

## Camões

### Amor: um desconcerto do mundo

André Luiz de Freitas Dias<sup>1</sup>

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Luiza Scher Pereira<sup>2</sup>

#### RESUMO:

O presente ensaio tem como intuito demonstrar por meio da lírica camoniana o amor como desconcerto do mundo. Os tratamentos dados à lírica de Camões são quase sempre atribuídos de uma bipartição ora como amorosa, ora como desconcerto, contudo cremos ser possível encontrar amor e desconcerto conjuntamente, trazendo à tona as características maneiristas do Poeta e uma possível abertura na leitura de sua obra.

#### Palavras-chave:

Camões; Lírica; Amor; Desconcerto; Maneirismo

“(…) nommer un object c’est supprimer lês trois quarts de la jouissance du poème,  
qui est aite du bonheur de deviner peu à peu: lê sugerer... voilà lê revê...”<sup>3</sup>

Mallarmé

“A poesia toda estava do lado da inteligência.  
Cada época tem seu próprio sentimento poético”

Umberto Eco

#### 1-

Investir esforço sobre a lírica de Camões, ainda que em um primeiro instante nos pareça tarefa inglória considerando a extensa e fecunda fortuna crítica, também resulta em prazer e deslumbramento. A obra camoniana é uma perfeita representação das idéias gerais à entrada dos tempos modernos que, como nas palavras de Massaud Moisés no prefácio de uma seleção, nos indica: “(...) o Poeta está voltado para o seu tempo, como lugar histórico onde seus poemas

---

<sup>1</sup> Graduando em Filosofia, UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora

<sup>2</sup> Professora da Universidade Federal de Juiz de Fora.

<sup>3</sup> “(...) denominar um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feita da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo... eis o sonho...”

decorrem ou de que recebem certos influxos; ou para o seu próprio ‘eu’, como lugar metafísico onde se arma e se desenvolve seu drama de angústia e interrogação.” (MOISÉS, Massaud, 1976, p.26)

Camões é o homem com os olhos no tempo e nas alterações provocadas por ele. Uma poética dotada de força e invenção; poética viva, passível de atualizações e ainda rica em novidade.

Todo desdobramento das descobertas feitas durante as grandes navegações, as invenções e revisões técnicas do mesmo período, a liberdade do pensamento e a Filosofia aproximada do Homem, nos coloca em contato com a Renascença e entrada na Modernidade. O restabelecimento do contato com as idéias da antiguidade foi condição indispensável para o florescimento intelectual e cultural dos povos europeus, e Camões, verdadeiro produto do ideário renascentista, tornou-se consciente do seu percurso poético unindo magistralmente a tradição medieval e a revolução literária seqüente: “(...) como nenhum outro, Camões soube realizar a síntese entre a tradição literária portuguesa (ou antes, peninsular) e as inovações introduzidas pelos italianizantes” (SARAIVA, 2001, p. 313) consolidando uma obra única.

*“(...) a qualidade única de uma obra de arte não deve ser procurada em uma idéia concebida por ato de graça e independente da experiência e da natureza: convergem na arte todas as nossas experiências vividas, reelaboradas e resumidas segundo normais processos imaginativos. O que torna a obra única é o modo pelo qual esta reelaboração se concretiza e se oferece à percepção, através de um processo de interação entre experiência vivida, vontade de arte e legalidade autônoma do material no qual se trabalha.” (ECO, 1989, p. 147)*

## 2-

A lírica camoniana, como indica a fortuna crítica, tem como característica (claro, numa abordagem superficial) uma espécie de bipartição: ora de feitio sob a ordenação da medida velha (herança do cancionero, uma lírica redondilhar), ora tomada pela medida nova (os sonetos, uma herança petrarquiana). O trânsito poético de Camões nas mais variadas modalidades do metro

demonstra sua versatilidade e acuidade, tanto no tratamento mais tradicional, quanto na sofisticação da lírica moderna de então. Contudo ateremos a análise sobre alguns sonetos, atentados ao que nos diz Saraiva:

“No soneto atinge o poeta uma admirável e rara variedade. Deve advertir-se que, pela sua brevidade e pela sua estrutura, o soneto se presta a exercícios de engenho, como o vilancete e outras formas tradicionais; embora, por outro lado, a sua disposição em duas quadras e dois tercetos favoreça um discurso em tese e antítese, seguidas de conclusão e desfecho sentencioso; e, por outro ainda, essa mesma brevidade seja apropriada a uma grande concentração emocional.” (SARAIVA., 2001, p. 317)

A crítica costuma definir a lírica de Camões em dois movimentos distintos, sendo uma com predominância pela temática amorosa e outra voltada para o “desconcerto do mundo”, espécie de grande reflexão sobre o homem e o seu lugar propiciado pela Modernidade.

Numa definição sobre o desconcerto como problema central camoniano, encontramos uma espécie de interseção em como o amor é tratado. Sobre essa problemática (o desconcerto) Saraiva afirma:

*“(...) não correspondência entre os anseios, os valores, as razões e a realidade da vida social e material; problema tanto mais árduo quanto a filosofia platônica assenta sobre o mundo sobre as Idéias e delas faz tudo derivar. Este problema sente-o compenetradamente o Poeta, está no âmago de seu próprio existir e não em simples congeminações sobre a matéria objetiva, como são os tópicos filosóficos ou as convenções sociais. O desconcerto do mundo reside na própria relação entre ele, como pessoa paradigmática, e um destino com que ele se encontra e que, ao mesmo tempo, lhe é opaco.” (id. ib., 2001, p. 323)*

Apesar de Saraiva entender o “desconcerto” como estrato separável do tema amoroso, nós, com o recorte a ser apresentado, acreditamos que, em alguns momentos, Amor e Desconcerto, se encontram sob a regência de mesmo signo; com efeito, uma espécie de amor como desconcerto do mundo; vislumbrado também como anseio, também no cerne da sua

existência; o amor também como “destino com que ele se encontra”, depara, e conjuntamente “lhe é opaco”.

Essa opacidade possivelmente estaria acordada ao caráter maneirista da forma camoniana, melhor, não só na forma, mas no tratamento do conteúdo, citamos:

*“(...) comum ao maneirismo em todas as artes é a mescla do real e do irreal, a tendência a contrastes drásticos e a preferência por contraposições insolúveis; o gosto pela dificuldade e os paradoxos, assim como a atitude intelectualista e a mentalidade irracional. Tais peculiaridades não são, com efeito, de natureza essencialmente formal, antes se relacionam diretamente com a concepção de mundo, o sentimento vital e a filosofia da época.” (HAUSER., 1974, P.22-3)*

E ainda, ampliando a definição “(...) No maneirismo, em que o instrumento de expressão e o elemento em que se move a representação é em certa medida um fim, assim como um meio, um conteúdo, assim como forma, isso ainda é mais patente do que em qualquer outra parte.” (id., 1993, p.386)

Tudo coadunado a uma forma nova de expressão, os sonetos ao modo Petrarquiano, que em Camões são ampliados em dimensões outras e direção diversa, ganhando nova tonalidade, uma diferente nota. Hauser nos atenta: “O maneirismo (...) provoca uma nova complicação na dialética amorosa, obscurecendo a linguagem dessa lírica, que em Petrarca se havia feito relativamente clara e direta.” (id., 1974, p.40)

A metáfora cumpre assim um papel determinante, uma intensa discussão no cerne da linguagem como antes não havia sido visto, considerando que o maneirismo é um estilo mais “sofisticado, refletivo, fragmentado, saturado de experiências culturais”. Ao passo que, na discussão da linguagem, Hauser afirma:

*“(...) a linguagem não é apenas o meio de expressão; não apenas o princípio e o fim de uma conformação artística; é também a fonte de inspiração (não apenas formal), mas feita na matéria e na vivência. A literatura no maneirismo não é apenas, como todas as outras, uma*

*arte vinculada à palavra e cujas raízes se fazem na linguagem, mas é também uma arte que surge no espírito da linguagem; uma arte que não tanto comporta um conteúdo na linguagem, quanto como extrai (deriva) dela mesma.” (id. ib., 1974, p.40)*

O que nos remete a uma reflexão poética de Drummond sobre Camões em “A Paixão Medida” no poema “História, Coração, Linguagem”: “Tu és a história que narraste, (...) / (...) És a linguagem.”

### 3-

Até o momento tratamos definir o plano geral em que a lírica de Camões opera. Partiremos agora para a análise sistemática de alguns sonetos, a fim de demonstrar o amor como desconcerto do mundo. A lírica como temática amorosa de Camões, além de profícua, não se mantém apartada do mundo em que o poeta vive e experiencia, o que por si só já justificaria a hipótese; contudo, demonstraremos a evolução desse pensamento, nos debruçando sobre os temas centrais camonianos.

Num primeiro instante analisaremos “Eu cantarei de amor tão docemente”, em que a temática amorosa é latente e ainda carrega, mesmo que residualmente, aspectos de uma herança do cancionero popular. Em seguida veremos “Quando a suprema dor muito me aperta” lido como desconcerto do mundo. Como exemplo de estilo maneirista, leremos: “Coitado! Que em um tempo choro e rio”, para enfim culminar em “Sempre a Razão vencida foi de Amor”, encontrando amor e desconcerto.

Acreditamos essa ser a melhor forma de demonstrar o pretendido para que “ (...) uma nova dialética entre obra e intérprete, deva ser tomada aqui em virtude de uma convenção que nos permita fazer abstrações de outros significados possíveis e legítimos da mesma expressão.” (ECO., 1971, 39-40)

### 4-

No primeiro quarteto de “Eu cantarei de amor tão docemente”<sup>4</sup>, o poeta nos apresenta um modo, já explícito no primeiro verso, de como vai encarar o tema aludindo a tradição do cancionero com o verbo óbvio “cantar”. Sendo um quarteto de apresentação temática indica os “termos” com que vai lidar, que mesmo “em si tão concertados” o avanço hiperbólico de “dois mil acidentes” pede essa espécie de nova percepção: “Faça sentir ao peito que não sente”.

No segundo quarteto há uma continuidade de ação tentando nos tornar despertos, sugerindo novamente uma percepção, agora pictográfica, mas uma pictografia que não se revela completamente: “Pintando mil segredos (...)”. A ausência de clareza, de não-revelação completa é demonstrada nos paradoxos dos versos seguintes: “Brandas iras (...) / Temerosa ousadia (...)”. A “pena ausente”, ao tempo que nos revela a leveza, não havendo qualquer tipo de sanção na experimentação sensorial, ganha uma possibilidade nova, sendo a “pena” o instrumento do poeta na execução do poema, e essa ausência justifica a impossibilidade de desvelar completamente o amor.

No primeiro terceto, há citação explícita ao modo de execução tradicional e popular, usando “Senhora” como um aspecto de vassalagem utilizado nas “cantigas de amor”, em que o “desprezo honesto”, a ação do olhar (aqui não do poeta, mas da Senhora), é qualificada contraditoriamente em “branda e rigorosa”; e é entre essa suavidade e rigidez que o poeta retoma a ação satisfazendo-se em dizer “a menor parte”. Entretanto para “cantar” o gesto da Senhora, ainda que só dizendo a menor parte, o poeta nos adverte, impõe obstáculo para sua “composição alta e milagrosa”, por não estar preparado, faltando nele “engenho e arte”, numa atitude de submissão à idéia do feminino fundadas no estilo da tradição redondilhesca.

Em “Quando a suprema dor muito me aperta”<sup>5</sup> encontramos a discussão com o

---

<sup>4</sup> Eu cantarei de amor tão docemente / Por uns termos em si tão concertados, / Que dois mil acidentes namorados / Faça sentir ao peito que não sente. // Farei que amor a todos avivente, / Pintando mil segredos delicados, / Brandas iras, suspiros magoados, / Temerosa ousadia e pena ausente. // Também, Senhora, do desprezo honesto / De vossa vista branda e rigorosa, / Contentar-me-ei dizendo a menor parte. // Porém, para cantar de vosso gesto / A composição alta e milagrosa / Aqui falta saber, engenho e arte.

<sup>5</sup> Quando a suprema dor muito me aperta, / Se digo que desejo esquecimento, / É força que se faz ao pensamento, / De que a vontade livre desconcerta. // Assim, de erro tão grave me desperta / A luz do bem regido entendimento / Que mostra ser engano ou fingimento / Dizer que em tal descanso mais se acerta. // Porque essa própria imagem, que na mente / Me representa o bem de que careço, / Faz-mo de um certo modo ser presente. //

desconcerto do mundo. No primeiro quarteto, sempre uma anunciação, o poeta nos indica o encurralamento dos tempos novos no primeiro verso. A vontade livre do novo homem é um aprisionamento nos moldes da razão, uma corrente de forças maior, gerando o desconcerto desse desejo de apagamento: “Se digo que desejo esquecimento / É força que se faz ao pensamento”, no que Cristiano Martins observa: “(...) o espírito humano não se satisfaz com essa idealidade sistemática e retorna dolorosamente às coisas concretas.” (MARTINS, 1981, p. 53)

Do “erro tão grave” despertado (o desejo, o esquecimento), é “A luz do bem regido entendimento” que revela ao poeta que não é possível o descanso nessas paragens nos versos seguintes: “Que mostra ser engano ou fingimento / Dizer que em tal descanso mais se acerta”. O mundo é o lugar da ilusão, do intratável; uma leitura platônica, como nos diz Eco: “Durante o desenvolvimento da estética antiga, o conceito platônico de Idéia, útil originariamente para desvalorizar a arte, torna-se aos poucos conceito estético apto a significar o fantasma interior do artista”. (ECO, 1989, p. 146) Que é confirmada no primeiro terceto: “ Porque essa própria imagem, que na mente / Me representa o bem de que careço / Faz-mo de um certo modo ser presente.”. Sendo o “bem” de que carece o poeta, aquilo cuja posse (física ou espiritual) julga ser conveniente ao progresso do homem. No último terceto: “Ditosa é, logo, a pena que padeço / Pois que da causa dela em mim se sente / Um bem que, inda sem ver-vos, reconheço”; a felicidade tão propalada pelos tempos da modernidade é a pena de que o poeta padece, colocado em dúvida permanente, ainda que sentindo já os efeitos dos movimentos do tempo, que reconhece, ainda que não veja.

Em “Coitado! Que em um tempo choro e rio”<sup>6</sup>, encontramos aspectos maneiristas nos constantes paradoxos e elementos contraditórios (chora e ri; alegre e entristece; confia e desconfia), como também a mescla entre real e irreal, numa espécie de contraposição ao ideário

---

Ditosa é, logo, a pena que padeço, / Pois que da causa dela em mim se sente / Um bem que, inda sem ver-vos, reconheço.

<sup>6</sup> Coitado! Que em um tempo choro e rio; / Espero e temo, quero e aborreço; / Juntamente me alegre e entristeço; / De uma cousa confio e desconfio. // Avô sem asas; estou cego e guio; / E no que valho mais menos mereço / Calo e dou vozes, falo e emudeço, / Nada me contradiz, e eu me aporfio. // Qu’ria, se ser pudesse, o impossível; / Qu’ria poder mudar-me, e estar quedo; / Usar de liberdade, e ser cativo; // Qu’ria que visto fosse, e invisível; / Qu’ria desenredar-me, e mais me enredo: / Tais os extremos em que triste vivo!

humanista. O poeta no último verso do primeiro quarteto nos dá a chave de funcionamento mental do humano do seu tempo, se de cada coisa confia e desconfia, só há modo de revelação na experiência.

No segundo quarteto, ainda mantendo essa dúbia visão no encadeamento de elementos contraditórios, há uma demonstração velada de que nem tudo é confiável nesse novo mundo. Mesmo com os avanços do homem sobre a natureza, é guiada por um cego. Não há exata iluminação e diz no próximo verso: “E no que valho mais menos mereço”. O que nos possibilita certo desmonte: no que o poeta mais vale, menos merece; ou no que vale, mais menos merece.

Os tercetos finais, sob o regimento das contradições e paradoxos, o poeta é estado de dúvida, tanto quer a mudança, mas quer o estável, o imóvel (“Qu’ria poder mudar-me, e estar quedo”) e criatura de desejo não consegue desenovelar-se da condição, demonstrando com algum pesar “Tais os extremos em que triste” vive.

É a antecipação de uma discussão com o tempo dentro do próprio tempo, é o poeta falando de dentro a angustiada condição em que o homem foi empurrado pela evolução da razão. Não é, contudo, uma poética da des-razão que Camões realiza, antes utiliza os instrumentos dela para combatê-la, citamos Saraiva: “Com imagens-símbolos formulares, consegue impor por momentos ao espírito do leitor um senso do real bem diferente do senso comum: certas qualidades tornam-se coisas substantivas, se não mesmo elementos ou essências (...)” (SARAIVA, 2001, p.315) E ampliando a discussão, Eco nos diz:

*“Mas a temática de uma idéia em si perfeita, a ser realizada na obra, atormentou longamente a estética moderna, e a discussão sobre este tema foi fecunda em aprofundamentos e conscientizações. Tanto que transmite ao Renascimento e ao maneirismo esta temática, e com exceção de sua expressão mais importante, ou seja, a teoria aristotélica da arte, ela não consegue explicar o fenômeno da ideação de modo satisfatório; isto é, de modo a oferecer indicações à discussão posterior.” (ECO, 1989, p. 147)*

Após demonstrar algumas variações temáticas no cerne da poética camoniana, chegamos agora ao amor como desconcerto do mundo. Acreditando ser Amor e Razão dois elementos que

se antagonizam, em “Sempre a Razão vencida foi de Amor”<sup>7</sup> é desconcertante o desenvolvimento do soneto, visto que, o Amor faz uma espécie de concessão no primeiro quarteto. Numa espécie de citação ao modo como a Razão é tratada pela tradição, o coração pede para ser vencido, e não há caso maior. A Razão ganha um lugar destacado, numa espécie de “(...) projeção metafísica, à sua idéia, à sua imagem. Áspera demais, as vezes, a realidade não se conforma com o esquema ideológico das correspondências, e passa a reivindicar intratável seus direitos.” (MARTINS, 1981, p. 51)

No segundo quarteto o poeta discute nesse escambo a nova motivação da poética (Novo modo de morte, e nova dor!), admira, mas sente o estranhamento, entendendo que o Amor cede lugar à Razão por perder “forças e afeição”, e a pena (signo máximo) deve ficar atenta ao rigor da forma. É uma ciência poética nova que surge, como nos indica Eco:

*“(...) é sempre arriscado sustentar que a metáfora ou o símbolo poético, a realidade sonora ou a forma plástica constituem instrumentos de conhecimento do real mais profundos do que os instrumentos proporcionados pela lógica. O conhecimento do mundo tem na ciência seu canal autorizado, e toda aspiração do artista à vidência, ainda que poeticamente produtiva, contém sempre algo de equívoco.”* (ECO, 1989, p. 54-5)

No primeiro terceto, indica que o desejo não é uma fraqueza, mas sim um motivo (“nunca houve fraqueza no querer”). O aspecto conflitivo permanece. O desconcerto se afigura no desenvolvimento da teoria Amor versus Razão. A Razão pleiteando o seu lugar, antes impossível de ser cedido, encontra agora a cessão em um jogo entre a alma do antigo e a alma do novo, mas não é cessão pacífica, antes um combate: “Um contrário com outro por vencer”.

No fechamento, a constante adversativa camoniana nos mostra que a Razão vence, mas o poeta dribla a convenção do real e transforma a Razão em incerteza, e o ceticismo é uma

---

<sup>7</sup> Sempre a Razão vencida foi de Amor; / Mas, porque assim o pedia o coração, / Quis Amor ser vencido da Razão. / Ora que caso pode haver maior! // Novo modo de morte, e nova dor! / Estranheza de grande admiração, / Que perde suas forças e afeição, / Por que não perca a pena o seu rigor! // Pois nunca houve fraqueza no querer, / Mas antes muito mais se esforça assim / Um contrário com outro por vencer. // Mas a Razão, que a luta vence, enfim, / Não creio que é razão; mas há de ser / Inclinação que eu tenho contra mim.

constante do desconcerto do mundo. A luta vencida, por essa Razão transformada é a “inclinação” que o poeta tem contra ele mesmo, citando Saraiva livremente, Camões constrói “um esboço da própria marcha de dois pés, o pé do real e o pé do ideal, o definido e o indefinido, das ânsias em que o desejo vai, afinal, constantemente recriando como coisa humana”. (SARAIVA, 2001, p. 322)

## 5-

Investigamos o funcionamento temático da lírica camoniana por meio dos sonetos arbitrados no presente trabalho. Tentamos encontrar o amor como desconcerto do mundo, para concluir que a poética camoniana é carregada de elementos conjunturais, não podendo ser por completo dissociadas.

Citamos Cleonice Berardinelli, crendo ser o que melhor define a poética de Camões:

*“Como todo artista de exceção, ele é o vate, aquele que antecipa, tornando-nos impossível apor-lhe um rótulo, pois que muitos lhe convêm e nenhum o define. E é exatamente isso que dificulta a nossa tarefa de apreender-lhe apenas a dimensão tradicional: as várias dimensões de sua obra coexistem, interpenetram-se, completam-se e raramente se podem isolar.”*  
(BERARDINELLI, 1973, p. 64)

A poesia de Camões é ainda de uma vivacidade impressionante, que mesmo tendo sido tratada com os olhos em um tempo específico, ainda são permanentes como objeto para questões ainda atuais. Seja no cerne da linguagem, ou sob aspectos temáticos, sendo relevante o tratamento dado por Camões ao homem.

Eco nos esclarece:

*“A arte, mais do que conhecer o mundo produz completamente do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, se não como substituto do conhecimento científico, como metáfora epistemológica: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete – à guisa de similitude, de metaforização,*

*resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vêem a realidade.” (ECO, 1989. p. 54-5)*

O Amor como símbolo do desejo, gerador das contradições que ainda vigoram e a que somos submetidos, o desconcerto do mundo em que ele vivia, possivelmente ainda figuram como questões em nossos dias. Mesmo o homem tendo evoluído no pensamento, se combate numa espécie de autofagia, com todas as contradições e paradoxos de uma ciência que avança, mas que encurrala os sentidos humanos. Por isso Camões é um poeta para-além do seu próprio tempo.

## **BIBLIOGRAFIA:**

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Nova Reunião: 19 livros de poesia”. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; Brasília: INL, 1983

BERARDIBELLI, Cleonice. “Estudos Camonianos”. Rio de Janeiro: MEC – Departamento de Estudos Culturais – Programa Especial UFF-FCRB, 1973

CAMÕES, Luís Vaz de. “Lírica”. Organização, Prefácio e Notas de Massaud Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1976

ECO, Umberto. “Arte e Beleza na Estética Medieval”. Trad. de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989

\_\_\_\_\_. “Obra Aberta”. Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971

HAUSER, Arnold. “Origen de la Literatura y Del Arte Modernos”. Tomo III: Literatura y Manierismo. Trad. de Felipe González Vicenz. Madrid: Ediciones Guadarrama Colección Universitária de Bolsillo; Punto Omega, 1974.

\_\_\_\_\_. “Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna”. Trad. de J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993

MARTINS, Cristiano. “Camões: Temas e Motivos da Obra Lírica”. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1981

PEREIRA, Terezinha Maria Scher. “História e Linguagem em Os Lusíadas”. *In*: Via Atlântica / Publicação da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa; Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade da São Paulo – n. 4 (2000). São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2000

SARAIVA, A. J. e LOPES, Oscar. “História da Literatura Portuguesa”. Porto, 2001

## **Diálogos e Convergências na Escrita de Autoria Feminina em Países da África de Língua Portuguesa e da Diáspora Africana do Brasil**

Gabriela Cristina Ferreira<sup>1</sup>  
Jussara do Amaral Silva<sup>2</sup>  
Stefane Soares Pereira<sup>3</sup>  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Enilce C. Albergaria Rocha<sup>4</sup>

**RESUMO:** Neste trabalho, destacaremos as proposições temáticas de duas escritoras africanas de língua portuguesa: Paulina Chiziane (Moçambique) e Ana Paula Tavares (Angola); e da escritora brasileira afro-descendente Conceição Evaristo. Nosso objetivo é realizar um levantamento das questões políticas e culturais das obras analisadas buscando compreender como estas questões interagem com a criação literária e estética das autoras selecionadas.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada, Identidade Cultural, Literatura Africana, Literatura da Diáspora.

Neste trabalho, destacaremos as proposições temáticas de duas escritoras africanas de língua portuguesa: uma romancista – Paulina Chiziane (Moçambique), e uma poetisa – Ana Paula Tavares (Angola); e da escritora brasileira afro-descendente Conceição Evaristo. As obras analisadas para este estudo foram as seguintes: *Ritos de Passagem* (1985), obra poética da angolana Ana Paula Tavares; os romances *Niketche: Uma História de Poligamia* (2002), e *Ventos do Apocalipse* (1999), da moçambicana Paulina Chiziane; e *Ponciá Vicêncio* (2002), de autoria da escritora brasileira Conceição Evaristo. Nosso objetivo é esboçar um primeiro mapeamento das negociações identitárias elaboradas na escrita das autoras selecionadas, buscando realizar um levantamento das questões políticas e culturais – tais como o conflito entre a tradição e a modernidade, o lugar da mulher negra na sociedade moçambicana, angolana e da

---

Trabalho apresentado e premiado no XIII Seminário de Iniciação Científica da UFJF. Este artigo insere-se na pesquisa intitulada 'Diálogos e Convergências na Escrita de Autoria Feminina em Países da África e da Diáspora Africana do Brasil', coordenada pela Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Enilce Albergaria Rocha, realizada graças ao financiamento do CNPq, Edital MCT/CNPq/PR-SMP, 45/2005 - Relações de Gênero, Mulheres e Feminismos

<sup>1</sup> Aluna do quinto período do curso de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista do Programa Voluntário de Pesquisa – PROVOQUE/PIBIC/UFJF ([crisbiela@bol.com.br](mailto:crisbiela@bol.com.br)).

<sup>2</sup> Aluna do sétimo período do curso de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – BIC/UFJF ([amaral-jussara@hotmail.com](mailto:amaral-jussara@hotmail.com)).

<sup>3</sup> Aluna do quarto período do curso de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista do Programa Voluntário de Pesquisa – PROVOQUE/BIC/UFJF ([stefane\\_a\\_docinho@hotmail.com](mailto:stefane_a_docinho@hotmail.com)).

<sup>4</sup> Orientadora. Professora de francês e literatura francesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora e do PPG/LETRAS Estudos Literários.

diáspora brasileira, a relação de gênero, o espaço privado e o espaço público (ou a casa e a rua), buscando compreender como estas questões interagem com a criação literária.

Cabe ressaltar que este estudo se insere na pesquisa intitulada “Diálogos e Convergências na Escrita de Autoria Feminina em Países Africanos e da Diáspora”, coordenada pela Profa. Dra. Enilce Albergaria Rocha, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFJF, cujo objetivo é esboçar um primeiro mapeamento das negociações identitárias na escrita de autoria feminina de países africanos de língua portuguesa, e afro-descendente do Brasil.

A romancista Paulina Chiziane nasceu em Mandjacaze, na província de Gaza, tendo crescido no subúrbio próximo a capital Maputo e iniciado sua atividade literária escrevendo ensaios para a imprensa moçambicana. Neste estudo, conforme já dissemos, analisamos dois de seus quatro romances: *Ventos do Apocalipse* (1999) e *Niketche: Uma história de poligamia* (2002). *Ventos do Apocalipse* (1999), narra a história do êxodo dos sobreviventes da aldeia de Mauáca em busca de refúgio contra a fome e os ataques da tribo rival. Durante vinte e uma noites os sobreviventes peregrinam em busca de um novo abrigo e seu caminho é cercado de tormentos causados pela fome, pelos ataques de tribos vizinhas, por doenças e morte. As palavras chocantes e incisivas utilizadas pela narradora reforçam o realismo desta narrativa, que em várias passagens nos descreve o mais aviltante nível de deterioração da sensibilidade humana, conforme, por exemplo, o seguinte fragmento, quando a narradora descreve o estado de total abandono das mães e crianças moçambicanas das periferias urbanas, e a esperança das mulheres de que colorindo seus filhos com as cores da vida dos amuletos simbólicos consigam obter para estes a proteção dos deuses e dos ancestrais:

Os bebês com mais de um ano têm o peso do tamanho de gatos, cabem numa mão aberta. São muito pretos e luzidos com cabelos alourados de fome. São fedorentos como as mães. Têm os olhos purulentos e pele ulcerada, a blenorragia e a sífilis foram seus companheiros quando ainda residiam no ventre materno. Estão todos enfeitadinhos com amuletos coloridos que orlam o pescoço, os pulsos e os tornozelos (1999: 243).

O romance *Ventos do Apocalipse*, publicado em 1999, mescla a narrativa

ficcional a narrativas da história de Moçambique enquanto colônia portuguesa e, posteriormente, como país independente tentando se reerguer no pós-guerra. A independência foi conseguida em 1975, ano do término da ditadura de Salazar, quando então se desfez a união em torno da luta pela independência e foram desencadeadas as chamadas “guerras tribais”, ou seja, as guerras entre as diferentes etnias. Tanto a construção das personagens, quanto a diversidade temática presente no romance refletem discussões fundamentais que perpassam a nação moçambicana contemporânea. São exemplos disso, entre outros, a questão da submissão da mulher e a violência doméstica, configuradas na personagem *Minosse*; a busca pela valorização das tradições africanas; a constituição da identidade nacional; os problemas enfrentados pela nação devastada pela colonização e depois pela guerra da independência; os conflitos entre etnias como obstáculo à concretização do projeto de uma nação unificada; e, a importância das diferentes línguas faladas pelas várias etnias - expressa, por exemplo, através do uso pela narradora de expressões do dialeto *chope*, falado em Moçambique. Assim sendo, a narrativa de Paulina Chiziane nos permite apreender as especificidades da problemática cultural de Moçambique e, nesse sentido, construir um novo olhar pautado no conhecimento das complexas negociações que se apresentam à emergente nação moçambicana na modernidade.

O romance *Niketche: Uma História de Poligamia*, publicado em 2002, narra a história da personagem principal *Rami*, que intrigada com as ausências constantes do marido, decide investigar as causas do seu desinteresse por ela e pela família. *Rami* descobre então, que seu marido *Tony* possui uma amante e filhos, ou seja, ele pratica a poligamia. À medida que a narrativa se desenvolve *Rami*, aos seguir as trilhas do marido, se dá conta de que *Tony*, na verdade, possui cinco famílias com cinco amantes diferentes. *Rami* articula então, um plano para desmascarar *Tony* e recebe, para este fim a ajuda das quatro primeiras amantes. A narrativa subverte então, os valores de uma sociedade tipicamente machista e poligâmica, na qual a função da mulher é cuidar da casa e dos filhos e servir ao marido. *Rami* articula o vínculo de solidariedade entre as cinco mulheres o que lhes permite trabalhar e buscar garantir seu sustento e de seus

filhos, construindo assim, a sua independência coletiva. Tornam-se, portanto, sujeitos e agentes de suas histórias de vida.

A autora brasileira afro-descendente escolhida para a nossa análise é Conceição Evaristo, e, nesse primeiro momento de nossa pesquisa, realizamos a leitura analítica de seu primeiro romance *Ponciá Vicêncio*, publicado em 2005. A autora nasceu em 1946, em Belo Horizonte, e transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde atualmente cursa o seu doutorado na Faculdade de Letras da Universidade Federal Fluminense. Na década de 80, Conceição Evaristo inteirou-se das atividades do Grupo *Quilombhoje* em São Paulo, e da publicação realizada pelo grupo - a série *Cadernos Negros* – bem como da luta dos movimentos negros pela igualdade racial, com mobilizações nas principais capitais brasileiras. As reflexões e recordações da infância da personagem *Ponciá*, mulher negra e pobre, abrem a narrativa. O recurso da memória é muito utilizado pela autora para construir as histórias de vida das personagens, e a tessitura de sua complexidade psicológica e social. Descendente de escravos africanos, *Ponciá* é habitada por um sentimento negativo de si mesma. Esta baixa estima se expressa, por exemplo, na rejeição de seu nome “*Ponciá*”. Assim, *Ponciá* passava seu tempo a refletir, tentando encontrar algum outro nome que, verdadeiramente, a identificasse. Seu sobrenome “*Vicêncio*” lhe convinha porque, afinal, era comum a todos os seus, como uma espécie de marca do destino familiar, já que provinha do antigo dono da terra. Ela o vivenciava como uma fatalidade e, fisicamente, era como “*lâmina afiada a torturar-lhe o corpo*” (2005: 29). Na obra *Ponciá Vicêncio*, Conceição Evaristo produz uma narrativa densa de significados. Sua escrita provoca no leitor um sentimento de empatia em relação aos estados interiores, aos pensamentos e à vida das personagens. A narrativa não é linear, e opera através de digressões no tempo, em um permanente ir e vir entre o passado e o presente. Assim, através das narrativas de memória, o leitor penetra nas histórias de vida das personagens e se inteira da complexidade histórica e social em que elas estão envolvidas.

No texto *Visões e percepções tradicionais*, de Honorat Aguessy, publicado em 1980, o autor aborda o papel fundamental da arte nas sociedades africanas nas quais as diversas manifestações artísticas – a estatuária, a escultura, a música, a coreografia ,

constituem formas de atividade social, criativa e libertadora. Em “*Ponciá Vicêncio*”, a personagem *Ponciá Vicêncio* e sua mãe *Maria Vicêncio* sabem trabalhar o barro. Esta ensinou àquela, que reproduz a arte aprendida. E como Aguessy argumenta, *Ponciá* utiliza-se da escultura em barro de forma libertadora, pois ao esculpir personagens tais como o avô (*Vô Vicêncio*), por exemplo, *Ponciá* desejava revivê-lo e reviver seus sentimentos - os risos e prantos, os enganos de uma existência social marginal – vivenciando esses sentimentos através da sua sensibilidade, em busca da lucidez quanto à sua própria existência social. Cabe ressaltar que também no romance “*Ventos do Apocalipse*”, da moçambicana Paulina Chiziane, a música e a coreografia estão presentes enquanto esperança coletiva. Assim, o *mbele*, ritual orientado pelas divindades e praticado com o intuito de trazer a chuva no período da seca, é uma manifestação artística que representa uma atividade social, visto que, enquanto ritual, concerne todos os habitantes da aldeia.

Na obra acima citada, H. Aguessy, baseando-se na afirmação de Claude Lévi-Strauss de que “*talvez descobramos um dia que a mesma lógica se produz no pensamento mítico e no pensamento científico, e que o homem pensou sempre do mesmo modo*” (1980: 13), defende que o *proprium africanum* da concepção do universo e da sociedade, não deve levar os africanos a considerar o seu intelecto inferior, e nem tampouco superior, ao das outras sociedades. Essa idéia pode ser observada no seguinte fragmento da fala da personagem *Sixpence*, quanto ela propõe a tolerância como necessária nas negociações identitárias dos povos da nação moçambicana, já que estas devem contemplar tanto os valores da modernidade quanto aqueles das tradições das comunidades agrárias – como, por exemplo, a inseparabilidade entre a vida e a morte:

—Gente, não é o regulo que está no centro da questão. O fulco da história é o homem. Que venham os régulos, ou reis, ou outro com qualquer outro nome. Que sejam agora, estrangeiros à tribo e ao clã. Que sejam espíritos vindos do espaço. O mais importante é que sejam homens de bem que deixem as pessoas viver de acordo com as marcas da sua identidade. Que saibam harmonizar o velho e o novo. Que sejam capazes de transmitir mensagem de paz e fraternidade entre os homens. Quero que me deixem crer que sou filho de Licalaumba e Nsilambo, primeiro homem e primeira mulher do universo da nossa tribo não filho de divindades estrangeiras. Só assim é que o povo conhecerá a dimensão da liberdade e paz (1980: 75).

Percebemos, portanto, que a escritora Paulina Chiziane dialoga em vários pontos dos dois romances estudados com a escritora Conceição Evaristo, já que esta também insere em sua uma narrativa discussões sobre a identidade cultural dos afro-descendentes brasileiros, dando ênfase ao lugar e papel histórico e social da mulher negra na nossa sociedade. Assim, a temática da violência doméstica, por exemplo, é tratada de maneira detalhada em “*Ponciá Vicêncio*”: a personagem *Ponciá* era agredida por seu marido; e, na narrativa de suas memórias, a personagem conta que seu avô, em um momento de desespero, quando três de seus filhos nascidos do “ventre-livre” foram vendidos como escravos, matara a própria mulher e, em seguida, amputara sua própria mão. Também em “*Ventos do Apocalipse*”, de Paulina Chiziane, a personagem *Minosse* representa a mulher submetida ao marido e às suas brutalidades. Assim, por exemplo, ele a incentivava a se prostituir, ou seja, a manter relações sexuais com um amante, em troca de comida para a família. A loucura é outra temática abordada pelas duas autoras. Na obra de Conceição Evaristo ela está presente nas personagens *Ponciá Vicêncio* e *Vô Vicêncio*, já citados acima, e na obra de Paulina Chiziane ela está explícita no ato extremo praticado pela personagem *Emelina*, que, para viver ao lado de um poderoso príncipe, assassina os próprios filhos.

A terceira autora estudada em nossa pesquisa é a angolana Ana Paula Tavares, que nasceu na Huíla, sul de Angola, em 1952. Formada em História, fez mestrado em Literaturas Africanas de língua portuguesa, e publicou sua primeira obra intitulada *Ritos de Passagem* em 1985. Seu segundo livro intitulado *O Sangue da Buganvília*, publicado em 1988, reúne crônicas apresentadas pela autora em um programa radiofônico na R.D.P. África, gravado na cidade de Lisboa, entre 1996 e o início de 1998. Apesar de morar atualmente em Portugal, Ana Paula Tavares participa ativamente do processo de reconstrução cultural de Angola pós-independência. Publicou também em 1999 a obra poética *O lago da lua* e, logo em seguida, a obra *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, em 2001, dentre outras publicações. Neste texto abordaremos, principalmente, sua obra poética *Ritos de Passagem*.

*Ritos de Passagem*, primeiro livro da autora, foi escrito entre 1983 e 1985, sendo publicado neste último ano. Angola estava em guerra desde 1975, ano de sua independência, quando sofreu um golpe de estado que deflagrou o conflito civil que durou até 2002, ano do advento da paz. Segundo Laura Padilha, “*Paula Tavares se debruça sobre as mulheres e crianças da Angola porque é sobre elas que a guerra incidiu de forma mais cruel.*” (2006: 207)). A escritora fala em nome das mulheres angolanas que tiveram suas vozes emudecidas tanto pelo fato de serem angolanas - e terem sofrido como todo o povo angolano, as opressões da colonização e do imperialismo econômico e cultural -, quanto por serem mulheres.

A cultura banto, base da cultura africana, transmitida de geração em geração, perpassa toda a obra. Na visão de mundo da cultura banto, todo ser vivo e todos os elementos da natureza possuem uma energia vital - uma *anima*, uma força - que deve ser respeitada. Existe uma igualdade entre os seres vivos - humanos, vegetais, animais - e entre os demais elementos da natureza - terra, fogo, água, ar e minerais. E, portanto, nós, humanos, não somos superiores aos demais seres vivos, nem aos elementos da natureza. Paula Tavares nutre seus poemas desta visão de mundo, dando vida própria às plantas e aos animais, e relacionando a natureza com os seres humanos. Assim, a partir desta escolha poética, a poetisa constrói uma tessitura semântica que irá determinar a estrutura interna de seus poemas.

O livro *Ritos de Passagem (1985)* reúne poemas que falam da sexualidade nas diferentes fases da vida da mulher. O título da obra é plural porque apresenta dois momentos distintos dentro deste processo: um momento que, em termos semânticos, está presente em toda a obra poética, e diz respeito à liberalização da palavra feminina, simbolizando o “rito de iniciação” à voz nas sociedades patriarcais; e um segundo momento em que são descritas as várias fases da vida da mulher e as respectivas mudanças por ela vivenciadas, bem como as cerimônias dos “ritos de passagem”.

Os poemas da obra são perpassados pelo tempo cíclico que rege a natureza, e que é o tempo que orienta o cotidiano dos habitantes do campo: a posição do sol, o ciclo da lua, o ciclo reprodutivo feminino e do mundo animal (gestação dos eqüinos, bovinos e suínos), a posição das estrelas, dentre outros. A obra reúne poemas que falam

da sensualidade e da sexualidade nas diferentes fases da vida da mulher enquanto processo ritual de iniciação que obedece às tradições ritualísticas étnicas do sul de Angola. O título do livro “Ritos de Passagem” refere-se a essas diferentes fases como, por exemplo, o desenvolvimento do corpo, a puberdade e a vida afetiva. Assim, Paula Tavares ousou abordar temas tabus da sociedade angolana relativos à sexualidade feminina, assumindo, assim, a voz dos vencidos.

Concluindo este recorte analítico, gostaríamos de ressaltar que através da leitura de textos teóricos, como por exemplo, *Introdução à Literatura Negra* (1998), de Zilá Bernd; *De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade e religião* (2000), de Reginaldo Prandi, que versam sobre a construção da identidade cultural dos afro-descendentes, e do romance de Conceição Evaristo, Ponciá Vicêncio, pudemos observar que diversos aspectos da nossa diáspora afro-descendente estão presentes igualmente nas culturas tradicionais de origem banto retratadas na escrita da moçambicana Paulina Chiziane, e da angolana Ana Paula Tavares. Constatamos igualmente, que a relação de dominação masculina vigente na sociedade patriarcal, e a conseqüente opressão da mulher, estão presentes nas escritas das três escritoras analisadas que colocam em relevância a voz e o lugar sócio-cultural da mulher, denunciando as opressões e discriminações, explicitadas ou não, praticadas dentro das sociedades das nações de que são porta-vozes.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AGUESSY, Honorat. Visões e Percepções Tradicionais. In: Introdução à cultura africana. Lisboa: Edições 70, 1980.

BERND, Zilá. Introdução à Literatura Negra. Leituras Afins. Brasília: Brasiliense, 1988.

CARDOSO, Cláudia Fabiana de Oliveira. P'ra La Do Cercado - Tradição e Ruptura na Poesia de Paula Tavares, Niterói, RJ: UFF. 2003.

CHIZIANE, Paulina. Ventos do Apocalipse. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

\_\_\_\_\_. Niketche: Uma história de poligamia. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

EVARISTO, Conceição. Ponciá Vicêncio. Rio de Janeiro: Mazza, 2005.

PADILHA, Laura Cavalcante . Paula Tavares: E a Semeadura das Palavras. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa. (Org.). África e Brasil: letras em laços. 1 ed. São Paulo: Yendis Editora Ltda, 2006, v. 1, p. 299-315.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade e religião. Revista USP: São Paulo, 2000. n. 46, p. 52-65.

TAVARES, Ana Paula. Ritos de Passagem. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

## Eu “Nós”, ciborgues pós-modernos?

**Mara Alice Sena Felipe\***

**RESUMO:** O trabalho aborda o papel do homem e a noção de interação com os meios eletrônicos que percorrem o inevitável caminho de construir e desconstruir conceitos. Noções como interface, interatividade, hipertexto, hipermissão, virtual, ciberespaço, cibercultura, indicam não só uma mudança no status da literatura dentro do contexto histórico e cultural, mas apontam para um novo direcionamento nas relações do homem com tudo que cria, da palavra como ordenação do pensamento ao moderno e sofisticado computador.

**Palavras-chave:** Mídia; Cultura digital; Pós-modernidade

“ O ciborgue é um tipo de eu - pessoal e coletivo - pós-moderno, um eu desmontado e remontado”

Donna Haraway

Por linhas transversais e conexas, a humanidade assistiu nas últimas décadas a impressionantes contradições na esfera da produção, da circulação e do consumo de bens simbólicos. Nunca a oferta cultural foi tão abrangente, e nunca se registrou uma oligopolização tão acentuada dos centros difusores de conteúdos. Em face da mundialização de hábitos e gostos, abalam-se as identidades clássicas entre os povos. Os laços comunitários enfraquecem-se na maré do individualismo e na exacerbação dos apelos consumistas. Ao mesmo tempo, a Internet conecta pessoas e instituições distanciadas geograficamente, e encurta os acessos a múltiplos conhecimentos.

Como o mundo chamado pós-moderno dá-se num meio que mantém grande parte da ordem capitalista – transformada e algumas vezes irreconhecível – as

---

\* Doutoranda em Estudos Literários pelo programa de pós-graduação em Letras - Faculdade de Letras da UFJF.

atividades voltam-se para o ganho, não apenas como forma de subsistência mas como medida de seu valor. Estabelece-se uma forte relação entre retribuição monetária e sucesso. O dinheiro não aparece como algo unicamente a ser transformado em propriedade. O que se deseja é a retribuição na forma de um reconhecimento dado geralmente pelo mercado.

Talvez estejamos vivendo naquela que Deleuze (2000) chama de sociedade de controle, que surge em substituição às sociedades disciplinares recentes. Enquanto estas tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem, as atuais, *high-tech*, operam por máquinas de uma outra espécie, máquinas de informática e computadores, “cujo perigo passivo é a interferência e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus. Não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo”.

Como parte desta engrenagem econômica, as máquinas substituem o trabalho repetitivo, seja intelectual, seja manual. Mas a relação homem-máquina perde parcela do aspecto crítico denunciado na modernidade: a submissão do homem à máquina. A robotização é um desvio inesperado. Na medida em que se dá uma glamourização dos objetos técnicos - máquinas e equipamentos – especialmente por seu caráter eletrônico, há uma estética que atua sobre o trabalho. Vislumbra-se uma beleza nas máquinas e equipamentos como também nas relações entre o ser humano e a máquina. Os aspectos repetitivos e enfadonhos, que sem dúvida permanecem são envolvidos pela visão do todo, que em geral possui uma plasticidade inegável. A imagem do trabalho domina seu conteúdo e torna-se uma forma de convencimento da sua importância e necessidade.

Os estudos atuais sobre a interação do homem com os meios eletrônicos, percorrem o inevitável caminho de construir e desconstruir conceitos. Estes, no universo constituído pela comunicação contemporânea, não têm características rígidas e possuem entre si uma relação muito estreita. Noções como interface, interatividade, hipertexto, hipermídia, virtual, ciberespaço, cibercultura, indicam não só uma mudança no status da mídia dentro do contexto histórico e cultural, mas apontam para um novo direcionamento nas relações do homem com tudo que cria, da palavra como ordenação do pensamento ao moderno e sofisticado computador.

Fredric Jameson é enfático ao afirmar que a tecnologia de nossos dias não possui a capacidade de representação daquela observada no estágio do capital imediatamente anterior ao nosso, quando a exaltação da máquina gerava uma excitação do futurismo, especialmente a celebração da metralhadora e do automóvel por Marinetti. Para ele, temos menos a ver com a energia cinética do que com novos tipos de processo reprodutivo e, nas produções mais amenas do pós-modernismo, a materialização estética de tais processos acaba freqüentemente caindo na forma mais cômoda da mera representação temática do conteúdo. Afirma Jameson:

Nossa tecnologia não está representada pela turbina, ou pelos silos ou chaminés de fábrica de Sheeler, nem pela elaboração barroca das tubulações e das esteiras transportadoras, ou mesmo pelo perfil aerodinâmico dos trens – todos veículos de uma velocidade ainda concentrada e em repouso – mas, antes pelo computador, cuja forma exterior não tem nenhum apelo visual ou emblemático, ou então pelos invólucros das várias mídias, como o desse eletrodoméstico chamado televisão que não articula nada, mas implode, levando consigo sua própria superfície achatada. (JAMESON, 1996, p. 63)

O computador representa uma sociedade cada vez mais consumista, inserida nesta, que vem sendo chamada por muitos teóricos, de cultura pós-moderna, em que a própria "cultura" se tornou um produto, o mercado seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer dos itens que o constituem. O pós-modernismo é o retrato da própria produção de mercadorias como processo, em que tudo aponta para a afirmação de uma sociedade de consumo consolidada, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech*.

Para Jameson (1996), avaliar a cultura hoje não é simplesmente arbitrar, mas enfrentar o chamado pós-modernismo como um componente do estágio atual da história, e investigar suas manifestações culturais - como o computador, o vídeo, o cinema, a literatura, a arquitetura, a retórica sobre o mercado - não só como veículos para um novo tipo de hegemonia ideológica, a que é funcional para o novo estágio do capital globalizado, mas também como configurações que permitem ao crítico de cultura destrinchar os germes de "novas formas do coletivo, até hoje quase impensáveis" .

(...) sugiro que nossas representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações são em si mesmas, apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias. A tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em

si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação, a saber, toda a nova rede de poder descentrada do terceiro estágio do capital. Esse processo de figuração é mais bem observado em uma nova modalidade de literatura de entretenimento contemporânea - sinto-me tentado a chamá-la de 'paranóia high-tech' - em que a narrativa mobiliza a ligação de circuitos e redes de um computador global imaginário cuja complexidade está além da capacidade de leitura da mente humana normal (...). (JAMESON, 1996, p.64).

Reproduzindo Eduardo Galeano em seu artigo sobre os meios de comunicação, publicado em janeiro de 1996, no *Le Monde Diplomatique*, observa-se que

nunca el mundo há sido tan desigual en las oportunidades que brinda, pero tampoco ha sido nunca tan igualador en las ideas y las costumbres que impone. La igualación obligatoria que actúa contra la diversidad cultural del mundo, impone un totalitarismo simétrico al totalitarismo de la desigualdad de la economía (...). La igualación cultural, en cambio, no se puede medir. Sus demoledores progresos, sin embargo, rompen los ojos. Los medios de comunicación de la era electrónica, mayoritariamente puestos al servicio de la incomunicación humana, están imponiendo la adoración unánime de los valores de la sociedad de consumo, y nos están otorgando el derecho de elegir entre lo mismo y lo mismo, en un tiempo que se vacía de historia y en un espacio universal que tiende a negar el derecho a la identidad de sus partes. (...) Pero este mundo comunicadísimo se parece cada vez más a un reino de mudos. (...) Nunca tantos han sido tan incomunicados por tan pocos. Cada vez son más los que tienen el derecho de escuchar y de mirar, pero cada vez son menos los que tienen el privilegio de informar, opinar y crear.

Canclini aponta em *Consumidores e Cidadãos* (1995) para a necessidade de se pensar o consumo como o caminho inevitável para a construção da cidadania em tempos globais: “As sociedades podem ter alcançado um limiar histórico no qual não é mais possível pensar idéias como cidadania e democracia na ausência do consumo”. Enquanto Alberto Moreiras (2001) sugere um estado de “contraconsumo”, como um modo particular de relação com o consumo, partindo de dentro do consumo, a exemplo do que propõe Bhabha, de uma “contramodernidade” como uma forma de constituição “de outro modo que não a modernidade”.

Para Bhabha,

[as] culturas de contramodernidade pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para ‘traduzir’, e portanto reinscrever, o imaginário social, tanto da metrópole como da modernidade (1998, p. 26)

Fato evidente é que os hábitos de consumo, os valores e as identidades culturais, abalados pelos impactos da globalização e pela panacéia neoliberal, reformulam-se com a emergência do componente tecnológico como suporte na discussão e na definição de políticas públicas e comunitárias de comunicação. As interações sociais nas redes reivindicam lugar no pódio de interlocução com as demais mídias globais. Como e por que desconsiderar a Internet, se previsões cautelosas asseguram que, em um decênio ou até antes, poderemos ter algumas centenas de milhões de cidadãos a ela plugados, atrás não somente de entretenimentos, mas de intercâmbios, criações e militâncias? Como e por que minimizá-la, se em suas entranhas se move uma pluralidade que, a despeito de contradições, comporta resistências ao domínio das corporações e seus aliados nas esferas de poder?

É grande a tentação de condenar ou ignorar aquilo que nos é estranho ou ameaçador de alguma forma. Podem até passar despercebidos os novos estilos de saber, simplesmente porque não correspondem aos critérios e definições que nos constituíram e que foram herdados da tradição, e aqui a constituição de um novo tipo de temporalidade social em torno de um "tempo real" parece ser um deles.

Não há dúvida que em função desta temporalidade diferenciada haja uma aceleração do ciclo da mercadoria, a ascensão das características estratégicas e operacionais das relações, talvez uma forma de apagamento das memórias e da singularidade dos lugares, mas como afirma Lévy:

Podemos sempre lamentar o "declínio da cultura geral", a pretensa "barbárie" tecnocientífica ou "a derrota do pensamento", cultura e pensamento estando infelizmente congelados em uma pseudo-essência que não é outra senão a imagem idealista dos bons velhos tempos. É mais difícil, mas também mais útil apreender o real que está nascendo, torná-lo autoconsciente, acompanhar e guiar seu movimento de forma que venham à tona suas potencialidades mais positivas. (LÉVY, 1993, p.118)

A arte e a literatura com toda a parafernália das tecnologias, incorporadas também como um de seus meios de expressão, convidam os sujeitos, agora de todo o planeta, a fazerem parte dela e aprenderem a interagir. Encontrando outras formas para se voltar ao sujeito, ao outro, chamar a sua atenção, de um modo diferente do que até então

tinha feito, a arte contemporânea propõe modos de participação na obra inteiramente inusitados.

Para o escritor Homi K. Bhabha (1998), a cultura se encontra diante de um trabalho fronteiriço que "exige um encontro com 'o novo' que não seja parte do continuum de passado e presente". É um pensamento que cria a idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural, que não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético, mas o renova, refigurando-o como 'entre-lugar' contingente, que inova e interrompe a atuação do presente.

A presença do computador como veículo para uma nova linguagem e ponte de contato com o outro poderia estar inserido no que Bhabha (1998) chama de o "Terceiro Espaço", que representa tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado em uma estratégia performativa e institucional. O que esta relação inconsciente introduz é uma ambivalência no ato da interpretação. Bhabha cita Marshall Sahlins ( Culture and Practical Reason), no ponto em que este tenta definir a diferença da cultura burguesa ocidental:

Temos de nos preocupar não tanto com a dominância funcional quanto com a estrutural - com diferentes estruturas de integração simbólica. E a essa diferença básica em formato correspondem diferenças na atuação simbólica: entre um código aberto, em expansão, que reage por permutação contínua a eventos que ele mesmo encenou, e um código aparentemente estático que parece conhecer não eventos, mas apenas suas próprias pré-condições. A distinção básica entre sociedades "quentes" e "frias", desenvolvimento e subdesenvolvimento, sociedades com e sem história - e também entre sociedades grandes e pequenas, em expansão e fechadas em si, colonizadoras e colonizadas. (BHABHA, 1998, p.67).

Parece mesmo impossível pensar em apreender o "todo", uma vez que as transformações permitidas e exigidas pela técnica são de uma agilidade impressionante. Mas, justamente, a velocidade de transformação é em si mesma uma constante - paradoxal - da cibercultura. Ela explica parcialmente a sensação de impacto, de exterioridade, de estranheza que nos toma sempre que tentamos apreender o movimento contemporâneo das técnicas. Sendo assim, para as classes sociais ou regiões do mundo que não estão ligadas nesta ebulição criativa, de produção e utilização lúdica dos novos

instrumentos digitais, para estes a evolução técnica é vista como o surgimento de um "outro" ameaçador.

As novas tecnologias consistem na atividade multiforme de grupos humanos, um devir coletivo complexo que se cristaliza em volta de objetos materiais, de programas de computador e de dispositivos de comunicação. Como esclarece Lévy (1999), "é o processo social em toda sua opacidade, é atividade dos outros, que retorna para o indivíduo sob a máscara estrangeira, inumana, da técnica". É neste ponto que intervém o que Lévy chama de inteligência coletiva - o estabelecimento de uma sinergia entre competências, recursos e projetos, a constituição e manutenção dinâmicas de memórias em comum - que é um dos principais motores da cibercultura.

Para Augusto de Campos (1993), um dos principais nomes da literatura brasileira, trata-se de um momento de transição, que oscila entre indefinições regressivas e automação desumaníaca, em que a modernidade, em vez de recuar, "como querem alguns retrovisionários pseudoarautos de um suspeito pós (de fato, anti ou pré) moderno, pode sair do impasse para vãos imprevisíveis, fora do lugar (comum do livro), no país além-do-espelho do computador, e partir, via olho via som, para uma ampla viagem intermídia ou multimídia".

Os novos recursos tecnológicos parecem induzir não a um retorno, mas antes, a uma potencialização das vanguardas. Não a um pós mas a um ultramoderno. Que não exclui o passado, mas não sucumbe a ele. E obviamente inclui o livro e as técnicas artesanais (a guerrilha cultural da poesia não pode recusar nem o xerox nem a prensa manual, bombas caseiras indispensáveis à sua ética antimercadológica). De outra parte, a automação, que tanto apavora os humanistas, pode quem sabe humanizar-se através da poesia e, enriquecendo-se conceitualmente, ganhar a dignidade que os meros ludismos do eletrentenimento não lhe podem conferir. Do joystick ao joycestick. 'Sem presumir do futuro...' (CAMPOS, 1993)

É importante ressaltar que nas interações com as máquinas, mesmo na geração de imagens e textos por computador, as formas estão em constante devir e as manifestações literárias e artísticas com o suporte das tecnologias são, na sua maioria, efêmeras, variáveis, mutantes, um campo de possibilidades que se altera conforme as escolhas ou programas dos dispositivos e as variáveis dos sistemas.

A tecnologia é antes um chão em atividade constante. Ela unifica e

fragmenta nossas vidas. São dois movimentos, dois ritmos que não nos deixam repousar. Ao fragmentar, expele meios e equipamentos que já desenhavam o nosso ambiente e que se tornaram obsoletos. Ao unificar, liga aspectos que antes nenhuma relação possuíam entre si. Somos objetos desses ritmos e temos de construir a nossa vida entre eles. A tecnologia é, hoje, um forte elemento de nossa existência. Mesmo controlada pelo estado ou pelos detentores do capital privado, termina por conduzi-los por caminhos não previsíveis.

A situação pós-moderna é de uma convivência amorosa com a tecnologia, que é admirada mesmo quando mortífera. Temos com ela um envolvimento estético e lúdico. Esteticamente, a admiração dirige-se aos novos objetos que raramente deixam de ser glamourosos. Tornam-se atraentes pela embalagem, pela miniaturização, pela relação tamanho-alcance. Há quase sempre um aspecto sedutor a torná-los desejados. Em termos lúdicos, vê-se que muitos objetos da inovação tecnológica como que aumentam a capacidade de brincar, de realizar jogos, de obter divertimentos. Cópias, transmissões à distância, composição de imagens, isso só para falar em termos de meios eletrônicos. O que nos espera em termos de biotecnologia? Um futuro de “dollies”, clones humanos talvez, para o bem ou para o mal, quem sabe...

Inegável é esta tênue linha que separa o humano da máquina. Vale perguntar: onde termina a máquina e começa o humano? Quem somos nós que trazemos no corpo, dito humano, o que há de mais artificial? Ciborgues talvez, com implantes, enxertos, transplantes e próteses ou, ainda, plugados em um computador, que por sua vez se liga a uma rede infinita de outras máquinas e autômatos. Donna Haraway pode estar certa ao afirmar que esses ciborgues da vida real são sujeitos, indivíduos que estão ativamente rescrevendo os textos de seus corpos e sociedades.

O homem pós-moderno, que questiona sua identidade e espaço nesta era da incerteza, pode vir a se identificar com o monstro criado por Victor Frankenstein, com a replicante Rachel do filme *Blade Runner* ou mesmo com Andrew, o robô que queria ser humano, criado por Isaac Asimov no livro *O homem bicentenário*. Estes ciborgues da ficção colocam em questão o status de homem ou mulher, humano, artefato, membro de uma raça, entidade individual ou corpo. O que está em questão afinal de contas é a sobrevivência e a imagem do ciborgue pode sugerir uma saída do labirinto dos dualismos,

um trabalho de construir e destruir máquinas, identidades, categorias, relações, narrativas espaciais.

Antes de uma recusa veemente das novas tecnologias se faz necessário avaliar como estes dispositivos tecnológicos insinuam-se como elemento revitalizador de lutas e de microlutas correlatas, na atmosfera de permutas solidárias e de multidifusões interativas própria da cultura de redes. Ou, ainda, questionar qual é o seu papel histórico e social, seu funcionamento e especificidades, enfim, qual a amplitude dessa nova ferramenta no contexto social.

A contemporaneidade deixa-se levar pelo desenvolvimento tecnológico, sem a esperança da solução de todos os problemas, nem a certeza raivosa de que o bem será destruído. É um caminho estreito. Há nele uma espécie de aceitação passiva, talvez uma contemplação mais do que neutra do que a invenção tecnológica está por oferecer. Ao mesmo tempo, o reconhecimento dos novos recortes que a vida desenha. E não é pouco.

Como se fosse a própria linguagem que falamos, escrevemos e lemos, a tecnologia toma um lugar generalizado. Dificilmente há como opor-se a ela. A disposição pós-moderna é deixar-se flutuar ao seu sabor, mesmo que possa resultar em algum momento no desaparecimento da espécie, mas é também, como afirma Linda Hutcheon (1991), “uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar”. É um flutuar problemático, por reconhecer que a tecnologia costuma trazer inúmeras dificuldades, inclusive de natureza ética como, por exemplo, as alterações genéticas que podem se originar dos experimentos da biotecnologia.

A idéia de um ambiente tecnológico, ou melhor, de ambientes com mais densidade tecnológica é indispensável para entender a sensibilidade pós-moderna. A situação tradicional e moderna de formação de um enclave do homem na natureza é substituída pelo espessamento da realidade tecnológica. O ambiente tecnológico exige dos seus membros um processo continuado de aprendizagem e também um distanciamento crescente de seus mundos de origem. Distanciar-se da origem é um desenraizamento, que a vertical experiência pós-moderna aceita com naturalidade. Não se trata de um desenraizamento estático, mas de um movimento constante de perda de antigas raízes e ganho de novas.

Ao conviver com a tecnologia ocupamos sucessivamente posições ativas e passivas. Fazemos parte do conjunto que vai produzindo a tecnologia, avançando por terrenos desconhecidos e perigosos. Somos usuários e consumidores, atuando em meios um pouco menos desconhecidos, mas que contêm elementos letais. Não conhecemos perfeitamente o efeito das novas substâncias que ingerimos e pouco sabemos dos efeitos colaterais dos objetos que utilizamos. Isso quer dizer: aventura tecnológica.

No ambiente literário, uma coisa é certa: utilizando o computador é possível passar de referências a referências, de servidor a servidor, de país em país com um simples click do mouse. Trata-se de entrar em um espaço sem dimensões, um universo de informações navegável de forma instantânea e reversível, enfim, um espaço mágico. Se na modernidade o tempo era uma forma de esculpir o espaço, com a cibercultura assistimos a um processo onde o tempo real vai aos poucos exterminando o espaço. É ter ao alcance das mãos uma porta aberta para o ilimitado ou, se preferir, um tipo de Aleph borgiano, que permite descortinar o universo pelo olho de uma agulha...

A cibercultura coloca em questão muitos valores já estabelecidos pela sociedade: questiona o poder político centralizador do Estado, bem como seu poder de censura. Permite aos indivíduos uma liberdade de expressão sem precedentes na História, ao mesmo tempo em que "liberta" escritores, músicos e artistas das restrições impostas por periódicos, editoras, gravadoras, museus.

Se é impossível falar alguma coisa da solidez e da permanência em meio a este mundo efêmero e fragmentado, o que cabe ao homem contemporâneo é entrar no jogo (de linguagem). Tudo, da escritura de romances e do filosofar à experiência de trabalhar ou construir um lar, tem de enfrentar o desafio do tempo de giro em aceleração e do rápido cancelamento de valores tradicionais e historicamente adquiridos.

Se formos considerar o computador como uma ferramenta a serviço da democracia, certamente teremos neste novo suporte tecnológico uma alavanca para a articulação das diferenças culturais, na medida em que atua na "assimilação de contrários" e possibilita poderosas mudanças culturais. Neste aspecto, a cibercultura também é um agente de libertação, ao permitir que textos e imagens de todos os tipos circulem em grande escala no mundo inteiro, sem ter que passar necessariamente pelas mãos de editores, redatores ou censores.

Na verdade, não estamos dizendo que o modelo digital é verdadeiro ou falso ou que não haja problemas ou falhas em sua utilização. Mas que pode ser mais ou menos útil, mais ou menos eficaz ou pertinente em relação a um objetivo específico. Neste sentido, fatores muito distantes da idéia de verdade podem interferir na avaliação de um modelo e, citamos, a facilidade de simulação, a velocidade de realização e modificação, as conexões possíveis com programas de visualização, de auxílio ao ensino, enfim... Pensamos na validade do presente em virtude das potencialidades do futuro, como a matriz do futuro, na medida em que ele é a forja da história em contínua metamorfose, em uma revolução permanente.

### **Referências Bibliográficas**

- ANDERSON, Perry. As Origens da Pós-Modernidade. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998.p.27.
- CAMPOS, Augusto de. Do ideograma ao videograma. Texto publicado em 1993. Disponível em <http://www.dialdata.com.br/casadasrosas/net-art/augusto.html>
- CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. Transluciferação Mefistofáustica. In: Deus e diabo no Fausto de Goethe. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANCLINI, Nestor García. Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Niterói: UFRJ, 1995, p.20.
- DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DOMINGUES, Diana et al. A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- EAGLETON, Terry. As ilusões do pós-modernismo. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. Trad. Pérola de Carvalho. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HARAWAY, Donna, KUNZRU, Hari, SILVA, Tadeu da (Org.). Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000
- HARVEY, David. Condição pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural . Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- LANDOW, George Paul. Hipertext: the convergence of contemporary critical theory and technology. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1992.
- LE MOS, A. Anjos Interativos e Retribalização do Mundo. Sobre Interatividade e

Interfaces Digitais. In: Revista Textos de Cultura e Comunicação, n.º 34, Facom/UFBA, julho, 1996.

LÉVY, Pierre. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. Cibercultura. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

MORAES, Denis (org.). Globalização, mídia e cultura contemporânea. Campo Grande: Letra Livre, 1997.

MOREIRAS, Alberto. A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

ZAJDSZNAJDER, Luciano. A travessia do pós-moderno: nos tempos do vale-tudo. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.

## Lo inesperado en Horácio Quiroga y Juan Carlos Onetti

Débora Marques<sup>12</sup>

RESUMO: Este artículo presenta las formas de lo inesperado en dos cuentos, de Horacio Quiroga y de Juan Carlos Onetti: *El almohadón de plumas* y *El infierno tan temido*, respectivamente, mostrando que en los dos, fantásticamente o no, lo inesperado fue lo que ocurrió, produciendo una serie de rupturas en las expectativas del lector.

PALABRAS-CLAVE: Realismo mágico y maravilloso; la narrativa fantástica, el elemento sorpresa; lo inesperado.

### Introducción

Al leer los cuentos, *El almohadón de plumas* de Horacio Quiroga (1878-1937) y *El infierno tan temido* de Juan Carlos Onetti (1909-1994) nos deparamos con un hecho interesante: en el final lo inesperado ocurre. La semejanza entre los dos cuentos no se ubica sólo en este punto, sino también en el hecho de que son dos autores uruguayos.

Así, es decir que sus obras hacen reflexiones sobre la realidad del Río de la Plata, ya que en Quiroga tenemos una narrativa en la cual la naturaleza aparece, son los límites de la civilización, de lo urbano latinoamericano y en Onetti, una narrativa que rescata la realidad de la ciudad rioplatense, con sus bares, diarios y la vida cotidiana de un centro urbano del siglo XX.

De maneras distintas, tenemos en los dos lo inesperado que se nos presenta, ya que en Quiroga, lo inesperado se vuelve fantástico y macabro y en Onetti, lo inesperado es producido por medio del elemento sorpresa.

### 1 Algunos conceptos e ideas...

El realismo mágico y el maravilloso estuvieron presentes en la historia literaria de Latinoamérica. La presencia de estos “realismos” comienza ya en la literatura de la conquista de América, en sus fuentes indígenas en lenguaje verbal y escrita que mostraron “un conjunto

---

<sup>1</sup> Maestría en Lingüística de la Universidade Federal de Juiz de Fora, graduada en Lengua Portuguesa y respectivas literaturas y graduanda en Lengua Española y respectivas literaturas por la Universidade Federal de Juiz de Fora. (deboramarx@click21.com.br)

<sup>2</sup> A mí me gustaría agradecer a la profesora Silvina Carrizo por la ayuda, por el apoyo y por el estímulo que me ha dado.

de textos que ofrec[ían] una visión de esta desastrosa experiencia” (BROTHERSTON, 1959) de la mezcla de los valores europeos con los indígenas.

Para Carpentier (apud FIGUEIREDO, 2005, p.393) la historia de América puede ser comprendida como una crónica de lo real maravilloso.

La literatura de la posguerra de Latinoamérica intentó crear una narrativa que hablase sobre la crisis del hombre americano, ubicado en una sociedad compleja, en la cual las tradiciones rurales y modos de vidas medievales resultaban paradójales con todo la maquinaria de la era industrial y tecnológica y del modo capitalista y moderno de vivir.

Tenemos en Latinoamérica escritores como Horacio Quiroga y Juan Carlos Onetti, en Uruguay, haciendo sus narrativas por medio de observaciones locales, valiéndose de sus experiencias y teniendo como punto en común, la voluntad “de superar os modelos realistas europeus, (...) usando os ensinamentos de vanguardas européias, [para produzir] (...) um tipo particular de narrativa” (FIGUEIREDO, 2005, p.394).

En este cuadro literario dibujado, lo fantástico está presente y se lo actualiza de formas distintas. Generalmente, lo fantástico “es el mundo de lo imposible que se vuelve posible (...) de lo irreal que se vuelve real” (KANG, s/d) y que todavía, según Rodrigues, es “senão um nome para um tipo de convenção literária que se opõe às convenções “realistas”” (RODRIGUES, 1988, p.16).

Para Soloviov, la narrativa fantástica tiene como característica “a possibilidade exterior formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo essa explicação é completamente privada de propabilidade interna (...)” (SOLOVIOV, apud RODRIGUES, 1988, p.31). De forma semejante, para Menton, la narrativa fantástica es aquella en la que “os acontecimentos ou personagens violam as leis físicas do universo (...)” (MENTON, apud FIGUEIREDO, 2005, p.406).

Después de presentar esto, nuestra intención es la de ver como se realizan lo fantástico y el elemento sorpresa en los cuentos elegidos. Vale decir que el efecto sorpresa se nos aparece a través de las soluciones ilógicas que los escritores utilizan.

## **2 Los cuentos y lo inesperado**

En el cuento *El infierno tan temido*, de Onetti, lo inesperado ocurre, sin embargo, no fantásticamente, como en Quiroga, sino a través del elemento sorpresa: quien envía a Riso las fotografías de hombres es su propia mujer, como si fuera una demostración de su amor para con Riso: “*Al sacar la fotografía con el disparador automático, al revelarla en el cuarto oscurecido(...) Había previsto (...) o apenas deseado, con pocas, mal conocidas esperanzas, que él desenterrara de la evidente ofensa, de la indignidad asombrosa, un mensaje de amor*” (ONETTI, 1971, p. 65).

Riso, el protagonista del cuento de Onetti, conoció Gracia César cuando ya era viudo: “[Riso pensó que su amor con Gracia le caía bien, siendo] *deseable y necesario*, [ya que] *coincidía con el resultado de la multiplicación de los meses de viudez (...) por la suma de innumerables madrugadas idénticas de sábado en que había estado repitiendo con acierto actitudes corteses de espera y familiaridad en el prostíbulo de la costa*” (ONETTI, 1971, p. 63).

Padre de una hija, la cual él solo podía ver los jueves “*desde la 10 de la mañana hasta las 10 de la noche*” (ONETTI, 1971, p.64), Riso es caracterizado como aquél que sigue su vida sin fuertes emociones, un hombre sencillo, un periodista, que trabajaba hasta tarde por las noches: “*(...) un poco enfermo por el café y el tabaco (...)*” (ONETTI, 1971, p.61), “*como un viudo aplicado al desconsuelo,(...) [un] hombre que ganaba un sueldo escaso y que solo podía ofrecer a las mujeres una asombrada, leal incomprensión*” (ONETTI, 1971, p. 73-74) pero que se vio sorprendido, tanto cuanto el lector, con la verdad inesperada de un episodio de su vida: su mujer le estaba enviando fotografías obscenas de ella con otros hombres en sitios distintos: Bahía (p.61); Asunción (p.64); Paraguay (p.67) y Montevideo (p.74).

Aunque el final inesperado nos sorprenda, a lo largo del cuento el narrador fue apuntando, sugiriendo y construyendo la figura maliciosa, ambigua, capciosa y artilosa de Gracia: “*Presentía su propia cara siempre un segundo antes de cualquier expresión, como si pudiera mirarla o palpársela. Actuaba animosa e incrédula, medía sin remedio su farsa (...)*” (ONETTI, 1971, p.64).

Cuando el narrador presenta Gracia, la pone como una mujer *alerta*, indicando pistas de que ella *podría ser* aquella que desgraciaría la vida de Riso: “*Intacta a veces (...) volvía a medias la cabeza para mirar la calle, alerta, un poco desafiante, un poco ilusionada por la*

*esperanza de convencer y ser comprendida.*” (ONETTI, 1971, p.63) (subrayados míos). Sin embargo, como lectores, al leer el cuento por primera vez, estas impresiones a respecto de Gracia no son tan fácilmente percibidas, solamente al final, después que somos sorprendidos por lo inesperado, es que nos damos cuenta de que dejamos de *ver* algo que había sido presentado sutilmente por el narrador desde el comienzo, como se puede observar en:

Quando Gracia conoció a Risso pudo suponer muchas cosas actuales y futuras. Adivinó su soledad mirándole la barbilla y un botón del chaleco; adivinó que estaba amargado y no vencido, y que necesitaba un desquite y no quería enterarse. Durante muchos domingos le estuvo mirando en la plaza, antes de la función, con cuidadoso cálculo, la cara bosca y apasionada, el sombrero pingoso abandonado en la cabeza, el gran cuerpo indolente que él empezaba a dejar engordar. Pensó en el amor la primera vez que estuvieron solos (...). Tenía veinte años y Risso cuarenta. Se puso a creer en él, descubrió intensidades de la curiosidad, se dijo que solo se vive de veras cuando cada día rinde su sorpresa. (ONETTI, 1971, p.63) (subrayos míos)

Paradójicamente, aunque Gracia haya enviado las fotografías y haya traicionado la confianza de Risso, ella, al envolverse con otros hombres, pensaba en él: *“Así que solo pensó en Risso, en ellos, cuando el hombre empezó a esperarla en la puerta del teatro, cuando la invitó y la condujo, cuando ella misma se fue quitando la ropa”.* (ONETTI, 1971, p.71)

Valiéndose de nuevas técnicas narrativas propuestas en la década de 50, Onetti muestra un narrador en *El infierno tan temido* que, más allá de la utilización del tiempo no lineal y de la narrativa permeada por *flash-backs* utiliza algunas estrategias para revelar su omnisciencia, como cuando presenta la narrativa siguiente protagonizada por Gracia:

(Al sacar la fotografía con el disparador automático, al revelarla en el cuarto oscurecido, bajo el brillo rojo y alentador de la lámpara, es probable que ella haya previsto esta reacción de Risso, este desafío, esta negativa a liberarse en el furor. Había previsto también, o apenas deseado, con pocas, mal conocidas esperanzas, que él desenterrara de la evidente ofensa, de la indignidad asombrosa, un mensaje de amor.) (ONETTI, 1971, p.65)

En el desarrollo de este cuento pensamos en otros posibles responsables para el envío de las fotografías o aun, no imaginamos a nadie específicamente, pero lo que no imaginamos es que la mujer, Gracia, que es descrita como “el amor” de Risso, alguien con quien Risso pensó haber construido su vida, era, de hecho, la responsable por las fotografías tan indignas: “- *Todo – insistía Risso -, absolutamente todo puede sucedernos y vamos a estar siempre contentos y queriéndonos. Todo; ya sea que invente Dios o inventemos nosotros.*” (ONETTI, 1971, p. 66-67).

En este punto, el narrador interviene y apunta: “ *En realidad, nunca había tenido antes una mujer y creía fabricar lo que ahora le estaban imponiendo. Pero no era ella quien lo imponía, Gracia César, hechura de Risso, segredada de él para completarlo, como el aire al pulmón, como el invierno al trigo*” (ONETTI, 1971, p.67) (subrayados míos) demostrando que la *fabricación* del amor perfecto de Risso, tal como le fuera impuesto, se deshacía. Es interesante percibir el tono sarcástico del narrador al construir las metáforas finales, típicas del amor presentando en los moldes románticos: *como el aire al pulmón, como el invierno al trigo*.

También, más adelante con la lectura del cuento, el narrador presenta, bajo la perspectiva de Gracia, la visión sin idealización del amor: “- *Todo puede sucedernos y vamos a estar siempre felices y queriéndonos. Ya la frase no era un juicio, una opinión, no expresaba un deseo. Les era dictada e impuesta, era una comprobación, una verdad vieja (...)*”(ONETTI, 1971, p.67).

Retratando la vida urbana de su tiempo, Onetti ve las relaciones de manera poco optimista y trágica. Lo que podría ser una relación amorosa, como en los moldes románticos, Onetti la presenta sin idealización, no tenemos en su cuento la idealización del amor, sino la representación de un matrimonio, un periodista y una actriz, Gracia.

El amor en los moldes románticos podría pensarse en el sentido de un matrimonio *pequeño burgués*, en el que todo parece estar resuelto y siempre perfecto desde el mismo momento de la boda, o en los casos en que el amor, en sí mismo, puede resolver todo, como se presenta en la muerte de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare o en el amor de *Iracema*, de José de Alencar, el cual es capaz de hacer un puente entre dos mundos tan distintos (el europeo y el indígena). Estas obras, y tantas otras, contribuyeron a crear el imaginario del amor perfecto y

libertador, centro y punto de equilibrio de la vida de los hombres, o sea, la idea de que el amor debe ser perfecto y sincero hasta las últimas vías.

Como venimos presentando, el amor en el cuento de Onetti no es idealizado, el propio título: *El infierno tan temido* puede ser entendido como un preanuncio de que el amor, al contrario de los que se presentan en los moldes románticos, es comparado al *infierno*, ya que trajo solamente sufrimientos al protagonista Risso. Otro punto interesante se ubica en la elección del nombre de la esposa de Risso: Gracia, que, al contrario de lo que al comienzo parece, será, de hecho, una *desgracia* en la vida de él.

El punto más alto de la descreencia y de la desidealización del amor puede ser observado en el pasaje de la narrativa en que Risso recibe la tercera foto: “Solo tenía ahora, Risso, una lástima irremediable por ella, por él, por todos los amantes que habían amado en el mundo, por la verdad y error de sus creencias, por el simple absurdo del amor y por el complejo absurdo del amor creado por los hombres.” (ONETTI, 1971, p.67-68). En este punto parece ser el propio narrador quien se inserta para darnos su visión y opinión a respecto del amor, presentándolo como creación humana, o sea, poniéndolo como algo sin la divinización característicamente imputada a él, ya que, si creado por el hombre, al contrario de divino, sería, en verdad, profano.

En este momento es importante hablar, otra vez más, sobre la figura del narrador, omnisciente y perspicaz del cuento de Onetti. El narrador, un amigo de Risso: “Cuando Risso se caso con Gracia César, nos unimos todos en el silencio, suprimimos los vaticinios pesimistas (...)” (ONETTI, 1971, p.63) (subrayados míos) cuenta, bajo una perspectiva externa - pero con omnisciencia de los hechos - sobre el sorprendente e inesperado episodio de la vida de Risso, apuntando sus visiones del amor sin máscaras, un amor de *farsa*, en el que cada uno, tanto Risso cuanto Gracia, tenían razones disímiles para unirse: si para ella, él era *una salida*, para él, ella era un objeto de sus deseos carnales: “[era objeto de] *la furia de su cuerpo, la enloquecida necesidad de absolutos que lo poseía durante las noches alargadas*” (ONETTI, 1971, p.63):

Se casaron, y Risso creyó que bastaba con seguir viviendo como siempre, pero dedicándole a ella, sin pensarlo, sin pensar casi en ella, la furia de su cuerpo, la enloquecida necesidad de absolutos que lo poseía durante las noches alargadas. Ella imaginó en Risso un puente, una salida, un principio. (ONETTI, 1971, p.63).

El narrador sólo aparece más claramente al final del cuento, cuando revela ser este fruto de una entrevista que tuvo con Risso, en que presenta que lo que fue fatal e inevitablemente terrible para el protagonista fue el hecho de que Gracia, además de repartir las fotografías por toda la ciudad de Santa María, hubiera enviado la foto al Colegio de Hermanas, donde estudiaba la hija de Risso:

Un hombre que había estado seguro y a salvo y ya no lo está, y no logra explicarse cómo pudo ser, qué error de cálculo produjo el desmoronamiento. Porque en ningún momento llamó yegua a la yegua que estuvo repartiendo las socces fotografías por toda la ciudad (...). Él se había equivocado, y no al casarse con ella sino en otro momento que no quiso nombrar. La culpa era de él y nuestra entrevista fue increíble y espantosa. Porque ya me había dicho que iba a matarse y ya me había convencido de que era inútil y también grotesco y otra vez inútil argumentar para salvarlo. Y hablaba friamente conmigo, sin aceptar mis ruegos de que se emborrachara. Se había equivocado, insistía; él y no la maldita arrastrada que le mandó la fotografía a la pequeña, al Colegio de Hermanas. (...) acaso deseando que el sobre llegara intacto hasta las manos de la hija de Risso, segura esta vez de acertar en lo que Risso tenía de veras vulnerable. (ONETTI, 1971, p.78)

Vale decir que Onetti construyó su cuento de forma elaborada, en el que el tiempo no es lineal, ya que empieza *in media res* y se presenta de forma fragmentada, con cortes que hacen la lectura más densa, como si fueran cortes cinematográficos.

Por medio de una narrativa no lineal, en que los acontecimientos no ocurren en un tiempo cronológico, Onetti construyó una historia sorprendente, ya que, en un primer momento pensamos que se trata de un caso amoroso, sin idealización del amor, aunque tenga unos rasgos de sufrimiento, pero después, somos llevados a ver que en verdad, estamos delante de un narrador pesimista, sin humor, que retrata las relaciones y como piensan las personas de la ciudad con un tono sombrío, ya que, como vemos en el cuento, Risso y Gracia se habían casado por un motivo en particular. Y además, a lo largo del cuento, el narrador presenta una manera pesimista de narrar, una manera suya de presentar la sociedad de su tiempo.

Aún, cabe comentar sobre la manera como el narrador presenta el sentimiento y sensaciones del protagonista Risso frente a lo *inesperado* ocurrido con él, siguiendo la idea

de no linearidad, en el medio del cuento, el narrador muestra la forma como los dos – Riso y Gracia - se conocieron, bajo la perspectiva de Riso, y la forma como el protagonista vio el fin de su relación con Gracia:

Pensaba en la muchacha que se paseaba del brazo de dos amigas en las tardes de la rambla, vestida con los amplios y taraceados vestidos de tela endurecida que inventaba e imponía el recuerdo, y que atravesaba la obertura del Barbero que coronaba el concierto dominical de la banda para mirarlo un segundo. Pensaba en aquel relámpago en que ella hacía girar su expresión enfurecida de oferta y desafío, en que le mostraba de frente la belleza casi varonil de una cara pensativa y capaz, en que lo elegía a él, entontecido por la viudez. Y, poco a poco, iba admitiendo que aquella era la misma mujer desnuda, un poco más gruesa, con cierto aire de aplomo y de haber sentado cabeza que le hacía llegar fotografías desde Lima, Santiago y Buenos Aires. Por qué no, llegó a pensar, por qué no aceptar que las fotografías, su trabajosa preparación, su puntual envío, se originaban en el mismo amor, en la misma capacidad de nostalgia, en la misma congénita lealtad. (ONETTI, 1971, p.74)

En lo que toca al cuento de Quiroga: *El almohadón de plumas*, se puede decir que lo fantástico en la obra de este autor “[rompe con] las barreras de la realidad (...) [y presenta] un mundo donde lo irreal y lo real ocurren al mismo tiempo” (KANG, s/d), lo que podemos observar en el cuento, donde la vida “real” - o sea, posible, en el sentido expuesto por Rodrigues, de que lo real en la literatura “seria a coincidência entre o signo e o referente (um objeto da realidade extralingüística, tal como é percebido por um grupo humano) (...)” (RODRIGUES, 1988, p.71) -, de una pareja, su casa, sus empleados convive con lo fantástico y lo inesperado, representado en el cuento por la figura del monstruo.

En una primera lectura del *El almohadón de plumas*, podemos pensar que se trata de un cuento romántico con un final trágico solamente, en el que el marido, enamorado, ve a su mujer muriendo, poco a poco, en su habitación, pero, el elemento sorpresa ocurre: “*sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba hinchado [ por haber chupado la sangre de la mujer] que apenas se le pronunciaba la boca*” (QUIROGA, 1989, p. 60) (subrayados míos).

Quiroga presenta en su obra un tono macabro, herencia de la influencia de los textos de Alan Poe, ya que, como dijera Cortázar: “o monstruoso está (...) [presente en la obra de Poe, en la cual] a noção de anormalidade se destaca com violência da totalidade de elementos

que integram sua obra, seja poesia, sejam contos” (CORTÁZAR, 1993, p.107). Este tono puede ser visto en el monstruo del cuento, que es semejante a un vampiro, cuya característica peculiar es la de chupar la sangre. Según Zambrano:

“[por] tras [de] la huella del monstruo, [encontramos] lo imaginario del vampiro (...) [que es tratado por] Quiroga de otra forma, lo instala y lo adhiere al momento de su época, su espacio y su tiempo (...) *El almohadón de plumas* [es] (...) un cuento corto con un final inesperado, sin duda se observa en el mismo la influencia de un Poe macabro. (...)” (ZAMBRANO, s/d)

En este cuento, Quiroga presenta un narrador en tercera persona, cuya estructura de narración, diferentemente de la de Onetti, es linear. Sin embargo el narrador también es omnisciente, caracterizando por momentos los perfiles de sus personajes:

“Su luna de miel fue un largo escalofrío. Rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia. Ella lo quería mucho, sin embargo, a veces con un ligero estremeciminetto cuando volviendo de noche juntos por la calle, echaba una furtiva mirada a la alta estructura de Jordán, mudo desde hacía una hora. Él, por su parte, la amaba profundamente, sin dárlo a conocer.” (QUIROGA, 1989, p.57)

Aun, semejante a lo que tenemos en *El infierno tan temido* de Onetti, el narrador de Quiroga da pistas a lo largo de su cuento que ofrecen significado, como señales en dirección del final inesperado y macabro: “*Al otro día Alicia seguía peor. Hubo consulta. Constatóse una anemia de marcha agudísima, completamente inexplicable.*” (QUIROGA, 1989, p. 58) y “*Durante el día no avanzaba su enfermedad, pero cada mañana amanecía lívida, en síncope casi. Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre*” (QUIROGA, 1989, p. 59).

Un punto en común con el cuento de Onetti se ubica en el tratamiento del distanciamiento del narrador: con el amor, sin idealización en Onetti y con la fuga de una historia de amor romántica, al insertar lo monstruoso y el párrafo final, en tono científico, de modernidad, en Quiroga: “*Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particurlamente favorable, y no es raro hallarlo en los almohadones de pluma*” (QUIROGA, 1989, p. 60).

En esta frase final (*La sangre humana parece serles particurlamente favorable, y no es raro hallarlo en los almohadones de pluma*), parece que Quiroga juega con la idea difundida del amor romántico, leído en folletines que inspiraron sobremanera el comportamiento idealista principalmente de las mujeres, ya que, contrapone la idealización del amor de Alicia en cuanto a sus bodas con el final cientificista presentado arriba: “*Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor, más expansiva e incauta ternura (...)*” (QUIROGA, 1989, p. 57).

### **Conclusión**

Después de mostrar que hay, en los dos cuentos elegidos, uno de Quiroga y otro de Onetti, lo inesperado como remate, fruto de una elaboración sintética, al estilo de los mejores cuentos y de haber visto que si en uno, lo inesperado es producido por medio de lo fantástico, con la figura del monstruo, en el otro, lo inesperado es producido por el elemento sorpresa, frente a este análisis es posible decir que si en Quiroga tenemos un tono macabro, en Onetti, tenemos un tono sombrío, ya que hay, en Onetti, una narrativa pesimista, sombría y aun, sin humor. Cabe decir que encontramos así dos modalidades de lo fantástico dentro de la literatura Latinoamericana.

Aunque en una obra literaria lo inesperado sea, casi siempre, o por lo menos, a veces, lo deseado, no siempre vemos en algunas obras esto *inesperado* como el punto clave.

Distintamente, lo que nos llama la atención en estos dos cuentos es la posible relación que se puede hacer entre ellos, no solamente por ser de escritores rioplatenses y por las muestras de algunos rasgos de su región y cultura: la vida sencilla de la pareja en el campo y el animal en Quiroga y la vida de la ciudad, de profesionales liberales, del periodista Risso, en Onetti, sino por presentar como fin situaciones inesperadas, o sea, lo inesperado.

La muerte sería sólo una muerte normal, pero, en Quiroga, lo inesperado se vuelve fantástico y macabro con la presencia del animal monstruoso.

El envío de fotografías sería una de las formas del suspenso normal, sin embargo, la mujer, Gracia, fue quien las había enviado, en Onetti, así, lo inesperado, por medio del elemento sorpresa, fue lo que ocurrió.

De esta forma, lo que tenemos en los cuentos es la presencia de lo inesperado que cambia toda la idea que nos hacemos al principio de los cuentos. Es decir, el desvío a la salida inesperada hace replantear la propia historia de los cuentos y de las convenciones literarias y sociales, como el amor conyugal y todo el saber que tenemos como lectores, pues pone todo en tela de juicio.

Tenemos entonces, “inesperados” distintos, en uno, lo fantástico y en otro, un inesperado más realista, en los términos ya presentados aquí, que aún siendo diferentes, llevan al lector a quebrar una expectativa, ya que él crea una idea y después, es sorprendido por la perspicacia y por el invento de los escritores.

## **Referencias**

BROTHERSTON, Gordon. **Fuentes indígenas en lenguaje verbal y visual.** *Apud* PORTILLA, Miguel León. **La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista.** México: UNAM, 1959.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed, 1993.

FIGUEIREDO, Eurídice. Org. **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

KANG, Maria. **Lo fantástico: Julio Cortazar vs. Horacio Quiroga**. Disponível: Google site. URL: <http://www.asa.edu.py/travessia/articulos/mariagkang.html> Palavra-chave: Lo fantástico. Consultado em 22 nov. 2006.

ONETTI, Juan Carlos. **Cuentos: con Carlos Onetti**. Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1971.

QUIROGA, Horácio. **Cuentos**. México: Editores Mexicanos Unidos, 1989.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ZAMBRANO, José Antonio Pulido. **Horror Loucura y Muerte: los extraños casos en la narrativa de Horacio Quiroga**. Disponível: Google, site. URL: [http://www.tumbaaberta.com/literatura/007\\_3quiroga.php](http://www.tumbaaberta.com/literatura/007_3quiroga.php) Palavra-chave: Lo fantástico. Consultado em 22 de nov. 2006.

## O gol da memória: a ditadura militar e o futebol na Argentina e no Brasil

Joelma Sampaio Evangelista

RESUMO: A partir da leitura do romance *Duas Vezes Junho*, de Martín Kohan e do filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, pretende-se estabelecer uma análise sobre as relações entre o futebol e a ditadura militar na Argentina e no Brasil nos anos 70, de modo a investigar como os anos violentos do regime foram encobertos (insuficientemente) pelo espetáculo esportivo.

Palavras-chave: Futebol; Ditadura; América Latina; Literatura; Cinema.

*“De fato não vejo perto  
as coisas que antes via.  
\_ O eu teria eu tanto visto  
ou de tão grave descoberto  
que levando-me a retina  
me deixasse o gasto espanto  
nos olhos boquiabertos?”*

(Affonso Romano de Sant’Anna- *Mal de vista*)

### I- LEMBRANÇAS DOS ANOS 70

As constantes reflexões sobre a violência sofrida na ditadura militar não se esgotam, ainda que hoje, segundo Andreas Huyssen, em seu conhecido livro *Seduzidos pela memória* (2000), nós vivamos um mal-estar oriundo do excesso de memórias de informação e de percepção. A profusão de monumentos, documentários, imagens, testemunhos e até mesmo obras de ficção nos impõe a necessidade de remexer o passado, não tanto para recuperá-lo (tarefa impossível), mas para invocá-lo no presente. Assim, os crimes cometidos nos anos de repressão política pelas ditaduras militares nos lembram, ainda na contemporaneidade, as lacunas que a modernidade não pôde preencher e que atormentam nosso presente. A pergunta que se faz é: de que maneira são lembrados os reflexos da violência e da ideologia propagada pelos governos militares dos anos 70?

O objetivo deste artigo é estabelecer uma breve análise comparativa sobre a ditadura militar na Argentina e no Brasil, de modo a investigar como os anos violentos vividos no regime foram encobertos (insuficientemente) pelo espetáculo do futebol, esporte nacionalmente ainda hoje consagrado nos dois países. Para isso, parto de uma leitura de duas produções artísticas recentes, uma literária e outra cinematográfica, que abordam a questão: o romance *Duas vezes junho* do escritor argentino Martín Kohan e o premiado filme brasileiro *O ano em que meus pais saíram de férias*, dirigido por Cao Hamburger.

Tanto o romance quanto o filme tentam mostrar, a partir das lembranças dos respectivos narradores, como o futebol serviu, na década de 70, em ambas as nações, para o encobrimento da violência imposta pelos governos militares. Parto da hipótese de que os respectivos protagonistas se colocam como narradores enviesados, o que significa que, em uma narrativa de enfoque memorialista, trabalham uma narrativa periférica dos acontecimentos, de maneira a revelar a perplexidade<sup>1</sup> diante da experiência no passado. Uma narração enviesada da memória não pressupõe a revivificação das experiências passadas, mas sim uma tentativa de distanciamento (talvez também frustrada) para o necessário ato de reflexão sobre o efeito de tais experiências passadas no tempo presente. Neste sentido, o futebol, que sempre se configurou como a representação do distanciamento político da população, serve, nas narrativas de *Duas vezes junho* e *O ano em que meus pais saíram de férias*, como um gatilho que aciona uma verdade política velada e ainda incômoda.

O romance de Martín Kohan se inicia a partir de um caderno de anotações no qual consta escrita uma incômoda pergunta, tanto por seu conteúdo explícito chocante quanto pelo insistente desvio ortográfico: “A partir de que idade se pode *comesar* a torturar uma criança?”, pergunta esta que remete à tortura de crianças como forma de chantagear os pais presos pelo regime militar. O narrador, um recruta da polícia argentina, precisa encontrar seu superior- o torturador Doutor Mesiano- a fim de que ele responda à questão, mas o chefe saíra para assistir ao jogo entre Argentina e Itália – final da primeira fase de grupos da Copa do Mundo de 1978, partida na qual a seleção argentina, até então invicta, é derrotada por 1 a 0. É evidente, então, que a derrota inesperada desmascara a pátria monumentalizada pelo futebol,

---

<sup>1</sup> É relevante entender a etimologia da palavra em questão: “perplexo” (do lat. *perplexu*, “emaranhado”) e “plexo” (do lat. tard. *plexu*, “enlaçamento”).

deixando expostas feridas do regime político. A angustiante busca pelo médico nos revela ainda um fato perturbador, que irá se ramificar pelo resto da narrativa: a pergunta em questão referia-se a uma presa que acabara de dar à luz e que, pelas inúmeras torturas sofridas, encontrava-se à beira da morte. Quatro anos mais tarde, em outra Copa do Mundo, a seleção argentina vai novamente a final e o recruta, que naquele momento tornara-se um estudante de Medicina, procura o Doutor Mesiano para prestar-lhe pêsames pelo filho, morto em combate na Guerra das Malvinas. Encontra então, na casa do amigo, o bebê da torturada, agora, uma aparente criança feliz adotada pelo médico e sua esposa.

A respeito do erro ortográfico da pergunta no caderno de anotações e de sua possível correção, convém ressaltar que o próprio narrador admite a impossibilidade de “apagar uma letra ou meia letra, sem deixar marcas na folha do caderno”(KOHAN; 2005, p. 15). É importante notar que, no início do livro, o soldado se incomoda mais com o erro ortográfico do que com o conteúdo do bilhete. Por isso, resolve corrigir a escrita, sem se ater à mensagem. Neste episódio, é inevitável ressaltar que também as marcas deixadas pela ditadura militar nas inúmeras tentativas de apagamento de documentos e de corpos serviram mais para produzir *rastros* da violência do que consertos ideológicos.

Já o narrador de *O ano em que meus pais saíram de férias* é o menino Mauro, que, durante a Copa de 1970, época auge da ditadura militar no Brasil, se vê inesperadamente separado dos pais, perseguidos pela repressão e mandado à casa do avô, no tranqüilo bairro de Bom Retiro, em São Paulo. Entretanto, antes de sua chegada, o avô falece e o menino fica aos cuidados temporários do velho judeu Shlomo que, enquanto empreende uma busca pelos pais do garoto, trava com ele uma luta simbólica entre gerações, cultura e religião diferentes. Paralelamente ao convívio com moradores tão diversificados no bairro, Mauro torce pela vitória da seleção brasileira (que se sagraria campeã naquele ano) e aguarda ansiosamente um telefonema dos pais.

Os fatos no filme não são desencadeados por um erro, mas por uma inverdade. Por terem que justificar sua ausência ao menino, os pais, perseguidos pelo regime, o consolam com o argumento de que sairiam de férias. Se a princípio Mauro acredita nessa história, à medida que o tempo passa, sem o esperado telefonema, a verdade vai se revelando paulatinamente, transformando a inocência em dura realidade. As duas cenas em que Mauro

telefona para sua casa em Belo Horizonte, na tentativa de falar com os pais, chamam a atenção: no primeiro telefonema, a câmera corta para um telefone tocando insistentemente e um plano de fundo que mostra uma casa vazia, com alguns móveis e uma janela aberta. Depois de meses de espera, quando o menino telefona pela segunda vez, o espectador vê o mesmo telefone tocando, mas o plano de fundo deixa perceber móveis revirados e quebrados pelo chão, numa sugestão explícita da perseguição do regime militar.

## II- NARRAÇÕES DO PASSADO

*Duas vezes Junho* e *O ano em que meus pais saíram de férias* inovam a narração da memória pós-ditatorial na medida em que não recorrem a caminhos diretos para tratar do luto. Ao contrário, se servem de histórias periféricas para mostrar o enfrentamento (ou sua falta) da repressão política. São histórias de pessoas comuns que vivenciaram os fatos e por isso, se diferenciam das narrativas pedagógicas da nação, promovendo assim um desvio interessante na representação da História. Além disso, se tratam obras ficcionais, de cunho memorialista.

Walter Benjamin, ao afirmar que o primeiro ato de narrar configura o intercâmbio de experiências, traz a tona um interessante paralelo: narrador e ouvinte se necessitam. Ora, tanto no livro quanto no filme, o interlocutor da narração aparece de forma fantasmática, já que não se sabe ao certo a quem os fatos devem ser contados (as obras são ficções de memória), sugerindo, talvez, que as histórias ali relatadas ainda estão abertas ao intercâmbio. Nem o soldado argentino nem o menino Mauro conseguem fechar o fio narrativo, pois, no final, a descoberta de um crime de seqüestro, no livro, ou a imposição do exílio no filme, prenunciam novas experiências ainda não narráveis. Neste sentido, a violência provocada pelo jogo da ditadura instaura-se como um arquivo a ser desvendado, no sentido proposto por Derrida, para quem o conteúdo do arquivável depende de sua relação com o futuro, uma vez que o arquivamento registra os eventos, mas também os produz. (DERRIDA; 2001, pp.28-29)

Os arquivos da ditadura militar na Argentina e no Brasil não podem ser vistos, portanto, somente como acumulação de bens materiais ou testemunhais do passado. Os acervos daquela época se constituem insistentes em nosso presente, uma vez que o desejo de lembrar seleciona antecipadamente o que nos diz respeito. Por essa razão Beatriz Sarlo

explica que “*os discursos da memória, tão impregnados de ideologias como os da história, não se submetem, como os da disciplina histórica, a um controle que ocorra numa esfera pública separada da subjetividade*”.(SARLO; 2007, p.67). É essa perspectiva de subjetividade do arquivável que faz com que o futebol, tão propalado pelas ditaduras como *tour de force* de uma possível estabilidade política, seja ainda hoje parte do imaginário da nação vencedora.

Outro ponto importante apontado por Benjamin é a caracterização de dois tipos de narrador, ou melhor, de dois momentos da história do narrador: o primeiro, do narrador clássico, em que o intercâmbio de experiências é preponderante, já que o narrador mais experiente quer passar sua sabedoria ao menos experiente. Já o segundo, o narrador do romance, não pode falar mais de sua experiência, tornando-se incapaz de exercer a função conselheira em virtude de seu isolamento. No livro e no filme, o processo de narrativa da memória se dá por auxílio do distanciamento temporal. O soldado que relata os fatos vividos em 1978 e 1982 não é mais o soldado que os presenciou, nem Mauro-narrador, representado por uma voz *in off* no filme é o mesmo garoto que esteve no Bom Retiro.

Chegamos, a partir dessa observação, ao que Silviano Santiago chama de narrador memorialista, contemporâneo, porém diferente do narrador pós-moderno, que transmite uma “sabedoria” derivada de experiências extrínsecas a ele. Já o narrador memorialista, considerando-se mais experiente, “fala de si mesmo enquanto personagem menos experiente, extraíndo da defasagem temporal e mesmo sentimental [...] a possibilidade de um bom conselho em cima dos equívocos cometidos por ele mesmo quando jovem.” (SANTIAGO: 2002, p. 55- grifo do autor)

Ora, nem no livro nem no filme os narradores se colocam neste papel, abstendo-se de julgar os fatos vividos. O que ocorre é a ação de narradores que tentam posicionar-se de forma neutra quanto ao comprometimento com a ideologia do regime, e portanto, não tentam recuperar as vivências passadas para entendê-las ou aprisioná-las. Sabem que a fratura da narrativa se impõe a partir do instante em que resolvem recolher os restos do passado, o que despreza a relação intrínseca entre experiência e narração. A este narrador, chamamos de narrador enviesado da memória. Por ser enviesada, sua narração serve-se de outros acervos,

---

grifo do autor.

periféricos a sua experiência, e que se compõem de histórias de costumes de um cotidiano coletivo amortecido pelos anos. São acervos desprezados pela narrativa pedagógica da nação, ainda que tenham força para registrar os efeitos do passado e sua relação com o presente.

### III- FUTEBOL E POLÍTICA

Embora sejam narrativas pós-ditatoriais, *Duas vezes Junho* e *O ano em que meus pais saíram de férias* não trabalham a questão da violência dos regimes militares a partir de testemunhos ou de registros da mídia. É o futebol, enquanto simbologia estrategista que permite a seus autores construir um panorama diverso do que foram os anos 70 para aquelas duas nações latino-americanas. No caso dos protagonistas, pode-se perceber, por exemplo, que tanto Mauro como o recruta, no início das respectivas narrativas, se colocam em posição de defesa em meio à violência daqueles anos. Mauro, pela própria inocência infantil, inicia o filme persistindo (até certo ponto acreditando) na idéia de que os pais haviam saído de férias e que logo retornariam. Da mesma maneira, o soldado passa boa parte do livro venerando a honra do Doutor Mesiano, a quem se considera quase amigo.

O futebol entra em cena primeiramente como máscara pacificadora da ditadura militar. Patrocinado indiretamente pelos governos tanto no Brasil como na Argentina, o esporte passaria a servir, nos anos 70, à proliferação da ideologia de nação monumentalizada e homogênea. A aparente harmonia é veiculada na metáfora povo/time, como exemplifica o comentário de Mauro na primeira partida da seleção brasileira, quando o narrador comenta que “no dia três de junho de 1970 o Brasil inteiro parou”.

No caso brasileiro, é a vitória da seleção, em 1970, que funciona como intensificador da anestesia da realidade, proporcionando um esquecimento, ainda que momentâneo, da repressão política. É interessante observar, no filme, a integração dos moradores do Bom Retiro diante da televisão para assistir aos jogos, pois a vitória no futebol era uma imagem que todos queriam ver, ao contrário da imagem da denúncia da violência, explicitada nos muros pichados, por exemplo. A realidade parecia mesmo ficar do lado de fora ainda que a polícia persistisse em invadir faculdades, teatros e até casas.

Para nossos vizinhos, o futebol teve semelhante papel. Em 1978, sediando a Copa e acabando por chegar à final, a Argentina acreditava na certeza de vitória. O oposto, portanto,

significava ter que se desligar do estado onírico em que se encontravam, como conjectura o recruta, no livro de Kohan, enquanto espera o jogo contra a Itália terminar:

Durante duas horas, enquanto durasse a partida, sabíamos que nada ia acontecer. Se a Argentina ganhasse, até podia ser que a noite inteira passasse sem novidade. Era melhor não imaginar o que podia acontecer se perdesse. Mas isso nunca tinha ocorrido e não tinha porque acontecer. (KOHAN: 2005, p.47)

Ganhar ou perder a partida de futebol passa a ter dimensões simbólicas importantes no terreno da política, que se instaura como um jogo a ser disputado. Neste, o inimigo não é visível ou móvel – pode estar encoberto pelas mínimas ações. Não é à toa que Martin Kohan insere, na narração do recruta, a descrição de táticas esportivas, que podem ser lidas no contexto futebolístico ou bélico (táticas de tortura ou de combate ao inimigo, por exemplo), o que explicita a dubiedade do Mundial naqueles anos. Ilustrando essa idéia, cito o seguinte trecho do livro: “Quando o contrário apresenta uma defesa fechada, convém não ensaiar ataques aéreos frontais, porque são fáceis de neutralizar e terminam por desmoralizar o lado atacante”( KOHAN; 2005, p.53). Vale lembrar que o principal centro de tortura argentina, a ESMA (Escola Mecânica da Armada) ficava a poucos metros do monumental estádio de Nuñez. Parece improvável, naqueles anos, separar o futebol da política, ainda que esta quisesse se apropriar do esporte para fortalecer seu aparato ideológico. Pensar em um ataque no gramado não era muito diferente de pensar um ataque de resistência à ditadura. O espaço pode ser visto, então, não só como um ponto geográfico, mas como uma localidade cultural, na qual se produzem discursos diversos e até paradoxais. Na verdade, não havia a possibilidade um discurso convincente que sustentasse para a nação a invencibilidade no esporte ou na política e a tendência de incorporar o discurso do futebol e do governo produz um novo tipo de discurso, no qual a fragmentação mostra-se mais eloqüente do que a palavra. A narração fragmentada em ambas as obras se mescla a comentários futebolísticos e divagações pessoais. Quanto a este aspecto, Beatriz Sarlo explica que a fragmentação é intrínseca no próprio discurso de memória:

O aspecto fragmentário de toda memória é evidente. Ou se deseja dizer algo mais que isso, ou simplesmente se está jogando sobre a pós-memória aquilo que se aceita universalmente desde o momento em que entraram em crise as grandes sínteses e as

grandes totalizações: desde meados do século XX tudo é fragmentário. (SARLO; 2007, p.98)

Entretanto, é o mesmo futebol que induz à percepção da realidade, diferente da estampada pelas partidas do Mundial. Diante dos próprios conflitos e dúvidas pessoais, torcer já não podia significar somente acompanhar, mas torcer no sentido de desviar o olhar. Mauro, que já no primeiro jogo se incomodava com os inusitados acontecimentos, percebe isso quando, ao ser questionado sobre a possível vitória do Brasil, lembra, através do narrador *in off*: “Mas tava tudo tão esquisito, que até eu comecei a duvidar...”. A expressão “até eu”, sugere que não há isento no espetáculo da violência ditatorial. Da mesma maneira, o soldado de *Dois Vezes Junho*, se mostra perturbado diante da cena dos torcedores derrotados saindo do estádio e percebe que a coesão do time/povo poderia ser apenas uma fantasia do futebol: “Ao vê-los sair abrumados, abatidos do estádio, pensei que estranhamente tinham, ao mesmo tempo, a aparência dos inocentes e a aparência dos que não são tão inocentes.” (KOHAN; 2005, p.61). Este comentário, aparentemente relativo aos torcedores esportivos, sugere que a História das ditaduras militares se serviu também do silêncio daqueles que a testemunharam indiretamente.

A defensiva diante dos acontecimentos é amparada na passividade, já que nenhum dos dois narradores/protagonistas assume uma postura inconformada diante dos fatos. Se pautam apenas pela perplexidade. Diante das próprias dúvidas pessoais como a volta dos pais ou a carreira no exército, os personagens se encontram limitados para agir e se amparam em uma falseada idéia de neutralidade que, entretanto, não permite uma fuga plena. Um abrandamento deste conflito é a progressiva humanização pela qual passam Mauro e o recruta argentino. Tal humanização ocorre por meio do encontro com personagens paralelos a sua própria dor: respectivamente, Shlomo e a mulher torturada.

Shlomo representa, no universo infantil de Mauro, a descoberta de um outro mundo, de crenças, hábitos e modos de pensar totalmente diferentes do seu. O personagem é idoso, judeu, mora sozinho e o convívio entre os dois se dá inicialmente pelo confronto de atitudes. Com o decorrer da trama, entretanto, a solidariedade, que surge através da espera, vai aproximando os dois: assim como Mauro passa os meses esperando os pais, o judaísmo de Shlomo se fundamenta na espera de um messias. É pela espera, portanto, que a angústia busca

resposta na humanização em relação ao outro. Antes, se colocava despreocupadamente ocupado com o futebol, tempos depois Mauro encontra amparo familiar no velho judeu do Bom Retiro.

Em *Duas vezes Junho*, o encontro do recruta com a mulher torturada é o ponto chave para uma tímida mudança de atitude do personagem. Durante uma visita com o Dr. Mesiano ao centro de tortura, para resolver a questão do referido bilhete do início do livro, em um momento em que se encontrava sozinho, o protagonista é abordado pela mulher através de uma fresta na parede. Ela lhe pede socorro e insiste que ele não era como os outros. Esse encontro, quase clandestino, provoca então, no rapaz, uma relutante percepção da violência do regime, como se percebe no trecho em que ele comenta sobre o centro de torturas, após ter saído de lá:

Passou o trem e eu senti. Durante a noite não tinha passado nenhum. Ou talvez tinha passado algum, sem que eu me desse conta. A gente se mete nesse tipo de lugar e perde de vista tudo aquilo que existe ao redor. Por isso, seus quartos não têm janela e, se as têm, nunca se abrem. (KOHAN; 2005, p.114)

O convívio com a alteridade faz cair por terra a idéia de homogeneidade e harmonia de povo/time metaforizada pelo futebol. O olhar forçoso sobre a individualidade do sujeito, não mais da coletividade, pode não responder às questões suprimidas pela censura e pelo medo, mas faz com que se tornem (e até retornem) memorizáveis no futuro. As fraturas da memória não são arquiváveis, mas a subjetividade de que se compõem injeta um estranhamento necessário à consciência de incompletude. Ou seja, se por um lado, o lembrar os fatos vividos provoca uma impressão de poder organizá-los, por outro, esses surgem como imagens ligadas não somente ao passado, mas também ao ato em si de lembrar, no presente. A memória então deixa de ser individualmente centrada. Ao contrário, ramifica-se infinitamente com outras memórias individuais. É interessante apontar, no romance de Kohan, o trecho em que o soldado, quatro anos depois, lê o jornal: “Volto às páginas de esportes. Noto que, com a escassa exceção de apenas dois integrantes, a formação da Argentina se conservou idêntica à da vez anterior, como se os anos não tivessem passado.”(KOHAN; 2005, p.124). Se o tempo parece estático, o mesmo não ocorre com ele, sujeito testemunhal, pois sua leitura passa, então, a percorrer também os crimes de tortura noticiados. A cumplicidade passiva não oferece mais garantias de sobrevivência.

#### IV- CONCLUSÃO

A leitura do romance *Duas vezes Junho* e do filme *O ano em que meus pais saíram de férias* nos permite elaborar, a partir de discursos contemporâneos, literários e filmicos, reflexões importantes sobre a violência da opressão ditatorial dos governos militares na Argentina e no Brasil, nos anos 70 e que ainda ecoam no presente.

As obras em questão são inovadoras ao apresentarem o que chamamos de um narrador enviesado da memória, que é diferente do memorialista tradicional, especialmente por sua ida a acervos periféricos para compor seu arquivo. Descartando o que lhe oferecem os arquivos testemunhais, o narrador enviesado da memória procura outras vias de narração do passado, que lhe permitam investigar memórias cuja visibilidade foi apagada ou rasurada pela História. Nas obras em questão, é o futebol, tema aparentemente distanciado do engajamento político, que serve de ponte para os narradores – um soldado e um menino - elaborarem uma possibilidade de reflexão sobre a experiência dos fatos vividos nos anos dos regimes militares. Era o esporte que interferia (e talvez o faça ainda hoje) no cotidiano das pessoas comuns mais incisivamente do que a violência da opressão política e por isso mesmo, atuava como uma espécie de suporte para o enfrentamento ou a passividade nos acontecimentos.

Os eventos dos Mundiais na Argentina e no Brasil, naquela época, trazem à tona duas representações: primeiro, o futebol como mascaramento promovido pelos regimes ditatoriais militares e segundo, de modo paradoxal, como possibilidade de suscitar um sentimento de estranhamento da realidade. Notemos, contudo, que a primeira representação é dirigida ao coletivo, já que se baseia nos conceitos de homogeneidade e harmonia. Já a segunda, depende da constituição do sujeito em relação ao Outro e, portanto, de sua predisposição a um envolvimento não neutro com os fatos.

A condição de subalternidade dos protagonistas analisados – a criança e o soldado- permite uma articulação política da escrita da memória através de caminhos diversos da monumentalização ou do testemunho afiançados pela sociedade. Escreve-se sobre a opressão do regime militar dos anos 70 através dos eventos do cotidiano, subvertendo a seleção do que é memorável, ou seja, não somente das lembranças coletivas, mas das individuais (e por isso, mais subjetivas). Daí, a passagem de um estado de passividade a um estado de perplexidade

diante do passado. Não é possível, depois da experiência vivida, ver a nação da mesma maneira e os arquivos da experiência do passado se obrigam a serem abertos, revirados e transformados em novos arquivos presentes.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. 4 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. pp. 197-221.

Clube de leituras -comentários sobre *Dois vezes Junho*. In: O BISCOITO FINO E A MASSA, 8 de junho de 2006, <http://www.idelberavelar.com/>

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo. Uma impressão Freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DICIONÁRIO AURÉLIO ELETRÔNICO – SÉCULO XXI, versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

HUYSSSEN, Andréas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: *Seduzidos pela memória. Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KOHAN, Martín. *Dois vezes junho*. Trad. Marcelo Barbão. São Paulo: Amauta Editorial, 2005.

----- entrevista a Idelber Avelar. In: O BISCOITO FINO E A MASSA, 9 de junho de 2006, In: O BISCOITO FINO E A MASSA, <http://www.idelberavelar.com/>

*O ano em que meus pais saíram de férias*. Direção: Cao Hamburger. Brasil: Buena Vista International, 2006, dvd (110min.), son., color.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002, pp.44-60.

*Sombra silenciosa*

**Impotência e solidão em dois contos de Lygia Fagundes Telles**

Mabel Knust Pedra<sup>1</sup>

RESUMO:

Este ensaio apresenta uma leitura interpretativa dos contos “Um chá bem forte e três xícaras” e “Senhor Diretor”, de Lygia Fagundes Telles. A interpretação dos contos volta-se para um traço marcante de obra da escritora: a questão da impotência e da solidão do sujeito moderno, solidão aprofundada pela condição feminina.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles; conto; papéis de gênero.

**1. Dois perfis femininos**

“Coma com as asas fechadas, mamãe me dizia. Viva com as asas fechadas, podia ter dito.” (SD<sup>2</sup>, p.20)

Os conflitos que se encerram e se desdobram, recorrentes, nos contos e romances de Lygia Fagundes Telles, prenunciam uma desestruturação maior que vai se instaurar a partir de meados do século XX e que perdura até hoje, revelando as profundas crises de identidade que marcam os sujeitos individuais e sociais. No contexto de crise de uma ordem burguesa patriarcal, Lygia capta, registra e representa o drama da construção social da mulher como sujeito e o duplo conflito que daí advém e que a divide: o desencontro entre o desejo de construir uma identidade que a defina como sujeito íntegro e a superação das limitações sociais impostas pelos papéis de gênero. A angústia e o sentimento de desamparo do sujeito

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Comparada – Universidade Federal Fluminense.

<sup>2</sup> Os contos *Um chá bem forte e três xícaras* e *Senhor Diretor* serão abreviados como CBF e SD. Esses contos encontram-se, respectivamente, nos livros “Antes do baile verde” e “Seminário dos ratos.”.

moderno que a escritora põe em cena - insistentemente desenhado na sua dimensão mais desolada e patética - compõem a idéia de solidão que percorre toda a obra e lhe dá unidade. A questão da impotência e da solidão é aprofundada pela condição feminina: nos textos que vamos analisar, fixa-se a angústia da mulher dividida entre as tarefas que lhe são impostas pela sociedade e pelas instituições e a sua necessidade de autodeterminação. Nesse sentido, vamos observar como, nos contos *Um chá bem forte e três xícaras* e *Senhor Diretor* Lygia aborda, num momento de agudo mal-estar social, o tema da impotência da mulher num quadro de crise dos valores patriarcais e emergência do feminino.

Na dolorosa situação da mulher que se vê envelhecer restrita ao espaço doméstico se desenha o drama de Maria Camila, protagonista de *Um chá bem forte e três xícaras* (1965). Maria Camila espera, apenas. No restrito mundo de uma domesticidade alienante, entre a conversa com a empregada e a espera da “amiga” do marido (provável amante) que vem para o chá, Maria Camila alcança a súbita e aguda consciência de sua impotência. Seu casamento a faz prisioneira de um sufocante espaço familiar e social, “o mundo da privacidade recalçada e até mórbida da mulher” (GOTLIB, 2003, p. 131). No diálogo entre as duas mulheres, que sustenta a trama, vai-se desvendando o sentido daquela espera.

Em *Senhor Diretor* (1977), num monólogo ressentido, Maria Emília, professora solteira e aposentada, investe, ácida, contra o que julga a perversão da sociedade, e vai revelando as frustrações que evidenciam o fracasso de sua vida. Em uma imaginária carta a um jornal, seus questionamentos vão desfolhando uma agora surpreendente e amarga reavaliação dos valores éticos pelos quais se pautara. No esboço inconcluso da carta, o desnudamento completo da enormidade de sua solidão explica a rigidez de um discurso moralista, vazado em inveja e amargura. Os sentimentos de aguda carência que se evidenciam realçam o descompasso entre sua escassez afetiva e íntima e o “excesso” geral: na dicotomia seca/umidade, o desvendamento de uma vida desperdiçada.

## 2. “A perigosa solidão”

“Olhou as próprias mãos enluvadas. Ainda bem.” (SD, p. 11).

Em meio às transformações que marcam a construção de um sujeito feminino e sua dessimetria no gênero, as personagens de Lygia – em sua grande maioria, protagonistas femininas - se interrogam sobre o vazio; tais personagens são ativas participantes da cena íntima e social, ainda que, em última instância, se vejam vencidas pela impotência e pela solidão.

Na sua literatura intimista, em tom enganosamente baixo, a escritora vai além, contudo, da tematização do drama da construção social da mulher como sujeito, e se debruça sobre a reflexão maior que subjaz a todas as questões de que vem tratando: a dolorosa relação entre os sujeitos. A partir da incapacidade do sujeito de escapar a códigos e normas e da impotência que o leva a experimentar a alienação e o vazio que configuram sua trajetória existencial, Lygia desvenda o momento em que o percurso da vida das personagens faz um desvio. A escritora explicita esse desvio pelo recurso a uma oposição cotidiano/revelação que marca o rompimento da personagem com antigos modelos comportamentais.

Partindo de um súbito vislumbre, da percepção reveladora de uma certa realidade, a personagem experimenta um *momento de iluminação*, aquilo que Joyce chamou de epifania, ou manifestação espiritual súbita. Nádia Gotlib argumenta que essa manifestação trata, em última instância,

“(...) do modo de ajustar um foco ao objeto, pelo sujeito” – ou, como esclarece uma personagem de Stephen Hero, do mesmo Joyce, “Imagine meus olhares sobre esse relógio como experiências de um olho espiritual tentando fixar a própria mirada através de um preciso foco de luz. No momento em que o foco é ajustado, o objeto é epifanizado.” (GOTLIB, 1985, pp. 51-2).

Com grande frequência, a personagem lygiana desdobra-se em um questionamento que estabelece um conflito entre os papéis socialmente dados e o eu – irrecorrível travessia de uma fronteira desconhecida. Desestabilizam-se certezas, e o resultado daquela iluminação da consciência pode ser, muitas vezes, o adensamento da solidão inicial, daquele desequilíbrio: começam as personagens imersas em isolamento e solidão, alcançam uma epifania - em que se vislumbram saídas – e retornam à sua solidão. Configura-se, ainda, menos frequentemente,

porém, a superação de uma situação limitadora, apontando para um rompimento com antigos modelos comportamentais. Na economia dos textos de Lygia, os elementos se encadeiam de forma que os fatos passados configurem aos poucos uma realidade de significação agora alargada, iluminando o presente com surpreendente força dos sentidos. O tom banal e ameno dos diálogos que antecedem e sucedem os momentos agudos de percepção das personagens reforça, por contraste, a dramaticidade do conflito, e a fragmentação de frases e palavras revela a representação de um mundo igualmente fragmentado.

Nas narrativas aqui estudadas, vamos observar como se encenam, para cada protagonista, flagradas em um agudo momento de solidão, esses momentos de revelação.

Nos contos *Um chá bem forte e três xícaras* e *Senhor Diretor*, Lygia questiona um modelo familiar patriarcal desgastado, em que aos valores conservadores que reproduzem uma repressora socialização dos sujeitos se aliam as difíceis relações de gênero. Em *Um chá bem forte e três xícaras*, uma cena banal vai se adensando e ganhando contornos imprevisíveis, e à ação, mínima, vão se entrelaçando detalhes significativos. Na banalidade da conversa entre Maria Camila e Matilde, a empregada, se insinua, súbita e displicentemente, o tema pesado de que vão tratar de modo alusivo. E é quase com suavidade que o drama se expõe na aparentemente ociosa conversa que mantêm:

“Fixou o olhar vadio nos ombros estreitos da patroa. – A senhora não quer que traga o chá?  
- Estou esperando a menina.  
- Mas a que horas ela ficou de aparecer?  
- Às cinco – disse Maria Camila apertando os olhos. Inclinou-se para o relógio-pulseira. E escondeu no regaço as mãos fechadas. - Às cinco em ponto.” (CBF, p. 75).

O título do conto já insinua um triângulo amoroso que confirma a cristalização de um discurso ideológico que, construído nas três primeiras décadas do século XX, iria vigorar por muitos anos. O modelo conjugal da família burguesa que aqui se representa baseia-se numa assimetria de poder entre os sexos e, portanto, na diferença dos privilégios usufruídos. As mudanças efetivas que se produziram, a partir do movimento feminista, no papel desempenhado pela mulher na sociedade, não apagaram, contudo, padrões comportamentais da velha ordem de dominação patriarcal. Nesse sentido, observa-se uma hierarquia posicional,

em que se situam Maria Camila e seu marido, típica de uma ordem em que atribuições e direitos, na economia do casamento, são diferentes para homens e mulheres. Como nos informam Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, o vigoroso discurso que limitava a mulher ao “recôndito do lar” enquadrava-a em rígidos papéis sociais. “A mulher que é, em tudo, o contrário do homem” foi, de acordo com as historiadoras, o bordão que sintetizou uma época que construiu e difundiu representações do comportamento feminino ideal, limitando a mulher à esfera doméstica, reduzindo-lhe as aspirações e encaixando-a no papel de “rainha do lar”. Ainda segundo as historiadoras, essa representação foi além: “(...) acabou por recobrir o ser mulher – e a sua relação com as suas obrigações passou a ser medida e avaliada pelas prescrições do dever ser.” (MALUF e MOTT, 1998, p. 374).

De acordo com Roger Chartier, a submissão imposta às mulheres pode ser definida como uma *violência simbólica*: no processo de construção da identidade feminina há uma interiorização, pelas mulheres, das normas que se veiculam pelos discursos masculinos, e a eficácia desses discursos vai ser efetiva se houver uma predisposição anterior para o seu reconhecimento (CHARTIER, 1995, p.40). Isso nos remete ao conceito de *violência simbólica* utilizado por Pierre Bourdieu para expressar todo poder que impõe significações e as impõe como legítimas. Nesse sentido, o dominado não se opõe ao seu dominador, uma vez que não se percebe como vítima desse processo. De acordo com Bourdieu,

O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras (BOURDIEU, 1989, p. 15).

As formas de dominação masculina e o autoritarismo que definem diferentes papéis associados ao sexo revelam-se, portanto, como violência dissimulada, tão mais violenta exatamente porque dissimulada. O drama de Maria Camila é revelador da força de um discurso ideológico que construiu uma identidade feminina a partir de relações permanentes de desigualdade. Em um casamento considerado modelar, direitos distintos para homens e mulheres reafirmam o desequilíbrio no acesso aos recursos socialmente valorizados, ao poder e à autoridade. Confrontada com a iminência da intromissão de uma amante – mulher jovem – no seu casamento, Maria Camila se vê presa de um conformismo que a incapacitou, pelo jugo

patriarcal, à construção de uma identidade (própria) forte. A protagonista reafirma as funções de dominação masculina na economia do casamento e sua submissão quando, aturdida e ignorante quanto a como proceder face à amante, chama pelo marido:

Maria Camila relaxou a posição tensa. Olhou o relógio, sacudiu a cabeça e fechou com força os olhos cheios de lágrimas. ‘Que é que eu faço agora?’, murmurou inclinando-se para a rosa. ‘Eu gostaria que você me dissesse o que é que eu devo fazer!’ Apoiou a nuca no espaldar da cadeira. ‘Augusto, Augusto, me diga depressa o que é que eu faço! Me diga!’ (CBF, p. 78).

Em *Senhor Diretor*, pelo recurso a um fluxo de consciência que vai revelando a vida psíquica de Maria Emília, Lygia desnuda, com grande contundência, o desencanto e a impotência de uma mulher igualmente presa a estreitos papéis de gênero, e cuja postura passiva repete e reduplica a linguagem ideológica dominante: Maria Emília é a representação da submissão da mulher a um paradigma opressor.

No discurso da personagem entrecruzam-se lembranças que vão configurar um quadro de solidão e impotência; num questionamento marcado pela amargura e que vai se tingindo, progressivamente, de exasperação, aponta a enormidade do desperdício que fora a sua vida, marcada pelo medo e pela impossibilidade de viver plenamente seu papel social - porque alienada de si mesma e desconhecadora de sua posição dentro das relações sociais. No esboço da carta inconclusa, já se esboça uma lucidez que vai alcançar o ápice mais adiante, dentro do cinema, ao lembrar suas alunas: “A verdade é que eu tinha medo delas como elas tinham medo de mim mas seu medo era curto. O meu foi tão longo, Senhor Diretor. Tão longo.” (SD, p. 16).

Já a situação-limite de Maria Camila se insere no contexto de uma severa “pedagogia do casamento”, em que a sexualidade feminina se restringe ao espaço do casamento. É dentro desse ambiente de sublimação de seus sentimentos que a protagonista vai se deparar não apenas com a ameaça de uma amante potencial de seu marido, mas de uma mulher mais jovem, o que lhe traz a aguda consciência de seu envelhecimento. Construído por uma cuidadosa articulação de índices que vão desvelando o drama latente, o jardim de Maria Camila, microcosmo de vida vibrante, se materializa como o contraponto ao espaço opressivo que se revela o casamento da protagonista. Diferentemente do homem, a mulher, quando

envelhece (e supostamente já não exerce o poder de atrair o sexo oposto), deve sublimar desejos e sentimentos, internalizando e reproduzindo padrões perversos de desigualdade. No sensual jardim de Maria Camila, a borboleta que suga a rosa com avidez insinua o confronto entre velhice e juventude, uma das faces do drama que vivencia. É através do delicado e minucioso descrever do sugar da rosa pelo inseto que a comparação da jovem amante com a borboleta se desenha.

A borboleta pousou primeiramente na haste de uma folha de roseira que vergou de leve. Em seguida, voou até a rosa e fincou as patas dianteiras na borda das pétalas. Juntou as asas que se colaram palpitantes. Desenrolou a tromba. E inclinando o corpo para frente, num movimento de seta, afundou a tromba no âmago da flor.” (CBF, p. 74).

Nas longas digressões que vão pontuando as tentativas de Maria Emília de escrever objetivamente uma carta ao jornal, a questão sexual emerge, insistente, e a exemplo daquela energia sexual que adivinha em suas alunas – “(...) por que me fazem pensar num rio sem princípio nem fim?” (SD, p. 16) - invade todo o discurso, e faz aflorar a imagem de um corpo negado, silenciado pelo recato imposto por uma moral burguesa conservadora: o discurso construído sobre a sexualidade feminina se impõe inequívoco sobre Maria Emília. Na percepção de seu fracasso como mulher não plenamente realizada, a imagem da constatação do desperdício que fora sua vida se reforça na oposição *secura* (sexo é “*fonte selada*”) *versus* *umidade* (“*alegria úmida dos corpos*”): “Os poros fechados retendo a água da carne sumorosa, que fruto lembra, pêssego? Que outros morderam, que sei eu desse fruto? Entrelaçou as mãos no regaço. Assim no escuro as luvas pareciam tão brancas, como se nunca tivessem tocado em nada.” (SD, p. 20).

Pontuam o discurso corrosivo de que se serve Maria Emília na crítica ao que julga ser uma permissividade que tudo invade – e em que insistentemente apela às autoridades (“Não tem mais polícia nesta terra?”; “...como a censura permite?”; “...mas onde anda o juizado de menores?” p. 17) - referências que desnudam e reafirmam a repressão sexual de que fora vítima e a enormidade de sua solidão: “Mas sou sozinha e às vezes, a solidão. A perigosa solidão” (SD, p. 11) Nas dobras de um discurso moralizante, o embate entre a força do desejo e os mecanismos sociais de repressão sexual. Nesse sentido, cabe a observação: “O erotismo

deriva de impulsos sexuais, mas é capaz de ultrapassá-los e de se revelar mesmo em contextos onde é grande a repressão à sexualidade, mesmo em caso de extrema sublimação dos impulsos sexuais.” (CASTELO BRANCO, s.d., p. 69).

Vão-se amiudando, assim, no seu discurso, palavras e expressões que integram um mesmo campo semântico: o apelo do sexo – reprimido – se insinua, potente, e se revela com clareza. Em seu discurso de viés moralizante, em que o sexo assume contornos de baixa animalidade - “Estavam molhados como se tivessem saído juntos de uma ducha. Sérios. (...) Emendados feito animais.” (SD, p. 10) -, o prazer recalçado e negado se revela:

Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumando no céu de fogo – horror, horror, nunca vi nenhum fálus mas a gente não acaba mesmo fazendo associações desse tipo? (SD, p. 13).

De forma similar, o drama de Maria Camila é revelador da força do discurso ideológico que construiu uma identidade feminina a partir da divisão social entre público e privado. Na hierarquia do lar, Maria Camila, a quem falta perspectiva vivencial mais alargada, está apequenada pela posição “superior” do marido, confinada, portanto, a uma domesticidade sufocante. A estreiteza de sua vida tem a exata dimensão daquele pequeno jardim, e seu mundo está diminuído pela dependência ao marido. Os espaços (público e privado) inequivocamente delimitados - o marido, na rua, Maria Camila, em casa – confirmam a restrição da mulher ao lar, condenando-a, portanto, à invisibilidade social. Cabe ressaltar que, a exemplo de diversas narrativas da escritora, em *Um chá bem forte e três xícaras* a construção do espaço físico ganha importância por revelar estreita correlação com a interioridade das personagens. Assim, é relevante a ambiência nesse conto, e o recurso ao jardim como palco do drama que apenas se insinua é especialmente significativo. Espaço de restrição – à invisibilidade da vida doméstica - e domesticação – contenção de desejos -, o jardim é também um lugar de revelação. Na espera pela “menina”, que se tece em torno de imagens vibrantes dos minúsculos habitantes do jardim, e à medida que o céu vai ganhando diferentes tonalidades, vão-se aprofundando em Maria Camila a perplexidade e o desconcerto, marcados por uma súbita consciência de seu envelhecimento: “Examinou com espanto as

próprias mãos cheias de sardas.” (CBF, p. 75). O zunido da abelha – “Foi emergindo do silêncio da tarde o zunido poderoso de uma abelha.” (CBF, p. 76) -, que pontua o diálogo entre as duas mulheres e sublinha momentos de tensão, configura, na sua intromissão sonora, a incômoda interferência do espaço externo (mulher jovem) na paz daquela domesticidade: “O zunido da abelha voltou mais nítido, fechando o círculo ao redor de um único ponto. Maria Camila respirou com força.” (CBF, p. 77).

O sutil desvendamento do sentido da espera pela jovem que vem tomar chá vai se dar através de curtos diálogos com a empregada, reveladores da conformada aceitação, por parte de Maria Camila, do adultério do marido, cujas aventuras eróticas extraconjugais são avalizadas por regras sociais liberais em relação ao homem. Na estreita moldura dos valores burgueses tradicionais, o papel dominante da família na vida da mulher e sua dependência aos laços conjugais ganha contornos especialmente perversos quando a mulher se confronta com mais uma dessimetria na sua relação com o homem: a questão da idade. Nesse sentido, como já observamos, as expectativas desenvolvidas pelos estereótipos vão regular o comportamento social, sendo usadas como estratégias de controle. Envelhecer no casamento tem, portanto, conotações diversas para umas e outros: se para a mulher a vida sexual se esgota na meia-idade (banida da esfera do jogo amoroso), para o homem é socialmente aceito que permaneça ativo e satisfazendo suas necessidades sexuais “naturalmente” mais intensas do que as da mulher. Impotente para questionar as regras sociais sob as quais vive e consciente do poder diferenciado que tem relativamente ao homem, Maria Camila parece tomar como quase natural o adultério do marido. É pelo recurso a um diálogo pontuado por referências à natureza que o sentido latente do drama de Maria Camila se desenha. O contraste jovem/velho que marca o diálogo se estabelece especialmente na energia inesgotável da borboleta, a que se opõem as marcas que o tempo foi impondo a Maria Camila:

– E essa borboleta ainda...

- Deixa – atalhou Maria Camila. Uniu as mãos espalmadas no mesmo movimento com que a borboleta unira as asas. Suas mãos tremiam. – Há de ver que a rosa está feliz por ter sido escolhida. (CBF, p. 75).

Na profunda crise que domina Maria Camila, os desordenados movimentos de suas mãos montam-se como imagens essenciais ao desvelamento do drama. A insistência no detalhe das *mãos* da protagonista – que carregam uma conotação de força e domínio – revela uma mulher que parece, contudo, ter renunciado à própria força; em Maria Camila, essa dominação se esvaiu na impotência da mulher restrita a um sufocante círculo familiar, “o mundo da privacidade recalcada e até mórbida da mulher.” (GOTLIB, 2002, p. 131). A placidez e tranqüilidade do jardim estabelecem o contraponto ao desespero de Maria Camila, traduzido pelo angustiante e repetitivo bailado de suas mãos, reveladoras de sua angústia: estão ora abertas, fechadas, - “Abriu e fechou as mãos num movimento exasperado.” (CBF, p. 77) -, espalmadas - “Uniu as mãos espalmadas no mesmo movimento com que a borboleta unira as asas” (CBF, p. 75) -, trêmulas – “E cruzou os braços tentando dominar o tremor das mãos.” (CBF, p. 76); “Suas mãos tremiam” (CBF, p. 75) -, entrelaçadas – Entrelaçou novamente as mãos no regaço (...)” (CBF, p. 74) -, estendidas – “Maria Camila estendeu as mãos até a corola da flor.” (CBF, p. 76) -, recolhidas - “Recolheu as mãos ...” (CBF, p. 76) – ou escondidas – “E escondeu no regaço as mãos fechadas.” (CBF, p. 75).

Outro detalhe significativo e igualmente pertinente no delineamento da impotência de Maria Camila: à eloqüente linguagem das mãos, no seu sentido de tensão, fragilidade e desamparo, soma-se, de forma repetitiva, o gesto de consulta ao relógio. Na delicada questão do inevitável fluxo vital, marca-se o forte apelo do tempo no contraponto velhice da esposa *versus* juventude da amante. Impotente diante de uma situação que se configura ameaçadora, Maria Camila tenta recuperar o (falso) equilíbrio que organiza a sua experiência conjugal cotidiana, sem, contudo, disfarçar a perplexidade e a amargura que a dominam: “Maria Camila fixou no céu o olhar perplexo. Voltou a examinar o relógio-pulseira. E cruzou os braços tentando dominar o tremor das mãos.” (CBF, p. 76).

Ainda uma vez os elementos da natureza que pulsam em seu jardim interferem na compreensão do momento que vive. A plasticidade e o equilíbrio dos movimentos da borboleta – e sua perfeita inserção no microcosmo que habita – e as variações do céu vão trazendo a Maria Camila, porém, aos poucos, uma serenidade inesperada, que se aprofunda à medida que observa os reflexos que o sol vai desenhando em suas mãos. A personagem reconhece em si uma inusitada força, e experimenta uma nova compreensão. Maria Camila

vive um momento de ruptura, em que percebe sua fragilidade e impotência – e sua força. A aguda conscientização da derrota – tem de aceitar o adultério do marido – desperta o desejo de encarar o medo e a si mesma; transformada agora, é com firmeza que vai ao encontro da jovem, mas é ainda dentro de um pequeno círculo – o da domesticidade – que vai travar suas lutas.

Passou a esponja em torno dos olhos. E vagarosamente lançou um olhar em redor. Examinou as mãos. Sorriu: - Veja, Matilde, minhas mãos estão ficando da cor da tarde, tudo nesta hora vai ficando rosado... (...)  
- A gente vai ficando rosada também – disse atirando a cabeça para trás. Expôs a face à luz incendiada do crepúsculo. – E riu de repente: - Acho a vida tão maravilhosa!” (CBF, p. 78).

Se falta à protagonista, talvez, identidade própria, e sua condição é de sombra - apequenada em uma relação desigual, marcada pela superioridade do homem face a mulher -, há o momento de uma aguda conscientização, momento de ruptura em que percebe sua fragilidade e impotência, e uma inesperada força. Da frustração surge o desejo de encarar o medo e a si mesma. Agudamente vivido, o momento revelador de Maria Camila (experimentado em curto espaço de tempo cronológico, mas de larga extensão emocional) está, por ora, completo, e a personagem é a mesma, e já é outra. Atingiu-se o clímax da narrativa. Prestes a desencadear-se, o encontro entre Maria Camila e a provável amante do marido, contudo, apenas se esboça. E é de forma sutil e contundente que se suspende a narrativa:

Passos ressoaram na calçada. Quando ficaram mais próximos, a empregada pôs-se na ponta dos pés, tentando ver além do muro da casa vizinha:  
- Deve ser ela... É ela! - sussurrou excitadamente. – É ela!  
Maria Camila levantou a cabeça. E caminhou decidida em direção ao portão. (CBF, p. 79).

Se Maria Camila percebe, há um tempo, sua fragilidade e sua força, Maria Emília constata a dolorosa decadência do corpo, e sua agora irreversível inutilidade: “O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada.” (SD, p. 20) Há, porém, na impotência de Maria Emília uma amarga lucidez. Nesse sentido, vale lembrar aqui a observação de Maria Bernadette Porto ao articular a significação do corpo na história da vida cotidiana: “Alvo de investimentos múltiplos da ideologia dominante e do olhar do Outro, o

corpo não representa apenas o espaço onde se evidencia a opressão alheia, mas também a sede onde nascem os gestos de resistência.” (PORTO, 1995, p. 72). Maria Emília inventaria, afinal, as perdas desse corpo negado, e o faz à imagem dos estreitos limites em que vivera: na contenção de um espaço fechado – entre quatro paredes, na sala escura do cinema, sob a proteção do anonimato e ao abrigo do olhar do outro:

Virgem. Fechou os olhos, virgem, virgem verdadeira, não é pra escrever mas não seria um dado importante? (...) Virgem, Senhor Diretor. Que sei eu desse desejo que ferve desde a Bíblia, todos conhecendo e gerando e conhecendo e gerando, homens, plantas, bichos. (SD, p. 19).

Na prosa de Lygia, qual um mosaico, o drama que se desenrola no momento da ação, recortado do fluxo vital, vai tendo a sua significação esclarecida através de uma cuidadosa montagem dos diálogos e por *índices metafóricos* que compõem a cena textual, elementos de grande eficácia na estruturação das narrativas da escritora. Assim, no drama de Maria Emília, a metaforização da negação do corpo como instrumento de prazer sexual se constrói através do significativo *luva*, cuja força da imagem de *proteção* (contra a vida) e *proibição* (sexo não tocado) vai ser reforçada pelo determinante *branca*, que carrega a noção de pureza: “Entrelaçou as mãos no regaço. Assim no escuro as luvas pareciam tão brancas, como se nunca tivessem tocado em nada.” (SD, p. 20).

Como contraponto ao drama banal que se desenvolve na tela, encena-se o horror miúdo da realidade de Maria Emília; se o desperdício de sua vida não se revela brutal e avassalador, aponta, porém, perverso, nas dobras de uma rotina de impotência e negação:

Desabotoou o segundo botão (...). Sentiu-se desalinhada, descomposta mas deixa eu ficar um pouco assim, está escuro(...) E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. Nas palavras. Esse arfar espumante como o rio das meninas lá atrás, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e ele transbordou inundando tudo, camas, casas, ruas...” (SD. p. 19).

Ao inventariar seu fracasso existencial, Maria Emília aprofunda a desestabilização de certezas já esgarçadas. Resta-lhe a consciência da enormidade de sua solidão. A exemplo de

numerosas protagonistas de Lygia, marginalizadas pelo não cumprimento de seu “destino de mulher”, Maria Emília é sombra silenciosa que se desloca na clandestinidade.

## Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CANEVACCI, Massimo (org.) *Dialética da família*. Gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é erotismo*. Col. Primeiros Passos. São Paulo: Círculo do Livro [s.d]

CHARTIER, Roger. “Diferenças entre os sexos e dominação simbólica.” In: Cadernos Pagu (4): Campinas: PAGU – Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, 1995

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino.” In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) *História da vida privada no Brasil* ;3 República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MUZART, Zahidé L. *Refazendo nós*. Ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

PEDRA, Mabel Knust. *O círculo de giz: a família burguesa patriarcal em Lygia Fagundes Telles*. 2005. 115f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2005.

PORTO, Maria Bernadette. “Aprendizagens do cotidiano. A vivência da exclusão e da sujeira em La Sagouine, de Antonine Maillet.” In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.) *A escrita feminina e a tradição literária*. Niterói: EDUFF/ ABECAN, 1995.

SHARPE, Peggy (org.) *Entre resistir e identificar-se*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.3.ed.

\_\_\_\_\_. *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.



## **Aquele menino**

Patrícia Reis

**Hoje, vi um menino sentado**

**Não havia nada e nem ninguém ao seu lado,**

**Não havia um sorriso...**

**Apenas um olhar distante para o nada...**

**Porque nada fazia sentido, nem diferença.**

**A manhã é a mesma que o abandonara,**

**Apenas a estrela o acompanha todos os dias.**

**E quando chove;**

**A chuva conhece sua alma.**

**Mas que menino!**

**Não há força que o atrai,**

**Porque só há fraqueza,**

**De tanto caminhar pelas avenidas da vida**

**Em busca de algo...**

**Algo que o faça viver...**

**Porque simplesmente...**

**Aquele menino está morrendo,**

**E ninguém sabe o seu nome;**

**Será que tem identidade?**

**Todos passam por perto e ninguém o vê**

**E ele está morrendo...**

**Morrendo sozinho,**

**Ele não faz mal a ninguém,**

**Mas algum dia o fizeram**

**Por isso está ali, naquele lugar,**

**Naquele mesmo lugar onde habita o desconhecido,**

**Porque ninguém o conhece...**

**Ninguém o ama...**

**Ninguém se aproxima.**

**Ele está morrendo...**

**Morrendo na solidão.**



## **Cratera Come-Ferro**

André de Freitas Sobrinho<sup>1</sup>

A sombra aberta  
a fome escara  
olha a nu  
(anal sem centro).  
A draga come-ferro  
e adagas musculares.  
Paulo epistola a Pedro  
de sua ex-esquina.  
Narciso cinza  
e o limite  
(fora o espéculo  
não vê-se dentro  
[O Espetáculo])  
amrela-preta (fita).  
Abisma afogado  
em  
Abismo privado  
: erode o gigante  
encontrado em seu próprio  
vão.

---

<sup>1</sup> Graduando em Filosofia pela UFJF.

## **Da Morte**

Rama Si

Perguntei a um sábio espirituoso  
O que era, em verdade, a morte.  
Respondeu-me  
Que no mundo de hoje,  
A morte para noventa e cinco por cento dos homens é um direito.  
Para os outros cinco por cento,  
Um dever.

## **Democracia do Século XXI**

Rama Si

Os Estados Unidos prometem recursos para a América Latina.  
O gesto foi antes de tudo um ataque à imagem do venezuelano Chavez.  
E os nossos ditos especialistas dizem que “não é suficiente, é preciso mais”,  
Como se fosse mesmo o interesse dos Estados Unidos  
Curar as doenças que enfraquecem nosso povo,  
Abrigar a massa de miseráveis que nosso governo denomina “o povo”  
E bifurcar as línguas das nossas crianças.  
Senhores, não é interesse do norte limpar as manchas na credibilidade latina,  
Porque simplesmente isso não serve aos propósitos.  
O que acontece é uma guerra pelos estômagos, corações e cérebros do povo:  
De um lado o cristo doente que empunha a cruz desenterrada da merda  
E de outro o louco raivoso que morde e rosna e baba e se contorce.  
Chafurdaremos no lodo se tomarmos um partido  
Ou ruminaremos pasto por anos se tomarmos outro.  
E ficai felizes, senhores, por ser-vos concedido o benefício da escolha.  
A isso chamam democracia.  
Ou os restos dela.

## Happy Hour

André de Freitas Sobrinho

Noite de copos e corpos suados se percebendo sob a luz de meia lua no céu de anunciada tempestade veraneia sacodem a poeira acumulada trocando olhares farpados. Um chope preto encorpado acompanhado de calabresa e aipim frito: o pedido feito. Olhos coçam um charme forçado, e as mãos no cabelo mais o caimento com as costas quase deitadas na cadeira fazem parte do relaxamento retesado.

Vê delicatêssen insinuambulando mesa a mesa fartenfadada pernamovendo nuvenavegando por órbitas carentes. Descrente dente a dente perpassa a língua roxa *al dente* em lábio embaixo fino, enquanto o pau pula duro roça-coçando o zíper do jeans apertado pela mão sufoco sudorese, que momento outro acena um “vem cá” e o garçom se aproxima. Torpedeia tremelicando guardanapo rabiscado elogio ilegível e um: “quanto é?”...aguarda de guarda e guarda a saliva na glote antes que babengula ou bebacuspe.

Ela toda unhas grandes pelo papel – – passeando os dedos no decote – – sugere um sim sob a luz amarela e quente da estilosa bodega. Preparado para o decoro das relações informais do livre mercado das intenções de duvidoso gosto, arruma a cara e seleciona uma boa fábula pra não ter de enredar nenhuma chicana. Vem e ele levanta-puxa-empurra a cadeira mostrando-se gentil. Aceitando a gentileza, ela debruça o busto – – apoiada em cotovelos – – e fala estilo brisa bem perto da orelha. Levanta-se sozinha, recaminha até próximo ao balcão com uma gargalhada estrepitosa e beija o copeiro na boca

Mais um chope preto ele pede, levanta-se e paga com o dinheiro do engano em mais um começo de noite na semana.

## **Inversoneto**

André de Freitas Sobrinho<sup>1</sup>

Não fira a tola telha e não nos tolha  
A riste palma ou gesto de afago  
Na flama mansa manejar escolha

Nunca vou de indo e vindo fico fido  
Poeta Deus canhoto me fez gago  
E sussurro em grito no seu ouvido

Leve, carregue de mim mais um trago  
Verboso sussurripio estalido  
Lido na lida e laboro no lido  
Não vem troçar de mim senão me rasgo

Expurgando gosto vil do amargo  
Abro o peito dentro já combalido  
Porque te amo: por extenso, amplo e largo  
Seu do meu tudo a pena ter valido

*Um dia na vida fui vadio. Hoje sou só diabo!*

---

<sup>1</sup> Graduando em Filosofia pela UFJF.

### **Cratera Come-Ferro**

A sombra aberta

a fome escara

olha a nu

(anal sem centro).

A draga come-ferro

e adagas musculares.

Paulo epistola a Pedro

de sua ex-esquina.

Narciso cinza

e o limite

(fora o espéculo

não vê-se dentro

[O Espetáculo])

amrela-preta (fita).

Abisma afogado

em

Abismo privado

: erode o gigante

encontrado em seu próprio

vão.

***KAFKULPA***

Valéria Medeiros Gasparello<sup>i</sup>

Ka, uma tosse  
O sopro novo  
Quase interrompido  
Mas inteiro  
Descabido e sutil  
Ka toma posse

Ka fica Ka fica Lá  
Finca  
Trafica culpa  
Em si  
Em mim  
Culpamobilizados somos

Pertenço à tosse Ka  
Ao dócil Ka  
À forte culpa Ka  
Que permanece-nece  
Delicadamente-mente  
Persistente sente  
Ka-f-Ka  
Fica lá  
Ardente  
Alto sopro sutil brinca  
Auto-linguagem sutil finca

Ka fiscal  
Ka Louwado  
Desacastelado Ka

Descastelado de respirar  
Processado  
Eterno inspirar  
Ele quer chegar

Ka fica  
Sussurra  
Grita  
Assombra na sombra  
Inquieta a meta de qualquer escritor

O novo

Não aniquilaram a graça Ka  
Ninguém afasta Ka  
A barata Ka  
Matam ou criam

No espelho invertido  
Traficam-se culpas  
Aqui no além  
Onde estou  
Você também ?

*Deslucadamente*  
Eu tusso Ka-F- Ka

Fico Ka  
No horror  
No exterior  
Na ka-s-ka  
No aquém  
Kafka ká mora  
Comigo  
Ka tosse  
Em mim  
E me sonora.

---

<sup>i</sup> Aluna do Curso de Letras Português/Francês, na Universidade Federal Fluminense, Niterói - RJ.

## **Meu País**

Rama Si

Meu país é liberal e  
Generoso para com todos  
Ao redor, à saciedade.  
E meu país não muda  
E não é importunado.  
Uma casa  
Sem muros nem portas,  
O meu país.  
É verdade que cada dia  
Que amanhece  
Conta um tijolo a menos,  
Mas fora isso  
Meu país  
É estável,  
Serenos,  
E é o mesmo país  
Faz meio século.

## **Minúcias**

Caio Teixeira  
Fevereiro, 2005.

Ele olha-a de soslaio. O embaralhado dos fatos mal deixava que alguma idéia viesse a mente. Nenhuma frase minúscula, nenhum comentário descartável. Todas as sentenças, mesmo as obsoletas lhe fugiam. Ainda sim, numa gagueira tímida de criança, sussurrou alguma coisa sem sentido. A moça se virou. Olhou-o. Ele pensou em perguntar-lhe o nome. Ela, encantadora, sorriu. Ele lhe sorriu de volta, e lembrando que já sabia o nome dela, disse: nada não.

**Natural (sem) ismos**

Caio Teixeira  
Fevereiro, 2005.

O comunismo falhou,  
O capitalismo falhou,  
A filosofia falhou,  
A arte falhou,  
Deus falhou.

Falhar é uma construção lingüística.  
Deus é alheio a falhas.  
Nietzsche matou Deus.  
Antes de morrer, Nietzsche enlouqueceu.  
E todos os demais bichos, aves, plantas e peixes,  
E tantas outras coisas vivas nunca tiveram nem religião, nem filosofia.

**O Caderno do Doutor V.H, (Crítica ao Neonazismo Atual Alemão)**

Rama Si

Quando foi encontrado  
O caderno do célebre e foragido médico nazista Dr. V. H.,  
O conteúdo mortificou os espíritos mais sensíveis.  
O teor dos experimentos – todos feitos à custa de homens e mulheres judeus, que  
invariavelmente morreram durante o processo –  
Era, segundo se diz, escabroso:  
De um infeliz inverteram os braços e as pernas,  
Para ver se andava às avessas.  
Costuraram outros dois a fim de criar xifópagos artificiais  
E estudar-lhes a psicologia.  
Houve mesmo  
Uma tentativa de extrair o esqueleto inteiro  
Pelos buracos de uma adolescente,  
Em um momento de bom humor e informalidade da junta médica.  
Conta-se ainda que, não obstante todo o resto,  
O horror precedente,  
Concluiu o doutor  
Sobre os freqüentes insucessos, que,  
Como fora previsto pelo Führer,  
Os judeus não serviam para nada.

## O Capital

Rama Si

Cobra-se do trabalhador,  
Do homem que o sol mastiga no campo  
Entre a lavoura de hoje e infinita lavoura,  
O preço de uma moeda por saco de arroz.  
Compra o mesmo saco de arroz  
Pelo mesmo preço de uma moeda  
O indolente que por acaso herdou sua fortuna.

\*\*\*

Cobra-se do filho do operário,  
Que por doze horas diárias a máquina consome,  
O preço de duas moedas  
Por quilo de açúcar.  
Compra o mesmo quilo de açúcar  
Pelo mesmo preço de duas moedas  
O filho do executivo que passa os dias  
A beijar os escapulários entre os seios das meninas do colégio.

\*\*\*

Para o capital não há de maneira alguma um valor absoluto.  
Vale o capital tanto  
Quanto mais trabalho há fixado no capital.

\*\*\*

Desse modo, com uma moeda compraria o trabalhador da lavoura dez sacos de arroz,  
Ao passo que um saco de arroz, para o indolente, custaria dez moedas.

\*\*\*

O filho do operário, com duas moedas fartar-se-ia de açúcar,  
Enquanto o filho do executivo, para tanto, precisaria cem moedas.

\*\*\*

Se isso efetivamente se desse  
Consertar-se-iam certas coisas,  
E haveria no mundo um pouco mais de justiça.





**SAMPISTAS APOCALÍPTICOS  
(CLAUDIO DANIEL, ADEMIR ASSUNÇÃO E  
RONALD POLITO)**

Luis Serguilha<sup>1</sup>

A profundidade do assombro radical indetermina a nuvem rítmica do **LEOPARDO** onde a condensação visível das origens míticas fragmenta e esculpe velocidades às várias superfícies da **Tematização/HOMENAGENS**. A liberdade deslustra as fontes do cavalgamento ao decifrar o simulacro-intérprete dos mistérios que aparelham alucinadamente a fantasmagoria epidérmica do universo antropológico.

As pulsações metafóricas do **POETA CLAUDIO DANIEL** são biologicamente polidas pela estremeção incomensurável das ciências da ELIPSE CIVILIZACIONAL onde a precipitação das (DES)CONTINUIDADES identifica intrinsecamente o atravessamento da centralidade antidiscursiva.

A mancomunação dos eixos do absorvimento/sentidos cortam as impressões da composição, arquitetando as imagens da mutualidade e convertendo a habitação contínua da comunicabilidade em interposições fortemente líricas(OU incorporando o desregramento/dinamite no desejo das CONSTELAÇÕES CULTURAIS)

**CLAUDIO DANIEL** harmoniza os microambientes da pluralidade através do estonteamento da desintegração como se a organização da infrasombra flexibilizasse outra sombra-fragmento entre a pulverização do sítio fractal.

A demarcação do apegamento vivificante dos confrontos monumentaliza a sombra-incendido-oriente-ocidente geradora da lógica cartografante e multidimensional.

A morfologia do **LEOPARDO** invoca a atmosfera cosmológica que constrói a plasticidade da direcção da sombra polinizadora/fractalizadora como uma interferência representativa duma cidade-poema, pois os albergues das matizes diversificam metamorficamente as áreas- fenda a fenda. ESTA espontaneidade acciona as emboscadas sensoriais que constituem as alcançaduras mutantes dos poemas.

A FLUIDEZ do descobrimento de rigorosas coordenadas biografa as rotas geográficas das encerebrações como se a sombra corporificasse e reanimasse as triangulações do **POETA/LEOPARDO**.

**O POETA** capitaneia a catástrofe definidora da composição- sombra-a-sombra : motor das redes neuronais ou das microcirculações dos **LEOPARDOS EM ALTERNÂNCIA** com as hélices energéticas da recursividade das talhadeiras que singularizam as texturas da territorialização anti-discursiva . Será a sombra do leopardo a descodificação unificadora dos vestígios inter-hemisféricos da coreografia poética ou a geometria variável da imaginação instrumentalizando os territórios utópicos das linguagens. A radicalidade **POÉTICA DE CLAUDIO DANIEL** desregra as divisibilidades dos MAPEAMENTOS onde a expansão apocalíptica alimenta a desarrumação do interface sombra-luminescência para fertilizar o caos do poeta e o poeta potencializará outra conflagração caológica.

**RONALD POLITO** instala a intumescência interactiva do aparelho silencioso para projectar a ascendência do hibridismo-limite do confessionalismo . Atribui às unidades silenciadoras da permeabilidade linguística o artilheiro imagético que intercede nas complexidades do assentimento “agramatical”. **POETA** da miragem e da sugestividade das alegorias ,burila e redescobre o tremor firme da insubmissão, construindo transferências magnetizadoras até às reconstruções da raia instantânea. **RONALD** ultrapassa as portadas da densidade com entrelaçadas formulações e difunde singularmente a desfocagem dos extremos para centrar os seus batimentos como uma espécie de babel performativa . A presença das plurissifignificações nos mecanismos textuais reforça a densidade bifurcada do autor “ de passagem” e de”terminal” reforçando a oscilação das arquitecturas multipolares das colónias semânticas que optimizam os micro-cursos do engenho libertário. **ESTE GRITO** (que também poderá ser “ reminiscência-acopladora” do pintor Edvard Munch) **ATRAVESSA** simultaneamente os campos da materialidade arrebatadora e as correntezas das metamorfoses excêntricas do corpo, como se as estratégias da complementaridade criadora intensificassem os riscos da linguagem labiríntica. **RONALD** agrega **OS DESLOCAMENTOS** anfíbológicos das figuras do corpo para excitar o ataque da mutabilidade arqueológica das imagens que estruturam a presença proprioceptiva do dualismo fugacidade/vida. Estas **TRANSPOSIÇÕES** poderosamente balanceadas nas subunidades da arborização/corpo impulsionam a cosmogonia onde “pelo corpo” **a** **interactividade/turbulência de DONIZETE GALVÃO/POLITO TRANSFORMA-SE** numa eito propulsor de multivariáveis periodicidades: atmosferas poeticamente membranares a oscilarem par a explosão das composições singularizáveis. **ESTES** dois Poetas alfabetaram o caos através dos acrescentamentos das catástrofes do corpo e actuaram nas malhas das instalações experimentais porque tinham urgência na identificação dos centros para amoldarem o desejo da espiralidade .

**ADEMIR ASSUNÇÃO CONVOCA** o confronto da reintegração cinematográfica inovando as polifonias e as intermitências das plasticidades entre a volatilidade sanguínea da insatisfação, evidenciando simultaneamente a miscigenação. A SUA espacialização subvertedora **DEFINE** a singularidade da confabulação explosiva e a intensidade dos planos mutáveis e trágicos das multilinguagens, quer sejam cosmopolitas quer sejam perturbadoras sonoridades indígenas ou mesmo transmutações das essências paradigmáticas da fenomenologia:vanguardismo/ancestralismo/espiritualidade/fotograma ácido.

**O POETA-MÚSICO ADEMIR ASSUNÇÃO** cadencia a extrema actividade da ZONA BRANCA num sintoma indispensavelmente guerrilheiro e fulgurante, consubstanciando a livre crescimento poligonal nas dicotomias sonho/real; liberdade/cárcere. **ADEMIR** confirma o deslocamento cáustico ,reforçando a materialidade da frontaria assombrosa e sequencial, onde os efeitos sonoros desagregam o

artesanato da conformação espaço-temporal interpenetrando na desmontagem da urbanidade. Esta alteração resgatadora das ascendências malditas transgride libertadoramente a multidão hodierna como um veneno a multiplicar a violência morfológica e metonímica das palavras.

### **ADEMIR ASSUNÇÃO CLAUDIO DANIEL RONALD POLITO**

**investigam** fenomenologicamente a esfericidade da solidificação espaço-temporal onde a desintegração dos encadeamentos fantasmagóricos fluidifica o desassombro performativo para uniformizar a linhagem do receptáculo visual das circularidades é aqui que os extremos e os confins salientam a adjacência da experimentação radical.

A potencialidade da pegada das dissonâncias demarca a efervescência do desvairamento: sinais da proliferação das possibilidades laboratoriais que se autofecundam sobre O ESMALTE polifônico e dissemelhante do mundo.

Os movimentos das excentricidades destes POETAS extravasam as concepções verbais para desacorrentarem as espécies cartografadas do enraizamento porque a percepção consagra a corrente imensurável dos planos implosivos.

**CLAUDIO, ADEMIR E POLITO** caminham na CONDENSAÇÃO dos seres labirínticos mudando construtivamente a inclinação flagrante das imagens para aperfeiçoar o sistema fortificante e inaugurador das volubilidades das articulações/palavras/erectas/horizontais. A liberdade destes POETAS investe sobretudo no anti-discursivismo e ostensivamente desfoca a presentificação das hélices axiomáticas, desdobrando as arenas modelizáveis para apelarem às oscilações das espessuras e às metáforas da volatilização. Estas descodificações germinam na obscuridade/cinematografia dos sentidos :- combinação fervente e reconquista parcelada da performatividade.

As consagrações musicais/mitológicas/existencialistas são biografadas na complexificação do organismo simbiótico como uma projecção da intercorporalidade ou uma metalinguagem a decifrar uma superfície do planeta-poeta-planeta-palavra para atear as multacentralidades imaginárias entre as texturas desautomatizadas que disseminam libertadoramente as reescritas.

Os poemas destes **POETAS** transplantam a consanguinidade e o frémito imunológico desnatura-se como um corpo hospedeiro a emular-se na fractalização dum jogo criador onde os maquinismos da insatisfação concentram os silêncios dos compartimentos para mundializar a lâmpada da resistência entre a consciência do insulamento e a engrenagem dos detalhes. **AQUI** “nestes compositores” há uma manifestação celular a transmitir as habitabilidades da observação-ideia-experimentação onde os cristais proliferam sobre a conflitualidade dos oxímaros formando outros triângulos da complementaridade conceptual.

A estrutura semiológica transparece na navegabilidade caleidoscópica e o seu secretismo ascende no corrimento dos signos como uma movimentação descomunal a interpretar os interfaces do contraveneno topográfico

As arcaduras polissêmicas ilustram a escuridão das balanças potenciadoras das transladações hermenêuticas onde outras sombras-limites deslindam os entrelugares rítmicos das bússolas remotíssimas dos POETAS.

O desconcerto das rotas **dos POETAS CLAUDIO DANIEL, RONAL POLITO E ADMIR ASSUNÇÃO** indetermina a **omnipresença do imaginário e a neutralização** desmultiplica-se no cerco arqueológico da fractalidade como o curso da gestação a escorar o abalo atlético das metamorfoses, criando vantagens infindáveis na heterogeneidade das linguagens. APOSTAM em diferentes sombras-filosóficas para incitarem a catástrofe da luminosidade, a corpulência das fábulas e a exuberância absurda da tragédia humana. Todas estas incorporações fertilizam a desterritorialização das entidades dos relâmpagos, polvilhando geograficamente a operatividade germinativa do fractal-corpo-POETA onde a flutuação topológica dos flashes infinitos autopropetua a praticabilidade combinatória do desassossego.

Os signos precursores dos contágios das palavras-leopardo-de passagem-zona branca perspectivam a dominação conceptualizadora das zonas-cosmos que recolocam a excitabilidade do poema na imaginação antropomorfa fraccionando a sombra contaminadora: - terminal-cinematologias-felídeos- para aproximar as ideias na extensão da pesquisa da humanidade. Aqui a dimensionalidade inventaria a mecânica gravitacional da experiência como uma fundição anatómica a organizar o desempenho das forqueduras- alucinação-textos

**O arrebatamento da IMPREVISIBILIDADE** alucina o próprio abismo das **TRÁGICAS ZONAS BRANCAS/CINEMITOLOGIAS**, dos **caleidoscópicos LEOPARDOS** e das **articulações verbais-estrelantes do TERMINAL/DE PASSAGEM**, como um **sorvedouro** transformador do tempo. A incandescência do calibre destes armamentos-poemas invade a investigação da mobilidade-palavra descentrando o lúzio da fractalidade. Aplicar a estabilização da colheita-palavra no prenúncio genesíaco das interlocuções entre os espelhos e a actualidade é dissecar a mudança na agitação das discontinuidades porque a complexidade da nuvem poema/urbanidade/passado, estrutura o encadeamento interactivo dos desconhecidos olhares das multisombras que os felinos-POETAS descrevem entre a variabilidade constitutiva do texto

**CLAUDIO, ADEMIR E RONALD ABRAÇAM a navegabilidade** que difunde as flechas cartográficas das metáforas ou o físico insubordinado das metáforas das metáforas; travessia inesgotável dos acenos depuradores dos pêndulos das loucas possibilidades.

A parcelarização das evocações é causadora das praticabilidades desconhecidas como um curto-circuito a iniciar um plano homocêntrico sobre a participação salomónica da linguagem. Há um vértice hiemal a comparar os círculos iniciadores dos sentidos que aproximam os abismos da homocentricidade como a resistência construtora de espécies a decifrar a espiralidade do entressonho. ESTA voltagem criativa destes POETAS SAMPISTAS circula nas micro-arquitecturas-GRAFITES da procura do desconhecido reabsorvendo o alongamento multicelular da hermenêutica.

A complexificação vascular dos textos-PAULISTANOS articula as transições rotadoras dos sentidos, cooperando com os princípios libertadores doutras espirais para avivar o aperfeiçoamento fecundante da teia metamórfica.

**A GERMINAÇÃO REINAUGURADORA E RENOVADORA dos sentidos DOS POETAS** desemaranha a diferenciação da espiral, esta interpreta

**a poeticidade da loucura-pré-lugar, como a energia do estrondo a coabitar na plasticidade do tempo. “ o tempo esse grande escultor” yourcenar**

---

<sup>1</sup> Luis Serguilha nasceu em Vila Nova de Famalicão (Portugal), em 1966. É autor de diversos textos criativos sobre literatura brasileira contemporânea. Informações sobre o autor disponíveis em <http://www.intensidez.com/AutorLuisSerguilha.htm>



**VIRNA TEIXEIRA** transcende o desassossego escultórico da luminosidade para libertar as cortaduras das sucessivas lanternas sobre o fascínio do essencialismo como uma tela espiralada a estilizar o andamento da experimentação polifônica.

A evolução dos contrastes do **percurso-VISITA**, focaliza a ferida da galeria humana para pormenorizar as balanças do canavial dos sentidos onde o concreto triangular da visão procura as atmosferas da impressão-alegoria .

A salsugem da configuração fotográfica desobedece aos precursores da fecundidade da exterioridade orgânica onde os equilíbrios autodidactas manipulam o magazine da diferenciação. **AQUI o design-VISITA** dinamiza a transformação espaço-temporal para transformar a virtualização da circunferência humana.

**VISITA**, manuseia os membros da luz da ruína para interpretar visceralmente a comutação animal da tridimensionalidade DA GRANDE ANCORAGEM, pois as pinceladas rodopiantes da superfície laboratorial distinguem os pavilhões primitivos das referências imagéticas como sequências de câmaras-guaches a desabotoarem o anfiteatro das probabilidades humanas. Este contágio indestrutível prefacia as colagens disciplinares do calibre/performance ou possivelmente o jorro muscular desata as inquietações das redes dos colos geométricos que concentradamente derramam lâminas inominadas nas contínuas releituras das conversações da **CALEIDOSCÓPICA VIRNA TEIXEIRA..**

A respiração dos cavalos urbanos penetra nas equivalências navegantes das danças solares como um abalo das árvores performáticas a disseminarem os pulsos ilimitados das circunstâncias entre os passos rigorosos da escultora (**VIRNA TEIXEIRA**) e os flancos trémulos da estrutura abismal.

A febre incondicional das feições do desassossego escultórico principia na embocadura de cadeias sensoriais de **VISITA** como a cadência da terminologia solar a enfocar o ensaio arquitectónico da vocação contemplativa.

O espelho circular reconhece e consagra a importância do repouso nutritivo porque os insectos da visão fervem na agremiação mutante dos firmamentos , poderá existir uma crosta inextinguível das analogias entre o esplendor da dramaticidade do **teatro-VISITA** e a documentação mais interior das cúpulas fotográficas,...esta concretização alastra os bolbos dos alvos solares até à unânime expressão das fronteiras-caminho-cenografias como uma olhadura reflectidora na vertigem da intertextualidade.

**VIRNA TEIXEIRA** interroga as hastes dos frutos instantâneos da cidade para rasgar os distintos coeficientes da desordem como se completasse as varandas clandestinas da emancipação onde as espessuras do vaivém dos écrans coincidem com os anéis vivíssimos do imaginário.

**Os OLHARES de VIRNA** alongam os rastros armadilhados das funduras das águas astrais e a evidência dos núcleos diagonais da exposição-metrópole traça as entrepausas das serpentes da transcendência onde as tatuagens dos amplexos verbais possibilitam a perfeição suspensiva do desenho visceral-imperscrutável.

**As VISITAS** das sombras anunciam as esculturas-palavras dos estalidos da condição humana ou a ideia musical da comutação sobre o lúzio da interactividade que domina o animatógrafo silencioso do corpo/fragmentação.

A paciência arborescente **das VISITAS** funda a máxima intimidade das policromias das moradas como as pupilas absolutas dos muralistas a alumiarem a combinação selvagem da cerâmica-palavra .

***O engenho da luz inviolável molda intensamente o soluço-fractal sobre o bailado-SINTESE das latitudes que assinalam a fascinação CINEMATOGRAFICA do encadeamento relampejante da POETA VIRNA TEIXEIRA***

---

<sup>i</sup> Luis Serguilha nasceu em Vila Nova de Famalicão (Portugal), em 1966. É autor de diversos textos criativos sobre literatura brasileira contemporânea.

Informações sobre o autor disponíveis em <http://www.intensidez.com/AutorLuisSerguilha.htm>

*Somos livres*

Patrícia Reis

*Acordei de um sono intenso,  
E descobri que havia sonhado  
Com as flores do jardim  
Que ainda não havia conhecido  
As primeiras emoções surgiram  
Quando, também pela primeira vez  
Escutei uma canção  
E quando as primeiras palavras vieram a boca,  
Também descobri a palavra amor, mas...  
Não sabia quão complicado, esse desconhecido,  
Apenas que era um mistério a ser decifrado  
Um dia, quando tudo parecia caminhar tranqüilo,  
Estava eu a beira de uma descoberta...  
Não foi lá grandes coisas,  
Era apenas um alarme falso da alma,  
Tudo bem, falei comigo mesma e o sonho ainda continuou...  
Mais um dia vem, me chamar atenção,  
Era uma paixão que logo se foi ao cair da noite.  
O sonho continuou a seguir o seu caminho...  
Pois, bem...*

*Descobri a desilusão a primeira palavra do vocabulário que não estaria como sinônimo da palavra amor.*

*Depois descobri a palavra paixão, que se esvai com o tempo e deixa apenas feridas e muitas vezes não deixa nada, e como um nada se esvai.*

*Imaginei que o amor não se enquadraria nesse desconhecido.*

*Mas...*

*O sonho não parou,*

*Encontrei uma estrela que me dizia, que a formosura de um belo dia está no azul do amanhã que surge...*

*Não entendi.*

*Quando, no meio do caminho encontrei várias pedras, pensei em voltar a realidade,*

*Apenas, me cansei de sonhar,*

*Foi somente, um não para novamente me sentir um nada.*

*Também não entendi.*

*Descobri a palavra covardia, não simpatizei com ela...*

*Procurei um outro sentido para a vida,*

*Então, pude sentir o perfume das flores e respirar o ar puro do amanhã, porque...*

*Descobri a palavra fé, perseverança, Força de vontade.*

*Mas, antes de mais nada, pedi um abraço aquele que me criou.*

*Desde então encontrei a palavra amor e todos os seus significados*