil-da-ditadura/>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alberto Moravia traz, para o centro da sua narrativa (especialmente em *O terror de Roma*), personagens que se caracterizam como “tipos” humanos, os quais cresceram na capital italiana em pleno cenário de **pós-guerra**. Representam, sobretudo, a matéria-prima e abjeta retirada (sem torneios embelezadores) do cenário original. São *personas* que sobre(vivem) em uma sociedade que se caracteriza por ser moderna, aluada ou simplesmente alienada. Permeados por uma linguagem pitoresca, colorida, repleta de argúcia e de inventividade, os personagens se fundem, em uma espécie de afunilamento abissal, em seres anônimos, que se “organizam” em contendas, se relativizam e se homologam a todo instante.

Já Plínio Marcos é um dramaturgo que renovou o teatro brasileiro ao apresentar nos palcos o cotidiano e as linguagens de seres humanos marginalizados socialmente, tornando-se, desse modo, um dos escritores mais censurados na segunda metade do século XX. À época, por abordar temas árduos à realidade brasileira, acabou por se tornar um dos alvos preferenciais da censura durante os anos de 1960 e 1970, tendo assim, em torno de mais de uma dezena de peças sofridas algum tipo de sanção.

Desse modo, com justificativas moralizantes, a censura estabelecia cortes das peças, obrigando-o uma incansável luta pela liberação dos textos e dos espetáculos. As obras dramáticas de Plínio Marcos destacam-se pela denúncia e protesto contra as formas de organização social, abordando temas (ainda) considerados tabus pela sociedade, em especial a prostituição, a exploração do subemprego, a homossexualidade, a violência física e a psicológica.

Com efeito, entre o pós-guerra europeu e a ditadura militar brasileira emerge (em figuras como Alberto Moravia e Plínio Marcos) um caráter literário artisticamente elaborado, contundente, conciso, desprovido de panfletarismo e, ao mesmo tempo, “belo, áspero e intratável” (BANDEIRA, 1967, p. 246).

## REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar, 1967, p.246.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

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

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e

Lúcia Melim. 32. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42. ed. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

MORAVIA, Alberto. O terror de Roma. In: MORAVIA, Alberto. *Contos romanos*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: DIFEL, 1985.

ORICCHIO, Luiz Zanin. 20 anos sem Alberto Moravia. *O Estado de S. Paulo*. 30 mar. 2010. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/20-anos-sem-alberto-moravia/>>. Acesso em 29 jan. 2022.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PLÍNIO MARCOS. Dois perdidos numa noite suja. In: PLÍNIO MARCOS. *Plínio Marcos: melhor teatro*. Seleção e prefácio de Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003, p. 61-134.

TOTA, Pedro. Segunda Guerra Mundial. In: MAGNOLI, Demétrio (Org.). *História das guerras*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 355-390.

---

LITERATURA E MEMÓRIA COMO FAROL PARA O LEITOR:  
UMA ANÁLISE DE *AINDA ESTOU AQUI*, DE MARCELO RUBENS  
PAIVA

LITERATURE AND MEMORY AS A BEACON TO THE READER: AN  
ANALYSIS OF *AINDA ESTOU AQUI*, BY MARCELO RUBENS PAIVA

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira<sup>1</sup>  
Ricardo Magalhães Bulhões<sup>2</sup>  
Vanessa Hagemeyer Burgo<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo apresentar uma reflexão acerca da importância dos efeitos de sentido (ISER, 1996, 1999), que a maestria de Marcelo Rubens Paiva produz no manejo das potencialidades da língua em seu romance autobiográfico *Ainda estou aqui* (2015). Mais especificamente, almeja-se observar como Paiva (2015), pelo recurso ao discurso literário híbrido, pautado pelo figurativo, pelas emoções e metáforas, mas também pelo entremeio de documentos, testemunhos, entre outros gêneros textuais, consegue aproximar sua narrativa do leitor, promovendo revisões críticas da História. Constrói-se a hipótese, a partir do aporte teórico da Estética da Recepção (JAUSS, 1994; ISER, 1996, 1999), de que sua obra confronta o leitor contemporâneo, assegurando comunicabilidade.

**Palavras-Chave:** Ditadura militar; romance memorialístico; função social da literatura.

**Abstract:** This article aims to present a reflection on the importance of meaning effects (ISER, 1996, 1999) that Marcelo Rubens Paiva's mastery produces in the management of the potentialities of language in his autobiographical novel *Ainda estou aqui* (2015). We intend, more specifically, to observe how Paiva (2015), by using hybrid literary discourse, guided by figurative language, by emotions and metaphors, but also by interweaving documents, testimonies, among other textual genres, can bring his narrative closer to readers, encouraging critical reviews of history. Based on the theoretical framework of Aesthetic of Reception (JAUSS, 1994; ISER, 1996, 1999), we hypothesize that his work confronts the contemporary reader, ensuring communicability.

**Keywords:** Military dictatorship; memorial novel; social function of literature.

---

1 Professora da Universidade Estadual Paulista - Câmpus de Assis. E-mail: eliane@assis.unesp.br

2 Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: ricardoufms1@gmail.com

3 Professora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: vanessahburgo@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

O romance memorialístico *Ainda estou aqui* (2015), do escritor paulistano Marcelo Rubens Paiva (1959-), ambienta seu enredo nos anos de chumbo da ditadura Civil-Militar (de 1964 a 1985). Trata-se de uma narrativa que, relacionada aos traumas de toda uma geração, denuncia o que Giorgio Agamben (2004, p.61) chamou de “estado de exceção”. Na visão desse filósofo italiano, o que está em voga nesse estado é uma força de lei que viola direitos humanos fundamentais. Esse romance de cunho autobiográfico (PAIVA, 2015) “traduz” posições afetivas, éticas e ideológicas de uma época turbulenta, marcada pela crueldade.

Em seu relato memorialístico, o narrador com 48 anos de idade, diante do adoecimento de sua mãe – Maria Lucrecia Eunice Facciolla Paiva (1930-) –, causado pelo Alzheimer, reflete sobre a história de sua família, em especial, sobre a constituição identitária dessa progenitora que, mesmo em cenário adverso, reinventou-se e conduziu sua vida e profissão, como forma de resistência, sendo um “farol” na escuridão.

Justifica-se, então, que a narrativa se inicie na rua Turiaçu – “grande luz”, na língua tupi-guarani<sup>4</sup> –, justamente em 2006 quando esse “farol” começa a se apagar e precisa de amparo legal. Por ironia, a advogada Eunice Paiva, como ficou conhecida no exercício de sua profissão, após determinação da justiça, é interdita, no ano seguinte, aos 77 anos, tornando-se responsável pela filha mais velha e do narrador, seu único filho.

Em movimento contrário ao da perda gradual de memória de sua mãe, esse narrador situa seu relato, como forma de resistência, ora no presente, ora no passado. Nesse processo, discorre, pelo recurso à função metalinguística, sobre a importância da memória como um movimento que permite entender, iluminar, a história silenciada, como a de sua família e de tantos outros perseguidos e vitimados pela ditadura: “A memória não é a capacidade de organizar e classificar recordações em arquivos. Não existem arquivos. [...]. Uma fogueira no alto ajudaria. Mas ela se apaga com o tempo. E não conseguimos navegar de volta para casa.” (PAIVA, 2015, p.26).

Nesse romance pós-moderno (PAIVA, 2015), o discurso do narrador cativa e envolve o leitor, pelo recurso à subversão de consensos, à linguagem próxima da oralidade e ao emprego da segunda pessoa do plural – “nós” –, a qual o inclui no relato. Também o impacta, pelo explicitar da ausência de sentido provocada por um sistema que submete os sujeitos a uma realidade brutal e fragmentada, pontuada de silenciamentos e ocultações. Esse impacto amplia-se, pelo recurso à linguagem literária que atua, na ausência de arquivos oficiais e diante do gradual esquecimento de sua mãe, como forma de resgate, permanência e denúncia social, sendo capaz de conciliar o contraditório, ou seja, de manter a “luz acesa” mesmo quando o “farol” começa a se apagar, o que explica o título deste artigo.

Essa luz indica que existem perguntas sem respostas, justamente, são estas que o narrador busca na tentativa de entender o que aconteceu com seu pai, o engenheiro civil e político Rubens Beyrodt Paiva (1929-), dado como desaparecido no auge da ditadura militar. Sua família, amparada pela Lei dos Desaparecidos (nº 9140), só obteve seu atestado de óbito em 23 de janeiro de 1996, vinte e cinco anos depois dele ter sido morto sob tortura em 1971,

4 <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/turia%C3%A7u/11124/>

depois de serem prestados depoimentos dos militares envolvidos no crime à Comissão Nacional da Verdade.

O romance de Paiva (2015) estrutura-se, então, como uma busca por sentido, por respostas que, segundo a Estética da Recepção (JAUSS, 1994, ISER, 1996, 1999), assegura a comunicação, pelo englobar de problemáticas diversas, as quais a história atualiza, mas sem esgotar, pois atendem aos interesses de leitores de diferentes épocas. Com um trabalho contínuo de avanços e recuos temporais, de retomadas de descrições e afirmações lacunares que mimetizam angústias existenciais jamais solucionadas, o narrador expõe o leitor a um relato que o confronta, pois não há respostas, somente “enigmas cada vez mais problemáticos de decifrar, e que portanto são necessárias novas respostas, e até uma nova maneira de responder” (MEYER, 2007, p.110).

Nesse sentido, objetiva-se neste capítulo apresentar uma reflexão acerca da importância dos efeitos de sentido (ISER, 1996, 1999), que a maestria do escritor produz no manejo das potencialidades da língua. Mais especificamente, almeja-se observar como Paiva (2015), pelo recurso ao discurso literário híbrido, pautado pelo figurativo, pelas emoções e metáforas, mas também pelo entremeio de documentos, testemunhos, entre outros gêneros textuais, consegue aproximar sua narrativa de seu leitor, promovendo revisões críticas da História.

Constrói-se a hipótese, a partir do aporte teórico da Estética da Recepção (JAUSS, 1994; ISER, 1996, 1999), de que uma obra tanto responde aos problemas de sua época, quanto os transcende, por meio da autocontextualização, quando apresenta uma resposta que não cessa de suscitar questões ao leitor contemporâneo e aos de gerações futuras. A retórica de uma obra reside justamente na relação entre sentido literal e figurado, que se desloca durante a leitura. Nesse processo, as respostas que um leitor confere a uma obra – a concretude – são provocadas pelo próprio texto que o confronta (ISER, 1999), assegurando comunicabilidade.

Desse modo, torna-se válido refletir neste artigo, se a obra de Paiva (2015) pode, pela consciência linguística que seu narrador demonstra – tanto no nível do conteúdo de sua enunciação, quanto no da expressão, no trabalho estilístico empreendido pelo autor –, atingir, mobilizar e, pela emoção, promover em seu leitor reflexão crítica.

## EM BUSCA DE RESPOSTAS

Marcelo Rubens Paiva, em seu primeiro livro, *Feliz ano velho* (1982), constrói sua narrativa também com base em uma visão retrospectiva do passado. Para tanto, o autor rememora sua juventude em Campinas, incorporando no enredo questões ligadas à vida boêmia, suas vivências pessoais com o sexo e as drogas para remeter o leitor à história principal de fato: o dolorido processo de recuperação, após a paralisia, consequência do acidente ocorrido no dia 14 de dezembro de 1979.

Aos 20 anos de idade, o narrador-autor fratura uma vértebra ao pular de uma pedra em uma lagoa rasa. Paiva não esconde as consequências provocadas pela queda, no momento em que escreve, a paralisia repentina oferece matéria para uma autorreflexão. Como

bem lembra Philippe Lejeune, ao tratar da questão do pacto autobiográfico, “a autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (2008, p. 24). Para esse estudioso (2008), este é um critério inerente a todos os gêneros da literatura íntima, das narrativas do “eu”.

Em *Ainda estou aqui* (2015), outra narrativa do “eu”, seu narrador enfatiza constantemente o teor ilusório da memória, o que Jacques Le Goff, como historiador, disse: “aquilo que procuro lembrar e lembrar-me” (1989, p.177). Desse modo, revela-se na narrativa que a história da família brutalizada pela ditadura não se impõe somente na memória, mas determina a sua própria constituição identitária.

O trauma, a tensão e a suspensão da crença em um possível retorno do pai que, com o passar dos anos, evidentemente morre para cada um de seus filhos, é uma constante. Justamente, pela ausência de um corpo, esse pai permanece entre todos. Assim, desde as primeiras linhas, a questão identitária vem à tona, inclusive do próprio filho do narrador, revelando o poder da memória nesse processo, não da criança propriamente, mas do adulto que testemunha e registra sua história: “Meu filho não vai se lembrar de quando tinha um aninho e fazia questão de mostrar o umbigo a todos que viessem falar com ele. Só sossegava se também mostrássemos o nosso” (PAIVA, 2015, p.17).

Justamente, pela consciência da importância da memória, torna-se impactante e doloroso conviver com o adoecimento da mãe: “A memória é uma mágica não desvendada. Um truque da vida [...] Minha mãe, com Alzheimer não se lembra do que comeu no café da manhã” (PAIVA, 2015, p.18). A partir desta constatação, o narrador toma para si o papel de guardião, recordando ao leitor implícito que essa mulher, viúva aos 41 anos, atuou como “um ícone da ditadura, prova bem articulada que contestava a versão oficial. Minha mãe viva negava a mentira criada.” (p.192).

O romance, pelo intercalar temporal de passado e presente, e de fatos cotidianos e familiares aos documentados, aproxima gradualmente o leitor do cenário de horror da ditadura, revelando a opressão de uma vida marcada pela expectativa de um possível desfecho. Sua narrativa expõe a percepção do estado brasileiro sobre os supostos comunistas “indignos de viver”, cujas estratégias repressivas, como afirma Euridice Figueiredo, matava-os “como ratos” (2017, p.15).

O relato do narrador, em sua realização, subverte as concepções eufóricas da década de 1970, sustentadas por programas de televisão e resultados de campeonatos de futebol que afirmavam à grande parte da população que existia um Brasil grandioso, de celebridades que apareciam na revista *Manchete*. Assim, sua enunciação filia-se aos depoimentos dos exilados que, no exterior, relatavam torturas, recordando o desfile que a estilista Zuzu Angel, a mais famosa do Brasil, fez em Nova York, “com estampas em que havia denúncias contra a tortura e o desaparecimento de seu filho, Stuart Jones, de dupla nacionalidade” (PAIVA, 2015, p.150).

O contraste entre as duas visões sobre o cenário político e econômico do país evidencia-se na polaridade, de um lado a imagem grandiosa da nação, autorizada pelo sistema governamental; de outro, o ângulo escolhido por Paiva que retrata graves violações aos direitos humanos. Em sua construção ficcional, o romance promove uma perspectiva de outra

violência autorizada por esse sistema; a da ilusão, alienação, de grande parte da população. De modo geral, o leitor acompanha um narrador maduro que tenta se aproximar dos fatos de uma forma retrospectiva-reflexiva, que resvala constantemente em fatos, cujos limites entre a vida pública e a privada são tênues.

A organização textual, sobretudo nos dois primeiros capítulos, tem uma guinada subjetiva que afasta o relato do mero registro factual dos acontecimentos, daquele que foi um dos momentos mais repressivos da história do Brasil. O texto remete o leitor a três situações dramáticas básicas, entre elas, duas de cunho pessoal – o Alzheimer da mãe e o desaparecimento do pai –, e a terceira de esfera mais ampla, coletiva, refere-se à memória da ditadura militar brasileira.

Sobre esse período Jaime Ginzburg afirma que:

[...] em um país em que as heranças conservadoras são monumentais, e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas e reforçadas, o papel de escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos pode corresponder a uma necessidade histórica. Enquanto instituições e arquivos ainda encerram mistérios fundamentais sobre o passado recente, o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável a respeito do que ocorreu. (2007, p.44).

Desse modo, sua percepção sobre a função social da literatura coaduna-se com a do narrador, que assume o papel de guardião, farol que ilumina as verdades obscurecidas pela ausência de arquivos, documentos e pelas omissões.

O relato no romance, composto por três partes, cujas células dramáticas não estão diretamente interligadas e, por isto, podem ser lidas em qualquer ordem, assume, em alguns momentos, um estilo intencionalmente livre, cheio de digressões e fragmentos em zigue-zagues que refletem esquecimentos e lembranças. Essa estratégia mimetiza as lacunas históricas com as quais o narrador e sua família, em especial sua mãe, tiveram de conviver.

Uma cena significativa dessa denúncia pode ser notada quando Eunice Paiva é presa ao lado da filha mais velha, de apenas 15 anos de idade. A jovem é solta, mas a mãe fica retida por doze dias no DOI-Codi do Rio de Janeiro, “sem ter a menor ideia de por que fora presa nem de que o marido estava morto havia muito [...]” (PAIVA, 2015, p. 37). O aspecto mais relevante nesse relato, o qual conduz à reflexão é a compreensão de que o narrador elege tratar dos fatos, mas também expõe sua subjetividade para tratar do ilógico, tornando tênues as fronteiras entre factual e fictício.

Há na segunda parte do romance um capítulo intitulado “O telefone tocou” (PAIVA, 2015, p.115-128) que pode ser considerado como uma síntese desse ambiente social de extrema violência, encenada por meio de uma linguagem tensa, ambígua e dolorosa. Nas suas linhas iniciais, o leitor se depara com uma percepção traumática:

A voz de uma mulher pediu nosso endereço para entregar uma encomenda do Chile. Ele [o pai] não notou nada de anormal e deu. Meia hora depois, seis sujeitos armados em trajes civis cruzaram o quintal. Tensos, como se invadissem um

aparelho subversivo. Entraram pela porta dos fundos da casa de esquina. Cruzaram a cozinha, apontando metralhadoras para empregada, Maria José. Mandaram erguer as mãos. Calma, calminha... (PAIVA, 2015, p.115).

Encontram-se, nesse trecho, a denúncia da violência e o irracionalismo praticado pelos militares que não poupam nem as crianças, seus amigos e a empregada da família. Avulta por trás da situação a ironia melancólica, pela constatação da ingenuidade do pai, talvez, incrédulo quanto à violência que sobre ele recairia. A cruzeza e a crueldade afloram na memória do narrador que as reverbera no relato, sob a forma de denúncia do absurdo, da falta de sentido. Nesse ir e vir de lembranças, por meio de uma linguagem concisa e da mistura de vozes justapostas das personagens, o leitor se depara com a perplexidade da cena, em que a violência se manifesta de forma avassaladora.

O reconhecimento dessa perplexidade aparece logo em seguida, na voz de um narrador incrédulo, que esboça a tensão daquele momento crucial em sua vida:

Meus pais, ambos com quarenta e um anos, estavam lá, de maiô, prontos para ir à praia. A empregada entrou pálida. Disse para o meu pai que tinha uns homens querendo falar com ele. Ele saiu. Minha mãe continuou a ler o jornal. Ele voltou escoltado por dois militares com metralhadoras e disse: – Amorzinho, fica calma (PAIVA, 2015, p. 115).

O leitor se depara, então, com a encenação de um momento traumático que, para o narrador, jamais cessará: “O feriado de 20 de janeiro de 1971 é um dia que não tem fim. Demoramos para entender por que esse dia existiu e foi daquele jeito” (PAIVA, 2015, p.115). Esse fato determinou toda a história da família, sempre marcada pela incerteza, pela instabilidade, pelo constante risco, provocando um desconforto infundável. Em especial, nas décadas de 1970 e 1980, em que a ausência de explicações sobre o paradeiro do pai promove nas personagens a sensação de irrealidade.

Na própria cena da invasão pelos militares, prevalece a ausência de sentido:

Tomado o aparelho (telefone), fizeram perguntas, trocaram informações por rádio, até informaram que o levariam para prestar um depoimento. Coisa de rotina. Ele pediu para se trocar. Subiu com dois agentes. O resto da família ficou na sala. Ele se vestiu acompanhado pelos dois, colocou terno e gravata. Minha irmã Nalu chegou com Cristina, enteada de Sebastião Nery, também deputado cassado. Deram uma paradinha em casa, pois iriam à praia depois. Não entenderam o que acontecia. Nalu subiu e viu meu pai se vestindo, estranhou o figurino formal para um dia de sol e feriado. (PAIVA, 2015, p. 116).

Essa sensação manifesta nos discursos dos membros da família trunca a narrativa, confrontando o leitor com vozes que não entendem o que está acontecendo e com imagens fortes provenientes de um ambiente tenso. Na trama, prevalece a situação paradoxal, som-

bria, em que um narrador incrédulo observa e resgata, pelo discurso memorialístico, fragmentos de discursos enunciados naquele dia e nos posteriores.

Nesse processo, a tensão o acompanha, revelando a mudança repentina na tranquila atmosfera familiar para a “invasão” também do medo, da insegurança, com a consequente perda da presença do pai, a qual promove a instabilidade emocional, social e financeira em seus familiares. Nessa ambientação, cabe à mãe guiar a família em uma nova ordem. Para tanto, volta a viver na casa de seus pais com seus cinco filhos e reinventa-se, ao cursar a faculdade de Direito e exercer a advocacia como luta contra injustiças de toda ordem.

A composição de *Ainda estou aqui* (2015), marca-se pelo trauma vivido, mas também por aquilo que não consta em documentos, por isto recupera-se na narrativa as impressões de um “eu” que retrata em seu discurso a tensão inerente à prisão, a desorientação da família diante do inusitado e do comportamento indiferente e agressivo dos militares.

Como se pode notar, relatar o absurdo conduz a um efeito de mal-estar, que acompanha o narrador para a vida toda. Em seu resgate pela memória, esse telefone “ainda” toca. Conforme assinala Karl Erik Schollhammer, é preciso entender melhor, na prosa contemporânea, a exploração do recurso poético, observá-la “como produção performática dessa realidade, como procura de efeito de realidade que ultrapassa a ilusão referencial do realismo, introduzindo o real na escrita” (2009, p.80). Em outro texto que se aproxima da mesma questão, Schollhammer destaca que os contemporâneos se opõem ao realismo histórico que nutria a utopia de uma linguagem neutra e distanciada, “na qual o mundo visível pudesse se refletir sem distorção”, essa oposição advém do desejo de aproximação “da afetividade oral e tátil da percepção sensível, condensada na poeticidade opaca das palavras” (2012, p.143).

Em sua realização romanesca, Paiva (2015) resgata o “espaço social”, o contexto histórico e ideológico, posicionando-o ao lado do “espaço psicológico”, da “atmosfera” vivenciada e exposta na trama, por meio de “projeções sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores” (BRANDÃO, 2013, p.24). Na narrativa, o relato assume uma voz que trata dos eventos traumáticos ocorridos na década de setenta, contudo, sem distanciamento, pois a vivência funde-se à confiança no exercício estético. Assim, na trama, fatos históricos posicionam-se ao lado dos vivenciados, suscitando que a subjetividade do narrador se posicione entre ambos, em especial, em relação à violência de que ele e sua família, assim como os brasileiros foram vítimas.

Para Jaime Ginzburg, a violência causa traumáticos impactos tanto individuais como coletivos, suas consequências “alcançam danos em dor corporal, nas relações entre corpo e linguagem, no campo da memória e na capacidade de percepção” (2012, p.15). Justamente, esses elementos manifestam-se na obra de Paiva (2015), por meio da configuração de seu narrador e das demais personagens, como testemunhas que denunciam o que contextos autoritários têm por tradição omitir.

O traço marcante da ficção sob análise é a retomada de um fato histórico, o passado da ditadura no Brasil, tendo como artimanha ficcional a ambiguidade que escava o fato passado para questioná-lo. O autor aproxima fatos do chamado universo histórico do universo ficcional, os quais apontam para estratégias enunciativas do gênero autobiográfico. Para tanto, explora inclusive os paratextos da obra, expondo uma foto em preto e branco de seus pais no saguão de um aeroporto (PAIVA, 2015, p.7), seguida, em outra página, de uma dedi-

catória afetiva que manifesta em alcunhas carinhosas: “Para minhas irmãs Veroca, Eliana, Nalu e Babiu” (p.9). Além disso, fecha o livro com peças processuais que são elucidadas pela “nota do autor” (p.295).

A primeira dessas peças (PAIVA, 2015, p.265-283) é composta pelo texto praticamente na íntegra da denúncia feita pelo Ministério Público ao Judiciário para instauração de processo crime contra os militares que mataram sob tortura o pai do narrador. A segunda (p.285-293) retrata a decisão do juiz, enquanto representante do Judiciário, de receber e acatar a denúncia para que se instaure o processo crime. Fecham essas peças a nota em que se afirma:

O caso Rubens Paiva está longe terminar. Em 25 de setembro de 2014, o advogado Rodrigo Roca, que defende os militares acusados de homicídio e ocultação de cadáver do ex-deputado Rubens Beyrodt Paiva, protocolou uma reclamação no Supremo Tribunal Federal (STF), para que seja extinta a Ação Penal. (PAIVA, 2015, p.295)

Nessa nota, o narrador explica que o advogado alega ter prescrito o processo crime, pois a Lei da Anistia perdoou crimes cometidos por militares e guerrilheiros durante a ditadura. Esses paratextos conferem legitimação ao relato, mas também reforçam a tese central que sustenta o romance, de que o crime contra o pai do narrador não pode prescrever nos autos, nem na memória nacional, porque não atingiu um indivíduo de forma isolada, mas a um coletivo, composto por outros brasileiros injustiçados.

## FECHANDO E ABRINDO AS CORTINAS

Pela leitura do romance *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, o leitor é convidado a lidar com um relato autobiográfico, contextualizado no período da ditadura, o qual se configura por meio de *flashes* retirados de angustiantes lembranças. Em um movimento de avanços e recuos temporais, quase sempre entrecortados de falas e relatos de personagens secundários, o passado aparece sempre aberto a novas especulações, na medida em que está fincado no tempo da memória.

Essa memória vacilante, permeada de lacunas, em especial da falta de sentido para os fatos vivenciados, resgata o essencial e comprova a tese do narrador de que não há prescrição de um processo crime, se este afetou de forma incontornável sujeitos, seus familiares, enfim, o coletivo, marcando inclusive a história de um país.

Como se pôde notar, o discurso do narrador tem potencialidades para cativar e envolver o leitor, pois assegura a comunicabilidade, mantendo-o atento ao relato na busca por respostas que, embora, sejam atualizadas pela história, não se esgotam. A maestria do escritor também cativa o leitor, pela mescla no relato entre o discurso ficcional e o documental. Nesse processo, avulta a função social do romance de Paiva (2015), de aproximar a narrativa de seu leitor, promovendo revisões críticas da História, nas quais tanto responde aos pro-

blemas de sua época, quanto os transcende, por apresentar uma resposta que não cessa de suscitar questões ao leitor contemporâneo e aos de gerações futuras.

Em síntese, a obra de Paiva (2015), pela consciência linguística demonstrada pelo seu narrador – tanto no nível do conteúdo, quanto no da expressão –, atinge, mobiliza e, pela emoção, promove em seu leitor reflexão crítica. Assim, atua como um persistente “farol” que, “ainda”, busca iluminar pontos obscuros da História, com a finalidade de um dia também assegurar a justiça.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo, Perspectiva; Belo Horizonte, Fapemig, 2013.

BRANDÃO, Luis A. B.; OLIVEIRA, Silvana P. de. *Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis*: São Paulo, Martins Fontes, 2001.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A Literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de Leitura da Narrativa. In: BONICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p.33-58.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*. São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012

GINZBURG, Jaime. Memória da Ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, v. 15, p. 43-54, dez. 2007.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. vol. 2.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. vol. 1.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LE GOFF, Jacques. O desejo pela história. In: PIERRE, Nora. *Ensaio de ego-história*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 171-235.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes- Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MEYER, Michel. *A retórica*. Trad. Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto, os caminhos do realismo performático. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.133-145.

---

## MESTRE DO RPG: DO REFLEXO DO NARRADOR AO PRISMA DA NARRATIVA RPG MASTER: FROM THE NARRATOR'S REFLECTION TO THE NARRATIVE PRISM

João Luis Pereira Ourique<sup>1</sup>  
Jeean Karlos Souza Gomes<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo propõe uma discussão sobre a categoria do mestre de *Role Playing Game* (RPG) em comparação com o narrador na perspectiva de Walter Benjamin. Em virtude de serem categorias distintas, é importante salientar as diferenças entre mestre e narrador, ainda que para esta reflexão o mestre do jogo pode ser visto como uma imagem do narrador literário. Dessa forma, assim como em qualquer espelho, o reflexo não é idêntico ao objeto real. Enquanto que o narrador benjaminiano se sustenta na sabedoria, o mestre não *possui* a sabedoria mencionada, mas amplia sua atuação para além da condução dos jogadores/personagens dentro da história, abrindo espaço para que colaborem com a construção da narrativa. O mestre do RPG é um duplo anfitrião: como aquele que recepciona seus jogadores para o desenrolar do jogo e como *ouvinte* ao receber as outras narrativas, provérbios e experiência para compartilhar e oferecer suporte ao seu grupo para o jogo acontecer. As narrativas, por sua vez, podem ser comparadas às cores, pois as diversas aventuras se misturam como em um prisma, podendo se tornarem uma só ou então se multifacetarem em várias *tonalidades* de histórias. Nessa perspectiva, assim como o narrador, o mestre do RPG resgata, em alguns aspectos, o hábito de contar histórias. Essas discussões visam embasar uma proposta de ensino de literatura a partir do RPG, na qual o texto literário se aproxima da noção de jogo com base nas reflexões de Wolfgang Iser e em elementos da teoria da Estética da Recepção.

**Palavras-chave:** Narrador; Narrativa; Literatura; RPG.

**Abstract:** This paper proposes a discussion about the master of the Role Playing Game (RPG) comparing with Walter Benjamin's concept of narrator. Because they are distinct categories, it is important to highlight their differences and to demonstrate how the RPG master can be seen as an image of the literary narrator. Thus, as in any mirror, the reflection doesn't identical to the original. While the Benjamin's narrator is based on wisdom, the RPG master creates conditions for the players to collaborate with the construction of the narrative. The RPG master is a dual-function host: when he welcomes players and when he hears the others stories to return as part of the game. The narratives, in turn, can be compared to colors, because the different adventures mix as if a prism, acquiring several shades of stories. Like the narrator, the RPG master rescues, in part, the habit of storytelling. These discussions aim to support a proposal for teaching literature from RPG, in which the literary text approaches the notion of game based on the reflections of Wolfgang Iser and elements of aesthetics of reception

**Key words:** Narrator; Narrative; literature; RPG.

---

1 Professor da Universidade Federal de Pelotas. E-mail: jlourique@yahoo.com.br

2 Doutorando na Universidade Federal de Rio Grande. E-mail: jeeankarlos@hotmail.com

## 1. CONTAR/CONSTRUIR UMA HISTÓRIA: NARRAR EXPERIÊNCIAS

Transmite-se oralmente uma frase de Schuler. Em todo conhecimento, disse ele, deve estar contido um mínimo de contrassenso, como os antigos modelos de tapete ou de frisos ornamentais, onde sempre se pode descobrir, nalgum ponto, um desvio insignificante de seu curso regular (BENJAMIN, 2012, p. 271).

Observando as semelhanças e as nuances entre o mestre<sup>3</sup> do RPG - *Role Playing Game* (Jogo de Interpretação de Papéis) e o narrador, buscamos fazer um estudo sobre suas potencialidades e suas peculiaridades nos apoiando no ensaio *O Narrador*, de Walter Benjamin. Porém, o que pretendemos aqui não é equiparar narrador e mestre, mas sim apontar como o mestre pode se apresentar como um reflexo do narrador proposto por Benjamin.

Partimos da necessária compreensão de que narrador e mestre são categorias distintas. O primeiro está inserido no campo da Teoria Literária, enquanto que o segundo se situa no universo do RPG de mesa. A mesa é entendida aqui como um lugar onde indivíduos se reúnem para jogar, sendo composta por múltiplos jogadores e um deles desempenhando o papel de mestre. O RPG, com a maioria das suas regras como conhecemos até a atualidade, surgiu na década de 70 do século XX nos Estados Unidos. Foi idealizado por Gary Gygax e Dave Arneson e inspirado no jogo de tabuleiro WAR. O RPG é um jogo em que seus participantes interpretam uma personagem, que ganha vida nos mais diversos mundos de cenário medieval a futurístico. Com o lançamento de *Dungeons and Dragons*, em 1974 nos Estados Unidos, o jogo de mesa ganhou notoriedade e, assim, espalhou-se por vários países. Ao contrário da maioria dos jogos, ele é mais colaborativo do que competitivo, pois o grupo de jogadores precisa se ajudar para alcançar um objetivo comum.

Podemos argumentar que, analisando de forma ampla, existe um diálogo entre Teoria da Literatura e RPG. O jogo de interpretações de papéis carrega várias categorias da literatura que compõem e estruturam sua narratividade, a saber: personagem, ação, clímax, enredo, foco narrativo e narrador. E é essa última categoria que possui a relação mais aparente com o mestre do RPG. Para Franco Jr. “o narrador é uma personagem que se caracteriza pela função de, num plano interno à própria narrativa, contar a história presente num texto narrativo.” (2003, p. 40). Logo, mestre e narrador se equiparam porque os seus papéis, simplificando, se situam no âmbito de uma história a ser contada. Contudo, o ato de narrar é inerente ao ser humano e dialoga com a profundidade da representação e da imitação. Esses elementos profundos, que constituem a mimesis, são considerados como um bem humano fundamental<sup>4</sup>, tendo em vista a presença de um eu em formação vislumbrado no outro narrado. Assim, podemos entender esse ato de ‘narrar’ a ação do jogo também como uma for-

3 O mestre do jogo é responsável por conduzir a narrativa, ou seja, ele narra uma história em construção, cuja participação das personagens interfere no andamento da ação no decorrer do jogo.

4 Essa questão é discutida por Günter Gebauer e Christoph Wulf da seguinte forma: “O conceito de mimese encontrou ressonância na teoria do homem. Este conceito descreve um outro modo de fazer além daquele puramente racional: a produção de artefatos, em que são sublinhados particularmente os aspectos corporais, perceptivos e emocionais, assim como o temporal. Sob o ponto de vista da mimese, busca-se uma outra forma de ação humana que tenha como ponto central a práxis de ação e a relação com outras pessoas.” (2004, p. 25).

mação cultural (*Bildung*), capaz de ligar os diversos campos da cultura (música, literatura e artes plásticas, por exemplo) num jogo de imagens em que a formação se dá por *mimesis* ou imitação transfigurada.

## 2. A NARRATIVA NOS DIAS ATUAIS

É difícil parar nos dias de hoje e contar uma história. A pressa e a cobiça pelo consumo nos deixam ludibriados nesta sociedade de valores puramente capitalistas. Tal sociedade, ao se pautar neste modelo consumista, nos priva desta experiência empobrecendo-nos na arte de narrar. Ao nos distanciarmos da narrativa, também nos distanciamos da experiência.

Walter Benjamin (1994) já observava que a arte da narrativa estava em declínio, sendo substituída pela informação que conforma nossas consciências. Ao olharmos para o cenário atual, o quadro parece ter se avançado; a informação ganhou mais fôlego do que havia na época do teórico alemão, basta observarmos para as mais distintas informações chegadas até nós por e-mail, rede social, televisão etc. Benjamin previa que:

Cada manhã nos traz as novidades do globo terrestre. E no entanto somos pobres em histórias de espanto. E porquê? Porque não há acontecimento que nos chegue sem estar impregnado de explicações. Por outras palavras: quase de mais nada que acontece aproveita à narração, quase tudo à informação. De facto, já é meio caminho andado na arte da narração *reproduzir uma história libertando-a de explicações*. (2004, p. 257) (grifos nossos).

Diferente da informação, a narrativa do RPG é desprovida de explicações, ocorrendo, portanto, a narrativa em si. E em cenários com tanta informação as pessoas perderam ou não aprenderam a narrar. Diante disso, é justificável encontrarmos mais jogadores do que mestres de RPG, pois essa função demanda um tempo maior de dedicação. Esse, porém, não é o único fator, ainda evocando Benjamin: “Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza” (1994, p. 197), as pessoas perderam o hábito de narrar, não sabem como conduzir uma história, elas parecem distanciadas de uma característica que nos acompanha desde os tempos pré-históricos. Logo, estão perdendo o gosto de contar histórias no sentido de resgatar a troca de diálogo, perdendo, pouco a pouco, a capacidade de enraizar-se e conhecer seu povo, seus costumes e sua cultura. Os indivíduos se afastam pouco a pouco também das narrativas contadas por pais e avós em roda de conversa em que a experiência era passada de geração em geração. Hoje, muitos estão conectados ao *smartphone* e, ao visitar a casa de amigos, na primeira oportunidade perguntam: “Qual é a senha do *wi-fi*?”.

Levando em consideração a perspectiva benjaminiana, tal abordagem sustenta a experiência como sendo o processo de construção de uma consciência histórica as pessoas se encontram distanciadas da experiência e a narrativa perde o seu lugar, que lhe é devido, portanto, ela parece morrer, e assim, o processo de “intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198) está desaparecendo.

A sociedade é preenchida por excesso de trabalho, excesso de informação e não sobra tempo para se praticar a arte de narrar, algo tão simples e inato ao ser humano. Perante este caos, uma esperança ainda perdura: RPG. Esse jogo, com suas sessões mais simples entre amigos ou até mesmos grandes eventos, contribui com a narrativa não deixando-a ser extinta. O jogo de mesa favorece ao hábito de criar ficção e assim, “Os participantes redescobrem a arte ancestral de criar, ouvir e contar histórias” (MARCATTO, 1996, apud PAVÃO, 2000, p. 3).

### 3. MESTRE, ESPELHO DO NARRADOR E PRISMA DA NARRATIVA

As semelhanças entre mestre e narrador são nítidas, basta observarmos os dois campos de suas “atuações”. É interessante, antes de mais nada, trazer a perspectiva de Iser acerca do texto literário entendido como jogo:

o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações (ISER, 2002, p.107).

Partindo dessa premissa, no texto literário, o leitor assume um papel ativo de imaginar, interpretar e ressignificar o mundo apresentado na ficção através do narrador literário. No jogo de RPG, o jogador assume essa categoria responsável por imaginar, interpretar e ressignificar o mundo do jogo descrito através do mestre, portanto, texto e jogo são semelhantes, no sentido de que tanto o leitor quanto o jogador contribuem para a fluidez da história. Direcionando a discussão para o mestre e o narrador, eles são comparados neste sentido: o narrador descreve o mundo ao leitor e o mestre descreve o mundo ao jogador, ambos nos narram história “*como se fosse realidade.*” (ISER, 2002, p. 107).

Imaginando uma típica mesa de RPG em que um grupo de pessoas se reúnem com o intento de compartilharem narrativa(s), o mestre, por sua vez, desempenha o papel de criar e histórias, personagem e também de encenar todas as suas personagens criadas, de acordo com Pavão:

O mestre é um sujeito semi-eleito, para ser aceito é preciso que disponha de certos atributos que, de acordo com sua atuação no jogo, encontram-se fortemente associados à própria função narrativa tais como: criatividade, rapidez, capacidade de descrição, conhecimento de estruturas de narrativa, bagagem cultural, leitura, cultura geral, certos valores éticos como capacidade de cooperação, de aceitar as contribuições dos jogadores, bem como alguma dose de senso de humor. (2000, p. 6).

Logo, ele não pode se ater a contar apenas a sua história, mas sim compartilhar as diversas histórias com o resto do grupo, algo similar do que Benjamin escreveu: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.”(1994, p. 201), seguindo esse raciocínio, o mestre precisa preparar o jogo, porém ele não deve querer apenas a sua história em cena, pelo contrário, deve oferecer suporte aos jogadores para completarem a narrativa. Assim como o mestre, o narrador literário deixa espaços para o seu leitor completar a obra, jogador e leitor participam nesse processo ativo de leitura e jogo. Com essa forma de incorporar as narrativas em uma narrativa, a história narrada ganha formato e como escreve Amaral, Ximenes e Brandão:

[...] Os seus participantes imaginam as cenas descritas pelo mestre e verbalizam as ações do seu personagem, no decorrer da trama. Visando definir o que é possível ou não de ser realizado por cada personagem, existem regras que definem que habilidades cada personagem possui e como podem ser utilizadas. Essas regras também determinam testes, feitos a partir da rolagem de dados, para definir se as ações são realizadas com sucesso ou não.(2014, p. 4)

Cada narrativa, assim como as cores, possui sua própria tonalidade, ao misturarmos duas cores: azul e amarelo, por exemplo, uma nova cor surge, a verde; com a narrativa acontece um processo similar, ao mesclarmos duas ou mais delas, uma outra se forma e assim como a nova cor, a nova narrativa também carrega a sua própria tonalidade e idiossincrasia. Com as misturas das diversas narrativas, o intercâmbio de experiências é constante

O narrador, ao interpretar a história, dá sentido a ela e, com isso, o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação, como a criação, a invenção e a novidade. O mestre, sendo o reflexo do narrador, desempenha um papel parecido, ele, ao interpretar o jogo junto com o seu grupo, cria, inventa e, desse modo, a narrativa faz parte da sessão de jogo.

Todavia o mestre é apenas um reflexo não idêntico do narrador, pois o mestre não compartilha sabedoria e a sua história a ser contada, pois, como já foi mencionado, depende da colaboração de outros indivíduos. Pode-se, assim, imaginar o mestre com um prisma em seu poder do qual utiliza as distintas tonalidades, entendidas aqui como histórias, e, ao atravessarem esse prisma, transformam-se em uma única cor, ou seja, uma única história. Sob outro enfoque, o mestre pode colocar o prisma da narrativa diante da luz e, como as cores, as histórias se espalham, fazendo com que, nesse processo, outras narrativas se formem oriundas de um único ponto.

Partindo da perspectiva de Benjamin: “O senso prático é uma das características de muitos narradores natos.” (1994, p. 200). Ele, pois, assume o papel de estudar, de buscar informações visando dar continuidade à(s) história(s). Assim, afirmamos que o mestre deve ser o mais experiente do grupo, porque o seu papel possui maior responsabilidade do que os demais participantes da mesa.

Em uma sessão, geralmente, há uma necessidade de improvisar, logo, o mestre precisa ser astuto para não demonstrar em quais momentos ele lançou a improvisação diante

de seus jogadores. Ao serem consideradas as diferenças e semelhanças entre o narrador e o mestre, é importante mencionar que enquanto o narrador possui o controle da história na narrativa, o mestre possui um domínio relativo que é percebido mediante a necessidade de demonstrar segurança diante das narrativas surgidas, mesmo aquelas que fogem de seu planejamento. Um contador de histórias, por sua vez, encanta a todos com suas narrativas mágicas e fantasiosas, mesmo sem nunca ter estudado para isso. Um mestre também não faz curso antes de narrar. Contudo, suas histórias podem ser inesquecíveis na medida em que alcança todos do grupo pela linguagem e aventuras vívidas e vividas<sup>5</sup>.

Os mestres geralmente possuem uma certa bagagem de leitura, uma vez que o jogo exige determinadas leituras, como por exemplo, o livro de regras. Em alguns sistemas, o nível de leitura é ainda maior, como é o caso do já citado *Dungeons and Dragons*, que são necessárias as leituras de três livros, um destinado ao mestre, outro ao jogador e outro aos monstros.

A sabedoria de um mestre pode ser adquirida lendo livros, por exemplo, ou consultando outros suportes, como a internet; pode ser raro encontrar alguém que saiba e esteja disposto a narrar, entretanto, entrecruzar o atual e o antigo é uma forma de enfrentarmos a dificuldade do presente e é justamente com a narrativa que construímos nossa história. E como afirma Kearney:

Contar histórias é, certamente, algo de que participamos (como atores), assim como algo que fazemos (como agentes). Estamos sujeitos à narrativa assim como somos sujeitos da narrativa. Somos feitos pelas histórias antes mesmo de conseguirmos criar nossas próprias histórias (2012, p. 428).

Um mestre deve cativar seus jogadores, assim como um narrador procede, nos guiando pela concepção benjaminiana de que o “grande narrador tem sempre suas raízes no povo” (1994, p. 214), as raízes populares que dão sustento ao mestre possibilitando continuidade à arte da narrativa. As *perfeitas imperfeições* das narrativas populares e das histórias construídas pelo próprio grupo dialogam constantemente, não permitindo a quebra da sua autenticidade pela formatação única aos padrões, conforme a citação que complementa a epígrafe deste artigo:

Em outras palavras: o decisivo não é a progressão de conhecimento em conhecimento, mas o salto em cada conhecimento isolado em si. É a marca imperceptível da autenticidade que os distingue de todos os objetos em série fabricados segundo um padrão. (BENJAMIN, 2012, p. 271).

O importante é perceber as nuances das várias narrativas que podem ser comparadas aos tapetes construídos pelas mãos do artesão. As histórias criadas no ambiente do RPG, entretanto, são cosidas por mestre e jogador, tornando esse processo coletivo. Em algum

---

5 Vividas, pois o RPG tem o seu lado teatral, portanto os jogadores se sentem como estivessem realmente vivendo as histórias de suas personagens. Entre os jogadores, a parte da encenação é chama de role *playing*, em tradução livre, significa interpretar papéis.

ponto, porém, é possível notar um desvio, assim como na superfície do tapete, a primeira vista pode ser encarado como um defeito, mas logo é percebido como parte inerente da narrativa, tornando-a única a cada vez que é contada e reinventada. Cada um acrescenta retalhos e fios para o objeto final e “[...] É isso que faz da existência humana um tecido costurado por histórias ouvidas e contadas.” (KEARNEY, 2012, p. 428).

#### 4. LIVROS E HERÓIS: PROPOSTA DE ENSINO DE LITERATURA A PARTIR DO RPG

A partir da metodologia do jogo de RPG, propomos uma didática de ensino de literatura seguindo essa linha<sup>6</sup>. Dessa forma, o professor de literatura assume o papel do mestre/narrador. Enquanto mestre, o professor tem que planejar e propiciar o espaço aos alunos terem experiência com as obras literárias. Enquanto narrador, ele é o sábio que passa experiência e escuta atentamente as outras narrativas dos demais.

Levando em consideração o que escreve Iser: “Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo.” (ISER In: JAUSS et al, 2002, p. 107), o texto é entendido, então, como um jogo em que os leitores fazem uma participação ativa no processo de leitura. Portanto, cada leitor acaba construindo um significado para determinada obra, estabelecendo-se, assim, uma relação muito próxima entre autor, texto e leitor. Sendo o RPG um jogo aberto, em que cada um dos jogadores assume uma personagem, sua ação foi mesclada com a literatura, revelando uma aproximação importante para a compreensão das diversas histórias que se entrecruzam.

Os jogadores puderam, assim, ter uma experiência de leitura diferente e mesmo aqueles interessados apenas no jogo, também puderam *jogar* com os textos. Quando os jogadores/leitores decidiam por um novo rumo para um desfecho de uma narrativa, percebiam as nuances e aspectos formais e de conteúdo que remetiam a um jogo não apenas de palavras, mas de perspectivas e decisões variadas e sempre renovadas. As reflexões decorrentes das atividades despertaram um interesse pela leitura de obras literárias e também qualificaram um olhar crítico e interpretativo acerca dos contextos históricos e culturais que foram abordados. Um exemplo é o poema “O navio negreiro”, de Castro Alves. A partir desta obra foram abordados o contexto da escravidão e o movimento literário do Romantismo no Brasil. Os participantes encararam o texto como épico e isso é explicado pelo fato de que a obra foi usada como prólogo da aventura do jogo. O poema foi ressignificado desta forma:

Mestre: — Nossos aventureiros, depois de terem embarcado em um navio negreiro clandestino rumo ao novo mundo, estão agora em alto mar. Um Albatroz sobrevoa um barco...

‘Stamos em pleno mar... Do firmamento  
Os astros saltam como espumas de ouro...

<sup>6</sup> Essa metodologia foi aplicada como projeto de extensão na Universidade Federal de Pelotas e seu conteúdo pode ser acessado pelo seguinte endereço: [http://panoramaliteraturabrasileira.blogspot.com/2017/03/o-role-playing-game-e-o-imaginario-do\\_29.html](http://panoramaliteraturabrasileira.blogspot.com/2017/03/o-role-playing-game-e-o-imaginario-do_29.html)

O mar em troca acende as ardentias,  
— Constelações do líquido tesouro...  
(...)  
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...  
Qual dos dois é o céu? Qual o oceano?...  
(...)  
Donde vem?... Onde vai?... Das naus errantes  
Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?  
Neste Saara os corcéis o pó levantam,  
  
Galopam, voam, mas não deixam traço.<sup>7</sup>

Nesta parte o poema foi intercalado com as ações livres das personagens, que incluem olhar para o horizonte, conversar com a tripulação, ler livros para aprimorar seus conhecimentos, etc. Os versos foram apresentados usando a licença poética para se adequarem às ações, afinal o RPG é uma história colaborativa. Sendo assim, o capitão do navio se chamava Vasco da Gama e a sua fala também foi construída a partir de versos do poema:

— Homens, quero ouvir o “Tinir de ferros... estalar do açoite.../ Legiões de homens negros como a noite, Horrendos a dançar... // Negras mulheres, suspendendo às tetas./ Magras crianças, cujas bocas pretas/ Rega o sangue das mães” (ALVES, 1995, p. 183).

Com tal fala, os jogadores ficaram espantados, alguns afirmaram conhecer o poema, nunca tinham, porém, prestado atenção nesses versos, a encenação desses trechos provavelmente despertou maior atenção para as entrelinhas da obra. Com a descrição desse cenário, os jogadores decidiram intervir naquela injustiça e logo arquitetaram um motim para libertar as pessoas do porão do navio. Como no jogo de mesa as situações são decididas pelos dados, os jogadores tinham que rolá-los e tirar um número alto, o que não ocorreu. O motim, então, foi por água abaixo e tanto personagens quanto jogadores perceberam a impossibilidade de se rebelar em navio negreiro.

O segundo exemplo foi o soneto “Descrevo o que era realmente naquele tempo a cidade da Bahia”, de Gregório de Matos. Com o enredo da aventura em andamento, as personagens dos jogadores viajaram para a Bahia e, através dos versos de Gregório, o estado foi descrito. Ao cruzarem a fronteira, o mestre narrou a cena das personagens cavalgando e ao mesmo tempo declamou o poema do escritor barroco:

A cada canto um grande conselheiro,  
Que nos quer governar a cabana, e vinha,  
Não sabem governar sua cozinha,  
E podem governar o mundo inteiro.

Em cada porta um frequentador olheiro,  
Que a vida do vizinho, e da vizinha

---

7 – Versos retirados das primeiras estrofes do poema “O navio negreiro”, de Castro Alves. In: **Grandes poemas do Romantismo brasileiro**. Introdução e seleção Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 180.

Pesquisa, escuta, espreita, e esquadrinha,  
 Para levar à Praça, e ao Terreiro.  
 Muitos mulatos desavergonhados,  
 Trazidos pelos pés os homens nobres,  
 Posta nas palmas toda a picardia.  
 Estupendas usuras nos mercados,  
 Todos, os que não furtam, mui pobres,  
 E eis aqui a cidade da Bahia. (MATOS, 1997, p. 24-25)

Ao final da sessão, foram realizados momentos de leitura que permitiram estudar o movimento Barroco e o autor pela obra que integrou a aventura dos jogadores/personagens. Durante a discussão, a terceira estrofe do poema foi questionada pelos participantes se seria considerada literatura. O mestre, agora deixando para trás sua função dentro do RPG para atuar no espaço da docência, direcionou a discussão para todos exporem suas inferências, colaborando com as observações de que cada homem faz parte de seu tempo histórico e que, mesmo uma obra apresentando traços racistas, não poderia ser deixada de lado, devendo ser estudada e entendida no seu momento histórico vivido, considerando suas condições e contextos de produção e recepção.

Os jogadores (agora no papel de leitores críticos), por meio do RPG, estavam questionando o cânone, porém reconhecendo que ele faz parte da cultura e da história da literatura. Diante aos exemplos, pode-se observar que os textos literários foram permeados pela narrativa do jogo, fazendo com que os integrantes ficassem imersos no mundo construído e nas obras ali relacionadas.

O terceiro exemplo que citamos adquire um sentido mais amplo em virtude do reconhecimento da obra utilizada por um dos jogadores e seu diálogo com o mestre. Trata-se da personagem Brás Cubas, da obra de Machado de Assis. Para inserir essa personagem na aventura, extraímos a cena do capítulo “O Vergalho”, do romance “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. O mestre, portanto, descreveu e criou o ambiente necessário para a interação do grupo. Iniciando o jogo, as personagens que decidiram seguir caminho se deparam com a cena do Prudêncio maltratando um homem negro, seu escravo. A descrição despertou atenção das personagens e logo resolveram investigar. Quando um membro do grupo perguntou a razão de tanta violência, Prudêncio, então, respondeu: — É só um negro bêbado e que merecia uma lição. As personagens ficaram revoltadas com aquilo e perguntaram se ele não via semelhança entre ele e a pessoa em quem estava batendo. Prudêncio respondeu que ele é apenas um negro de sua propriedade e podia fazer o que bem entendesse, afinal dava comida e moradia para ele, o que mais ele iria querer? Essa indiferença despertou a fúria do grupo que ficou a ponto de atacar Prudêncio. Porém, antes das personagens dos jogadores agirem, chega Brás Cubas.

Vestido de terno preto e com chapéu, Brás pergunta a Prudêncio o que estava acontecendo e pede para perdoar o pobre coitado, Prudêncio, por sua vez, mostra respeito a Brás e, portanto, lhe obedece. Neste ponto houve uma interação não programada: um dos participantes, que já tinha lido o romance, falou: “Você é o Brás Cubas?”, o mestre teve que improvisar: “Sou sim, como sabe meu nome, rapaz? Talvez seja por causa dos meus negócios.”, a personagem do jogador continuou: “O senhor é formado em medicina?” Brás responde: “Não, sou formado em direito”. Como esse participante já tinha lido a obra, deu

para explorá-la para além do planejado, de uma forma que o espaço foi propiciado para que a personagem do jogo deixasse o agora leitor explicar o que estava se passando. O jogador, então, falou que era um livro de Machado de Assis e essa personagem de terno encontrada na rua era o protagonista da obra.

A leitura dos textos, portanto, era um elemento importante para o andamento da aventura, pois a não leitura poderia comprometer a fluidez da sessão. As decisões dos jogadores também dependiam da leitura, pois os desfechos das obras, como se trata do RPG, poderiam ser alterados completamente, sendo o final da sessão dedicado à análise e interpretação das obras. Neste momento, as obras vistas no encontro/sessão eram resgatadas e comentadas para dar uma contextualização fora do ambiente do jogo (autores, principais características, movimentos e períodos literários, etc), permitindo que ocorresse a discussão em grupo. Para que as discussões não ficassem restritas às sessões e aos debates realizados após as atividades dos jogos, os participantes foram convidados a registrarem seus comentários no blog: <http://panoramaliteraturabrasileira.blogspot.com/>. Nesse espaço os participantes puderam expressar suas opiniões acerca do projeto. Seguem abaixo dois comentários:

11 de junho de 2017 22:03

É realmente muito interessante a junção da literatura ao jogo de RPG, fa-se uma moldura da realidade, adaptada ao jogo e ligada, diretamente, ao cenário das narrativas literárias. Ao ler os trechos indicados, percebemos, durante o jogo, a presença dos personagens ou, também, de aspectos interligados ao seu caráter e/ou conduta. O jogo possibilita a alteração das narrativas (algumas com desfechos mais infelizes), trazendo, assim, a magia do jogo e, ao mesmo tempo, a vontade de corrigir erros do passado que, hoje, soam como terríveis injustiças sociais. A convivência com o grupo também nos permite uma troca de experiências interessantes e divertidas, por trás de cada personagem existe um jogador com diferentes vivências que transformam o jogo em uma narrativa excepcional. Foi, realmente, uma experiência única e mágica.

14 de junho de 2017 14:27

Gostei bastante de conhecer literatura através desta nova perspectiva (principalmente por sua abordagem “não-canônica”), tendo o negro e sua cultura em primeiro plano. O RPG é uma forma maravilhosa de ilustrar e esquematizar a literatura. Ele também desperta a curiosidade acerca dos próximos passos, tanto nas leituras quanto na aventura (o próprio role play), além de nos induzir a um senso de cooperação e aprendizado conjunto. A cultura africana (direta ou descendente) é algo espetacular e pouco explorado, algo que valoriza e muito projetos como esse. Parabéns pela ideia e pela iniciativa!

Textos, heróis, jogos... a partir da metodologia do RPG e com os pressupostos de Iser (2002) várias personas e pessoas fazem parte da experiência do leitor com uma obra literá-

ria. Os leitores são então convidados a explorarem a diegese das obras participando de maneira ativa pelas entrelinhas. O docente que adotar esta metodologia precisa ser o anfitrião, mestre e narrador ao mesmo tempo. Anfitrião no sentido literal, portanto deve propiciar o espaço para o jogo; mestre de acordo com as características do RPG e narrador a partir das ideias de Benjamin, transmitindo sabedoria e impedindo que a narrativa morra. Em outras palavras o narrador-mestre[professor] precisa ter, em mãos, o prisma da narrativa e, assim, poder escolher qual ou quais cores ele utilizará em suas aventuras.

## REFERÊNCIAS:

ALVES, Castro. O navio negreiro. In: **Grandes poemas do Romantismo brasileiro**. Introdução e seleção Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

AMARAL, R. R.; BRANDÃO, M. R. T.; XIMENES, L. M. S. **Clube do RPG – o lúdico na formação de valores**. Braga, PB: Universidade do Minho, 2014.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa. vol. I**, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Arte de narrar. In: \_\_\_\_\_. **Imagens de pensamento**. Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. Sombras curtas (ii). In: \_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. Tradução: Rubens R. Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.

FRANCO JR., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs.) **Teoria da Literatura, abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá, Ed. da UEM, 2003.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. Concepção de mimese de Platão a Derrida. In: \_\_\_\_\_. **Mimese na cultura**. Tradução: Eduardo Triandopolis. São Paulo: Annablume, 2004.

KEARNEY, R. Narrativa. Trad. Gilka Girardello. *Educação & Realidade*, PPGEdU/UFRGS, v. 37, n. 2, p. 409-438, 2012.

MATOS, Gregório de. Descreve o que era realmente naquele tempo a cidade da Bahia. In: **Clássicos da poesia brasileira**. Seleção e organização Frederico Barbosa. Biblioteca ZH. KLICK Editora: São Paulo, 1997.

ISER, W. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. 2. ed. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

PAVÃO, A. A aventura da leitura e da escrita entre mestres de roleplaying games (RPG). **23ª Reunião da ANPED, GT 10 Alfabetização, Leitura e Escrita**, 2000. <http://23reuniao.anped.org.br/textos/1003t.PDF>

---

EXPERIÊNCIA DISTÓPICA NAS NARRATIVAS *ANIMAL FARM*, DE  
GEORGE ORWELL (1945) E *FAZENDA MODELO – NOVELA PECUÁRIA*  
(1974), DE CHICO BUARQUE

DYSTOPIC EXPERIENCE IN THE NARRATIVES *ANIMAL FARM*,  
BY GEORGE ORWELL (1945) AND *FAZENDA MODELO – NOVELA*  
*PECUÁRIA* (1974), BY CHICO BUARQUE

Agnaldo Rodrigues da Silva<sup>1</sup>

Thainá Aparecida Ramos de Oliveira<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo, pensado teoricamente pelo viés da distopia, objetiva analisar as narrativas *Animal Farm*, de George Orwell (1945) e *Fazenda Modelo – Novela Pecuária* (1974), de Chico Buarque, produções que articulam representações sociais complexas, geradas em contextos históricos de distintas motivações culturais e políticas. A escolha do *corpus* deu-se porque os enredos apresentam a configuração do autoritarismo e também de governos totalitários e ditatoriais, fatores esses que possibilitam um debate sobre o conceito de distopia e sobre a função da literatura, que não se fixa apenas na ideia de fruição estética, mas se torna um elemento capaz de questionar as várias esferas sociais, culturais, políticas e humanas que promovem os movimentos de imanência e transcendência entre a ficção e a história.  
**Palavras-chave:** Literatura e autoritarismo. Distopia. *Animal Farm*. *Fazenda Modelo – Novela Pecuária*.

**Abstract:** This article, theoretically conceived from the perspective of dystopia, aims to analyze the narratives *Animal Farm*, by George Orwell (1945) and *Fazenda Modelo – Novela Pecuária* (1974), by Chico Buarque, productions that articulate complex social representations, generated in historical contexts of different cultural and political motivations. The choice of *corpus* was made because the plots present the configuration of authoritarianism and also of totalitarian and dictatorial governments, factors that allow a debate on the dystopia concept on the literature function, which is not fixed only on the idea of aesthetic fruition, but becomes an element capable of questioning the various social, cultural, political and human spheres that promote the movements of immanence and transcendence between fiction and history.

**Keywords:** Literature and authoritarianism. Dystopia. *Animal Farm*. *Fazenda Modelo – Novela pecuária*.

---

1 Professor Adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso. E-mail: agnaldosilva20@unemat.br

2 Doutora em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso. E-mail: thainaaroliveira@gmail.com

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em uma tentativa de definir a distopia, é comum considerá-la como uma recepção às mudanças históricas advindas das revoluções, ditaduras, totalitarismo, principalmente aquelas frutos do século XX, um contexto atravessado pelo medo e pela incerteza no tempo presente e também no futuro. Em meio a esses preceitos negativos, surge o questionamento: será que produzir distopias é apenas projetar na escrita temores que acometem a sociedade? Entende-se que esse arquétipo literário é sustentado pelo efeito negativo da sociedade, mas o seu objetivo não é somente descrever esses elementos, mas ao descrevê-los quer levar o leitor à reflexão sobre o contexto autoritário e opressor, como se fosse um sinal de alerta.

Diante dessas questões, o presente artigo objetiva tecer uma análise sobre as narrativas *Animal Farm*, de George Orwell e *Fazenda Modelo – novela pecuária*, de Chico Buarque, a partir do conceito de distopia. A escolha dessas obras parte-se da ideia de que ambas carregam faces do autoritarismo no enredo, assim como o processo de institucionalização configurador de um governo totalitário ou ditatorial. Essas produções estão imbuídas do discurso autoritário, perceptível no modo como ele é construído e, sobremaneira, na construção das personagens e no mundo em que elas estão ambientalizadas. A priori, pode-se considerar que os cenários em *Animal Farm* e *Fazenda Modelo* favorecem a verticalização da discussão, principalmente sobre a função da literatura que, ao superar a concepção da mera fruição estética, alcança a avaliação de valores culturais, políticos e existenciais do mundo em que se vive.

No que compete a essas considerações, Eric Arthur Blair, escritor inglês que ficou conhecido pelo seu pseudônimo George Orwell, enveredou pelos cenários jornalísticos e literários, desenvolveu um senso político e ideológico, construído a partir de 1936, quando o autor assumiu uma postura mais madura e olhares mais críticos em relação ao totalitarismo. É nesse cenário que a obra *Animal Farm*, publicada em 1945, traduzida no Brasil com o título *A Revolução dos Bichos*, surge como uma alegoria, produzida pelo contexto pós-Revolução Russa. Nessa produção, os animais, cansados da escravidão imposta pelos humanos, resolvem organizar um sistema que afastaria o homem de sua convivência, criando uma sociedade mais livre e harmoniosa. A narrativa dá vida aos animais e faz o leitor refletir sobre as complexas relações pessoais, as relações trabalhistas e as perdas dos direitos fundamentais.

No cenário brasileiro, Francisco Buarque de Hollanda, artisticamente Chico Buarque, alinhou a sua escrita às questões sociais e políticas, seja na música, na dramaturgia ou na literatura. Além disso, assumiu uma postura atuante contra o regime militar brasileiro (1964-1985), momento em que o país esteve sob o comando dos militares que, de forma austera, aplicava a censura e opressão aos opositores. Esse foi o contexto de produção de *Fazenda Modelo: novela pecuária*, cujo enredo é uma reflexão a esse período sombrio da história brasileira, em que todas as personagens são bois e vacas, que viviam sob o austero comando do boi Juvenal.

Aproximar *Animal Farm* e *Fazenda Modelo* revela representações sociais complexas, geradas em contextos históricos de distintas motivações culturais e políticas. Orwell e Buarque desenvolveram o pensamento crítico na denúncia de mazelas sociais, promovendo a

interação e intervenção da literatura sobre a realidade histórica. As narrativas escolhidas expõem situações conflitantes de sistemas totalitários e ditatoriais, respectivamente, o que lhes conferem um caráter distópico.

## A FACE DA DISTOPIA

A configuração distópica promove um jogo de criação de mundos pautado em distintas conjunturas históricas que, sobremaneira, apontam para novas formas de pensar o tempo e o espaço. Soma-se a isso, o fato de que o conceito sobre utopia/distopia está relacionado às circunstâncias históricas, de modo que cada sociedade apresenta uma forma de encarar as experiências sociais, culturais e econômicas dos distintos momentos políticos; ademais, cada sujeito histórico lê o seu tempo de uma maneira diferente.

Distopia não é apenas uma projeção sombria do futuro, mas uma forma de recriar o tempo, mostrando as marcas negativas deixadas pelo homem. Como exemplo, podem-se citar os problemas relacionados à tecnologia e ao meio ambiente, o consumismo, ascensões de regimes antidemocráticos e diversos outros pesadelos da modernidade. Diante desse caráter negativo atribuído à distopia, é comum encontrarmos a definição do termo com significado oposto à utopia, no entanto, não se podem encarar os conceitos de modo tão reducionista.

Articulado a essa ideia, Booker, em *Dystopian Literature*, afirma que

dystopian thought can serve as a valuable corrective to this tendency, and therefore should be thought of as working with rather than against utopian thought. In the final analysis, the most important contribution of dystopian thought may be to provide opposing voices that challenge utopian ideals, thus keeping those ideals fresh and viable and preventing them from degenerating into dogma. By taking dystopian fiction seriously and by using the dystopian impulse as a focal point for polyphonic confrontations among literature, popular culture, and social criticism we as readers can contribute to this challenge, which is ultimately a positive one. Indeed, it may be that dystopian warnings of impending nightmares are ultimately necessary to preserve any possible dream of a better future (1994, p. 177)<sup>3</sup>.

O teórico considera a ideia de pesadelo para falar do distópico, mas acrescenta o caráter positivo na ideia de que essa escrita pode ser uma sinalização para o perigo de algumas realizações utópicas. Diante disso, “desafiar os ideais utópicos” talvez seja uma expressão que mais representa a distopia, considerando a criação de alguns enfrentamentos com a realidade, de modo que, características que na sociedade utópica eram vistas como sinônimo

---

<sup>3</sup> O pensamento distópico pode servir como um corretivo valioso para essa tendência e, portanto, deve ser pensado como um trabalho ao invés do pensamento contrário ao utópico. Em última análise, a contribuição mais importante do pensamento distópico pode ser fornecer vozes opostas que desafiem os ideais utópicos, mantendo assim esses ideais frescos e viáveis e impedindo-os de degenerarem em dogmas. Levando a ficção distópica a sério e usando o impulso distópico como ponto focal para confrontos polifônicos entre literatura, cultura popular e crítica social, nós, como leitores, podemos contribuir para esse desafio, que em última análise é positivo. De fato, pode ser que avisos distópicos de pesadelos iminentes sejam necessários para preservar qualquer sonho possível de um futuro melhor. (BOOKER, 1994, p. 177, tradução nossa).

de desenvolvimento, nas distopias caracterizam traços negativos da sociedade.

Para exemplificar esse ideário, pode-se apropriar daquilo que a tecnologia representa em diferentes contextos, já que o mundo tecnológico plasma os espaços tanto das utopias quanto das distopias. De acordo com uma linha temporal, os meios tecnológicos começaram a se consolidar a partir da Revolução Industrial, em que a máquina ganhou conotações de aprimoramento da técnica, em favor do desenvolvimento; isto quer dizer que a tecnologia era o expoente máximo da modernidade. Embora se tenha esse fator positivo, o maquinário passou a ocupar as funções que até então eram feitas apenas pelo homem. É nesse momento que inicia um processo de “substituição”, mas também de condicionamento humano, isto é, o homem começa a restringir a sua capacidade reflexiva e passa apenas a responder e obedecer aos comandos do sistema.

O primeiro momento, o da tecnologia como efeito positivo na sociedade, será um dos ideais buscados pelo mundo utópico. Nesse, a tecnologia, juntamente com o cientificismo, molda um processo de racionalização da vida, que, de forma contundente, é um dos fatores que servirão como crítica ao utopismo. Portanto, os efeitos negativos advindos desse processo será matéria-prima que sustentará as bases distópicas, e isso significa que a distopia irá atacar o processo de mecanização humana, fruto de um mundo racionalizado.

A mecanização da existência está expressa nas obras em estudo e se reflete na organização daqueles espaços socioculturais e políticos imaginados por Orwell e Buarque, a partir de referenciais históricos. *Animal Farm*, através do projeto de criação de um moinho, advindo do animalismo, irá mostrar um movimento em que o ser se torna máquina a serviço do Estado, pois a vida começa a girar em torno dessa construção. Isso pode ser identificado nas ações da personagem Sansão que desconsidera suas limitações físicas e trabalha, arduamente, em função da construção daquele maquinário que facilitaria a vida em comunidade. A frase “trabalharei mais ainda”, dita pela personagem, constitui um refrão que marca esse processo de objetificação do ser.

Em *Fazenda Modelo*, a crítica ao processo tecnológico está mais atenuante e, além disso, está associada a outra característica da distopia, o controle da sexualidade. Essa associação pode ser percebida através do programa desenvolvimentista idealizado por Juvenal, o *Esperma Export*, que almejava a construção de um espaço modelo. A criação desse novo cenário implica em abolir a naturalidade da vida e instaurar uma mecanização, inclusive do ato sexual e da reprodução da espécie, a fim de promover uma linhagem de melhor porte, conforme apontava os manuais científicos lidos por Juvenal.

Além da tecnologia, Booker salienta outras características que modelam as distopias e “of science and technology, religion, sexuality, literature and culture, language, and History” (1984, p.21)<sup>4</sup>. Essas caracterizações são trabalhadas pelo teórico como base para o argumento de que o desenvolvimento da vertente distópica tem uma relação com o desenvolvimento histórico e cultural da sociedade. Sobre isso, o autor diz:

I consider the principal literary strategy of dystopian literature to be defamiliarization: by focusing their critiques of society on imaginatively distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political

<sup>4</sup> de ciência e tecnologia, religião, sexualidade, literatura e cultura, idioma e história (tradução nossa).

practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable.<sup>5</sup>

Para melhor sustentar essas ideias, o autor irá se respaldar em alguns teóricos, tais como: Nietzsche, Freud, Bakhtin, Adorno, Foucault, Althusser, nomes que trazem em suas argumentações, cada qual com as suas particularidades, ideias distópicas e sua relação com o tecido social. De modo geral, as distopias buscam construir sujeitos que correspondam as suas ideologias do Estado dominante. Por mais que essas literaturas, em sua raiz, expressem uma ideia de futuro<sup>6</sup> através de um efeito de distanciamento com a realidade do autor, isso se encontra mais próximo do contexto de escrita do que possa parecer.

As distopias mostram uma sociedade que se transformou ou está em processo de transformação, porém a mudança não é positiva. Isso pode ser constatado no final de *Animal Farm* e *Fazenda Modelo*, pois apresentam ao leitor o fracasso de um sistema e, conseqüentemente, de um projeto desenvolvimentista (*Animalismo* e *Esperma Export*, respectivamente) que se perdeu em meio a uma política opressora.

Ao longo da narrativa buarqueana percebe-se um tom de saudosismo para o momento anterior ao comando do boi Juvenal; porém, mesmo com o fim da experiência pecuária comandada por esse líder, a sociedade dos animais já não pode mais retornar ao que era antes, isto é, resgatar um espaço de liberdade, considerando que aquele espaço sofrera um processo opressor e de perda da individualidade. Para confirmar essa questão, é preciso recorrer ao desfecho do enredo.

POR MEIO de um ofício bastante complicado, como que encabulado, cheio de acidentes gramaticais, acentos agudos, crases ameaçadoras, reticências, parênteses e/ou hífen, aspas, e mais vírgulas, sempre separando sujeito e verbo, como se aquele sujeito, não fizesse questão de assumir seu verbo, e, através de um ato desses, que eu não gostaria de incluir aqui, mesmo porque está dando praia, e eu não tenho nada com isso, isso é novela, é só bestialógico, então Juvenal mandou liquidar o gado restante, ele compreendido, decretando o fim da experiência pecuária, na Fazenda Modelo, e destinando seus pastos, a partir deste momento histórico, à plantação de soja tão-somente, porque resulta mais barato, mais tratável e contém mais proteína (BUARQUE, 1968, p. 137 -138).

Observa-se que os animais são descartados e substituídos, processo que revela que o valor social que eles tinham era apenas enquanto eram rentáveis e poderiam servir à ideologia dominante. Outro aspecto a ser destacado no trecho é a ideia de se calar diante das atrocidades cometidas durante o funcionamento do *Esperma Export*, pois os culpados pelas barbáries e fracasso do projeto não assumiram a responsabilidade (o sujeito não assume o seu verbo).

---

5 Considero a principal estratégia literária da literatura distópica a desfamiliarização: concentrando suas críticas à sociedade em cenários imaginativamente distantes, ficções distópicas fornecer novas perspectivas sobre práticas sociais e políticas problemáticas que, de outra forma, poderiam ser um dado adquirido ou considerado natural e inevitável (tradução nossa)

6 É importante salientar que essa ideia de futuro não aparece em *Animal Farm* e nem em *Fazenda Modelo*.

No caso de *Animal Farm*, os animais sonham com um mundo melhor e diferente do momento em que vivem. Isso significa que eles não nutrem um desejo nostálgico de um tempo passado, até mesmo porque o período anterior também era marcado por sofrimento. No entanto, o final da narrativa carrega um efeito trágico, pois mostra as esperanças se diluindo através da intersecção de dois polos de poder opressores: homens e porcos. No último parágrafo, pode-se analisar o desfecho desse sonho.

Twelve voices were shouting in anger, and they were all alike. No question, now, what had happened to the faces of the pigs. The creatures outside looked from pig to man, and from man to pig, and from pig to man again; but already it was impossible to say which was which (ORWELL, 1986, p. 81)<sup>7</sup>

O final trágico dessa narrativa mostra a aliança entre porcos e humanos, a intersecção entre o tradicional e o novo, mas que não resultará em um projeto satisfatório. Os sonhos alimentados no início da trama se esvaem, pois os porcos, ao assumirem o poder, assumiram também as características que criticavam nos humanos, como o autoritarismo e o egoísmo.

A escrita de George Orwell e Chico Buarque articula os problemas do tempo e do espaço em que vivem, o que confirma a ideia defendida por Booker (1994) sobre a distopia, uma vez que ela deve ser compreendida em paralelo com o contexto histórico da produção. Sem dúvida, essas obras, pelo caráter amplamente empenhado, representam a coragem em debater os efeitos do medo que cercava aquelas sociedades em crise.

## DISTOPIA E O PROCESSO DE RACIONALIZAÇÃO<sup>8</sup>

Os enredos de *Animal Farm* e *Fazenda Modelo* não são construídos pelo viés da idealização de um tempo ou de um espaço. Ao contrário, eles articulam um olhar crítico para o social, através de uma trama iniciada com um projeto de criação de um modelo ideal de sociedade, mas que, gradativamente, resulta em sociedades deformadas, com base nos governos totalitários e/ ou ditatoriais. Embora haja uma estreita ligação com a consciência da realidade, as obras não apontam uma mudança satisfatória para essa realidade.

Conforme Pavlovsky (2014),

as utopias e as distopias acionam aspectos do imaginário humano que funcionam simultaneamente como crítica do tempo presente e projeção das possibilidades

---

<sup>7</sup> Doze vozes gritavam, cheias de ódio, e eram todas iguais. Não havia dúvida, agora, quanto ao que sucedera à fisionomia dos porcos. As criaturas de fora olhavam de um porco para um homem, de um homem para um porco e de um porco para um homem outra vez; mas já era impossível distinguir quem era homem, quem era porco (tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.111-112).

<sup>8</sup> Algumas das reflexões contidas nesse tópico podem ser encontradas do artigo “Olhar Distópico: Um estudo sobre *Animal Farm* de George Orwell e *Fazenda Modelo* de Chico Buarque” publicadas no livro *Direito e literatura: perspectivas interdisciplinares*.

futuras. Esse processo, ao invés de encontrar termo com o início do terceiro milênio, parece recuperar o poder argumentativo que lhe foi característico, especialmente na primeira metade do século passado (p. 7).

O enfreteamento entre o passado e o presente dialoga com o pensamento crítico em relação à construção de uma sociedade perfeita. As narrativas em estudo verbalizam a crítica às características formadoras do século XX, no que diz respeito ao seu caráter político e humano, considerando que tais aspectos dialogam com os traços negativos que configuram as sociedades da época daqueles contextos de guerras e ascensão do totalitarismo. Foi nesse momento da história mundial que as produções que ficariam conhecidas como distópicas ganharam projeções, em conformidade com as Guerras Mundiais, regimes totalitários e Auschwitz, elementos que marcaram o século passado. Segundo Eric Hobsbawm (2008),

para esta sociedade, as décadas que vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial aos resultados da Segunda foram uma Era da Catástrofe. Durante quarenta anos, ela foi de calamidade em calamidade. Houve ocasiões em que mesmo conservadores inteligentes não apostariam em sua sobrevivência. Ela foi abalada por duas guerras mundiais, seguidas por duas ondas de rebelião e revolução globais que levaram ao poder um sistema que se dizia a alternativa historicamente predestinada para a sociedade capitalista e burguesa (p.16).

A “era dos extremos” renasce no contexto das narrativas em estudo, considerando que os fatores que caracterizam esse período, como o aniquilamento e as indagações sobre a humanidade, materializam-se na arte e na literatura. A era da catástrofe, como também ficou conhecido o século XX, fez com que as distopias ganhassem força, pois essa forma de olhar para o sistema social, não previa um mundo melhor para a humanidade, mas sim um espaço de opressão, incertezas e medo. Pavlovsk considera que “o conceito de distopia é fortalecido a partir da crítica a utopistas acusados de conceberem um modelo de sociedade universal que generaliza os desejos e desconsidera as vontades humanas” (2014, p. 44).

É nesse ponto que a crítica ao mundo utópico se fortalece, sobretudo porque as utopias desconsideram a individualidade do sujeito e, ao tentar construir um espaço de perfeição, desconstrói a liberdade. Esse pensamento alinha-se às ideias de Berlin (1991), ao considerar que a “distopia assume esse direito que os seres humanos têm em ser individualizado, uma vez que, a submissão a uma ideologia esmaga a liberdade e a vitalidade do homem” (p.49). Ainda sobre a crítica aos utopistas, é possível afirmar que

grande parte das sociedades utópicas apresenta como característica um rígido controle das ações individuais, como forma de manutenção da estabilidade alcançada. Para esses autores, o modelo utópico se baseia em grande medida na uniformidade política e ideológica de seus cidadãos. Não basta desejar o paraíso social, os indivíduos devem oferecer sacrifícios pessoais para que a ordem seja preservada. As decisões políticas são centralizadas

no soberano utópico ou num reduzido grupo de legisladores, cabendo aos demais membros do grupo o atendimento irrestrito aos desígnios dos líderes do Estado. Por exemplo, na *República* de Platão, roupas, cortes de cabelo, formas de entretenimento, entre outras coisas, são severamente controladas por guardas do regime. Em *A Nova Atlântida* de Francis Bacon a vida dos cidadãos é direcionada e vigiada por uma instituição chamada Casa de Salomão (PAVLOVSK, 2014, p.54).

As palavras “estabilidades” e “sacrifícios”, que estão na citação acima, materializam o discurso encontrado em *Animal Farm* e *Fazenda Modelo*, considerando que, em nome de um espaço estável e ordenado, as personagens precisam abrir mão dos seus desejos pessoais e, dessa forma, a individualidade é esmagada por uma falsa ideia de coletividade.

As personagens da narrativa de Orwell utilizam o trabalho como forma de fortalecer o animalismo; um exemplo disso é o próprio Sansão que é tomado como representante desse agente da ficção que abandona o seu bem-estar e as suas limitações físicas, para poder atuar em prol do coletivo. Ao proferir a frase “trabalharei mais ainda”, a personagem incorpora um falso discurso de liberdade e de igualdade, já que ele se priva da sua condição de individualidade para, então, agir pela comunidade. Essa cena aguça a indagação sobre até que ponto essa atuação, apenas no social, é satisfatória? Pode-se afirmar que junto a esse esmagamento do eu há a alienação do indivíduo e, mais do que isso, um favorecimento para que os agentes que organizam aquela sociedade continuem no poder. Esses aspectos são uma das características dos textos utópicos, mas que o gênero distópico irá incorporar em seu discurso como forma de criticar a falta de subjetividade em determinadas organizações sociais.

Em diálogo com essa ideia, Berlin (1991) afirma que as distopias

pintam um quadro horripilante de uma sociedade sem atritos em que as diferenças entre os seres humanos são, tanto quanto possível, eliminadas, ou pelo menos reduzidas, e o padrão multicolorido dos vários temperamentos, inclinações e ideais humanos – em suma, o próprio fluxo da vida – é brutalmente reduzido à uniformidade, aprisionado em uma camisa-de-força social e política que fere e estropia, terminando por esmagar os homens em nome de uma teoria monística, do sonho de uma ordem perfeita e estática (p. 48-49).

Essa ideia configura-se novamente no discurso de *Animal Farm*, no momento caracterizado como o mistério do leite e das maçãs, alimentos que eram consumidos apenas pelos porcos, sob a justificativa de que fora comprovado cientificamente que eles trariam benefícios à saúde dos suínos. Por isso, eles mereciam consumi-los por serem os responsáveis pelas atividades intelectuais e, portanto, precisavam do seu consumo para continuar mantendo os princípios de organização do animalismo e manter os humanos afastados da fazenda.

A palavra ligada a “ordem” não fora utilizada de modo aleatório, considerando que ela permeia o enredo das narrativas em estudo, direcionando a interpretação para a ideia de aprisionamento em favor do Estado. Ao criar um modelo de perfeição, o mundo utópico procura ordenar e racionalizar a vida. De acordo com Teixeira Coelho (1981), a imaginação

utópica não produz somente o que favorece uma vida melhor, mas essa racionalização cria um espaço distópico.

Tais elementos tornam-se mote também em *Fazenda Modelo*, como nos momentos em que os modos mecânico e tecnicista assumem espaços na vida dos personagens. Essa questão pode ser observada nos métodos tecnológicos de reprodução da espécie (coleta de sêmen, órgãos artificiais, massagem retal e a eletroejaculação), o que impedia o contato íntimo direto entre os personagens (Bois e vacas). Corroborando com essa ideia, as palavras gravidez, cordão umbilical e espermatozoide vão aparecer na narrativa como um diálogo à concepção de uma nova vida que, no enredo, representa um ponto negativo, pois o ambiente natural de liberdade cede espaço a um ambiente repressor.

Esse cenário, em que o processo de reprodução tecnicista articula o ideal desenvolvimentista de Juvenal, representa uma tortura na vida dos personagens, sobretudo Abá e Aurora, que são privados do contato íntimo, já que ele era apenas o reprodutor e, portanto, precisava abandonar os sentimentos. Em decorrência desse compromisso com o sistema, essa personagem protagoniza cenas de desesperos, necessitando do contato com sua amada.

Abá quer vê-la um minuto só, trocar duas palavras, mas há índices satisfatórios de ganho de peso dos animais no primeiro período, enquanto se dá uma paralisção ou perda em relação ao peso no segundo chegando muitas vezes a 20 ou 30 % de perda em relação ao peso atingido em abril, ver gráfico, dane-se o gráfico, pois em meados de fevereiro Abá já dava mostras de exasperação sexual, ou crise existencial, como se diz (BUARQUE, 1975, p. 40).

Observa-se, nessa passagem, que a vida desses animais é sedimentada por princípios numéricos, dando maior ênfase a um processo de regulação da vida e mecanização da existência. A respeito das personagens que compõe essa narrativa, é importante considerar que esses seres ficcionais ocupam polos ideológicos opostos; enquanto alguns são submissos, outros encaram e desafiam o poder, na tentativa de promover a libertação frente a um sistema político antidemocrático.

As ponderações tecidas anteriormente permitem-nos afirmar que, nas obras em estudo, os personagens (apresentados como animais) representam as tensões humanas frente aos embates políticos e suas consequências. Isso quer dizer que eles perfazem um tempo e espaço marcado pelo medo e autoritarismo, bem como pela opressão social. Deste modo, as tramas incitam, inicialmente, um discurso crítico sobre as utopias e, aos poucos, transformam-se em um debate distópico. Neste caso, a utopia surge como uma forma de resistência ao aprisionamento, uma reflexão crítica de como era e de como ficou o ambiente, depois da instalação do Animalismo em *Animal Farm*, e do *Esperma Export* em *Fazenda Modelo*.

Nessa perspectiva, o passado surge de modo utópico, como se essa forma de organização social habitasse a memória dos personagens, ofertando a eles a esperança de um futuro diferente. Diante do exposto, pode-se dizer que a escrita utópica, nos textos em análise, surge como rememoração, porém são concebidas de maneiras diferentes a partir dos espaços socioculturais e políticos dos autores. Na obra de Chico Buarque, encontra-se uma espécie de saudosismo de uma vida social de liberdade e de felicidade. No texto de Orwell, o que se

expressa é um passado e um presente dignos de serem reformulados, pois denotam a servidão e a falta de liberdade.

O enredo distópico das narrativas tem como alicerce as utopias, na mesma medida em que criticam como esses elementos são modelados nos textos, considerando que as distopias apresentam uma reflexão sobre a planificação da vida como fator que conduz à falta de liberdade e promove um cenário oposto ao paraíso. Deste modo, os textos, moldados sob esse alicerce, colocam o leitor em confronto direto com as realidades históricas, o que significa dizer que elas aguçam um debate sobre o processo histórico e o sujeito que nele está inserido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Animal Farm*, embora dialogue com o contexto da Revolução Russa e seus antecedentes, é uma obra que apresenta características universalizantes que a torna crítica a diversas formas de regimes antidemocráticos. *Fazenda Modelo* segue vertente semelhante, pois é uma narrativa que está projetada no período do milagre econômico do Brasil, um momento em que crescia a economia e também a desigualdade social, em pleno regime ditatorial. Nesse sentido, ambas as produções desnudam os bastidores desses regimes, em que, diante da opressão e da tortura, não seria possível a criação de um ambiente idealizador.

Verticalizam-se o discurso de manipulação, em que se opera o esmagamento de humanidade, a fim de proceder à construção de sociedades oprimidas e totalitárias. Em *Fazenda Modelo*, esse discurso é operacionalizado pelas ações da personagem Juvenal e seus correligionários, considerando que são eles que detêm o poder e o controle daquele espaço, aplicando medidas rígidas e severas aos opositores, em alusão ao Brasil daqueles anos de chumbo. Em *Animal Farm*, a manipulação é articulada na atitude dos porcos que tomam para si a centralização e organização daquele ambiente, tornando-o opressor, com *Slogans* que disseminam falsas ideias e regras.

As narrativas partem de uma idealização, projeção utópica, mas que se desviam dessa meta ao logo das tramas. Nesse desvio, reside aquilo que se designa de virada distópica, quer dizer, aquele momento em que os sonhos e as esperanças são suprimidos. Diante disso, pode-se afirmar que as projeções distópicas são frutos da “era dos extremos”, que, na linha de pensamento de Eric Hobsbawn, define o período de aniquilamento de esperanças e, sobretudo, questionamento do homem sobre os seus percursos. Essas questões provocativas são plasmadas na arte e na literatura, uma vez que elas lançam diagnósticos sobre movimentos que abalaram as estruturas socioculturais, políticas, econômicas e existenciais de épocas específicas.

A Ditadura Militar, no Brasil, e o Totalitarismo, na URSS, são exemplos de processos históricos que conduziram à distopia, justamente porque possibilitaram o enfraquecimento da condição humana, pelas experiências negativas e sonhos frustrados. O desfecho das narrativas de Orwell e Buarque propõe essa leitura, pois, considerando os finais pessimistas, desnudam-se o futuro caótico e o esfacelamento das promessas utópicas. O que ecoa são pensamentos ideológicos que nasceram otimistas, mas que se transformaram, negativa-

mente, ao longo do percurso. Essa transformação reverbera um momento de apatia e descontrole social. Diante desse cenário desanimador representado pelas literaturas distópicas, é interessante perceber que o discurso construído foge do mero desejo pela fruição estética, pois aciona um convite à reflexão sobre a realidade perturbadora do processo histórico em construção.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERLIN, Isaiah. **Limites da Utopia: Capítulos da História das Idéias**. São Paulo: Companhia das Letras: 1991.

BOOKER, M. Keith. **Dystopian literature: a theory and research guide**. Westport: Greenwood, 1994.

BUARQUE, Chico. **Fazenda Modelo: novela pecuária**. 5ª edição. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1975.

COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. 3. Ed. São Paulo: Barsileinse, 1981.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos**. O breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OLIVEIRA, Thainá Aparecida Ramos. **A configuração distópica da nação em *Animal Farm* de George Orwell e *Fazenda modelo* de Chico Buarque**. (Tese de doutorado). Orientação de Agnaldo Rodrigues da Silva. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra- MT, 2020.

OLIVEIRA, Thainá Aparecida Ramos de. Olhar Distópico: Um estudo sobre *Animal Farm* de George Orwell e *Fazenda Modelo* de Chico Buarque. In: MAGALHAES, Epaminondas de Matos; RODRIGUES, Jeferson Antonione; JUNIOR, Renalto Ferreira Bina. **Direito e literatura: perspectivas interdisciplinares**. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2020.

ORWELL. George. **A Revolução dos Bichos: um conto de fadas**. Tradução de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia Das Letras, 2007.

ORWELL. George. **Animal Farm: a fary story**. London: Penguin Student editions, 1999.

PAVLISKI, Evanir. **1984: a distopia do indivíduo sob controle**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/2996>. Acesso em: 01/ 12/2021.



---

## GEOPOESIA DA BOA MORTE PELAS RUAS CORALINAS DA TANATOGRÁFIA

### GOOD DEATH GEOPOETRY THROUGH THE CORALINA STREETS OF TANATOGRAPHY

Augusto Rodrigues da Silva Junior<sup>1</sup>

**Resumo:** Nesse trabalho apresentamos o poema-necrológio “Quem foi ela?”, de Cora Coralina. Publicado em jornal em 1965, pela primeira vez ele é apresentado na íntegra em periódico. Percorrendo ruas e becos da *Cidade de Goyaz*, pretendemos analisar a movimentação de vozes femininas ecoando em movimentações de forças biográficas e biobibliográficas. O trabalho articula a poética coralina com a imagem de Idalina da Cruz Marques e seu importante papel social na Cidade de Goiás ao longo do século XX. Numa geopoesia plena de cotidiano, o discurso da “Good Death” dissemina-se em politonalidades na articulação do momento e do *memento*. Num exercício de geopoesia que, em processo dialógico transforma-se em tanatografia, a crítica polifônica (em sua reverberação enquanto literaturas de campo e comparada) afirma-se como *reconstrução* de ideias e contra todo tipo de autoritarismo. Assim, percorrendo ruas coralina seguimos pelo enfronteamento do conhecimento, nas raizamas, como contemplação palavral do espetáculo do mundo.

**Palavras-Chave:** Geopoesia; Tanatografia; Cora Coralina; Cidade de Goiás.

**Abstract:** In this work we present the necrology poem “Quem foi ela?”, by Cora Coralina. Published in a newspaper in 1965, for the first it is presented in a periodical. Walking through the streets and alleys of *Cidade de Goyaz*, we intend to analyze the female voices movement echoing in movements of biographical and biobibliographic forces. The work articulates the Coralina poetics with the image of Idalina da Cruz Marques and her important social role in the Cidade de Goiás throughout the 20th century. In a geopoetry full of everyday life, the “Boa Morte” discourse is disseminated in polytonalities in the articulation of the moment and the *memento*. In a geopoetry exercise that, in a dialogical process, becomes thanatography, polyphonic criticism (in its reverberation as field and comparative literature) asserts itself as a reconstruction of ideas and against all kinds of authoritarianism. In this way, walking along Coralina streets, we continue along the frontier of knowledge, in the raizamas, as a verbal contemplation of the world spectacle.

**Keywords:** Geopoetry; Thanatography; Cora Coralina; Cidade de Goiás.

---

<sup>1</sup> Professor Associado de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. E-mail: augustorodriguesdr@gmail.com

Cora Coralina publicou seu primeiro livro em 1965. Impresso pela editora José Olympio, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* tornou-se um marco na história da geopoesia goiana. A trajetória da circulação desses poemas é interessante: depois de publicados pela editora do Rio de Janeiro (quando já não era mais capital do Brasil), a segunda edição só foi publicada em 1978 – pela editora da Universidade Federal de Goiás.

Nascida em 1889, a geopoeta já estava com idade avançada quando circulou realmente pelo Brasil. Mas essas etapas mudaram completamente seu patamar literário: publicação por uma grande editora, re-publicação por uma editora universitária e a “chancela”, enquanto recepção, daquele que é considerado o maior poeta brasileiro do século XX – Carlos Drummond de Andrade. A inserção da autora no cânone nacional só ocorreu realmente após Drummond, no dia 07 de dezembro de 1980, fazer essa uma crônica/crítica publicística:

Assim é Cora Coralina: um ser geral, “coração inumerável”, oferecido a estes seres que são outros tantos motivos de sua poesia: o menor abandonado, o pequeno delinquente, o presidiário, a mulher-da-vida. Voltando-se para o cenário goiano, tem poemas sobre a enxada, o pouso de boiadas, o trem de gado, os becos e sobrados, o prato azul-pombinho, último restante de majestoso aparelho de 92 peças, orgulho de família. [...]

Cora Coralina: gosto muito deste nome, que me invoca, me hipnotiza (*sic*), como no verso de Bandeira (ANDRADE, s.p. 1980).

Sem nem saber o nome originário da autora, Ana Lins dos Guimarães Peixoto, – que não era nem Cora, nem Coralina – o poeta deslumbra-se com o pseudônimo marinho de escritora de longe do sentimento fluminense do mundo. Uma poeta tão distante daquele sudeste de três gerações modernistas, a fazer uma geopoesia tão itabirana com os seres-motivo de uma geopoesia de uma cidadezinha que se tornou “qualquer”. Parece que aquele Drummond que resistia diante de uma Itabira que deixava de ser a sua cidadezinha qualquer e que crescia sob os auspícios da Mineradora Vale passou a ser reencontrada na poesia coralina de Cora.

O jornal foi o responsável, em uma sociedade anterior aos adventos tecnológico-digitais, por ampliar o cânone nos idos de 1980. A mesma que circulava nas folhas “menores” (para ficar com expressão bandeiriana) entra, definitivamente, no cânone nacional. Nesse cronotopo editorial, o reconhecimento da produção da autora goianiense se tornou um paradigma dos altiplanos para a literatura brasileira e a movimentação na construção de uma autoria. Faculta esse investigar do literário (e não somente da literatura), por meio do exercício de crítica polifônica e que a geopoesia vem ampliando – com mais de uma centena de trabalhos de autores das cinco regiões do país.

Mais especificamente, analisaremos um poema-necrológio, de 1965, – ainda inédito em livro – que *saiu* em periódico: *Quem foi ela?*. O poema aproxima tanatografia e geopoesia num jogo entre o *memento* e o *momentum*: movimentando rituais fúnebres com momentos biográficos e movimentos pela cidade de Goiás (não mais capital do estado). O poema ficou *esquecido* durante os últimos 56 anos e pela primeira vez é reproduzido na íntegra em outra

*mídia* – o nosso ensaio. Além desse semi-ineditismo (*unedistismo*), mostraremos como o tempo de sua criação é revolucionário, uma vez que ela materializa o feminino no espaço. O tempo fica, então, no corpo e o trabalho para a vida também coincide com a escrita – esse fazer literário é justamente o que define a geopoesia. Acrescente-se a isso uma perspectiva analítica que ressalta uma mulher retomando outra mulher em uma sociedade (e uma Igreja local) ainda muito marcada por trejeitos masculinos (e machistas). Vale lembrar que Vila Boa foi fundada sob o selo da violência, genocídio indígena e da escravidão e que ainda hoje os traços de *bandeirantismo* ressoam nessas paragens *caiadas*. A ambiência literária, para a presença da mulher, embora tivesse recepção, comprovou-se morosa no sentido de publicação e de circulação.

O relembrar uma biografia atravessa todo o poema e retoma ainda o termo *memento* que quer dizer “lembra-te” e advém do latim “aquele que lembra”. Na sua raiz indo-europeia está também a ideia de reflexão, de pensar, de olhar para algo e teorizar (*teorein*). Nas práticas funerárias, de base greco-romana-cínica, o cristianismo adotou – na entrada de cemitérios – a expressão *memento mori*. *Memento* é lembrar: a fatura final daquilo que escreve o etnoflâneur abriga justamente esse lembrar-se do deslocamento, pelo trânsito, após o transe. Ligado ainda ao *momentum*, expressão latina relacionada diretamente com o *movere*, ou seja, movimentar-se, o relembrar o outro que já tivera seu trespasse faz com que o poema de Cora seja um poema-biográfico. No nosso exercício da *etnoflânerie* ele surge, também, como biobibliográfico (RABELO, 2021).

A ação ritual – ler o poema à beira do túmulo – duplica-se na condição necrológica com a publicação de jornal. A ação da geopoeta diz respeito ao instante de morte: a véspera da descida do corpo ao fundo da cova. Mas a tanatografia não tem de necessariamente culminar na morte, mesmo que isso reverbere da estrutura de sentimento que um enterro invoca. A morte, surge como atriz necessária, mas a ação necessária, para Cora Coralina, é a própria vida. Ao dizer, repetir, tantas vezes, “quem foi ela”, a geopoeta busca uma nova recorrência no padrão trágico e o mais espetacular desse encontro é a sua palavra com os gestos e as palavras de Idalina Marques. Aqueles que estiveram no enterro de Idalina da Cruz Marques tinha/sabia uma versão particular de “quem foi ela”. Cora Coralina, *etnoflâneuse*, escreveu a sua.

Fazendo literatura de campo e *etnoflâneries* essa Idalina ganhou mais camadas. Assim, um jogo fisiognomista encaminha um relato memorialístico daquela que cuidava da igreja, do espaço público e que sobreviveu como uma espécie de *agregada* desse poder católico-barroco que ainda perdura muito constituído na atualidade. Mulheres fiéis aos dogmas tão fortes naquele momento, naquela cidadezinha que se tornou qualquer e que tentava (e ainda tenta) se afirmar pela herança arquitetônico-barroca, colonialista e escravista o geopoema não revela um detalhe: Vodinha era uma negra, “parruda”, que cozinhava “pra fora” para manter-se. Fazia comidas, hoje chamadas de típicas, tais como: a empada, a puxa e o alfenim. Três símbolos de um tempo barroco que sobrepõe nas pátinas da recordação as memórias póstumas desse “lugar”.

Em perspectiva *vesperal* (RABELO, 2021), na iminência da despedida do corpo, *memento* e momento movimentam-se na biobibliografia de duas formas: a decomposição biográfica da pessoa pública (personagem do poema) Idalina da Cruz Marques (também co-

nhecida como Vodinha – avó e madrinha) e dos momentos sociais e urbanos que Cora Coralina capta nessa escrita flamante. Enquanto seu poema leva aos caminhos de uma vida, ela passeia por uma cidade – trazendo justamente aquilo que Drummond ressaltou em seu primeiro livro: o delinquente, o pouso, o beco; no lugar do aparelho de 92 peças, a indumentária católica da performance religiosa para a qual ela trabalhava diuturnamente.

Se o tempo do *memento* – na leitura do poema *in loco* – não durou mais que um enterro, as palavras sobrevivem no *in-editismo* (*uneditismo* perene e efêmero) de uma folha de jornal. O poema, nunca lido em livro, ficou guardado no acervo particular de uma Professora (contemporânea das figuras entrecruzadas em *Quem foi ela?*) da Cidade de Goyaz e que agora se “revela” em trabalho acadêmico: Terezinha Vieira Maia.

Cada qual em seu período, a presença de mulheres escritoras tem modificado o cenário principalmente no século XX e posterior. As forças da geopoésia (momentos) embarcam na barca carontiana (*memento/um*) da tanatografia e retoma mulheres que fazem a história. Barca pensamental que parte de espaços plurais, participa das dinâmicas inacabadas da cultura popular e que se dissemina numa *estética da criação literária* que perscruta *vocalidades e folclores*.

Para Antonio Candido, o ponto de vista histórico é um dos modos mais legítimos para o estudo da literatura e da criação literária, própria do livro impresso. Ciente de que os movimentos se fazem não só entre autor, obra e público, mas pregam certos esquemas de historiografia literária, o crítico chama atenção para tudo aquilo que é verbalizado e corporificado em manifestações artísticas, pois também “deve ser incorporado ao patrimônio de uma civilização” (CANDIDO, 1993, p. 29). Entre *Parceiros do Rio Bonito* e de *Águas Lindas*, entre a *Formação* e o *Formação da literatura* (CANDIDO, 1957), vamos compondo essa aproximação da etnografia com a geopoésia – impulsionando o pensamento da etnoflânerie – pelo olhar *flâneur* para as fisiognomias (de vivos e de mortos).

Pulsante e engajada, a geopoética cerradeira assinada pela geopoésia tanatográfica de *Quem foi ela?*, deixou nas marcas do tempo e no chão de pedras de ruas e becos de Goiás. Em diálogo com Rosa Amélia Silva (2019; 2020) concordamos que o *flâneur sertanejo* seja uma figura anterior ao *flâneur urbano* – “que é caracterizado muito mais por um estado emocional do que por um território” (SILVA, 2019; 2020). Arriscaríamos dizer, com Rosa Amélia Silva que, na pena da geopoésia e tinta de tanatografia da etnoflâneuse Cora Coralina encontramos uma flâneuse sertaneja em Vodinha. Mulher que esteve presente na vida de todos daquela cidade, era conhecida por todos e exercia um protagonismo nas relações públicas e informais (ao estilo brasileiro da condição do agregado). Vivía próxima à igreja, numa espécie de condição de agregada, e entre uma missa e outra tirava das atividades diárias o seu sustento e o dinheiro para realizar até algumas atividades necessárias para a própria igreja. Ela também bordava, lavava, costurava, dentre outras artes manuais. Cora, por sua vez, tornou-se a mulher referência para a cidade, para a literatura goiana, para desdobramentos em sua imagem de escritora e, principalmente, como “escritora revolucionária” da cidade que precisou afirmar seu barroquismo para *reexistir*.

Dos recursos mais expressivos da geopoésia, que essas vozes da antiga capital ressoam e se atravessam em novas camadas, as vidas daqueles que moraram naquela que era a cidade mais importante de Goiás até a criação de Goiânia, em 1933, moviam-se entre ostracismo e

esquecimento, barroquismo e modernidade/modernização/modernismos. Os “dramas, campos” (TURNER, 2008) e *habitus* (MAUSS, 1974) conjugados nas poéticas do cerrado e expressões pulsantes das literaturas de campo ainda buscam seu direito a um lugar na história. Entendemos Coralina como uma guia e bastião desse processo. Perscruta-se, portanto, debater e apontar índices que deflagrem a atualidade viva e o inacabamento de uma literatura brasileira em constante *formação* (citação responsiva ao legado pensamental de Antonio Candido). Portanto, este exercício de crítica polifônica abre espaço para a geopoesia – localizada em arena para-além dos mapas topográficos e compendiados do cânone, uma vez que, por isso mesmo, se torna quase invisível. Arte e geografia, na sua condição mais ampla da territorialidade, se fundem para compor essa teoria do centro (marginal) que possa organizar-se em rede e estabelecer aproximações com os outros polos hegemônicos do país:

[...] o pensamento da Literatura de Campo produz, compila, repensa e co-participa da recepção brasileira que apresenta o seguinte paradoxo: consideráveis tiragens de obras consagradas, o conhecimento quase incipiente das variantes populares e orais e uma história da Literatura contada a partir do Litoral e do Sul-Sudeste do país. A expressão Literatura de Campo performa a seguinte percepção: a Literatura Brasileira continua em *formação*. E, ao partir desta perspectiva, pretendemos dinamizar os modos de representação das culturas populares e popularizadas, bem como os modos menos canonizados da expressão cultural. Trata-se, na verdade, de valorizar, no mesmo grau, as manifestações escritas e orais produzidas em comunidades urbanas e rurais, ágrafas, semi-ágrafas, letradas, quirográficas, editoriais etc. (SILVA JR, 2013, p. 8).

A geopoesia se lança como arena, sobretudo, para reflexão e difusão de poéticas históricas e sistematicamente silenciadas. Nas literaturas do “interior”, de “cidadezinhas quaisquer”, de comunidades quilombolas, de reexistências indígenas, de ambientes rurais ou de pequenas cidades capta-se tudo aquilo que ecoa por festejos, romarias, cantorias e manifestações híbridas de *religiosismos* carnavalizados e crônicas cotidianas que movimentaram saraus, serestas, folhas e revistas de pequeno alcance e que hoje contam essa história numa arqueologia da literatura de campo – e que ainda precisa ser percorrida.

O geopoeta narrador/contador de histórias (*Ehrzähler*) tradicionais, em diálogo com Benjamin, realizam-se no valor estético da literatura de campo. Em pluralidade e inacabamento, acionam entendimentos de culturas em trânsito e em transes, e lutam por uma pedagogia do transe. Ainda com Walter Benjamin, no percurso ensaísta das *Passagens*, encontramos, em essência, essa posição análoga na coletividade da geopoesia:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe (BENJAMIN, 1994, p.198).

A geopoesia como sistema, enquanto movimento de produção artística e crítica, incide sobre textos e vozes, personagens e narradores que realizaram retratos de *brasis liminares*. A viagem e o deslocamento, que alimentam esse contar, também incide na própria escrita. Para sistematizar as raízes, os rizomas e as raizamas que organizam esse discurso, apresentaremos autores que edificaram essa plataforma de uma história a ser lida e contada:

A metáfora da raizama – nascida da geopoesia e que agrega o verbo “amar” – também carrega a imagem de feixe, de algo que foi colhido e “ajuntado” num “punhado”. É um conjunto de raízes de uma mesma planta, embaixo da terra ou já coletadas, ou, ainda, de plantas diferentes que se emaranham no solo, as raízes culturais que figuram nas tradições e “bases” que se religam a determinada coisa, pessoa ou grupo. A raizama também tem força rizomática quando pensamos no deslocamento do indivíduo na memória profunda de sua territorialidade – rituais que têm determinados *bulbos* estruturais, localizáveis, mas que se expandem em novas e antigas manifestações: reverberações rizomáticas nos modos de fazer e de cuidar (SILVA JUNIOR, 2020, p. 178).

As passagens da geopoesia nas vertentes etnocartográficas da literatura de campo, fazem com que sejam constituídas em tantas variantes, biografias individuais e coletivas que residem na responsabilidade de *brasis liminares*. Geopoeta e raizama (*Ehrzähler* e *Wurzelwerke*) movimentam-se em travessias da etnoflânerie e no jogo fisiognomista de veredas polifônicas:

Numa região, formada por sertão e cerrado, uma área específica enreda-se pelos Estados de Minas Gerais, Bahia, Goiás e Tocantins (um Brasil Central, *brasis sem-mar*). Percorrendo rizomas culturais e raízes poéticas desta localidade inventada é possível delinear processos inovadores na zona de influência da capital atual – Brasília. Índices e expressões aproximam ética e esteticamente os imaginários luso-católico, afro-brasileiro, indígena-sertanejo-*cerradeiro* numa tradição de escritores que peregrinaram por veredas e niemares para compor suas obras. Um conjunto polifônico de escritores que, com especificidades individuais, coletivas e híbridas enformam uma Literatura de Campo. (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2015, p. 2).

No trabalho de desautomatização da leitura e da constante busca da sabedoria, essa poética das raízes e rizomas busca raizamas culturais e artísticas que apontam para a compreensão dessas localidades “descobertas”. Cora Coralina, pela palavra, pela arte, reconta essa história de dominação e demigração, de colonização e busca por ouro para intercambiar experiências. Ela aproxima tanatografia e geopoesia no mesmo geopoema e isso nos permite traduzir as experiências da geopoeta, da contadora de histórias e da narradora. O primeiro pensador a fazer essa aproximação da tanatografia foi Walter Benjamin. Seu texto intitulado *Ehrzähler* (traduzido no Brasil como *Narrador* ou *Contador de história*) é uma teoria da geopoesia e uma teoria da escrita de morte (1936; 1985; 1994; 2020):

A ideia de eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. [...] Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível (BENJAMIN, 1994 p. 207).

Embora não utilize especificamente essa nomenclatura – pois a palavra não existia – o geopoeta e a geopoesia traduzem realmente a expressão benjaminiana, pois na raiz da geopoesia está esse narrador, esse poeta e esse contador – de histórias e de situações. Seu texto movimentava justamente as questões da geopoesia e de uma escrita da morte: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural” (BENJAMIN, 1994, p. 208). Entre a escrita da terra e a escrita da morte caminham juntos o processo de memória e a capacidade de intercambiar experiências. Nesse painel urbano-barroco de Cora conhecemos cada voz, pessoas, tipos espalhados por cidadezinhas quaisquer de diversos brasis liminares. A única diferença é que a geopoesia, mesmo nesse tempo de pandemia, acredita que esses geopoetas não perderam a capacidade de contar histórias. Sua poesia delineia-se num quase isolamento literário do universo goiano-centroestino. Movimenta-se numa escrita feminina ainda mais silenciada e desconhecida e ascende justamente quando Goiás é “fraturado” pela fundação de uma capital nacional em seu território, pouco depois da mudança de capital no próprio estado de Goiás. A geopoeta, fora de qualquer escola, precisou “ser lida” pelo poeta modernista Carlos Drummond (na década de 1980) para *existir*. Esse ícone itabirano, na velhice, fez o trabalho de colocar algumas figuras “velhinhas” no cânone, dentre elas Adélia Prado e Cora Coralina. O poeta, das regiões sudestinas, que “apagou” tantos com sua maestria, no fim da vida trouxe para a ribalta algumas vozes quase desapercibidas.

Nesse ensaio-fogo, ao deparar-se com a “lâmpada sobre o alqueire” e não exatamente com “painel com milhares de lâmpadas”, buscamos essa substância que faz as histórias. Na coleta de lições de mal-estar e bem-estar na civilização que confrontam o mundo moderno – decadente, colonialista e autoritário – com modos de fazer e de escrever que buscam novas alternativas para um tempo novo (migração/fundação das capitais modernas) Cora Coralina vai “surgir” como a poeta de Goiás justamente quando Brasília é chantada no planalto central.

Decifrando imagens e sentimentos do mundo, Cora escrevia e reescrevia a história – passava a vida repassando. Nesse pensar as *Passagens do centroeste-norte* (tema desse pós-doutorado que se espalha pelas fronteiras moventes de *goyazes* liminares) um imenso livro de registros de vivos e de mortos faculta o conhecer-se a si mesma, conhecer a cidade nela mesma, reconhecer a escrita como ato maior de conhecer o outro. Nosso trabalho amplia-se com essa experiência do feminino na experiência das passagens (interioranas). Movendo forças atuantes das eternas contradições entre esse barroco de herança colonial e essa modernidade que insiste em traços de atraso e exploração massiva do trabalho, uma geopoesia percorre caminhos obscurecidos, mas que ainda esperam a luz da lâmpada que reluz do “alqueire”.

O poema *Quem foi ela?*, de Cora Coralina (1965), reúne justamente essa potencialidade

da vida anotadora e dos saberes partilhados oralmente. Pelas lembranças extraídas da velha recém-falecida, obtém-se saber do indivíduo, do coletivo e das geografias. A poesia coralina incita um conhecimento sensível e dialógico potencializado pelo trespasse para que a geopoesia ressurgja como veículo dessa sabedoria tanatográfica: “A morte é sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 1994, p. 208).

Assim, as ferramentas da literatura de campo e da *etnoflânerie* fazem-se colecionadoras de becos barrocos e *ignoranças barrobianas* (Manoel de Barros). Pás e lavras catadoras de ideias, semeadoras de artes e exploradoras do subterrâneo que acumulam efemeridades rastros e vivências passadas. Abre-se, no ensaio, em sua fusão com a coleção, essa recuperação de olhares instantâneos, relampejos e choques. Nesse poema-trespasse, que lembra “O cântico da volta”, por ser um misto de crônica e poema, encontramos o último capítulo de uma decomposição biográfica que continua sendo contada.

Os primeiros textos de Coralina, diga-se de passagem, foram publicados no jornal “A Rosa”, fundado, dentre outras, pela amiga Leodegária de Jesus, em 1907 – e que não traremos aqui por contenção de espaço textual. O poema que apresentamos em seguida, na íntegra, também tem esse formato poético, misto de crônica, ao estilo de “O cântico da volta”.

Nesse movimento de publicar um livro no Rio de Janeiro, morando no interior de São Paulo, retornando a Goiás em 1956 e decidindo ficar – ela se recria geopoeticamente. Passemos ao poema retirado de uma folha de jornal. Impressas, a imagem (de uma morta) parece ainda maior (lembrando que ela era negra e imensa) e a imagem de uma geopoeta viva se traduz em geopoesia tanatográfica. A pena da flanêuse Coralina publica-se na tanatografia de Cora:

#### QUEM FOI ELA?

Palavras ditas pela poetisa Cora Coralina  
no sepultamento de Idalina da Cruz Marques,  
em Goiás, em 11 de dezembro de 1965:  
Morta... Morta parece ainda maior do que viva.  
Morta parece ainda mais sábia do que o foi em vida porque penetrou no grande e  
solene sentido da morte.  
Tôda a sabedoria da vida que constituiu seu maior cabedal ao longo dos anos  
aliou se agora ao profundo e insondável da morte.  
“A lâmpada sobre o alqueire”  
(CORALINA, 1965; em todas as citações do poema será mantida a grafia original).

Vodinha certamente foi uma espécie de sábia e *curadora da Capital Goyana* no início do século XX. Cora, por sua vez, atravessava sua realidade pela palavra. Para ficar com uma expressão de Leodegária de Jesus, ela foi uma “caminheira” (JESUS, 2019, p. 19) a vigiar e a cuidar dos *mementos* e momentos da população da cidade com rastros coloniais. Uma vez

que a memória, na comunhão festiva e sepulcral da palavra evoca fragmentos da imagem de uma passante (que se torna plural, na repetição/indagação “quem foi ela?”), definir quem ela foi no instante do enterro faz do verbo, da *ultima mutis* benjaminiana, geopoesia.

O título anuncia uma mulher que já passou. Palavras no *passamento* que prenunciam um último capítulo de decomposição biográfica. A “didascália” sepulcral e epígrafica traz o nome de “quem foi ela” e a data de sua morte. A data do sepultamento prenuncia um poema-necrológico e duplica sua força vocal ao ser publicado no periódico. A primeira palavra do poema-em-prosa, com sua forma determinada pela coluna (espaço) do jornal, organiza a poética tanatográfica: “Morta... Morta”. A repetição é pontual e gera no leitor uma memória do momento que foi enunciado facultando, assim, a sua “inserção no fluxo insondável das coisas” (BENJAMIN, p. 209). Morta, para quem esteve no enterro e ouviu a Senhora Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas (nome de batismo de Cora) fazer a leitura do poema-necrológico. Morta para quem tem diante de si o jornal. Morta, nessa escrita.

Na segunda e terceira linhas-verso, a repetição altera-se, mas ecoa: “Morta [...] e morte. [...] morte”. O que essas palavras “emolduram” do conluio entre tanatografia e geopoesia é respectivamente a sabedoria e o cabedal da vivente homenageada. Com o encontro conceitual, resultante da geopoesia que instiga a escrita fúnebre, visualizamos uma poética que surge na arena oral e fúnebre e sobrevive por meio jornalístico. Sua atualidade é constatada pela força que “a escrita da terra” (SILVA JR; MARQUES, 2015) tem de escavar passados enterrados a fim de revelar “uma verdadeira espiritualidade que consiga re-ligar todas as nossas experiências” (BOFF, 2015, p. 377).

Na pobreza material de Idalina da Cruz Marques, reside toda a sabedoria do feminino na cidade que deixou de ser capital para ser barroca. Há na recordação da defunta, de quem identificamos no mínimo seis faces (para mantermos diálogo com o “Poema de sete faces” de Carlos Drummond de Andrade, um de seus leitores-nobres), uma coletividade que conecta os ouvintes às práticas e às relações humanas agora deterioradas. Isso ocorre através do paralelismo do verso indagativo que movimentava todo o poema – *Quem foi ela?* – e abre novos modos de se entender a personagem morta, a personagem passante:

A lâmpada jaz apagada e fria. Não mais clareia  
com a luz velada de sua palavra acertada, sensata e mansa,  
tantas dúvidas, incertezas e conflitos que procuravam  
com ela, um remédio, uma orientação.

Emudeceram os lábios, a mente e aquela crença forte  
que buscavam de forma constante e comovedora a fonte viva  
da oração e da prece.

Descansou para sempre a mulher sábia que viveu longa  
vida de pobreza e obscuridade e doença alicerçada nas mais  
lídimas virtudes que era o fôro nobre e inquebrantável do seu espírito.

Morta a grande e pobre sábia... Sábia de uma grande

vivência que a caracterizava, refugiada na humildade de sua vida pobre e fecunda. (CORALINA, 1965).

Momento do trespassse e *memento* poético que conjugam memória viva e boa morte celebradas, os versos fúnebres articulam uma tanatografia que se veicula em geopoesia. Trata-se de circunlóquio revelador dos íntimos vínculos extraídos desses versos, de uma morte que traz à mente uma “Sábua de uma grande vivência”. A sabedoria que se revela – no ato do trespassse – é palavrada em necrológio fisiognômico. Cora, ao descrever os hábitos de Vodinha, descreve os *habitus* de uma cidade. A poética da *Terra* se alia à tanatografia porque, espraiando-se como vento vivo nos espaços periféricos e invisíveis do país, promove culto aos mortos (BOSI, 1992). A geopoeta e o seu olhar não se desviam “do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável” (BENJAMIN, 1994, p. 210).

Suscitando as experiências da devota Coralina, também um mote de sua poética – olhar para os pobres, fazer poesia deles *bocalmente* é reforçar que o “sentido” da vida (para ficar com Benjamin) se revela a partir da morte:

A sua pobreza material nunca foi a pobreza estéril que reduz e aniquila.  
A sua era a pobreza generosa, operosa e diligente e construtora.  
Pobre, ela ainda se repartia com outros mais carecedores,  
vencidos e desatenhados pelas dificuldades da vida.  
(CORALINA, 1965).

O caráter dúbio da pobreza, que aparece no decorrer do poema de forma reiterativa, revela-se naquilo de que constituiu o próprio ser feminino e generoso, conforme nos dizem os versos inacabados subsequentes:

Sua pobreza não se traduzia em queixas e lamentos [...]  
antes uma fonte de água viva que ela pela magia [...]  
transformava em dádivas e auxílios que suas mãos generosas  
e abertas passavam para tantas mãos envelhecidas, estendidas e suplicantes.  
(CORALINA, 1965).

A mulher que, diante das adversidades, é tida como “fonte de água viva” parece conter em si todos os bens dessa terra. Movimentou em si polifonia e ações que representavam e traduziam sua realidade. As imbricações reveladas em nossa análise, da prática oral e poética em aproximação dos espaços pelos quais a memória fúnebre circula, pautam-se na ideia de que a força matriz do poema é a vida conversável em sua maior expressão. Esse feminino (material e corporal) conduz o poema em aproximações dialógicas da experiência pessoal e passada com um conhecimento da terra e daqueles que a habitam:

Morta a mulher pobre a sábia que foi na sua vida (...)  
e obscura: “Lâmpada sobre o alqueire”.

Quem foi ela?

Foi aquela que fez a sua casa na rocha.  
Vieram os ventos e as tempestades, o tempo bom e o mau  
tempo e sua casa não caiu porque foi edificada na rocha  
e ela andou nos caminhos do senhor.

(CORALINA, 1965).

O tratamento da personagem em seu relacionamento com os “caminhos do senhor”, destacados pela rocha, pelos ventos e pelas tempestades, pauta-se em certo panteísmo que nos autoriza a visualizar a disseminação da palavra e do ser feminino como mote de uma poética da Terra (*Gaya; Geo*) e das experiências que sobre ela se testemunhou. Nos retratos edificadas no poema irrompem paisagens da cidade com suas igrejas e águas, pedras chantadas e passantes:

Quem foi ela?

Toda a cidade a conhecia sem precisar do seu nome.  
Sua porta da rua e sua porta do meio se abriam pela manhã  
e ficavam de pedra encostada até as horas tardias do sono.

(CORALINA, 1965).

A pobreza multiplica-se na memória de um catolicismo popular e viramundano (flamante). A boa morte é plena de vida posto que é “generosa, operosa e diligente”. Esse reforço na imagem da pobreza de Idalina ressalta-se na leitura tumular. Sua riqueza era mesmo a presença, facultada pela porta aberta, pela ação e palavra para-com o outro. Em variantes, o leitor que menos leu paragens centroestinas irá encontrar desses elementos no catolicismo (carnavalizado ou não) mineiro de Murilo Mendes, Cecília Meireles e Adélia Prado.

Antes de esmiuçarmos mais detidamente o feminino no poema, importa notarmos que a ascensão de Cora Coralina só vai se dar a partir de 1965. A capital goiana fundada há pouco menos de 20 anos e a capital brasileira *sertaneja* há exatos cinco anos enformam essa afirmação e firmação de uma poeta da antiga terra fundada por bandeirantes (grileiros travestidos de heróis). Nessa hidrografia de vida à margem do Rio Vermelho cruzam-se biografias arquitetônicas da Boa Morte e Boa Poesia da Vila Boa. A decomposição biográfica, entre vivos e mortos, metaforiza essa utilização poética da expressão “boa morte” (*bona mors*): a mulher que cuidou da igreja durante mais de cinquenta anos, no leito de morte, tem sua *vida-boia*, vida difícil, na Vila Boa, poetizada.

Nesse sentido, no palco do interior brasileiro, convidamos à cena uma artista e intelectual que se consolidou com um poetizar ativo. Versejar que se mostrou responsivo ao outro, capaz de cunhar “personagens” colhidos no trânsito dos vivos. Seus poemas foram (e são, na presentificação da leitura) alteridades múltiplas incessantemente despontadas dos

povos cerradeiros e sertanejos. Raizamas de um país de culturas várias espalhadas por veredas, vales, vãos, planaltos, *altiplanos*, rios, quilombos, aldeias indígenas e espaços de *reexistência*, tais como assentamentos, igreja ligadas à terra, e organizações de minorias (que, economicamente, são majorias). Conforme adverte Maria Zaira Turchi (2003), esse literário não aceita uma delimitação precisa de fronteiras. É do movimento oscilatório que se configura a linguagem literária [...] “prodigiosamente no arranjo dos diversos recursos literários e artísticos” (TURCHI, 2003, p. 95).

Ressalta-se a movimentação de vozes femininas ecoando em movimentações de forças biográficas. O poema articula a poética *coralina* com a imagem de Idalina da Cruz Marques, conhecida na Cidade de Goiás (antiga Vila Boa e anteriormente capital do estado de Goyaz). A figura feminina é que faz girar, nesse Goiás, nas Minas Gerais e no Tocantins profundo as falas, os gestos e os costumes que circulam enquanto sabedoria. A mulher fica em casa, mas também transmite e traduz o mundo. É nessa perspectiva que vemos Idalina passar por Terezinha e passar por Cora Coralina. Da morte, o mais profundo choque da experiência individual, Coralina escreve no jornal o necrológio de uma época, de práticas, de *habitus*.

Papéis avulsos e sociais importantes da cidade, não mais capital, cruzam-se nesse original – *bocalmente falando* uma única vez (à beira de um túmulo) e publicado uma única vez em página de jornal. Conjuga-se nesse texto, contudo, o destino da Professora de “Primário” Terezinha Vieira Maia que manteve em seu arquivo pessoal o poema geotanográfico. O jornal, de circulação em Goiânia nos idos de 1965, ainda não teve a fonte identificada por nós, mas o que temos no verso da folha (recortada) é uma foto do então “Prefeito eleito de Goiânia deputado Iris Rezende” e, curiosamente, o comentário sobre a primeira edição do livro de Bariani Ortêncio *Sertão sem fim* que estaria “praticamente esgotado”.

Nesse longo poema, que abarca toda a extensão de uma folha do periódico, temos o encontro entre a “Rua da ponte”, onde viveu Cora Coralina, “Rua do Carmo” onde vivera Idalina Marques e a “Rua do fogo” onde nascera Terezinha Vieira Maia (NIEMAR, 2019, p. 41). Numa urgência plena de cotidianos, o discurso ambivalente da “Boa Morte” dissemina-se na dupla articulação polifônica do momento e do *memento*:

Não tinha medo do ladrão com sua ladroice nem do malfeitor  
com sua maldade, nem do louco com seus desatinos.  
Não receiava do atrevido com sua insolência nem do bêbado com seus desvarios.  
Sabia que nenhum mal entraria pela sua porta aberta  
porque não pensava na maldade.  
Nenhuma outra casa da cidade era mais pobre e nenhuma era mais procurada.  
Gente grande, gente pequena, da cidade e das roças.  
Gente recursada e gente pobrezinha, procurando ali as suas migalhas.  
Gente que saiu de Goiás, que passou a vida inteira noutras terras  
e que volta um dia a rever parentes, matar saudades.  
Um rosário todo de recordações, de novas e velhas amizades e bemquerer.  
(CORALINA, 1965).

Cora entoava seu *poema-memento-mori* para essa mulher ligada profundamente à cidade e à sua história, conforme já exposto. O índice da porta aberta faz da sua casa um ponto urbanístico tão importante quanto as Igrejas. Os tipos destacados por Drummond, avultam, pois sabiam que naquela casa teriam pouso e “migalhas”. Os “tipos do mal”, o ladrão, o louco, o atrevido e o bêbado também seriam bem recebidos ali. As gentes da cidade e da roça, gentes com recursos e pobrezinhos também tinham ali morada. E até mesmo a “gente que saiu de Goiás, que passou a vida inteira noutras terras” – caso de Coralina que passou parte da sua vida fora da cidade barroca. O rosário da prática comunitária e da comunhão (*communitas*) torna-se um rosário de palavras entoadas por Cora. No poema, à beira do túmulo, estão ali as novas e velhas amizades do “bem-querer”. Se a casa de Vodinha se confundia com a própria Boa Morte, no seu funeral a sua presença – naquele corpanzil que partia – ressoa no reconhecimento de suas ações no mundo. Além do próprio material impresso (em jornal) congrega-se o relato vivo (memória oral) da Professora Terezinha Vieira Maia (arquivista do poema) que faculta detalhes encarnados da figura da biografada e da poeta *biograficante*.

Da sabedoria enformada pelos fusos discursivos, pelas tramas formais, pelas linhas sociais que apresentam experiências de uma geopoesia *coralina*, na sustentabilidade da leveza de ser, Idalina era a narradora-oral que era vista como “fonte segura” de informações e das velhas coisas, referência de pessoas e dos costumes da cidade e Cora é a geopoeta que escreve histórias que se desgastam com a passagem do tempo e que precisam realmente de narradores da geopoesia para compô-los em versos e até prosa-necrológico:

Era ela fonte segura de informações das velhas coisas  
 pessoas e costumes da cidade que vão se desgastando com a passagem do tempo.  
 Era humilde sem se sentir humilhada. Recebia a dádiva sem ser indigente.  
 Todos os comentários, críticas, malícias esbarravam  
 na sua invencível discrição e prudência.  
 Tinha o dom de humildade e repunha tudo em Deus.  
 Meio século de cuidados com a lâmpada perene da Boa Morte...  
 e o prêmio que lhe veio de Roma.  
 A insígnia de Leão XIII – Pro Ecclesia et Pontificia que ela recebeu  
 discreta e humilde em missa festiva.

Narradora das “velhas coisas” dentro do narrar de Cora Coralina e Terezinha Vieira Maia, Vodinha surge entre mulheres. Questionar quem foi Vodinha rememora as diversas funções do feminino, vozes que voltam numa cena de enterro, que fazem com que a figura feminina precise ser retomada, lembrada, falada. O poema faz isso, mas sem ele uma mulher, nos idos da década de 1960, não seria mais lembrada quase sessenta anos depois. O que Cora faz ao escrever e publicar sobre uma figura importante para a cidade tem sua magnitude, presentifica, personaliza, traz para contemporaneidade uma pessoa importante para a comunidade. Sua geopoesia surpreende as afinidades e as recria.

Ainda em uma relação profunda com a igreja, traço das mulheres que deveriam seguir

os mandamentos mais ainda que os homens, Vodinha deixava tudo nas mãos de Deus. No relato de Cora vemos uma das medalhas mais importantes conferidas aos leigos: *Pro Ecclesia et Pontificia – Pela Igreja e pelo Papa*. Vodinha recebeu a homenagem dada a sua importância no cuidado e o zelo com os artefatos e tudo que estava atrelado à igreja. A serva da Boa Morte zelando pela Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, situada na Cidade de Goiás, zelava pelos indivíduos. Cora ainda usa no poema a relação popular do ícone da cidade:

Trazer acesa a lâmpada de uma igreja durante 50 anos...  
Nem renda, nem subsídio para o gasto obscuro e constante.  
Através da lâmpada quem vê o azeite que se queima  
os fósforos que se negam e as velinhas consumidas...  
Quem vê ou pressente o espírito vigilante que atende  
a perenidade da lâmpada?  
E o cuidado vigilante com a Igreja. E o amor devoto  
para com a velha Boa Morte... O pensamento constante  
naquelas velhas chaves que ela guardava e venerava e a preocupação  
com o antigo sineiro – e ela mesmo se arrastando, pesada e difícil,  
para tocar trindades ou matinas quando esse faltava.  
E os altares da velha Boa Morte sempre trocados e floridos!  
O aparelhamento primoroso das peças se completando  
dos altares, mesa de comunhão e as velhas credências?  
A lavagem das toalhas alvas e amitos, sobrepelizes e nanustérgios...  
A engomagem e consertos de tudo isso e o zelo com os paramentos  
sob sua guarda, sem esquecer os pátios internos  
da Igreja, todos vigilantes de roseiras e perfumados de jasmíns... (CORALINA, 1965).

Na perspectiva da mulher responsável pelos afazeres domésticos, algo ainda marcado na sociedade atual e muito mais na década de 1960 e anteriores, era dever feminino cuidar da igreja e de tudo que ali estivesse presente. Vodinha é vigilante, cuidadora da missa, zela e conserta tudo que ali era preciso. Trabalha não só para o próprio sustento, mas também para eventuais necessidades da paróquia. Serva dos costumes e serva da Boa Morte: quem era ela?

Vodinha cuidava não só da igreja, mas zelava pelas crianças (quando falamos dos ensinamentos católicos) e tinha como ajudante, segundo Terezinha Vieira Maia, Brasileira, quem foi criada pela personagem principal de *Quem foi ela?* e era uma espécie de ajudante nos afazeres culinários, como empadas, puxa de melado, além da hóstia, que era feita na própria cidade. Vodinha, que se chamava Idalina, tinha esse nome por ser Vó e madrinha. Figura primordial na catequese cristã, Idalina era madrinha de Irondes Vieira Mundim, irmã mais velha de Terezinha Maia. Quem viveu na Cidade de Goiás anterior à década de 1960 tinha em Vodinha uma figura essencial, assim como ela fora para a Igreja da Boa Morte. Presentificada no catolicismo popular e espetacularizado das pequenas cidades, Vodinha foi aquela que todos conheciam, todos lembram, e a quem Cora Coralina eternizou:

### Quem foi ela?

Foi aquela que em todas as dificuldades de sua vida  
 olhava para o alto e tudo esperava de Deus.  
 Foi aquela que pediu, confiou e esperou e nunca foi enganada.  
 Foi aquela que fez sua casa na rocha e andou nos caminhos do Senhor.  
 Quem foi ela?  
 Na pedra do seu túmulo uma palavra pode ser gravada  
 definindo toda sua vida – Fidelidade.  
 Foi ela fiel ao seu batismo.  
 Foi fiel a sua comunhão diária.  
 Foi fiel ao tribunal da consciência.  
 Foi fiel a família a que pertenceram seus ascendentes e onde ela nasceu.  
 Foi fiel a sua querida Igreja da Boa Morte.  
 Foi fiel ao clero de Goiás a quem ela serviu com abnegação admirável.  
 Foi fiel ao seu próximo e foi fiel a Deus.  
 Fidelidade – foi a marca de sua vida devotada a igreja.  
 A “lâmpada sobre o alqueire” jaz apagada.  
 Quem foi ela?  
 (CORALINA, 1965).

Vodinha nos aparece como a luz. A luz que não deveria ser apagada, a Luz do Mundo, na concepção católica não deveria ser restrita, fechada, coberta. Tudo ao qual Vodinha foi fiel, o batismo, a comunhão, o catecismo da igreja católica deveriam ser mostrados, abertos, a luz precisa(va) ser lançada. Assim como a “lâmpada sobre o alqueire” Cora Coralina almeja apresentar a luz apagada, mas que tanto brilhou na vida daqueles que moraram na Cidade de Goiás.

Na poesia de Cora Coralina Vodinha se torna o próprio Cristo. Cora, geopoeta, consegue poetizar a matéria-prima da experiência. Movimenta a sua, a dos outros, dessa outra na antiga sabedoria da boa morte e da poesia da cidade. Vidas que movimentam as experiências dos outros para que o ato de contar história sobreviva. Cora conta sua vida *inteira*, pois inteira é a sabedoria que residia nesse encontro entre o trespassar de uma e o poema-necrológico da outra.

O peso trágico da imagem da morte, em diálogo com Raymond Williams, que culmina/termina na morte ou não é marcado por uma “estrutura de sentimento” (WILLIAMS, 2002, p. 84). A morte, assim, torna-se um “ator necessário”, mas não a ação necessária. No caso desse poema é a geopoeta (*Der Erzähler*) Coralina que monta e remonta o diálogo entre vivos e mortos – nesse caso, ao pé do túmulo, ao som das últimas palavras com corpo presente e que desce sete palmos. A morte nos ensina a seguir e a livrar-se do outro e, se for o caso, enlutar o outro. O que fazemos, nesse momento, é reunir auras de palavras-outras, etnocartografias da citação, alibis vitais-volitivos numa biblioteca infinita de anotações de dialogismo *coralinos*. Da luxúria copista, dos lamentos vocais ao pé da cova de Idalina,

colhemos os itinerários de leituras anotadas, as fisionomias do efêmero, a curadoria dos aforismos que nos levaram ao poema *Quem foi ela* e que em vossa presença (se faz livro).

Por metonímia, escolhemos esse poema-prosa para a enformação de uma memória do feminino deixada por Cora Coralina e que coincide com a ideia de responsabilidade e responsabilidade da geopoesia. Os primeiros textos de Cora, publicados por volta de 1910-1911, atravessaram o século para que fossem conhecidos e reconhecidos. E os “caminhos de Cora” vão se reinventando numa reinvenção das tradições e dos cânones: a *reconstrução* pauta-se justamente nesse longo processo de recuperação de textos e de confronto das imagens de autor/autora. A partir da relação ética e estética da palavra-outra e sentidos coletados na experiência da *etnoflânerie* pelo Cerrado, aproximamos as marcas dessa autora à vida cotidiana de uma pessoa (personagem) pública tendo sua própria morte como ação de vida cotidiana. Vodinha atravessou a existência pelos becos e igrejas, rua do fogo e rua do capim, igreja da Boa Morte e a Boa morte de/em Goiás. Nesse movimento da atividade volitivo-emocional inacabada da geopoeta *coralina* é que se constitui essa tanatografia em moto-contínuo.

A escrita de morte torna-se uma forma de sobrevivência em tempos de extremos, e evocamos o poema-necrológio da *flâneuse* Cora Coralina para mapear uma dinâmica tanatográfica do descenso. Nesta perspectiva, ao apresentarmos o poema-necrológio *Quem foi ela?*, de Cora Coralina (1965), percorremos ruas e becos da Cidade de Goiás (antiga Vila Boa/Goyaz), numa geopoesia profunda em que uma espécie de mulher das multidões segue uma outra mulher que “se deixou ler” a vida inteira. Nos poemas de Cora Coralina encontramos a *flâneuse* em trânsitos de uma memória barroca e moderna, no cânone e no limbo (de uma folha de jornal). Cada trecho lido e copiado de *Quem foi ela* desdobrou-se em arquitetura discursiva e superposição de detalhes com imagens prenes de palavras e de atualidade viva (nos idos de 1965, nos dias atuais, no futuro a enlivar-se).

As passagens das *passagens coralinas* congregam personagens e imagens inesgotáveis nos espaços finitos de uma página de jornal e de um túmulo. Na vocalidade biobibliográfica (RABELO, 2021). O poema *Quem foi ela*, de Cora Coralina (1965), reside justamente nessa condição: falado ao pé do túmulo, publicado em jornal, guardado em arquivo pessoal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aproximando geopoesia e tanatografia, ao analisar esse *in-editio*, (*unédito*), texto falado uma única vez e publicado uma única vez em jornal, o objetivo desse trabalho foi etnocartografar movimentações culturais e performáticas nos campos gerais da geopoeta de Goiás. Mais especificamente, como o cerrado/sertão/campo geral do país, com vistas a constituir uma ou várias poéticas populares centroestinas, se consolidam nessa literatura campo. Nos deslocamentos, na presença de transeuntes e na memória oral conjugam-se manifestações particulares, posições volitivo-vitais e etnoflâneries. Quando as força femininas povoam várias camadas da “fonte histórica”, da relação entre literatura e experiência urbana e da escrita de morte em poema-necrológio a vocalidade biobibliográfica amplia-se. Lançando ecos na prática da crítica literária, da enunciação e de escrita da geopoesia, Vodi-

na continua sendo personagem de uma, hoje, cidadezinha qualquer.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume Editora, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1994. p. 197-198.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018. 3 v.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representações da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BOLLE, Willi. “Um painel com milhares de lâmpadas” *Metrópole & Megacidade*. In: BOLLE, Willi. (org.). *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018. p. 1707-1746.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2007.
- DRUMMOND, Carlos. Cora Coralina, de Goiás. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, sábado, 27 de dezembro de 1980. p. 07.
- GARCIA, José Godoy. *Araguaia Mansidão*. Goiânia: Editora Oriente, 1972.
- LEODEGÁRIA, de Jesus. *Lavra dos goiáses III*. Goiânia: Cãnone Editorial; Livraria Leodegária, 2019.
- SILVA, Rosa Amélia Pereira da. *Travessias Literárias em Perspectiva Interacionista: teoria e prática*. Brasília/Arinos: Edição do Autor, 2016.
- SILVA, Rosa Amélia Pereira da. *Narrativas do Grande sertão à luz dos conceitos de Walter Benjamin*.

Universidade de São Paulo. Relatório do Programa de Pós-doutorado. julho de 2020. p. 66. Supervisão Willi Bolle.

SILVA JUNIOR., A. R. Editorial. Cultura popular, oralidade e performance. *Cerrados* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit/UnB). V. 22, n. 35, 2013. p. 7-10. Disponível em: [http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10934/pdf\\_2](http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10934/pdf_2)

SILVA JUNIOR, A. Rodrigues; MARQUES, G. C. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. *Estudos Contemporâneos da Subjetividade*. v. 5, p. 232-248, 2015.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. Centroestinidades e geopoesia: casa de morar Niemar é a poesia. In: Ana Clara Magalhães de Medeiros; Karine Leite; Augusto Rodrigues da Silva Junior; Lemuel da Cruz Gandara (Orgs.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. 1ed. Goiânia: R&F Editora, 2018a, v. 1, p. 53-80.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras da UFF. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

RABELO, Sara Gonçalves. *Mulheres de Vésperas: curadoria polifônica e escrita de morte em perspectiva comparada*. 2021. 184 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas*. Niterói: EdUFF, 2008.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e Antropologia do Imaginário*. Brasília: Editora da UnB, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.