

LARA FERREIRA DIAS
THIAGO FELICIO BARBOSA PEREIRA
VANESSA DE CARVALHO SANTOS
(Organizadores)

CALEIDOSCÓPIO LITERÁRIO: TEMPO, CULTURA E ESPAÇO



LARA FERREIRA DIAS
THIAGO FELICIO BARBOSA PEREIRA
VANESSA DE CARVALHO SANTOS
(Organizadores)

CALEIDOSCÓPIO LITERÁRIO: TEMPO, CULTURA E ESPAÇO

2025 by Editora Kennis
Copyright © Editora Kennis
Copyright do Texto © 2025 Os autores
Copyright da Edição © 2025 Editora Kennis
Direitos para esta edição cedidos à Editora Kennis pelos autores.
As ilustrações e demais informações contidas desta obra são integralmente de
responsabilidade dos autores.

Capa: Designed by Editora Kennis

Imagem da Capa: Foto de Photo Capella no Pexels

Diagramação e Edição de Arte: Editora Kennis

Revisão: Os Autores

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Charlyan de Sousa Lima

Dr. Diego Amorim dos Santos

Dr. Ivandro Carlos Rosa

Dra. Karlyene Sousa da Rocha

Dra. Kaiomi de Souza Oliveira Cavalli

Dr. Leonardo De Ross Rosa

Dra. Marcele Scapin Rogerio

Dra. Mayara da Cruz Ribeiro

Dra. Paula Michele Lohmann

Dr. Renato Santiago Quintal

Diagramação: Editora Kennis
Edição de Arte: Editora Kennis
Revisão: Os Autores
Organizadores: Lara Ferreira Dias
Thiago Felício Barbosa Pereira
Vanessa De Carvalho Santos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Caleidoscópio literário [livro eletrônico] :
tempo, cultura e espaço / Lara Ferreira Dias,
Thiago Felício Barbosa Pereira, Vanessa de
Carvalho Santos (organizadores). --
Chapadinha, MA : Editora Kennis, 2025.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-987918-1-0

1. Cultura 2. Literatura - História e crítica
3. Narrativas 4. Pesquisas I. Dias, Lara Ferreira.
II. Pereira, Thiago Felício Barbosa. III. Santos,
Vanessa de Carvalho.

25-292832.0

CDD-809

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura : História e crítica 809

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

O conteúdo do livro, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. O download da obra e o seu compartilhamento somente são autorizados desde que sejam atribuídos créditos aos autores, sem alterá-la e de nenhuma forma utilizá-la para fins comerciais.

Editora Kennis
Chapadinha – Maranhão – Brasil
www.editorakennis.com.br
publica.editorakennis@gmail.com



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
--------------------	---

CAPÍTULO 01 - MAGIC AND EXEGESIS: ASTROLOGICAL WORLDVIEW IN SHAKESPEARE'S THE TEMPEST	9
--	----------

Lara Ferreira Silva Dias

CAPÍTULO 02 - “QUE MEU LEITE SE TRANSFORME EM FEL”: O MAL EM LADY MACBETH	20
--	-----------

Allana Cristina Sales Meneses

CAPÍTULO 03 - AS VIÚVAS DAS QUINTAS-FEIRAS, DE CLAUDIA PIÑEIRO: O REALISMO SÉRIO DE AUERBACH E UM MICROCOSMO SOCIAL EM DECADÊNCIA	30
--	-----------

Vanessa de Carvalho Santos

CAPÍTULO 04 - A DITADURA MILITAR ARGENTINA EXPOSTA NA LITERATURA: ESPAÇO E MEMÓRIA EM <i>HISTÓRIA DO PRANTO</i>, <i>HISTÓRIA DO CABELO</i> E <i>HISTÓRIA DO DINHEIRO</i>, DE ALAN PAULS	48
--	-----------

Thiago Felício Barbosa Pereira

CAPÍTULO 05 - O GÊNERO POLICIAL E OS VIESES DA VIOLÊNCIA EM <i>A GRANDE ARTE</i>, DE RUBEM FONSECA	67
---	-----------

Irleny Lopes da Costa

CAPÍTULO 06 - TENDÊNCIAS E DESAFIOS: UMA EXPLORAÇÃO DA IMAGOLOGIA NA LITERATURA COMPARADA	81
--	-----------

Victória Araújo dos Santos

CAPÍTULO 07 - (N)A TERCEIRA MARGEM DO RIO: AS CORRENTEZAS DA SEMIOLINGÜÍSTICA NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA	93
--	-----------

Patrícia Rodrigues Tomaz;

João Benvindo de Moura;
Max Silva da Rocha.

**CAPÍTULO 08 - O ENSINO DE LITERATURA PAUTADO NO ACONTECIMENTO LITERÁRIO E
HORIZONTE DE EXPECTATIVA NA SALA DE AULA DE ENSINO MÉDIO113**

Michel Augusto Carvalho da Silva

**CAPÍTULO 09 - A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DA COMUNICAÇÃO DOS “POVOS DA CAPIVARA”
.....124**

Glecione Ribeiro de Castro;
Lara Ferreira Silva Dias.

**CAPÍTULO 10 - CAPITALISM AS VAMPIRISM: A MARXIST INTERPRETATION OF BRAM STOKER’S
DRACULA152**

Christin Walter

ORGANIZADORES.....171

APRESENTAÇÃO

A literatura é uma das mais antigas e poderosas formas de expressão humana. Desde os primeiros mitos e epopeias orais até os romances contemporâneos, as palavras escritas têm o poder de registrar memórias, desafiar ideias e emocionar leitores de todas as épocas, pois como nos lembra Compagnon, “cada nova obra provoca rearranjo da tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição)”. Assim, mais do que uma simples arte, a literatura é um reflexo da sociedade, um espelho no qual enxergamos nossos sonhos, angústias e esperanças. A literatura, em sua diversidade temática e estilística, revela-se como um instrumento fundamental para a compreensão das dinâmicas históricas, sociais e culturais. Assim, este presente volume, intitulado *Caleidoscópio Literário: Tempo, Cultura e Espaço*, constitui um convite ao leitor para uma incursão reflexiva e crítica por diferentes vertentes da análise literária, abrangendo abordagens interdisciplinares que transitam entre a literatura, a história, a filosofia e os estudos culturais.

Os artigos aqui reunidos apresentam investigações rigorosas e aprofundadas sobre temáticas variadas, oferecendo perspectivas analíticas que evidenciam a riqueza e complexidade dos textos literários. Shakespeare, por exemplo, continua sendo uma fonte inesgotável de leituras. O primeiro eixo temático versa sobre as influências mágico-místicas na literatura, com destaque para a intersecção entre astrologia e dramaturgia shakespeariana, notadamente em *A Tempestade*. Na mesma linha de estudos sobre Shakespeare, a figura de Lady Macbeth é analisada sob a ótica do mal, explorando a construção simbólica e psicológica da personagem.

A literatura latino-americana emerge com vigor em trabalhos que examinam as relações entre literatura e memória histórica, com ênfase nas repercussões da ditadura militar argentina na obra de Alan Pauls, especificamente *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro*. Paralelamente, o romance *As Viúvas das Quintas-Feiras*, de Claudia Piñeiro, é estudado sob a perspectiva do realismo sério de Auerbach, revelando um microcosmo social em decadência e a fragilidade das estruturas socioeconômicas do período. Ainda na literatura latino-americana, a literatura brasileira também ocupa um espaço significativo nesta coletânea, com análises que abordam a violência e a marginalidade na obra de Rubem Fonseca, corpus de análise de três textos enfocando o gênero policial e seus desdobramentos críticos. Estudos de imagologia e literatura comparada contribuem para a discussão sobre a construção da identidade cultural nos textos literários e suas interações com diferentes contextos históricos e sociais, especialmente na Serra da Capivara no Piauí.

Outros trabalhos se debruçam sobre as inter-relações entre literatura e outras formas de expressão artística, como a análise pós-colonialista do filme *Pocahontas* e suas implicações ideológicas. A produção literária de Guimarães Rosa é explorada sob a lente da semiolinguística, demonstrando a riqueza estilística e simbólica de sua prosa. Além disso, são discutidos os desafios e tendências do ensino de literatura no ensino médio, destacando a relevância da experiência estética e do horizonte de expectativa na formação do leitor.

Portanto, o conjunto de estudos aqui apresentados evidencia a literatura como um campo dinâmico e multifacetado, cujas intersecções com outras áreas do conhecimento ampliam suas potencialidades interpretativas. Esta coletânea visa não apenas aprofundar o debate acadêmico sobre os temas abordados, mas também fomentar novas leituras, reflexões e investigações futuras. Este livro surge como uma celebração da palavra escrita, explorando os diferentes caminhos que a literatura percorreu ao longo dos séculos. Aqui, mergulhamos não apenas na beleza dos textos, mas também no impacto que eles tiveram sobre a humanidade. Das tragédias shakespearianas às narrativas modernas, dos clássicos imortais às vozes emergentes, cada página nos convida a refletir

sobre o papel da literatura na construção do nosso pensamento e na compreensão do mundo. Mais do que um registro histórico ou uma análise técnica, este livro é um convite à apreciação da literatura em sua essência. Que ele possa despertar em cada leitor o desejo de se perder (e se encontrar) entre as páginas dos grandes escritores que moldaram nossa cultura. Afinal, ler é mais do que um ato de conhecimento; é uma experiência transformadora.

Thiago Felício Barbosa Pereira

Organizador

CAPÍTULO 01

MAGIC AND EXEGESIS: ASTROLOGICAL WORLDVIEW IN SHAKESPEARE'S THE TEMPEST

Lara Ferreira Silva Dias¹

¹ Doutoranda em Letras da Universidade Federal do Piauí – UFPI.

ABSTRACT:

During Shakespeare's time, Astrology was part of 16th century culture and fascinated all the aristocracy and philosophers, since they consulted horoscope makers who were credited with the skill of illuminating future events - and the most famous astrologer was John Dee (1527-1609), who was a Renaissance England's first Hermetic magus, a respected philosopher magician. In our work, we seek to connect Prospero with John Dee, also raising an important question: what relations could *The Tempest* have with the science that "deals with the constitution, the relative position and the movements of the stars"? Although at first the answer is not so obvious, literature, since its beginnings, reflects both the wonder and the desires of man before the beauty and mysteries of the cosmos and, therefore, it can be an adequate vehicle for thinking about celestial phenomena. Using authors such as Moriz Sondheim, Benjamin Woolley, Peter French and Barbara A. Mowat, we aim to reflect about many astrological passages that permeate Shakespeare's production in order to show that the playwright not only knew astrology, but was inspired by it to build his characters, using John Dee as one of the major references, since his knowledge of predictions placed him in an ambiguous position between foretelling and shaping the course of future events. Our purpose is to make John Dee's (1558-1568) and the connection with Astrology in Shakespeare's *The Tempest* accessible to modern readers, as well as relating Prospero and Dee to their intellectual history, specifically, to the history of astrology. The complexity of Prospero's character, including John Dee, is at the heart of this work, including the magician's powers which are also the subjects of this article.

Keywords: The Tempest. Shakespeare. Astrology. John Dee.

1. INTRODUCTION

(Cassius:) *Men at some me are masters of their fates: The fault, dear Brutus, is not in our stars, but in ourselves, that we are underlings.* - William Shakespeare, - "Julius Caesar", Act I, Scene 2. lines 139-141. - (1599).

Renaissance was a privileged period for the occult 'sciences' and astrology. With the collapse of medieval faith and the emergence of a philosophical posture based on empirical investigation and freedom of thought, the spirit turned to a timeless wisdom in the field of mysticism. It was the time when most writings retained a search for the absolute, with the rediscovery of the mysteries of Greco-Roman antiquity, including the Gnostic philosophy. These practices fascinated writers and a large number of philosophers and intellectuals, which would explain the persistence of the supernatural in Shakespeare's plays, as well as the constant astrological references.

During Shakespeare's time, Astrology was seen as a high concept in all the social classes, and not only nobles but also the commoners' consulted astrologers. According to his plays, it is noticeable that Shakespeare demonstrated a real fascination with the sky and its phenomena. In the England's Shakespeare time, as in the rest of Renaissance Europe, there was a widespread belief in the power of the stars; it was believed that the movements of the stars and planets directly influenced events on Earth.

Indeed, the Elizabethans were very superstitious people. Belief in witchcraft, astrology, sorcery, devils, and fairies was widespread. This is not to say that every Elizabethan Englishman believed in all of these systems of occult lore; steeped in the classical literature of ancient Greece and Rome, Costello (2018) explains that astrology was an integral part of an elegant, sophisticated and "intelligently-thought-out spiritual philosophy whose language and symbolism had been transmitted through the centuries and were part of lively discussions well into the 17th century" (2018, p.6) (and we are still today).

John Dee (1527-1609), astrologer to Queen Elizabeth I, is known for his passion for mystical subjects, including astrology, alchemy and the world of angels ; he also advised navigators on trade routes to the 'New World', travelled throughout Europe and studied ancient history, astronomy, cryptography and mathematics.

Dee (1527–1609) is not only one of Elizabethan England's most intriguing characters but he has also been seen as a possible model for Prospero, who is one of the characters in Shakespeare's plays that combat the stars and triumph, using favorable celestial influences on his advantage. Like this fictional wizard

from *The Tempest*, Dee immersed himself in a vast library, suffered a grave misfortune (in Dee's case, theft of his books rather than exile).

In accordance with Kate Birkwood¹, while Dee travelled to Europe in the 1580s, he entrusted the care of his library and laboratories to his brother-in-law Nicholas Fromond. But according to Dee, he 'unduly sold it presently upon his departure, or caused it to be carried away'. Dee was devastated by the destruction of his library. He later recovered some items, but many remained lost.

In Shakespeare's play *The Tempest*, Prospero is the rightful Duke of Milan, but he has been deposed by his brother Antonio. He has taken refuge on a remote island, where he has remained for 12 years prior to the beginning of the play. Books, as it emerges, have played significant parts in his downfall. As Duke of Milan, Prospero explains, he allowed his deceitful brother to achieve undue power and influence.

Shakespeare leads us to the beginning of play by describing the moment that the ship containing Antonio and his entourage sails close to Prospero's Island. Prospero forwards his powers of magic and illusion to shipwreck the vessel, punish his adversaries, and regain his dukedom. He achieves this by means of a familiar spirit, called Ariel, who performs magical acts according to Prospero's instructions.

Prospero uses magical powers to intimidate his enemies and to manipulate the natural world, including his powers on Caliban: "For I am all the subjects that you have, which first was mine own king; and here you sty me In this hard rock, whiles you do keep from me The rest o' th' island." (Act I, Scene II, line 320).

This dialog also brings up other interesting questions for further discussions, including the idea that Prospero effectively colonized the island and imposed his beliefs and behaviors on Caliban. *The Tempest* has been the source of many "post-colonialist" analyses of western literature, since the 1930s have been making some efforts to come to terms with Prospero portrayed as a Renaissance magician, a mortal with spirits at his command and with power over the natural and supernatural worlds, but he is seen as primarily is a visionary who draws upon unusual resources in order to enforce his will on his subjects.

¹ Curator of Scholar, courtier, magician: the lost library of John Dee – Rare Books and Special Collections Department – Royal College of Physicians – London.

Dee is not only thought to be the inspiration for Shakespeare's magician Prospero in *The Tempest* but also possibly Christopher Marlowe's Doctor Faustus, who sells his soul to the devil in return for magical powers. It is true that Dee possessed the sorcerer's paraphernalia of a crystal ball and a scrying mirror, for seeing visions of the future, but though he was sometimes suspected of dabbling in the dark arts, he maintained that he used these tools of the trade for the higher purpose of communicating with angels.

Prospero, like Dee, is clearly involved in judicial astrology, as it can be seen along the play: "and by my prescience I find my zenith doth depend upon; a most auspicious star, whose influence if I now court not, but omit, my fortunes will ever after droop" (Act I, scene II).

2. JOHN DEE AS A MODEL FOR PROSPERO: TIE-IN

Dr. John Dee (1527 to 1608 or 1609) has been the subject of much interest in several fields. Several good book-length studies of him have appeared, as well as numerous articles; Dee, a forerunner of experiments in the field of extrasensory perception became an advisor and counselor to Queen Elizabeth, who listened to him not only on matters relating to state affairs but also on personal issues -- he had cast the horoscope for Queen Mary when she succeeded her brother in 1553, and later cast the horoscope for Elizabeth after being called to decide the most auspicious day for her coronation.

Queen Elizabeth I and John Dee are credited with popularizing judicial astrology during her reign. Dee was at the centre of some of the major developments of the English Renaissance; In fact, he inspired several of these developments through his writings and his teaching.

James French (1972) acknowledges that Dee's world view was thoroughly of the Renaissance, though it was one which is unfamiliar today. He was one of a line of philosopher-magicians that stemmed from Ficino and Pico della Mirandola and included, among others, Trithemius, Abbot of Sponheim; Henry Cornelius Agrippa; Paracelsus; Giordano Bruno; Tommaso Campanella; and Dee's successor in England, Robert Fludd.

Like Dee, these philosophers lived in a world that was half magical, half scientific. Astronomy and astrology were not yet completely separated, and Tycho Brahe still cast horoscopes, as did Kepler. Chemistry was not fully

differentiated from alchemy and was as much an occult cosmic philosophy as a form of science. Astrological amulets and talismans were regularly used by practitioners of medicine. Science was gradually emerging from magic, however, and the scientific attitude that we know today was developing during this group of philosopher magicians. To John Dee everything was a form of science, and everything was worth exploring.

According to Benjamin Woolley (2001), there is no record of the moment John Dee entered the world. He is not to be found in any parish register or private correspondence. There is no birth certificate or diary entry. There is only a series of numbers, a cosmic coordinate: 1 527 July 13 h ' L 0 ' 4 .2. P.M. at. 51.32., found on a mysterious document now among his papers at the Bodleian Library in Oxford. It was revealed as a horoscope, drawn up in the ancient manner, showing the state of the heavens that is supposed to be the time and place of Dee's birth.

Prospero, who abandons the world of fantasy to rejoin civilization, is one of Shakespeare's most intriguing characters, and critics are divided over whether Prospero is based on a real person. Some critics have speculated that Shakespeare modeled Prospero on Dee.

In reading *The Tempest*, it's not hard to draw a connection between the character of Prospero and the historical figure of Dee. In act I, scene II, Prospero states that he cared about his library above all else: "My library was dukedom large enough?" (Act I, scene II). He describes how, following his exile, his servant Gonzalo had come to his aid: "Knowing I loved my books, he furnished me; from mine own library with volumes that I prize above my dukedom" (Act I, scene II).

John Dee was the epitome of a Renaissance polymath, someone interested in and expert in almost every branch of knowledge. He was also an extraordinary book collector, amassing as many as 3,000 printed books and 1,000 manuscripts in his home at *Mortlake*, on the river Thames, near London.

The astrologer cared deeply about his own library, even suggesting to Mary I in 1556 that his collection might form the base of a new national library. He was deeply upset after his library was ransacked, and many books stolen, during the 1580s. In an analogy to *The tempest* (III: II), Caliban notes that Prospero's library

is the source of his power: "Remember first to possess his books; for without them he's but a sot, as I am, nor hath not one spirit to command" (Act III, scene II).

According to Mowat (1981), the astrologer used his vast book collection to inform his interest in mystical philosophy and religion, inspired by Neoplatonist and Hermetic writings: another similarity with the character of Prospero. This is what we would now consider magical or occult practice but was at the time considered a highly intellectual philosophical pursuit.

Dee spent several years of his life attempting to communicate with angels and spiritual beings via a medium, known as a 'scryer', who would see and hear visions in crystals or mirrors. His most famous scryer was Edward Kelley, who worked with Dee from 1582 until 1589. Dee made detailed records of these events, described as 'spirit actions' or 'angelic conversations'. He believed that the angels were communicating important truths about the creation and structure of nature, God's plans for the world, and the lost spiritual language known as 'Enochian'.

Mowat (1981) still reiterates that some features of Prospero's character do not accord with what we know about Dee. Dee always asserted that his communications with spirits were intended for religious or holy purposes, and that he only spoke with angelic or holy beings. Unlike Prospero, Dee did not use these spirits to control or terrorize other people, he wanted to gain knowledge and not worldly power, and never renounced the practices.

Prospero's theatrical staging of the magical events in the play reminds us of an Elizabethan trickster or juggler: someone who uses sleight of hand to deceive an audience into believing that magic has taken place. Whatever our opinion might be of Dee's attempts to contact spirits, it is clear from his own writing that he believed earnestly in what he was doing and did not view it as a trick.

Mowat (1981) announces that Prospero's magical practice is based on broader traditions than that of a wise Christian magician like John Dee. In Prospero's character, for instance, there are elements of a pagan witch or enchanter who controls natural forces with the aid of a familiar spirit. Prospero's theatrical reenactment of the play's magical events reminds us of an Elizabethan trickster or juggler: someone who uses sleight of hand to trick the audience into believing that magic has happened. Whatever our opinion of Dee's attempts to

contact the spirits, it is evident from his own writings that he seriously believed in what he was doing, and he did not see it as a trick.

Thus, it is not possible to inform whether William Shakespeare and John Dee ever met, but it is highly likely that Shakespeare would have heard of Dee, one of the most learned men in Tudor England, and the one who had enjoyed high status in Queen Elizabeth's court.

3. THE EMPOWERMENT OF ASTROLOGY THROUGH SHAKESPEARE'S *THE TEMPEST*

Shakespeare used astrology in a more profound way, which goes beyond simple and vague references "to the stars". The playwright's astrological knowledge surprised many researchers who studied his work. John Addey (1976), extraordinarily considered by many astrologers as one of the greatest British astrologers of this century, mentioned in his book named *Harmonics in Astrology* the fact that Shakespeare constantly made use of astrological references to demonstrate that human behavior should reflect the ideal order and harmony of the universe, a belief deeply rooted in the culture of his day.

Astrology can be dated back at least as far as 2000 BC to the ancient Sumerians. These beliefs had remained strong (in varying degrees) through the centuries and were very much a part of the Elizabethans' cultural heritage. The Elizabethans (like their forbears) desperately needed their occult beliefs. These superstitions helped them in their attempt to make sense of a world in which events were often inexplicable.

The storm that opens Shakespeare's *The Tempest* is natural by all accounts until the start of the second scene. The Master, the Boatswain, and all the cast and crew aboard King Alonso's ship battle against what appear to be natural forces, real movements of the sky and the sea.

As it is revealed in the second scene, however, reality is not always what it seems. Shakespeare's cunning turn of natural to supernatural sets the stage for a play that will dive deep into the foaming, seething waves of England's seventeenth-century astrological and powerful debate.

Moriz Sondheim (1939) mentions that there is a lot of evidence in many almanacs and prognostications, which have been preserved in the numerous

writing's pro and against astrology, also including countless astrological statements and references in the literature of that time. In all of Shakespeare's 37 plays there are more than a hundred allusions to astrology, and many of his characters' actions are said to be favored or hindered by the stars. The signs of the zodiac are mentioned in six of Shakespeare's plays, and the planets may even be blamed for disasters, especially as they wander from their spheres.

Thus, it can also be seemed that Shakespeare refers to natural astrology even in Caliban's statement about the island:

"This island's mine by Sycorax, my mother, Which thou tak'st from me. When thou camst first thou strok'st me and made much of me; wouldst give me water with berries in't, and teach me how to name the bigger light and how the less that burnt by day and night" (Act I, Scene II).

In Shakespeare's play *The Tempest*, it is demonstrated that the stars provide the opportunity for the restoration of political order. A fortuitous storm has brought the ship of his enemies within reach of his magical powers. Prospero acknowledges this opportunity as the working of Fortune.

Also, Prospero's speech reveals his confidence in astrology; his knowledge of events before they happen and his awareness that his highest point depends on his recognition of the power of the stars, otherwise his plans will fail. Shakespeare refers to astrology by making intelligible how different Prospero's high magic is compared to Sycorax's, for instance, seen as low sorcery and sorcery: "His mother was a witch and one so strong that could control the moon, make flows and ebbs, and deal in her command without her power" (Act III, scene II).

Prospero claims that Sycorax could control the Moon and, in doing so, control the tides; a reference to natural astrology that recognized the Moon's influence on the tides, but in the context of the abuse of that knowledge through the use of witchcraft in order to manipulate nature. However, he acknowledges that he also used his magical powers to influence nature when, drawing a circle and reciting his magical powers in order to relinquish them, he claims: "I have bedimmed the noontide sun" (Act V, scene I).

Naturally, he is claiming that he caused eclipses of the Sun, where, according to the belief in the cosmos of Ptolemaic astronomy, eclipses were seen as omens of disaster; Prospero is perhaps recognizing that he has not always used his powers nobly. However, the public at the time would therefore have seen

Prospero's renunciation of his powers as a noble act; Shakespeare again trying to show the wizard as a good character as opposed to the evil Sycorax.

Costello (2018) states that this fiction whose elements and intrigues have many parallels with today's political reality. "It's about power, usurpation, coups, colonization, decolonization, feminisms, identities, revenge, compassion, forgiveness and liberation" (2018, p.15).

4. FINAL CONSIDERATIONS

In this essay, it was exposed that John Dee's dual involvement in magical studies made him into an important historical point of reference for Prospero. *The Tempest's* analysis of the visionary as a character who exerts power over the imagination of his audience suggests an understanding of Dee that sees him as a more modern character than he is usually thought to be.

It is recognized that Shakespeare's knowledge was in accordance with the astrological doctrines of the time. How Shakespeare was writing for commercial theater audiences of his time, the use of this understanding demonstrates the common knowledge held by the public.

Shakespeare's work reflects the thinking of the time: from the acceptance of judicial astrology in the court of Queen Elizabeth to her resignation from King James's court. The fact that the public is familiar with the subject is reflected in the almanacs and prognostications of the time, also including the debates, particularly around the validity of astrology.

Shakespeare's work considers the arguments and social thoughts, history and culture of his time. It is intended here that readers might be able to think of many more examples in Shakespeare's works including astrology. It was also aimed to show that thoughts, beliefs, and debates that engulfed society during this period of history are worth knowing for readers/researchers if they really intend to move deeper into the Shakespeare universe.

A more interesting conclusion can be derived from Shakespeare's transformation of Dee when we observe that *The Tempest's* portrait of the magus draws attention to the close parallels between the principles of magic and the empowerment of astrology.

Although Prospero does not have to sell his magical visions to any monarch, he nevertheless has to confront the worldly conflicts and power struggles of a contemporary court, regardless of whether it believes in magic or not. Smith (1989) suggests that for Shakespeare, it seems that the nature (or origin) of Prospero's power is less important than the conflicts evolving from its possession.

Knellwolf King (2012) suggests that the play hence dramatizes a battle which the powerful character must fight on his own and which requires him to face inner conflicts every bit as serious as the very real danger of political assassination. Shakespeare's transformation of Dee and/or Kelly into the character of Prospero creates a ruler who governs his kingdom as a place inhabited by spirits (conceived either as real beings or as imaginary projections of inner and external resources) while he also tries to gain control over the unruly imagination of his subjects.

In conclusion, Camden (1933) adds that *The Tempest* doesn't need any updating since it's already up to date, and everything we've discussed so far is there in the 1611 text. "That's Shakespeare's greatness. His dramaturgy is a forest, with many poisons, many cures, many different species" (1933, p.70). He highlights that Dee clearly lived at a time of transition. But his period did not simply replace a world picture marked by a holistic sense of enchantment with an increasingly rational account of world and mind.

REFERENCES

CAMDEN JR, Carroll. **Astrology in Shakespeare's day**. Isis, v. 19, n. 1, p. 26-73, 1933.

CAMPOS, S. S. **Leituras Pós-Coloniais De "A Tempestade"**: Um Breve Panorama. Revista de Ciências Humanas, [S. l.], v. 1, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/3847>. Acesso em: 20 jun. 2021.

COSTELLO, Priscila. **Shakespeare and the Stars: The Hidden Astrological Keys**. Ibis Press, Lake Worth, FL, 2018.

J. FRENCH, Peter. **John Dee: The World of an Elizabethan Magus**. London: Routledge & Kegan Paul, 1972.

KNELLWOLF KING, Christa. **Narratives of Empire: Exploration Literature and the Colonial Aspirations of Enlightenment Europe**. In: ARTS: The Journal of the Sydney University Arts Association. N. 28, p. 46-70. 2006.

MOWAT, Bárbara A. **Prospero, Agrippa, and hocus pocus**. *English literary renaissance*. 1981; 11:281–303.

SHAKESPEARE, William. The Oxford Shakespeare: **The Tempest**. Oxford: Clarendon P, 1987.

SPEVACK, Marvin. **A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare**, 9 vols, Hildesheim: Olms, 1968 – 1980, vol. 1, pp. 36-62.

SONDHEIM, Moriz. **Shakespeare and the Astrology of his Time**. Journal of the Warburg Institute, v. 2, n. 3, p. 243-259, 1939.

SMITH, William Bruce. **Shakespeare and astrology**. Master's Theses, Richmond University, 1989.

VAUGHAN Alden T. and Vaughan Virginia Mason: **Introduction to The Tempest**, eds., The Arden Shakespeare, London: Cengage Learning, 1999, p. 125.

VAUGHAN Alden T. and Vaughan Virginia Mason. **Shakespeare's Caliban: A Cultural History**. New York: Cambridge University Press. 1991. Pp. xxviii, 290.

VAUGHAM, Virginia. **Shakespeare and the gods** - Format: 256 pages, 10 bw illus Pub. Date: 24-Jan-2019 Publisher: The Arden Shakespeare **Language: eng** ISBN-13: 9781474284288.

WEDEL, Theodore Oscar, **The Mediaeval Attitude Toward Astrology** (New Haven: Yale University Press, 1920), p. 156.

WOOLLEY, Benjamin. **The Queen's Conjuror: The Science and Magic of Dr. John Dee, Adviser to Queen Elizabeth I**, New York: Henry Holt and Company, 2001.

CAPÍTULO 02

“QUE MEU LEITE SE TRANSFORME EM FEL”: O MAL EM LADY MACBETH

Allana Cristina Sales Meneses¹

¹ Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal do Piauí

RESUMO:

A tragédia Macbeth, focada na exploração das complexidades do mal humano, destaca-se pela presença central de Lady Macbeth. Sua influência na concretização da profecia a coloca no epicentro da narrativa, ela transpassa todos os estágios dos símbolos do mal, culminando na construção de uma consciência intrincada e imersa em nuances morais sombrias. Esta análise não apenas esclarece a intrincada trajetória específica de Lady Macbeth, mas também contextualiza a representação do mal na literatura ao longo de distintas épocas e contextos socioculturais. O artigo propõe uma análise da complexidade de Lady Macbeth, considerando a recorrência histórica da representação da mulher como símbolo do mal na literatura. Em consonância com a crítica feminista, destaca-se a necessidade de uma abordagem contextualizada, atentando para os riscos da vitimização feminina nesse contexto. A análise estende-se à consciência do pecado e da culpa, conforme delineado por Ricoeur (2013), evidenciando a internalização do pecado e a materialização da culpa no estado sonâmbulo de Lady Macbeth, observado pelo médico e pela criada. Este estudo profundo não apenas encerra a jornada da personagem, mas também enriquece substancialmente a compreensão das figuras femininas nas tragédias shakespearianas, sublinhando a intrínseca capacidade da literatura em provocar reflexões profundas sobre a condição humana.

Palavras-chave: Lady Macbeth; Mal; Hermenêutica.

INTRODUÇÃO

A interrelação entre o conceito do mal e a expressão literária não constitui uma correlação efêmera, como evidenciado, por exemplo, nas obras teatrais de Shakespeare. A presença do mal se manifesta de maneira palpável e discernível nas composições literárias do autor. A literatura, desde períodos primordiais, desempenha uma função essencial na representação de nuances da realidade por meio de suas criações. Os trajetos percorridos na esfera literária se

estendem consideravelmente, não sendo restritos a uma mera bifurcação na senda da experiência, mas assemelhando-se mais a um intricado labirinto que oferece a oportunidade de transitar por diversas veredas, algumas interconectadas e outras não, todas convergindo, contudo, para um ponto central, ao menos para aqueles que permanecem engajados nesse percurso.

Na tragédia Macbeth de Shakespeare, a presença do mal permeia toda a trama, desde o momento inaugural com a aparição das bruxas até o desfecho com a morte do então monarca. Denominada também como "a peça escocesa", esta obra trágica narra a transformação de Macbeth, um valente general do exército, que ascende à posição de Barão de Cowdor e, subsequentemente, ao trono. A complexidade da situação é exacerbada pelo fato de Macbeth e sua esposa, Lady Macbeth, deliberarem assassinar o rei enquanto este se encontra como convidado no castelo do recém-nomeado barão. Antes do cometimento do homicídio régio, Macbeth se depara com três bruxas que o saúdam como Barão de Cowdor e futuro rei. Após esse encontro profético, ele é formalmente investido como barão, alimentando, assim, a perspectiva iminente de sua ascensão ao trono. Cativado pela predição das bruxas, Macbeth comunica os eventos à Lady Macbeth por meio de uma carta, dando início à apresentação de uma das personagens mais fascinantes e influentes no universo shakespeariano.

A interpretação do mal na tragédia revela-se multifacetada, manifestando-se em diversas formas e por meio de variadas entidades, incluindo personagens como as bruxas, a deusa Hécate, o protagonista Macbeth, e sua esposa, Lady Macbeth. Além disso, o mal se faz presente através da representação de determinados animais mencionados no enredo, na ambientação que serve de cenário para a peça, e na perspectiva da transgressão de valores e tradições perpetrada por Macbeth. A maternidade é também explorada como um mal feminino, e símbolos combinados concorrem para evocar uma consciência do mal. Este enfoque diversificado ilustra a complexidade intrínseca à representação do mal na obra, abrangendo desde entidades sobrenaturais até concepções simbólicas e questionamentos éticos.

Adotando a abordagem hermenêutica, que se configura como uma forma de linguagem na qual não se formulam teorias predefinidas, mas sim, a

hermenêutica se ajusta aos seus objetos, ampliando, dessa maneira, as potencialidades interpretativas. Em consonância com Gadamer (2012), o autor argumenta que não há um método fixo para compreender os textos, mas sim a necessidade de vivenciar a experiência, especialmente por meio da estética da arte. Gadamer também aborda a noção de distância histórica, enfatizando que o texto atua como mediador nessa separação temporal ao promover a fusão de horizontes interpretativos.

Considerando o exposto, este texto visa empreender uma análise da personagem shakespeariana Lady Macbeth, focalizando-a sob a ótica do mal na literatura. Investigaremos os simbolismos malévolos inerentes à figura, assim como a perspectiva de uma personagem feminina ser retratada como integralmente má. Para explorar tais questionamentos, recorreremos a teóricos como Ricoeur (2013). Adotaremos como metodologia uma pesquisa bibliográfica, fundamentando-nos na literatura citada. Na seção subsequente, procederemos à análise da personagem, recorrendo a exemplos literários para embasar nosso estudo.

LADY MACBETH E O MAL

*“Existirá algo mais assustador
do que as pessoas?” Svetlana Aleksíévitch*

A grandiosidade inerente à personagem de Lady Macbeth, se revela de forma mais pronunciada ao examinarmos a personagem sob a perspectiva do mal, levantando a indagação sobre se ela, porventura, se configura como uma entidade mais completa e complexa do que o próprio Macbeth. Importa destacar que este estudo emergiu no contexto da disciplina intitulada "Perspectivas Hermenêuticas, Representações do Mal na Literatura e Imaginação Poética de Mulheres", proporcionando a abertura de novos caminhos interpretativos e a apreciação da complexidade do mal, orientada pelos insights de teóricos renomados como Ricoeur, Bataille e Girard. Além disso, foram exploradas as

análises do mal presentes nas obras de autoras e autores proeminentes, a exemplo de Kafka, Clarice Lispector, Kate Millet e Sylvia Plath.

A temática do mal, ao longo da história da filosofia, suscitou reflexões significativas. Segundo Ricoeur (2013), o mal não se restringe à mera ausência do ser, mas reside na sua corrupção, culminando eventualmente em sua destruição. Em sua obra *A Simbologia do Mal*, o autor argumenta que sem a linguagem simbólica, o mal permaneceria nas sombras (Ricoeur, 2013). Nesse contexto, propomos uma análise aprofundada dos símbolos da mancha, do pecado e da culpabilidade presentes na trajetória de Lady Macbeth, buscando desvelar as camadas simbólicas que permeiam sua caracterização enquanto figura intrinsecamente associada ao mal.

A personagem logo no início da tragédia apresenta sua personalidade poderosa, que, ao receber a carta de seu companheiro, deseja

Vinde, espíritos que os pensamentos espreitais de morte, tirai-me o sexo, cheia me deixando, da cabeça até aos pés, da mais terrível crueldade! Espessai-me todo o sangue; obstruí os acessos da consciência, porque batida alguma compungida da natureza sacudir não venha minha horrível vontade, promovendo acordo entre ela e o ato. Ao feminino peito baixai-me, e fel bebei por leite, auxiliares do crime, de onde as vossas substâncias incorpóreas sempre se acham à espreita de desgraças deste mundo. Vem, noite espessa, e embuça-te no manto dos vapores do inferno mais sombrios, porque as feridas meu punhal agudo não veja que fizer, nem o céu possa espreitar através do escuro manto e gritar: "Pára! Pára!" (Shakespeare, 2004, p.10)

No parágrafo acima, no qual se desdobra um monólogo da personagem (um momento atípico nas peças shakespearianas, que sugere uma abordagem interpretativa alternativa para a tragédia), o mal se manifesta de maneira explícita ao ser lida a carta, na qual Lady Macbeth expressa: "tirai-me o sexo, me deixando, da cabeça aos pés, da mais terrível crueldade!" Nesse contexto, é possível inferir que Lady Macbeth já nutria o desejo de tornar-se rainha e estava disposta a ir até as últimas consequências para conquistar a coroa. Essa perspectiva coaduna-se com a observação de Athias (2020), que salienta

Para tornar-se rainha e apoderar-se da glória real, deve endurecer e renegar as emoções. Parece que é no sufocamento de sua humanidade que Lady Macbeth encontrará os meios necessários para violar radicalmente a ordem social estabelecida: assassinar um monarca, que é reconhecido por ser um rei bom (ATHIAS, 2020, p. 45).

O trecho "Ao feminino peito baixai-me, e fel bebei por leite, auxiliares do crime, de onde as vossas substâncias incorpóreas sempre se acham à espreita de desgraças deste mundo" evidencia que a personagem não experimenta remorso nem nutre laços ou desejos maternos, expressando o desejo de transformar seu leite em fel. Isso revela uma libertação de princípios considerados inerentes à feminilidade, contrariando as expectativas de uma mulher que, idealmente, deveria cultivar sentimentos maternos. É relevante ressaltar a atemporalidade presente na obra de Shakespeare, uma vez que, mesmo nos tempos contemporâneos, a maternidade permanece como um tema que suscita debates e discussões.

Que animal foi, então, que teve a idéia de me participar esse projeto? Quando ousastes fazê-lo éreis um homem, e querendo ser mais do que então éreis tanto mais homem a ficar viríeis. Lugar e tempo então não concordavam; no entanto desejáveis ajeitá-los; e ora que se acomodam por si mesmos, essa boa vontade vos abate! Já amamentei e sei como é inefável amar a criança que meu leite mama; mas no momento em que me olhasse, rindo, o seio lhe tirara da boquinha desdentada e a cabeça lhe partira, se tivesse jurado, como o havíeis em relação a isso. (Shakespeare, 2004, p.12.)

A presença do mal em Lady Macbeth também a impulsiona a persuadir Macbeth quando ele se encontra em um momento de questionamento sobre a moralidade do assassinato do rei Duncan. Perante a hesitação de Macbeth diante do plano urdido por ambos, Lady Macbeth A ambição e a resoluta determinação de Lady Macbeth ficam patentes neste trecho da tragédia, evidenciando a profundidade da personagem que não se limita a ser mera suporte para o marido, mas se revela como sua companheira e incentivadora primordial na consecução das ações que culminam no cumprimento da profecia. Novamente, a temática da maternidade é abordada quando Lady Macbeth reconhece que é incapaz de nutrir um amor incondicional pela criança que amamenta, declarando que, se necessário, interromperia o ato ao arrancar o seio da boca desdentada do infante e partir-lhe a cabeça, caso tivesse jurado fazê-lo. Este fragmento pode ser interpretado como uma expressão da certeza inabalável que a personagem possuía em relação aos seus atos e até que ponto estava disposta a levá-los adiante. Dentro do contexto trágico, a promessa de sacrificar um rei para alcançar o trono como rainha é reforçada pela ideia de jurar

matar sua própria cria. Apesar da hesitação inicial de Macbeth em realizar o assassinato, a persistência incisiva de sua esposa o impulsiona a adquirir a coragem necessária para consumir tal ato.

Bastará aparafusardes vossa coragem até o ponto máximo, para que não falhemos. Quando Duncan se puser a dormir - e a rude viagem de hoje o convidará para isso mesmo - ambos os camareiros de tal modo dominarei com vinho, que a memória, essa guarda do cérebro, fumaça tão-somente será e o receptáculo da razão, alambique. E quando os corpos nesse sono de porco se encontrarem, como se mortos fossem, que de coisas não faremos em Duncan indefeso, que culpas não imputaremos a esses servidores-esponjas, porque fiquem responsáveis por nosso grande crime? (SHAKESPEARE, 2004, p.13).

O exemplo anterior instiga uma reflexão acerca da consciência do mal, conceito desenvolvido por Ricoeur (2013), que explora a presença do mal ao longo da história humana. O autor argumenta que a tríade simbólica composta pela mancha, pelo pecado e pela culpa constitui elementos cruciais na formação da consciência do mal.

Segundo Ricoeur (2013), o símbolo da mancha é o mais ancestral existente, e o teórico problematiza a questão de "ficar manchado", interpretado como a perda de algo significativo, como a pureza. Após o assassinato do rei, Macbeth é assombrado pelo espírito de Banquo, enquanto Lady Macbeth tenta acalmá-lo do tormento (trecho 1). Posteriormente, são delineados os derradeiros momentos de Lady Macbeth na tragédia (trecho 2). Esses episódios ilustram as complexidades intrínsecas à consciência do mal, conforme delineadas por Ricoeur, revelando-se na interação entre os personagens e nos desdobramentos emocionais que permeiam a narrativa trágica.

Trecho 1:

Quem gritava por esse modo? Ora, meu digno thane, relaxais vossas nobres energias considerando as coisas por maneira tão doentia. Arranjai um pouco de água, para das mãos tirardes todas essas testemunhas manchadas. Por que causa trouxestes os punhais de onde se achavam? Precisam ficar lá. Tomai a pô-los em seus lugares e sujai de sangue os criados que ainda dormem (Shakespeare, 2004, p.16,)

Trecho 2:

Sai, mancha amaldiçoada! Sai! Estou mandando. Um dois... Sim, já é tempo de fazê-lo. O inferno é sombrio... Ora, marido! Ora! Um soldado ter modo? Por que termos medo de que alguém o venha a saber, se ninguém poderá pedir contas a nosso poder? Mas quem poderia imaginar que o velho tivesse tanto sangue no corpo? Aqui ainda há odor de sangue. Todo o perfume da Arábia não conseguiria deixar cheirosa esta mãozinha. Oh! Oh! Oh! (Shakespeare, 2004, p.41)

No primeiro fragmento, observa-se que a mancha já começa a assombrar Macbeth; sua consciência está sendo perseguida pela lembrança de suas ações e pelo medo, embora ainda não o tenha consumido por completo. Por outro lado, no segundo trecho, torna-se evidente que Lady Macbeth cedeu à influência da mancha. No contexto descrito, a personagem é assolada por pesadelos e percorre sonambulamente, falando enquanto dorme. Atormentada pelo sangue do rei em suas mãos, que a recorda do que realizou, a mancha de sangue constitui uma expressão do que ela deixou para trás em parte, contudo, outra parte permaneceu resguardada (RICOEUR, 2013). É precisamente essa outra parte que desperta quando Lady Macbeth adormece. Este contraste entre os dois momentos revela a progressão da influência da mancha sobre os protagonistas, elucidando a complexidade da dinâmica psicológica na tragédia shakespeariana.

Circulam por aí terríveis boatos. feitos contra a natura sempre engendram conseqüências doentias. As consciências manchadas descarregam seus segredos nos surdos travesseiros. Mais de padre tem ela precisão do que de médico. Deus, Deus que nos perdoe! Acompanhai-a. Deixai bem longe dela quanto possa causar-lhe qualquer dano. E ora, boa noite. Ela deixou-me o espírito confuso e a vista absorta com tamanho abuso. Penso, mas não me atrevo a dizer nada (Shakespeare, 2004, p.42).

Conforme Ricoeur (2013) discorre, a consciência do pecado está intrinsecamente relacionada a algo de natureza divina, algo que representa uma antítese a um deus. No entendimento do autor, a concepção de pecado não se vincula a um conceito ético, mas sim religioso, denotando que pecar não constitui a transgressão de um valor, mas sim o rompimento de um pacto pessoal. A consciência desse rompimento, da lacuna provocada pela ruptura do vínculo com um deus, se transforma, então, na consciência do pecado. No segundo trecho, identificamos a expressão da consciência do mal adquirida por Lady Macbeth em seu desabafo "O inferno é sombrio... Ora, marido!" uma vez que a

ideia da existência do inferno corrobora simultaneamente com a concepção de paraíso, onde um deus está presente. Nesse momento, Lady Macbeth desenvolve a última camada de consciência, intrinsecamente ligada à simbologia da culpa.

O sentimento de culpa, conforme delineado por Ricoeur (2013), está estreitamente conectado às questões da mancha e da consciência do pecado; a culpa se configura como a materialização da internalização do pecado (RICOEUR, 2013). A exemplificação desse processo pode ser observada no trecho mencionado, no qual Lady Macbeth, agora sonâmbula, é inadvertidamente testemunhada pelo médico e pela criada. Este episódio evidencia a materialização da culpa como parte integral do complexo psicológico da personagem, representando um desdobramento significativo na progressão da narrativa trágica.

Assim, a tríade de Ricoeur, os símbolos primários que representam o mal, é apresentada: a mancha como alguma coisa que foi feita pelo homem (no nosso caso, o assassinato do rei por Macbeth e Lady Macbeth), a consciência do pecado do qual o ser humano sente culpa. Além do exposto, Lady Macbeth tem um fim trágico no enredo

SEYTON - Um grito de mulher, meu bom senhor. (Sai.)

MACBETH - Quase esqueci que gosto tem o medo. Já houve tempo em que um só grito, à noite, gelados os sentidos me deixava, e a relação de qualquer fato horrendo eriçar os cabelos me fazia, como se vivos fossem. Entupi-me de tal modo com coisas pavorosas, que o horror, já agora familiar das minhas cogitações de morte, não consegue abalar-me no mínimo. (Volta Seyton.) Que houve?

SEYTON - A rainha morreu, senhor. (Shakespeare, 2004, p.45)

À medida que nossa personagem atravessa todos os símbolos do mal e confessa sua culpa, ela ascende a uma posição de poder que ultrapassa a própria influência de Macbeth. Sua morte não se configura meramente como uma punição, mas como uma libertação da carga de culpa associada ao mal. Lady Macbeth metamorfoseia-se em uma figura complexa e mais profundamente explorada. Historicamente, mulheres poderosas frequentemente foram representadas através de estereótipos como bruxas, culpadas, madrastas

malévolas e mulheres invejosas, arquétipos que persistem nas representações literárias. Apesar de a problemática do mal ser um tema relevante na análise de personagens femininas, é crucial evitar a transformação da mulher em um símbolo exclusivo do mal, o que poderia resultar em um processo de *diabolização* da figura feminina. Destacamos, assim, a importância de reconhecer o perigo da vitimização da mulher, uma preocupação frequentemente levantada pela crítica feminista ao abordar a representação do mal associada às mulheres.

CONCLUSÃO

A tragédia shakespeariana *Macbeth* emerge como uma obra monumental que mergulha, do início ao fim, nas profundezas do mal humano. Dentro desse cenário sombrio, a figura de Lady Macbeth se destaca como uma personagem intrincada, desempenhando um papel fundamental na concretização da profecia que tece os destinos dos protagonistas. Sua complexidade é manifesta na jornada que percorre por todos os estágios dos símbolos do mal, construindo gradualmente uma consciência imersa na escuridão moral. A análise deste tema vital para a literatura proporciona não apenas uma compreensão aprimorada da trajetória específica de Lady Macbeth, mas também lança luz sobre a natureza mutável do mal ao longo de diversas épocas, contextos e sociedades.

O cerne deste trabalho reside na minuciosa exploração do mal na personagem de Lady Macbeth. Seu papel como peça-chave na realização da profecia não apenas destaca sua relevância na trama, mas também revela as camadas intrincadas de sua psique. Além disso, ao considerarmos como obras literárias frequentemente utilizam a figura feminina como símbolo do mal, surge a necessidade de uma análise crítica. As críticas feministas alertam para o perigo da vitimização de personagens femininas nesse contexto, provocando uma reflexão sobre as implicações de perpetuar estereótipos que associam mulheres ao mal.

Ao contextualizar a representação do mal na literatura, torna-se claro que a figura de Lady Macbeth não é uma exceção, mas sim parte de um padrão mais amplo. A crítica feminista, ao apontar para a perigosa simplificação da mulher

como símbolo do mal, destaca a importância de uma abordagem mais sensível e contextualizada. Assim, este estudo não apenas explora as nuances do mal na personagem, mas também contribui para uma compreensão mais profunda da complexidade das figuras femininas nas tragédias shakespearianas, enriquecendo o diálogo literário.

Em última análise, a jornada de Lady Macbeth por todos os estágios do mal culmina em uma análise aprofundada da consciência do pecado e da culpa, conforme delineado por Ricoeur (2013). A internalização do pecado, simbolizada pela mancha e culminando na manifestação da culpa, adiciona uma dimensão psicológica significativa à personagem. Observando-a em seu estado sonâmbulo, inadvertidamente observada pelo médico e pela criada, percebemos a materialização da culpa como um componente integral de seu complexo psicológico. Esse episódio final não apenas arremata a trajetória de Lady Macbeth, mas também destaca o poder evocativo da representação do mal na literatura e sua capacidade de transcender as páginas para provocar reflexões profundas sobre a condição humana.

REFERENCIAS

ATHIAS, Cecília. Solilóquio em boca de mulher: a fala de Lady Macbeth como recurso de (des)construção de subjetividade. In: SALGUEIRO, Maria; HARRIS, Leila. *Escritos discentes em literaturas de língua inglesa*, volume XIII. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020. p.42-49.

GRONDIN, Jean. *Hermenêutica*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

RICOEUR, Paul. *A simbólica do Mal*. Tradução de Hugo Barros & Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Domínio público, 2004.

CAPÍTULO 03

AS VIÚVAS DAS QUINTAS-FEIRAS, DE CLAUDIA PIÑEIRO: O REALISMO SÉRIO DE AUERBACH E UM MICROCOSMO SOCIAL EM DECADÊNCIA

Vanessa de Carvalho Santos¹

¹ Doutoranda em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

RESUMO:

O romance "As viúvas das quintas-feiras" de Claudia Piñeiro, publicado em 2005, aborda o impacto da recessão econômica em um grupo fora de Buenos Aires, revelando a hipocrisia subjacente a uma vida aparentemente perfeita. Iniciando com a morte de três homens antes da crise, o enredo destaca o microcosmo social de famílias em Altos de la Cascada, um condomínio de luxo, como consequência da prosperidade dos anos 90. Este artigo busca compreender a abordagem da autora em explorar o cotidiano e questões sociais, utilizando a base teórica de Erich Auerbach sobre o realismo sério. O livro destaca a morte dos maridos como evento catalisador, mas a verdadeira tragédia permeia a narrativa, revelando-se no cotidiano das famílias ricas argentinas em meio à crise. Piñeiro adota o realismo sério ao descrever a realidade sem caricaturas, utilizando três narradores para expor a condição humana e sua relação social, revelando questões profundamente arraigadas na sociedade argentina.

Palavras-chave: Realismo sério. As viúvas das quintas-feiras. Sociedade. Argentina.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura assume muitos saberes. Num romance como Robinson Crusoe, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: **ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real.** (...) a literatura não diz que

sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens².

O romance *As viúvas das quintas-feiras*, escrito por Claudia Piñeiro e publicado em 2005, tem como catalisador o impacto da recessão econômica sobre um grupo de pessoas que vivem fora da cidade de Buenos Aires e revela a hipocrisia que está sob a superfície do que parece ser uma vida perfeita em um ambiente com um ar de divino, quase celestial. O romance começa com a morte de três homens em uma piscina em 27 de setembro, 2001, nos meses anteriores à crise, mas que já era sentida por eles. Somos apresentados ao estilo de vida de uma série de famílias que compõem essa comunidade, que é a consequência da prosperidade que um grupo da população usufruiu na década de 1990³.

Piñeiro constrói um microcosmo social para expor questões que serão elucidadas ao longo deste artigo. Tais questões são observadas no cotidiano de um grupo de amigos que vivem no condomínio de luxo Altos de la Cascada. Objetivamos compreender a maneira na qual a autora explora o cotidiano em sua narrativa e os principais problemas descritos por ela. Para tal, nos basearemos nos estudos de Erich Auerbach sobre o realismo sério. É com ele que compreendemos que, em cada momento da história, houveram aqueles capazes de pensar sobre si mesmo, mas de formas diferentes e a arte, em especial, a literatura, representou diferentes olhares sobre o homem em sua condição ao longo da história.

2 AUERBACH E O NASCIMENTO DO REALISMO SÉRIO

Quando nos voltamos para Auerbach, devemos pensar no realismo como a forma na qual a realidade é exposta na obra literária. A realidade não se dá necessariamente pela descrição ostensiva da realidade - ela inclusive pode acontecer pelo o que não há escrito -, mas pelo o modo extensivo de apreender o real. Para construir a estrutura da realidade no texto literário, três aspectos são

² BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 18-19.

³ Ver PIÑEIRO, Claudia. *As viúvas das quintas-feiras*. Trad. Joana Angélica d'Ávila. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

importantes: o local de criação do texto e o seu período⁴. Essa visão promovida pelo estudioso alemão possibilita a existência de realismos distintos, transformando-se de acordo com a época e lugar. Portanto, a análise promovida por Auerbach observa as particularidades de cada período histórico na sua representação da realidade, fazendo com que diferentes realidades emanem diferentes realismos, mas todos encontram-se no âmbito do realismo sério. O realismo estudado por Auerbach não é uma documentação da realidade *per se* e sim uma estrutura formal coerente que revela um momento histórico-social específico, *i.e.*, ele pode ser observado através de uma forma ficcional interna em comparação à realidade externa. As duas questões formais que delimitam o realismo em uma obra são os níveis de representação literária (tratamento da linguagem e do estilo) e o caráter problemático (como a temática é tratada)⁵.

A primeira questão pode ser compreendida através da divisão clássica em que cada forma recebia um tratamento estilístico de acordo com o grupo social. Por exemplo, o trágico abraçava os grandes feitos heroicos, homens nobres, assim como os feitos e representações divinas – ou seja, um estilo superior –, enquanto o estilo médio caminhava para um tratamento mais cômico – e, com isso, já os colocava em um *status* inferior – e o estilo baixo era marcado com o satírico e o grotesco, abordando as classes mais inferiores da sociedade e o seu cotidiano⁶. Tal divisão de estilos delimitam o teor de realismo em uma obra literária. Com a quebra dos limites entre os diferentes tipos de estilos, a experiência mais cotidiana começa a ser abordada como os outros tipos de experiências e vista de forma séria.

A segunda questão mencionada que limita o realismo sério é a falta de teor problemático, ou seja, a obra literária expõe a realidade de sua época, mas faz isso de forma simples, sem aprofundamento das problemáticas ou questões da realidade que o autor busca apresentar. Dito isso, compreendemos o realismo sério desenvolvido por Auerbach como um realismo que trata a realidade de forma problemática sem a necessidade de evocar a hierarquização de estilos

⁴ Ver AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento* – Itália e França. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

⁵ Ver AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

⁶ Ibidem.

supramencionadas aqui. Como exemplo, podemos citar o realismo cortês analisado em “A saída do Cavaleiro Cortês”, capítulo 6 em *Mimesis*, na qual certas exposições da realidade possuíam falhas, de acordo com a leitura de Auerbach, tanto na representação literária, quanto no caráter problemático da realidade.

Também, há casos em que o texto se mostra bem-sucedido em apenas uma das duas questões levantadas pelo autor. O teatro de Shakespeare explora o teor problemático enquanto se enquadra dentro das divisões de estilos inferior e superior. *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, rompe os limites de estilo, mas não apresenta um tratamento sério da realidade exposta por seu autor. Assim, o modelo de análise do realismo apresentado por Auerbach nos permite pensar no realismo próprio de cada obra e seus limites, assim como as características históricas e o pensamento de um determinado período⁷.

Em *Mimesis*, suas reflexões nascem de pequenos excertos de grandes obras para compreendê-las dentro de sua realidade. Edward Said declara que “*Mimesis* é a maior e mais influente obra humanista-literária do último meio século”⁸ e isso porque “Auerbach sempre volta ao texto e ao meio estilístico usado pelo autor para representar a realidade”⁹. Contudo, é em *Dante Poeta do Mundo Secular*, de 1929, que o autor começa a explorar a ideia de humano dentro do texto literário. Através dos gregos antigos, ele busca entender o conceito de humano como uma unidade e não apenas corpo e espírito, mas sim de corpo, alma e destino¹⁰.

De acordo com Auerbach, a arte, ao imitar a realidade, precisa ser convincente e não copiar o plausível dos acontecimentos e Homero destaca-se ao representar o destino:

O dom inventivo de Homero vem carregado de uma convicção que nem observação nem razão podem justificar plenamente, embora tudo na obra dele o sustente: a convicção de que toda personagem está na raiz do seu próprio destino individual; e a de que ele inevitavelmente cumprirá a sina que lhe cabe. Mas cabe a ele como um todo, não só a

⁷ Ibidem.

⁸ SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichernberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 111.

⁹ Ibidem, p. 131.

¹⁰ “O caráter de um homem é o seu destino” de Heráclito é a frase usada por Auerbach como epígrafe do livro *Dante poeta do mundo secular*.

algum dos seus atributos. Porque os atributos de uma figura, tomados in abstrato, não coincidem com a figura no seu conjunto. O que pode ser representado em termos poéticos e exige fé por parte do leitor não é que coisas boas acontecem a um homem bom ou que feitos de coragem correm em pó de um homem corajoso, mas sim que o fado de Aquiles tem a medida de Aquiles¹¹.

O estudioso aborda a arte na Grécia antiga e afirma que Platão foi quem observou e atribuiu “valor limitado às artes não-imitativas”¹² que concederam a elas um “novo objetivo”¹³, já que se passaram a pensar filosoficamente sobre “a presença da ideia na aparência das coisas e aspirar por e ela”¹⁴. A partir daí nasce um debate sobre o que significa representar a realidade. É Aristóteles quem dá continuidade ao debate sobre o significado de imitação¹⁵ e afirma que imitar é um ato natural do homem por se tratar de uma forma de aprendizagem e a tragédia alcança o patamar de sublime entre as artes pela sua capacidade de purificar a alma, já que nela “o individual cede o passo ao universal; e a contingência, à probabilidade”¹⁶. Imitar, desde então, ganha uma atmosfera positiva.

Em *Mimesis*, Auerbach não fala da realidade na obra literária e sim na maneira como a obra expõe a sua realidade, ou melhor, do que foi mostrado da realidade através do texto literário. Ele mapeia o que cada época compreende como condição humana e como essa condição foi representada para então comparar as mudanças ao longo dos séculos:

Auerbach postula e procura desenvolver uma correlação enfática entre pelo menos três dimensões: o modo como se concretiza uma forma expressiva (no caso, a literária), o modo como os homens veem a si mesmos e uma determinada situação social histórica. Ademais, sua perspectiva é enfaticamente histórica e a correlação é pensada em termos processuais: transformações no modo como os homens

¹¹ Ver AUERBACH, Erich. *Dante poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 14.

¹² Ibidem, p. 17.

¹³ Ibidem, p. 17.

¹⁴ Ibidem, p. 17-18.

¹⁵ Aristóteles diz que “a ação de mimetizar se constitui nos homens, desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas. Prova disso é o que ocorre na prática: com efeito, quando observamos situações dolorosas, sem suas imagens mais depuradas, sentimos prazer ao contemplá-las”. Ver ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 57.

¹⁶ Ver AUERBACH, Erich. *Dante poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 20.

figuram a si mesmos e o mundo na obra literária estão conectadas a transformações no modo como veem a si mesmos – portanto, a transformação nas formas de consciência, vale dizer nos próprios seres humanos – e também a transformações na estrutura social, no mundo social-histórico no qual esses homens vivem. O resultado é que, investigando o modo como a realidade está exposta em uma determinada obra literária (ou seja, como aparecem nela os homens e o mundo no qual eles vivem), Auerbach vê como os homens daquele tempo e lugar concebem uma imagem do homem e do mundo, e é isso a condição humana, tal como percebida por aqueles homens, naquela situação.¹⁷

Auerbach, assim, observa o que cada sociedade foi capaz de representar dentro de suas obras como algo de valor para tal representação, onde “o sério, problemático e dramático, no âmbito da regra, são prerrogativas de algo que está para além do domínio do cotidiano, isso significa na mesma medida um afastamento do domínio do histórico”¹⁸. O autor investiga a forma como os estilos foram se misturando ao longo dos anos e como a visão da realidade nascia dessas mesclas. Ele explora as obras de nomes como Boccaccio, Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, Molière, entre outros grandes nomes, para escrever o capítulo sobre *O vermelho e o negro* (1830) de Stendhal, que marcará o caminho para entender o realismo moderno.

O que Auerbach nota em Stendhal é a forma como o mesmo construiu sua narrativa, em que “condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance”¹⁹. Então, pela primeira vez, a massa popular é representada de forma séria e trágica, como resultado dos acontecimentos no final do século XVIII relacionados a Revolução Francesa que gerou uma série de novos sentimentos e questionamentos existenciais:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o esgarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo e elástica do

¹⁷ WAIZBORT, Leopoldo. Erich Auerbach e a condição humana. In *O PENSAMENTO ALEMÃO NO SÉCULO XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*. v II. Jorge de Almeida e Wolfgang Bader (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 179.

¹⁸ Ibidem, p. 188.

¹⁹ Ver AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 440.

romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos.²⁰

A partir do momento em que o cotidiano passa a ser tratado de forma mais séria, alcançamos a maturidade de reconhecer a condição humana dentro da história. O cotidiano deixa de ser abordado como uma voz inferior e passa a ser exposto como um elemento central do texto literário, trazendo consigo o trágico e o dramático e não apenas o fundo dos grandes acontecimentos de heróis ou reis.

3 DO PARAÍSO AO INFERNO: A RUÍNA DA BURGUESIA

Em *As viúvas das quintas-feiras* encontramos dois tipos de narradores. O primeiro é o narrador homodiegético, ou seja, ele participa da história, mas como uma testemunha e não como personagem central. Encontramos trechos como “nos primeiros anos em Altos de la Cascada, Virgínia se dedicou a criar Juani e a desfrutar do esporte, das caminhadas sob as árvores, das novas amizades. Era mais uma de nós”²¹. Contudo, temos outra voz presente, um narrador autodiegético, *i.e.*, pois ele narra uma ação que gira em torno de si próprio. Como exemplo, temos o trecho “Olhei meu marido e meu filho, um junto ao outro. ‘O que vamos fazer?’, perguntei”²². Esse segundo narrador é Virginia, já o primeiro narrador são duas vozes que elucidaremos melhor posteriormente.

Cronologicamente a história começa no capítulo 4 (um *flashback* em contraposição aos três primeiros capítulos), quando Virginia, única narradora em primeira pessoa, elucida como e ela e o marido decidiram abandonar seu apartamento em Buenos Aires, justificando que, segundo suas palavras, eles precisavam “romper com a cidade”²³:

Nós nos mudamos para La Cascada no final dos anos oitenta. Tínhamos novo presidente. Deveríamos tê-lo só a partir de dezembro, mas a hiperinflação e os saques aos supermercados levaram o anterior a deixar o cargo antes de terminar o mandato. Por aquela época, a febre em direção aos bairros fechados da

²⁰ Ibidem, p. 440.

²¹ Ver PIÑEIRO, Claudia. *As viúvas das quintas-feiras*. Trad. Joana Angélica d’Avila. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p. 51.

²² Ibidem, p. 249.

²³ Ibidem, p. 27.

periferia da grande Buenos Aires nem sequer havia começado. Eram poucos os que viviam de forma permanente em Altos de la Cascada, ou em qualquer outro bairro fechado ou country²⁴.

Carlos Menem foi o presidente da Argentina entre 8 de julho de 1989 a 10 de dezembro de 1999²⁵. Em Maio de 1991, o governo adotou o Plano de Conversibilidade, no qual a moeda argentina estaria atrelada ao dólar americano na paridade de um para um:

Foi assim que, dois anos mais tarde, vendi um terreno aos Scaglia. Pouco depois de o ex-ministro das Relações Exteriores ocupar a pasta da Economia, para qual na verdade tinha sido convocado, e conseguir que o Congresso lhe aprovasse a lei da conversibilidade. Um dólar, um peso. O famoso “um a um” que nos fez acreditar que outra vez podíamos e facilitou o êxodo para lugares como Altos de la Cascada²⁶.

Acreditou-se, assim, que um milagre econômico estava acontecendo. Na primeira metade dos anos 1990, esse modelo teve sucesso e a Argentina voltou a crescer. Com a alta taxa de juros e a paridade com o dólar, o país atraiu grandes volumes de capitais externos, o que sustentou as políticas públicas. Como resultado, a inflação caiu e a economia começou a crescer cerca de 6% ao ano. O governo de Menem foi alcunhado como Menemismo. Foi um período de negócios fáceis e fortuna rápida. Argentina viveu como um país de primeiro mundo, com produtos importados no mercado. Por outro lado, o presidente dissolveu 66 empresas estatais e a modernização que muitos argentinos celebravam vinham de privatizações e corrupções²⁷.

Os problemas ocasionados pelas reformas econômicas dos anos 90 na Argentina são o esqueleto da narrativa de Piñero, em que nós observamos o deslocamento socioespacial da cidade para o que chamam de *country*. Em especial, observamos a fragmentação de Buenos Aires e as consequências do novo plano econômico abraçado pelo país. Esse *country* evoca a ideia literal do

²⁴ Ibidem, p. 27.

²⁵ STUHLREHER, Amalia. Régimen político y política exterior em Argentina: El caso del primer gobierno de Carlos Menem (1989–1995). *Perfiles Latinoamericanos*, Distrito Federal, México. V. 22, junho, 2003, pp. 79-101.

²⁶ Ver PIÑEIRO, Claudia. *As viúvas das quintas-feiras*. Trad. Joana Angélica d’Avila. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p. 30.

²⁷ STUHLREHER, Amalia. Régimen político y política exterior em Argentina: El caso del primer gobierno de Carlos Menem (1989–1995). *Perfiles Latinoamericanos*, Distrito Federal, México. V. 22, junho, 2003, pp. 79-101.

seu significado, um país separado do resto, o muro que protege um grupo específico, cidadãos específicos, que não são mais parte de um todo. Os próprios personagens desenvolvem a ideia de auto segregação, de um *apartheid* social.

No fim da década, o país foi atingido por uma grave recessão que teve como resposta um maior endividamento do Estado, o que deteriorou ainda mais a situação fiscal. O dólar passa por uma supervalorização, aumentando a dívida externa e a dependência de financiamento internacional. O que fez com que novamente a Argentina tivesse que recorrer ao FMI. O que instaurou uma grande crise. Para impedir a quebra do sistema financeiro, ante uma corrida aos bancos, e evitar uma crescente falta de liquidez, o então governo de Fernando de la Rúa, em dezembro de 2001, instaurou o Corralito. A medida congelava os depósitos em poupança e em conta correntes e estabelecia limites semanais para a retirada de fundos. O objetivo era impedir a transferência de recursos para o exterior. O resultado foi o aprofundamento da crise e a queda do presidente eleito. A dívida na época era de cerca de US\$ 100 bilhões²⁸.

E é em 2001, especificamente em 21 de setembro de 2001, pouco tempo após o ataque as torres gêmeas, que a tragédia descrita no segundo capítulo do romance é efetivada. Em uma descrição visual de fora para dentro, chegamos ao resultado da crise de 2001 dentro dos muros do *country*. Os moradores de Altos de la Cascada também tinham medo do desmoronamento das suas torres, compradas por eles no auge da economia argentina, vivendo a liberdade econômica pós ditadura, mas ao mesmo tempo em busca de um paraíso perdido.

Virginia que, embora pense no *country* de forma mais crítica, ela vende o bairro ideal dentro de um discurso que aflora o imaginário de seus moradores: “em La Cascada não corremos muitos riscos”²⁹, uma versão diferente e melhor da cidade real fora dos muros. Um novo modo de viver a cidade, sem medos, sem violência, intocados pelos problemas que se encontram do lado de fora. A ideia de que a crise não pode os atingir é desfeita ao longo do romance, em que

²⁸ LEIVA, María Trinidad García. *Fin de milenio*: concentración, continuidad y control: Una mirada sobre las Políticas de Radiodifusión del gobierno de Fernando de la Rúa. Disponível em: http://politicasyplanificacion.sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/121/2014/07/Unidad3_Leiva.pdf. Acesso em 27 Ago 2022.

²⁹ Ver PIÑEIRO, Claudia. *As viúvas das quintas-feiras*. Trad. Joana Angélica d’Avila. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p. 19.

a morte é a solução única e final para assegurar seus lugares dentro dos muros e longe da cidade, para assegurar a identidade que eles criaram para eles mesmos.

4 O QUE ENCONTRAMOS NO COTIDIANO DE LA CASCADA?

As viúvas das quintas-feiras narra um grupo social em decadência que se preocupa em manter a piscina e o jardim de suas casas impecáveis como se do lado de fora não existisse uma grande crise econômica assolando a Argentina. Dentro dos muros do condomínio, entre famílias perfeitas e jogos de golf, conhecemos o cotidiano de um grupo de famílias, narrado tanto em primeira, quanto em terceira pessoa. Temos três vozes presentes: a da Virgínia (o que está por trás da verdade), a do rumor (o que pode ser verdade) e dos adolescentes (o que é verdade). Vemos o olhar de fora e de dentro. O romance inicia da seguinte forma:

Abri a geladeira e assim fiquei descansando com a mão apoiada no puxador, diante daquela luz fria que iluminava as prateleiras, com a mente em branco e o olhar inútil. Até que o alarme indicador de que porta aberta deixava escapar o frio começou a tocar e me recordou por que eu estava ali, parada em frente à geladeira³⁰

Pensando nas diferentes formas possíveis para começar uma obra, ter uma personagem parada e perdida em seus pensamentos enquanto a porta da geladeira está aberta, já apresenta o estilo de narração que encontraremos ao longo da narrativa. Os três primeiros capítulos são minuciosos, nada em especial acontece até a chegada do marido de Virgínia em casa: “E por que voltou tão cedo? Às quintas-feiras você nunca chega antes das três da manhã”³¹. O estranhamento da personagem é marcado pela quebra da rotina que eles levam há anos.

Contudo, ainda não conhecemos sua rotina. Por isso, o *flashback* a partir do capítulo quatro é necessário para entender como esse cotidiano foi construído e qual ele era. Consequentemente, a narrativa se esfria, nenhuma grande ação acontece, mas os detalhes constroem a identidade dos habitantes do condomínio e essa identidade também é construída a partir da descrição dos

³⁰ Ibidem, p. 09.

³¹ Ibidem, p. 11.

espaços. No fim do capítulo três os corpos são encontrados e esse fato só volta a ser retomado no final da narrativa para a sua conclusão. O cotidiano das famílias transforma-se de acordo com as mudanças econômicas que ocorrem na Argentina. Dentro dos detalhes e das descrições, não encontramos debates, mas pequenos momentos, situações corriqueiras que não exploram a problemática de classe, gênero ou raça, por exemplo, mas que apresenta os problemas daquela sociedade com certa insensibilidade sobre temas delicados, representando o papel daquele grupo social diante de tais temas.

É exatamente no que não é dito ou explorado profundamente que encontramos as maiores problemáticas de seu cotidiano, como a normalidade em inferiorizar. A ruína das famílias está presente no contexto histórico. Assim acontece em *Os Maias*, de Eça de Queiroz, onde temos a descrição do Brasão, a representação final da burguesia, a ruína da casa. Em *Casa tomada*, de Júlio Cotarza, há a eminência de um microcosmos que está fechado até a sua ruptura. Piñero desenvolve seu microcosmo social dentro do romance para denunciar os problemas da burguesia Argentina daquele período. É no cotidiano que observamos os objetos presentes na obra ganharem quase um *status* ontológico na narrativa. A leitura da obra encontra-se nas pequenas coisas, nos pequenos comentários, na camiseta com furos, nos restos de comida, no leilão de objetos íntimos como forma de caridade. O condomínio é construído em cima de um pântano – tudo o que é aparente tem uma dimensão mais sombria e é nas sombras que caminhamos ao longo do romance.

4.1 As viúvas dos maridos vivos

Embora a narrativa explore a relação entre um grupo de famílias ricas, as mulheres – esposas – estão sempre em um plano mais central. Como já mencionado, por exemplo, Virgínia é a única narradora em primeira pessoa da narrativa. Contudo, ao mesmo tempo que ela é parte daquilo, ela sempre está em uma posição diferente das outras esposas e talvez por isso sua voz como narradora é mais interessante dentro da narrativa. Ela sabe sobre todos e também é a única a trabalhar dentro do seu lado, ao invés do marido, que acaba tendo ressentimento por não ser o provedor da casa, assim como seus colegas de La Cascada. Virgínia descreve seu relacionamento com o marido:

Quando eu me queixava, Ronie argumentava que falávamos pouco porque passávamos tempo demais juntos, que não podia haver muito o que contar, já que não nos afastávamos durante boa parte do dia. E era assim desde que Ronie tinha ficado sem trabalho seis anos antes, e não voltara a ter outra ocupação, exceto por uns dois projetos que nunca se concretizavam. Não me importava tanto descobrir por que a relação tinha ido se descascando de palavras, mas sim por que eu acabava de perceber quando o silêncio se havia instalado na casa, como um parente distante a que não nos resta outro remédio senão hospedar e atender. E por que não me doía. Talvez porque a dor foi ganhando seu lugar aos poucos, em silêncio³².

As mulheres de La Cascada tinham a mesma e única obsessão: melhorar ou manter o padrão de vida, custe o que custar. E é a própria Virgínia que se encarrega de nos mostrar o country por dentro, já que ela é a imobiliária local. Ela mantém um caderninho vermelho, onde anota cada detalhe de La Cascada, das virtudes de um pedaço de terra às infidelidades de seus vizinhos, a fim de maximizar suas vendas. Há também mulheres que se perguntam como é possível que os judeus continuem a entrar no país. Mulheres dispostas a mudar o nome de seus filhos adotivos - como a troca de Ramona por Romina feita por Mariana - para que eles sejam melhores aceitos dentro de um padrão social de um grupo:

A menina já vinha com um nome: Ramona. Mariana não conseguia entender como alguém, naquela época, podia ter dado um nome desses a uma menina. Ramona era nome de outra coisa, não da menina. Em tantos anos de tratamento e espera, ela havia pensado em vários. Camila, Victoria, Sofia, Delfina, Valentina, até Inês, como sua avó paterna. Mas a menina trazia o próprio. E o juiz não autorizou a troca. Por isso, Mariana havia cedido chama-la de Romina, sem pedir autorização a ninguém, como se a mudança resultasse apenas de um erro nas vogais³³.

É com as mulheres que temos acesso aos problemas de La Cascada. Carla, que apanhava do marido ou Carmen, que se separou do marido e ficou excluída dos círculos que pertencia: “Quando não há marido que retorne trazendo para casa vitórias ou derrotas daquele outro lugar, acaba-se a ilusão de que a mulher também é cidadã desse território”³⁴. Embora elas tivessem medo da violência fora dos muros, elas presenciavam ou sentiam a violência

³² Ibidem, p. 11.

³³ Ibidem, p. 36.

³⁴ Ibidem, p. 157.

dentro de casa. Mas isso não era visto como anormalidade e sim como parte do cotidiano.

Lala, outra das esposas era tratada como estúpida pelo próprio marido. Virgínia é a única que é respeitada pelos outros, exceto pelo seu próprio marido, que sofre das provocações de seus colegas por depender de sua mulher. O que diferencia Virgínia das viúvas é que é a única que não é mantida nas sombras, já que ela trabalha e por isso entende a dinâmica financeira da Argentina, enquanto as outras acreditavam no que os seus maridos falavam, isso fica claro no capítulo 47, quando a verdade sobre as mortes é revelada a elas:

“Mas então, não foi um acidente?” “acho que não” “eles se suicidaram?” “eles se suicidaram?” “eles se suicidaram.” “não pode ser, ele nunca me disse nada”, diz Teresina. “Filho-da-puta”, repete Lala. “Deve ter pensado que dia ser melhor para você e as crianças”, diz Virgínia. “Ele não pensou, quem pensa é o Tano”, diz Lala no presente como se o Tano ainda estivesse vivo. “Acho que nenhum de nós percebeu a tempo como o Tano estava mal”, tenta explicar Ronie. “Mas ele não estava mal, tínhamos projetos, íamos viajar”, reage Teresina, ainda sem entender. “E eu?”, pergunta Carla. Ninguém responde. “Como foi que o Tano convenceu Gustavo?”, pergunta ela outra vez³⁵.

As viúvas, que antes se chamavam assim de maneira simbólica, se tornaram viúvas de verdade porque seus maridos queriam assegurar a vida financeira de suas mulheres e filhos. Ronie, marido de Virgínia, vê nisso um ato heroico e por isso se considera um covarde, enquanto Virgínia se sente aliviada por seu marido não ter sido parte do suicídio coletivo³⁶ pensado por Tano Scaglia, visto como o homem mais poderoso do condomínio. Por isso, ele é observado e invejado por grande parte de seus vizinhos.

4.2 A naturalidade em se sentir superior

Dentre os problemas mais evidentes presentes na narrativa de Piñeiro está a questão da classe. Na própria descrição do condomínio há comentários como: “em setembro, tudo cheira a jasmim-de-leite. E esta não é uma frase poética, mas puramente descritiva”³⁷. Ao descrever a riqueza e o luxo dentro do condomínio, não é feita uma exaltação dos elementos como algo positivo, tudo

³⁵ Ibidem, p. 246.

³⁶ Ainda no fim da narrativa é revelado que uma das mortes foi por assassinato. Ibidem, p. 251.

³⁷ Ibidem, p. 24.

é apenas descrito como é ou como é percebido por seus moradores. Em diversos momentos os problemas de classe estão presentes. São pequenos comentários que quase passam despercebido dentro da trama por serem feitos de forma tão natural que em nenhum momento é questionado ou estranhado por alguém.

Destacaremos alguns deles que evidenciam a distância que existe entre aqueles que vivem dentro de La Cascada e aqueles que entram no condomínio para realizar um serviço³⁸, como é o caso das empregadas domésticas pois, “evidentemente essas mulheres têm outro biorritmo, pensou Mariana, são mulas de carga”³⁹. A palavra evidentemente atribui uma naturalização do fato, é do biorritmo delas serem inferiores a eles. Há também uma preferência até mesmo na religião que suas empregadas praticam: “O que as domésticas evangélicas têm de bom é que não roubam, a religião proíbe, você sabia, não?”⁴⁰. E esses são apenas pequenos comentários corriqueiros.

Outro problema de classe observado na trama é o atalho que pode ser tomado devido a posição de privilégio e poder dos membros de La Cascada. Isso pode ser observado quando o assunto é adoção: “Quase haviam comprado um menino no Chaco, alguém tinha falado de uma parteira, mas por sorte apareceu outro cliente de Ernesto que conhecia o juiz em questão e a coisa se encaminhou melhor”⁴¹. Falam das crianças quase como se estivessem adotando animais de estimação e usam dos meios que possuem para conseguir o que alguém fora de sua classe não conseguiria tão facilmente.

Contudo, em certos momentos, as esposas de La Cascada lembram de serem solidárias, ou melhor, de dar migalhas de solidariedade para se livrar de alguma culpa, um ritual para se sentirem melhor ao colaborar com os mais pobres, afinal, “Todos nós, com muito ou pouco, devemos ser solidários, não acha?”⁴². E são as esposas que mantêm a imagem da família, em que os maridos até reclamavam dos gastos, mas “que ao mesmo tempo serviam para

³⁸ Há também a descrição dos trabalhadores: “Casas de famílias numerosas das quais pelo menos um integrante, todos os dias, percorre as dez quadras que o separam das barreiras para fazer seu trabalho de jardineiro, caddie, doméstico, pedreiro, pintor, cozinheira.” Ibidem, p. 88.

³⁹ Ibidem, p. 57.

⁴⁰ Ibidem, p. 109.

⁴¹ Ibidem, p. 35.

⁴² Ibidem, p. 59.

mostrar seu próprio nível de consumo”⁴³. Embora corriqueiros, a diferença social está tão exposta quanto um *outdoor* em um terreno vazio, e a construção do condomínio, assim como sua manutenção, fazem parte do jogo. Todos seguem um *script* – claramente inspirado nos subúrbios norte-americanos - para se manter dentro daquele círculo social, que vai desde a comemoração do Halloween “dizendo ‘Sweet or Trick’ pelas portas vizinhas”⁴⁴ ou os dos jogos de golf que “Há alguns anos (...) era algo muito exclusivo. Em outros países, continua sendo. Na Argentina, já não é”⁴⁵.

O que se busca, também, é exaltar o passado – um passado ditatorial, mas que lembrado de forma feliz pelos seus moradores -, um saudosismo da ditadura que transforma as pessoas em seres egoístas: “Seria tão bom poder recuperar essa coisa de bairro de quando éramos crianças...”⁴⁶. Mas essa nostalgia só poderia ser sentida por eles, afinal, eles não fazem parte do todo, há um mundo fora dos muros que eles não se sentem pertencentes, há um outro lá fora que não se encaixa os ideais vividos por eles: “Não me atrevera a transformar em pagodes as casas maravilhosas que vi por aqui”. O auditório riu, lisonjeado. ‘Tiremos do feng shui o que nos serve, e deixemos o resto para os outros’”⁴⁷. Quem são os outros e por que eles são diferentes? Não há pergunta e não há resposta, há apenas o fato, mas a resposta encontra-se subentendida em todo o momento:

O Comitê de Disciplina se compõe de três sócios. Eles se ocupam de qualquer infração cometida dentro do bairro e denunciada. (...) Porque, tecnicamente, em altos de la Cascada os delitos não existem. Exceto se forem cometidos por pessoal de manutenção, domésticas ou outro tipo de trabalhadores, mas nesse caso a coisa segue por outros trilhos⁴⁸.

Imbricado com o problema de classe encontra-se também a questão do moralismo quando se tem essa tentativa de manter uma imagem. Quando o filho de Virginia, Juani, encontra-se na lista de uma comissão que o aponta como um

⁴³ Ibidem, p. 113.

⁴⁴ Ibidem, p. 60.

⁴⁵ Ibidem, p. 69.

⁴⁶ Ibidem, p. 74.

⁴⁷ Ibidem, p. 104.

⁴⁸ Ibidem, p. 188.

jovem problemático por fumar maconha, ele rebate a mãe dizendo “Afinal, qual é a sua preocupação, eu ter fumado um baseado ou menos nome constar nessa lista?”⁴⁹ e o seu pai, Ronie também recebe a culpa por isso: “Você é um fracassado, Ronie, por isso seu filho de droga”⁵⁰. Dentro da trama, apenas os jovens, Romina e Juani, levantam perguntas, rebatem comentários e observam tudo como se fossem expectadores de um circo.

4.3 A presença do Outro como parte do grupo

O último tópico que gostaríamos de mencionar é a questão da raça. O tema é observado com a chegada de Romina e a forma que sua nova mãe precisa lidar com a sua imagem diante da sociedade de La Cascada. Mariana está feliz por finalmente ter uma filha – e um filho, que não era visto como um problema por ser um bebê -, mas ao mesmo tempo não sabe lidar com as diferenças físicas que existem entre elas:

Mariana subiu ao quarto da menina. Penteou-a o melhor que pode. O cabelo da menina era negro, brilhoso e rígido como arame. No mesmo dia em que trouxeram as crianças de Corrientes, já as esperava um cabeleireiro. Ainda moravam no apartamento da capital. Em menos de cinco minutos, a cabeça do bebê luzia, totalmente raspada, mas, com a menina, Mariana não podia fazer o mesmo. Embora quisesse⁵¹.

A presença de Romina desafia Mariana em diversos sentidos. Outro momento que nos chama atenção é quando a jovem vai para o seu primeiro dia de aula:

Os alunos formavam no pátio. Mariana averiguou qual era a fila do primeiro ano e a deixou ali. Observou-a de longe. Era a mais alta. A mais parruda. E a mais escura. O sol da manhã ricocheteava em seu cabelo. Mariana se instalou num canto. Alguns pais ficavam até que se hasteasse a bandeira. Uma mulher ao seu lado lhe falava. Ela também era nova. Acabavam de mudar-se para aquela área, como eles, “Vocês vêm de qual colégio?”, perguntou. Mariana fingiu não escutar. Contou as cabeças de todas as garotas na fila do primeiro “A”. Seis loiras, oito castanho-claras, duas castanho-escuras. E a menina. “A sua qual é?”, insistiu a mulher ao lado. “Aquele”, disse Mariana, sem apontar. “A lourinha de laço azul?” “Não, a morena grandota.” A mulher procurou

⁴⁹ Ibidem, p. 163.

⁵⁰ Ibidem, p. 242.

⁵¹ Ibidem, p. 39.

com o olhar e, antes que ela a encontrasse, Mariana acrescentou: “É adotada.”⁵².

Romina representa o outro que foi realocado, isso é, ela faria parte de um grupo social distante daquele de Mariana, mas encontrava-se em um mundo que não sabia aceitá-la ou entendê-la, apenas por uma questão física, de aparência. A realidade vivida por Mariana não estava pronta para receber Romina como ela era. O universo criado em La Cascada demandava regras, mas também exigia certas aparências e comportamentos. A relação entre Romina e Mariana, mãe e filha, denuncia a visão da elite Argentina aos que não só possuem outra condição financeira, mas também os que possuem uma aparência diferente do padrão reconhecido e respeitado por eles.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *As viúvas das quintas-feiras* temos uma grande ação – a morte dos maridos de La Cascada – que impacta a trama e atrai os leitores para descobrir a solução do caso. Contudo, a riqueza da leitura está no processo para chegar ao ponto alto da narração a partir do *flashback*. A tragédia não se dá pela morte dos maridos, ela está presente em toda a trama, no cotidiano das famílias ricas Argentinas em meio a crise, nos seus comentários, nos pensamentos e nas suas ações.

O realismo sério de Piñeiro explora os problemas de um grupo social, mas não de forma caricata ou humorística. Ela descreve os fatos daquela realidade da forma como eles são vistos por quem faz parte daquele meio através de três narradores presentes naquela realidade. O cotidiano apresentado na narrativa expõe a condição humana e sua relação com o outro. Desta maneira, a narração é feita para parecer despretensiosa, embora traz consigo questões que estão profundamente enterradas na sociedade Argentina, mas ninguém parece almejar cavar.

⁵² Ibidem, p. 41.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 57.

AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento – Itália e França*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

AUERBACH, Erich. *Dante poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 18-19.

LEIVA, María Trinidad García. *Fin de milenio: concentración, continuidad y control: Una mirada sobre las Políticas de Radiodifusión del gobierno de Fernando de la Rúa*. Disponível em: http://politicasyplanificacion sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/121/2014/07/Unidad3_Leiva.pdf. Acesso em 27 Ago 2023.

PIÑEIRO, Claudia. *As viúvas das quintas-feiras*. Trad. Joana Angélica d'Avila. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichernberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 111.

STUHLREHER, Amalia. Régimen político y política exterior em Argentina: El caso del primer gobierno de Carlos Menem (1989–1995). *Perfiles Latinoamericanos*, Distrito Federal, México. V. 22, junho, 2003, pp. 79-101

WAIZBORT, Leopoldo. Erich Auerbach e a condição humana. In *O PENSAMENTO ALEMÃO NO SÉCULO XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*. v II. Jorge de Almeida e Wolfgang Bader (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 179.

CAPÍTULO 04

A DITADURA MILITAR ARGENTINA EXPOSTA NA LITERATURA: ESPAÇO E MEMÓRIA EM *HISTÓRIA DO PRANTO, HISTÓRIA DO CABELO E HISTÓRIA DO DINHEIRO*, DE ALAN PAULS

Thiago Felício Barbosa Pereira¹

²Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Piauí – UFPI.

INTRODUÇÃO

As veias abertas da América Latina não param de sangrar. Quase todo o território dessa região do continente está marcado historicamente por regimes ditatoriais: Chile, Peru, Bolívia, Guatemala, República Dominicana, Brasil, Argentina, entre outros, têm seus traumas deixados por ditaduras conservadoras conduzidas em sua maioria por militares. Se no Brasil a Comissão Nacional da Verdade (CNV) só foi fundada e realizada em 2012, na Argentina, ela se deu muito cedo, logo após os “anos de chumbo”⁵³: A Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas foi criada em dezembro de 1983, por decreto do presidente Raul Alfonsín, logo após o fim da ditadura militar.

Como é comum acontecer, muitos eventos histórico-sociais são aproveitados pela ficção para representar a realidade de modo que esta se imiscua na literatura, apresentando ao leitor uma perspectiva mediada pela ficcionalidade do que foi aquele evento. Assim como no Brasil, que na primeira década deste século viu inúmeras obras literárias tratarem do tema da ditadura (vide os romances premiados da época), na Argentina também não foi diferente. A realização da CNV impulsionou vários autores a falarem abertamente desse

53 Os anos de chumbo é uma expressão usada para descrever a situação pela qual passavam alguns países naquele momento. O “chumbo” da expressão refere-se a algo pesado e difícil de suportar, mas também às balas de revólver e metralhadoras (utilizadas por militares, em sua maioria).

trauma: foi assim no Brasil, foi assim também na Argentina, onde muitos escritores expõem a ditadura como plano de fundo das obras literárias.

O escritor argentino Alan Pauls é um destes que, percebendo o momento propício para abordar o tema na literatura, compôs uma trilogia de livros cujo títulos já anunciam coisas as quais se perde: pranto, cabelo e dinheiro. É essa a premissa do autor que escreveu *Historia del llanto*. (2007), *História del pelo* (2010) e *História del dinero* (2012), publicados no início da década e que foram quase imediatamente traduzidos no Brasil (2008, 2011, 2012, respectivamente) e publicados pela extinta Cosac Naify com os seguintes títulos: *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro*. São livros que se valem do choro, do cabelo e do dinheiro como metáfora para narrar o que também não está na História oficial e com uma perspectiva partindo da perda, pois nesses livros Pauls se propõe a contar os anos difíceis da década de 70 na Argentina.

A trilogia tem, como plano de fundo algo comum aos dois países: a ditadura militar. Mas não somente isso, também o trauma latente das histórias de ambos os países que ainda possuem negócios obscuros na História mal esclarecidos e mal resolvidos. Um exemplo disso é a ascensão de governos autoritários em ambos os países. Tal ligação também se dá na ficção paulsiana. Em *História do dinheiro* – o livro que encerra a trilogia – o espaço narrativo é exatamente Buenos Aires e Rio de Janeiro, dois centros urbanos que naquele momento (década de 70) vivem uma turbulência política e um cenário social caótico.

Por isso, mesmo após décadas do regime ditatorial militar na Argentina, os escritores ainda se voltam para este passado não apenas resumindo ou elencando acontecimentos numa linha do tempo, mas desvelando-os de um modo estético e veemente, expondo como os fatos traumáticos encontram-se marcados na ficção, mostrando como a História e também os espaços descritos na trama dos romances estão marcados por traumas e memórias.

Atentos às múltiplas narrativas, assistimos e/ou lemos com certa frequência narrativas sobre sobreviventes (para utilizar o vocábulo de Primo Levi)⁵⁴ da tortura e violência da Ditadura não com um certo distanciamento, mas

⁵⁴ O título da última obra do escritor italiano Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz, chama-se *Os afogados e os sobreviventes*. Estes, por sua vez, permaneceram à sombra como vencidos ou então foram “afogados” (também termo seu) na violência provocada pelo Estado Nazista.

como se o passado estivesse presente no presente, “como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar” (SARLO, 2007, p. 9). Essa presença materializada pelo cinema, pela música e mais fortemente pela literatura contraria o *dictum* adorniano de que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 2002, p. 26). Adaptado para o evento catastrófico das torturas do período ditatorial, seria oportuno dizer que escrever um romance após a Ditadura seria um ato bárbaro. É, portanto, emblemático o esforço de escritores latinos contemporâneos que, nascidos durante ou no período pós-ditadura⁵⁵, narram dentro e fora da ficção as marcas do trauma na História da região latina, ainda recente.

História do pranto, primeiro livro da trilogia, mistura um pouco o romance psicológico com a novela política. O escritor Alan Pauls adota a perspectiva de um garoto para ver o mundo, o testemunho vertiginoso de um garoto que acreditava ser o Super-Homem para recuperar a história da esquerda argentina dos anos 1970. O menino, filho de pais divorciados de uma classe-média em Buenos Aires, vê-se, de repente, com uma encruzilhada entre sua sensibilidade e a formação política. Segue, então, em busca de uma revisão ideológico-sentimental de sua vida, numa trajetória onde coexistem um repugnante cantor de protesto, uma namorada chilena de direita, um oligarca torturado, um vizinho militar que talvez não seja o que parece, e um inusitado polvo no fundo de uma piscina.

O segundo livro da série, *História do cabelo*, narra a aventura de um homem obcecado por cabelo. Um personagem que vaga por Buenos Aires entrando e saindo de salões, condenado a pensar no cabelo, se deve cortar muito, pouco, deixar crescer, não cortar mais, raspar a cabeça para sempre. Em busca do corte perfeito, e em meio a uma infinidade de reflexões sobre o cabelo (cortes de cabelo, cabelereiros, salões, xampus, produtos de cabelo, estilos, o cabelo como o símbolo social, instrumento político e de identidade), o protagonista se vê envolvido numa trama que remonta aos anos de chumbo da

⁵⁵ Muitos escritores da América Latina trataram da ditadura em suas obras. Para citar somente alguns, temos a obra Alejandro Zambra, sobre a ditadura no Chile em *Formas de voltar para casa*; Cláudia Lage, sobre a ditadura no Brasil em *O Corpo interminável* e Alan Pauls, com a trilogia *História*.

política argentina. E é justamente através do cabelo que a história, que se inicia como a saga muito pessoal de um fetiche, se cruza com a luta armada e os anos de chumbo.

Com *História do dinheiro* Alan Pauls conclui a trilogia em que se debruça sobre a história recente de seu país, sobretudo a década de 1970 - da violência militar, das paixões políticas, das utopias de esquerda e das profundas contradições. Neste último romance, o dinheiro é a obsessão do herói. Dinheiro que circula por mesas de pôquer e cassinos, que dança nos circuitos de especulação financeira, que se ganha, se rouba, se gasta e se perde (assim como as lágrimas - de *História do pranto* - e os pelos, de *História do cabelo*). Alan Pauls concebeu o projeto de contar a história recente de seu país por meio de três romances independentes que partissem de elementos valorizados, mas menores, laterais, que todos estamos fadados a perder: as lágrimas, o cabelo e o dinheiro.

O herói dos três romances, sempre o mesmo, não tem nome e é um obstinado que filtra sua percepção - contundente - primeiro pelo pranto, depois pelo cabelo e finalmente pelo dinheiro. Transitando entre espaços marcados por traumas do passado ainda recente na história do protagonista, mas também do país, o romance apresenta uma narração pulsante em terceira pessoa, sempre no presente, embora as histórias tenham seu foco na década de 1970 e se estenda entre 1960 e 2000.

Assim, este artigo evidencia aspectos da escrita de Alan Pauls, mais precisamente em *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro*. Ao retratar as lembranças desse período traumático, Pauls conduz o processo de construção literária integrando elementos provenientes do contexto externo, como a ditadura militar argentina, aos elementos internos da obra. Trata-se, portanto, exatamente daquilo que Antonio Candido denominou de redução estrutural, proposta inicialmente delineada no livro *O discurso e a cidade*.

Definida por Candido como sendo o “processo por cujo intermédio a realidade do ser e do mundo se convertem na estrutura de uma obra literária” (CANDIDO, 1993, p. 23), a redução estrutural é um mecanismo de organização e configuração dialética da representação artística, já que revela os meios pelos

quais os aspectos externos se materializam na narrativa ficcional. Tal processo permite que o crítico identifique as estruturas intermediárias na composição das obras, evitando abordagens extremas, como as teorias do reflexo (que veem o texto como um reflexo da estrutura social) e as análises formalistas (que se concentram excessivamente na perspectiva formal).

Trabalha-se com a hipótese de que esses textos literários apresentam questões de ordem social, histórica, política inerente ao período de ditadura na Argentina, os quais se materializam na narrativa ficcional, especialmente na categoria do espaço topofílico, pois como lembra Candido, “devido a um e outro motivo, à medida que remontamos na história, temos a impressão duma presença cada vez maior do coletivo nas obras [...], que forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor” (CANDIDO, 2006, p. 34).

Assim, encontra-se nas três narrativas paulsianas um resgate de uma memória não somente das personagens, mas também nossa, enquanto leitores e seres humanos constituídos de memória. Portanto, o texto se desmembra focando em analisar o espaço e memória nas narrativas *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro*, de Alan Pauls.

Estudá-las justifica-se pela importância de apresentar diversas partes da obra em que as personagens caminham por lugares marcados de memória traumática e rememoram as experiências traumáticas vividas individual ou coletivamente. Essas memórias, presentes nas narrativas dos livros deste estudo, revelam os personagens (principalmente o protagonista) angustiados com a situação desumana a qual foram submetidos e podem caracterizar as lembranças do convívio familiar, que retornam à mente do narrador, como o livro *História do pranto*, em que o protagonista rememora com muita frequência as visitas à casa do vizinho (que possivelmente seja um militar colaborador do regime), aos passeios públicos e outros eventos todos transcorridos em um período no qual a liberdade de expressão era cerceada pelo regime ditatorial argentino, vide, por exemplo, o caso do cantor militante em *História do pranto* que somente retorna à terra depois de muitos anos de exílio. Assim, o estudo

dessa “Literatura de resistência”⁵⁶ nos impõe a necessidade de refletir e analisá-la a fim de compreender o mundo contemporâneo e o perigoso poder do esquecimento e da negação.

Afirmo isso porque, se lemos em um texto literário cenas em que um ser humano agride outro, nos lembra Ginzburg (2013), “reagimos a essa cena de modo empático”, porque essa reação é parte de nossa educação ética. Logo, estudar e analisar um texto no qual esse tema se faz evidente ajuda a ter uma postura ética socialmente, diante da integridade do outro, já que interpretar imagens artísticas “contribuem para definir critérios de relacionamento com outros seres humanos” (GINZBURG, 2013, p. 25). Nossas tomadas de decisões são frutos de nossas leituras, internalizadas em nosso âmago a ponto de refletir e definir a nossa relação de empatia com o outro. Consequentemente, essa retomada reflexiva do passado “pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

Este artigo estende-se, ainda, direta e indiretamente, numa luta pela memória e à veracidade dos fatos, argumentando e questionando como os procedimentos de definição da História Oficial delineiam possibilidades interpretativas que favorecem a versão dos vencedores, posto que o *corpus* traz rugas históricas sobre as consequências de muitas vítimas do regime ditatorial. Assim, a memória da Ditadura Militar (não somente a brasileira, mas também outras semelhantes) se impõe como ponto de discussão num território que Dalcastagnè (1996) denomina de “território contestado”. Isso se torna mais evidente em um momento histórico que vivemos cheio de negacionismo e revisionismo histórico, tornando difícil mostrar o passado pelo lado dos vencidos. Compete, pois, também, à crítica literária não excluir as incertezas e debater o valor documental do texto literário. Digo documento porque me remeto à Benjamin ao afirmar que não há um “documento de cultura que não seja também um documento de barbárie” (BENJAMIN, 2016, p. 13). O *corpus* dessa pesquisa é, consequentemente, um registro representativo dessa violência.

Como a literatura é uma fonte inesgotável de pesquisa, nela encontramos

⁵⁶ A expressão é de Bosi (2002) que afirma que Resistência “é um conceito originariamente ético, e não estético”.

perguntas e respostas para a nossa realidade. Há, certamente, lacunas sobre muitos livros, especialmente no que se refere a teses e dissertações que apresentem uma análise comparativista sobre estas obras em comento. Devido, pois, à ausência de estudos comparativos referentes ao corpus deste projeto de tese, o estudo alcança relevância para os Estudos Literários, seja pelo potencial das obras, inscritas no presente, seja pela possibilidade de o texto literário nos fazer refletir e compreender os fenômenos sociais, servindo como munição para uma política da memória que resiste ao esquecimento. Assim, na longa tradição de estudos acadêmicos dedicados ao tema da representação da Ditadura na Literatura, este projeto foca nessas três narrativas argentinas contemporâneas aqui propostas, pela necessidade de dar continuidade aos estudos relativos à essa produção que se renova e pelo ponto de vista de escritores ainda vivos dispostos a falar.

1.1 A redução estrutural em *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro*

O relato de cenas ocorridas durante a ditadura argentina emerge como um dos principais temas na trilogia de Pauls. Além dos eventos rememorados pelo protagonista, observa-se uma intrínseca conexão com lugares reais que serviram de cenário para acontecimentos históricos em Buenos Aires ao longo daquele período. Um exemplo notável é o bar que sediou o show do artista militante, reunindo ali alguns de seus amigos. Conforme relatado pelo próprio narrador em *História do pranto*, o local era frequentado quase que exclusivamente por militantes de esquerda, uma descrição que, de fato, corresponde à realidade histórica.

Esses e muitos outros exemplos evidenciam que a constituição do espaço ficcional na trilogia de Pauls tenha se dado a partir de um processo de redução estrutural, em diálogo direto com as questões que possibilitam Alan Pauls inserir em sua narrativa o complexo contexto da década de 70 na Argentina, mas também a melhor compreensão das estruturas políticas, de memória, de esquecimento e de trauma ainda expostas na História do país, especialmente no que se refere aos espaços nos quais as personagens andam e perambulam, passeiam e permanecem, ocasionando uma relação dialética de medo e

necessidade de permanência. Digo isso porque me ancoro no que Luís Alberto Brandão (2001, p. 67) pensa sobre a definição de espaço, como “um conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações”. É, portanto, essas relações que produzem um espaço onde o sujeito se insira e se situe, concedendo-lhe um sentimento de pertencimento ou rejeição.

O conceito de redução estrutural proposto por Candido busca explicar a organização e a configuração dialética da representação em obras literárias. Nesse processo, o crítico identifica as estruturas intermediárias na composição das obras, evitando abordagens extremas, isto é, aquelas que veem o texto como um reflexo da estrutura social, e as análises formalistas focadas estritamente em aspectos formais. Ao elaborar esse conceito, Candido concilia a concepção estruturalista de Lévi-Strauss com a filologia do alemão Erich Auerbach, unindo, portanto, história e estética.

Candido aborda esse conceito no prefácio do livro *O discurso e a cidade* (1993). Essa abordagem “por cujo intermédio a realidade do ser e do mundo se convertem na estrutura de uma obra literária” (CANDIDO, 1993, p. 23) é a base para pensarmos como a redução estrutural explica a organização de boa parte das obras literárias e a sua relação com os temas como memória e trauma representados na organização da obra literária. Candido publicou este e outros ensaios durante a década de setenta, época do auge do pensamento estruturalista, o que explica a escolha do termo estrutural na expressão, ainda que esse processo não se reduza somente à análise da estrutura na obra literária.

Em resumo, a análise baseada no processo de redução estrutural busca identificar como a obra literária formaliza os aspectos da realidade integrando-os e convertendo na organização textual, engendrando novas significações. De acordo com essa proposta, o texto deve ser analisado a partir das partes que abrangem o texto literário, como as formas, o contexto de produção e a organização estrutural. É aqui que chegamos à análise do espaço narrativo de *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro*, um espaço que denomino espaço do pranto, para utilizar o mesmo termo do título do primeiro romance da trilogia. Este espaço se constitui a partir de questões traumáticas,

memorialísticas e políticas, como se verá nesta análise.

Portanto, o conceito de redução estrutural dá conta de entender essa relação entre as estruturas internas da obra literária, aqui no caso a trilogia de Alan Pauls, e os elementos extrínsecos ao texto, que no caso da obra de Pauls, refere-se à sociedade, cultura e contexto da ditadura militar na Argentina. Assim, ancorado nessa abordagem de redução estrutural, percebe-se que Pauls transporta subliminarmente para a obra literária não somente o contexto da ditadura, mas também muitos elementos de sua própria experiência enquanto intelectual e crítico literário, pois muitos aspectos culturais da obra advêm da sua relação direta com a crítica literária. Um exemplo disso é que todo o enredo do segundo livro da trilogia - *História do cabelo* - acontece, concomitantemente, à passagem da leitura da peça *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare. Mas, além disso, há uma quantidade considerável de associações entre o que nos é narrado pelo narrador da trilogia de *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro* e os acontecimentos reais no período histórico da década de setenta, motivo pelo qual se torna evidente a relação do sujeito com a construção da obra literária. Portanto, é possível identificar que em *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro* não é somente um exemplo de obra tomada pelo processo de redução estrutural, mas também como um conjunto onde as ações das personagens se confluem com o espaço de excluídos, sujeitos traumatizados e exilados.

1.2 A memória em *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro*

Muitos escritores argentinos continuam uma tradição de criar ficções nas quais o tema, os personagens ou o espaço narrativo são os acontecimentos políticos do seu país. É o caso de Ernesto Sabato, com *Sobre heróis e tumbas*; Tomás Eloy Martínez com *Santa Evita*; Martín Kohan, com *Duas vezes junho* e tantos outros. Alan Pauls junta-se, portanto, a essa tradição com a sua trilogia *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro*.

São muitas as obras que nos falam da dor dos sobreviventes, obras cujo legado principal é denunciar, de maneira crítica, as agruras, mazelas e abusos de um regime ditatorial. O que se viu nas décadas seguintes após o fim do regime

ditatorial foi um boom de publicações cujos temas eram exatamente a violência sofrida pelas vítimas do regime ditatorial argentino. Partindo de uma estética do trauma, de uma consciência do papel do escritor, além de apresentarem uma memória coletiva, condição *sine qua non* para a criação de obras que possuem o compromisso de contar a história a contrapelo, destacando o aviltamento dos mutilados, pois Pauls nos lembra que os agentes da Ditadura “são o símbolo dos extraterrestres, assim como o hospital encarapitado no alto de uma ribanceira é a metáfora do laboratório onde se regeneram seus organismos” (Pauls, 2007, p. 24).

Alan Pauls nasceu em Buenos Aires em 1959. Autor de contos, ensaios e novelas que logo foram traduzidos para o inglês, o francês e o português, o argentino também ganhou o prêmio Herald em 2003 por sua novela *O Passado*, a qual foi adaptada para o cinema em 2007 pelo diretor Héctor Babenco. Além de escritor, o argentino também atuou como professor de teoria Literária na Universidade de Buenos Aires, jornalista em um suplemento cultural dominical (Página 12), além de roteirista em produções cinematográficas, crítico literário e fundador da revista *Lecturas Críticas*.

Percebe-se nas obras da trilogia de Pauls um enredo que não se distancia do tempo narrado (apesar de apresentar uma narração com verbos predominantemente no tempo presente, mas sempre se referindo ao passado). Essa técnica narrativa utilizada por Pauls ajuda a compor um painel de (re)memoração dos anos de chumbo, pois a literatura tem uma força capaz de desenrolar a imaginação no leitor do período representado. Ela mostra, eficazmente, a violência, as torturas e as mortes, porque a ficção, com seu estatuto de literariedade, é capaz de dizer aquilo que é impedido ou impossível de ser contado pela História, possibilitando aos escritores recriar o real através dos aparatos da imaginação permitida.

Muitas coisas eram obscuras no contexto da ditadura, lembra o narrador de História do dinheiro e, portanto, os eventos de *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro* não são somente frutos de uma fantasia, mas essas imaginações são testemunho do horror e violência vivenciados, os quais suscitam a representação do “sangue” derramado pelas vítimas da ditadura. Como Alan Pauls conta na última parte da trilogia, “a eleição por maioria absoluta

de uma comissão interna mais vermelha que o sangue que logo correrá, a ameaça de tomar a fábrica por tempo indeterminado e a morte em circunstâncias meio obscuras de uma das figuras-chave do conflito, a única capaz de resolvê-lo ou de fazê-lo estourar” (Pauls, 2014, p. 15).

Como se vê no trecho anterior da obra de Pauls, ao inserir trauma e memória nas narrativas, a literatura aborda explicitamente a relação entre literatura e realidade, na qual o autor serve-se também das experiências pessoais para produzir a obra de arte, ou seja, a obra literária. Alan Pauls, por exemplo, por meio de sua literatura objetiva converter os acontecimentos da ditadura militar argentina da década de setenta em um tipo de elemento constitutivo essencial para a compreensão da sua obra, mas também para a conservação do que foi aqueles tempos.

Digo isso porque para Izquierdo (2002, p. 8) a “memória é a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações”, isto é, a literatura também tem o potencial de evocar certos eventos que só ela é capaz de descrever e imaginar com mais detalhes. A definição de Izquierdo para memória conflui com a elaborada pelo historiador Jacques Le Goff (2003), o qual destaca que memória é “a propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2003, p. 419).

Já para o professor Seligmann-Silva (2003, p. 53), a memória, assim como a língua, com seus atos falhos e silêncios, não existe sem a resistência. É nessa tensão entre memória e esquecimento que a narrativa se constrói: “A memória só existe ao lado do esquecimento: pois um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 53). Assim, a narrativa é também o meio por onde o escritor busca o “compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” e é também o meio por onde o escritor pode imaginar as lacunas deixadas pelos registros, documentos e relatos oficiais da História. O que se vê em *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro* é, pois, uma tentativa do escritor de expor a ditadura como se estivesse vendo-a por uma fresta de porta de madeira, ou como uma porta entreaberta onde só se pode ver fragmentos, cenas

recortadas, espaços sem muitos detalhes, dores traumáticas que se repetem na história da Argentina.

Assim, ao mesmo tempo, diante da (im)possibilidade de escrever o trauma, ou diante da repetição da dor, “as palavras revelam-se como moeda gasta e sem sentido preciso. Tudo pode ser dito, mas isso não implica que tudo possa ser significado, passado através dos signos”. (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 52). Entra-se, por conseguinte, no tema da compreensão: falar sobre testemunhar o trauma pode ser feito, mas não é garantia que o emissor seja compreendido pelo seu receptor, o ouvinte/leitor. Pensando dessa forma, a narrativa estaria colaborando na construção da memória coletiva, seja global ou grupal, da qual fala Halbwachs (2006). Para ele, a memória coletiva tem como função essencial fazer com que as pessoas expressem a sensação de pertencimento a um grupo, segmento, instituição. Ela garante um sentimento de identidade ao indivíduo calcado não só no campo histórico, mas também das representações e símbolos. Portanto, essas narrativas como a de Pauls, provenientes do trauma coletivo, são ícones relevantes de manipulação da memória coletiva, pois segundo Halbwachs, ela tem um caráter seletivo e de peculiar exclusão.

No ensaio *Experiência e pobreza*, Benjamin reforça o pensamento pessimista com relação à narrativa, mas acrescenta que a falta de experiência é uma “nova espécie de barbárie” (BENJAMIN, 2016, p. 86), o que houve após a guerra, diz ele enfaticamente, “era tudo, menos experiência contada e ouvida”. *Experiência e pobreza* é um ensaio de posicionamento crítico do autor no que se refere novamente sobre a “pobreza” da experiência e da narração. Nessa querela, ele segue no raciocínio da relação experiência e narratividade:

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o **importante é assegurar a possibilidade da transmissão**. A **memória** é a faculdade épica por **excelência**. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro, com o desaparecimento dessas coisas, com a violência da morte. (BENJAMIN, 2012 p.227) (Grifo nosso)

Como se vê, o filósofo alemão acrescenta o fator da memória como uma faculdade superior para narrar, isto é, a faculdade por excelência. Sem ela,

insinua Benjamin, as coisas tenderiam a desaparecer da possibilidade de reproduzir. O pesquisador americano defende, portanto, que a memória trabalha fundamentando-se exatamente nas marcas traumática. Narrar é, como se vê nas narrativas paulsianas, um ato de romper com esse trauma obstinadamente coletivo, mostrando que a literatura transmite sentidos possíveis a partir da compreensão do horror e do mal acontecido na realidade.

1.3 Compreendendo a memória e o trauma nas narrativas de *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro*

Da Filosofia à História, passando pela Sociologia, muitos foram os representantes de distintas linhas teóricas que se debruçaram sobre o tema da Ditadura, estabelecendo possíveis relações entre a História e a Literatura, ou entre esta e a Sociedade, tais como Candido (2006), o qual afirma que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que constitui a estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 13-14). Este conceito é convergente com o de Silviano Santiago (2019) e Seligmann-Silva (2003), que atualizam o pensamento de Candido e defendem a relação da Literatura com o meio social, confirmando a aporia da mimesis desde a arte poética aristotélica. Silviano Santiago, por exemplo, ao comentar a obra machadiana, recorre à memória para elaborar o seu pensamento, pois segundo ele, o “traço preciso e importante para definir a retórica da verossimilhança é o predomínio da imaginação sobre a memória na investigação do passado” (SANTIAGO, 2019, p. 40). Por sua vez, Seligmann-Silva (2003, p. 46) afirma que a literatura tem “de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis)”.

Assim, nesta seção, retomo o conceito de redução estrutural, pensado por Candido, para explicar como questões de ordem externa (como o esquecimento da ditadura, a memória e o trauma) imiscuem-se na obra literária de modo a construir uma estrutura narrativa. É que a trilogia de Pauls, *História do pranto*, *História do cabelo* e *História do dinheiro*, como já foi dito anteriormente, parte de elementos simbólicos da perda e que representam a perspectiva de um

protagonista obstinado por questões de perdas e, evidentemente, a memória é uma delas.

Com efeito, é possível ver um caráter representativo da Literatura, além de denunciar o real, concedendo uma humanização e reflexão. Sobre isso, Auerbach, cuja metodologia de crítica literária contribuiu para as acepções de Candido, guia nossa mira para pensar o aspecto mimético por meio da representação dessa realidade que recria cenas, tempos, memórias e espaços. No último ensaio de *Mimesis*, dedicado a comentar a obra de Virgínia Woolf, o filólogo alemão diz que o surgimento da realidade de dentro da consciência rememorante (ou seja, a própria noção de rememoração do cotidiano) abandonou há tempos as circunstâncias em que se achava em cada momento “em que o real acontecia presentemente, vê e ordena o seu conteúdo de uma forma que é totalmente diferente do meramente individual ou subjetivo” (AUERBACH, 2015, p. 488). Assim, no curso da análise das obras, tal como sugere o pensamento auerbachiano, essa representatividade do espaço é determinante para analisá-las, transmutando-se em algo literário, pela percepção traumática do(a) escritor (a) contemporâneo, como no caso de Pauls.

Se inicialmente problematizo a ideia de representação na Literatura Contemporânea, é porque interessa imaginar a produção literária brasileira mais de cinquenta anos após a Ditadura como obras marcadas por questões sociais e por romances que Dalcastagnè (1996, p. 24) identificou como “documentos imprescindíveis de um tempo que ainda não nos foi revelado por inteiro, de uma história que se tem de continuar fazendo, múltipla e indefinidamente” e que até o presente perdura como alvo temático para estimular a memória em sua excelência. Em tempos sombrios, nunca fomos tão invocados e representados pela Literatura, pois “é à nossa consciência que se dirigem esses narradores hesitantes, essas personagens perdidas, aguardando nossa adesão emocional ou ao menos estética” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 30)

Nesse sentido, convém ainda reforçar a ideia de literatura concebida por Todorov, o qual nos lembra que a Literatura pode nos auxiliar a compreender o mundo, pois ela “não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características” (TODOROV, 2010, p. 22). Dentre esses discursos vivos (como o contexto) dos quais o filósofo

búlgaro se refere, pode-se acrescentar, ainda, o surgimento de narrativas dentro dos acontecimentos sociais, que estão representados em uma composição memorialística. Assim, o fazer literário alcança esse status a partir de observações humanas de uma dimensão histórica e sociopolítica, extrapolando o mero registro histórico ou elenco de acontecimentos. O olhar panorâmico de Pauls comprova que a característica de mimesis dá-se, sobretudo, porque existe a verossimilhança, a memória e a proximidade fronteiriça com o real, ou melhor, com o trauma da Ditadura na Argentina.

Portanto, pensar a Ditadura Militar argentina com uma perspectiva da Literatura é, além de entender o prisma da representação, voltar ao passado a partir dele, não somente para refletir, mas entender as veredas traumáticas que ainda se fazem presentes na produção literária contemporânea, pois como lembra Compagnon “não há outro caminho em direção ao mundo, outro acesso ao referente senão contando histórias (COMPAGNON, 2001, p. 131).

Antes de Compagnon, Benjamin já traçara considerações acerca do narrador, destacando especialmente os aspectos traumáticos daqueles sujeitos que vão à guerra e voltam emudecidos, silenciados e pobres em experiências. É o mesmo sujeito traumatizado da ditadura que sobrevive ao fundo e retorna mais pobre em experiência comunicável (BENJAMIN, 2018, p. 144). É propício relacionar esta experiência à boa arte de narrar, sobretudo o trauma, pois relatá-lo tira do silenciamento o que nele não pode permanecer.

Diante dessa ferida aberta na América Latina, cabe à Literatura reelaborar os traumas causados no passado. Este retorno ao passado justifica-se porque temos o que Levi chama de memória falaciosa: “As recordações que jazem em nós não estão inscritas na pedra; não só tendem a apagar-se com os anos, mas muitas vezes se modificam ou mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos” (LEVI, 2016, p. 17). Esses elementos estranhos estão na linha do fantasioso e do imaginativo, recurso muito utilizado na Literatura para produzir elementos como personagens, tempo e espaço.

Imaginar e criar este espaço parece impossível de ser descrito a não ser de outra maneira, senão subjetivamente. Este espaço é um organismo que congrega um conjunto de significados históricos, políticos, culturais e estéticos. Sendo assim, é possível afirmar que “Ao se apresentar como elemento de

resistência, o espaço revela todos esses sentidos que estavam escondidos em suas formas, deixando escapar o alto nível de humanidade que repousa no seu revestimento de concreto” (PINHEIRO, 2010, p. 99).

Pode-se, nesse sentido, entender esse elemento de resistência como elemento propício para a solidificação do que Candido (2006) denomina de “literatura empenhada”, ou seja, aquela que dá voz aos torturados, massacrados e perseguidos pelos agentes da Ditadura. Para Seligmann-Silva (2003, p. 53), a memória, assim como a língua, com seus atos falhos e silêncios, não existe sem essa resistência. É nessa tensão, entre memória e esquecimento, que a narrativa se constrói: “A memória só existe ao lado do esquecimento: pois um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 53). Tal inscrição da memória, embora seja experienciada e vivida de modo individual, se une numa estrutura que transforma a história, pois a “memória coletiva é formada por lembranças dos indivíduos”, ou seja, de vários grupos dos quais ele faz parte, como pressuposto por Halbwachs (2006, p. 41).

Narrar é, como se vê nas narrativas aqui comentadas, um ato de romper com esse silêncio que se propõe a predominar quando, na verdade, não se pode calar e, ao mesmo tempo, não se consegue falar. O ato de narrar e falar por aqueles que voltaram mudos é, sobretudo, uma atitude ética de justiça, de empatia e de representação.

O trauma, evidentemente, deixa um peso maior na vítima, porque o acontecimento traumático tem um efeito maior sobre ela, “mas de maneiras diferentes também afeta qualquer um que entre em contato com ela: vitimizador, colaborador, testemunha, resistente, aqueles que nasceram a posteriori” (LACAPRA, 2009, p. 21), incluindo as gerações pós-Ditadura, como leitores e escritores que a representam. Lacapra afirma que “especialmente para as vítimas, o trauma produz um lapso ou ruptura na memória que interrompe a continuidade com o passado, colocando a identidade em questão ao ponto de sacudi-la”⁵⁷ (LACAPRA, 2009, p. 21; tradução minha), dificultando o processo de

⁵⁷ No original: “El acontecimiento traumático tiene su mayor y más claramente injustificable efecto sobre la víctima, pero de maneras diferentes afecta también a cualquiera que entre en contacto con él: victimario, colaboracionista, testigo, resistente, los nacidos a posteriori. Especialmente para las víctimas, el trauma produce un lapsus o ruptura en la memoria que interrumpe la continuidad con el pasado, poniendo de este modo en cuestión la identidad al punto de llegar a sacudirla” (LACAPRA, 2009, p. 21).

narrar o evento caracterizador do trauma.

Partindo, então, dessa relação que há entre trauma e memória, é possível discuti-los dentro do âmbito da literatura de memória, já que a necessidade de escrever está relacionada ao mesmo tempo à necessidade de contar, mas também ao que esse narrar provoca: a impossibilidade de representar em palavras o irrepresentável, uma vez que o trauma recai sobre a aporia da representação, da simbolização e do sentido que as palavras carregam ao narrar.

Todo esse aparato teórico-crítico considera cuidadosamente o contraponto entre a narrativa e o real e, justamente por isso, deve ser vista com cautela. Além dessas pesquisas, cabe, por fim, destacar o esforço de Perrone-Moisés de comentar e discutir a relevância da literatura produzida por escritores que se tornam personagens centrais de ficção, mas colados na realidade. Ela nos lembra que “toda e qualquer narrativa, mesmo aquelas que se pretendem mais coladas ao real, têm algo de ficcional” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 208). Com isso, nota-se um procedimento comum entre as obras aqui analisadas: enfatizar os seus aspectos biográficos e os dos seus antepassados na auréola histórica que paira sobre o mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. *In*: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*,

Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem tradução literatura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993b, p. 19-54.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.
- COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor*. Brasília: Editora UNB, 1996.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas volume 13: Conferências introdutórias à Psicanálise (1916-1917)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- PAULS, Alan. *História do pranto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- PAULS, Alan. *História do cabelo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- PAULS, Alan. *História do dinheiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- PINHEIRO, André. O espaço como resistência na poesia de Zila Mamede. *Imburana*, Natal, v. 1, n. 2, p. 87-100, dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/imburana/article/view/853>. Acesso em: 22 out. 2023.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

SAFATLE, Vladimir.; TELES, Edson (org.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: CEPE, 2019.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

CAPÍTULO 05

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

Irleny Lopes da Costa¹

¹ Graduada em Letras Português – com habilitação em Literatura pela Universidade Federal do Piauí – UFPI.

RESUMO:

Este artigo inicia com uma consideração sobre a origem do gênero policial, atribuindo sua criação a Edgar Allan Poe no século XIX com "Os crimes da Rua Morgue" (1841). Poe é reconhecido como o pai do gênero por desenvolver sua forma, métodos e processos psicológicos distintivos. Embora Poe tenha concebido o gênero com uma abordagem mais intelectual e fantástica, há debates sobre a existência dos gêneros literários, com alguns argumentando que são generalistas e inúteis. Teóricos como Todorov, Borges, Lukács e Bakhtin são evocados para aprofundar essa discussão. Lukács, em "A teoria do romance", explora as classificações dos gêneros, enquanto Bakhtin destaca a heterogeneidade dos gêneros discursivos e sua relação com as atividades humanas. No contexto do romance policial, Bakhtin destaca a importância do domínio de sentido dentro do gênero. O romance policial clássico é visto como um texto figurativo que tenta simular o mundo real, centrando-se em temas como assassinato, detetives e investigação. A pesquisa proposta neste artigo visa analisar a obra "A Grande Arte" de Rubem Fonseca, contextualizando-a dentro da teoria dos gêneros, especialmente considerando a relevância do romance policial como um gênero digno de estudo mais aprofundado. Isso envolverá uma revisão sobre o gênero policial e sua representatividade no Brasil, seguido pela análise do romance em questão.

Palavras-chave: Rubem Fonseca; Gênero Policial; Teoria dos Gêneros; Análise Literária.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

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

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

Com essa invenção de Poe, levanta-se a discussão se existem ou não gêneros literários. Todorov (2011) aponta a tendência romântica e pós-romântica de rejeitar os gêneros sob o argumento de que são generalistas e inúteis: obras genuínas inventam sua própria forma, apenas as obras medíocres satisfazem as normas prejudicadas pela diversidade de gêneros literários. Antecipando as reflexões da estética da recepção, Borges (2001, p. 220) afirma que os gêneros literários dependem, talvez, menos dos textos que do modo como estes são lidos. O fato estético requer a conjunção do leitor com o texto, para só então existir”. O gênero policial, neste sentido, seguindo as intuições do escritor argentino, contém índices que o leitor, uma vez acatando-os, trilha uma leitura marcada pelo ensejo de se embrenhar pelos indícios – pistas e falsas pistas – disseminadas pelo narrador ao longo da obra, com o fim de desvendar o mistério de um ou vários assassinatos.

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

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

Em *A teoria do romance*, Lukács (2000) discute sobre as classificações dos gêneros. O teórico aborda desde o épico, quando o homem grego vivia no

equilíbrio de uma estrutura fechada; a epopeia, onde o homem sai em busca de aventuras, portanto, desconhece o real perigo da descoberta; e a tragédia, e paradigma de um ser extremamente solitário, que se debate contra a inexorabilidade do destino.

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

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

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

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

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

Com isso, a proposta dessa pesquisa é analisar a obra *A Grande Arte* de Rubem Fonseca, contextualizando-a com a teoria dos gêneros, por considerar a

relevância do romance policial como um gênero ainda a ser mais estudado. Por conseguinte, será feito um levantamento genérico sobre o gênero policial e sua representatividade no Brasil, e, por fim, a análise do romance objeto dessa pesquisa.

VISÃO GENÉRICA DO GÊNERO POLICIAL

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

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

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

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

Borges (2001, p. 230), entretanto, defende que nesse momento tão caótico da literatura, tem-se no gênero policial algo que mantém as virtudes clássicas. “Pois não há como entender um conto policial sem princípio, sem meio e sem fim”. Além disso, ressalta que a origem intelectual da narrativa policial tem

sido deixada à margem, e que os autores têm optado por narrativas mais realistas e violentas, o que não era a proposta do criador do gênero. Esta forma narrativa deveria ser baseada em algo fictício, ou seja, o crime seria desvendado por raciocínios abstratos, e não em delações ou descuidos dos criminosos.

Muitos autores se aventuraram nesse tipo de narrativa. Alguns, no entanto, abandonaram a tradição clássica do estilo, como é o caso de Rubem Fonseca. Seus romances policiais não seguem a linha de um enigma a ser revelado por atributos do intelecto, antes recorre ao método dedutivo. O autor propõe uma desconstrução dessa narrativa ao abordar as questões sociais da época. Suas obras soam como paródia do gênero, uma vez que os crimes atuam apenas como um disfarce de suas críticas a uma sociedade opressora do indivíduo.

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

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

O teórico reforça que não há nenhuma mudança de mentalidade, e sim que essa se orienta para um novo objetivo. Assim, dessas modificações dos parâmetros do romance de enigma surgem novas variações do gênero, como é o caso do romance policial *noir*, também conhecido por romance negro, que se caracteriza por apresentar histórias que misturam terror, mistério e elementos policiais, nas quais detetives e investigações vão além dos conhecimentos de investigação criminal. É uma literatura policial pós-guerra, e tem como fundadores Raymond Chandler e Dashiell Hammett. Há ainda outras variantes, como o romance processual, de espionagem e suspense (PATREZI, 2009).

As narrativas *noir* diferem-se dos tradicionais romances de enigma, caracterizados por se passarem no tempo do passado, representados pela forma memorialista (observa-se pelo emprego dos verbos no passado); àquelas

seguem o correr dos fatos, as investigações se dão ao mesmo tempo em que as ações, portanto, são marcadas pelo tempo do presente.

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

No entanto, apesar de já ser um gênero consolidado, na linha tênue da fronteira, ainda existente, entre “alta cultura” e “cultura de massa”, esse tipo de narrativa é classificada como sendo pertencente a essa última. Sendo a cultura de massa aqui entendida pelo conceito de Lima (2000), que são as produções culturais voltadas às sociedades de consumo.

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

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

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

Esses personagens se centram nas relações dicotômicas bem x mal, herói x vilão, mistério x solução. São narrativas que apresentam um discurso heterogêneo. De acordo com Bakhtin (2010, p. 42), percebe-se uma pluralidade de discursos, ou seja, “a comunhão de cada enunciado com um ‘língua única’ [...] e, ao mesmo tempo, com o heterodiscurso social e histórico (forças centrífugas, estratificadoras)”.

ANÁLISE DO ROMANCE *A GRANDE ARTE*

O tema policial é um dos mais abordados por Rubem Fonseca, que acabou inaugurando uma corrente literária denominada brutalista⁵⁸, na década de 70. Isso porque em suas obras são correntes os temas como violência, erotismo, crimes, corrupção. Atribui-se essa propriedade de abordar esses assuntos à sua experiência profissional como advogado, comissário de polícia e por ter aprendido sobre medicina legal.

Por isso a preferência por personagens que são detetives, advogados, policiais, escritores. Suas narrativas são marcadas por personagens narradores, como é o caso de Mandrake, no romance *A Grande Arte*, publicado inicialmente nos anos 80. É uma narrativa que trata de uma série de crimes que despertam a atenção do criminalista Mandrake na tentativa de solucioná-los.

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

⁵⁸ Corrente literária batizada por Alfredo Bosi (1975), em *O conto brasileiro contemporâneo*. O teórico se refere a essa corrente analisando as obras policiais de Fonseca, por considerá-las diferentes dos romances policiais tradicionais. Bosi ressalta que o autor brasileiro constrói suas narrativas atribuindo aos seus heróis (detetives) características mais comuns como as dos demais personagens. Difere-se, portanto, dos detetives tradicionais que recorrem ao método da investigação pela inteligência. Os heróis de Fonseca têm defeitos, comportamento sombrio, são suscetíveis a erros. Suas obras têm um tom mais realista da violência, por isso, denomina-se como brutalista.

sucessão de crimes, que envolvem a empresa Aquiles, um conglomerado de banco, financeira, agência de corrupção e entreposto de contrabando do tráfico de entorpecentes e prostituição.

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

Fonseca se interessa por, além de desvendar o enigma em torno dos crimes, registrar o cotidiano desprezível das grandes cidades, como desnudar os dramas humanos desencadeados pelas ações transgressoras da ordem. O crime atua como um disfarce do mistério que envolve as atrocidades da sociedade a ser revelado; a morte não é o ponto alto da narrativa, como afirma Boileau e Narcejac (1991, p. 11) “morte não é nada. O assassinato não é nada. O que transtorna é a selvageria do crime, porque ela parece inexplicável”.

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

la cortar a garganta das duas moças. Mas antes contemplou-as a dormir. [...] Rafael subiu na cama e, sentando-se sobre as pernas das moças, começou a cortar-lhes os pescoços em rápidos golpes horizontais. As garotas tremeram convulsivamente e gorgolejaram por alguns instantes, enquanto o sangue jorrava dos cortes fundos das suas gargantas sobre os travesseiros e os lençóis de cetim rosa (FONSECA, 1990, p. 140).

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

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

Em *A Grande Arte* quase todas as personagens coadunam dessa violência contra si, ou os outros. Mandrake é um mulherengo, que não quer ter relacionamentos fixos por razões que se desconhece, talvez por não conseguir ser fiel a ninguém, nem mesmo a ele. Mas, no momento em que se dá conta de que todas as suas amantes o deixaram, sente-se atordoado diante dessa situação.

“Que cara é essa?”, ela perguntou, passando a mão no meu rosto.
“Estou fedendo a sardinha.”
“Eu gosto desse cheiro.”
“Gosta mesmo?”
“Mentira. Vai tomar um banho.”
Quando eu estava debaixo do chuveiro Bebel entrou no banheiro. “Eu jurei para elas que dava o recado e ia embora. Que não me exporia...”
Fiquei calado dentro do box ensaboando o corpo. Me deu vontade de cantar Tomei um ita no norte (coisa mais estranha), mas contive-me.
Foi então que ela disse: “Ada foi viajar com Wexler.”
As férias do meu sócio. A waycher mentsch diment...
Eu nada disse. Caiu sabão nos meus olhos, que começaram a arder.
Vi, pelo vidro translúcido do box, que Bebel saía do banheiro. Corri e tranquei a porta. Sentei no vaso sanitário e fiquei ali. Fiquei ali.
Quando saí, Bebel havia ido embora. Acendi um Panatela escuro, curto, e deitei na cama, envolto na toalha. Elizabeth veio e deitou sobre meu púbis. Ela não gostava muito de cheiro de charuto. Ou talvez gostasse. De toalha molhada certamente não gostava. Mas deixou-se ficar, de vez em quando piscando, com sono.
“Pois é”, eu disse. (FONSECA, 1990, p. 211)

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

é percebida pelos cortes grotescos, onde o leitor é surpreendido por um rompimento de uma sequência lógica da narrativa.

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

“Voltando ao boliviano... Ele faz o quê?”

“Não sei”. O rosto de Mercedes parecia uma efígie numa moeda de ouro, iluminado pela luz dourada do entardecer. Ah, as mulheres. Camilo Fuentes acreditava firmemente que, para sobreviver ao mundo hostil em que vivia, era preciso estar preparado para matar. Seu pai fora morto na fronteira porque vacilara ao enfrentar seu assassino. Camilo tinha sete anos quando isso aconteceu, mas seu tio Miguel lhe contara tudo: o homem que matara seu pai era brasileiro, como eram brasileiros os usurpadores de larga parte do território boliviano, um território tão grande que se transformara num dos estados da República Brasil, o vizinho imperialista que, com a conivência de governantes bolivianos corruptos, há séculos roubava as riquezas naturais do seu país. Camilo, na infância e na adolescência, sofrera a arrogância dos seus vizinhos ricos do outro lado da fronteira, aos quais prestava pequenos serviços humilhantes em troca de pagamento miserável. Por esse motivo e outros mais obscuros, odiava os brasileiros (FONSECA, 1990, p 75-76).

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

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

Eu te amo — escrevi na palma da mão e mostrei para ela. “Vamos embora para casa que eu quero te abraçar.”
“Só depois de comermos o cabrito. Estou morrendo de fome.”
Quando chegamos ao apartamento vi que a porta estava arrombada [...]

[...] Fiquei imóvel, em dúvida sobre o que devia fazer. Automaticamente fui até a mesinha e tirei o telefone do gancho.
“Larga essa merda!”
Eram dois sujeitos, de blusão. Um alto, muito forte, de rosto liso. O outro, de barba ruiva, tinha uma verruga no nariz e uma Browning quarenta e cinco na mão. Foi esse quem falou.
“Quieto.”
Procurei Elizabeth.
“Onde está o filme?”
O grande amarrou minhas mãos atrás das costas, enquanto o outro me apontava a arma.
“Onde está o filme?” O barbudo colocou a pistola na cintura e uma faca apareceu na sua mão.
“Filme?”, perguntei olhando para Ada. Ela estava muito pálida, paralisada.
O grandão deu um chute na minha canela. É uma das piores dores que existe, mas passa logo.
“O videocassete”, disse ele com voz calma.
O ruivo barbudo estava irritado. “Cassete, filme, onde é que está? Diz logo.”
Senti o hálito azedo, nervoso, dele.
“Aqui não tem cassete nenhum. Vocês não revistaram a casa?”
O grandão me deu outro chute.
“Seu puto”, eu disse. (FONSECA, 1990, p. 56)

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

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

Outra característica presente no romance policial é a relação mocinho e bandido, que é uma constante nos romances de Fonseca. Entretanto, não é possível identificar com precisão quem é mocinho e bandido, visto que há ampla transitividade entre ambos, o que pode levar o leitor a supor que Wexler seja o criminoso em *A Grande Arte*, ou até mesmo o próprio Mandrake, como o policial

Raul chega a indagar: “Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake” (FONSECA, 1983: 296).

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

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades-Ed.34, 2000.

PATREZI, Tássia Bellomi. **Na trilha da narrativa policial brasileira**: Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca. 2009. 122 f. Dissertação (Mestrado). UNESP, São Paulo. 2009.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaio**. Tradução e organização: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VIEGAS, Ana Cristina Coutinho; PONTES JR, Geraldo; MARQUES, Jorge Luiz (Orgs.). **Configurações da Narrativa Policial**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CAPÍTULO 06

TENDÊNCIAS E DESAFIOS: UMA EXPLORAÇÃO DA IMAGOLOGIA NA LITERATURA COMPARADA

Victória Araújo dos Santos¹

¹ Graduando em Licenciatura em Letras Inglês, da Universidade Estadual do Piauí, campus Parnaíba.

RESUMO:

A pluralidade de plataformas de streaming possibilitam a exposição de relatos e vivências reais ou fictícios que ensejam não somente passatempo, mas fornecem também análises e reflexões acerca de várias temáticas. A disciplina de Crítica Literária é umas das responsáveis de fornecer embasamento teórico para a análise aprofundada de muitos temas, assim como encoraja o aperfeiçoamento do senso-crítico de quem consome conteúdos midiáticos que envolvem problemáticas sociais. Assim sendo, este artigo aspira responder a seguinte questão: “Como os personagens reagem e evidenciam as demonstrações do colonialismo presente em *Pocahontas* da Disney (1995) e como isso se relaciona com a crítica pós-colonial?” Projetado almejar este objetivo geral, foram elaborados a seguir os objetivos específicos: esmiuçar as conjecturas da teoria pós-colonial, assim como examinar a forma como Pocahontas e sua tribo reagem aos padrões de comportamentos ocidentais dos americanos. Com a tarefa de conquistar estes objetivos foi feito um apanhado de estudos bibliográfica-exploratória de grandes autores da disciplina de crítica literária, como majoritariamente, de estudos pós-coloniais, são eles: Tyson (2006), Edward Said (1990), entre outros. Em suma, Pocahontas externaliza revoltas necessárias para a percepção dos efeitos do colonialismo.

Palavras-chave: Crítica-Literária; Teoria Pós-Colonial; Pocahontas.

ABSTRACT:

The plurality of streaming platforms make it possible to show real or fictional stories and experiences that provide not only entertainment, but also analysis and reflection on various themes. Literary Criticism is one of the subjects responsible for providing a theoretical basis for in-depth analysis of many themes, as well as encouraging those who consume media content that involves social issues to improve their critical sense. As such, this paper aims answer the following question: How do the characters react to and demonstrate the colonialism present in Disney's *Pocahontas* (1995) and how does this relate to post-colonial criticism? In order to achieve this general objective, the following specific objectives were drawn up: to scrutinize the conjectures of post-colonial theory, as well as to examine how *Pocahontas* and her tribe react to Western patterns of American behaviour. In order to achieve these objectives, a

bibliographical study was made of major authors in the discipline of literary criticism, as well as post-colonial studies: Tyson (2006), Edward Said (1990), among others. In short, *Pocahontas* externalizes the revolts necessary to perceive the effects of colonialism.

Keywords: Literary-Criticism; Post-Colonial Theory; *Pocahontas*.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Pocahontas é um filme norte-americano de animação de 1995. Foi produzido pela Walt Disney Feature Animation e foi originalmente lançado nos cinemas em 1995 pela Walt Disney Pictures. É o trigésimo-terceiro filme de animação dos estúdios Disney e foi a primeira animação do estúdio inspirada em um personagem real, nesse caso na lenda que cerca a índia norte-americana Pocahontas, que nasceu em 1595 e morreu em 1617. No filme, Pocahontas é filha do chefe da tribo. Até que em certo dia os colonizadores ingleses chegam a terra e ela se apaixona por John Smith. Mas os nativos não querem os ingleses levando suas riquezas e começam um conflito que somente o amor de Pocahontas e Smith pode apaziguar.

Ademais, no filme, a trajetória de recepção dos colonizadores por parte dos colonizados retrata fielmente o quanto é invasiva e esdrúxula a apropriação de ambientes alheios. Com isso, o filme consegue repassar uma imagem animada de como ocorreu o processo do colonialismo em diversos países. Tendo em vista que Pocahontas expressa sempre estranheza às falas de John Smith, infere-se que a desconstrução da imagem de “heróis” por parte dos colonizadores, alterna-se para invasores dotados de “poderes” incoerentes. De certa forma, analisar e criticar as passagens que tangem ao colonialismo adentram à disciplina de Crítica Literária, tornando-se instrumento de estudo.

Partindo do pressuposto que Pocahontas foi a primeira personagem que a Walt Disney transmitiu da vida real para animação, de 1995 aos dias atuais foram lançados mais de 500 filmes e livros que expressam, por exemplo, diferentes realidades culturais e sociais, enfoques para diversas temáticas que reverberam a crítica e reflexão às lutas de classes, gênero e raça, assim como a inclusão de minorias. *Pocahontas* ganhou bastante notoriedade por parte de críticos e estudiosos, por conter além de entretenimento, aguçar a reflexão e o senso crítico de quem o assiste.

Diante disso, este artigo visa retorquir sobre a seguinte questão: Como os personagens reagem e evidenciam as demonstrações do colonialismo presente em *Pocahontas* (1995) e como isso se relaciona com a crítica pós-colonial?" Para exteriorizar tal manifestação foi traçado como objetivo geral: analisar de que maneira é dada a relação da personagem Pocahontas com as falas colonialistas de John Smith e demais personagens no filme *Pocahontas* (1995), da Disney.

Projetando almejar este objetivo geral, foram elaborados a seguir os objetivos específicos: esmiuçar as conjecturas da teoria pós-colonial, assim como examinar a forma como Pocahontas e sua tribo reagem aos padrões de comportamentos ocidentais dos americanos. Com a tarefa de conquistar estes objetivos foi feito um apanhado de estudos bibliográficos de grandes autores da disciplina de crítica literária, como majoritariamente, de estudos pós-coloniais, são eles: Tyson (2006), Edward Said (1990), entre outros.

No que tange à organização, este artigo está dividido em quatro partes: em primeiro as considerações iniciais, em segundo a teoria que abrange a disciplina de crítica literária e que respalda as análises aqui contidas e que posteriormente serão discutidas, assim como as conjecturas da Teoria Pós-Colonialista. Em terceiro, as manifestações de comportamentos explícitos pelos colonizadores no filme *Pocahontas* (1995) da Disney, bem como análise da representação cultural e o desequilíbrio de forças das duas classes, nativos e colonizadores. Em quarto e último, as considerações finais que arrematarão toda a expectativa e análise desta compilação.

ESTUDOS PÓS-COLONIAIS

A literatura é definida como uma arte de expressão, que engloba diversos conceitos, análises, exemplos e renúncias de várias esferas da sociedade, como a história, política e temáticas sociais que a interessa. É uma área abrangente, pois permite expressar opiniões, pensamentos e sentimentos, em livros, peças e até mesmo na televisão. Tornando-se cada vez mais presente nas escolas às universidades, a disciplina em sua Teoria, busca não somente expor grandes autores, mas evidenciar seus pontos de vistas, assim como a gama de reflexões que podemos obter com as escrituras. (EAGLETON, 2006).

Para Acízelo (2007), na Teoria é necessário questionar, problematizar, estudar, descrever e não normatizar; "criar problema(s) onde o senso comum não vê obscuridades cujo esclarecimento justifique o empenho da razão analítica. Sendo assim, a disciplina de Crítica Literária proporciona justamente a análise, o questionamento mais aprofundado de temáticas sociais que são, geralmente, normatizadas e banalizadas pela sociedade. Dentre as temáticas temos Teoria Marxista, Psicanalítica, Queer, Afro-Americana, Feminista e por último Pós-Colonial, que será o instrumento facilitador da análise deste artigo.

Mediante o exposto anteriormente, este parágrafo terá como função o esclarecimento da lente pós-colonial e seus pressupostos. Surgida no final dos anos 1960 ela desafia as conjecturas de um mundo ocidental, masculino, branco, afluente, elitizado e europeu, presentes na literatura e que tenha de ser normativo. (ALVES, 2019). A Teoria Pós-Colonialista visa estudar e analisar em caráter investigativo os efeitos que o colonialismo causou e deixou rastros pelo mundo, especialmente aos povos nativos. As relações estabelecidas entre colonizadores e colonizados remetem à violências opressoras que visam aniquilar povos considerados inferiores à cultura europeia que é padronizada e naturalizada ao sistema de dominação.

Esta violência nunca foi incluída no auto-representação da modernidade ocidental porque o colonialismo foi concebida como missão civilizadora dentro do marco historicista ocidental nos termos do qual o desenvolvimento europeu apontava o caminho ao resto do mundo [...]. (SANTOS, 2006, p. 27, 28).

Dessa forma, a missão civilizadora que ocorria no colonialismo era estabelecida por normas que tornavam anglo-europeus exemplares em modos de vida, costumes, ideais e até mesmo a comunicação linguísticas aos dominados. A Teoria Pós-Colonialista estabelece respaldos bibliográficos que estudam o “pós” deste acontecimento, assim como tudo que veio depois e adveio do Colonialismo. Desde os primórdios somos automatizados a ver brancos, negros ou nativos de forma desigual, e como isso acabamos hierarquizando povos e enaltecendo culturas a estarem sempre no topo. Assim, as relações de poder estabelecidas permeiam séculos e eras, pois a forma como ocorre tal “civilização” faz com que altere nossas percepções sobre si e sobre os outros,

pois somos, infelizmente, frutos de vivências do meio cultural, social e político da sociedade.

Como afirma Woodward (2004, p.18): “Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído.” Assim, é notório que colonizadores possuem o poder de interferir desde a apropriação de terras nativas ao seu modo de se comunicar, fazendo com que povos originários perdam suas próprias identidades culturais para se adaptarem ao modo de viver alheio.

“WHAT YOU MEAN IS... PEOPLE WHO ARE DIFFERENT FROM YOU.”⁵⁹

Em 1990, o diretor Mike Gabriel reutilizou a imagem da personagem "Tiger Lily" do filme *Peter Pan* para criar um projeto inicial de uma versão cinematográfica para Pocahontas. A ideia foi abandonada e, cinco anos depois, a Disney retornou ao projeto baseado em uma mulher indígena americana, que nasceu em uma sofisticada cultura indígena norte-americana. Os animadores do filme foram para o estado da Virginia para terem inspiração na criação da personagem. Glen Keane conheceu duas mulheres descendentes de Pocahontas, Shirley Little Dove e Debbie Whitedove, que serviram de base para a personagem.

Segundo Keane, elas tinham algo essencial para a personagem, como uma era tradicional em relação à sua cultura; e a outra era aventureira, pois sempre estava viajando e não tinha medo de quebrar as regras de seu povo. Dessa forma, Pocahontas, a primeira princesa norte-americana da Disney é ilustrada na animação com personalidade espirituosa, aventureira, com coração nobre e generoso. *Pocahontas* é um filme com alto teor crítico que percorre, principalmente pela lente Pós-Colonialista, mas que também contém goza de demais lentes da disciplina de Crítica Literária, como a Teoria Marxista e Feminista, pois a opressão é similar.

Por conter personagens com muitos comportamentos automatizados aos

⁵⁹ “O que você quer dizer é... pessoas que são diferentes de você.” (tradução nossa). Tal passagem corresponde a umas das respostas em que Pocahontas devolve a John Smith no momento em que ele insiste em referir-se aos nativos como povos não-civilizados.

padrões da época em que se passa, é valiosa a reflexão e o enfoque em diversas cenas do enredo, visando a relação com a contemporaneidade. No desenrolar do filme, a protagonista se depara com momentos que desafiarão sua identidade e raízes, colocando-a em situação embaraçosa e desconfortável.

O filme logo inicia com a organização de uma tripulação de colonos europeus que se reúnem para ir rumo à terra que eles chamam de “New World” a fim de combater os nativos que lá residem em busca de terras e especiarias. Muitos moradores de Londres despedem-se de suas famílias para enfrentar dias no oceano para conseguir o que almejam e acham politicamente correto e favorável. Um deles, Jonh Smith, conhecido por lutar contra nativos em prol de tomar suas terras e pertences, adentra à tripulação para fazer mais uma expedição e desbravar novas terras como ilustrado na figura 01.

Figura 01 - John Smith indo para a tripulação e após, ocorre a saída.



Fonte: YouTube, *Pocahontas* (1995).

COLONO 1: “Hey, look! Is that Smith?”

COLONO 2: “That’s him, all right. The old sea dog.”

COLONO 3: “Captain Jonh Smith? I’ve heard amazing stories about him”

COLONO 1: “Are you coming on this voyage too?”

COLONO 2: “Of course he is, you half-wit! You can’t fight Indians without John Smith!”

JOHN SMITH: “That’s right. I’m not about to let you boys have all the fun.” (*Pocahontas* 1995, 0:57–1:17).⁶⁰

⁶⁰ COLONO 1: “Ei, olhe! Aquele é o Smith?” COLONO 2: “É ele, sim. O velho cão do mar.”

COLONO 3: “Capitão Jonh Smith? Já ouvi histórias incríveis sobre ele”. COLONO 1: “Você também vem nessa viagem?”

COLONO 2: “Claro que sim, seu imbecil! Não se pode lutar contra os índios sem John Smith!”

Ao chegar no navio, John Smith é bem recepcionado por demais colonos, que o privilegiam por ter o histórico de um excelente capitão e lutador. Porém, a razão pela qual John Smith é elogiado é plausível de análise da lente Pós-Colonial, pois infere-se que sua principal habilidade é colonizar e lutar contra povos nativos que estão exercendo seu direito de moradia e permanência em local que por eles foi desbravado. Além disso, a segunda fala do colono 2 remete de forma pejorativa, o uso indevidamente da palavra “índios” para referir-se aos nativos. A ideologia colonialista, baseia-se em um complexo de superioridade que os colonizadores acreditam possuir e na ênfase de uma suposta inferioridade a qual taxam os colonizados, sem notar que a originalidade de ter desbravado o local sem ferir e desrespeitar ninguém, é mais bravo e impagável que chegar após para tomar algo já consolidado. (TYSON, 2006). Mais à frente, John Smith complementa dizendo que não irá deixar o divertimento de tomar terras apenas para os demais, podendo-se notar a percepção que eles possuem do processo de colonização ser algo divertido. Pois a forma como colonizadores agem dotados de superioridade, oprimir e arrancar bens e valores que às custas do suor de pessoas lutaram e zelaram por todo o ambiente, não deveria ter nenhum teor de divertimento.

A segunda cena, dotada de falas colonialistas, assim como a primeira, reverbera a percepção e sentimento dos colonizadores para com os colonizados. Desta vez, a tripulação chega na Aldeia da tribo Powhatan, e começam a visualizar seus arredores. Até que em dado momento John Smith inicia sua caça aos nativos e avista Pocahontas numa cachoeira, como ilustrado na figura 2. Após o momento mágico que ambos se conhecem, sentam para dialogar. A conversa estabelecida por John Smith enfatiza a naturalidade da opressão e invasão dos colonizadores versus a desafeição de Pocahontas ao presenciar as falas do colonizador como mostra a figura a seguir.

Figura 02 - Conversa entre John Smith e Pocahontas.

JOHN SMITH: "É isso mesmo. Eu não vou deixar que vocês se divirtam sozinhos". (Pocahontas 1995, - 0:57- 1:17, tradução nossa).



Fonte: YouTube, *Pocahontas* (1995).

POCAHONTAS: "London? Is that your village?"
 JOHN SMITH: "Yes. It's a very big village." POCAHONTAS: "What's it like?"
 JOHN SMITH: "It's got streets filled with carriages, bridges over the rivers, and buildings as tall as trees." POCAHONTAS: "I'd like to see those things!"
 JOHN SMITH: "You will!" POCAHONTAS: "How?"
 JOHN SMITH: "We're going to build them here. We'll show your people how to use this land properly. How to make the most of it."
 POCAHONTAS: "Make the most of it?"
 JOHN SMITH: "Yes. We'll build roads and decent houses..."
 POCAHONTAS: "Our houses are fine!"
 JOHN SMITH: "You think that only because you don't know any better!"
 (Pocahontas, 1995, 37:57- 38:30)⁶¹

Conforme as falas reproduzidas, é notório a supremacia que existe na percepção dos europeus por si e por seus pertences, sendo sempre melhores

⁶¹ POCAHONTAS: "Londres? Esse é o seu vilarejo?" JOHN SMITH: "Sim. É um vilarejo muito grande." POCAHONTAS: "Como é?"

JOHN SMITH: "Tem ruas cheias de carruagens, pontes sobre os rios e prédios tão altos quanto árvores."

POCAHONTAS: "Eu gostaria de ver essas coisas!" JOHN SMITH: "Você vai ver!"

POCAHONTAS: "Como?"

JOHN SMITH: "Nós vamos construí-las aqui. Mostraremos ao seu povo como usar essa terra adequadamente. Como aproveitá-la ao máximo."

POCAHONTAS: "Aproveitá-la ao máximo?"

JOHN SMITH: "Sim. Construiremos estradas e casas decentes..." POCAHONTAS: "Nossas casas são boas!"

JOHN SMITH: "Você acha isso apenas porque não conhece nada melhor!" (Pocahontas, 1995, 37:57- 38:30, tradução nossa.)

que os demais. Por mais que o Ocidente tente fielmente afastar-se da natureza do Oriente, o mundo é um só, nenhum dos lados é inerte da natureza. Todas as criações como os lugares, regiões e setores geográficos foram feitas pelo homem. Portanto, assim como o Ocidente, o Oriente possui histórias, tradições de pensamentos, imagísticas e vocabulários que deram realidade no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, desse modo, compartilham e refletem uma à outra. (SAID, 2001). Não obstante, a fala de John Smith ao dizer que irão fazer “casas decentes” é uma forma de ridicularizar a cultura e o bem-estar alheio, visto que bens materiais são avaliados de forma relativa e individual; o que pode ser bom para uma pessoa, pode ser ruim para outra. Adiante, a conversa segue progresso e mais falas colonialista são reproduzidas por John Smith, mas que Pocahontas retruca.

Figura 03- Continuação da conversa entre John Smith e Pocahontas.



Fonte: YouTube, *Pocahontas* (1995).

JOHN SMITH: “Wait a minute! Don’t take it that... wait!! There’s so much we can teach you!”

JOHN SMITH: “We’ve improved the lives of savages all over the world!”

POCAHONTAS: “Savages??”

JOHN SMITH: “Not that you’re a savage.” POCAHONTAS: “Just my people?”

JOHN SMITH: “No... Listen. That’s not what I meant. Let me

explain."

POCAHONTAS: "Let go!"

JOHN SMITH: "No! I'm not letting you leave!" POCAHONTAS: (Pula em uma árvore).

JOHN SMITH: "Look. Don't do this! Savage it's just a word, you know? A term of... people who are uncivilized!"

POCAHONTAS: "Like me?"

JOHN SMITH: "Well, when I say uncivilized, what I mean is..." (John Smith cai da árvore e Pocahontas desce para o encontrar no chão).

POCAHONTAS: "What you mean is... people who are different from you." (Pocahontas, 1995, 38:32-39:45).⁶²

A partir dessa conversa, é visível o quão europeus acham os nativos pessoas medíocres, que são alheias do mundo. O fato de caluniar sua cultura, moral e costumes vem desde o fim da segunda guerra mundial, em que os colonizadores acreditavam que somente sua própria cultura anglo-europeia era civilizada, as demais não. Sendo assim, povos nativos eram definidos como selvagens. Assim, os colonizadores se viam no centro do mundo. (TYSON, 2006). Além disso, a fala de John Smith ao sugerir que pode ensinar muitas coisas aos nativos, parte do pressuposto de que os colonizadores se vêem como exemplos a serem seguidos, como "moldes" para a sociedade nativa.

No diálogo e na figura, percebe-se que Pocahontas externaliza seu desagrado ao ser chamada de selvagem e não-civilizada. Tal atitude de repreensão feita por Pocahontas, foi muito importante ter sido feita por ela, personagem principal, pois tanto John Smith, como o telespectador percebem que ali houve algo desagradável e desrespeitoso. Segundo Tyson, a prática dos europeus de julgarem quem é diferente ser "menos humano" é chamada de *othering*⁹, pois separa o mundo entre "nós", os europeus civilizados, e "eles", os "outros", "selvagens".

⁶² JOHN SMITH: "Espere um pouco! Não pense assim... espere!!! Há muito que podemos lhes ensinar!" JOHN SMITH: "Nós melhoramos a vida dos selvagens em todo o mundo!"

POCAHONTAS: "Selvagens??"

JOHN SMITH: "Não que você seja um selvagem." POCAHONTAS: "Só o meu povo?"

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ecoando toda abordagem até aqui, o presente artigo visou responder o seguinte anseio: Como os personagens reagem e evidenciam as demonstrações do colonialismo presente em *Pocahontas* (1995) e como isso se relaciona com a crítica pós-colonial? Como averiguado no decorrer das páginas, a presença evidente da superioridade anglo-europeia por parte dos colonos, assim como o desconforto exteriorizado pela personagem principal ao ouvir preconceitos e subjugamentos direcionados para ela e seu povo.

Toda a análise teórica a qual este artigo foi efetivado, busca estabelecer a relação entre os acontecimentos presentes em *Pocahontas* e suas manifestações com a Teoria Pós-Colonial. Desse modo, este trabalho pode ser útil para estudos e aprofundamentos acerca da Crítica Literária e a Teoria Pós-Colonial, em cunho acadêmico ou mesmo recreativo. Ensejamos que o presente artigo contribua significativamente para o aperfeiçoamento de diferentes tipos de horizontes de expectativa, bem como endossar o lado analítico de quem o ler. Beneficiar opiniões que antes não notariam embaraços nos pressupostos do colonialismo, assim como ponderar o quanto esse ocorrido acarretou traumas, desconfortos e revoltas para muitos nativos, fica garantido pela maestria em que *Pocahontas* esplandece o desagrado por falas colonialistas e opta por defender sua cultura, valores e ideais.

REFERÊNCIAS

Pocahontas (1995). Disponível em:
<[https://dublagem.fandom.com/wiki/Pocahontas_\(1995\)](https://dublagem.fandom.com/wiki/Pocahontas_(1995))>. Acesso em: 20 out.. 2023.

Pocahontas (personagem). Disponível em:
<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pocahontas_\(personagem\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pocahontas_(personagem))>. Acesso em: 20 out. 2023.

Pocahontas (PT-PT) Virgínia e Companhia. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=b5-6bevh0_0&list=PLurD99wv7oD-540vz5tQTDAGUI3re0rx5>. Acesso em: 20 out. 2023.

EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. Tradução de Waltensir

Outra; [revisão da tradução João Azenha Jr], 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JR, A. M. E.; ALMEIDA, C. S. D. M. DE; LIMA, M. C. EDWARD SAID E O PÓS-COLONIALISMO. **Sæculum – Revista de História**, 31 dez. 2013.

TYSON, Lois. Critical theory today: a user-friendly guide. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

CAPÍTULO 07

(N)A TERCEIRA MARGEM DO RIO: AS CORRENTEZAS DA SEMIOLINGÜÍSTICA NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Patrícia Rodrigues Tomaz¹; João Benvindo de Moura²; Max Silva da Rocha³

¹Bolsista CAPES. Doutoranda e Mestra em Linguística pela Universidade Federal do Piauí;

²Docente da graduação e pós-graduação em Letras da UFPI. Editor da revista Form@re.

Coordenador do curso de Letras-Português do Parfor/UFPI. Vice-diretor do CCHL/UFPI;

³Bolsista CAPES. Doutorando (2021-2025) em Linguística, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI). É membro do Núcleo de Pesquisas em Análise do Discurso (NEPAD/UFPI/CNPq). É vice-líder do Grupo de Pesquisa em Ensino e Aprendizagem de Língua (GEEAL/UNEAL/CNPq).

RESUMO:

O presente trabalho objetiva analisar os modos de organização do discurso no gênero conto na obra de João Guimarães Rosa. A análise do nosso *corpus* levou em consideração o instrumental teórico-metodológico fornecido pela Teoria Semiolinguística do Discurso e de que maneira tais modos constituem sentido e são mais recorrentes no conto “A Terceira Margem do Rio”, do autor mineiro. Os resultados revelam que o modo de discurso dominante é o narrativo com incidência do modo descritivo, inclusive.

Palavras-chave: Conto; Modos de Organização do Discurso; Semiolinguística.

INTRODUÇÃO

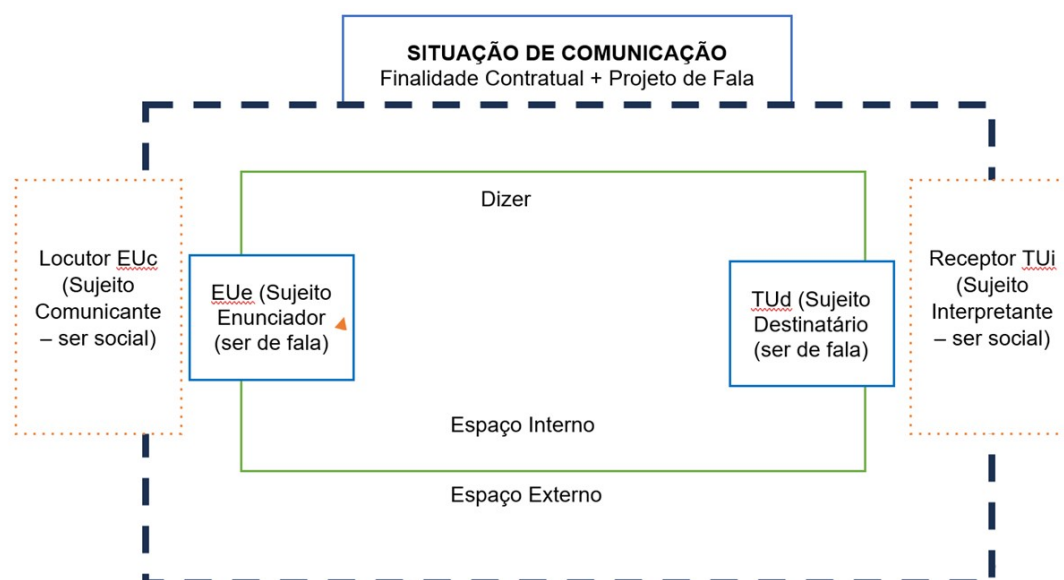
Neste trabalho, optamos por empregar os fundamentos teórico-metodológicos da Semiolinguística, uma perspectiva discursiva desenvolvida por Patrick Charaudeau a partir de 1978 e concretizada em 1983 com a publicação de “*Langage et discours*”, obra originada de sua tese. Depois disso, a teoria se multiplicou e Charaudeau continua a aprofundar e expandir os conceitos desenvolvidos nos anos 1980. Destacamos os trabalhos desenvolvidos pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas em Análise do Discurso/NEPAD-UFPI e os estudos desenvolvidos na UFF e UFMG.

Quanto à nomenclatura da teoria, em “Semiolinguística”, a partícula “sémio-” deriva de “sémiosis”, indicando que a formação de significado e sua

configuração ocorrem por meio de uma relação entre forma e sentido. Por outro lado, o termo "-linguística" destaca que a forma de expressão desejada pelo sujeito comunicante é principalmente constituída por elementos linguísticos provenientes das línguas naturais. Além disso, a Semiologia está centrada no discurso, pois a análise do texto deve considerar seu contexto discursivo, que inclui outros textos pré-existentes que circulam na sociedade em geral ou em um determinado grupo social.

As significações presentes no discurso destacam a relevância da investigação sobre os indivíduos envolvidos na linguagem e no contexto da comunicação. Os participantes, como o comunicante, o interpretante, o enunciador e o destinatário, são considerados parceiros quando examinados em seus respectivos domínios de ação e expressão. Dentro desse cenário comunicativo, as dimensões do agir e do falar estão entrelaçadas, representando o ato de linguagem como um conjunto de intencionalidades e estratégias de sujeitos, conscientes ou não de seus papéis sociais, estabelecendo assim uma relação contratual. Há uma representação do dispositivo de encenação linguageiro no quadro a seguir.

Figura 1. O contrato de comunicação.



Fonte: Charaudeau (2008).

Na esfera externa, o EUc (o sujeito que comunica) é o responsável por conduzir a situação de comunicação, dando início à criação do texto. Do outro lado, temos o TUi (o sujeito que interpreta), que interpreta essa produção de maneira autônoma, baseando-se em tudo o que recebe da imagem (EUe) que construiu sobre o EUc durante o ato de interpretação. Já na esfera interna, o EUe (o sujeito que enuncia) é um sujeito que fala, manifestado na fala, mas gerado pelo EUc, assim como o TUD (o sujeito destinatário), que também é um sujeito que fala e é originado pelo EUc, sendo o destinatário ideal desse material linguístico (Charaudeau, 2008).

Destarte, ao receber o texto, o leitor procederá à sua reconstrução utilizando sua capacidade inferencial. Considerando que o ato de linguagem é moldado pelas circunstâncias sociais do discurso e sua execução leva em conta tanto o explícito quanto o implícito na linguagem, a instância receptora também abordará o ato considerando as condições sociais, interpretando o texto com base nas informações contidas interna e externamente a ele. O conceito de interpretação e compreensão, de acordo com Charaudeau (2018), engloba tanto o sentido linguístico quanto o sentido discursivo. O primeiro diz respeito à compreensão literal, fundamentada nos sistemas da língua, enquanto o segundo está associado à compreensão global (Coelho, 2022).

OS MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO

Segundo Charaudeau (2008), os princípios orientadores da estrutura do discurso representam os fundamentos da organização da matéria linguística, os quais variam de acordo com a intencionalidade comunicativa do falante, seja ela enunciar, descrever, narrar ou argumentar. São procedimentos que utilizam determinadas categorias de língua para finalidades discursivas do ato de comunicação, denominados modos de organização do discurso.

Para diferenciar esses quatro modos, é essencial examinar inicialmente a sua função de base e um princípio de organização. O modo será considerado enunciativo quando a relação entre os interlocutores estiver em destaque. Ele será classificado como descritivo se a principal meta for qualificar e identificar um participante no processo de comunicação. Se o aspecto temporal se

sobressair, o modo será narrativo, e, por fim, será caracterizado como argumentativo quando as relações de causa e efeito forem enfatizadas.

Conforme postula a Teoria Semiolinguística, as diferentes formas de organização não permanecem completamente isoladas umas das outras, mas se entrelaçam durante o desenvolvimento dos textos. Um exemplo disso é a capacidade da descrição ser utilizada como uma ferramenta para influenciar a perspectiva do interlocutor. Neste trabalho, examinaremos algumas características de cada modo de organização, com o objetivo de entender como cada um contribui para a análise do *corpus* (Corte, 2009). As características das formas de organização podem ser visualizadas no quadro a seguir:

Tabela 1. Os modos de organização do discurso

MODO DE ORGANIZAÇÃO	FUNÇÃO DE BASE	PRINCÍPIO DE ORGANIZAÇÃO
ENUNCIATIVO	Relação de Influência (EU \rightarrow TU) Ponto de vista do sujeito (EU \rightarrow ELE) Retomada do que já foi dito (ELE)	<ul style="list-style-type: none"> • Posição em relação ao interlocutor • Posição em relação ao mundo • Posição em relação a outros discursos
DESCRITIVO	Identificar e qualificar seres de maneira objetiva/subjetiva	<ul style="list-style-type: none"> • Organização da construção descritiva (Nomear-Localizar-Qualificar) • Encenação Descritiva
NARRATIVO	Construir a sucessão das ações de uma história no tempo, com a finalidade de fazer um relato.	<ul style="list-style-type: none"> • Organização da lógica narrativa (actantes e processos) • Encenação narrativa
ARGUMENTATIVO	Expor e provar causalidades numa visada racionalizante para influenciar o interlocutor	<ul style="list-style-type: none"> • Organização da lógica argumentativa • Encenação argumentativa

De acordo com o quadro acima, cada um dos modos de organização do discurso possui uma função de base e um **princípio de organização**. Assim, a **função de base** corresponde à finalidade discursiva do Projeto de Fala do locutor, especificamente: O que é “enunciar”? O que é “descrever”? O que é “contar” e o que é “argumentar”?

Particularmente, o princípio de organização é duplo para o Descritivo, o Narrativo e o Argumentativo (Charaudeau, 2008). Tendo em vista as especificidades, cada um desses modos propõe, simultaneamente, uma **organização do mundo referencial**, que resulta em **lógicas de construção** desses mundos e uma **organização de sua encenação** (descritiva, narrativa e argumentativa).

O modo enunciativo

No que tange ao modo enunciativo, este possui uma função particular, já que organiza posições do locutor e interlocutor de acordo com as melhores estratégias discursivas. Nesse sentido, dizemos que esse Modo interfere na encenação de cada um dos outros modos de organização, pois comanda os demais, por esse motivo, será o primeiro a ser apresentado.

Dessa maneira, esse modo irá surgir em todos os gêneros textuais, podendo se apresentar em três atos de fala, quais sejam, alocutivo, elocutivo e delocutivo. O primeiro estabelece uma relação de influência do enunciador sobre seu destinatário; o segundo revela o ponto de vista do locutor e o terceiro determina o apagamento do locutor e interlocutor em favor do surgimento da fala de terceiros (Coelho, 2022).

O modo narrativo

De acordo com Charaudeau (2008), narrar é uma ação que ocorre após a presença de uma realidade que inevitavelmente se configura como algo do passado (mesmo que seja completamente fictício, pura invenção). Simultaneamente, essa ação possui a capacidade de criar, como um todo, um ambiente específico, o universo narrado, que prevalece sobre a outra realidade. Esta última passa a ter existência apenas por meio desse universo narrativo.

Assim, para que a narrativa seja contada, é necessário implementar uma dupla organização com dois aspectos distintos: inicialmente, a estruturação da lógica narrativa, envolvendo a criação de uma sequência de eventos seguindo uma lógica que formará o enredo da história; em seguida, a organização da encenação narrativa, na qual ocorre a representação da narrativa, ou seja, aquilo que transforma a história em um universo narrado. Essas organizações devem ser elaboradas de maneira consistente com o propósito, ou seja, devem operar de acordo com a intencionalidade do narrador (Coelho, 2022).

O modo descritivo

O modo descritivo consiste em três elementos considerados independentes e inseparáveis: nomear, qualificar e localizar-situar. Além disso, o método de organização incorpora procedimentos discursivos e linguísticos aos elementos, os quais não seguem uma trajetória fixa para a realização do modo. Inicialmente, nomear implica atribuir existência ao ser, identificando-o, delimitando-o e especificando-o por meio de nomes comuns, próprios ou caracterizadores. Charaudeau (2008) destaca a importância desse processo de identificação, equiparando-o à sensação dos pais ao escolherem o nome perfeito para o filho recém-nascido.

Dentro desse contexto discursivo, além da individualização e especificação do ser (realizadas por meio de substantivos comuns e próprios no aspecto linguístico), existem identificações que vêm acompanhadas por qualidades, as quais classificam e caracterizam os seres (mediante o uso de artigos, pronomes ou quantificadores). Em romances, por exemplo, o narrador, visando informar e contextualizar a situação para o leitor, apresenta a identidade das personagens, fornecendo nome, função, relação de parentesco ou qualquer característica distintiva, denominando-as ou indeterminando-as.

O modo argumentativo

Para abordar o modo de organização argumentativo, Charaudeau (2008) adotou a mesma estratégia didático-discursiva empregada na explicação dos modos anteriores. Inicialmente, ele apresenta uma abordagem crítica e, em seguida, detalha os elementos e os procedimentos comuns a esse modo. Dessa forma, o autor destaca que, embora o modo argumentativo tenha sido objeto de

estudo ao longo de uma extensa tradição, desde os gregos até os estudiosos mais contemporâneos, resultando em diversas vertentes e propostas conceituais (como retórica, lógica formal, argumentação, demonstração, nova retórica, mensagens persuasivas, entre outras), ele é considerado o modo mais desafiador de ser abordado (Corte, 2009).

No que tange aos gêneros textuais, conforme Charaudeau (2008), podem coincidir com um modo de discurso que constitui sua organização discursiva dominante, quando resultar da combinação de outros modos. Nesse sentido, o autor elaborou um quadro propondo algumas correspondências entre os modos de discursos dominantes e alguns gêneros textuais, dispostos a seguir:

Tabela 1. Modos de organização do discurso

GÊNEROS	MODOS DE DISCURSO DOMINANTES	OUTROS MODOS DE DISCURSO
Publicitários	<ul style="list-style-type: none"> • Enunciativo (Simulação de diálogo) • Variável; Descritivo no slogan 	Narrativo (quando se conta uma história) E Argumentativo , nas revistas especializadas
Imprensa - “Faits divers” - Editoriais - Reportagens - Comentários	<ul style="list-style-type: none"> • Narrativo e Descritivo • Descritivo e Argumentativo • Descritivo e Narrativo • Argumentativo 	Enunciativo Pode haver apagamento ou intervenção do jornalista
Panfletos políticos	<ul style="list-style-type: none"> • Enunciativo (Apelo) 	Descritivo (Lista de reivindicações) Narrativo (ação a realizar)
Manuais escolares	<ul style="list-style-type: none"> • Variável segundo as disciplinas, mas com a onipresença do Descritivo e do Narrativo 	Enunciativo (nos comandos das tarefas) Mais Argumentativo em algumas disciplinas (matemática, física, etc.)
De informação - receitas - informações técnicas - regras de jogos	<ul style="list-style-type: none"> • Descritivo • Descritivo e Narrativo (fazer) • Descritivo e Narrativo 	
Relatos - romances - novelas, contos - de imprensa	<ul style="list-style-type: none"> • Narrativo e Descritivo 	Enunciativo Intervenção varável do autor-narrador segundo o gênero (Autobiografia, depoimento, notícia, etc.)

Fonte: Charaudeau (2008), adaptado.

Para Charaudeau (2007), o estatuto do ator social e o papel que ele representa são determinantes para julgar o domínio do discurso. Logo, a leitura prévia do material a ser analisado mostrou que o modo de organização do discurso dominante é o narrativo com predominância do descritivo, no gênero textual conto.

DISCUSSÃO E ANÁLISE

A obra de Guimarães Rosa é conhecida por sua riqueza simbólica e complexidade interpretativa, incentivando diversas leituras. O título do conto é composto de cinco palavras, evocativo e sugestivo, criando uma atmosfera misteriosa e intrigante. O uso do artigo definido “A” indica que estamos falando de uma margem específica, enfatizando a singularidade e importância do conceito. Além disso, “Terceira” é um numeral ordinal, sugerindo que há uma ordem ou posição específica atribuída a essa margem, isto é, refere-se à beira de um rio. Em cartografia e navegação, muitas vezes é adotada a convenção de determinar as margens do rio de acordo com a direção do fluxo de água. Se você conhecer a localização da nascente (ponto onde o rio começa) e a foz (ponto onde o rio deságua em outro corpo d'água), a margem esquerda será aquela que está à esquerda na direção da nascente para a foz. A margem direita será aquela à direita nessa direção. No entanto, a interpretação pode variar, como um espaço liminar entre opostos ou de transição ou transformação. Pode sugerir a existência de uma dimensão além da dualidade convencional, implicando em algo mais profundo, além da superfície aparente. Logo, a licença poética permite ao escritor transcender as limitações da linguagem cotidiana, criando metáforas e explorando interpretações metafísicas e filosóficas, tornando a leitura de Guimarães Rosa uma experiência única.

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa.

No trecho apresentado há um relato, descrevendo características e ações dos personagens, como o pai que era “cumpridor, ordeiro, positivo, a mãe que “regia e ralhava no diário”, bem como a situação em que o pai, de forma determinada, decide mandar fazer uma canoa. O texto é narrado em primeira pessoa, com o uso de expressões “Do que eu mesmo me alembro”, confere uma perspectiva pessoal à narrativa e identificamos um comportamento elocutivo nesse enunciado. Logo, a presença de elementos narrativos, personagens, a utilização de marcadores temporais como “Desde mocinho e menino” e “Certo dia”, contribuem para a construção do modo narrativo discursivo.

Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos. Nossa mãe jurou muito contra a ideia. Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas? Nosso pai nada não dizia. Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua: o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira. E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta.

Há resistência da mãe à ideia e o genitor assume uma postura silenciosa diante das objeções, como na frase “Nosso pai nada não dizia”, em que encontramos um comportamento elocutivo, inclusive. Esse fragmento apresenta detalhadamente as características da canoa encomendada pelo pai, utilizando termos específicos para descrever a construção da embarcação, como o material utilizado, “pau de vinhático”, o tamanho, a presença da “tabuinha da popa”, a resistência da fabricação e a finalidade de durar por “vinte ou trinta anos” na água.

Logo, o trecho utiliza marcadores temporais para indicar a progressão da narrativa, “No tempo” e “do dia em que a canoa ficou pronta”. Ademais, há referências espaciais que situam a história dentro de um contexto específico, como na descrição do ambiente, a proximidade da casa em relação ao rio, a extensão e profundidade do rio, que nos permite criar uma visão detalhada, apresentando características predominantemente descritivas.

Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação. Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: — “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” Nosso pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos. Temi a ira de nossa mãe, mas obedeci, de

vez de jeito. O rumo daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: — "Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?" Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás. Fiz que vim, mas ainda virei, na grota do mato, para saber. Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo — a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa.

A sequência acima apresenta uma sucessão de eventos que envolvem a despedida do pai, de forma contida, sem grandes emoções como em “encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente”; e a partida do genitor na canoa que “saiu se indo”, “feito um jacaré, comprida e longa”. Há elementos como ações, diálogos, descrições de gestos e movimentos que contribuem para a construção de uma narrativa.

Na continuação, a reação da mãe, ao expressar sua frustração com a partida em “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!”, indica um comportamento alocutivo no enunciado, assim como na interação entre o narrador e o pai como em “Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?”. Sendo assim, o foco está na progressão dos acontecimentos e na evolução da triste história, caracterizando esse trecho organizado como um discurso narrativo.

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para. estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. Os parentes, vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram, tomaram juntamente conselho.

Nessa passagem do conto, a narrativa é construída por meio da apresentação de eventos sequenciais e da descrição das reações das personagens, como a emoção de surpresa e o sentimento de perplexidade daqueles que testemunham a estranha atitude do pai que “deu para estarrecer de todo a gente”, criando efeitos patêmicos no discurso. Relata o comportamento inesperado e a situação de ausência do pai, descrevendo a decisão dele de permanecer na canoa, “naqueles espaços do rio, de meio a meio” indicando a localização central, talvez, o leito do rio.

Havia a estranheza que essa escolha causava, “deu para estarrecer de todo a gente” e a reunião dos “parentes, vizinhos e conhecidos nossos” para tomar conselho diante dessa situação incomum e o impacto que essa tem na

comunidade. Aqui, identificamos comportamentos enunciativos do modo elocutivo, inclusive. Há um foco na progressão dos acontecimentos e na descrição de situações, o que contribui para caracterizar o modo de organização narrativo.

Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira. Só uns achavam o tanto de poder também ser pagamento de promessa; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele. As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas — passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda — descrevendo que nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente. Então, pois, nossa mãe e os aparentados nossos, assentaram: que o mantimento que tivesse, ocultado na canoa, se gastava; e, ele, ou desembarcava e viajava s'embora, para jamais, o que ao menos se condizia mais correto, ou se arrependia, por uma vez, para casa.

O trecho aborda as possíveis razões para o comportamento incomum do pai e explora diferentes pontos de vista, levantando hipóteses como a ideia de “doideira”, “pagamento de promessa” ou possibilidade “de estar com alguma feia doença”. Há presença de um comportamento elocutivo na tentativa de convencimento por parte das personagens, como em “Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura” e “nossa mãe e os aparentados nossos”, sobre a situação do pai, buscando compreender o motivo por trás de suas ações.

Logo, a argumentação se desenvolve a partir da análise de informações, como as vozes das notícias e das conjecturas sobre o que poderia estar acontecendo, discutindo e apresentando diferentes perspectivas sobre o comportamento do pai. Havia especulações da comunidade, “descrevendo que nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente”, criando um senso de mistério e intriga em torno do destino do pai. Aqui, podemos encontrar a modalidade delocutiva nesse comportamento enunciativo.

No que num engano. Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada: a idéia que senti, logo na primeira noite, quando o pessoal nosso experimentou de acender fogueiras em beirada do rio, enquanto que, no alumiado delas, se rezava e se chamava. Depois, no seguinte, apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas. Enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longo, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio. Me viu, não remou para cá, não fez sinal. Mostrei o de comer, depusitei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. Isso, que fiz, e refiz,

sempre, tempos a fora. Surpresa que mais tarde tive: que nossa mãe sabia desse meu encargo, só se encobrindo de não saber; ela mesma deixava, facilitado, sobra de coisas, para o meu conseguir. Nossa mãe muito não se demonstrava.

No excerto acima, há relato das ações do narrador em relação ao seu pai, descrevendo como ele traz comida diariamente para o pai, mesmo este permanecendo na canoa no meio do rio, produzindo sentidos de preocupação e cuidado com o genitor. A narrativa é construída por meio da apresentação de eventos sequenciais, como o momento em que o narrador aparece com comida, enxerga o pai à distância e deposita a comida em um local seguro.

Há uma modalidade delocutiva de construção enunciativa na revelação relacionada ao conhecimento da mãe sobre o encargo do narrador, em “só se encobrindo de não saber” e “facilitado”, contribuindo para a atmosfera melancólica do texto. Assim, a presença de elementos narrativos como personagens, ações, descrições e a sequência de eventos contribui para caracterizar o modo de organização narrativo.

Mandou vir o tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios. Mandou vir o mestre, para nós, os meninos. Incumbiu ao padre que um dia se revestisse, em praia de margem, para esconjurar e clamar a nosso pai o 'dever de desistir da tristonha teima. De outra, por arranjo dela, para medo, vieram os dois soldados. Tudo o que não valeu de nada. Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala. Mesmo quando foi, não faz muito, dos homens do jornal, que trouxeram a lancha e tencionavam tirar retrato dele, não venceram: nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, a palmas, a escuridão, daquele.

Nessa passagem do conto, identificamos elementos descritivos e argumentativos. Há uma descrição dos esforços infrutíferos feitos pela família para tentar fazer com que o pai desista de sua atitude, como a chegada do tio, do mestre, do padre e dos “dois soldados”, mas, infelizmente, “Tudo o que não valeu de nada” produz sentidos de frustração, diante da persistência do pai em evitar contato e indica um comportamento enunciativo elocutivo de um ponto de vista.

Além disso, a narrativa descreve as ações do pai, “avistado ou diluso” cruzando o rio na canoa e evitando contato com outras pessoas, mesmo diante das tentativas malsucedidas de aproximação e intervenção, não conseguiram

dissuadi-lo. A presença de componentes descritivos, como a chegada dos personagens e a argumentação linear sobre os esforços que foram feitos para mudar a situação, caracterizam o modo descritivo e um procedimento de encenação argumentativa.

A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos. O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele agüentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos — sem fazer conta do se-ir do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim. Por certo, ao menos, que, para dormir seu tanto, ele fizesse amarração da canoa, em alguma ponta-de-ilha, no esconso. Mas não armava um foguinho em praia, nem dispunha de sua luz feita, nunca mais riscou um fósforo. O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável. Não adoecia? E a constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistido, mesmo na demasia das enchentes, no subimento, aí quando no lanço da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso, aqueles corpos de bichos mortos e paus-de-árvore descendo — de espanto de esbarro. E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos.

Nesse fragmento, o narrador descreve detalhadamente a rotina e o comportamento peculiar do pai, introspectivo, reforçando a ideia de sua obstinação e isolamento social. “Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim”, sinaliza um comportamento enunciativo delocutivo e indica que o pai escolheu viver na terceira margem, conforme revela o conto.

Destaca a adaptação da “gente” à situação do pai e o tom de contemplação do filho em “Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos”; expressando uma reflexão pessoal sobre a busca por algo desejado ou não desejado, e afirma que só consegue se encontrar consigo mesma ao se voltar para “nosso pai” apontando para um comportamento enunciativo elocutivo.

Há uma referência à imagem do pai na vida do narrador, indicando que ele só encontra conforto ou entendimento ao se conectar com essa figura paterna, talvez lembrando ou refletindo sobre ensinamentos ou conselhos

recebidos. Além disso, há utilização de componentes da construção descritiva para apresentar suas ações, condições físicas, pois o alimento “ele recolhia pouco, nem o bastável”; “O que consumia de comer, era só um quase” e o ambiente ao redor “mesmo na demasia das enchentes” indicava condições adversas.

Ao mesmo tempo, há uma narrativa que relata a persistência desse comportamento ao longo do tempo e como a família reagia a isso, “Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade”. Desse modo, a descrição minuciosa do cotidiano do pai, suas atitudes e as condições em que vive se desenrola numa cronologia contínua, bem como a narrativa da família que tenta entender e conviver com essa situação, contribuem para caracterizar essa passagem do conto como descritiva e narrativa.

Minha irmã se casou; nossa mãe não quis festa. A gente imaginava nele, quando se comia uma comida mais gostosa; assim como, no gasalhado da noite, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte, nosso pai só com a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa da água do temporal. Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia.

Nessa cronologia contínua, há uma narrativa que aborda diferentes eventos, como o casamento da irmã, a recusa da mãe em fazer festa e a descrição do pai em situações diversas, como durante a alimentação e nos momentos de chuva. Ademais, a recusa da mãe em fazer festa de casamento da irmã e a imaginação do pai nas situações cotidianas indicam a persistência e influência do pai mesmo em sua ausência física.

Há uma descrição detalhada das características físicas do pai, quando alguém acha que estão ficando mais parecidos e, após certo período, o estilo de vida primitivo, transforma a imagem do pai como em “cabeludo”, “barbudo”, “mal e magro” e “aspecto de bicho” produzindo sentidos de um homem selvagem. Aqui, o narrador-contador assume um comportamento enunciativo elocutivo motivado pela avaliação que faz do pai.

Destarte, a presença de componentes narrativos, que contam eventos e a evolução da situação, destacando mudanças nas dinâmicas familiares, assim como a descrição minuciosa dos personagens e cenários contemplativos,

contribuem para caracterizar essa passagem nostálgica do conto como um modo de organização discursivo narrativo e descritivo.

Nem queria saber de nós; não tinha afeto? Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: — "Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim..."; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade. Sendo que, se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável? Só ele soubesse. Mas minha irmã teve menino, ela mesma entestou que queria mostrar para ele o neto. Viemos, todos, no barranco, foi num dia bonito, minha irmã de vestido branco, que tinha sido o do casamento, ela erguia nos braços a criancinha, o marido dela segurou, para defender os dois, o guarda-sol. A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados.

No texto acima, identificamos a presença de elementos narrativos e argumentativos. Logo, a narrativa está presente na exposição dos eventos, envolvendo a relação entre o narrador e seu pai, bem como as situações em que a família sofre e espera a presença do pai para apresentar-lhe o neto, mas esperam em vão "Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados". Aqui, identificamos um comportamento enunciativo na modalidade elocutiva.

Há uma sequência de eventos contados que proporcionam uma progressão temporal, numa cronologia contínua. Seguidamente, surge o modo de organização argumentativo no questionamento do narrador sobre o afeto do pai, suas ações e o motivo pelo qual ele não se envolve mais com a família, efetuando operações de pensamento que constroem as explicações.

O narrador expressa seu ponto de vista, fazendo reflexões sobre a ausência e o comportamento do pai, mentindo, atribuindo qualificações positivas e boas ações ao pai, indicando uma busca por reconhecimento e validação que não são recebidos, buscando preservar uma imagem positiva do pai, apesar da realidade de sua ausência e falta de interesse em permanecer com a família.

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei — na vagação, no rio no ermo — sem dar razão de seu feito. Seja que, quando eu quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram: que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa. Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada mais. Só as falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras

cheias do rio, com chuvas que não estiavam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois agora me entrelembro. Meu pai, eu não podia malsinar. E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos.

Na narrativa acima, há uma sequência de eventos que reflete as mudanças na vida do narrador e da família, como em “Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida”. O filho descreve o que aconteceu com seus familiares, como a mudança de sua irmã e irmão para longe, a decisão da mãe de também se mudar e a permanência do narrador na região em “Eu fiquei aqui, de resto”. Novamente, há presença do modo elocutivo nos enunciados.

Este, relata seu estado atual, “E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos” mencionando que permaneceu no lugar com as “bagagens da vida” e que “nunca podia querer” se casar, criando um contraste com os outros membros da família. O narrador-contador recebe de maneira mais ou menos passiva, é afetado pela ação do tempo e é mais ou menos submisso a ela.

Há uma descrição sobre as razões do pai em relação à canoa, se haveria explicação dada por ele a alguém antes de falecer. Logo, o trecho acima apresenta uma ordem cronológica e elementos que caracterizam o modo de organização narrativo, de forma predominante. No entanto, incorpora elementos descritivos para fornecer informações sobre os personagens e a situação em que se encontram, sugerindo uma reflexão sobre o passado e o curso da vida.

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo. Eu sofria já o começo de velhice — esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. Apertava o coração. Ele estava lá, sem a minha tranqüilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse — se as coisas fossem outras. E fui tomando ideia.

Nessa passagem, o narrador-contador relata eventos e sentimentos, questiona sobre sua própria culpa e reflete sobre a situação em que se encontra. Há descrição dos sentimentos e pensamentos do narrador em relação à sua

própria vida e à ausência do pai. “Soubesse – se as coisas fossem outras” sugere um desejo de entendimento e mudança nas circunstâncias. Há um processo narrativo de degradação do sujeito e um comportamento enunciativo elocutivo.

Ainda, o narrador convoca o leitor a compartilhar dos seus pensamentos. em “Eu sofria já o começo de velhice – esta vida era só o demoramento”, relata sua condição de homem envelhecido, com agravos à saúde e reflete sobre o estado do pai, pois “E ele? Por quê? Devida de padecer demais” e as possíveis consequências de sua ausência. Outra vez, um procedimento de construção enunciativa na modalidade elocutiva.

A descrição da canoa prestes a emborcar na levada do rio, rumo à cachoeira, intensifica a angústia do narrador. Pondera sobre o sofrimento e a vulnerabilidade do pai, questiona a culpa que sente, já que “Ele estava lá, sem a minha tranquilidade”, mesmo sem saber ao certo do que se trata, cria uma atmosfera de incerteza e remorso, pensa sobre a vida e a morte, evidenciando a autorreflexão do personagem em relação aos acontecimentos, numa análise introspectiva e filosófica.

Sem fazer véspera. Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos. Só fiz, que fui lá. Com um lenço, para o aceno ser mais. Eu estava muito no meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: — “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...” E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo.

Nesse fragmento, o narrador assume um comportamento enunciativo elocutivo ao se questionar sobre a loucura. A negação da palavra “doido” na família sugere uma atitude de respeito e compreensão em relação à saúde mental, rejeitando o rótulo de loucura e há uma encadeação de ações que o narrador realiza ao ir até o pai na canoa e a presença da modalidade alocutiva, inclusive. Há uma descrição do ambiente, suas atitudes e o diálogo com o pai.

O emprego da expressão “o meu sentido” indica um estado de consciência aguçado e determinado. Na sequência, o filho tenta persuadir o pai a voltar, como em “Chamei umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz” apresentando razões tal qual a idade

avançada do seu genitor, sugerindo que ele já “fez o seu tanto” e “não carece mais” permanecer naquele estado, na tentativa de fazer o pai abandonar sua jornada solitária no rio.

O narrador expressa sua vontade de assumir o lugar do pai na canoa, “Eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!”, revelando sua determinação em assumir responsabilidades, insistindo na ideia de que o pai não necessita mais se manter naquele estilo de vida, sugerindo que ele já fez o suficiente, agora é hora de voltar, o filho se oferece para assumir esse papel. A canoa representa simbolicamente a jornada de vida do pai. Assim, identificamos a presença de componentes narrativos e argumentativos, quando o narrador expressa suas razões e argumenta com o pai sobre a necessidade de mudança.

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto — o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.

O trecho destacado descreve uma sequência de eventos, comportamentos enunciativos na modalidade alocutiva, como a interação entre o narrador e seu pai na canoa, a reação do pai ao ouvir o apelo do filho e a fuga desesperada do narrador “num procedimento desatinado” por algo que parece vir “da parte além”. A mudança inesperada de comportamento do pai, manifestada pelo gesto de saudação e pela concordância em trazer a canoa para cá, é um ponto de virada na narrativa. Aqui, o filho expressa medo e pavor em relação ao pai e há uma progressão temporal dos acontecimentos, assinalando sequências e princípios de uma organização narrativa.

A caracterização dos gestos e ações do pai, como “ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto”, evidencia a presença do modo de organização descritivo. O pedido de perdão no final do trecho, “estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão” indica uma consciência do narrador, de sua reação impulsiva (a fuga desatinada) e a necessidade de redenção. A repetição da palavra “pedindo” reforça a intensidade do desejo de perdão, num comportamento enunciativo alocutivo.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.

Na última passagem do texto, o narrador descreve a experiência vivenciada pelo medo e sua doença, como em “Sofri o grave frio dos medos” e “adoeci”, mostra um sofrimento profundo e uma consequente enfermidade, bem como um estado emocional afetado, atual situação em que vive. Questiona sobre sua coragem em “sou homem, depois desse falimento?”, numa ponderação profunda sobre a sua identidade após a experiência difícil e traumática. Aqui, enuncia no modo elocutivo.

Ademais, expressa um senso de desânimo e reflete sobre sua existência, suas experiências e emoções profundas, num tom contemplativo e resignado, sugerindo uma aceitação da condição do narrador. Há um momento de resignação ou aceitação do que não pode ser mudado, no exemplo, “o que não foi, o que vai ficar calado”, marcas de um comportamento de modalidade elocutiva.

A metáfora da “canoinha de nada” na água em que o narrador deseja ser depositado na morte simboliza uma busca pela simplicidade e insignificância no fim da vida, em “agora é tarde”. Vimos uma preocupação com a mortalidade e o desejo de evitar a antecipação da própria morte em “e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo”. Novamente, os trechos ressaltados indicam enunciados de comportamento na modalidade elocutiva.

Isso nos leva a observar que a afirmação “Sei que ninguém soube mais dele” retrata uma solidão ou desconexão do narrador em relação aos outros. Além disso, o simbolismo constante do rio ao longo do conto representa a fluidez da vida, suas experiências e a inevitabilidade do curso do tempo. Logo, identificamos procedimentos de configuração de elementos descritivos e narrativos no modo de organização do discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da aplicação da Teoria Semiolingüística, identificamos sequências discursivas que envolviam mais de um modo de organização do discurso e compreendemos, segundo Patrick Charaudeau, todos os modos se interpenetram. No entanto, a separação dos modos de organização tem finalidade didática e que as marcas linguísticas revelam escolhas do autor do conto que influenciam no texto. Na obra analisada, a alta recorrência de componentes narrativos e a estruturação enunciativa está fortemente atrelada ao modo de organização do discurso narrativo, de acordo com o comportamento do sujeito enunciador.

REFERÊNCIAS

- CHARAUDEAU, P. Uma análise semiolingüística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, M. A. L. & GAVAZZI, S. (Orgs.) **Da língua ao discurso: reflexões para o ensino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 11- 30, 2007.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e Discurso**: modos de organização. São Paulo: Contexto, 2008.
- COELHO, Thainá França. **Do clássico aos quadrinhos**: uma análise semiolingüística da quadrinização de “A Cartomante”. 2022. 132 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.
- CORTE, Simone Dalla. **Modos de organização do discurso e representação de um governo latino-americano no gênero reportagem**. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Universidade de Santa Maria, RS, 2009.
- ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. **Primeiras histórias**, v. 14, p. 32-37, 1988.

CAPÍTULO 08

O ENSINO DE LITERATURA PAUTADO NO ACONTECIMENTO LITERÁRIO E HORIZONTE DE EXPECTATIVA NA SALA DE AULA DE ENSINO MÉDIO

Michel Augusto Carvalho da Silva¹

¹ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí – UFPI.

RESUMO:

O presente artigo apresenta reflexões acerca das razões que justificam o ensino de literatura no ensino médio, relacionando os objetivos previstos na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN 9394/96) com a prática utilizada em sala de aula através do livro didático. Após isso, propomos uma prática de ensino que tenha o leitor como centro da prática de ensino, pautando-se nas teses de “acontecimento literário” e “horizonte de expectativa” propostos na estética da recepção elaborada por Hans Robert Jauss (1994). Acreditamos que uma prática de ensino elaborada nos termos propostos seja mais eficaz para a construção de leitores literários nas escolas de ensino médio, capazes de refletir sobre o que estão lendo, percebendo as características estéticas intrínsecas à obra, ao período e ao contexto em que foram escritas.

Palavras-chave: Literatura no ensino médio. Estética da recepção. Acontecimento literário. Horizonte de expectativa.

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo reflete sobre as razões que justificam a presença da literatura no ensino médio e se os objetivos previstos na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN nº 9394/96) estão associados com essas razões. Em seguida, refletiremos sobre a prática de ensino de literatura em sala de aula, a partir de uma leitura das Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, procurando verificar se essa prática está de acordo com as razões para que a literatura esteja em sala de aula, bem como se a disciplina atinge seus objetivos da forma como vem sendo ensinada.

Em seguida, apresentaremos os conceitos de “acontecimento literário” e “horizonte de expectativa” – propostas na estética da recepção elaborada por Hans Robert Jauss em 1967 durante uma palestra na Universidade de Constança, na Alemanha – para fundamentarmos uma prática de ensino que considere o estudante, enquanto leitor, como o agente criador de sentidos durante a leitura de um texto literário e, por essa razão, o ensino de literatura só conseguirá formar leitores literários se levar em consideração o horizonte de expectativa dos seus alunos, bem como permitir a eles a experiência literária através da leitura das obras e não dos resumos e comentários presentes no livro didático.

2 O ENSINO DE LITERATURA NO ENSINO MÉDIO

A problemática do ensino de literatura no Ensino Médio nos remete à reflexão sobre a própria função do ensino médio. De acordo com a LDBEN nº 9394/96, os objetivos no ensino médio são os seguintes (art. 35):

- I - a consolidação e o aprofundamento dos conhecimentos adquiridos no ensino fundamental, possibilitando o prosseguimento de estudos;
- II - a preparação básica para o trabalho e a cidadania do educando, para continuar aprendendo, de modo a ser capaz de se adaptar com flexibilidade a novas condições de ocupação ou aperfeiçoamento posteriores;
- III - o aprimoramento do educando como pessoa humana, incluindo a formação ética e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico;
- IV - a compreensão dos fundamentos científico-tecnológicos dos processos produtivos, relacionando a teoria com a prática, no ensino de cada disciplina. (LDBEN, 1996).

O terceiro inciso do artigo 35 da LDBEN deixa evidente qual a função do ensino de literatura no ensino médio. O aprimoramento do educando como pessoa humana, a formação ética e intelectual, visando ao desenvolvimento do pensamento crítico, dá ao ensino médio uma função que transcende a de formação de operários para o sistema e tentam garantir ao estudante a sua própria humanidade. Mas pode a literatura garantir ao estudante a possibilidade de aprimorar-se enquanto humano? A forma como a literatura é ensinada aos estudantes pode garantir que se chegue a esses objetivos? Para respondermos a essas perguntas refletiremos primeiramente à função ensino de língua

portuguesa para, em seguida, adentrarmos na problemática do ensino de literatura brasileira.

No caso do ensino da Língua Portuguesa pode-se formular a hipótese de que, mesmo não tendo oportunidade de seguir um curso superior, se o aluno sair da escola com domínio razoável da escrita em todas as suas implicações (ortografia, registro etc.) ele se estará capacitado para atender às solicitações da vida cotidiana. Em outros termos, o ensino da Língua Materna, ao desenvolver no aluno aptidões que lhe permitam enfrentar as exigências da vida social e do mercado de trabalho, terá cumprido muito bem o seu papel (OSAKABE ; FREDERICO, 2004, p. 67).

É evidente que o domínio da língua portuguesa é útil à vida social do estudante, queira ele continuar estudando ou ingressar no mercado de trabalho. Mas qual a função do ensino de Literatura Brasileira aos alunos que não queiram desenvolver algum trabalho especificamente na área? A resposta para essa pergunta é a chave para entendermos o currículo e a forma como o ensino de Literatura é desenvolvido no Ensino Médio.

As Orientações Curriculares para o Ensino Médio iniciam sua argumentação quanto à importância do ensino de literatura no ensino médio com o depoimento de uma mãe que, ao tentar definir a arte, apresenta-a a como um trabalho de delicadeza, um trabalho diferente dos demais, justamente por trazer uma alegria (Brasil, 2006, p. 50). Ou seja, a arte “rompe com a hegemonia do trabalho alienado (aquele que é executado pelo trabalhador sem nele ver outra finalidade senão proporcionar o lucro ao dono dos modos de produção), do trabalho-dor” (p. 52). Em outras palavras, a literatura permite ao homem desenvolver o que é próprio do ser humano, tira-o da alienação de um modo de vida voltado apenas para a produção de lucro que o limita a uma máquina e devolve a ele o sentir-se humano.

O conhecimento que o ensino de literatura pode assegurar ao aluno é exatamente o conhecimento do homem enquanto ser que está vivo, que socializa e que sente. A literatura é o conhecimento do homem sobre si e sobre o mundo que habita a partir da palavra escrita ou oralizada.

Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana (TODOROV, 2012, p. 77).

Todorov confirma a função direcionada ao ensino de literatura como um conhecimento humanizador, uma vez que a literatura tenta compreender a própria natureza da experiência humana enquanto ser racional e social. Através da leitura literária o aluno tem acesso a outras experiências, em outros mundos e em outras épocas e justamente por isso ampliam a sua formação humana, como um ser ético e crítico, capaz de compreender e julgar seu meio social.

Através da literatura, o leitor tem acesso a uma representação da realidade nas mais diversas variedades, como representações miméticas, paródias, míticas que “projetam uma luz sobre o mundo conhecido, que reinterpreta para o leitor a forma habitual de entendê-lo” (Colomer, 2007, p. 26).

O texto literário ostenta a capacidade de reconfigurar a atividade humana e oferece instrumentos para compreendê-la, posto que, ao verbalizá-la, cria um espaço específico no qual se constroem e negociam os valores e o sistema estético de uma cultura (COLOMER, 2007, p. 27).

Portanto, a leitura de textos literários permite ao leitor um maior entendimento não só da relatividade das experiências humanas, como também um melhor entendimento da realidade que na literatura pode encontrar-se simulada através da ficção, o conhecimento ético e estético da obra (o que o livro diz e como diz). Mas, para que o ensino de literatura atinja os objetivos previstos, é preciso refletir sobre os métodos utilizados nas escolas brasileiras de ensino médio e os itinerários de leitura – se é que existe um – que consigam sistematizar o conhecimento do universo literário.

Gonçalves (2012, p. 32) apresenta algumas considerações sobre o ensino de literatura no ensino médio. O ensino da literatura brasileira nas escolas públicas é dividido entre as aulas de língua portuguesa e produção de textos, cabendo ao professor fazer a divisão das aulas de acordo com os assuntos a serem ensinados pelas três disciplinas, acarretando um tempo limitado para o ensino de literatura:

Do ponto de vista do ensino de literatura, se as práticas de ensino relacionadas a ele se restringem apenas às poucas aulas constantes da carga horária do ensino médio, por mais empenhado que o professor seja, suas ações terão pouco alcance, em razão mesmo da exiguidade de tempo (GONÇALVES, 2012, p. 32).

A questão da falta de tempo destinado ao ensino de literatura sugere que há um problema de caráter metodológico e curricular no ensino da mesma, pois,

se o foco do ensino de literatura fosse a leitura de textos literários, essa atividade de caráter solitário deveria ser realizada em casa, ficando o professor encarregado de discutir a interpretação e inquietações que a obra causou nos leitores durante as aulas.

Segundo Todorov (2012, p.27), na escola “não aprendemos acerca do que falam as obras, mas sim do que falam os críticos”. Nas escolas brasileiras, especificamente, a leitura das obras e de outras manifestações culturais comuns ao Brasil é substituído pelo contexto histórico das escolas literárias, suas características e a vida do autor. Essas informações são importantes e podem auxiliar em uma melhor leitura e discussão da obra literárias, mas a escola está tornando a obra literária um meio secundário ao aluno. Os meios para entendimento da obra literária passaram a ser o fim do ensino de literatura (Todorov, 2012, p. 31).

No caso do ensino de literatura no ensino médio das escolas brasileiras, Osakabe e Frederico (2004, p. 62) afirmam que o professor, tendo que seguir a organização apresentada pelo livro didático e tentando tornar a recepção do conteúdo pelo aluno mais efetiva, acaba reduzindo a assimilação da experiência literária do aluno através de práticas como:

- a) substituição da literatura difícil por uma literatura considerada mais digerível;
- b) simplificação da aprendizagem literária a um conjunto de informações externas às obras e aos textos;
- c) substituição dos textos originais por simulacros, tais como paráfrases ou resumos (OSAKABE; FREDERICO, 2004, p. 62).

Como exemplo para a primeira prática de “fuga” do texto literário podemos citar a substituição da obra original por uma versão adaptada para quadrinhos, ou outros gêneros como uma versão infantil da obra ou mesmo um filme; a segunda prática é o uso apenas do livro didático, que apresenta as escolas literárias com seus principais autores em ordem cronológica e sem problematizar autores que transcendem às características das escolas literárias; a terceira prática é a apresentação apenas do resumo da obra, com seus principais personagens e suas variadas interpretações e críticas, por serem justamente as informações exigidas aos alunos que pretendem ingressar no ensino superior.

A substituição da importância da leitura das obras pelo conhecimento dos contextos em que foram escritas, bem como a vida dos seus respectivos autores,

não é resultado apenas da forma como o plano curricular da disciplina fora planejado. Segundo Osakabe e Frederico (2004, p. 63), foi durante o Renascimento que a gramática normativa passou a ser priorizada juntamente com a visão cronológica da literatura, época em que a concepção de literatura era baseada no conceito de modelos a serem seguidos:

Muito mais do que o conhecimento analítico das obras, interessava à educação consolidar no aluno um conjunto de informações a respeito de obras e autores, cujo domínio se considerava necessário a todo cidadão culto (OSAKABE; FREDERICO, 2004, p. 64).

Assim, o ensino de literatura tornou-se voltado a uma série de informações a respeito de modelos estéticos a serem seguidos, e também informações a respeito do contexto em que a obra fora escrita e como era a vida dos seus autores.

As Orientações Curriculares do Ensino Médio apresentam uma série de reflexões importantes quanto à prática docente das disciplinas no ensino médio e, especificamente para o ensino de literatura, alertam para esse desvio de foco da disciplina que pretende causar nos alunos uma fruição estética através da leitura das obras literárias, trazendo informações triviais a respeito das obras, mas não adentrando no universo representado através da leitura. O documento aponta ainda que essa desvalorização do texto literário, esse declínio na experiência de leitura, ocorre na transição do ensino fundamental para o ensino médio:

Constata-se, de maneira geral, na passagem do ensino fundamental para o ensino médio, um declínio da experiência de leitura de textos mais complexos da cultura literária, que poderão ser trabalhados lado a lado com outras modalidades com as quais estão mais familiarizados, como o *hip-hop*, as letras de músicas, os quadrinhos, o cordel, entre outras relacionadas ao contexto cultural menos ou mais urbanos em que tais gêneros se produzem na sociedade (BRASIL, 2006, p. 63).

As razões para o decréscimo na experiência de leitura dos alunos estão na forma como a literatura é apresentada aos estudantes nos dois módulos: no ensino fundamental o aluno entra em contato com uma literatura infanto-juvenil e, segundo Teresa Colomer (2007, p. 88), esses livros são elaborados “como uma escada”, ou seja, de acordo com a idade e as características narrativas, que evoluem de acordo com o progresso de idade e série dos alunos.

Dessa maneira fica evidente como a prática do ensino de literatura no ensino médio impossibilita o aluno de ter uma educação literária que atraia sua atenção para as leituras sugeridas pelo livro didático, limitando-se apenas a conhecer as escolas literárias e suas características, além do nome dos principais autores. Essa metodologia também impossibilita que a literatura, enquanto disciplina, cumpra os objetivos previstos na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.

Refletindo sobre a discrepância entre a metodologia para o ensino de literatura sugerida nas Orientações Curriculares para o Ensino Médio e a forma como a literatura de fato é ensinada em sala de aula, tentaremos apresentar como as teses propostas por Hans Robert Jauss em *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária* (1994) podem auxiliar na prática de ensino de literatura no ensino médio, auxiliando o professor a fazer com que a literatura de fato cumpra seu objetivo de formar leitores literários mais críticos, éticos e capazes de exercer efetivamente sua cidadania.

3 O ACONTECIMENTO LITERÁRIO E O HORIZONTE DE EXPECTATIVAS NA SALA DE AULA

A estética da recepção caracteriza-se principalmente por ter como foco do estudo literário o leitor. Ao contrário das teorias formalistas e estruturalistas que têm sua atenção voltada para o texto, ou das críticas sociológicas que analisam a obra literária a partir do contexto em que são produzidas, os teóricos da estética da recepção estudam a relação do leitor com o texto, afinal o leitor é quem atribui sentido ao que lê.

Dentre as teorias da estética da recepção existentes, a de Hans Robert Jauss, apresentada em 1967 durante uma palestra na Universidade de Constança, na Alemanha, apresenta-se como a mais viável para a prática de ensino de literatura, pois tenta unir história e estética a partir do estudo dos efeitos do texto literário no público, ou seja, no leitor. O objetivo de Jauss é propor uma nova metodologia para a reescrita da história literária a partir do público, mas algumas das teses elaboradas por Jauss podem ser adequadas também para a prática de ensino de literatura em sala de aula, especificamente no ensino

médio, no qual o foco é a formação leitora do aluno para a percepção literária através do entendimento das diversas práticas e gêneros textuais e de obras consagradas da literatura brasileira e portuguesa, ao contrário do ensino fundamental que tem como objetivo a formação leitora do aluno através de livros de literatura infanto-juvenil.

A primeira interferência que podemos fazer na metodologia de ensino de literatura a partir do estudo de Jauss está na forma como a literatura é apresentada aos alunos, através de uma divisão cronológica objetiva entre escolas literárias, autores e estilos, limitando, por vezes, algumas características e autores para que possam ser apresentados aos estudantes de maneira bem definida:

A concepção positivista da história como descrição “objetiva” de uma sequência de acontecimentos num passado já morto falha tanto no que se refere ao caráter artístico da literatura, quanto no que respeita à sua historicidade específica. A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto (JAUSS, 1994, p. 24).

Jauss defende que a obra literária não é um fato histórico, pois ela não é dependente do contexto histórico para sua existência. As obras literárias escritas em um determinado momento histórico servem às gerações futuras, abrindo-se a imitações estilísticas, refutações éticas e novas interpretações por parte do público dessa nova geração. Assim, a obra deixa de ser vista como um fato histórico, preso a um determinado momento no passado, e passa a ser percebida como um “acontecimento literário”, que acontece no momento em que o leitor entra em contato com o texto literário, observando suas particularidades em relação aos textos por ele lidos anteriormente e que servirá de parâmetro para leituras posteriores.

No ensino de literatura no ensino médio, essa concepção de literatura como um acontecimento literário é útil para pensarmos a forma como a disciplina é apresentada aos estudantes, e como o professor pode propor novos métodos para garantir que os estudantes possam experimentar a literatura a partir da percepção das particularidades de cada obra literária a eles apresentada. O livro didático apresenta ao professor e alunos uma proposta metodológica que apresenta autores e obras literárias seguindo os contextos históricos e escolas literárias em que as mesmas estão inseridas. Na prática, o ensino de literatura

parte da apresentação do contexto histórico em que a obra e autor estão inseridos para apresentar autores e obras literárias desse determinado período, diminuindo a importância da leitura das obras apresentadas por parte dos estudantes, e distanciando a literatura, enquanto disciplina escolar, da obtenção de seus objetivos de formar leitores literários e cidadãos mais críticos, reflexivos e éticos.

Pautando-se na estética da recepção proposta por Jauss, o ensino de literatura poderá partir da leitura da obra literária, as particularidades estéticas percebidas pelos alunos para, em seguida, apresentar a escola literária em que a obra esteja inserida e o contexto em que a obra foi escrita, vida do autor, etc.

A segunda interferência é o que Jauss chama de horizonte de expectativa, que pressupõe que a experiência literária do leitor age como um conjunto de conhecimentos prévios, tanto literários quanto da própria vida, que auxiliam na construção de sentidos do texto literário. A leitura de um texto literário é um acontecimento que evoca um determinado horizonte de expectativas que influenciam o leitor na construção de sentidos do texto, evocando saberes prévios sobre o tema, percepções estéticas e determinadas emoções.

A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral de compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (JAUSS, 1994, p. 28).

Cada obra literária não se apresenta como algo totalmente novo, pois, no acontecimento literário, traços estéticos ou o tema abordado no texto evocam lembranças das leituras prévias realizadas pelo leitor, criando um horizonte de expectativa da obra, conduzindo o leitor a determinadas emoções e expectativas quanto ao que vai acontecer e qual será o fim do texto. Após evocar propositalmente um determinado horizonte de expectativas no leitor, o texto literário o destrói, com o intuito de servir “não apenas com propósitos críticos, mas produzir ele próprio efeitos poéticos” (JAUSS, 1994, p. 28). Em outras palavras, é na quebra do horizonte de expectativas que o texto literário propositalmente gera no leitor, que está seu efeito poético, o inesperado e o

diferente das leituras prévias realizadas por ele, que irá expandir seu horizonte nas leituras posteriores a essa.

No ensino médio, o horizonte de expectativa poderá funcionar como um guia para o professor no momento de seleção das obras que deverão ser lidas pelos estudantes. É importante levar em consideração que esse horizonte de expectativa dos estudantes de ensino médio é basicamente composto de textos de literatura infanto-juvenil e também de textos não-literários, como séries de TV, desenhos animados e filmes, requerendo do professor um conhecimento do que seus alunos leem e assistem, para assim poder elaborar um roteiro de obras não seguindo a cronologia, mas obras que quebrem o horizonte de expectativa gerado pela obra anterior e, a partir da leitura de cada uma dessas obras, apresentar o autor e o contexto em que elas foram escritas, bem como os traços estilísticos inerentes ao autor da obra e à escola literária em que a mesma se encaixa.

Levar em consideração o texto literário como um acontecimento que evoca um determinado horizonte de expectativa nos alunos é um meio interessante para se pensar a abordagem da literatura em sala de aula, possibilitando ao professor uma prática metodológica pautada na leitura da obra em si, e não de resumos e comentários acerca do autor, obra e momento histórico em que foi escrita.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma prática de ensino que entende a literatura como um fato histórico e apresenta sua evolução cronológica através de autores e obras enquadrados em determinados momentos históricos distancia o aluno da leitura da obra, impossibilitando a disciplina de atingir os objetivos previstos pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, de formar no ensino médio leitores literários capazes de perceber traços estilísticos inerentes às obras, autores e escolas literárias, formando-os, através da leitura, cidadão críticos e mais humanos.

Refletindo sobre o ensino de literatura através da estética da recepção proposta por Hans Robert Jauss, a literatura liberta-se do viés histórico e passa

a ser entendida como um acontecimento que evoca nos leitores um determinado horizonte de expectativa que altera a ordem do ensino de literatura que comumente parte do contexto histórico para, em seguida, apresentar a obra aos alunos, trazendo o texto literário em primeiro plano e, através da leitura do texto proposto aos estudantes, quebrar o horizonte de expectativa gerado pela obra, causando-lhes, assim, percepções poéticas e novas emoções que aproximem o ensino de literatura da obtenção de seus objetivos no ensino médio.

A estética da recepção apresenta a literatura de uma nova maneira, o que faz com que a própria forma de ensinar literatura também se modifique, exigindo novas maneiras de aproximar o estudante de literatura da disciplina. Entendemos que para formar leitores literários na escola é importante aproximá-los primeiramente do texto literário para, através da leitura do texto, possibilitar ao aluno experimentar a literatura não como uma disciplina, mas como um acontecimento que evoca emoções e percepções que mudam de obra para obra, tornando-os mais sensíveis ao fator literário.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBs)**. Brasília: MEC, 1996.

_____. **Orientações curriculares para o ensino médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias** / Secretaria de Educação Básica. Brasília: MEC/SEMTEC, 2006.

COLOMER, Teresa. **Andar entre livros: a leitura literária na escola**. São Paulo: Global, 2007.

GONÇALVES, Jeosafá F. **Ensino é crítica: a literatura no ensino médio**. São Paulo: Nova Alexandria, 2012.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

OSAKABE, H.; FREDERICO, E. Y. **Literatura**. Orientações curriculares do ensino médio. Brasília: MEC/ SEB/ DPPEM, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. 4 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

CAPÍTULO 09

A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DA COMUNICAÇÃO DOS “POVOS DA CAPIVARA”

Glecione Ribeiro de Castro¹; Lara Ferreira Silva Dias²

¹ Especialização em Metodologias do ensino da Língua Portuguesa e Literatura na Educação Básica Faculdades Integradas Norte do Paraná-UNOPAR;

² Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí – UFPI.

Um signo é uma coisa que, além da espécie ingerida pelos sentidos, faz vir ao pensamento, por si mesma, qualquer outra coisa.

Santo Agostinho

RESUMO:

Esta pesquisa busca discutir a construção imagética de comunicação das populações ancestrais que habitaram a região da Serra da Capivara, discutindo a partir da análise das representações rupestres a composição dos signos de linguagem. Visto que ao observar as figuras rupestres nos diferentes sítios arqueológicos da região que compõe o Parque Nacional Serra da Capivara percebe-se a repetição ou a semelhança em muitos dos desenhos gravados nas rochas. Assi, por meio da análise desses registros, com o auxílio da Arqueologia, buscaremos identificar os signos linguísticos dos povos que habitaram a região. Ao realizar uma primeira análise das representações rupestres percebe-se que a composição e contexto nos remetem a símbolos de expressão do cotidiano dos povos que habitaram a região em tempos passados. As imagens coletadas foram observadas sob a perceptiva de conceitos ligados à informação na semiótica social, e nos conceitos de iconografia e iconologia, que vêm sendo utilizados para o enriquecimento teórico e metodológico da representação imagética. A partir da classificação e categorização dessas figuras rupestres com relação aos motivos figurativos e não-figurativos recorrentes foi possível entender como processou e se processa a relação das representações rupestres dentro do imaginário das populações da região da Serra da Capivara, a qual possibilita uma compreensão de como o passado e presente estão relacionados no imaginário dessas populações.

Palavras-chave: Representação rupestre. Comunicação. Signos Linguísticos. Serra da Capivara.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A ação de informar através das imagens é praticada pelo homem desde sua ancestralidade até os dias atuais. Mesmo dependendo de um contexto compartilhado pelo emissor e pelo receptor, a imagem serve para passar a informação. E se o contexto for compartilhado por nações de línguas diferentes, a imagem veiculada será compreendida por todos.

No século XX, a representação rupestre foi entendida como um sistema de comunicação. Do ponto de vista da semiologia, passou a ser considerada um código simbólico, que deveria ser decifrada como um texto. Em analogia à linguagem, os artefatos seriam sistemas de signos que comunicariam significados não verbais dentro de uma visão de conjunto, buscando-se a organização interna nos painéis.

Então, nossa pesquisa buscou discutir a construção imagética de comunicação das populações ancestrais que habitaram a região da Serra da Capivara, discutindo a partir da análise das representações rupestres a composição dos signos de linguagem. Visto que ao observar as figuras rupestres nos diferentes sítios arqueológicos da região que compõe o Parque Nacional Serra da Capivara percebemos a repetição ou a semelhança em muitos dos desenhos gravados nas rochas, assim por meio da análise desses registros, com o auxílio da Arqueologia, buscamos identificar os signos linguísticos dos povos que habitaram a região.

Nossa pesquisa ocorreu na área do Parque Nacional Serra da Capivara, criado através do Decreto Presidencial nº 83.548, de 05 de junho de 1979, com uma área de 100.000 ha e posteriormente com novos decretos foram acrescidas novas áreas chegando hoje a cerca de 135.000 ha, tendo em vista a finalidade de proteger a fauna, flora e todos os monumentos arqueológicos e belezas naturais encontradas na região.

Por repercussão nacional e internacional das descobertas arqueológicas na região, realizadas pela FUMDHAM (Fundação Museu do Homem Americano), em 1991, a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) reconheceu o Parque Nacional Serra da Capivara como Patrimônio Natural e Cultural da Humanidade.

No parque há uma grande concentração de sítios arqueológicos (loais onde são encontrados vestígios dos homens pré-históricos), a maioria com pinturas e gravuras rupestres, que demonstra alguns traços culturais dos primeiros habitantes dessa região, onde também, segundo pesquisas realizadas na área, existem vestígios da presença do homem por volta de 50.000 à 100.000 anos antes do presente.

Tendo como precursora e a figura mais emblemática na criação do Parque Nacional Serra da Capivara a arqueóloga Niéde Guidon. Ela realizou inúmeras pesquisas arqueológicas na região tornando a Serra da Capivara mundialmente conhecida.

Atualmente há muitas pesquisas sobre as representações rupestres, mas em sua grande maioria no campo da arqueologia, antropologia, história, e poucas dentro do campo da linguagem. Devido a isso percebemos a importância de nossa pesquisa, visto a escassez de fontes desse campo, assim possibilitará uma maior compreensão e entendimento do contexto cultural que essas representações foram construídas, levando em consideração a recorrência das representações em sítios diferentes dentro da área de conservação e seu entorno.

Ao realizar a análise das representações rupestres percebemos que a composição e contexto nos remetem a símbolos de expressão do cotidiano dos povos que habitaram a região em tempos passados.

Para fundamentar a pesquisa discutimos com os textos “Pinturas rupestres do Brasil: uma pequena contribuição” e “Contribuições artísticas e socioculturais dos povos originários, as pinturas rupestres” de Michel Justamand, “Convite à filosofia.” de Marilene Chauí, “Semiótica Aplicada” de Lúcia Santaella, “Semiótica” Charles Sanders Peirce.

As imagens coletadas foram observadas sob a perceptiva de conceitos ligados à informação na semiótica, e nos conceitos de iconografia e iconologia, que vêm sendo utilizados para o enriquecimento teórico e metodológico da representação imagética.

O trabalho está estruturado em dois tópicos, onde de início fizemos um breve histórico da concepção de linguagem, buscando compreender como a linguagem foi considerada ao longo do tempo, pois não há sociedade sem

linguagem tão pouco sem comunicação. Utilizamos ainda a ideia da semiótica social para discutimos como a comunicação está relacionada com a cultura de um determinado povo, possibilitando a compreensão dos signos e seus significados.

Em um segundo momento, apresentar-se-á a discussão acerca das representações rupestres e a linguagem, identificando-as no complexo de sítios arqueológicos da Serra da Capivara como mecanismo de linguagem, categorizando as representações rupestres e analisando-as de acordo com seus aspectos de recorrência ou semelhança nos sítios e qual a relação dos signos com a cultura dos povos que habitavam a região.

E esses olhares diversos inquietam para uma discussão do porquê de os indivíduos que habitaram a região pintaram as rochas, e o que está por trás das representações? E ao longo do trabalho buscamos discutir se as representações rupestres seriam um sistema de comunicação ou teriam apenas uma expressão desinteressada de algo? Ao final consideramos que quanto mais discutimos sobre as intencionalidades das representações rupestres, mais percebemos que se trata de uma forma de linguagem elaborada e preservada por tempos dentro do contexto dos que habitaram a região “os povos da capivara”.

2. UM BREVE HISTÓRICO DA CONCEPÇÃO DE LINGUAGEM

Ao longo do tempo a linguagem foi considerada na interação e articulação entre homem/sociedade, atualmente buscamos dissociar no isolamento metodológico, colocando-a em seus aspectos particulares (KRISTEVA, 1969, p. 14).

O homem sempre teve grande interesse pela linguagem, e isso fica perceptível não só pelo poder em que a linguagem possui em nomear, criar e transformar, mas também pela função social que esta representa na sociedade, pois através dela é possível trocar experiências, falar sobre o que existiu, poderá vir a existir, ou seja, temos um leque de possibilidades.

Logo, tudo o que se produz como linguagem ocorre em um meio social para ser comunicado, portanto, não há sociedade sem linguagem, bem como sociedade sem comunicação. Segundo Petter (2017, p. 11), a linguagem

“constitui uma realidade material que se relaciona com o que lhe é exterior, com o que existe independentemente da linguagem”.

Neste esforço de conhecer e analisar de forma mais eficaz a linguagem, os primeiros aspectos que se sobressaem são denominados por demarcação, significação e comunicação. Assim, podemos pontuar que todas as práticas humanas são tipos de linguagens, visto que têm a função demarcar, significar e comunicar.

Ao longo dos tempos, a concepção de linguagem foi se modificando, dependendo do saber constituído e da ideologia. Até o século XVIII predominou uma concepção teológica que colocava em primeiro plano sua origem e as regras universais da sua lógica. O século XIX foi marcado por uma concepção historicista que via a linguagem como um processo em evolução, através dos tempos. Hoje predomina as concepções da linguagem como sistema em funcionamento (CINTRA, 1994, p.19).

Até a década de 1970, a linguagem era considerada expressão de pensamento, em que se discutiam que a expressão é produzida no interior da mente dos indivíduos e com isso a linguagem era considerada a “tradução” do pensamento. No entanto, ainda na década de 1970, ocorreu uma inovação, onde a linguagem deixou de compreendida como a concepção mencionada anteriormente, para ser entendida como instrumento de comunicação.

A linguagem é um sistema amplo de comunicação social, onde podemos pontuar a língua como um de seus elementos fundamentais. "Tudo o que se produz como linguagem tem lugar na troca social para ser comunicado" (FLUSSER, 1963, p. 22).

Na comunicação social há um “contrato firmado naturalmente entre os indivíduos, onde se observa que o indivíduo assume o papel de emissor e emissário da mensagem, atuando em duplo papel no sistema de comunicação” Cintra (1994, p.20). Ou seja, o indivíduo não emite uma mensagem que ele não possa decodificar, ao tempo que dentro desse contexto comunicacional naturalmente produzido, se produz signos entendidos e compreendidos no mesmo grupo social, bem como em grupos próximos. (CINTRA, 1994, p.21).

Ao analisar a língua dentro desse contexto, Cintra (1994, p.21) pontua que “a língua é um sistema de signos e regras combinatórias que de fato não se realiza completamente na fala de nenhum sujeito. Ela só existe completamente na massa, no conjunto de uma sociedade.” Assim, a língua como um dos

elementos da linguagem, só de fato existe dentro de um conjunto de indivíduos, dentro de um grupo social.

Enquanto realização pode-se dizer que, quando as palavras são percebidas, compreende-se por uma realidade ordenada, um cosmos, o que permite dizer que a língua é também o conjunto de frases percebidas e perceptíveis.

As palavras são apreendidas e compreendidas como símbolos, isto é, como tendo significado, porque, por meio de um acordo entre vários contratantes, elas substituem algo, apontam para algo, são "procuradoras" de algo (CINTRA, 1994, p.23). A partir de um acordo entre sujeitos que os sinais são apreendidos e compreendidos, realizando em sociedade o caráter simbólico da língua, condição do pensamento.

Para Saussure (1969), a língua é um sistema de signos, ou seja, um conjunto de unidades que se relacionam organizadamente dentro de um todo. Portanto, é a parte social da linguagem, atua de forma exterior ao indivíduo, ao tempo que não pode ser modificada pelo falante e obedece às leis do contrato social estabelecido pelos membros da comunidade.

Segundo Halliday (1978), a linguagem deve ser vista dentro de seu contexto social, na qual é um sistema de significados e de elementos semióticos que as pessoas utilizam para se comunicarem. Podendo assim, ser entendida como resultado das escolhas realizadas pelos indivíduos nas mais variadas situações comunicativas.

Baseadas nas formulações teóricas de Michael Halliday (1978), que tematizou a linguagem a partir de uma visão sociosemiótica, Santos e Pimenta (2014) discutem que o ponto central dessa abordagem, repousa na ideia de que a linguagem é um tipo de comportamento social, ou seja, ela tem uma "função" que é constituída a partir das interações humanas. Dessa forma, entende-se que a linguagem está relacionada a situações específicas.

Cabe ressaltar que o termo linguagem pode ter um uso não especializado bem extenso, pois pode referir-se sobre as mais variadas formas de linguagens, como por exemplo, dança, música, pintura, mímica etc. E com isso, podemos perceber que todas as linguagens (verbais e não verbais) compartilham uma

característica comum, ambas são sistemas de signos usados para a comunicação.

Então, diante desse aspecto comum foi possível criar-se uma ciência que estuda todo e qualquer sistema de signos. A essa ciência Saussure deu o nome de Semiologia e Peirce a denominou de Semiótica. Logo, podemos afirmar que a linguagem é um sistema de signos que possibilita ao homem significar o mundo e a realidade.

No entanto, significa aprender não só as palavras, mas também os seus significados culturais e, com eles, os modos pelos quais as pessoas do seu meio social entendem e interpretam a realidade e a si mesmas (BRASIL, 1997). Dessa forma, podemos considerar a linguagem como um sistema simbólico básico da humanidade, o que a caracteriza como uma atividade humana, histórica e social.

Percebemos que ao longo dos tempos os humanos recorreram as formas de expressões, e assim surgem as diversas formas de se comunicar que vai desde os desenhos em grutas, rituais de tribos “primitivas”, danças, músicas etc. Portanto, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido (SANTAELLA, 2012, p. 2).

2.1 SEMIÓTICA SOCIAL E A LINGUAGEM

A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido (SANTAELLA, 2012, p. 2). Portanto, entende-se a significação como foco de estudo da semiótica, no entanto, os processos de produção e recepção dos signos, fica a cargo da Semiótica Social.

A Semiótica Social surge a partir de críticas lançadas à semiótica tradicional, implantando, assim, uma fase de estudos pós estruturalistas. Então, diante da falta de uma prática analítica convincente que auxilie na descrição e interpretação das estruturas e processos através dos quais os significados sociais são construídos, Hodge & Kress (1988) propõem uma nova abordagem, fundamentada pela concepção de Halliday (1978) de linguagem como Semiótica Social, cujo foco está centrado nas funções sociais da linguagem.

Assim, a Semiótica Social tem como base o processo de significação, centrando-a como mecanismo da construção social. Logo, tem relação direta com a semiose humana como um fenômeno social em suas origens, funções, contextos e efeitos. Abarcando assim, “Os significados socialmente construídos através de formas semióticas, textos semióticos e práticas semióticas de todos os tipos da sociedade humana em todos os períodos da história humana” (HODGE; KRESS, 1988, p.261).

Nesse contexto, todas as formas de representações feitas pelo homem no decorrer da história tornam-se produto de estudo da semiótica social, em que se tem como principal procedimento a exploração do significado, e para isso deve ser levado em consideração as dinâmicas culturais e ideológicas nas quais ele está submetido. Diante disso, a Semiótica Social está baseada na “forma como as pessoas usam os recursos semióticos para produzirem artefatos comunicativos e eventos para interpretá-los – que é uma forma de produção semiótica – no contexto de situações sociais e práticas específicas” VAN LEEUWEN, 2005, p. 11).

Logo, “quem produz um signo escolhe o que considera ser a representação mais apropriada do que se quer significar, ou seja, o interesse orienta a seleção dos atores sociais guiados pelos meios formais de representação e comunicação” (SANTOS & PIMENTA, 2014, p. 299). Essa colocação nos traz uma distinção entre a semiótica tradicional e a semiótica social, em que esta última traz uma aproximação das análises ideológicas, políticas, históricos etc.

Para a Semiótica Social, dois níveis são particularmente importantes: a representação e a comunicação. Na qual, no nível de representação, ocorre um complexo processo de produção, ao tempo que a comunicação pode ser considerada como resultado da história cultural, social e psicológica de quem produz o signo (SANTOS & PIMENTA, 2014).

Nesse contexto, a representação de um dado objeto é complexa, na qual sua escolha está relacionada com a história cultural, social e psicológica do produtor do signo e ainda pelo contexto específico em que o signo é produzido. A escolha do objeto tem como base a mensagem ser entendida no contexto em que ela é representada, ou seja, todos os mecanismos que são levados em

consideração no momento de reproduzir um signo, é com o propósito de que haja comunicação e para isso “é necessário que o interpretante tenha conhecimento semiótico para entender uma mensagem” (KRESS & VAN LEEUWEN, 2001, p. 08).

Então, discorrendo sobre representações rupestres podemos dizer que os povos da capivara realizavam as representações rupestres como uma forma de comunicação, pois para aquele período os desenhos nas rochas era sua única forma de escrita, bem como a principal ferramenta no processo de registo de algum acontecimento ou até mesmo de seus costumes e crenças, como podemos ver na Figura01. Entretanto, acredita-se que os signos representados foram compreendidos por todos naquele período, pois correspondem a cultura e ao contexto social dos povos da capivara, portanto, os emissores e receptores tinham conhecimento semiótico para interpretar os signos/representações rupestres.

Figura 01. Cena de sexo no Sítio Entrada do Baixão da Vaca.



Fonte: arquivo pessoal. CASTRO (2020).

Ainda nesse contexto, Kress e Van Leeuwen (2001) discute que a articulação e a interpretação se conjugam, a comunicação depende da “comunidade interpretante”. Desse modo, entende-se que a partir do momento que se tem conhecimento da cultura de um determinado povo, é possível interpretar os signos produzidos por essas pessoas. As representações

rupestres é um tipo de linguagem, mas para ser compreendida se faz necessário que o interpretante tenha conhecimento da cultura do homem daquele período, pois são signos constituídos de significados para uma determinada época. Logo, para que a comunicação aconteça, dependendo produtor e interpretante.

2.2 OS SIGNOS E A LINGUAGEM

Desde a pré-história como é convencionalmente entendida na história tradicional, o homem sentiu-se a necessidade de externar seus pensamentos e sentimentos. Diante disso, o meio encontrado para realizar essa tarefa, foi o desenvolvimento de mecanismos de comunicação, que se deu por diversas maneiras, como por exemplo, os sinais, gestos e sons. E ainda houve o desenvolvimento da escrita, que surgiu a partir dos primeiros registros de desenhos (representações rupestres) em cavernas.

Então diante da necessidade de comunicar-se, o homem desenvolve diversas formas de linguagem, da qual permitiu ao ser humano interagir verbalmente com o outro, exteriorizando seus pensamentos, expressando-se, comunicando-se, por meio da fala, da escrita e de outras formas de linguagem.

A linguagem é um sistema de signos ou sinais usados para indicar coisas, para a comunicação entre pessoas e para a expressão de ideais, valores e sentimentos (CHAUÍ, 2000, p. 177). A língua compreende todas as ações e pensamentos do homem, bem como possibilita ao indivíduo se relacionar com os demais e exercer seu papel social na sociedade.

Considerada como via de acesso ao mundo e ao pensamento, a linguagem tem a capacidade de nos envolver e habitar, de forma que ter experiência da linguagem é ter uma experiência espantosa (CHAUÍ, 2000, p. 185). Assim, podemos a considerar como um instrumento de representação das coisas e das ideias.

A comunicação através dos sinais gráficos pode ser considerada como os primeiros registros de escrita, bem como uma forma de linguagem. Pois, durante toda a história da humanidade, os indivíduos procuravam mecanismos que pudessem representar as coisas.

Desse modo, percebemos que o desejo do homem em se comunicar esteve sempre presente, mesmo em épocas distintas. Seus primeiros registros

foram através das representações rupestres, nas quais foram trabalhados com materiais disponíveis na época, como por exemplo, corantes sobre rochas. Devido a isso os povos originários deixaram seus registros no interior de cavernas e paredões rochosos. Portanto, esses registros caracterizam-se como signos, pois permanecem conservados até os dias atuais e nos fazem compreender o que caracterizava a realidade de um povo, em um dado período da história.

Logo, percebemos que cada cultura cria sua forma de relacionar-se com o tempo, de criar sua linguagem, de elaborar seus mitos e suas crenças, de organizar o trabalho e as relações sociais, de criar as obras de pensamento e de arte (CHAUÍ, 2000, p. 62). Isso nos faz refletir sobre o homem que habitou a área do Parque Nacional Serra da Capivara, pois nas representações rupestres deixadas por estes indivíduos, nos mostram o modo que ele se relacionava com o tempo, a sua cultura e ainda a criação da arte e linguagem.

Diante das formas de se relacionar com o tempo, podemos considerar a linguagem como manifestação do homem, a qual é capaz de produzir signos cheios de significações, e isso nos leva a necessidade de buscarmos compreender e discutir sobre esse meio de comunicação.

Em sua teoria, Peirce (2005), afirma que um signo “é algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade”. Em uma definição mais detalhada, “o signo é qualquer coisa de qualquer espécie: uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.” (SANTAELLA 2005, p. 8). Logo, representam uma outra coisa, denominada objeto do signo, que tem a capacidade de produzir um efeito de interpretação, chamado de interpretante do signo.

A ciência responsável por estudar a vida dos signos no interior da convivência social é a, semiótica. Portanto, qualquer coisa pode ser analisada semioticamente, “desde um suspiro, uma música, um teorema, uma pintura, um livro, publicidades impressas ou televisivas, incluindo a percepção que temos delas, na sua natureza de signos e misturas entre eles (SANTAELLA, 2005, p. 11).

Percebemos que qualquer coisa pode ser um signo, no entanto, que característica deve possuir, para que possa funcionar como um signo? Para Peirce, entre as infinitas propriedades materiais, substanciais etc. que as coisas têm, há três propriedades formais que lhes dão capacidade para funcionar como signo: sua mera qualidade, sua existência, quer dizer, o simples fato de existir (SANTAELLA, 2005, p. 12). Logo, pelas características destacadas, pelo simples fato de existir, tudo pode ser um signo.

O homem enquanto ser social, possui a necessidade em comunicar-se, seja como emissor ou como receptor da mensagem. No entanto, para que ocorra a comunicação é preciso a utilização de um sistema qualquer de sinais, os signos, devidamente organizados. Como integrante de uma comunidade, o homem é provido de valores e crenças, que são transmitidos uns aos outros e isso acontecia com a ajuda de grafismos para ilustrá-los.

Essa forma de linguagem possibilitou o registro e preservação de culturas de povos, bem como contribuiu no compartilhamento de conhecimentos, que inicialmente eram mantidos vivos somente na memória das pessoas e transmitidos entre os integrantes dos grupos. No entanto, a possibilidade de registrar acontecimentos para a posteridade por meio das representações rupestres, são consideradas uma das maiores conquistas do homem.

Nesse contexto, podemos investigar a comunicação humana através das representações rupestres, isso de acordo com os embasamentos teóricos da semiótica, pois a consideramos a mais adequada para tratarmos da representação imaginativa daquele período, como também por ser uma ciência que trabalha diretamente com os signos e significados. Na semiótica a mensagem é compreendida como:

A construção de signos que, na interação com os receptores, produzem significados. Toda a ênfase aqui recai sobre o texto e o modo como é lido, sobre o processo de descoberta de significados que ocorre quando o receptor interage e negocia com o texto. Essa negociação implica a experiência cultural baseada em códigos e signos compartilhados em maior ou menor medida. Assim sendo, a mensagem não é algo enviado de A para B, mas um elemento de uma relação estruturada que inclui o emissor/receptor e a realidade externa (SANTAELLA, 2001, p. 31).

No entanto, mesmo com as teorias da semiótica é preciso ir além, pois para entender as representações rupestres é necessário discutirmos como a imaginação foi indispensável para que o homem primitivo tivesse condições de comunicar-se através de pinturas. O uso da imaginação nesse contexto, nos remete a necessidade que o homem sempre teve em buscar conhecimento. Desde os primórdios houve a busca em apreender e esse interesse em buscar conhecimento o fez evoluir (GONDIM, 2012).

É importante percebermos que o homem percorreu um processo evolutivo e durante esse percurso ele desenvolveu uma característica fundamental, a arte de imaginar. Para Chauí (2000), a imaginação aliada ao conhecimento tem a capacidade de contribuir para o homem não só reproduzir fatos e imagens, como também criar algo que não existe.

Desse modo, a busca pelo conhecimento envolve duas características importantes, a percepção e a imaginação. Ambas são habilidades distintas, mas que podem ser feitas ao mesmo tempo. O homem percebe um objeto, ele o observa, mas diante de uma situação em que este objeto não está presente, ele cria a sua imagem na mente (GONDIM, 2012).

Em representações rupestres no Parque Nacional Serra da Capivara, encontra-se pinturas de caça, em que são reproduzidas o homem atacando animais, como podemos observar na Figura 02. Então para que o homem primitivo tivesse condições de desenhar essas cenas, ele teve que passar pelo processo imaginativo da caça. Segundo Chauí (2000), a imaginação quando age de maneira reprodutora, reflete algo que de fato aconteceu ou algum objeto que existe. Logo, as representações rupestres são ações humanas e podem significar reproduções de acontecimentos do seu cotidiano, que até então estava em sua memória e assim ele usou a imaginação para externar esse ato em forma de pintura.

Figura 02: Cena de caça no circuito serra branca



Fonte: arquivo pessoal. CASTRO, 2020.

Ou ainda, podemos discutir as representações das pinturas, não como um evento já ocorrido, mas o homem fazendo uso da sua imaginação criadora, em que aquela ação ainda não tinha acontecido e ele passou a raciocinar a possibilidade de elas ocorrerem, da qual podemos deduzir o motivo dessa representação como uma forma preparação/treinamento para caçar um determinado animal. Para Gondim (2012), a imaginação criadora ocorre quando as ações de fato não acontecem, mas o homem passou a raciocinar a possibilidade de estas ocorrerem. No mais, consideramos a imaginação como um recurso para que o homem possa questionar a realidade, traçar metas e evoluir em sociedade.

3 DEBATES SOBRE FIGURAS RUPESTRES E LINGUAGEM

A escrita é a forma simbólica da linguagem falada, foi a maior criação dos seres humanos, tornando possível preservar pensamentos, experiências e transmitir os conhecimentos obtidos as novas gerações (HART-DAVIS, 2009). A partir de representações rupestres, pictogramas, escrita protocuneiforme, os humanos conseguiram desenvolver símbolos, que dada a necessidade de registrar sua cultura, a utilizavam como um inventário.

3.1 REPRESENTAÇÕES RUPESTRES: CONTEXTUALIZAÇÃO

A representação rupestre é um vestígio arqueológico encontrado em diversos locais do mundo. Consiste em gravuras, pinturas, motivos e lugares desenhados em estruturas naturais tais como paredes rochosas dos abrigos, cavernas e grutas, tetos, chão ou ainda em penhascos, mas também em afloramentos rochosos e blocos, em campo aberto (WHITLEY, 2005).

A maior parte das representações rupestres brasileira está concentrada nas regiões Centro e Nordeste, onde há suportes rochosos em calcários, quartzíticos ou de arenito, que proporcionam abrigos e grutas adequados para essa prática (PROUS, 2007).

Os estudos em representações rupestres, de importância inquestionável, esbarram na dificuldade em se obter datações. Estas podem ser definidas em relação à sua posição cronoestratigráfica e contextual, o que, todavia, torna-se uma grande problemática, uma vez que, na maioria dos casos, os registros rupestres permanecem completamente desligados de qualquer outro artefato arqueológico por terem sido realizadas sobre superfícies rochosas.

As figuras rupestres são consideradas elementos culturais de um determinado povo, visto que são expressões do modo de vida do grupo que habitavam a região Rocha (2019, p.65). As representações culturais encontradas nas figuras rupestres nos sítios arqueológicos do Parque Nacional Serra da Capivara, expõem o modo de convivência com a natureza, onde são encontradas representações de árvores, sexo, caça, entre outros elementos culturais daquele povo, conforme podemos observar na Figura 03.

Inicialmente as representações rupestres foram classificadas a partir de uma categoria técnica mais evidente: o gravado e o pintado. O segundo passo foi classificar as representações e gravuras a partir do referencial do mundo sensível. Estas ordens reconhecíveis e não-reconhecíveis foram classificadas em tradições. São elas: Tradição Nordeste, Tradição Agreste e Tradição Geométrica. Posteriormente, estas tradições de caráter geral necessitaram ser particularizadas para que pudesse haver uma continuidade contextual que deveria estar presente nos estudos.

Figura 03: Representação rupestre no Sítio Entrada do baixão da vaca



Fonte: arquivo pessoal. CASTRO, 2020.

A cultura é o que permite a organização social por meio de sistemas de significados criados, recriados e transmitidos por um grupo (LÉVI-STRAUSS, 1989). É própria da natureza da sociedade exprimir-se simbolicamente em seus costumes. Entende-se, segundo Mauss (1974), que a cultura é um sistema simbólico e este, por sua vez, uma construção coletiva, por que não se pode simbolizar sozinho.

A ideia das representações rupestres como resultado da projeção dos aspectos simbólicos invoca uma dicotomia na qual a paisagem é concebida como natural, ecológica, enquanto reflexo de uma cultura. Deste modo, a representação rupestre, como cultura material, seria uma projeção da mentalidade de um grupo sobre a natureza (HODDER, 1988).

Anne-Marie Pessis e Niède Guidon (2003) consideram os tipos de figuras presentes nos painéis e as relações que se estabelecem entre os diversos grafismos que compõem um painel como determinantes de uma tradição. Para André Prous, a tradição consiste na categoria mais abrangente entre as unidades rupestres descritivas, implicando uma certa permanência de traços distintos e temáticos.

Josephine Flood (1997), pesquisadora da Austrália, determina como um termo utilizado para todas as técnicas e atributos individuais, ou uma série ordenada temporalmente de fases arqueológicas, ou padrões que mostram similaridades culturais. Ou seja, a tradição consiste em uma série de motivos relacionados na qual uma continuidade espacial, temporal e cultural pode ser demonstrado (KEYSER et al, 2001).

Compreendemos a figura rupestre como mecanismo importante na análise cultural dos povos da capivara, visto que ao estudar os símbolos deixados por esses habitantes, podemos perceber a importância dos símbolos na comunicação e na transmissão cultural desses grupos.

3.2 AS REPRESENTAÇÕES RUPESTRES COMO MECANISMO DE LINGUAGEM

As representações rupestres têm sido analisadas ao longo do tempo, sob diferentes modelos explicativos da arqueologia. Estando presentes em todos os Estados do Brasil e possuem considerável importância para a cultura humana.

Parece-nos que as adaptações humanas aos meios ambientes diferentes espalhados pelo mundo estavam relacionadas com as cenas das representações rupestres ou ainda essas serviram para indicar o que se poderia fazer naquela região específica por onde transitavam os grupos produtores e usuários (JUSTAMAND, 2007, p.15).

Na tentativa de explicar esse universo desconhecido (os diferentes signos pintados e gravados na rocha), haviam aqueles mais interessados em documentar estudando as recorrências e outros em interpretar, uns como escrita e outros repugnando a ideia (ROCHA, 2019, p.43), vale salientar que o movimento que repugna a ideia de associação das representações rupestres como mecanismo de linguagem, o fazem por acreditar que os povos originários não teriam inteligência para isso, pautado na ideia dos três estágios do positivismo comtiano (RODRIGUES, 2019, p.189).

No século XX, as representações foram entendidas como um sistema de comunicação. Do ponto de vista da semiologia, passou a ser considerado um código simbólico, que deveria ser decifrado, como um texto. Em analogia à linguagem, os artefatos seriam sistemas de signos que comunicariam

significados não verbais dentro de uma visão de conjunto, buscando-se a organização interna nos painéis.

Nas últimas décadas, um grande número de pesquisas envolvendo as representações rupestres têm se intensificado em todo Brasil. O estado do Piauí, mais precisamente em São Raimundo Nonato, é a região que apresenta um grande acervo de representações rupestres já pesquisadas. Também em outras regiões do Brasil podem ser encontrados vestígios.

As representações rupestres são percebidas como caracteres de escrita, comparáveis aos caracteres de outras escritas mundiais antigas, reflexo de um pensamento da época, uma mentalidade que frente ao desconhecido optou em compará-lo, fazer associações culturais com povos da antiguidade clássica, numa tentativa de reconhecer os códigos, decifrando o que os antigos tinham deixado como mensagem (BRANDÃO, 1937, p.53).

As representações rupestres são compreendidas como parte de um sistema de comunicação, sendo uma forma de apresentação dos códigos do mundo de diversos grupos. Os conjuntos de grafismos representam a inserção de informações das práticas culturais na interação social de uma sociedade ou comunidade. Para Pessis:

Independente das interpretações possíveis sobre a natureza das pinturas e gravuras, os registros rupestres são manifestações de uma forma de comunicação social. E como formas de comunicação estão em comunhão com outros implementos da cultura material dos grupos autores (PESSIS, 1992, p. 39).

As representações rupestres servem como marcadores de memória, tendo a função sociocultural de registrar, segundo convenções simbólicas, acontecimentos e atividades essenciais à sobrevivência. Todos os acontecimentos adquiridos, para serem considerados de caráter cultural devem ser transmitidos ou compartilhados pelos membros do grupo (PESSIS, 1992).

Leakey (1995) afirma que o desenvolvimento da linguagem articulada e gestual, assim como alguns objetos da cultura material, fazem parte de um requisito essencial para que os humanos pudessem criar um mundo de ideias mutuamente compartilhadas, “capazes de criar novos tipos de mundo na natureza, sendo o mundo da consciência introspectiva e o mundo que construímos e dividimos com os outros”, o qual caracteriza a cultura de uma sociedade ou grupo.

O ser humano não atua só em relação as suas impressões sensitivas. Uma comunidade de pessoas que vivem juntas, compartilham da mesma cultura, de uma mesma linguagem (gestual, oral, simbólica), possui muitas vezes o mesmo “jogo mental” (BAHN e RENFREW, 1998).

Os motivos da arte gráfica e os ornamentos do corpo passaram a ser considerados como material visual que exprime a concepção de cada grupo de pessoa, a categorização social e material e outras mensagens referentes à ordem social. Em síntese são manifestações simbólicas da vida em sociedade (VIDAL, 2000).

As representações rupestres entendidas como parte de um sistema de comunicação social fornecem informações sobre parte do comportamento dos grupos, sendo representados a partir da ideia da composição dos seus códigos. Os marcadores estilísticos e temáticos são resultados de pensamentos e da compreensão do mundo em que pertence o autor do registro.

Analizando as representações rupestre no complexo de sítios do Parque nacional Serra da Capivara, podemos perceber que muitas figuras são recorrentes ou semelhantes (Ver Figura 04, Figura 05 e Figura 06) em um número considerável de sítios, muitas vezes distantes geograficamente e com aspectos naturais diferentes. Nesse contexto podemos classificar as representações como um signo linguístico.

Nos anos de 1960, foram modificadas as formas de leitura dos grafismos, que se efetivava a partir de uma linguagem analítica e sistemática. “Muda-se o método em função de novo objeto”. (SILVA, 2012, p.18). Analisa-se o objeto o signo e não as analogias etnográficas. As representações rupestres passam a ser consideradas como um conjunto significativo, cujas unidades se relacionam entre si, tanto do todo como das partes.

Os povos que habitavam a região, esculpiam, desenhavam e pintavam pictogramas, baseadas em representações bastante simplificadas, dos objetivos da sua realidade. Nas artes rupestres descreviam sua vida cotidiana, suas conquistas e animais.

Figura 04: Cena costa com costa no Sítio Entrada do Pajaú



Fonte: arquivo pessoal. CASTRO, 2020.

A cena costa com costa é a representação de dois antrópodes um de costa para o outro, em posição de agachamento, encontrado em alguns sítios arqueológicos com características idênticas e em outros com semelhanças. Um elemento de diferença é o marcar em formato de seta/tridente, o que alguns arqueólogos consideram como representação sexual, visto que em muitas representações rupestre essa figura está associada junto as cenas de sexo.

Figura 05: Cena costa com costa no Sítio Paraguaio



Fonte: arquivo pessoal. CASTRO, 2020.

FIGURA 06: Cena costa com costa no Sítio baixão das mulheres II



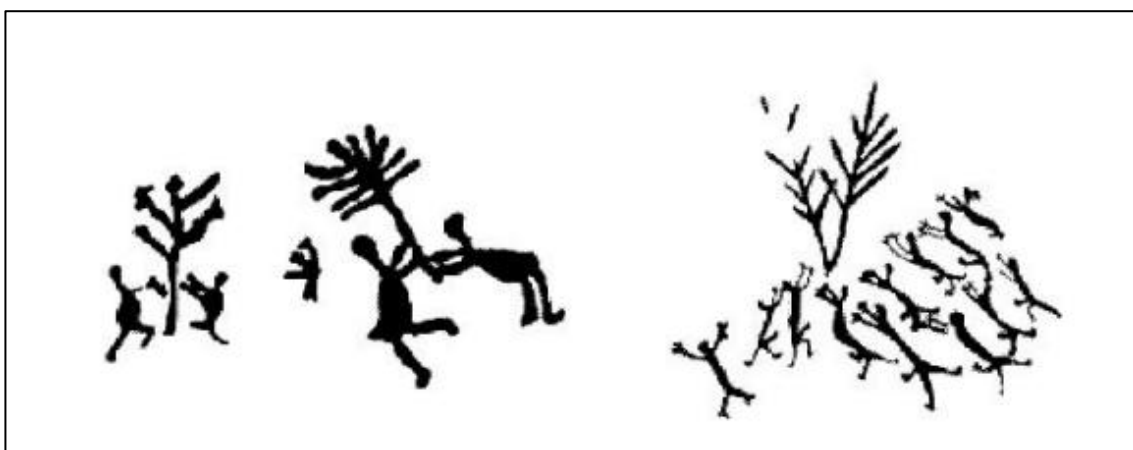
Fonte: arquivo pessoal. CASTRO, 2020.

O registro visual nessa pesquisa identificou particularidades das feições sociais e simbólicas, sendo representadas similaridades e diferenças nas estruturas dos antropomorfos nas cenas. Com um número significativo de

imagens que são recorrentes o que podemos classificar como um signo linguístico dos povos da capivara.

Outra representação que percebemos grande recorrência é a figura da árvore. Geralmente composto de um ritual sendo realizado ao redor de um ramo de árvore, mas ao longo do tempo, vai ganhando traços mais elaborados e surgem novos personagens na cena, (ver Figura 07).

Figura 07: Representação de cenas de árvore encontradas em sítios diferentes



Fonte: Evolução emblemática da representação da cena da árvore. MARTINS, 2005.

As chamadas “cenas da árvore” de acordo com Martin (1998) podem ser consideradas como “logotipos” da Tradição Nordeste e são encontradas tanto na Serra da Capivara, como na área arqueológica do Seridó, duas áreas arqueológicas que se encontram separadas por centenas de quilômetros.

A cena, como já descrita anteriormente, é composta por antropomorfos, solitários ou em grupo, ao redor de uma árvore, sempre com as mãos levantadas, como se estivessem representando um ritual, uma dança. A dança nas representações rupestres, quando representadas de forma coletiva, denota um estado de euforia, de comunicação com uma divindade (JUSTAMAND, 2007).

Para Pessis (1992) as modalidades de apresentação social exclusiva dos grupos originários fazem parte da maneira de representar graficamente o mundo sensível. Existem dois tipos de apresentação, a *miseenscène* e a representação gráfica, ou, pintura. Em termos de comunicação as representações rupestres compreendida como registro gráfico se articula no sentido de demonstrar um fato ou uma situação, exatamente como o autor o percebe e deseja. “O autor age

sobre a realidade representada, a manipula, a arranja de maneira espontânea segundo seu prazer, o segundo seus desejos” (PESSIS, 1992). Para criar graficamente o autor recorre aos meios da *miseenscène*,

[...] o que lhe permite salientar certos componentes da apresentação e de relegar outros, de maneira a estabelecer contrastes, e a orientar a atenção do observador sobre o que, para ele, autor é o essencial. Na apresentação gráfica ele manipula a informação e comunica o que ele deseja; desse modo ele tem o poder de criar realidades que são percebidas pelo observador como realidades verdadeiras (PESSIS, 1992).

Desta forma, considera-se plenamente que as representações rupestres no ato de sua criação foram submetidas à intencionalidade do autor. Esta intencionalidade perpassa o plano da temática, e o da técnica. Ao observar a representação rupestre esta intencionalidade, no que tange a temática representada é imediatamente identificada, principalmente, porque reflete uma escolha. Uma escolha que existiu, inicialmente, antes de existir no plano material, e a partir do momento que a temática escolhida passa a existir no plano material, conseqüentemente se revela a intenção. No que concerne à técnica de execução, é necessária uma análise mais criteriosa, porque a técnica não exige somente escolha e intencionalidade, mas também planejamento, movimento, tempo e recursos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos percorridos durante a produção desse trabalho foram árduos, mas acredito que não frustrados, visto que mesmo ouvindo que seria impossível a construção de uma narrativa que relacione as representações rupestres como um meio de comunicação, vimos que foi possível, tendo como plano de fundo as teorias da semiótica social.

Nesse sentido podemos perceber a construção de um meio de comunicação pelos povos da capivara, com uma serie de símbolos e representações de seu cotidiano, marcados nas rochas da região do Parque Nacional Serra da Capivara, muitos símbolos emblemáticos e que nos fazem refletir e buscar a associação pela sua recorrência e semelhanças.

Vejo essa pesquisa não concluída, com inúmeras possibilidades de uma maior análise sobre as representações rupestres, em que esperávamos ter conseguido discutir mais algumas delas neste trabalho, mas devido ao pouco tempo de construção tivemos que deixar para uma outra futura pesquisa.

Conseguimos identificar que os padrões das representações rupestres são elementos importantes na construção de uma compreensão comunicacional dos povos da capivara, visto a recorrência de figuras em sítios distintos e com período temporal diverso. Lembrando que conforme os pesquisadores da missão franco-brasileira, as figuras rupestres na região da Serra da Capivara são categorizadas em três tradições, levando em consideração o padrão de desenho, o que nos leva a analisar esses padrões como meio comunicacional desses grupos de indivíduos.

Vale salientar que a preservação da materialidade encontradas nas rochas da Serra da Capivara foi e é possível devido provavelmente o sentido de ligação dos povos atuais da capivara com os seus ancestrais.

Essa relação de preservação das populações tradicionais com as representações rupestres é importante dentro de nossa análise, visto o olhar desses sertanejos sobre essas representações, segundo vários relatos em entrevistas distribuídas em mídias diversas, a população tinha uma compreensão que as representações rupestres eram feitas pelos “índios cabocos brabos”, narrativa que passava por gerações, entendida na comunidade como a forma com que esses “índios” se comunicavam, assim percebemos que não precisamos de muitas narrativas para identificar as representações rupestres como um meio de comunicação das populações ancestrais.

Entender como processou e se processa a relação das representações rupestres dentro do imaginário das populações da região da Serra da Capivara, nos possibilita uma compreensão de como o passado e presente estão relacionados no imaginário dessas populações.

A discussão sobre essa temática é importante para o entendimento geral do contexto cultural dos povos que habitaram a região e compreender os processos de formação da linguagem a partir da representação gráfica, por meio de figuras de recorrência.

Esse trabalho demonstra uma serie de possibilidades para pesquisas vindouras, sobre como podemos identificar as representações rupestres como um sistema de linguagem, categorizando, identificando e relacionando-as com os elementos culturais encontrados nas pesquisas arqueológicas e antropológicas.

Problematizar algo em linguagem é um resultado de sistematização e categorização dos signos, buscando seus significados, que ao comunicar sobre uma representação rupestre recuperamos o teor da experiência estética em formas de linguagem e traduz os acontecimentos da vida, os quais se reproduzem por meio da ação comunicativa cotidiana, que é a fonte da racionalização dos povos que habitavam a região.

Na análise das representações rupestres, as ações registradas pelo homem primitivo mostraram que ele optou por retratar nas paredes algumas cenas cotidianas de sua vivência. Provavelmente estas deveriam ter algum tipo de relevância, para terem sido escolhidas a se perpetuarem nas cavernas.

Assim, este texto procurou um direcionamento micro analítico na caracterização das cenas representadas nas rochas da região do Parque Nacional Serra da Capivara, que foram definidas a partir do dinamismo presente em sua composição o que possibilitou a sua categorização por elementos de recorrência e semelhança.

As imagens da Serra da Capivara, executadas pelos povos originários trazem informações fáceis de ser entendidas, ao compararmos com culturas desses povos, mostram caçada, parto, sexo, rituais com os pictogramas usados atualmente nas sinalizações de banheiros ou indicando os esportes nas olimpíadas.

Os desafios empíricos são enormes, mas não podem ser ignorados pelos pesquisadores de uma região com tal potencialidade. Finalizando esse trabalho, percebe-se a potencialidade regional quanto aos sítios arqueológicos e as lacunas presentes nos registros e bibliografia sobre as representações rupestres. Está perante os olhos, um dos mais importantes patrimônios da Humanidade.

REFERÊNCIAS

BAHN, Paul; RENFREW, Colin. **Arqueología: Teorías, Métodos, y práctica**. Madrid: Editora Akal, 1998.

BRANDÃO, A. **A Escripção Pré-histórica do Brasil (Ensaio de Interpretação)**. 269p. Bibliotheca de Divulgação Científica, Vol. XI. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A. 1937.

BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: língua portuguesa**. Brasília, 1997.

CHAUÍ, Marilene. **Convite à filosofia**. Ed. Ática, São Paulo, 2000.

CINTRA, Ana Maria et al. **Para entender as linguagens documentarias**. São Paulo: Polis: APB, 1994.

FLOOD, J. **“Rock art of the dreamtime: images of ancient Australia”**. Editora Angus & Robertson. Australia. 1997.

FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

GONDIM, Caline Galvão. **Pinturas Rupestres: a representação da imaginação do homem primitivo**. Revista Temática. Ano VIII, n. 04 – 2012.

GUIDON, N. IN PESSIS, A-M. **“Imagens da pré-história: Parque Nacional Serra da Capivara”**. São Paulo: FUMDHAM/ PETROBRÁS. 2003.

HALLIDAY, Mark. **A linguagem como semiótica social**. Londres, Reino Unido: Edward Arnold, 1978.

HART-DAVIS, A.; MARIN, L.C.P. **160 Séculos de Ciência**. São Paulo, Brasil, Duetto Editorial, 2010.

HODDER, I. **“Converging Traditions: The search for Symbolic meanings in Archaeology and Geography”**. In J.M. Wagstaff (ed.) Landscape and Culture. Geographical and Archaeological Perspectives. Oxford: Blackwell. 1988.

HODGE, R.; KRESS, G. **Social Semiotics**. London: Polity Press, 1988.

JUSTAMAND, Michel. **Pinturas rupestres do Brasil: uma pequena contribuição**. Embu das Artes: Alexa Cultural, 2007.

KEYSSER, J. D. & KLASSEN, M. A. **“Plains Indian Rock Art”**. SAMUEL AND ALTHEA STROUM BOOKS, Washignton University Press. 2001.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication**. London: Arnold, 2001.

- KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Seminálise**. São Paulo: Debates, 1969.
- LEAKEY, Richard. **A origem da espécie humana**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Trad. Antonio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1989.
- MARTIN, Gabriela. **Registro rupestre e registro arqueológico no nordeste do Brasil**. São Paulo: Sociedade de Arqueologia Brasileira, 1998.
- MAUSS, M. **“As Técnicas Corporais”**. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU. 1974.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PESSIS, Anne-Marrie. **Identidade e Classificação dos Registros Gráficos Pré-históricos do Nordeste do Brasil**. CLIO Arqueológica, Recife, n. 8, p. 35-68. 1992.
- PETTER, Margarida. **Linguagem, língua e linguística**. In: Introdução à linguagem / José Fiorin (org.) 6. Ed. Revista e atualizada. São Paulo: Contexto, 2010.
- PROUS, A. **“Artes Pré-históricas do Brasil”**. Ed. C/ Arte Belo Horizonte, MG. 2007.
- ROCHA, Josimar C. **Breve História da Arqueologia no Sertão do Piauí 1970 -1993**. [Dissertação de Mestrado]. 110p. Salvador: UFBA, Pós-graduação em Educação, Filosofia e História das Ciências. 2019.
- RODRIGUES, Cíntia Régia. **O Apostolado Positivista do Brasil e o SPILTIN: propostas e políticas para a questão indígena no Brasil**. Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 20, n. 40, p. 185-203, jan./abr. 2019.
- SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores. 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica?** Brasiliense: São Paulo, 2012.
- SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- SANTOS, Zaira Bomfante dos; PIMENTA, Sônia Maria Oliveira. **Da Semiótica Social à Multimodalidade: a orquestração de significados**. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, v.12, n.2, 2014, p. 295-324 | 295.
- SAUSSURE, Ferdinando. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1969.

SILVA, D. C. **Similaridades de diferenças nas pinturas rupestres pré-históricas de contorno aberto no Parque Nacional Serra da Capivara** [Tese de Doutorado]. 312p. Recife: UFPE, Pós-graduação em Arqueologia. 2012.

VAN LEEUWEN, T. **Introducing Social Semiotics**. London: Routledge, 2005.

VIDAL, Luz (Organizadora). **Grafismo Indígena: Estudos de antropologia estética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

WHITLEY, D. **“Introduction to Rock Art Research”**. California: Left Coast Press. 2005.

CAPÍTULO 10

CAPITALISM AS VAMPIRISM: A MARXIST INTERPRETATION OF BRAM STOKER'S *DRACULA*

Christin Walter¹

¹ University of Stuttgart

In his work *Capital*, first published in Germany in 1867, Karl Marx states that capital “is dead labour, that, vampire-like, only lives by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks” (163). He also outlines that the capitalist represents the capital in human form

(163) trying to accumulate capital. Marx thus criticises that idle capitalists who do not contribute directly to the production process enrich themselves by exploiting the hard- working population. He thereby distinguishes between two classes in capitalist society: the ruling capitalists belong to the bourgeoisie and the labourers to the proletariat. Marx’s vampire metaphor, a gothic one due to the use of the haunting concept of the vampire, as well as his previously introduced classification can be applied to a classic of gothic literature,

Bram Stoker’s *Dracula* (1897). The novel – with its vampire Count Dracula, whose actual lifetime has already expired and who sucks the blood of his living victims to obtain vitality himself – provides an interesting framework for comparing it with Marx’s statements regarding the exploitation of the working class. Therefore, I argue in this essay that Bram Stoker’s *Dracula* can be interpreted as capitalist vampirism, in which Count Dracula’s wealth and control reflect the exploitative nature of the capitalist, representing the bourgeoisie, while also demonstrating the dehumanizing effects of this power on his victims, who embody the proletariat. In the course of this essay, I will examine the capitalist system in *Dracula*, taking into account the historical background of the year of publication and the surrounding years.

Hereafter, I will analyse to what extent Dracula embodies the bourgeoisie and how he exploits his victims. Finally, I will evaluate the weakness of religion in the fight against Dracula and the capitalist system and how the vampire hunters ultimately fight Dracula.

In this paragraph, Karl Marx's and his contemporary and friend Friedrich Engels' works will be used to explain the mechanisms of the capitalist system in *Dracula*, which I have set up in my thesis. The novel illustrates how the dynamics between exploiter and exploited are reflected in society by presenting the figure of the vampire as a symbol of the bourgeois capitalist and his victims as representatives of the working class. From a Marxist point of view, the vampire with its parasitic nature impersonates the upper class draining the lifeblood of the proletariat (Luckhurst 7). In Marx's and Engels' works, the reader is introduced to the concept of "class struggle" which describes the daily conflict between bourgeoisie, the owning, controlling, and ruling class, and proletariat, the propertyless working middle class (Tyson 51). In other words, it is the struggle between the employers and their employees. Marx and Engels continue in their Communist Manifesto: "In proportion as the bourgeoisie, i.e., capital, is developed, in the same proportion is the proletariat, the modern working class, developed" (18) Whereas the bourgeoisie is represented by capitalists, the proletariat consists of the employees who have to sell their labour power in order to make a living (18). This working class grows in proportion to the growth of the bourgeoisie, as the capitalist economic order requires more and more labour to generate profit. Dracula can be seen as a metaphor for the bourgeoisie because just as the capitalist bourgeoisie increases capital and power by exploiting the labour of the working class, he lives only and can only increase his own power and wealth by sucking the blood of his victims (Morissette 637): "The vampire live on, and cannot die by mere passing of the time; he can flourish when that he can fatten on the blood of the living" (Stoker 254). He is constantly in quest of new opportunities to exploit and increase his power, which is similar to the mechanisms of capitalism, both of which also have no natural lifetime and no time of death. Furthermore, Dracula has many (financial) resources, power, and influence, which enable him to dominate and control the peasants around his castle. Moreover, his status as a nobleman and his ability to remain unrecognised

in Victorian society reflect the position of the bourgeoisie, who often operate in secret and profit from the exploitation of the working class (Morissette 639). It should be noted, however, that the classic vampire in folklore is not an aristocrat like Dracula or Carmilla in literature, because “rich and important people tend to be buried properly, and their families have sufficient influence to prevent them from being dug up again” (Barber 23).

Instead, the vampire is of lower origin, usually a peasant (23). Unlike other vampires, Dracula’s power is not only attributed to his supernatural nature, but also to his social affiliation. In contrast to Dracula, Mina, Jonathan, Van Helsing, and the other characters can be seen as the proletariat. Dracula exploits them, since he needs blood and helpers to expand his dominion to England. Conversely, his victims need to oppose this exploitation to secure their freedom, blood, and survival. Just as the working class under capitalism, they must fight against Dracula’s overpowering force to defend their interests. Overall, considering Marx’s and Engels’ statements about the mechanisms of the capitalist system, Dracula’s way of exploiting his victims can be seen as capitalist vampirism.

Since the Marxist critic’s position is that “neither human events ... nor human productions ... can be understood without understanding the specific material/historical circumstances in which those events and productions occur” (Tyson 51), one should consider what happened in 1897, the year the novel was published, and the years around it and should place the text in time. The Victorian era was very diverse, as Roger Luckhurst explains:

Queen Victoria headed an empire that finally had belligerent ideological spokesmen advocating greater expansion (the ‘Jingos’), but was also riven with fears of attack, over-extension and the massing of rival power in Germany, Russia and America. The economic engine of the British industrial revolution that had powered Britain to world leadership was seriously stalling. The uneasy truce between Capital and Labour seemed to be fraying, with the unemployed sleeping in numbers in London squares, unions gaining power in the coal industry and calling workers out on strike, the formation of Socialist political parties, and demonstrations bursting into riots in Trafalgar Square (4-5)

Despite Queen Victoria’s Diamond Jubilee, which was supposed to

eclipse every other event, social hardship and economic anxieties continued to grow. Imperialism had reached its peak and capitalism had a major impact on society (Warwick 39). However, the industrial revolution that preceded these two systems did not only bring forth winners, but also many losers at the other end of society (39), a disparity that Marx, among others, criticized as a contradiction to modernism and capitalism. *Dracula* thus reflects the current events of its time. The period surrounding the writing and publication of *Dracula* was also affected by technological progress, which led to electrification (Luckhurst 5). This electrification with new communication technologies such as the typewriter, the gramophone, the telegraph, and photography also had an impact on *Dracula*. Jennifer Wicke argues that *Dracula* is “a chaotic reaction-formation in advance of modernism, wildly taking on the imprintings of mass culture” (469) and that it “focuses on the entry into mass culture” (477). Mina Harker and Dr Seward are good examples of characters who are fully immersed into mass culture. On the one hand, Mina uses her diary entries, her husband’s journal, Dr Seward’s phonographic diary entries and other important material to break down all the events regarding Dracula into the most necessary information using a typewriter (Stoker 235-36). This shows that modern methods of communication have become popular and therefore indispensable. On the other hand, Dr Seward experiences living without modern media, since he misses his phonograph, which he uses to record his diary entries after the group has set off for Transylvania so that he has to write with a pencil (Stoker 356). Just as Mina, he can hardly imagine life without modern media. At the same time, however, there was an alienation from mass culture and literature (Warwick 45), as many people could not afford it. The class question and money shortages had always been present. Thanks to advances in printing, literary works could be published cheaply in several parts at weekly or monthly intervals (Warwick 42), making them more accessible to the general public. To sum up, Stoker praises modern communication technologies by using them as a narrative device in *Dracula* to uncover and combat the threat posed by Dracula. Yet, *Dracula* also reflects the social tensions and economic shifts of the 19th century by illustrating the imbalance of power between Dracula and his victims.

Although the bourgeoisie and Dracula are invisible or difficult to grasp in

different ways, they nevertheless represent powerful and often harmful forces in their respective surroundings. Capital is not tangible, and the true ownership and power of the bourgeoisie is usually not fully visible either (Marx, *Capital* 304). For this reason, it is very difficult for the proletariat and takes some time to recognise how great the influence of the bourgeoisie is.

Dracula, who very rarely makes a physical appearance, is just as unrecognizable as the bourgeoisie. His story is told in epistolary style, either from the point of view of the victims or vampire hunters in the form of letters, newspaper articles, diary entries or other records (Inoue 85). “The vampire is the horrific Other” who increasingly moves into the spotlight of the storytelling but never gets a chance to speak himself (Johnson 78). This style parallels the fragmented information the proletariat receives from the bourgeoisie. The proletariat as well as Dracula’s victims need to put the pieces together to understand the threat they are facing.

Dracula also remains a mystery to the characters for a long time, since he has a different diurnal rhythm than humans and is usually only out at night, as Jonathan Harker experiences during his visit to the Count’s castle when he talks to him until dawn (Stoker 25). In London, he has fifty boxes to hide in during the day and protect himself from daylight (243). When Van Helsing and the others discover Dracula with Mina and Jonathan and get too close to him, he disappears and all that can be seen is “nothing but a faint vapour” (301). As he is a threat without a face for all the characters, except Jonathan for a long time, the fear of Dracula grows among the characters and the hope, that he will soon disappear, fades. Jonathan is the only one from whose point of view the reader obtains a more precise description of Dracula’s appearance and behaviour: hooked nose, lofty doomed forehead, massive eyebrows, bushy curly hair, sharp white teeth protruding over the lips and hairs in the centre of the palms (Stoker 24-25). Furthermore, Dracula’s hands are ice cold that it feels like shaking the hand of a dead man (22). Jonathan also notices the absence of mirrors in the castle (26). He later realises that Dracula is not reflected in his shaving glass (32), which proves once again his intangibility. Furthermore, as Franco Moretti points out, “he has no shadow. His body admittedly exists but it is ‘incorporeal’” (73), because his natural lifetime is exceeded. This makes exploiting his victims easier

because the attack can never be predicted. Altogether, Dracula's as well as the bourgeoisie's intangibility emphasise the position of power and make it harder for Dracula's victims and the proletariat to recognise and fight against the danger.

Dracula as a bourgeois "is a rational entrepreneur who invests his gold to expand his dominion: to conquer the City of London," (68) as Moretti puts in his article "The Dialectic of Fear." This means that he acts strategically and logically to achieve the expansion of his vampire reign in London. However, the paradox is that the Count has no servants in his castle. When Jonathan Harker arrives at Dracula's castle, he learns that the Count himself has been the coachman who has brought him to the castle (Stoker 22-23). Dracula himself then informs him that his servants are not available and that he will take care of his needs (23), which is unusual for an aristocrat like Dracula. The only people Dracula relies on in his home country are peasants, whose blood he sucks and babies he steals. In contrast to his life in his castle, Dracula needs helpers, whose labour power he can exploit, when he wants to conquer London and to get back to Transylvania in the end of the novel so that he can go unrecognised. As a capitalist, he takes over house after house in London, expanding his power and possibilities to suck his victims' blood. Van Helsing says of rich people like Dracula that "police and other authority help him all they can" (313), which complicates any action against him. According to Marx, it is the same for the bourgeoisie, who had gained political power in England (*Capital* 11). As a result, no one can stand in the way of the expansion of the bourgeoisie's rule. In the end of the novel, on Dracula's way back, Romani protect the box the Count has been hiding in (Stoker 399). However, he is not only an entrepreneur because he uses people to help him, but also because he invests in gold, as mentioned in the beginning of this paragraph. In economic terms, investing means putting capital into something with the hope of future profit. Here, Dracula invests his resources in the conquest of London. His resources in gold are "a great heap" (55), as Jonathan reports in his diary. Interestingly, Dracula owns gold in many different currencies, "Roman, and British, and Austrian, and Hungarian and Greek and Turkish money" (55) and all several hundred years old. The money is "covered with a film of dust" (55), which means that it has been there for a long time, waiting to be used by Dracula, who is strategically planning the expansion of his dominion and expecting

success. Moretti describes this as an expansion of his dominance, similar to a company trying to expand its market share into new territories: “The money that had been buried comes back to life, becomes capital and embarks on the conquest ...: this and none other is the story of Dracula the vampire” (73). The conquest of London that Moretti mentions can be interpreted as gaining market share in the form of humans he can turn into vampires and to have humans as his subjects who will give him blood to live. In summary, Dracula’s transformation from a self-sufficient vampire in his castle in Transylvania to a figure who is strategically dependent on human help and the investment of his wealth in his quest to conquer London identifies him as a capitalist entrepreneur.

Being dependent on human helpers to live on, *Dracula* illustrates the effects of capitalist production conditions on the individual by portraying Dracula’s victims as exploited and dehumanised beings. His violent actions signify various Marxist concepts like exploitation, commodification, dehumanisation, and alienation. Dracula is, as most vampires, a vampire who subsists on human blood. He therefore exploits the blood and life force of others for his own survival and prosperity. Like the bourgeoisie exploits the labour of the working class to accumulate capital, Dracula drains his victims of their life force to live on.

He furthermore views people as his commodity, as possessed objects to satisfy his needs (Marx, *Capital* 27). With their help, he buys property in London and sees the people as his resources for maintaining his vitality. Dracula transforms his victims into goods or possessions, just as the working class is seen as the bourgeoisie’s commodity (Marx and Engels 34). Lois Tyson explains: “I commodify human beings when I structure my relations with them to promote my own advancement financially or socially” (60). That is precisely why Dracula commodifies Lucy and Mina: he structures his relationships with the two women to improve his access to blood and thus his own life. In addition, the vampirism that Dracula embodies leads to the dehumanisation of his victims. Those who are bitten by him become weaker and sometimes show vampiric traits. Those who eventually become vampires lose their humanity and become bloodthirsty creatures. This reflects Marx’s idea of dehumanisation, where people become objects of desire or exploitation: “the worker is reduced to little more than the next stop on the assembly line, a monotonous process that results in a ‘total loss of

humanity' according to Marx" (qtd. in Morissette 639). Ultimately, Dracula's victims experience alienation from themselves as soon as they are bitten by him.

They become strangers in their own existence and in society, transforming "into little more than a zombie—a slave to the capitalist" (639), or to Dracula. Lucy, who is completely under Dracula's spell, is a good example for an alienated victim: she is completely weakened by his exploitation and barely participates in life with the others. When Van Helsing opens Lucy's coffin and the men see her body there, neither Dr Seward nor Arthur see Lucy in her own body (Stoker 228). The latter just asks if this is really Lucy, or only a demon in her shape (228). Similarly, in Marxist theory, workers experience alienation from their own labour and selves in capitalist society (Neocleous 682). The following section will examine the extent to which the Marxist concepts outlined in this paragraph apply to the experiences of three of Dracula's victims: Lucy Westenra, Mina Harker, and Jonathan Harker.

Lucy Westenra embodies both the proletariat, because she experiences alienation in Victorian society, and capitalist tendencies, which intensify during her transformation into a vampire. Mina Murray portrays her as beautiful (Stoker 70), which is why she has many admirers. Three of them propose to her: Dr Seward, Arthur Holmwood, whom she loves, and Quincey Morris. Even though she loves Arthur, she is sad that she has had to turn down the other two marriage proposals: "Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble?" (67). This shows a certain greed in Lucy and her desire to consume. In the capitalist system, the freedom to choose and have multiple options is appreciated. Lucy may seek a similar freedom in her romantic relationships, just as people in a consumerist society strive for options. However, the two other men remain with her because they try to cure her of her initially unknown illness and later save her from Dracula's influence. The Count sucks the life force out of Lucy and leaves her no choice. Mina records in her diary that Lucy is haunted by something at night: "There was undoubtedly something, long and black, bending over the half-reclining white figure. I called in fright, 'Lucy! Lucy!' and something raised a head, and from where I was I could see a white face and red, gleaming eyes." (Stoker 101). It is also noticeable that she points to her neck and is unresponsive for a long time (102). Lucy increasingly becomes

Dracula's commodity: through his influence, she is transformed from an individual human being into a kind of commodity in the form of a vampire for his own benefit of maintaining vitality. Her blood becomes a resource for him, which he consumes in order to survive. She becomes a mean to Dracula, reflecting the process of objectification in which people in capitalist society are often reduced to their economic utility. Lucy gradually loses control over herself when she is haunted by the Count, and thus loses her personal independence over herself, like the working class in Marxist theory often loses control over their working conditions and their lives. While Lucy turns into a vampire, she becomes a stranger in society. Jason J. Morissette explains:

Just as Marx's view of alienation suggests that capitalism drains the worker of his humanity and separates him from all life's enjoyments, so too does the vampire's bite drain Lucy of her will to live and eventually transform her into the walking dead....Visiting her at night, Count Dracula slowly drains Lucy's blood and leaves her anemic and bedridden. Once vivacious, Lucy becomes pale, listless, and visibly weakened. (640)

Lucy feels the same feeling of alienation as people in capitalist society. In addition, she experiences a significant dehumanisation: her skin loses its vivid colour as she becomes a bloodthirsty vampire. She turns into a predator, driven only by the instinct to consume. Dr Seward describes Lucy's body as looking the same as usual but changed as she lies in the coffin with "pointed teeth, the bloodstained voluptuous mouth" (Stoker 228). Furthermore, her eyes still look the same but are nevertheless "unclean and full of hell-fire" (225). She is described in the press as a "bloofer lady" (189) who sucks the blood of children to satisfy her craving for consumption. There is also a sexual hunger for her husband, Arthur Holmwood. She tries to seduce him with "a languorous, voluptuous grace" and "sweet in her tones" (226), but this is stopped by Van Helsing's crucifix. Ultimately, Lucy cannot be saved by her peers, since she is dehumanised and can no longer be cured of vampirism. Van Helsing, Dr Seward, Quincey Morris, and Arthur Holmwood want to save her from her bloodthirst, also to prevent her from being a further threat to the population, which represents the proletariat. Therefore "Arthur took the stake and the hammer," then "placed the point over the heart" and finally "struck with all his might" (230). This is the first

sign that the proletariat will eventually fight back against the bourgeoisie and the capital, which will be discussed in more detail in the course of the essay. To sum up, Lucy is a person who suffers, but who also consumes blood herself. She consumes it to be strong and keep herself alive, and, moreover, she cannot get enough when it comes to the number of husbands. Ultimately, there is no hope for Lucy to recover. She has become both a victim of Dracula “who empties his victims’ life force and condemns them to eternal hunger and loneliness” (Inoue 85), making her a vampire addicted to blood and consumption, as well as a victim of her own people when she is staked by Arthur. Along with her husband, Mina Harker is the victim in *Dracula* who most represents Marx’s statement of living labour power working for and being sucked by dead labour power. Like Lucy, Mina also becomes his victim, but unlike Lucy, she is rather a medium. Through his control over her mind, Mina gradually loses her own identity and becomes a weak-willed tool in Dracula’s hands, like the way the bourgeoisie exploits the labour of the proletariat. In contrast to Lucy, who is described as beautiful and feminine, Maurice Hindle sees in Mina both the traits of a New Woman and the feminine traits expected by society during the time the novel is set (Introduction xxxv). Van Helsing describes her as having “a man’s brain” and a “woman’s heart” (Stoker 250). At the time the novel is set, one thing that has not always been normal is a woman working. She describes herself as a New Woman and thus sees herself being part of a “cultural phenomenon made possible by the burgeoning women’s movement in the late nineteenth century” (Senf 115), proving that *Dracula* is aware of modernity (120). Mina herself represents the upcoming profession of a typewriter woman (120). Carol Senf evaluates further that Mina’s skills at shorthand and typing points to the emergence of women into the professional working world who were ‘an index of the increasing numbers of women teachers and office workers in the lower-middle-class sector of the labor force’, tropes and devices that are associated with the New Woman. The typewriter girl or the female telegraphist were the most visible cultural renditions of the entry of women into the workforce in the late Victorian period, with all the attendant anxieties that produced. (120-21)

The employment of women, which is not fully accepted in society, as described by Senf, shows that the bourgeoisie makes no distinction between

genders among the proletariat, as long as they can multiply their capital through living labour. Tyson also states that for Marx, differences in gender (or also race and ethnicity) are not as relevant as differences in class (51). Similarly, according to a Marxist reading, Dracula makes no distinction in gender when he exploits his victims. The night he haunts Mina and Jonathan's home shows how Mina is alienated from her own self and humanity as he forces her to drink his blood, just as the proletariat in a capitalist society is alienated from their own labour. This incident is described from both Dr Seward's point of view and her own. He describes how Mina is pressed against Dracula's chest by him. Mina then describes how she either suffocates or drinks his blood.

She ultimately gives in to the consumption of capitalism and drinks the Count's blood (Stoker 307). Dr Seward describes the moment very visually: Mina's head is violently pressed onto his chest as Dracula holds both her hands with one hand and keeps her neck under control with the other (300). The Count forces Mina to consume and at the same time he shows that he commodifies her by the way he holds her. Since Mina begins to transform into a vampire, a certain degree of dehumanisation starts because she displays behaviours of a vampire in the early stages. With his mind control and blood in her, Mina becomes weaker and sleeps a lot (388). The only two times of the day when Mina is herself are sunrise and sunset (Stoker 351), because she does not feel estranged as she is not under Dracula's spell. Nevertheless, she is still a commodity, as the Count immediately takes possession of her again. However, these daytimes show that Mina still has human traits. For this reason, the men see hope in her, in contrast to Lucy's situation. Her safety is important to the men and they do not give up on Mina (347), even though Mina herself recognises that her blood is poisoned (351). According to Hindle, Mina is "the most important enabling factor for the defeat of Dracula" (Introduction xxxv), because thanks to her mental connection and hypnotic powers, she manages to trace Dracula. His death finally causes her vampire symptoms to disappear, and she is entirely human again. In conclusion, Mina's experiences with Dracula can be applied to how people feel alienated, exploited and robbed of their humanity in a capitalist world. Unlike Lucy, however, she regains her humanity by destroying the Count.

Jonathan Harker's experiences as Dracula's prisoner also reflect the

mechanisms of capitalist exploitation and the associated alienation of the individual. He is the first victim of the Count that the reader gets to know. Nina Auerbach calls Jonathan a “lonely tourist on a disorienting business trip who enters Castle Dracula as an employee” (69). In the role of an employee, he is sent to Transylvania to do business for Dracula without knowing his true intentions and the danger he represents. Like Mina, Jonathan also works as living labour for the dead labour and is exploited by Dracula to achieve his aim of conquering London. This corresponds to the idea of the exploitation of labour by the bourgeoisie, who profit in capitalist society. On his way to the Count’s castle, Jonathan sees himself as independent, as he is no longer a clerk but a solicitor (69) – but then Dracula arrives and makes him a prisoner in his castle. Looking at his role as a tourist, one can say that he consumes like a tourist and allows himself to be seduced by the offer (Wicke 471-72): he accepts Dracula’s invitation, eats the food provided by him (Stoker 23), and allows to be seduced by Dracula’s women, albeit not voluntarily but rather under the women’s spell. He also permits to be exploited, as they want to drink his blood (45- 46). An interesting point is that the Count tells Jonathan to enter the house of his own free will (22), which leads to a contradiction due to Dracula’s demand. However, the reader then also realises in the course of the novel that the free will in crossing the threshold is a permission for Dracula to exploit Jonathan, without Jonathan having been aware of this before crossing the threshold. The proletariat, too, is often unaware at first of what working for the bourgeoisie involves and takes a long time to realise that they are trapped by the bourgeoisie. Jonathan experiences a progressing alienation while he is imprisoned in the Count’s castle. He is separated from his home and loved ones and feels increasingly isolated as well as alienated from society. The relationship between Jonathan and Dracula is characterised by a strong power imbalance. The Count has control over Jonathan and his existence, just as the bourgeoisie has control over the working class in a capitalist society. When Dracula tells him that he needs to stay for another month, he accepts this statement resignedly and hopelessly (39). He knows that he cannot oppose it, even though he is unhappy about having to stay in the castle any longer. As a result, Jonathan loses his autonomy and freedom in the course of the story. He becomes a prisoner and thus a commodity of

Dracula. This can be interpreted as a loss of personal autonomy, which is often experienced in capitalist labour relations.

Although Jonathan realises very quickly that something is wrong, he barely puts up any resistance to Dracula. However, he starts looking around the castle and finds English books (29) and an atlas with markings near London (31) which show him that the Count is planning something. Because of his inspections, he quickly realises that he cannot escape because the doors are locked and the castle is built on a rock (42-43). The only kind of resistance Jonathan expresses is his letters to Mina, written in shorthand, which the Count is unable to decipher (39). Dracula's power can be related to that of capitalism and shows that it really takes a lot of strength and realisation to fight against the mechanisms. Though, unlike Lucy and Mina, Jonathan never loses his humanity, neither while he is in the castle nor after he has escaped from Dracula. After he has managed to break free, Jonathan sees his marriage to Mina as an opportunity to share his experiences with the Count. His "ideas of the trust between husband and wife" are that "there should be no secret, no concealment" (115). He knows that he can talk about it and his imminent return to England, both as a married man and as a means of escaping Dracula. Nevertheless, he is still afraid of the Count and must realise that his wife is later under Dracula's influence and that he must free her. While the Count still considers Jonathan his property in front of the women in his castle (46), this changes completely in England: there, Mina is forced by Dracula to drink his blood, while he pays no attention to Jonathan. Auerbach says that he is "overshadowed by bitten women" (69). Dracula clearly announces to the men that he sees both Mina and Lucy as his property when he meets them in the house where his boxes of sacred earth are located: "Your girls that you all love are mine already; and through them you and others shall yet be mine—my creatures, ... when I want to feed." (326). Although Jonathan is still a victim, he also takes on the role of protector and saviour of his wife, because he understands Dracula's uttered threat to the men and wants to stop him from expanding his rule further, just as the bourgeoisie is trying to be kept from increasing their capital. To summarise, Jonathan experiences in the Count's castle are similar to the alienating and exploitative mechanisms of capitalism; later he switches from the role of victim to that of protector and, like Mina, survives and emerges from the

events as a human being.

Just as the labourers are trapped by the capitalist constraints, which keeps them locked in an everlasting struggle for survival, the characters in *Dracula* are trapped in the Count's spell, too. The resulting distractions and the omnipresent "harsh reality" of their lives make it a particular challenge for both the workers and the characters to develop an awareness of their own situation and to organise themselves to rebel against and free themselves from the structures of the bourgeoisie and Dracula respectively (Morissette 640). Jonathan Harker and Lucy Westenra are both trapped in Dracula's dominion. Jonathan and Lucy are trying to survive, but Lucy does not notice the influence Dracula has over her. Jonathan realises that he is a prisoner in Dracula's castle (Stoker 33), but he cannot do anything against Dracula on his own. Moreover, Lucy becomes increasingly weaker as Dracula consumes her blood.

However, no one realises this at first. Dr Seward reports to Arthur Holmwood in a letter that "there must be a cause somewhere" (122). Ultimately, there is no rescue for Lucy, as neither she can help herself nor the others, but the other characters recognise the threat and try to find a solution. The characters' helplessness towards Dracula's terror leads to an increased search for protection, which also manifests in religious practices, as explained in the next paragraph, before they finally know how to distract him.

Religious practices and symbols are a recurring theme in *Dracula*: religion is instrumentalised to calm the characters and distract them from the real threats, such as capitalism embodied by the vampire. The fact that religion does not seem to help Van Helsing and the other characters can be explained by Karl Marx's idea of religion as "the *opium* of the people" (Marx, "Introduction" par. 4). The term refers to the idea that religion is often used to calm the masses and distract them from their existing problems by promising "future rewards in the afterlife in exchange for enduring earthly hardships in the present" (Morissette 640). Opium is also used as a painkiller and narcotic and therefore only a short-term escape.

Moreover, both capitalism and *Dracula* show a clear decoupling of religion and social realities. Religious symbols often serve as protective shields, but they cannot change the underlying social power structures and inequalities. In *Dracula*, there are many references regarding the belief in religion as distraction

and protection against Dracula. As the reader sees right at the beginning, the wife of Jonathan Harker's landlord hands him her crucifix as he leaves them to go to Dracula's castle (Stoker 11). She wants to help him and give him protection from Dracula, of whom she herself is very afraid. Another example in the text is when Jonathan cuts himself shaving, his neck bleeds and Count Dracula tries to grab his throat (Stoker 33). Jonathan turns away, leaving Dracula only touching the chain of the crucifix (33). Dracula's "demoniac fury," which occurs because of the blood, causes an "instant change" when the chain is touched and disappears immediately (33). Jonathan is able to fend off the Count briefly, but the crucifix does not further harm him. One more textual evidence is seen in Jonathan's escape, which ends at the Hospital of St Joseph and Ste Mary in Budapest (Stoker 109). The sender of the letter is Sister Agatha, who prays for him and Mina, for "many, many happy years for" (110) them. Jonathan believes he is safe from Dracula under the roof of the Christian hospital and marries Mina there (115). They are married by a "chaplain of the English mission church" (115). However, the hospital and the marriage in Transylvania are only a temporary protection from Dracula, as the Count catches up with the couple in England. In the course of the novel, Van Helsing, Dr Seward, Arthur Holmwood, and Quincey Morris are also able to defend themselves from Lucy with a crucifix when Lucy tries to convince Arthur to come into her arms (Stoker 226). When Van Helsing stops Arthur from going to Lucy by walking between them with the crucifix held out, Lucy immediately retreats (226). Nevertheless, even this defence is only a temporary protection.

The men and the inhabitants of London, but above all the children, are only safe from Lucy once she has finally died. The same applies to Dracula. In conclusion, there are several reasons why the religious dimension does not offer the characters any help. Faith offers the characters brief protection, but the short-term success only numbs the fear of Dracula. Dracula escapes religious influence and thus demonstrates the ineffectiveness of religious moral concepts against superior forces, just as moral concepts are subordinate to power structures in capitalist society. The only way out is to tackle the problem directly: the destruction of Dracula, and thus of the capital.

It is important, however, that both in *Dracula* and in real socio-economic

struggles, there is a point when resistance to seemingly insurmountable forces arises. Just as the working class can stand up against the dominance of the bourgeoisie by organising as a union (Marx and Engels 36-37), the vampire hunters eventually confront Dracula, despite his apparent strength, symbolizing the vampire hunters against the big capital. The turning point is when Dracula invades Mina and Jonathan Harker's room and forces Mina to drink his blood (Stoker 300). Mina has no chance of breaking free, she has fallen under Dracula's spell. Dr Seward compares this event with a "child forcing a kitten's nose into a saucer of milk to compel it to

drink" (300). He, Van Helsing, Quincey Morris and Arthur Holmwood watch this helplessly until the Count disappears (301). After Mina comes back to reality and Jonathan wakes up from his paralysis, Van Helsing calms the shocked couple and calls for a consultation of the circle (303). The next morning, they discuss their next step, Mina as Dracula's last victim is not to be excluded from the consultation, "no matter how painful" (309). The skills of the New Woman are appreciated here, albeit somewhat reluctantly, as the men themselves would like to prove their abilities. However, the vampire hunters know that Mina's mental connection to Dracula is important in order to defeat him. Consequently, the five men and Mina unite all their forces to take on the powerful Dracula. The group of vampire hunters, which can be compared to a workers' union, gathers new strength and feels optimistic that they can defeat Dracula, despite his (financial) superiority: "The Count may have many houses which he has bought. Of them he will have deeds of purchase, keys and other things . . . he will have his book of cheques. There are many belongings that he must have somewhere" (311). They decide to find the fifty boxes filled with earth, because these boxes with "sacred" (317) earth are safe places for Dracula to retreat and strengthen himself. If the hunters succeed in ensuring that Dracula no longer has access to the boxes, they will deprive Dracula of the opportunity to gather important life force. The final battle takes place in Transylvania, as Dracula tries to escape the rise of the proletariat by running away from England. On his return journey to his castle, the Count has helpers who make the men's fight harder, but at the same time represent Dracula's weakness in daylight. Although Van Helsing and the others seem very well prepared and superior to

the Romani with their Winchester rifles, the count's fighters defend Dracula in the coffin, using knives and pistols (399).

Quincey Morris and Jonathan Harker finally manage to destroy Dracula, Jonathan cuts off his head with his kukri knife and Quincey stabs him in the heart with his bowie knife. This seems to be the right way to destroy Dracula, because "the whole body crumbled into dust and passed from" the vampire hunters' sight (401). The vampire, who embodies the bourgeoisie and sucks the blood or life out of people, is thus eliminated and Mina, the other victims, and the helpers are free, because the bourgeoisie can only increase their capital as much as it has workers to multiply it. This means that Dracula can only grow and gain vitality for as long as he can exploit people. As they offer resistance against this, Dracula's time has come.

However, a battle also claims victims: Quincey Morris is critically injured by a Romani and dies. To sum up, this victory over Dracula represents the triumph of the working class over the bourgeoisie and capital. Furthermore, it underlines the importance of collaboration in the fight against overpowering opponents.

In conclusion, it can be said that Bram Stoker's *Dracula* illustrates the tension between exploiter and exploited expressed by the vampire and his victims and that this can be transferred to the capitalist system. Dracula embodies the bourgeoisie, while his victims, in particular Lucy, Mina, and Jonathan, are representatives of the proletariat. The depiction of Dracula's intangibility and the characters' alienation, commodification, and exploitation reflects the effects of the capitalist system on the working class. All of these three characters analysed suffer from Dracula's exploitation, are commodified and alienated from themselves. For Lucy there is no final salvation, she has turned into a vampire, while Mina is ultimately cured of her vampire symptoms by Dracula's death. Unlike the two of them, Jonathan has never lost his humanity. By fighting the vampire together, the protagonists finally manage to fend off the threat together, just as the proletariat in the form of a union also fights against the bourgeoisie. *Dracula* is more than just a gothic novel; it reflects the social anxieties and conflicts of its time. The victory over Dracula offers hope for a future in which humanity liberates itself from the chains of capitalism, works

together for and establishes a fairer society. The downsides of capitalism, such as the exploitation of people and the ever-growing gap between rich and poor, are topics that remain relevant. It is highly questionable whether society will be able to build a future in which exploitation and oppression can be successfully combated.

WORKS CITED

AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. U of Chicago P, 1995.

BARBER, Paul. "Forensic Pathology and the European Vampire." *Journal of Folklore Research*, vol. 24, no. 1, 1987, pp. 1–32. JSTOR, www.jstor.org/stable/3814375. Accessed 13 Aug. 2023.

HINDLE, Maurice. "Introduction." *Dracula*. Edited and with an introduction and notes by Maurice Hindle, preface by Christopher Frayling. Penguin Classics, 2003.

INOUE, Yoshitaka. "Contemporary Consciousness as Reflected in Images of the Vampire." *Jung Journal: Culture & Psyche*, vol. 5, no. 4, 2011, pp. 83–99. JSTOR, doi.org/10.1525/jung.2011.5.4.83. Accessed 13 Aug. 2023.

JOHNSON, Judith E. "Women and Vampires: Nightmare or Utopia?" *The Kenyon Review*, vol. 15, no. 1, 1993, pp. 72–80. JSTOR, www.jstor.org/stable/4336803. Accessed 13 Aug. 2023.

LUCKHURST, Roger. "Introduction." *The Cambridge Companion to Dracula*, edited by Roger Luckhurst, Cambridge UP, 2017, pp. 1–8.

MARX, Karl, and Friedrich Engels. *Manifesto of the Communist Party*. Edited by Andy Blunden, Marxists Internet Archive, 2010.

MARX, Karl. "Introduction." *A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right*, edited by Joseph O'Malley, Cambridge UP, 1970. Marxists Internet Archive, www.marxists.org/archive/marx/works/1843/critique-hpr/intro.htm. Accessed 19 Sep. 2023.

MARX, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*. Translated by Samuel Moore and Edward Aveling, edited by Friedrich Engels, vol. 1, Progress Publishers, 2015.

MORETTI, Franco. "The Dialectic of Fear." *New Left Review*, no. 136, 1982, pp. 67–85. KNARF, knarf.english.upenn.edu/Articles/moretti.html. Accessed 15 Aug. 2023.

MORISSETTE, Jason J. "Marxferatu: The Vampire Metaphor as a Tool for

Teaching Marx's Critique of Capitalism." *PS: Political Science and Politics*, vol. 46, no. 3, 2013, pp. 637–42. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43284400. Accessed 13 Aug. 2023.

NEOCLEOUS, Mark. "The Political Economy of the Dead: Marx's Vampires." *History of Political Thought*, vol. 24, no. 4, 2003, pp. 668–84. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/26220011. Accessed 25 May 2024.

SENF, Carol. "Dracula and Women." *The Cambridge Companion to Dracula*, edited by Roger Luckhurst, Cambridge UP, 2017, pp. 114–122.

STOKER, Bram. *Dracula*. Edited and with an introduction and notes by Maurice Hindle, preface by Christopher Frayling. Penguin Classics, 2003.

TYSON, Lois. "Marxist Criticism." *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. 3rd ed., Routledge, 2015, pp. 51–78.

WARWICK, Alexandra. "Dracula and the Late Victorian Gothic Revival." *The Cambridge Companion to Dracula*, edited by Roger Luckhurst, Cambridge UP, 2017, pp. 39–54.

WICKE, Jennifer. "Vampiric Typewriting: *Dracula* and Its Media." *ELH*, vol. 59, no. 2, 1992, pp. 467–93. *JSTOR*, doi.org/10.2307/2873351. Accessed 18 Jan. 2022.

ORGANIZADORES

LARA FERREIRA SILVA DIAS



Professora Assistente DE de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Estadual do Piauí- UESPI. Coordenadora de Projetos da Secretaria de Educação do Estado do Piauí - SEDUC/PI. É membro do grupo de pesquisa EntreSaberes docentes, linguísticos e literários (UESPI) e do Club de Leitura de Literatura Contemporânea (UFPI). É doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí.

Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí; Licenciada em Letras (Inglês) pela Universidade Federal do Piauí. É co-autora de dois livros didáticos de língua inglesa - The Start Book (basic) e Hyper Book (advanced) - emitidos pela franquia British and American. Atuou na educação básica (instituições públicas e privadas - professora e coordenadora), em escolas de idiomas e no ensino superior como professora e coordenadora pedagógica (IFPI/UFPI/ UNINASSAU/ UNAMA).

Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/1189636177092758>

VANESSA DE CARVALHO SANTOS



Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCL/UFRJ), com período sanduíche na Universidade de Bergen, na Noruega. Mestra em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Graduada em Letras- Língua Inglesa e Literatura Inglesa pela mesma instituição, onde foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e aluna pesquisadora do programa Iniciação Científica Voluntária (ICV). Já atuou como professora

substituta de Língua Inglesa, durante a graduação, da Secretaria de Educação do Estado do Piauí (SEDUC), como professora de inglês e coordenadora de Línguas Estrangeiras na Escola Cidadão Cidadã, assim como professora de inglês e coordenadora Teens da British and American English School, ambas na cidade de Teresina.

Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/3855279738200881>

THIAGO FELICIO BARBOSA PEREIRA



Possui graduação em Letras - Português pela Universidade Estadual do Piauí (2011). Possui o Título de Especialista em Docência do Ensino Superior. Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal do Piauí – UFPI e doutorando em Letras pela mesma instituição. Atuou como docente nas seguintes instituições: UESPI, UEMA, IFMA, UFPI, IFPI, Afya, FGV e Uninovafapi. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente no seguinte tema: literatura.

Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/4115744642693761>

