



# ABORDAGENS CRÍTICAS LITERÁRIAS MODERNAS:

*reflexões sobre a mente, o corpo,  
a memória e a máquina*

**ORGANIZADORES**  
JEROME BRANCHE  
NAIRA SALES ARAÚJO  
RITA DE CÁSSIA OLIVEIRA





ABORDAGENS CRÍTICAS LITERÁRIAS MODERNAS  
reflexões sobre a mente, o corpo, a memória e a máquina



## UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho  
Reitor

Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos  
Vice-Reitor



**EDUFMA**

EDITORA DA UFMA

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira  
Diretor

### CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Luís Henrique Serra  
Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni  
Prof. Dr. André da Silva Freires  
Prof. Dr. Jadir Machado Lessa  
Prof<sup>a</sup>. Dra. Diana Rocha da Silva  
Prof<sup>a</sup>. Dra. Gisélia Brito dos Santos  
Prof. Dr. Marcus Túlio Borowiski Lavarda  
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva  
Prof. Dr. Márcio James Soares Guimarães  
Prof<sup>a</sup>. Dra. Rosane Cláudia Rodrigues  
Prof. Dr. João Batista Garcia  
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas  
Bibliotecária Dra. Suênia Oliveira Mendes  
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

JEROME BRANCHE  
NAIARA SALES ARAÚJO  
RITA DE CÁSSIA OLIVEIRA  
(ORG.)

ABORDAGENS CRÍTICAS LITERÁRIAS MODERNAS  
reflexões sobre a mente, o corpo, a memória e a máquina

SÃO LUÍS



**EDUFMA**

2022

*Copyright* © 2022 by EDUFMA  
Edição: Camila Cantanhede Vieira  
Revisão: Camila Cantanhede Vieira  
Capa: Stephane Thayane dos Santos Serejo

Elaborada pela bibliotecária Erlane Maria de Sousa Alcântara – CRB 13/512

---

Abordagens críticas literárias modernas [recurso eletrônico]: reflexão sobre a mente, o corpo, a memória e a máquina / Jerome Branche, Naiara Sales Araújo, Rita de Cássia Oliveira (organizadores). — São Luís, EDUFMA, 2022.

227 p.

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN (Livro Físico): 978-65-5363-128-1

ISBN (Livro Digital): 978-65-5363-129-8

1. Literatura – miscelânea. 2. Crítica literária. 3. Análise literária.  
I. Branche, Jerone. II. Araújo, Naiara Sales. III. Oliveira, Rita de Cássia.

CDU 82.09

CDD 809

---

Impresso no Brasil [2022]. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microimagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

**EDUFMA | Editora da UFMA**  
Av. dos Portugueses, 1966 – Vila Bacanga  
CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil  
Telefone: (98) 3272-8157  
[www.edufma.ufma.br](http://www.edufma.ufma.br) | [edufma@ufma.br](mailto:edufma@ufma.br)

# SUMÁRIO

Apresentação.....	9
UNAMUNO, O OITAVO ANTIMODERNO: <i>AMOR Y PEDAGOGÍA</i> <i>Walter Pinto de Oliveira Neto e Márcia Manir Miguel Feitosa.....</i>	15
REFLEXÕES SOBRE PERSONAGENS FEMININAS NA OBRA <i>OS DEGRAUS DO PARAÍSO</i> , DE JOSUÉ MONTELLO <i>Aline Ferreira Rocha e Dino Cavalcante.....</i>	36
LA ESCRITURA INTESTINAL DE WITOLD GOMBROWICZ: CONTAGIOS Y CONJUROS <i>Dolores Lima.....</i>	60
MEMÓRIA E NARRATIVA NO ROMANCE <i>TRÊS MULHERES</i> <i>FORTES</i> , DE MARIE NDIAYE <i>André Filipe Serrão Viégas e Émilie Geneviève Audigier.....</i>	78
JESÚS COS CAUSSE: COMPROMISO SOCIAL Y MEMORIA DIASPÓRICA <i>Marcelo José Cabarcas Ortega.....</i>	97
<i>EVOÉ</i> , BANDEIRA!: CONSIDERAÇÕES SOBRE O DIONISÍACO EM “BACANAL” <i>Rafael Campos Quevedo.....</i>	125
A ARQUITETURA DA INSENSIBILIDADE MODERNA: A REIFICAÇÃO E A ISENÇÃO DE RESPONSABILIDADE COM O OUTRO <i>Gladson Fabiano de Andrade Sousa e Rita de Cássia Oliveira.....</i>	146

A ROBÓTICA E O DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO NA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA	
<i>Jucélia de Oliveira Martins</i> .....	158
CRIANÇA E TECNOLOGIA: UMA ANÁLISE DA OBRA <i>OS PASSAGEIROS DO FUTURO</i> (1987), DE WILSON ROCHA	
<i>Késia Rafaele Ribeiro Andrade e Naiara Sales Araújo</i> .....	179
A MANIFESTAÇÃO DO INSÓLITO NA OBRA <i>OS CROCODILOS</i> , DE ASSIS BRASIL: DESMASCARANDO OS MONSTROS MORAIS	
<i>Soraya de Melo Barbosa Sousa</i> .....	197
Sobre os autores.....	220

## APRESENTAÇÃO

A publicação *Abordagens Críticas Literárias Modernas: reflexões sobre a mente, o corpo, a memória e a máquina* oferece ao público leitor um leque de possibilidades de interpretações sobre a narrativa literária tratada aqui por pesquisadores para contribuir com o debate em curso sobre os sentidos da literatura no mundo contemporâneo.

Os temas são variados por se tratarem das mais diversas perspectivas que a literatura oferece aos leitores e, especialmente, aos pesquisadores, ao relacionarem o sentido do conto ou do romance analisado e interpretado a partir de seu olhar de especialista direcionando este sentido a um aspecto do mundo circundante. Por isso, a literatura nunca se desvincula da vivência em uma cultura e temporalidade, podendo servir de modelo ético para se pensar o mundo humano.

Estes dez ensaios aqui apresentados buscam uma possível estratégia de leitura da narrativa literária, aproximando-a mais da nossa vivência com todas as influências que a tecnologia, o insólito, a memória, o amor e o feminino, entre outros aspectos, podem divergir e assegurar identidades e diferenças no fazer ficcional, mas também no fazer real, em que medida podemos a partir da ficção pensar o real? Os ensaios aqui apresentados nos lançam luzes para esta reflexão.

Em “Unamuno, o oitavo antimoderno: *Amor y pedagogía*”, de Walter Pinto de Oliveira Neto e Márcia Manir Miguel Feitosa, os autores investigam o moderno e observam que se Compagnon tivesse direcionado sua vista para o país vizinho no começo do século XX, teria encontrado, na Espanha, toda uma geração de intelectuais antimodernos, a saber, intelectuais parcialmente fora das propostas circunstanciais da modernidade de seu entorno. Nesse sentido, o modernismo na Espanha foi singular em relação a outros movimentos literários finiseculares ocidentais, devido a certas

preferências estéticas e sociológicas que dividiram o movimento em duas vertentes (SALINAS, 2001): por um lado, os modernistas e, por outro, o movimento páreo, mas distinto, que recebeu o nome *Geração de 98*, encabeçado pela figura emblemática de Miguel de Unamuno (1864-1936). Unamuno, assim como os demais membros da *Geração de 98*, foi marcado pela tensão entre mudar para alcançar a modernidade ou manter a tradição, conservando a particularidade espanhola. Essa geração, além de ensaios, artigos, palestras, crônicas e outros gêneros de divulgação de ideias, valeu-se, assim como todo antimoderno, da literatura de ficção para difundir seus preceitos ideológicos contraditórios.

Em “Reflexões sobre personagens femininas na obra *Os Degraus do Paraíso*, de Josué Montello”, os autores Dino Cavalcante e Aline Ferreira Rocha têm como objetivo principal observar e refletir sobre o modo como o autor maranhense Josué Montello retrata suas personagens femininas, especificamente Mariana, Morena e Cristina, que estão situadas na sociedade ludovicense, marcada por aspectos patriarcais e pela educação impostos a elas, tendo como base o romance *Os Degraus do Paraíso* (1965). O contexto em que se passa a obra será analisado com o intuito de observar em que moldes as três personagens femininas refletem o momento histórico-social e até onde é possível perceber que elas são sinônimo de mulheres audazes em suas particularidades, a frente de seu tempo, sendo produto do então temido progresso da sociedade do começo do século XX.

Dolores Lima desenvolve, no capítulo “La escritura intestinal de Witold Gombrowicz: contagios y conjuros”, uma discussão sobre o corpo, presente na novela de Wiltold Gombrowicz, intitulada *Ferdydurke* (1937). O enredo inicia com espasmos que acometem o protagonista, tornando-o impotente às cócegas e câibras que contorcem seu corpo, fazendo-o explodir em risos e gemidos bestiais. O riso involuntário – aquele que os lábios não podem conter – igual as câibras e tiques, revelando caprichos de um corpo

desobediente. A autora destaca, na novela de Gombrowicz, como esses fenômenos denunciam um corpo humano que pode se tornar um lugar de batalha para o seu domínio de controle, sendo uma parte do corpo, conquistada, e a outra, sem controle e involuntária, tornando-se território livre para o acesso de cócegas e cáibras e para as consequências de gestos descontrolados e ruídos descomuns. Um corpo atravessado por contradições e submissões.

A relação entre memória e narrativa é contemplada no capítulo “Memória e narrativa no romance *Três mulheres fortes*, de Marie Ndiaye”, de André Filipe Serão Viégas e Émilie Geneviève Audigier. Os autores investigam a questão da construção da memória no romance *Três mulheres fortes* (2009), da escritora francesa contemporânea Marie Ndiaye, publicado no Brasil em 2013, com tradução de Paulo Neves. O romance narra a história de três protagonistas, cujos principais conflitos na trama dizem respeito às suas relações com a família, suas identidades e seus passados. Os autores destacam que as memórias das personagens são confusas, às vezes, inacessíveis, e, ainda assim, têm um peso relevante no decorrer da trama. Essa memória inacessível e incerta constitui, no entanto, uma peça importante na construção da história de cada uma das personagens. Os autores buscam, neste artigo, compreender o caráter desses fenômenos mnemônicos e como se estruturam na narrativa.

O capítulo seguinte, de Marcelo José Cabarcas Ortega, que tem por título “Jesús Cos Causse: compromisso social y memoria diaspórica”, inicia fazendo uma interpretação e análise da imagem que Derek Walcott transmite em seu célebre livro *El Reino del Caimito* (1979), ao afirmar que no fundo do mar, situado entre o Atlântico e o Caribe, existe um caminho formado pelas cinzas dos ancestrais. Esse caminho traz o retorno à África e qualquer pessoa que o siga será capaz de chegar ao lugar de suas origens. Segundo o autor, essa linda imagem nos oferece o símbolo de uma definição estética que pode levar à uma discussão sobre como a

diáspora também pode ser tratada como um caminho que tem volta ao reconhecimento e às lutas que, por vezes, são esquecidas. A diáspora remete à resistência cultural e intelectual de um povo. O autor defende que a poesia, nessa dimensão, cresce com liberdade, pois o pensamento diaspórico é uma resposta direta dos intelectuais negros, filhos, netos e bisnetos de escravos frente a um etnocentrismo que resiste a ceder terreno. O presente capítulo explora essa linha de pensamento a partir da obra do poeta afrocubano Jesús Cos Causse, tentando colocar em relevo a estética de Cos Causse e outras obras poéticas proveniente de Cuba e do Caribe.

No capítulo “*Evoé*, bandeira!: considerações sobre o dionísíaco em ‘Bacanal’”, Rafael Quevedo tece considerações sobre como a referência ao vinho compõe os mais antigos poemas da Grécia antiga, culminando como um dos elementos que formatam a figura mítico-poética de Dioniso. Neste capítulo, Rafael Quevedo tem como *corpus* de análise o “Bacanal”, de Manuel Bandeira, publicado em 1919 em seu livro *Carnaval*, partindo da hipótese de que esse poema contém, senão todos, ao menos os principais atributos dionísíacos consagrados pela tradição que, juntos, forneceriam dados para sustentar a possibilidade de um saber sobre a vida, os prazeres e a moderação.

Em “A arquitetura da insensibilidade moderna: a reificação e a isenção de responsabilidade com o outro”, os autores Gladson Fabiano de Andrade Sousa e Rita de Cássia Oliveira buscam nos escritores da Escola de Frankfurt tecer uma ligação entre a razão instrumental e a desumanização, que resultou na criação de uma razão em maior poder e domínio técnico sobre a natureza, mas que escravizou e alienou o homem na sua perda de autonomia, reprimiu “a sensibilidade, a afetividade, a emotividade e as demais formas sensíveis de conduta humana, gerando especialistas sem espírito e sensualistas sem coração, nulidades que imaginam ter atingido um nível de civilização nunca antes alcançado” (WEBER, 2004, p. 135). Essa relação aparece muito claramente em distopias

como *Admirável mundo novo*, ou mesmo em *Amorquia*, de André Carneiro, sendo a inexistência de responsabilidade individual um traço determinante dos indivíduos. As emoções dirigem as condutas levando em consideração o outro, que é um sujeito particular afetado pela ação particular de um eu. É dessa condição moral das ações que as distopias querem afastar o cidadão.

Em “A robótica e o desenvolvimento tecnológico na ficção científica brasileira”, Jucélia de Oliveira Martins aborda como em um país de base essencialmente rural como o Brasil a ficção científica começou a dar sinais de vida. Segundo Nelson de Oliveira (2018), embora a primeira obra de FC escrita no Brasil seja *O doutor Benignus*, a comunidade literária elegeu o escritor paulistano Jeronymo Barbosa Monteiro como pai da ficção científica brasileira, autor que estreou no final dos anos 1930. Monteiro se destaca de seus antecessores em decorrência da sua dedicação (apesar das suas histórias serem consideradas pouco tecnológicas, ele foi um escritor e editor de ficção científica bastante atuante), que trouxe contribuições importantes para a divulgação do gênero no cenário nacional, como a fundação da Sociedade Brasileira de Ficção Científica, em 1964.

No capítulo “Criança e tecnologia: uma análise da obra *Os passageiros do futuro*”, Késsia Rafaelle Ribeiro Andrade e Naiara Sales Araújo iniciam apresentando uma escola comandada por um robô, cabines de teletransporte, robôs que auxiliam estudantes nos estudos, bibliotecas holográficas, e outros aparatos tecnológicos. É nesse contexto futurista que está ambientado o livro *Os passageiros do futuro*, ficção científica (FC) produzida por Wilson Rocha em 1987. O livro conta como, no ano 3000, um grupo de amigos, cujo integrante principal é um adolescente chamado Delon, captura um planeta anão no deserto de Zônia (aparentemente, a Amazônia, que sofreu danos irreversíveis até se tornar um local sem vida) e, ao perder os habitantes desse planeta, viaja para o passado no intuito de encontrá-los e levá-los de volta ao seu mundo. Essa

obra pertence a um período da produção literária de FC brasileira conhecido como *Segunda Onda*, fase que se deu na década de 1980 e foi marcada pelo surgimento do fandom. Esse último teve papel importante no aumento das produções e discussões de FC no Brasil (MONT'ALVÃO, 2009, p. 385).

Em “A manifestação do insólito na obra *Os crocodilos*, de Assis Brasil: desmascarando os monstros morais”, a autora Soraya de Melo Barbosa Sousa explora o universo de produção de Assis Brasil, com sua diversidade temática, genérica e de técnicas e experimentações literárias, afirmando ser esse um desafio para o leitor contemporâneo. Por isso, analisar sua produção também a partir do viés da literatura fantástica e suas mais recentes concepções, como a presença do insólito nas obras, é o que objetiva este estudo. O foco é o romance *Os crocodilos*, que faz parte do ciclo do terror, denominação dada pelo próprio autor ao conjunto de obras que tematizam a situação vivida pelo homem do século XX, diante das adversidades da vida e das amarras sociais a que ele se prende para sobreviver ao caos instaurado pelos sistemas políticos e econômicos que fazem apologia ao individualismo e ao domínio dos mais fortes sobre seus semelhantes.

Este livro pretende ser uma aventura para um leitor ávido e comprometido a desbravar o mundo criativo e cheio de aprendizagem em que a literatura se constitui.

Os organizadores

# UNAMUNO, O OITAVO ANTIMODERNO: *AMOR Y PEDAGOGÍA*

Walter Pinto de Oliveira Neto<sup>1</sup>

Márcia Manir Miguel Feitosa<sup>2</sup>

## Introdução

Moderno, modernismo e modernidade são conceitos abrangentes que variam de significação dependendo da área e do autor que as disponha. Contudo, há unanimidade em afirmar que moderno, modernismo ou modernidade fazem alusão ao “novo”. Quando falamos que algo é moderno, certamente estamos falando de algo que não se viu antes. Por isso, para que algo seja moderno, é mister que rompa com tudo quanto o precede.

A intenção deste texto em compreender a modernidade tem razão de ser numa categoria de intelectuais que, sendo modernos, pretenderam não o ser, isto é, “modernos a contragosto, modernos atormentados ou modernos intempestivos” (COMPAGNON, 2014, p. 11): eis os antimodernos.

Se Compagnon tivesse direcionado sua vista para o país vizinho no começo do século XX<sup>3</sup>, teria encontrado na Espanha toda uma geração de intelectuais antimodernos, a saber, intelectuais

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras pela UFMA. Bolsista CAPES. E-mail: walteroliveira16@outlook.com

<sup>2</sup> Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela USP e Pós-Doutorado no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa. Professora Titular do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão e docente do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade e PG-Letras da mesma instituição. Bolsista CNPq - nível 1D. E-mail: marcia.manir@ufma.br.

<sup>3</sup> Compagnon, na obra *Os antimodernos* (2014), direciona seu olhar exclusivamente à França, selecionando sete intelectuais desse país como corpus de análise da teoria proposta por ele. Deriva daí o título deste texto: “Unamuno, o oitavo antimoderno”, visto compor um desdobramento hipotético ao trabalho realizado pelo pesquisador belga.

parcialmente fora das propostas circunstanciais da modernidade de seu entorno. Nesse sentido, o modernismo na Espanha foi singular em relação a outros movimentos literários finiseculares ocidentais devido a certas preferências estéticas e sociológicas que dividiram o movimento em duas vertentes (SALINAS, 2001): por um lado, os modernistas e, por outro, o movimento páreo, mas distinto, que recebeu o nome *Geração de 98*, encabeçado pela figura emblemática de Miguel de Unamuno (1864-1936).

Unamuno, assim como os demais membros da *Geração de 98*, foi marcado pela tensão entre mudar para alcançar a modernidade ou manter a tradição, conservando a particularidade espanhola. Essa geração, além de ensaios, artigos, palestras, crônicas e outros gêneros de divulgação de ideias, valeu-se, assim como todo antimoderno, da literatura de ficção para difundir seus preceitos ideológicos contraditórios:

O gênio antimoderno se refugiou na literatura, e na mesma literatura que qualificamos como moderna, na literatura com a qual a posterioridade fez seu cânone, literatura não tradicional, mas propriamente moderna porque antimoderno, literatura cuja resistência ideológica é inseparável de sua audácia literária (COMPAGNON, 2014, p. 15).

A audácia literária referida é presenciada no romance carnavalesco *Amor y pedagogía* (1902). Vislumbra-se na narrativa a resistência aos preceitos modernos que vigoravam nos primeiros anos do século XX, fazendo dela uma obra tipicamente antimoderna.

Partindo desses pressupostos, analisamos o romance do autor por meio da teoria do antimoderno de Compagnon, coadunando-a com pensadores críticos da modernidade, como Horkheimer (1990) ou o próprio Unamuno (2005), além da crítica literária por meio de Correia (2014) e Fioraso (2007), a fim de identificar na diegese unamuniana rotas de escape às premissas iluministas que penetraram na consciência ocidental da Espanha finisecular.

## Antimodernidade em *Amor Y Pedagogía*

As obras de Don Miguel estão permeadas de personagens caricaturescos. Eles por si só são vazios, isentos de vontade e destinados irremediavelmente a um fim concreto – na maioria das ocasiões, trágico. Entretanto, todos juntos formam um painel que compõe o próprio Unamuno. O espanhol “fala muito em filhos espirituais para referir-se a seus personagens, a suas obras” (CORREIA, 2009, p. 85) e que “seus personagens são ele mesmo, concretizando sua multiplicidade de eus” (CORREIA, 2013, p. 59). Sendo assim, em cada obra do autor, é possível contemplar, a partir das personagens, seu reflexo da filosofia contraditória e antimoderna. Vejamos a seguir.

### Avito Carrascal, o moderno sem vida

*Amor y Pedagogía* é uma obra narrada em quinze capítulos curtos que acentuam o forte dinamismo que o enredo possui, guiado por poucos personagens e todos eles com uma sina e personalidade fixa. Não se faz descrições paisagísticas e tampouco excessivas caracterizações físicas das “criaturas” que interatuam na obra. Tudo isso evidencia a preocupação do autor em dotar o texto de um vigoroso dramatismo, evidenciado nos diálogos.

A trama gira em torno de Don Avito Carrascal, um “joven entusiasta de todo progreso y enamorado de la sociología” (AP<sup>4</sup>, 31). Avito é um homem certamente obcecado pelo viés sociológico contemporâneo a Unamuno: o Positivismo. Para ele, a humanidade só poderia atingir a perfeição quando o *logos* fosse a primeira e única lei que a regesse. Para demonstrar sua tese, decide ter um

---

<sup>4</sup> A partir deste momento, quando nos referirmos à obra *Amor y pedagogía*, particularmente à narrativa de *Amor y pedagogía*, serão com as iniciais AP, sem o ano (1994) e o “P” de página.

filho e criá-lo por meio do método cientificista. Segundo Avito, se não houver algum desvio na doutrina pedagógica sociológica e não aparecerem interferências externas à criação do indivíduo, não haverá como ele não se converter num gênio.

Para tal missão, vai em busca de alguma mulher com a qual teria um filho. Contudo, não pode ser qualquer mulher. A “incubadora” do primogênito deve ter as características fisiológicas idôneas para que o bebê nasça saudável, assim como um temperamento submisso que não se interponha nos seus planos científicos. A única candidata possuidora de tais atributos, que ele conhece pessoalmente, é Leoncia Carbajosa.

O flerte se desenvolve sem complicações até que, numa das visitas de Avito à casa de Leoncia, conhece a melhor amiga dela: Marina del Valle. Marina representa um impasse para Avito, uma vez que ela o atrai de uma maneira que não consegue explicar, isto é, de uma maneira irracional.

Apaixonar-se por Marina implica um problema à medida que, na concepção dele, a mãe do seu futuro filho não haveria de ter mais tarefa na vida que a de parir sem danos o seu descendente e cuidar da criança, sem interferir na sua educação. Da mesma forma, o amor que Avito pudera sentir por ela teria a possibilidade de influenciar na maneira com que ele manipularia o filho. Assim sendo, tanto a atração física como a sentimental que tem por Marina suporia um risco para o seu plano; mas sabendo-se impotente diante de tais sensações, decide conquistar Marina e, com o decorrer do tempo juntos como casal, moldá-la de acordo com seus interesses: “Yo la trabajaré, como las aguas a la tierra, la surcaré, le daré forma” (AP, p. 38).

Ainda que Marina del Valle seja vista por Avito como matéria, como elemento moldável aos seus interesses, a personagem feminina carrega uma forte individualidade e força mental. Já Avito Carrascal remonta a uma ideia contrária: “Carrascal [...] quer dizer

‘sitio’ ou ‘monte poblado de carrascas’, ou seja, ‘encinas’, árvores. [...] Carrascal remonta à terra também, mas terra ‘avita’, sem vida. É, pois, ele que é a matéria, mas matéria sem forma vital [...]” (CORREIA, 2013, p. 150).

Avito, o homem sem vida, ou seja, o homem cheio de razão, ao se convencer de que poderá transformar Marina em tábula rasa, pede-lhe em casamento. Para felicidade de Avito e do irmão dela, Fructuoso, Marina aceita. Fructuoso é um jovem ganancioso que, dado o alto dote econômico do esposo da sua irmã, fica radiante pelo matrimônio: “Fortuna...tiene...gastador no es...lo demás la familia lo trae consigo...” (AP, p. 41). Esse pequeno trecho é relevante para o exame da figura de Don Avito.

*Amor y pedagogía* não apresenta muitas informações extrínsecas à própria consciência das personagens. Contudo, na escavação dos diálogos, podem ser identificadas idiosincrasias do autor/obra. Quando Fructuoso menciona que Avito é um jovem com “fortuna”, está fazendo alusão ao caráter burguês do seu futuro genro; e quando diz que “lo demás la familia lo trae consigo”, quer exemplificar que Avito pertence a uma família de alta cunha.

Ainda que Unamuno não tenha comentado se Avito foi inspirado em algum personagem do seu entorno, nesse sentido gostaríamos de apresentar duas das hipóteses mais recorrentes que encontramos referentes à identidade de Avito por parte da crítica, pois nos parecem válidas para a sustentação da nossa tese central. A professora Zapata-Calle, por exemplo, afirma que “en *Amor y pedagogía*, veremos transformado al propio Herbert Spencer en personaje” (2009, p. 113); mas também se considera que Avito é o próprio jovem Unamuno na sua fase positivista (FIORASO, 2007).

A partir do exposto, é importante salientar que as três convergem para o fato de que Avito é uma paródia, um sujeito ridicularizado pelo autor para mostrar “la más fuerte crítica hacia sí mismo que un filósofo puede hacer, como a decir: no solo ya no pienso eso, sino

me parece ridículo” (FIORASO, 2007, p. 369). Isso posto, Avito simboliza a interrupção definitiva entre o Unamuno moderno e racionalista, dando lugar ao Unamuno antimoderno e trágico.

Feita a demarcação da personagem, continuemos com o enredo do romance para melhor ilustração do caráter paródico e moderno de Avito Carrascal.

Após o casamento, Avito e Marina começam a morar juntos, o que coincide com os primeiros conflitos do casal. Avito acredita que, aumentando a inteligência de Marina, o filho terá mais probabilidades de nascer propício à erudição. Assim, para o sucesso da potencialização cognitiva dela, cria métodos tão extravagantes como o de ler à sua esposa a biografia de Isaac Newton (1643-1727) ou o ensino de alguns conceitos básicos de física.

No meio da rotina caótica que Avito lhe impõe, Marina engravida. Quando Avito recebe a notícia, reincide com mais ênfase ainda nos cuidados para com ela. Até mesmo a própria arquitetura da residência do casal se modifica de modo mirabolante, permitindo que a criança se desenvolva num ambiente vantajoso para a educação sociológica:

Por todas partes barómetros, termómetros, pluviómetros, aerómetro [...] que donde quiera que vuelva los ojos se empape en ciencia; la casa es un microcosmos racional. Y hay en ella su altar, su rastro de culto, hay un ladrillo en que está grabada la palabra Ciencia [...]. (AP, p. 48).

Marina, cada vez mais fatigada pela gestação, acede sem oposição à insanidade do esposo. Ela só reage levemente quando Avito decide que o nome do filho “tiene que ser griego por la lengua griega la de la ciencia; sonoro y significativo además” (AP, p. 48). Apesar da oposição, ela decide aceitar a decisão final de Avito que, influenciado pelo seu mestre Don Fulgencio, chamá-lo-á de Apolodoro.

A educação de ambos os pais é irremediavelmente antagônica. Por um lado, Avito inculca em Apolodoro a pedagogia sociológica em todo seu peso, até nos detalhes mais minúsculos; e Marina, quando o marido se encontra distante, oferece todo o amor maternal, demonstrado nas palavras bondosas, os valores cristãos e a compreensão angustiada diante dos lamentos do filho pela asfixiante educação paterna. Eis aqui o amor (irracional) e a pedagogia (racional).

O embate entre o amor e a pedagogia se revela de maneira fulcral quando Marina e sua amiga Leoncia decidem batizar Apolodoro. Essa prática cristã enfurece o ateu Avito, não só pelo seu teor religioso, mas porque, se o batismo representa a limpeza da alma, qual o motivo de limpar a alma de um ser humano recém-nascido, ou seja, um ser humano puro? Não obstante, pouco depois das divagações a respeito do batizado, Avito chega à conclusão de que Apolodoro nasceu em pecado, com o pecado original do amor, e por isso não se interporá na decisão de Marina: “Sí, no ha pecado, pero trae pecado, trae pecado original; el de haber nacido de amor, de enlace de instinto, de matrimonio inductivo; amor y pedagogía son incompatibles” (AP, p. 52).

Se para o antimoderno a concepção do pecado original existe e tem a valia de “reunificar e reorganizar o mundo humilhando o *húbris* sacrílego moderno” (COMPAGNON, 2014, p. 95), diversamente para o moderno, o pecado original é uma ideia que destrói a capacidade de renovação constante do Ser e do mundo – por isso a necessidade de erradicá-la.

Avito assume que seu filho já nascera influenciado pela toxina do pecado original do amor, pelo que seu plano pedagógico corre sério risco. Com medo, em busca de conselho, recorre a Fulgencio, seu mentor. A conversa com Fulgencio só causa mais confusão e frustração em Avito, haja vista que o primeiro não concorda com as ideias racionalistas do seu discípulo.

Já Apolodoro cresce sem nenhum tipo de interesse pela ciência. As constantes e intensas tentativas do pai de o racionalizar causam-lhe uma dupla aversão: pelo conteúdo sociológico (1) e pelo próprio progenitor (2). Avito sabe que Apolodoro não sente empolgação pelo tipo de educação instituída, mas, em lugar de aceitar que é o método de ensino o que causa a antipatia de Apolodoro, continua a acreditar que o amor herdado de Marina é o que impede a afeição da pedagogia racionalista por parte do seu herdeiro.

Apolodoro, com sua rejeição à metodologia e ao conteúdo ministrado pelo pai, representa a mesma hostilidade que o antimoderno sente pela teoria e conceituação aplicada agudamente por parte dos intelectuais clássicos. Dessa maneira se justifica a “desconfiança em relação à teoria e ao conceito –, [pois] não imaginaram poder partir do zero, agir com base na razão em cada um de nós” (COMPAGNON, 2014, p. 56). Na concepção antimoderna, as teorias e os conceitos, enfim, as técnicas que o racionalismo utiliza para se propagar, caracterizam-se pela subjetividade radical do eu nascida na modernidade e, por isso, além de carente de efetividade real, subestima o sublime que vem daquilo que ultrapassa os sentidos (COMPAGNON, 2014).

Sendo assim, o constante fracasso de Avito na tentativa de fazer do seu filho um apaixonado ou, ao menos, respeitador do método pedagógico racionalista serve à pretensão de explicar que o progresso não pode acontecer por meio do imperativo da razão. Cada ser humano é único nas suas escolhas, preferências e habilidades. O positivista burguês, por sua vez, não se importa com o que cada um prefere ou desempenha com maior maestria, pois tudo deve servir ao propósito do progresso material.

## Fulgencio Entrambosmares, o antimoderno

Ricardo Gullón (1964, p. 51) escreve que “antes de la novela llamarse *Amor y pedagogía* se llamaba *Todo un hombre*”. Se levamos em conta que no prólogo à primeira edição o autor comenta que “de buena gana nos detendríamos en analizar al don Fulgencio, que es acaso la clave de la novela” (AP, p. 17), então podemos responder que o “todo un hombre” é Don Fulgencio.

Don Fulgencio é “um filósofo, outro alter ego de Don Miguel, a chave do romance, a chave para entrar em uma filosofia da educação, em uma educação verdadeira, sem a corrupção de uma pedagogia simplesmente científica” (CORREIA, 2013, p. 151). A opinião da professora Cristiane Correia de que Fulgencio é o alter ego de Don Miguel a proclamam outros críticos, como Frayle Delgado, que fundamenta ainda mais essa tese: “el filósofo [Don Fulgencio] es el personaje que Unamuno ha creado seguramente para terciar en la disputa, buscando un término medio, apuntando una posibilidad de síntesis (FRAYLE DELGADO, 2009, p. 275). Parece-nos que o pesquisador, ao mencionar que Fulgencio (Unamuno) é propagador de uma filosofia que se encontra na metade do caminho entre o amor e a razão (pedagógica), o que se aponta, baseando-nos na teoria de Compagnon, é que Fulgencio simboliza a apologia de Unamuno à antimodernidade, simboliza que Unamuno é um antimoderno.

Sendo assim, se Avito retrata as idealizações do homem moderno, então Fulgencio representa, como veremos em seguida, a ideia antimoderna que “sempre hesitou diante do dogma do progresso, [...] ao cartesianismo, ao Iluminismo [...] ou ao determinismo e ao positivismo [...]” (COMPAGNON, 2014, p. 15-16).

Don Fulgencio é nomeado pela primeira vez no romance quando Avito, por meio de uma carta, pede-lhe conselho sobre a escolha do nome do filho. Em alguns parágrafos prévios ao do primeiro diálogo entre o filósofo e seu discípulo, o narrador define aquele da seguinte forma:

Es don Fulgencio Entrambosmares hombre entrado en años y de ilusiones salido, de mirar vago que parece perderse en lo infinito, a causa de su cortedad de vista sobre todo, de reposado ademán [...] El traje lo lleva de retazos hábilmente cosidos, intercambiables, diciendo: ‘Esto es un traje orgánico; siempre conserva las caderas y rodilleras, signo de mi personalidad, mis caderas, mis rodilleras (AP, p. 54).

No escritório de Don Fulgencio, aparecem outros sinais sobre o pensamento antimoderno dele/Unamuno, concretamente em alguns cartazes preenchidos com aforismos: “La verdad es un lujo; cuesta cara”, “Si no hubiera hombres habría que inventarlos”, “Pensar la vida es vivir el pensamiento” e “El fin del hombre es la ciencia” (AP, p. 55). Esse último é especialmente interessante porque serve de profecia para o destino de Apolodoro no fim da narrativa.

O anti-iluminismo, um dos arquétipos do antimoderno, de Fulgencio é atestado quando o narrador se refere ao conteúdo que contempla a obra que ele, o ensaísta, está escrevendo, intitulada *Ars magna combinatoria*. Nesse ensaio filosófico, Don Fulgencio fala a respeito de “la muerte y la vida; y las del orden ideal: el derecho y el deber, ideas no metafísicas y abstractas, como las categorías aristotélicas o kantianas, sino henchidas de contenido potencial” (AP, p. 55).

Em *Del sentimiento trágico de la vida*, aparecem algumas amostras da negação de Unamuno perante a filosofia do escritor da Crítica da razão pura: Kant. Numa reflexão sobre o que é mais importante, se a vida ou a razão, o espanhol comenta:

No faltará a todo esto quien diga que la vida debe someterse a la razón, a lo que contestaremos que nadie debe lo que no puede, y la vida no puede someterse a la razón. ‘Debe, luego puede’, replicará algún kantiano. Y le contrarreplicaremos: ‘No puede, luego no debe’. Y no lo puedo porque el fin de la vida es vivir y no lo es comprender (UNAMUNO, 2005, p. 133).

No segmento citado, o filósofo faz uma comparação entre os kantianos e os unamunianos. Os kantianos defendem que a vida pode estar regida pela razão e, como pode, deve submetê-la aos seus desígnios. Na contramão, a filosofia trágica e antimoderna de Unamuno remete à impossibilidade da vida de ser compreendida por meio do filtro da razão. Já que a existência não tem como ser captada logicamente, o que resta é poder vivê-la sem tentar medi-la, aceitá-la segundo sua forma antirracional.

No mesmo texto, encontramos outra referência a Kant, dessa vez colocando-o na mesma esteira filosófica que Hegel. Don Miguel escreve quais os motivos que colaboraram para que o hegelianismo e o kantismo não conseguissem convencer os espanhóis, e sim o krausismo:

¿Por qué prendió aquí, en España, el krausismo y no el hegelianismo o el kantismo [...]? [...] Porque al uno nos le trajeron con raíces. El pensamiento filosófico de un pueblo o de una época es como su flor, es aquello que está fuera y está encima; pero esa flor, o, si se quiere, su fruto, toma sus jugos de las raíces de la planta, y las raíces, que están dentro y están debajo de la tierra, son el sentimiento religioso (UNAMUNO, 2005, p. 297).

A religiosidade, como acabamos de ver, é o elemento que faltou ao kantismo e ao hegelianismo para ter germinado com eficiência na Espanha. Chateaubriand, um dos antimodernos analisado em *Os antimodernos*, diz que “[...] é preciso uma religião, ou a sociedade perece” (CHATEAUBRIAND, 1802 apud COMPAGNON, 2014, p. 165), e que os homens modernos, em contramão do arquétipo antimoderno, “abandonam o espiritual em proveito do temporal; sacrificam as ideias à ação” (COMPAGNON, 2014, p. 325).

Em *Amor y pedagogía*, Avito, o moderno, nega a Apolodoro quaisquer influxos religiosos, espirituais e artísticos; e Don Fulgencio? Avito, ao entrar no escritório do mestre, observa o cartaz com o título “el fin del hombre es la ciencia” e lhe pergunta:

“–¿Y el fin de la ciencia?” , o que abre espaço para uma conversa que prossegue da seguinte maneira: “– Catalogar el universo! –¿Para qué? – Para devolvérselo a Dios en orden, con un inventario razonado de lo existente... –A Dios... A Dios... – murmura Carrascal. –¿A Dios, sí, a Dios! –repite don Fulgencio con enigmática sonrisa” (AP, p. 57-58). Avito se surpreende com a afirmação do seu mentor e, apesar de lhe causar muitas dúvidas, sempre acaba, incrédulo, refutando-lhe.

O embate entre ambos é constante durante toda a obra. Don Avito não entende que um homem da colossal erudição de Fulgencio acredite numa ideia irracional como é a da existência de um Deus absoluto. Tampouco entende que o filósofo se deixe guiar existencialmente pelos valores religiosos que o cristianismo impõe. Fulgencio, não obstante, explica que ele não acredita cegamente em Deus e que não se dirige pelos ideais de outrem. No que crê é que Deus e a religião ofertam ao ser humano/ator um grande leque de possibilidades/papéis, sem que necessariamente haja um mais correto que outro, ou que o certo só seja uma possibilidade/papel. O papel/possibilidade do homem/ator, então, é o de viver, descobrir e criar sua própria existência a partir de um eu que não deve se acomodar com nenhuma resposta, mas perpetuar dentro de si um constante sair-de-si, um constante recital subjetivo e agônico (UNAMUNO, 2005).

Na metade do romance, a antimodernidade fulgenciana mais uma vez é mostrada enfaticamente quando adota Apolodoro como discípulo. Avito, preocupado com a inaptidão do filho para assuntos científicos, pede ao aforista que conheça Apolodoro e lhe dê alguns conselhos válidos para o correto desenvolvimento cognitivo do jovem. Na contramão do que Avito pretende, Fulgencio sugere a Apolodoro que se negue em segredo às exigências racionalistas do pai; que, ao viver, crie, e, ao criar, viva – do contrário, morrerá de lógica. O conselho do antimoderno, antecipando, ao que parece, o desenlace de Apolodoro, carrega em si um caráter profético.

Vejam a maneira vituperiosa em que expressa sua ideia e predição:

– ¡La ciencia! Acabará la ciencia toda por hacerse, merced al hombre, un catálogo razonado, un vasto diccionario en que este bien definido los nombres todos y ordenados en orden genérico o ideológico [...] Cuando se hayan reducido por completo las cosas a ideas desaparecerán las cosas quedando las ideas tan solo, y reducidas estas últimas a nombres. (AP, p. 85).

O conselho de Fulgencio leva Apolodoro a ler alguns livros de poesia que Menaguti<sup>5</sup> lhe concede. A literatura, por sua vez, abre a Apolodoro a porta ao amor e o amor à necessidade de imortalizar-se, seja por meio da literatura, seja por meio de um filho. Quando esses propósitos naufragam, Apolodoro perde a vontade de viver, uma vez que o único caminho que lhe resta em vida é o que Avito lhe decreta, ou seja, o da ciência.

Seguindo por essa linha narrativa, quando os primeiros pensamentos de suicídio acometem a mente de Apolodoro, ele se dirige à casa do filósofo, para queixar-se da seguinte forma: “–Me pasa que entre usted y mi padre me han hecho un desgraciado, muy desgraciado: ¡yo me quiero morir!” (AP, p. 111). Apolodoro reclama que Avito e Fulgencio lhe fizeram um ser desgraçado. O primeiro, por ter tentado introduzir nele, à força, a educação sociológica; e o segundo, por ter colocado na sua cabeça que deveria seguir os sonhos de poeta, esposo e pai.

Fulgencio se apena de Apolodoro e declara que entende que o moço anela deixar um legado, mas, como fracassa estrepitosamente nessas empreitadas, o vazio existencial se lhe torna insustentável. Insiste Fulgencio ao discípulo que não desanime, que se valha da agonia para nutrir-se de energia colocada a favor do objetivo da imortalidade. Não obstante, decaído o pupilo pelas circunstâncias, não vê outra maneira de viver para sempre nos outros senão com o impacto do suicídio.

---

<sup>5</sup> Trataremos com mais detalhes a relação entre Apolodoro, Menaguti e a literatura no próximo subtópico.

## O crepúsculo de Apolodoro

Se Avito espelha a ação da modernidade e Fulgencio a reação antimoderna contra ela, então Apolodoro configura a consequência da modernidade, concretamente a consequência do racionalismo. Sendo assim, quais as repercussões dos axiomas da razão? Para o autor, “la consecuencia del racionalismo sería el suicidio” (UNAMUNO, 2005, p. 132), e logo cita Kierkegaard: “El suicidio es la consecuencia de la existencia del pensamiento puro... [...] El pensador es [...] un curioso animal, que es muy inteligente a ciertos ratos del día, pero que, por lo demás, nada tiene de común con el hombre” (KIERKEGAARD, 1849 apud UNAMUNO, 2005, p. 132). À vista disso, é possível que cogitemos ser o racionalismo o verdadeiro assassino de Apolodoro.

Numa das conversas entre Avito e Fulgencio, o sociólogo positivista conta ao mestre que Apolodoro não está respondendo bem ao projeto educacional racionalista. O filósofo aconselha, então, que deixe a criança livre, que a deixe voar. Ao que o pai responde: “no se cogen granos volando. Solo la lógica da de comer” (AP, p. 66). O progenitor deixa em evidência, nessa breve resolução, que a liberdade não dá frutos empíricos, isto é, a liberdade não é útil para o progresso. Avito não se preocupa com o progresso humano, íntimo, espiritual ou artístico do filho, mas com o material, com a sociedade por meio da ciência positivista.

O otimismo material é uma das máximas dos modernos, assim como o pessimismo material é uma das máximas dos antimodernos. Como bem menciona Georges Sorel na obra *Les illusions du progrès*, “os imensos sucessos obtidos pela civilização materialista fizeram acreditar que a felicidade produzir-se-ia sozinha, para todo o mundo, em um futuro bem próximo” (SOREL, 1908 apud COMPAGNON, 2014, p. 66). Pelo que já destacamos sobre o romance, é evidente que o progresso não traz sintoma algum de

felicidade para nenhum personagem de *Amor y pedagogía*, sendo Apolodoro, dentre todos, o mais infectado pela fatalidade dos ideais otimistas do pai.

Todavia, os romances unamunianos carecem de detalhes e caracterizações físicas abundantes, a não ser que esses elementos possuam uma intencionalidade elencada aos interesses morais, pedagógicos e/ou filosóficos do autor. É interessante notar, a partir disso, que a deterioração de Apolodoro se dá por duas vias: uma mais explorada até agora, ou seja, a da deterioração mental, e a outra, a da decadência física.

Quando ainda bebê ou criança, o narrador não fornece quaisquer relatos sobre a anatomia de Apolodoro. Ela só acontece quando, do capítulo VII para o VIII, o tempo diegético dá um pulo indeterminado de anos. Nessa distância do tempo ficcional, Apolodoro cresce e se torna um jovem com uma compleição corporal externa que reflete sua mentalidade esquizofrênica. Assim, o narrador, através dos olhos de Fulgencio, caracteriza o mais jovem dos seus pupilos: “este muchacho pálido y larguirucho, de brazos pendientes como si, aflojados los tornillos, colgaran de los hombros, de labio superior recogido que le deja entreabierta la boca” (AP, p. 82).

Fulgencio vê na aparência grotesca de Apolodoro o começo do fim do aprendiz. Por essa razão, insiste uma e outra vez para que o jovem busque experiências alternativas às racionalistas fornecidas por Avito. Com base nesse conselho, Apolodoro se permite sair do círculo familiar para conhecer outras pessoas que possam lhe fornecer escapatórias à lógica.

A primeira pessoa que entra na vida do “novo” Apolodoro é “al melenudo Menaguti, sacerdote de Nuestra Señora de la Belleza, o como su tarjeta de visita dice: Señora de la Belleza, ‘Hildebrando F. Menaguti - Poeta’, poeta sacrílego, entiéndase bien” (AP, p. 86). É significativo que o narrador reconheça Menaguti como o sacerdote

de “Nuestra Señora de la Belleza”. É importante salientar que modernistas são os literatos que, na concepção da *Geração de 98* e de alguns críticos (SALINAS, 2001), menosprezam o lado pedagógico da obra e elevam o estético. Por isso, os ensinamentos de Menaguti a Apolodoro são retratados no romance como abstratos, plenos de uma idealização hiperbólica e supérflua do amor. Tanto quanto Fulgencio, Menaguti aconselha Apolodoro que “viva o momento”.

O “carpe-diem” ampara e valoriza o “aqui e agora” como medida última de todas as coisas, isto é, esse conceito representa a apologia à renovação periódica do eu que surge com a modernidade (COMPAGNON, 2014b). Menaguti, sendo então o protótipo de poeta moderno criticado por Unamuno, une-se à lista de “culpados” pelo suicídio de Apolodoro.

A partir da coragem reforçada pelos dogmas de Menaguti, assim como pela influência da literatura ultrarromântica dos livros que o modernista lhe empresta, Apolodoro se encoraja a escrever um romance guiado pelos preceitos recém-adquiridos. Apesar do incessante esforço do jovem, a obra é publicada e “ha sido recibida con absoluta indiferencia” (AP, p. 106). Com a mesma negatividade opina Clarita, a jovem pela qual Apolodoro se apaixona, a respeito do texto deste: “le ha aburrido soberanamente la tal novelita” (AP, p. 106).

Fulgencio, por sua parte, que também lê o romance, diz a Apolodoro que o fracasso se deve à preocupação do autor com categorias secundárias da arte, como o estilo e a forma; ao que o moço refuta: “–En la forma consiste el arte”, que provoca em Don Fulgencio uma reação, sempre tão vituperiosa: “–¿En la forma?, ¿en la forma dices? Saber hacer... saber hacer... ¡mezquindad! La cosa es como dicen por ahí, pensar alto y sentir hondo [...]” (AP, p. 107).

O que preocupa a Fulgencio e, portanto, ao antimoderno, é o progresso literário que, influenciados pela ideia do progresso material, os modernos tentaram inculcar à arte como um todo

(COMPAGNON, 2014). Esse progresso das formas e do estilo, como menciona Fulgencio, é uma preocupação para o antimoderno, dado que, para ele, o que se pretende alcançar não é a cúspide fugaz do presente, e sim a eternidade.

O fracasso de Apolodoro com a literatura se reflete também no amor. A partir dessas frustrações, Apolodoro encontra no suicídio a última oportunidade para deixar algum rastro no mundo, isto é, imortalizar-se. Não obstante, antes disso, preocupado com a rejeição cada vez mais abrupta do seu herdeiro pela ciência, Avito decide saber o que realmente está passando pela cabeça do seu filho:

–Observo en ti desde hace algún tiempo algo extraño y que cada vez respondes menos a mis preguntas. –No haberlas concebido. –No las concebí yo, sino la ciencia. –¿La ciencia? –La ciencia, sí, a la que te debes y nos debemos todos. –¿Y para qué quiero la ciencia si no me hace feliz? –No te engendré ni te crié para que fueses feliz. –¡Ah! –No te he hecho para ti mismo. –Entonces, ¿para quién? –¡Para la humanidad! (AP, p. 116-117).

Assim, ao designar a humanidade como começo, meio e fim do homem, excluindo a individualidade e a felicidade da equação idealizada da vida, Avito está pregando o preceito Iluminista que diz que, para que o progresso ocorra, o homem deve ter em mente a humanidade como fim e não o amor egoísta por si mesmo como preferência (COMPAGNON, 2014). Isso posto, o Progresso, no arquétipo Iluminista, só acontecerá quando a humanidade avance numa mesma direção, como um só ser. Antagônico a isso, “o antimoderno, moralmente pessimista, reage contra o individualista otimista à maneira do século XVIII” (COMPAGNON, 2014, p. 75). Dessa forma, os fracassos retiram de Apolodoro qualquer possibilidade de se reerguer.

Ao fazermos um exercício de recapitulação, vislumbramos que a educação racionalista de Avito fornece ao filho um desconforto existencial paulatinamente corrosivo. Ainda assim, mesmo diante

de alternativas propiciadas por Fulgencio, com vistas a encontrar sentido numa vida marcada pela angústia, Apolodoro já se encontra suficientemente débil física e mentalmente para reagir aos traumas inculcados pela pedagogia positivista, tanto que as consequentes aflições na literatura e no amor o levam à morte.

Unamuno apresenta, assim, sua visão pessimista do racionalismo proveniente do cientificismo que, por sua vez, canaliza em si o espírito proveniente das Luzes. Para Horkheimer, se o pensamento tem uma função crítica, fornecedora de esclarecimento e, portanto, de dar vida ao sujeito, a racionalização extrema faz dele, do homem, “um instrumento da pesquisa científica, ou antes, um fantasma do espírito destinado a desaparecer” (HORKHEIMER, 1990, p. 107).

Entretanto, as críticas do antimoderno não surgem sem certa pulsão de otimismo no meio do pessimismo (COMPAGNON, 2014). A negatividade positiva unamuniana é visível em *Del sentimiento trágico de la vida*, quando o autor comenta sobre o lado positivo do pessimismo:

Creo [...] que muchos de los grandes héroes, acaso los mayores, han sido desesperados, y que por desesperación acabaron sus hazañas. Y que aparte esto y aceptando, ambiguas y todo como son, esas denominaciones de optimismo y pesimismo, cabe un cierto pesimismo transcendente engendrador de un optimismo temporal y terrenal (UNAMUNO, 2005, p. 146).

Partindo da ideia do autor de que o pessimismo transcendental é capaz de derivar num otimismo imanente, podemos entender que a morte de Apolodoro representa o pessimismo do autor perante o progresso, o racionalismo e o cientificismo – máximas Iluministas –, mas também reflete que cada um de nós pode usar esse desespero vital ou, como o espanhol o intitula, esse sentimento trágico da vida, para fundar um novo paradigma humano que entenda que não só de pedagogia vive o homem, mas também, e principalmente, de amor.

## Considerações finais

A obra unamuniana é uma torrente de contradições, paradoxos e antíteses. Num mundo tão dominado pela lógica, estudar Unamuno e, principalmente, utilizá-lo como ferramenta de reflexão para pensar os impasses contemporâneos, parece-nos uma medida arriscada e certamente passiva de crítica por parte daqueles que o espanhol definiu como kantianos.

Acreditamos que falar sobre racionalismo, progressismo, cientificismo e outros ideais que surgiram com Descartes e Hegel, mas que alcançariam seu máximo esplendor a partir da dialética Iluminista, é de suma importância para compreender diversas problemáticas que vivenciamos na contemporaneidade.

Constatamos que a modernidade é um projeto ideológico que transborda incongruências e paradoxos, o que dificulta um estudo estrutural e homogêneo do pensamento nascido nessa época. Por essa razão, asseveramos, como recomenda Compagnon, que “aceitemos, pois, uma história contraditória da tradição moderna, ou ainda, o que dá no mesmo, uma história das contradições da tradição moderna” (COMPAGNON, 2014b, p. 11-12).

Havendo aceitado que a modernidade é um discurso filosófico, que remete, por sua vez, a um enunciador – neste caso, Don Miguel –, adentramo-nos em *Amor y pedagogía* com a intenção de analisar os traços antimodernos do pensamento unamuniano. Inferimos que o autor situa três personagens, cada um deles com papéis específicos na construção antimoderna do romance. Avito representa os ideais modernos do progresso material, do racionalismo, do cientificismo e da pedagogia positivista. Fulgencio, alter ego de Unamuno, marca a pauta da antimodernidade, instaurando-se um equilíbrio entre o amor de Marina e a pedagogia de Avito. O equilíbrio de Fulgencio não é o equilíbrio exemplar aristotélico, mas o equilíbrio antimoderno maleável que desdenha de extremos e, não obstante,

ocasionalmente, se situa perto deles. Já Apolodoro simboliza a consequência do progresso: a morte, caracterizando, assim, o pessimismo de Unamuno, ou seja, a ideologia antimoderna do autor.

## Referências

COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos**: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Trad. Laura T. Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad: Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

CORREIA, Cristiane Agnes Stolet. **O universo autobiográfico do bufão trágico Don Miguel de Unamuno**. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) - Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013, f. 175.

FIORASO, Nazzareno. Amor y pedagogía: un ejemplo de dialéctica entre Ciencia y Vida en Unamuno. **Espíritu**: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana, nº. 136, 2007, p. 361-369. Disponível em: [encurtador.com.br/nouL0](http://encurtador.com.br/nouL0). Acesso em: 5 fev. 2020.

FRAYLE DELGADO, Luis. Una dialéctica del eros en Amor y Pedagogía. **Azafea: Revista de Filosofía**, Salamanca, v. 3, p. 265-283, 2009. Disponível em: [encurtador.com.br/rsxH0](http://encurtador.com.br/rsxH0). Acesso em: 13 set. 2019.

HORKHEIMER, Max. **Teoria crítica**: uma documentação. Trad. Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SALINAS, Pedro. **Literatura española Siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

UNAMUNO, Miguel de. **Amor y Pedagogía**. Madrid: Editora Club Internacional del Libro: Madrid. 1994.

UNAMUNO, Miguel de. **Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos**. Madrid: Alianza, 2005.

ZAPATA-CALLE, Ana. “Amor y pedagogía” y “La tía Tula” de Miguel de Unamuno como proyecto común. **Céfiro**: Enlace hispano cultural y literario, v. 9, n. 1, p. 113-138, 2009. Disponível em: [encurtador.com.br/vwzMR](http://encurtador.com.br/vwzMR). Acesso em: 29 de ago. de 2019.

# REFLEXÕES SOBRE PERSONAGENS FEMININAS NA OBRA *OS DEGRAUS DO PARAÍSO*, DE JOSUÉ MONTELLO

Dino Cavalcante<sup>1</sup>

Aline Ferreira Rocha<sup>2</sup>

## Introdução

A presente pesquisa tem como objetivo principal observar e refletir sobre o modo como o autor maranhense Josué Montello retrata suas personagens femininas, especificamente Mariana, Morena e Cristina, que estão situadas na sociedade ludovicense marcada por aspectos patriarcais e educação impostos a elas, isso, tendo como base o romance *Os Degraus do Paraíso* (1965). O contexto em que se passa a obra será analisado com o intuito de observar em que moldes as três personagens femininas refletem o momento histórico-social e até que ponto é possível perceber que elas são sinônimo de mulheres audazes em suas particularidades a frente de seu tempo, sendo reflexo diante do então temido progresso da sociedade do começo do século XX.

De início, o enfoque analítico se concentrará na personagem principal Mariana, e em seu fanatismo religioso que, primeiramente, era católico e, devido a uma decepção com a fé, mudará para o protestantismo e fará impor às suas filhas Morena e Cristina algumas mudanças, tais como na área religiosa e até mesmo na esfera educacional.

---

<sup>1</sup> Professor Associado do Departamento de Letras, Coordenador do Grupo de Estudos em Literatura Maranhense-GELMA e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras/UFMA.

<sup>2</sup> Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Para tanto, tem-se como aparatos teóricos as obras *História das mulheres no Brasil* (2004), de Mary Del Priore e os dois volumes de *São Luís do Maranhão, Corpo e Alma* (2020), de Maria Lacroix, que direcionam a análise do papel da mulher na sociedade no período da Primeira República, de 1889 a 1930. E, para dar sustentabilidade no fazer literário, temos Antônio Cândido, com sua obra *A personagem de ficção* (2002). O arcabouço teórico visa à realização da análise formal do papel feminino que permeia o romance *Os Degraus do Paraíso* (1965), de Josué Montello, salientando pontos em diálogo entre literatura e história, presente na obra.

A partir da união desses pontos de análise, pretende-se entender o modo como o poder da mulher é apresentado neste romance a partir da análise das três personagens, para, assim, compreender as personagens em questão diante da literatura e do papel proposto também na sociedade ludovicense.

### Protagonismo Feminino

Durante a pesquisa, percebemos que o protagonismo das mulheres era sutil perante a história e também na literatura. Isso pode ter sido consequência de como foi arquitetada a educação ofertada às mulheres. Diante do exposto, fica evidente que, em meados do final do século XIX, essa mesma educação ainda tinha como base ser conservadora e patriarcal, e de certa forma este ensino quase “instrucional” ao gênero feminino era restrito e direcionado ao âmbito exclusivamente de como organizar uma vida familiar sob uma submissão gradual das mãos paternalista à marital, ou seja, a educação das mulheres passava por uma linha tênue de instrução feminina numa espécie de obediência às ordens masculinas.

Portanto, no romance *Os Degraus do Paraíso*, percebemos que a personagem Mariana traz uma carga histórica-educacional-religiosa nos embates com suas filhas ao desenrolar do enredo. Acerca do que envolve particularmente a vida doméstica das

famílias abastardas, nota-se uma acentuada relação preestabelecida de costumes e etiquetas destas mulheres nos ambientes internos dos lares, ou seja, uma educação direcionada às aparências superficiais. Destacamos que unicamente a personagem Mariana traz como pano de fundo alguns eventos do século XIX, porém ela reflete um comportamento contraditório em relação aos laços familiares. Nesse sentido, Del Priore diz:

Nesse período o nascimento de uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa, agora marcada pela valorização da intimidade e da maternidade. Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível. Verdadeiros emblemas desse mundo relativamente fechado, a boa reputação financeira e a articulação com a parentela como forma de proteção ao mundo externo também marcaram o processo de urbanização do país. (DEL PRIORE, 2004, p. 223).

A autora Sílvia Arend, no capítulo que versa sobre “Trabalho, escola e lazer”<sup>3</sup>, traz à tona como tônica de seus estudos como eram tratadas as condutas ao público feminino desde a tenra idade, dentre as meninas ricas e as desprovidas de recursos. Em sua pesquisa, a autora mostra a preocupação quanto às mudanças que se exteriorizavam na sociedade entre o final de século XIX e o começo do século XX, e mais: que devemos sempre trazer à baila todas essas questões para novas reflexões, e que durante todo o processo histórico do Brasil, o papel da educação sempre esteve em voga. Segundo Telles:

---

3 PINSKY, Carla Bassanezi & PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

Excluída de uma efetiva participação na sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente a sua própria sobrevivência e até mesmo impedidas do acesso à educação superior, as mulheres no século XIX ficavam trancadas, fechadas dentro de casas ou sobrados, mocambos e senzalas, construídos por pais, maridos, senhores. Além disso, estavam enredadas e constringidas pelos enredos da arte e ficção masculina. Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora. As representações literárias não são neutras, são encarnações “textuais” da cultura que as gera. (TELLES, 2004, p. 408).

Assim, historicamente, entendemos que homens e mulheres tiveram um processo educacional diversificado por um longo período, ou melhor, se tornou padronizado para cada gênero, pois cada um teve seu papel destinado diante dos diversos contextos em que estavam inseridos. As mulheres, por sua vez, eram condicionadas a um tripé: casamento, ser mãe e ser dona do lar, e as hierarquias de castas implicariam altas doses de questões emocionais.

Devido a uma configuração diversificada entre homens e mulheres, traz a lume uma releitura da educação no que se refere às instituições de formação religiosa, as restritas escolas somente para meninas e, principalmente, a escola mista. Outra autora que busca esse panorama é Fúlvia Rosemberg:

Várias amarras à educação formal e pública das mulheres foram sendo rompidas no transcorrer desse acidentado percurso: a segregação sexual das escolas, interditando a educação mista; o ideário de que a educação de meninas e moças deveria ser mais restrita que a de meninos e rapazes em decorrência de sua saúde frágil, sua inteligência limitada e voltada para sua “missão” de mãe; o impedimento à continuidade dos estudos secundário e superior para as jovens brasileiras.<sup>4</sup>

---

4 Sobre isso, ver ROSEMBERG, Fúlvia. “Mulheres Educadas e a Educação de Mulheres”,

Dessa forma, ao ressignificar os contextos históricos perante as personagens femininas no romance montelliano tratado aqui, o autor explora, principalmente, o panorama entreguerras, período este de transformações econômico-sócio-históricas. No que se refere ao ensino tanto primário quanto secundário, não há como negar uma evolução, principalmente em relação às mulheres, porém, havia sim resquícios que denunciavam, ainda, tal desigualdade entre os gêneros, pois existiam disciplinas somente para mulheres, como costura, bordado, pintura, e etiquetas de bons costumes, ou seja, a carga doméstica e comportamental refletia no gênero feminino, direcionando-as sempre a terem como lema a boa postura em ocasiões diversas, como em festa, teatro, entre outras solenidades, sendo que tudo isso indicava o status e a polidez de uma família como um grande exemplo a ser seguido pelo restante da sociedade, o que, de certa forma, era também um tipo de diferenciação das outras classes sociais.

Porém, com a chegada do século XX, veio a modernidade, e com ela também surgiram as fábricas, fator que contribuiu para o colapso do meio rural, que reverberou em um crescimento urbano acelerado, e esse tipo de evento estava acontecendo em todo o Brasil. Assim, essa expansão urbana fez com que as cidades gerassem outras necessidades, e uma delas é a mão de obra qualificada. Ali se instalava um novo tempo e uma sociedade em plena transformação, fazendo com que surgissem possibilidades diversificadas para as mulheres. Inevitavelmente, ou a sociedade muda ou seria engolida pela mudança:

É importante lembrar que essa concepção de educação voltada para o ensino prático e compartilhada por apenas alguns setores da sociedade. Quiçá a sua parcela mais representativa segue acreditando no ensino clássico, literário, que dá «cultura» e que conduz

ao bacharelado, possibilitado o título de doutor e a percepção de salários mais altos - a meta de todo indivíduo numa sociedade capitalista. (ANDRADE, 1984, p. 79).

No romance *Os Degraus do Paraíso* (1965), Josué Montello nos traz à reflexão acerca do poder e da voz da mulher, e apresenta Mariana no papel de mulher e mãe, mostrando um lado maternal somente com Teodoro, pois, esse posicionamento desaparecerá com a morte deste filho. Diante de tal episódio, nos é revelado um posicionamento de mulher autoritária com poder de opressão para com suas filhas, o que, ao mesmo tempo, soa como um sufocar de suas vozes. Algumas dessas problemáticas do universo feminino refletidas na sociedade da época ainda estavam conectadas a uma era patriarcal, sendo o papel da mulher na sociedade predeterminado para que fosse sempre amável, paciente e comedida em relação à família. A personagem Mariana é complexa e contraditória em várias ocasiões, uma vez que a mesma voz que poderia salvar, também coage.

Neste romance montelliano, é evidente o medir forças, sobretudo entre as três protagonistas femininas. Já o quesito de como se impõe o cargo de Mariana, que renuncia à dependência masculina, pois, neste caso, as mulheres, de certa forma, ainda eram submissas aos maridos e ao poder aquisitivo deles. Por vezes, Mariana exagera no modo com que ela administra este poder de “independência”. Os argumentos com Ernesto são, na maioria das vezes, na base de gritaria e quase não há o estabelecimento de diálogos entre eles.

No trecho a seguir fica evidente o embate de Mariana em relação a Ernesto, seu “ex-marido”, quando ele diz: “-mas eu sou teu marido, Mariana!”. E ela segue bradando: “- Eu não sou mais tua mulher! [...] Deixe-me em paz!” (MONTELLO, 1986, p. 81). Nota-se a decepção de Mariana, que um dia se deixara apaixonar por Ernesto num baile, e agora está diante de conflitos como o casamento por conveniência, uma união que seguiu padrões sociais

que visaram apenas submetê-la a este enquadramento de não compromisso por parte do marido boêmio. E que, apesar do amor estar presente na relação do casal, a união não deixa de ser mais um tipo de casamento por adequação social. Ao começar a perceber isso repetidas vezes, essas situações irritavam desmedidamente ainda mais Mariana.

Em outro momento, quando se trata de alguém tentar quebrar a confiança, como em relação a uma suposta omissão de visitas de Ernesto no sobrado para ver as filhas, este episódio será mais uma confirmação de seu poder impiedoso sobre todos, e com Amparo, uma de suas ajudantes do lar, não será diferente. Ela vai demiti-la por não atualizá-la sobre os acontecimentos no sobrado em sua ausência:

Há oito anos, quando a admitira no emprego, fora muito clara: mandá-la-ia embora, se lhe ocultasse qualquer contacto das meninas com o pai. E o pai entrara no sobrado, instalara-se ali, passara a conviver com as filhas, sem que Amparo dissesse a ela, Mariana, uma só palavra! (MONTELLO, 1986, p. 134).

Já as personagens Morena e Cristina não são capazes de entender em sua totalidade o lugar que ocupam no espaço social para tentar argumentar com sua mãe, Mariana, de forma mais compreensível. Talvez, por este motivo, foram tão sofríveis a busca e o alcance de uma possível liberdade para elas. No entanto, as três personagens se igualam por serem do gênero feminino, e se diferenciam e se distanciam por terem personalidades fortes. Essas três mulheres, mãe e filhas, oriundas da mesma esfera social, porém com sonhos e interesses bem particulares, enfrentam terríveis conflitos. Morena, a filha mais velha, queria casar-se. Cristina, a segunda filha, queria ser freira, e Mariana, a mãe, queria que elas duas seguissem o protestantismo que renunciassessem à vida social que tinham e cumprindo somente as regras ditadas por ela mesma.

Podemos perceber que estamos diante de uma sociedade machista, na qual as mulheres não tinham vez nem voz. Exemplo disso é que as mulheres não tinham poder de decisão nem mesmo para escolher com quem queriam se casar, já que os casamentos eram arranjados pelos pais, fora outras questões mais banais, como andar sozinha pela rua. Por sua vez, as três personagens deveriam ser mais amáveis umas com as outras, em vez de trocarem farpas a todo momento.

A educação, por sua vez, estava a favor das três personagens, de modo a despertá-las, especialmente, no que diz respeito ao poder de escolha. Essas ideias eram vistas de forma depreciativa, principalmente pela Igreja Católica, pois tinham medo que essas supostas ideias liberais as levassem a um estado de independência da mulher e disseminassem o poder de opinar sobre suas vidas, isto, para a Igreja, seria a perdição daquilo que intitulavam como harmonia matrimonial. Ademais, nota-se uma certa ingenuidade em relação a essas três personagens neste quesito, pois mesmo que as ideias às avessas da igreja mantivessem um status quo, em nenhum momento elas se valeram dessas ideias e de suas vozes em favor delas mesmas, ou seja, não chegavam a um acordo para quebrarem barreiras entre elas ou com o mundo, eram herméticas entre si.

Ainda em se tratando da educação para o público feminino, é possível notar que há uma sutileza do aprender a ler e a escrever sobre diversas áreas, por exemplo, aprender línguas estrangeiras ou explorar outra disciplina, como geografia, mas, ainda assim, no começo das transformações educacionais, podemos destacar uma espécie de combo velado sobre a “mulher prendada e do lar”, ou, melhor dizendo, “a educação doméstica”, dialogando com as outras disciplinas para que os pais dessas meninas não achassem um absurdo que suas filhas não fossem mais “treinadas” para serem perfeitas “donas dos lares”. E, para que haja progresso e conquista, não se pode gerar atritos com os velhos costumes tão instantaneamente. Sobre essa perspectiva, Montello traça uma

representação em Mariana de um perfil totalmente arrojado e contrário de uma mulher da metade do século XIX, já que esta personagem em específico não se caracterizava tão feminina, porém, ela acaba caindo algumas vezes nas graças do sistema. Conforme ressalta Del Priore:

O período que vai de 1880 até a Primeira Guerra Mundial é marcado por uma série de redefinições e reajustes. Na ficção, o ideal do “anjo do lar” sofre também transformações. As personagens femininas tornam-se seres sexuais, sensuais. Mas, apesar da distância que aparentam da heroína do início do século, as personagens continuam a ser definidas somente pela experiência emocional pessoal. (DEL PRIORE, 2004, p. 428).

Portanto, assim como “Machado de Assis realiza deslocamentos e apaga fronteiras, assim suas personagens femininas acabam abrigoando novos temas, do inconsciente ao contexto histórico”<sup>5</sup>, e Montello segue os caminhos do mestre em seu romance *Os Degraus do Paraíso* (1965), com suas emblemáticas protagonistas femininas.

#### As Personagens Femininas em *Os Degraus do Paraíso*

Para compreendermos melhor as personagens deste romance, faremos um breve resumo da obra *Os Degraus do Paraíso* (1965), do autor maranhense Josué Montello. Essa é uma obra dedicada a seu pai, Antônio Bernardo Montello, que era diácono da Igreja Presbiteriana Independente de São Luís do Maranhão. O romance tem uma temática central que trata sobre religião, mas há uma outra temática que se destaca a esta anterior, que é a centralização das personagens femininas nesta trama na qual as relações amorosas são um tanto egoístas. Enquanto outros autores escolhem o amor delicado ou o amor carnal direcionado às mulheres, Montello faz o

---

5 DEL PRIORE, 2004, p. 430.

caminho inverso. São as mulheres que vão ditar as regras do jogo, e cada qual vai defender sua posição. Talvez a única que venha abrir espaço ao amor incondicional seja a personagem Morena. É preciso destacar também que todas as personagens femininas, as protagonistas e as secundárias, têm sua importância, não somente pelo papel fundamental na construção do enredo, mas porque todas foram delegadas a um patamar expressivo. Por esse motivo, também, selecionamos apenas três personagens, dentre tantas outras de igual valor.

A narrativa é ambientada na cidade de São Luís, no período entreguerras (1918 a 1938), ou seja, retrata um momento histórico entre o fim da Primeira Guerra Mundial e o começo da Segunda. Assim, a narrativa começa nos apresentando cidade de São Luís do Maranhão, “famosa por seus imponentes sobrados de azulejos” e que agora está imersa em um nebuloso silêncio devido ao confinamento da população em suas casas por causa da gripe espanhola, sendo o núcleo de destaque do enredo a família de Mariana e seus três filhos que estão vivendo no casarão sob o controle da nefasta pandemia.

A obra está dividida em três partes: a primeira parte é intitulada de “Os velhos lampiões”, e retrata a cidade de São Luís ainda bem provinciana e iluminada por lampiões, as lendas da Manguda e Ana Jansen, que amedrontavam as pessoas em cada beco escuro da cidade, e a gripe espanhola, que assolava a população com imensuráveis mortes.

Já a segunda parte, chamada de “As grades do sobrado”, é o cerne de toda a obra. Nesta parte da narrativa é que conhecemos os outros personagens e suas angústias. O título, por exemplo, refere-se à prisão das filhas de Mariana no sobrado sob sua manipulação e rigidez comportamental em relação à educação e à religião. A terceira parte do romance, tão pequena quanto a primeira, é intitulada de “Os degraus do Paraíso”. Essa parte fala da cidade de São Luís, que não é a mesma de outrora. Vinte anos se passaram e agora a cidade de São Luís estava respirando modernidade, sem

nenhuma carruagem e nenhum bonde sendo puxados por burros. A cidade de São Luís se apresentava adornada de luz elétrica por todos os cantos. Outro elemento que não existia mais é o jornal da Pacotilha, e, na falta deste, ganharam espaço novas circulações da imprensa pela cidade. E nem mesmo as lendas assustadoras habitam mais a “nova” urbe:

Onde estavam as sinhazinhas de antigamente, que não apareciam nas sacadas de ferro dos sobrados ou nas janelas dos mirantes? Que fim levava a Manguda, envolta na sua mortalha de linho, e que assustava os caminhantes, no antigo Largo dos Amores? (MONTELLO, 1986, p. 368).

O destaque da terceira parte é a volta de Cristina, que demorou décadas para acontecer. Sua passagem foi efêmera no casarão de sua mãe, encontrando-a do mesmo jeito de quando ela foi embora para o convento aos 15 anos de idade, com sua mãe vivendo submersa na modernidade. Contudo, essa ruptura não aconteceu para ela, que ainda vivia sob suas crenças herméticas, ao mesmo tempo, calada e encoberta, semelhante às cartas que ela, Cristina, enviara sempre à sua mãe, que ainda estavam todas fechadas e escondidas em seu quarto, e cristalizadas pelo tempo. Esse distanciar simboliza que Mariana sempre esteve fechada para todos os tipos de entendimentos, seja sobre a vida, sobre as filhas ou sobre a fé.

Ao comentar sobre Mariana, podemos destacar que era uma mulher de palavras amargas, mãe de três filhos (Morena, de 18 anos, Cristina, de 15 anos e Teobaldo, de 8 anos) e separada de seu marido, Ernesto, homem boêmio e fanfarrão, que sempre estava em companhia de seu cavalo e de seus amigos, e que, com o distanciamento provocado por Mariana, tornou-se um pai ausente. Seu papel de provedor da família era algo que não tirava sua tranquilidade, até porque Mariana era mulher de família abastarda. E mesmo sendo contraditório, a figura do pai surge em toda a narrativa como uma tábua de salvação para as filhas.

Percebe-se que o mito da boa mãe, repleta de amor maternal e incondicional, não faz parte desta personagem montelliana. O que se instaura é a ideia de um amor simplesmente egoísta e marcado por um forte posicionamento inigualável perante outras personagens. O leitor mais atento perceberá uma pitada de crítica em relação à cultura cobrada às mulheres em relação à maternidade. Essa reflexão é instaurada até os dias de hoje, sendo tema de debates, como no excerto abaixo, em que a autora Del Priore fala de uma mulher que se incomodava ao romantizarem a postura do “querer ser mãe”:

No centro do palco, mais uma vez, ficava a mãe; os positivistas a colocaram num pedestal, semelhante ao que fazia a Igreja Católica, com a diferença de que prometiam o céu aqui mesmo na terra através do autosacrifício. Em 1889, Narcisa Amália, contrária a essa ideia de mãe, revidava os ataques feitos a ela pela revista positivista *O Apóstolo*. (DEL PRIORE, 2004, p. 429).

Portanto, destacamos que, de acordo com Del Priore (2004), a personagem montelliana, Mariana, se encaixa neste posicionamento, pois ela não queria este autosacrifício para sua vida. Além do que, o nome de Mariana, remete ao nome Maria, algo simbólico para os católicos. Esse ponto liga a personagem principal ao momento inicial da narrativa em que ela era católica fervorosa, mas, com o abalo da fé, nos faz repensar outro significado para o nome dela.

Este outro nome nos leva a uma figura icônica, à Mariane, símbolo da República Francesa, representação de uma mulher imponente, que tem como uma das expressões emblemáticas no lema como “a liberdade”. Porém, é neste ponto que se diferenciam, pois, para a personagem Mariana, não existe esta tal “liberdade” e muito menos para as suas filhas, e isso configura uma representação às avessas, mas que não deixa de ter um fio condutor entre uma coisa e outra.

Portanto, a personagem Mariana, com todas as suas simbologias históricas e sociais, traça dois caminhos: um exterior aos acontecimentos históricos relacionados às efervescentes transformações durante o processo revolucionário da então República no Brasil, ponto fulcral em que ela não tinha o poder de manipulação; e um caminho interior e introspectivo. Mariana não queria se atualizar com este evento. É como se ela estivesse vivenciando dois mundos, um exterior e um interior.

Já em relação com Ernesto, Mariana toma como direito seu a “separação”, como garantia de manter intacta a responsabilidade da honra e de ter uma vida sossegada e longe de confusões e falatórios sobre o comportamento de seu marido, mesmo em uma época tão severa com as mulheres, uma vez que ainda eram escassos os direitos a favor do gênero feminino. Este assunto era visto, principalmente pela Igreja Católica, como a destruição do bem viver dentro dos lares.

Entretanto, Mariana não deixa transparecer sobre o que os outros poderiam falar dela a respeito do “suposto divórcio”, já que ela, mulher de elite, logo dissimula bem as aparências por suas explícitas ostentações, pois o modo de se vestir e de se apresentar diante da sociedade também era uma forma de poder e controle. Porém, a todo momento Mariana se inquietava pelo que poderiam falar a respeito da má influência de seu marido e de como isso poderia influenciar, em particular, na vida dela e das filhas:

Bens se vê que tens a quem sair: de manhã, aos prantos, sem poder ir à mesa; agora, metida neste vestido de mulher à-toa, que só mesmo teu pai te podia dar, com sua falta de senso e de juízo, e a bailares diante do espelho, como uma atriz no palco, sem um pingo de sentimento! (MONTELLO, 1986, p. 320).

Notamos que a chegada do século XX não só trouxe a modernidade como também uma reconfiguração em relação a valores e a como o indivíduo se comportará em seu dia a dia. Isso

fica evidente na personagem Mariana, pois ela dá importância tanto para o que os outros irão pensar quanto a como seu marido ou suas filhas irão agir diante de determinada situação, já que não ter etiqueta e compostura é motivo de falatórios, e o papel de Mariana é nada mais do que a manutenção de uma reputação familiar e do status social. Segundo Cândido (2002):

Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). (CÂNDIDO, 2002, p. 29).

Historicamente, com o surgimento de algumas melhorias na vida social da mulher, é possível compreender o poder de Mariana sobre a “separação” de seu marido Ernesto. Mariana veio de uma família abastada e, por volta de 1916, houve mudanças em relação a poderes de heranças que antes se concentravam nas mãos dos maridos, e que a partir desta data “foi permitido às mulheres casadas ter o mais elementar direito de controlar seus bens, longe do olhar de águia do cônjuge” (DEL PRIORE, 2004, p. 259).

Ainda sobre Mariana, ela tinha uma relação narcisística com seus filhos. Entre ela e Teobaldo, seu filho caçula que vivia trancafiado no quarto para não ser vítima da gripe, havia uma relação de superproteção. Este era o elo bom do filho com esta mãe narcisista e também um tanto edipiana. O filho escolhido, ao qual é destinado a realização de todos os sonhos da mãe, no caso de Téo, seria padre, pois Mariana era católica fervorosa. Até mesmo com o filho, Mariana fazia suas imposições, como mostra este trecho: “– Mamãe, eu quero é ser frade [...] – Frade não. Você teria de viver longe de sua mãe. Ao passo que, sendo padre, me terá sempre ao seu lado. – Então eu quero mesmo é ser padre.” (MONTELLO, 1986, p. 201).

Contudo, a fé no catolicismo é abalada devido à morte de Teobaldo, o qual leva para o túmulo o sonho e a fé de Mariana. E, a partir desse episódio, outros personagens não católicos, vendo a fragilidade de Mariana, conseguem convertê-la ao protestantismo. Essa passagem na obra nos mostra como a narrativa montelliana dialoga com alguns fatos históricos, como a chegada do protestantismo no Brasil por causa do enfraquecimento do catolicismo.

Percebemos que Montello faz um recorte histórico da religião e se espelha na vida dos personagens, em especial, na de Mariana, no que se refere à perda de sua fé diante do catolicismo o que fez com que ela se lançasse para o protestantismo. Ou seja, a crise promovida na vida de Mariana deu espaço à presença constante dos missionários protestantes que a converteram à nova religião. E isso foi similar ao que aconteceu com a Igreja Católica ao final do século XIX ao faltar com a assistência, principalmente, às camadas menos favorecidas, que eram também católicas, as quais, por não terem apoio suficiente, buscaram outras religiões a fim de alcançar essa fé enfraquecida.

A Igreja Católica, na gana por se reestruturar desde a fase imperial, não conseguiu sustentar todos os percalços com a Proclamação da República. Essa crise trouxe consigo outras tantas ideias liberais que a própria igreja abominava, pois dizia que essas ideias revolucionárias afastavam o homem de Deus, e, ao perderem o poder concentrado em suas mãos por tantos séculos, tudo reverberou num vácuo irrecuperável para com seus fiéis, perdendo-os para os missionários protestantes. De acordo com Cândido (2002):

Como seres humanos, encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão

de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos (CÂNDIDO, 2002, p. 30).

Voltando à relação entre mãe e filhas, esta era bem conturbada: Mariana, sendo uma mãe narcisista e com um possível transtorno de personalidade, talvez tenha maturado as mágoas e agravado a situação devido a esta carga de responsabilidade para com suas filhas. Dessa forma, elas duas são as mais afetadas neste relacionamento narcisístico em que Morena e Cristina são vistas pela mãe como os reflexos ruins dela mesma. As projeções que Mariana faz com as suas filhas são marcadas na narrativa por vários atritos e discussões, que vão desde os motivos mais banais aos mais extremos, como a questão religiosa, tornando a convivência insuportável entre elas, ao ponto em que ela, a mãe, se faz de vítima da situação. E, segundo a obra *São Luís do Maranhão, Corpo e Alma*, do volume I, de Lacroix:

Nesses solares antigos viveu uma sociedade de princípios rígidos, preconceituosa, [...] de mulheres retraídas, pela própria natureza patriarcal impregnada em suas mentes. Tempo em que [...] o julgamento do “conselho de família” revestido de uma severidade quase medieval. (LACROIX, 2020, p. 158).

Fica evidente para o leitor que o modo como Mariana foi educada é passado para suas filhas, Morena e Cristina, uma educação pautada nos moldes do final do século XIX. Nesse contexto, percebemos que se estabelece uma relação da personagem Mariana com o modelo de mulher do século XIX, no entanto, por vezes, o encaixe não é totalmente compatível. O fato de o diálogo de uma personagem fictícia se assemelhar ao de uma pessoa real é uma das marcas que Josué Montello imprime em suas obras. Ele era mestre em transfigurar seus personagens em seus romances como se tivéssemos alguma certeza de que essas personagens fossem de carne e osso. O autor, Forster, indaga:

E tendo dito que ela parece real em absolutamente todos os pontos de vista, devemos nos perguntar se a reconheceríamos caso a encontrássemos na vida cotidiana. Pois este é o ponto que nós estamos ainda considerando: a diferença entre as pessoas na vida e as pessoas nos livros. (FORSTER, 2005, p. 47).

No entanto, ao que era destinado à mulher, e nos referimos especificamente ao seu papel maternal, que se estendia à educação de seus filhos, ou seja, de como gerenciar seu lar. Logo, esses laços se estenderiam à comunidade, e dependiam de como esta mulher os conduziam, melhor dizendo, o poder da mãe influenciava de forma decisória suas vidas, de forma benéfica ou maléfica.

Ao proceder uma análise em consonância com a personagem montelliana, Mariana, na obra em questão, segundo Cândido, “podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre” (2002, p. 59). Desta forma, Montello busca, nesta linha coerente, determinar aspectos preestabelecidos por ele à sua personagem, com logicidade e, assim, parecer quase “real”. Diferente de Forster, Cândido discorda sobre algumas questões quando se trata da construção fictícia do personagem. Segundo ele, o personagem não tem a totalidade de uma pessoa real, e completa:

É impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se ele fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção. Por isso, quando toma um modelo na realidade, o autor sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada. (CÂNDIDO, 2002, p. 41).

Vista pela ótica histórica, a educação proposta por Mariana às filhas até que é compreensível, porém, o que chega a ser extremista é a obrigação religiosa para com Morena e Cristina, como se elas não tivessem vontade própria, de maneira a serem arrastadas pelos ímpetos da mãe, que sempre resolve tudo à maneira dela, como se as filhas fossem fantoches em suas mãos. Essa imposição religiosa fica clara na fala de Mariana para suas filhas: “diga à sua irmã — ordenou-lhe Mariana, assim que deu com a filha — que esta noite vocês duas vão ao culto comigo” (MONTELLO, 1986, p. 185).

Como podemos perceber no trecho a seguir, em que Morena conta à sua irmã mais nova, Cristina, que se encontrou com o namorado Aluísio e andou com ele de braços dados pelas ruas. Cristina fica horrorizada com tal atitude da irmã mais velha e chama a atenção dela para os bons costumes impostos e a exorta para não agir mais daquele modo, pois acabaria sendo motivo de falatório para a vizinhança toda:

[...] Fui andando com ele até a outra esquina, de mão dada, – de mão dada, Cristina! – como dois noivos, e voltei até à porta aqui de casa, andando devagar, devagarinho, mana querida! [...]

– E os vizinhos não te viram?

– Só faltaram cair das janelas, comendo-me com os olhos arregalados; mas passei por eles, como se não os visse. E fui e voltei, com toda a calma. [...]

– Morena, não faça mais isso!

– E por quê? Que mal pode haver em ir com o meu namorado daqui para ali, em plena luz do dia? [...]

– Assim você acaba falada. E moça falada, aqui em São Luís, não acha casamento. (MONTELLO, 1986 p. 184-185).

A autora Del Priore (2004, p. 259) destaca este tipo de atitude em relação às “moças de elite”, que se casavam “debaixo de cuidados, observações e recomendações de toda a sociedade, entre os 15 e 18 anos, pois se passassem dos 25 anos sem se casar seriam

consideradas “moças-velhas”. A liberdade e as vontades das moças eram controladas a todo momento, pois o importante era prezar pelo bom comportamento, que levaria essa mulher a um bom casamento. E a mulher que não casava só tinha mais dois caminhos a trilhar, ou do convento ou de ser professora. Percebemos que as idades das filhas de Mariana se encaixavam no padrão estabelecido da época, mas somente Morena sonhava com este momento.

Ao longo da narrativa, percebemos que há um choque de costumes entre mãe e filhas. O excerto abaixo resume bem esse tipo de desconforto relacionado à educação que Mariana teve um dia e que agora impõe à sua única filha, que ficara com ela no casarão, ou seja, não havia liberdade para estudar como as outras moças de sua idade. Lembrando que o contexto que se apresenta à Morena é o da Escola Normal, e ela se dá conta de que perdeu completamente tudo ao ser obrigada a ter uma educação voltada para o objetivo de ser mulher prendada e prisioneira do lar:

Mariana comunicou à filha a sua determinação de tirá-la da Escola Normal [...].

– Eu vou voltar para o Santa Tereza?

–Não. De amanhã em diante, terás aulas particulares, aqui mesmo em casa. Assim, eu controlo melhor seus estudos. [...]

– Mrs. Mary estará aqui amanhã, às oito e meia, para tua aula de inglês. E ainda com ela, terás aulas de pinturas e bordado. Depois de amanhã, virá D. Carmen Falcão, que te ensinará português, francês e matemática. Um dia uma, outro dia outra. Já está tudo providenciado. (MONTELLO, 1986, p. 277).

O que mais chama a atenção neste romance é que o papel de imposição pertence à Mariana e não a um personagem masculino. A condição de impor o confinamento às filhas no sobrado da família evidencia quem realmente comanda. O modo de controlar cada passo de suas filhas apresenta várias razões, e uma delas é por medo do que a sociedade conservadora poderia pensar ou falar de

filhas criadas sem a presença do pai, e, assim, Morena e Cristina são metaforizadas como marionetes diversas vezes, até que apareça na narrativa o momento de liberdade de cada uma delas. O trecho abaixo é de quando Mariana pede à sua filha Morena que pare de se expor na janela:

– Que é que você faz na janela?

Morena teve a sensação de que a voz da mãe vinha de longe, impertinente despertando-a da sensualidade de seu enlevo, mas de ponto se voltou, estremecendo dos pés à cabeça, num arrepio de medo, e deu com Mariana do outro lado da sala quase confundida com a sombra que se alastrava no aposento contíguo.

– Você se esqueceu que estamos de luto? Ou a morte de seu irmão não significou nada para você? (MONTELLO, 1986, p. 179).

Essa manipulação para com suas filhas faz com que Cristina, que é católica fervorosa e que sonha e realiza o desejo de ir para um convento, se autoflagele para não ir à Igreja Protestante com sua mãe, como mostra este trecho: “Cristina, muito pálida reapareceu no vão da porta, capengando: um talho fundo, que lhe lacerara a veia sobre o peito do pé, fazia o sangue jorrar aos borbotões, pingando para o chão” (MONTELLO, 1986, p. 188).

Para Morena, diferente de sua irmã, que idealiza o amor, deseja casar e ter uma família com o Aluísio, tudo termina de forma trágica e bem diferente do que ela sempre sonhou. Quando Morena desperta a consciência de que nunca mais ia se libertar do “cativeiro” e da alienação de sua mãe, termina agindo de forma instintiva indo ao baile, e, ao tropeçar na escada, cai e machuca sua perna achando que foi castigo por desobedecer sua mãe, porém, essa atitude simboliza um salto para a liberdade, e, inconscientemente, a leva a cometer a imprudência de tomar uma dose extra de medicações para se livrar da dor física da perna machucada. No entanto, acaba por suicidar-se sem querer, pois a dor que ela pensava ser física era, na verdade, a dor que afetava sua alma.

Percebe-se que todas as mudanças ocorridas histórica e socialmente vão tomando contornos, e isso resvala especificamente sobre as mulheres, situações perceptíveis nas produções literárias de cada período, e, dessa forma, se coloca em pauta a figura feminina.

As três personagens montellianas abordadas nesta pesquisa se diferem de personagens femininas de outros romances de Montello, principalmente Mariana, a mais extrema de todas elas, exclusivamente no que se refere ao comportamental e ao social. Embora muitas personagens femininas tenham espaço importante nas narrativas, sejam elas como protagonistas ou secundárias, elas ainda continuam sendo, em algumas vezes, de relevância periférica. Assim, Cândido (2002) trata dessa importância como um todo:

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (CÂNDIDO, 2002, p. 53-54).

Exatamente por essa razão nos debruçamos nesse romance montelliano com o objetivo de evidenciar a personagem, elemento tão importante em uma obra. E o que se percebe é que, para Montello, as personagens femininas, principalmente, têm uma estrutura muito mais harmônica do que as masculinas. Mesmo as personagens mulheres sendo secundárias, se estabelece um diálogo com todo o restante da obra:

não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício (CÂNDIDO, 1993, p. 45).

Dessa forma, devemos enaltecer as personagens femininas antes veladas por muito tempo. Portanto, as questões relacionadas ao mundo das personagens femininas montellianas são abordadas não

apenas como um recorte da realidade de uma época, mas como uma maneira de se projetar ao futuro e refletir para além das reformulações e, principalmente, como forma de ressignificar todas essas questões quando forem colocadas em pauta.

### Considerações finais

A história, a cultura e os valores de cada sociedade estão presentes na literatura, nos mais variados desdobramentos. A literatura em si nos ensina, problematiza, denuncia e nos traz aprendizagens importantes do passado para tentarmos compreender nosso futuro. O fazer literário nos faz enxergar o mundo de forma diferente, nos tornando críticos. Essa particularidade da literatura é relevante para todos nós, uma vez que nos alerta para as adversidades que afligem o mundo. A literatura maranhense, de terrenos férteis, de autores ilustres e de obras riquíssimas que clamam para serem exploradas e, ainda, Josué Montello, é fonte inesgotável quando se trata de questões, sobretudo, do Maranhão.

Em suma, é nos humanizando e tendo a compreensão por meio da leitura de obras literárias que todos nós tentamos buscar de alguma forma um mundo melhor e com inquietações menos conturbadas. Conjuntamente, a análise de textos literários abre espaço para um maior questionamento e respeito perante a educação, principalmente, das mulheres. Essas mudanças surgiram para que as mulheres conquistassem outros espaços, e isso nos faz lembrar que a personagem Mariana, tão ancorada ao espaço privado de seu casarão, não aceitava a ideia que suas filhas ocupassem o espaço público que elas almejassem. Diante dessas reflexões, tentamos compreender também o que se revela, considerando o contexto do mundo atual.

## Referências

ANDRADE, Beatriz Martins de. **O discurso educacional do Maranhão na Primeira República**. São Luís: UFMA/Secretaria de Educação, 1984.

CANDIDO, Antônio. “Dialética da Malandragem”. In: **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Organização: Oliver Stally brass. Tradução: Sergio Alcides. Prefácio: Luiz Ruffato. – 4. ed. rev. – São Paulo: Globo, 2005.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão, Corpo e Alma**. 2ª edição ampliada. São Luís: Edição da autora, 2020. Vol I. Edição em recurso digital.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão, Corpo e Alma**. 2ª edição ampliada. São Luís: Edição da autora, 2020. Vol II. Edição em recurso digital.

LOURO, Guacira Lopes. “Mulheres na sala de aula”. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. 10 ed., São Paulo: Contexto, 2013.

MONTELLO, Josué. **Diário Completo: Diário da Manhã**. v. 01. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1998.

MONTELLO, Josué. **Diário Completo: Diário da Tarde.** v. 01. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1998.

MONTELLO, Josué. **Diário Completo: Diário do Entardecer.** v. 01. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1998.

MONTELLO, Josué. **Os degraus do Paraíso.** 5ª edição, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

PINSKY, Carla Bassanezi & PEDRO, Joana Maria (orgs.). **Nova História das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2013.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORI, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2004.

## LA ESCRITURA INTESTINAL DE WITOLD GOMBROWICZ: CONTAGIOS Y CONJUROS

Dolores Lima<sup>1</sup>

*...nada de lo que he dicho aquí es categórico, todo es relativo. Todo depende, ¿por qué ocultarlo?, del efecto que puedan tener mis palabras.*

Witold Gombrowicz

*Instead of a hermeneutics, we need an erotics of art.*

Susan Sontag

### Desobediencias del cuerpo: cosquillas, tics y calambres

Las cosquillas, los tics, los calambres y los espasmos musculares comparten, además de la molestia y el sufrimiento del que los padece, un origen limitado a una zona o región más o menos precisa del cuerpo. Es decir, son siempre y en un comienzo, locales. Son fenómenos nerviosos y musculares que resultan de movimientos involuntarios y que afectan una parte del cuerpo confinada del resto. Repetitivos, muchas veces convulsivos y hasta inoportunos, se vuelven vergonzosamente excesivos cuando el esfuerzo de la voluntad se descubre impotente ante su insistencia.<sup>2</sup>

Pensemos en un acalambramiento: el dedo pequeño del pie se endurece y toma distancia del resto, sus pares: se quiere singular. La contracción, que no ha obedecido a voluntad alguna, se resiste

---

<sup>1</sup> Profesora en el Department of Hispanic Languages and Literatures, University of Pittsburgh, dlima@pitt.edu.

<sup>2</sup> Según la Real Academia Española, las cosquillas son una excitación nerviosa acompañada de risa involuntaria, que se experimenta en algunas partes del cuerpo cuando son tocadas ligeramente. Los tics nerviosos son gestos o movimientos involuntarios y repetitivos, que se producen por la contracción de uno o varios músculos del cuerpo, generalmente, de la cara. El espasmo muscular o calambre es una contracción sostenida e involuntaria de un músculo o grupo de ellos, que cursa con dolor leve o intenso, y que puede hacer que dichos músculos se endurezcan o se abulten.

también al esfuerzo desesperado por deshacerla. Por el contrario, ahora el dedo ha tomado, sin duda, otra forma de la usual. Se ha abultado en un espasmo de dolor y de incertidumbre. ¿Y si el dedo persiste de aquí en más así, terco en su dureza, en su aislamiento y desobediencia?

Sin duda este tipo de fenómenos corporales perturban. No solo porque delatan la falta de control del que los sufre, sino también, y sobre todo, porque rompen con un orden corporal que se cree o supone coherente e indivisible. Aunque no necesariamente proporcionado o armonioso, concebimos nuestro cuerpo como un conjunto de partes que conforman una unidad. Sin embargo, cuando estamos sujetos a fenómenos de este tipo, nos volvemos testigos de cómo una parte del cuerpo se separa del resto y al mismo tiempo lo captura. Desobedece su sujeción al todo y se revela como partes sueltas de nervios, vasos sanguíneos y piel con accionar propio. De este modo, desarman, deshacen y desrostrifican al cuerpo (Deleuze y Guattari).

La novela del polaco Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* (1937), comienza precisamente con uno de estos espasmos que aquejan a su protagonista. El momento de la captura ocurre en esa hora “inanimada y nula en la que la noche está por terminar”, dice el joven Kowalski:

el alba pálida entraba por la ventana, y yo, mientras hacía así el balance de mi vida, me sacudía entre sábanas una risita indecente, roja de vergüenza, estallaba yo en una impotente, bestial carcajada mecánica y piernal, como si alguien me hiciese cosquillas en el talón, ¡como si no fuese mi rostro, sino la pierna la que carcajeaba!  
(32)

La risa que lo conquista sin piedad nace “indecente”; un cosquilleo que va ganando intensidad y va expandiéndose por todo el cuerpo, hasta explotar sin pudor ni moderación en una

carcajada bestial.<sup>3</sup> La risa involuntaria, -aquella que los labios no pueden contener-, responde, al igual que los calambres y tics, a los caprichos de un cuerpo desobediente. Estos fenómenos delatan que el cuerpo se ha vuelto campo de batalla por su dominio y control, que una parte del cuerpo ha sido conquistada y que el resto se encuentra bajo amenaza de inminente contagio y diseminación. Se trata de cuerpos apresados y atravesados por fuerzas invisibles, como aquellas que la pintura de Francis Bacon deja ver en el Papa que grita (“Estudio del Retrato del Papa Inocencio X de Velázquez”, 1953).

Este trabajo explora la carcajada piernal que expone la obra de Witold Gombrowicz (1904-1969), escritor polaco que reside en la Argentina entre 1939 y 1963 y cuya obra se presenta excéntrica y desobediente respecto a los cánones de la literatura europea como de la argentina. En su condición de inmigrante exiliado, su trabajo como escritor se desarrolló al margen del círculo literario más prestigioso que giraba en torno a Jorge L. Borges, José Bianco y Adolfo Bioy Casares. Criticó a este grupo por considerar su obra abstracta, intelectual y cercenada de la realidad propia. En contraste, Gombrowicz practicó una estética de lo irreverente y de lo grotesco en la que la representación del cuerpo ocupa un lugar central. En su obra (cuentos, novelas, diarios y obras de teatro), en particular *Ferdydurke*, las partes sueltas, -prevalecen los rostros, los muslos y los culeítos- y los fenómenos corporales de contagio se acumulan y multiplican para dar cuenta de la situación existencial de un individuo sitiado y acosado por fuerzas externas.

En la tradición argentina, la obra del polaco es sin duda un calambre literario; una parte suelta y desprendida, insistentemente exiliada (de Polonia y de Argentina) y al mismo tiempo incitadora y

---

3 El narrador no dice cuál es la causa de esta risa indecente. Parece tratarse de una risa sin causa, una risa tonta, infantil, irreflexiva y anti-intelectual. En mi artículo “La risa blanca de Virgilio Piñera: Inmunidad y Soberanía” (*Hispanamérica*, 132, 2016: pp. 43-49) trabajo precisamente esta risa como fenómeno corporal en el cuento “La risa” del autor cubano Virgilio Piñera, amigo y colaborador cercano del escritor polaco.

excitadora del desorden y de la forma. La teoría sobre la forma que Gombrowicz expone en su obra (aquella que se manifiesta tanto en la dimensión existencial como artística del hombre) es conocida y ha sido estudiada profusamente. En este ensayo, propongo la forma como contagio para resaltar la naturaleza material propia de la forma gombrowicziana. Por una parte, nos invita a pensar de qué modo se constituyen y actúan los cuerpos colectivos bajo la dinámica del contagio, y por el otro, nos empuja a salir de los binarismos en los que se concibe la materia y la forma, el cuerpo y el intelecto o el alma y el cuerpo<sup>4</sup>, y también nuestras mismas existencias de individuos separados de otros cuerpos (humanos, textuales, ideológicos, etc.). Los modos del cuerpo, parece sugerirnos, son los modos de toda existencia; de la interacción social, del pensamiento, del comportamiento y también del arte. Un modo de captura y de propagación contagiosa que afecta de la misma manera a cuerpos, ideas, emociones y palabras. En este sentido, la forma gombrowicziana puede pensarse en tanto idea solo en cuanto también es afecto: un movimiento relacional, espontáneo, no-consciente, cambiante y molecular.

### Contagios y estados colectivos: rubores y aplausos

Los fenómenos de contagios corporales abundan en la obra de Gombrowicz en la forma de apilamientos, excitaciones y aguijonamientos mutuos que ganan en intensidad a medida que las partes se suman al cuerpo colectivo. En la novela semiautobiográfica de Gombrowicz, *Trans-Atlántico*, publicada en 1953, el personaje

---

4 Jean-Luc Nancy en 58 indicios sobre el cuerpo adjudica al alma y cuerpo cualidades que tradicionalmente se habían identificado como propias de una o del otro, es decir, la materialidad al cuerpo y la forma al alma. Nancy invita a pensar una suerte de indiscernimiento. Así, respecto al alma, dice: "el alma es material, de una materia completamente distinta, una materia que no tiene lugar, ni tamaño, ni peso. Pero ella es material, muy sutilmente. Por eso escapa a la vista." (6)

protagonista es invitado en su calidad de escritor exiliado a un evento diplomático de la embajada de Polonia en Bs.As. Desde el inicio, se siente incómodo por la formalidad protocolaria del entorno y el comportamiento nervioso de sus compatriotas, al punto que le hacen perder su compostura y autoridad frente al grupo.<sup>5</sup> A decir verdad, la causa de su descompostura se debe a la manifestación en ellos de un fenómeno corporal que al igual que los tics y las cosquillas, se produce de forma involuntaria. En este caso, el protagonista se “enrojece hasta las orejas” (48) como reacción inmediata al enrojecimiento de sus compatriotas, lo cual “le hace el efecto implacable de un bofetón.” El rubor no solo se impone sin mediación de la voluntad, sino que se contagia operando bajo la lógica de la mimesis, es decir, de una mera copia o imitación del fenómeno acontecido primeramente en otro cuerpo. Indefenso, Gonzalo termina “delante de los invitados como si estuviera desnudo” y su cuerpo “fuera purpúreo.” (48) Sin duda, el fenómeno del rubor y por ende la vergüenza concomitante, son efectos del contagio de sus compañeros por lo que el desgraciado Gonzalo no es más que un pasivo receptor del bochorno ajeno:

Así, pues, aquél era mi Martirio. Estaba frente a aquella gente como un comemierda, ruborizado como un campesino descalzo y con el Gorro en la mano debajo de una cerca; sobre todo porque la causa no se debía a ninguna Vergüenza mía, sino a Rubores ajenos, de mis Compatriotas. (48)

El fenómeno del contagio da cuenta del pasaje de lo individual a lo colectivo, el que sobreviene en términos de insistencia y de conquista de una parte sobre otra(s), logrando su reproducción a la manera de un virus. A través de la repetición y la multiplicación de sí mismo (principio de mimesis<sup>6</sup> o repetición de lo idéntico),

---

5 Lo que en inglés se llama “loss of face” o pérdida del rostro, tema del conflicto central en *Ferdydurke*.

6 Gabriel Tarde, sociólogo francés del siglo XIX, cuyas ideas son recuperadas por Deleuze,

el contagio conforma un cuerpo colectivo, hecho de partes unidas entre sí por una misma calidad o pasión. El contagio es un fenómeno relacional por excelencia, y actúa como una fuerza invisible para imponer una nueva disposición o forma.

Del mismo modo opera el contagio en la dinámica colectiva de los aplausos en el teatro, un fenómeno que Gombrowicz menciona en varios de sus textos. Al describir el comportamiento del público al final de un concierto de música clásica, destaca que los “aplausos que crecían por sí mismos, se acumulaban, se excitaban, se reclamaban... y ya nadie podía dejar de aplaudir porque todos aplaudían.” (Diario argentino, 17) Los aplausos eufóricos de la audiencia no responden a reacciones ni a juicios individuales, sino que son meros productos del espíritu colectivo, “aplausos de rebaño”. Bajo una mirada grotesca, Gombrowicz no solamente se burla de la admiración desmedida al arte con mayúscula impuesto por cánones externos sino también devela el funcionamiento de lo social: los contagios por mimesis de movimientos corporales que al propagarse instauran un modo de estar en lo común, una forma de lo colectivo que se desenvuelve más allá de toda conciencia.

George Bataille interroga las experiencias de contagio que detentan el poder de transgredir los límites de la individuación.<sup>7</sup> Para el pensador francés existe una permeabilidad de los afectos corporales, entre los cuales destaca el fenómeno de la risa, la cual identifica como un fenómeno pre-subjetivo, involuntario y contagioso. Basado en un principio de contagio o simpatía hacia el otro, que escapa el orden de lo lingüístico, Bataille afirma que los organismos vivos experimentan o son permeables a los

---

desarrolla una teoría sociológica basada en la mimesis de lo social: una actividad relacional y permanente en la que los individuos se hacen –y se deshacen– a lo largo de toda su vida. Al punto que afirma que “No se nace, sino que se llega a ser semejante”. Sin duda su concepción de hombres “sonámbulos” se asemeja a la representación de la condición humana de Gombrowicz. Ver Tonkonoff, “Individuo, multitud y cambio social. Una aproximación a la teoría social de Gabriel Tarde.”

7 Ver Nidesh Lawtoo, “Bataille y el nacimiento del sujeto”.

movimientos grupales. En la permeabilidad se produce un tipo de pasaje análogo a la producción de una corriente eléctrica o a la conformación de una ola.<sup>8</sup> Nideth Latwoo, quien en *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious* (2013) estudia la mimesis inconsciente como formador de la subjetividad en autores como Bataille, señala que en esta concepción de producción y expansión de la risa, subyace la idea de mimesis como imitación involuntaria de movimientos corporales, es decir, como copia de los movimientos del otro a un nivel inconsciente. Precisamente esta noción de mimesis puede rastrearse en Friedrich Nietzsche, quien, en *Humano, demasiado humano*, afirma que no nos es posible comunicar pensamientos, solo podemos comunicar movimientos, signos miméticos, que luego podrían ser rastreados a los pensamientos (Latwoo, 40). De este modo, la imitación de los movimientos del otro, de sus gestos nos llevaría a experimentar los pensamientos y sentimientos del otro (nada menos que el rubor y la vergüenza de Gonzalo en *Tras-Atlántico*).

### La seducción y los cuerpos rostrificados

¿De qué modo la “parte” (el dedo acalambrado, la risa tonta, el rubor) logra crear una nueva forma?

Un cuello rozagante (“El bailarín del abogado Kraykowsky” en Bacacay), un pie delicado y bien formado (“En la escalera de servicio” en Bacacay), los muslos deportivos de la Juventona (Fer-

---

8 En “Attraction and Repulsion I: Tropisms, Sexuality, Laughter and Tears”, Bataille afirma respecto al contagio de la risa: “it would consist not in a movement concentrating individuals who are distant from each other but in the intervention of a new element at the moment in which the individuals come close, something analogous to the production of an electric current uniting, in a more stable manner, individuals who came into contact almost by chance. Laughter would be only one of the possible currents since unifying movements, transmissible from one person to another, are able to take different forms as soon as permeability frees a passage.” (109)

dydurke), el cuerpo del chango que le sirve agua a Gombrowicz durante la conferencia en Tandil (Diario argentino): en todos esos casos, una parte del cuerpo, -un conjunto de tejidos nerviosos, vasos sanguíneos y piel-, imponen su presencia en la realidad y rompen con la lógica previa para instaurar un nuevo orden. “En la escalera de servicio”, por ejemplo, el protagonista se encuentra fuertemente atraído por las señoras que trabajan como servicio doméstico, a las que espía insistentemente. El hechizo en el que se encuentra atrapado este buen señor, “bien casado”, se rompe abruptamente con la llegada de su esposa, quien lo vuelve rápidamente a su otra realidad, la de la moral y el buen gusto. A decir verdad, no es exactamente la presencia de su esposa lo que provoca el brusco retorno, sino la captura por una parte de ella, su pie: un “pie firme pero delicado, de raza, bien torneado, cien mil veces distinto a esos pies hinchados, deformes, siempre planos.” (129) Los pies de estas mujeres atrapan al protagonista en una suerte de encantamiento que lo arrastra por sus deseos más oscuros y sus creencias más nobles.

En Ferdydurke, la Juventona ejerce uno de los círculos de aprisionamiento<sup>9</sup> más intensos que sufre el protagonista. La Juventona es una colegiala cuyos muslos encarnan los principios de la vida moderna, de una modernidad que desprecia el pasado y el apego a las tradiciones vetustas. Los muslos actúan como un poderoso centro de atención y subyugación para el protagonista:

...la colegiala en la ventaba cobraba cada vez más sabor... me convidaba con los muslos modernos... y había algo así como una camaradería de muslos con la colegiala, más un secreto entendimiento mulesco, más el patriotismo de la pierna, más la insolencia del mundo joven, más la poesía piernal, más el juvenil orgullo muslesco, y además el culto del muslo. ¡Infernal parte del cuerpo! (120) ... ¡Me hacía una facha! Y cada día me hacía una facha más terrible.

---

9 Término que utiliza Pablo Gasparini en *El exilio procaz*.

Si el pie firme y delicado de la esposa impone un orden, si los muslos de la Juventona se vuelven irresistibles, lo hacen porque demandan un acto de rendida reverencia, de franca sumisión al otro. Así una nueva mimesis se impone por contagio, y, “como si el mundo se hubiera quebrantado y reorganizado sobre nuevos fundamentos” surge una nueva disposición de la realidad.<sup>10</sup> Un gesto, una mueca, un movimiento del cuerpo opera una transformación en la que la realidad se tiñe de una cualidad diferente, de un modo de ser y existir que se impone sobre el precedente, y que conforma una nueva constelación de poder.

La toma del control y dominio del cuerpo sobre la realidad no implicaría un poder del cuerpo sobre el pensamiento, de lo concreto sobre lo abstracto, del cuerpo sobre el espíritu. Al contrario, lo que se revela es que el cuerpo es sumamente susceptible a los mecanismos de captura de las máquinas abstractas y se encuentra por ello mismo, ya rostrificado. El rostro es, como señalan Deleuze y Guattari en el capítulo de rostridad en *Mil Mesetas*, el espacio del que otros se apropian y le dan significado. El cuerpo rostrificado es aquel que ya está sitiado y atravesado por regímenes de significancia y de subjetivación impuesto por máquinas abstractas, exteriores a él. Máquinas pedagógicas, máquinas modernas, máquinas patrióticas, etc., podríamos enumerar un sinnúmero de ellas: ideas, ideologías, creencias, que se imponen sobre el cuerpo y las relaciones entre los hombres. Son ellas las que toman dominio sobre la realidad.<sup>11</sup>

---

10 De la misma manera en Ferdydurke, cuando en el rostro del compañero Sifón surge algo nuevo ante la mera mención de los peones, sus labios se entreabren en una amarga y extraña sonrisa y, “el mundo, dice el narrador, toma una nueva forma, y se organiza “sobre la base del muchacho que luce sus dientes y huye.” (66)

11 Michael Goddard en Gombrowicz, *Polish Modernism, and the Subversion of Form* analiza las máquinas pedagógicas y modernas que operan en Ferdydurke.

## Histerias e insistencias del gesto

Si una parte del cuerpo o un gesto son capaces de trastornar las relaciones y constelaciones que definen la realidad en un momento dado, me pregunto, ¿qué hace que un gesto se imponga? Sin duda estamos en el campo de intensidades de fuerzas; de potencias que puján por hacerse existentes, por lograr una presencia capaz de perdurar en el tiempo. Parecería que su fuerza radicara en su capacidad de volverse insistente, en lograr un exceso de presencia. Así sucede una y otra vez en Trans-Atlántico. Volviendo a la escena de la embajada polaca en Bs.As., la presencia del “gran escritor y maestro”, el hombre vestido de negro y que parece aludir a la figura de Jorge Luis Borges, provoca en el entorno un estado de vibrante excitación nerviosa que al mismo tiempo alimenta e intensifica su cualidad de sofisticado y renombrado escritor:

Aquel hombre (era la primera vez que veía a un hombre tan raro) era lo más sofisticado y para colmo se sofisticaba cada vez más. [...] Era de una inteligencia extraordinariamente sutil que destilaba sutileza; todo lo que decía era tan inteligentemente inteligente que provocaba chasquidos de lengua de admiración de parte de las mujeres y los hombres [...] Debido a las piruetas que hacía con los papeles y a los caprichos de su Pensamiento, se volvía cada vez más inteligentemente inteligente, y su inteligencia, multiplicada por sí misma, a caballo de sí mismo, se volvía a tal punto inteligente que... ¡Jesús, María...! (45)

El exceso de presencia, o la insistencia del gesto “inteligente”, se vuelve escena de histeria colectiva. En Francis Bacon. La lógica de la sensación, Deleuze señala: lo histérico es a la vez lo que impone su presencia pero también aquello por lo que las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes, y que da a toda cosa y comunica a todo ser ese exceso de presencia.” (31) Es decir, la insistencia del gesto se produce en su propio contagio, que en términos de Bataille

es la comunicación de su existencia. Como los espasmos del Papa de Bacon y los chasquidos de admiración de la lengua, se trata de la manifestación de fuerzas invisibles que actúan sobre el cuerpo y que en muchos casos provienen de las máquinas abstractas que imponen sobre el cuerpo sus regímenes de sentido.<sup>12</sup>

Hay indudablemente algo en el orden del deseo que constituye el punto de captura por el que una fuerza penetra y comienza a actuar. Tanto ese pie delicado como los muslos deportivos y el escritor sutilmente inteligente seducen y atraen en tanto son una “forma”: una idea (la creencia en la elegancia, el progreso, la inteligencia.) pero también un afecto. Una suerte de devoción o admiración, es decir, un grado sumo de estima o afecto. La captura apunta entonces al reconocimiento de un “altar”, el lugar de rendida devoción y hasta de sacrificio. El altar instaura una relación de sumisión y de creación de una forma: una realidad ante la cual formarse<sup>13</sup>, y que también se conforma a partir de la insistencia reproducida y multiplicada por todos sus devotos seguidores.<sup>14</sup>

---

12 La máquina pedagógica actúa, de este modo, a través de Pimpko, el profesor que llega a la casa del protagonista de Ferdydurke para llevarlo a la escuela. El profesor impone su presencia y su dominio en el gesto de sentarse: “y me encontraba sentado porque él estaba sentado. No se sabe cómo ni por qué el sentar se destacó en primer plano y se convirtió en el mayor obstáculo” (34) “y estando sentado permanecía sentado de modo tan sentadescos, se arraigaba tanto en su sentar, que el sentar siendo insoportablemente tonto era al mismo tiempo dominador. (35)

13 En “Contra los poetas” (1947), Gombrowicz hace una crítica feroz a los escritores que rinden pleitesía a cánones artísticos establecidos por fuera de su propia realidad: “Realmente, sacrificamos con demasiada facilidad en estos altares la autenticidad y la importancia de nuestra existencia.”

14 En su Diario argentino, Gombrowicz precisa la dinámica de la “idea”, que funciona a modo de anzuelo en un primer momento para luego volverse prescindible: “Debemos también notar que una vez que el proceso entró en la esfera sobrehumana, la idea ya no fue necesaria. Era imprescindible al principio, cuando había que convencer, ganar seguidores... Después era casi superflua, porque el hombre como tal no tiene mucho que decir en esta nueva dimensión sobrehumana. Los hombres se han acumulado. Surgieron presiones. Nació una forma con su propia razón y su propia lógica. La idea ya sólo sirve de apariencia, una fachada tras la que se realiza la posesión del hombre por el hombre, que se va creando primero y sólo después se pregunta por el sentido. (176)

La dinámica del contagio como forma de lo social invalida la concepción del individuo como un ser cerrado y autosuficiente para afirmar que somos seres relacionales, conformados en todo momento en relación al otro. Seres siempre inestables y permeables a las ideas, a los cuerpos, a los afectos del otro. De allí que en sus historias se constituyen cuerpos colectivos, ensamblajes pasionales que actúan según fuerzas de contagio, de atracciones, repulsiones y conjuros. Sus novelas y cuentos insisten en esta tensión y ponen en escena el drama de la maleabilidad del rostro y del cuerpo a partir del contacto con otros rostros y cuerpos.<sup>15</sup>

La existencia se desenvuelve en este constante flujo de fuerzas repitiendo e imitando aquello a lo que se encuentra sometida, creándose así un “estado colectivo” que no es otra cosa que la configuración de una nueva forma, el contagio de una manera de ser, de estar y de sentir. En la dimensión colectiva de lo humano, estar en-lo-común significa estar atravesados por una misma onda, un ritmo, un mismo afecto. Gombrowicz lo explica de este modo en el prefacio a la obra de teatro *El casamiento*:

aquí los hombres se juntan en no se sabe qué figuras de Dolor, Temor, Ridiculez o Misterio, en imprevistas melodías y ritmos, en sensaciones absurdas y, sometiéndose a ellas, están a la vez creados por lo que han creado. En esta iglesia terrestre el espíritu del hombre adora al espíritu interhumano; aquí ocurren santos misterios, sangrientos ritos, oscuras revelaciones e iniciaciones. Aquí nadie es responsable de nada porque todo acontece entre los hombres, nada en el hombre mismo. (14)

---

<sup>15</sup> En *Ferdydurke* son múltiples las alusiones a la malaxación del rostro a partir del enfrentamiento entre individuos, siendo un ejemplo clarísimo el famoso duelo de rostros entre Sifón y Polilla. El rostro es malaxado por otros individuos, por ideologías y creencias, por ideas impuestas que ejercen una presión en él y lo moldean. El rostro no es expresión de una interioridad, sino producto de fuerzas exteriores que lo vuelven voluble. El individuo es un ser siempre exterior, abierto, en constante transformación. Por ello, el protagonista se encuentra repetidamente “prisionero del semblante ajeno”, en un estado de desesperante “nopoderimiento.” “¡Oh, dadme un solo rostro no torcido!” (63) clama con consternación el protagonista de *Ferdydurke*.

El concepto de lo interhumano es la forma que toma el cuerpo colectivo a partir del contacto y el contagio muto. Una suerte de conexión o comunicación que, pensada en términos de ondas o ritmos, conforman un modo de ser, o más bien, un modo de estar colectivo<sup>16</sup>.

La figura del contagio nos lleva a pensar el comportamiento y las relaciones sociales en la lógica de las pasiones y los afectos, desestabilizando la noción de un ser cerrado que opera según una conciencia racional, discursiva, coherente o consistente. Abiertos y vulnerables a los flujos del entorno, toda creencia en la autonomía y soberanía de los cuerpos se diluye en el instante que se descubre que las creencias y los deseos no le pertenecen al sujeto, sino que pertenecen a otros en tanto conquista. Esta dinámica de contagio no solo cuestiona la noción de sujeto y de su interacción con su entorno, sino también el comportamiento mismo de las palabras y de los textos: el modo en que damos sentido a las palabras, en que nos comunicamos y creamos, la escritura misma.

### Romper con el conjuro: ensamblajes de inmadurez

En Ferdydurke, el protagonista sitiado por la máquina pedagógica, se propone huir de la infernal caza de fuerzas:

pero para huir es necesario tener la voluntad de huir,  
y ¿de dónde sacar esa voluntad si mueves el dedo y se  
te pierde el rostro en una contorsión de hastío?... cada

---

16 En *La experiencia interior* de Bataille, encontramos otra vez la imagen de la ola en referencia al contagio de la risa: "Si un conjunto de personas ríe de una frase que denota un absurdo o de un gesto distraído, pasa por ellas una corriente de intensa comunicación. Cada existencia aislada sale de sí misma a favor de la imagen que traiciona el error del aislamiento fijo. Sale de sí misma en una especie de fácil estallido, se abre al mismo tiempo al contagio de una ola que repercute, pues los que ríen se transforman en conjunto como las olas del mar, no existe entre ellos tabique divisorio mientras dure la risa, no están ya más separados que dos olas, pero su unidad es igualmente indefinida, tan precaria como la de la agitación de las aguas." (105)

uno era esclavo de su mueca y, aunque debían huir, no lo hacían porque ya no eran lo que debían ser. Huir significaba no sólo huir de la escuela, sino, ante todo, huir de sí mismo. (60)

La condición humana esta sitiada por el contagio que amenaza desde todos los confines pues puede desbordar cualquier límite o frontera. Frente a este poder, Gombrowicz contrapone una estrategia y un devenir que no puede sino provenir del cuerpo. La huida o el conjuro ante el contagio de las máquinas pedagógicas o culturales se hace posible a partir de un cambio de posición, un cambio en el modo de estar en relación con otros:

Es imposible detener el desarrollo mecánico del pensamiento, que será cada vez más profundo y serio. Es posible, no obstante, modificar la situación del hombre que piensa, colocándolo en una situación diferente entre los hombres. (Diario argentino, 68)

Al colocarse en otra posición y otra situación, se habilita una nueva configuración de la forma y otro polo de devenir. No se trata de una estrategia discursiva ni lógica, ni mucho menos abstracta. Por el contrario, es un estrategia concreta y material. Por ello, Gombrowicz se proclama en su diario como un escritor que no pretende “ser forjador de conceptos, sino de personas. Introduzco lo joven: piensen en ello de una vez.” (Diario argentino, 68)

La propuesta de inmadurez de Gombrowicz no es otra cosa que la estrategia para escapar de histeria colectiva de los aplausos en el teatro, del escritor argentino sutilmente inteligentísimo, de los altares pretensiosos del arte con mayúsculas y de las “tías culturales”. La inmadurez es el contagio de lo inmaduro, un estado colectivo (pues no hay modo singular de ser) que amenaza las formas serias y adultas de la cultura, al estilo de la risa tonta que aqueja al protagonista en las primeras páginas de *Ferdydurke*. A diferencia de otros ensamblajes, el de la inmadurez es refractario a los principios y demandas que la alta cultura impone en los individuos ya que erige el altar de lo incompleto y de lo bajo como captura y punto de seducción.

La risa tonta, cuyo contagio actúa según los principios de permeabilidad y mímesis, coloca al hombre en una dimensión afectiva particular. Pone a actuar mecanismos de ensamblaje de la inmadurez, polos de insuficiencia que demandan otro tipo de devenir. La risa excesiva desrostrifica el rostro, lo pierde en cuanto conforma un ensamblaje que se vuelve refractario a las máquinas de la cultura que imponen sus principios de superioridad, seriedad y solemnidad. En cambio, la inmadurez, signada tanto por su falta de seriedad como por su falta de formación, tiñe el escenario de un modo de ser-existir en donde estar-en-lo-común implica ser atravesado por ritmos y ondas que se expanden invalidando todo valor que no sea su propia inmadurez. En ese sentido, la risa, como dice Bataille, es soberana.<sup>17</sup>

### La escritura intestinal

¿Qué consecuencias tendría pensar estas dinámicas de fuerzas en la escritura, en sus modos de aparición y propagación? ¿De qué modo la escritura de Gombrowicz nace o procede a partir de esta concepción de la realidad como conjunto de dinámicas de contagios y conjuros? ¿Acaso las palabras pueden comportarse como los cuerpos y crear otros modos de funcionamiento del sentido?

En “Prefacio al Filifor forrado de niño”, unas de las partículas o partes sueltas de *Ferdydurke*, el narrador recuerda el caso de un escritor que comienza su carrera de forma accidentada. Al escribir las frases iniciales de su primer libro, éstas le “salieron heroicas”, y por esta razón lo fue toda su obra: “la partícula [del heroísmo], tras haberlo agarrado bien, ya no quería soltarlo, y tuvo que adoptarse a su partícula. Y tanto se adaptaba que, al final de su carrera literaria, se volvió idéntico a aquélla, heroico... acobardado por su heroísmo.” (84) La forma artística se comporta como los

---

17 Ver Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*.

cuerpos colectivos en el sentido de que su dinámica está signada por los afectos, las intensidades y las fuerzas. Una forma atravesada por máquinas abstractas, y también una forma que es desbordada por el sentido. No existe un afuera a las dinámicas de contagio y de adosamiento, por ello la única elección que Gombrowicz cree posible es la respuesta a la pregunta: ¿frente a qué realidad uno se forma y organiza? (Diario argentino, 30)

Después de haber alcanzado la facha, ¿qué es lo que me queda? Solamente volver atrás hacia las partes sueltas para llegar de nuevo al culeitiano punto de partida, y para este fin sirve mi cuento Filifor. Filifor es un retroceso constructivo, un pasaje, o, para expresarse con más precisión, una coda, un trino, o más bien un lapsus, un lapsus intestinal, sin el cual nunca podría penetrar al tobillo izquierdo. (Ferdydurke, 81)

La escritura de Gombrowicz se forma y organiza frente a la parte inferior del cuerpo, lo bajo, el culeíto, una presencia e insistencia que actuaría por contagio de una humedad y de una intensidad particulares. Escribir intestinamente es escribir sin rostros, huyendo de las máquinas abstractas que imponen los cánones de lo noble y lo maduro. El culeíto no sería un retorno al origen ni a un principio auténtico, sino un operador (un agenciamiento) capaz de oponerse a las fuerzas imperantes. Un modo de huir y de diseminarse.

La forma gombrowicziana está hecha de partes sueltas, de gestos irreverentes, de cuerpos violentados y de cuerpos refractarios, de contagios y de conjuros, de operaciones de descensos intestinales y de pujas de poder que termina instaurado un ethos, una fuerza de existencia cuya intensidad y fuerza ha dejado su marca en el archivo de la literatura argentina.

Al fin y al cabo, la existencia humana no se juega en el orden de las ideas o en el ámbito de las conciencias, sino en la súbita ascensión o pérdida de un gesto. Gesto que inculca en la literatura una risa vital y desfachataada.<sup>18</sup>

## Bibliografía

BATAILLE, Georges. "Attraction and Repulsion I: Tropisms, Sexuality, Laughter and Tears". En: Hollier, Denis. **The College of Sociology (1937-39)**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. pp. 103-112.

BATAILLE, Georges. **La experiencia interior seguida de Método de meditación y de Post-Scriptum 1953**. Trad. Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1989.

BATAILLE, Georges. **Lo que entiendo por soberanía**. Trad. Antonio Campillo. Barcelona: Paidós, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon, Lógica de la sensación**. Trad. Ernesto Hernández. Revista "Sé cauto". Edición digital.

DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI. **Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia**. Trad. Pérez J. Vázquez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2004.

GASPARINI, Pablo. **El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

---

18 En el Diario argentino, Gombrowicz identifica su risa (entiéndase, su carcajada piernal) con la vida, un conjuro a las abstracciones del existencialismo: "Nuestra risa en este caso no es sólo una risa basada en el "sentido común"; no, es más terrible porque es más convulsiva, es independiente de nosotros. Cuando me hablan, existencialistas, de la conciencia, la angustia y la nada, me echo a reír [...]. La conciencia que inyectaste a mi vida se mezcló con la sangre, se hizo vida inmediatamente y ahora me sacudo a carcajadas frente al antiquísimo triunfo del elemento. ¿Por qué debo reírme? Sencillamente porque aprovecho la conciencia para vivir. Me río porque me deleito con la angustia, me divierto con la nada y juego con la responsabilidad; por lo demás, la muerte no existe." (100)

GODDARD, Michael. **Gombrowicz, Polish Modernism, and the Subversion of Form**. Purdue UP, 2010.

GOMBROWICZ, Witold. **Bacacay**. Trad. Sergio Pitol, Bożena Zaboklicka y Pau Freixa. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. 2015.

GOMBROWICZ, Witold. **El casamiento**. Trad. Alejandro Rússovich y Witold Gombrowicz. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.

GOMBROWICZ, Witold. “Contra los poetas”. **Analecta Literaria**. Otras voces. Disponível em: lasvocesdebabel.blogspot.com. Acesso em: 12/3/2022.

GOMBROWICZ, Witold. **Diario argentino**. Trad. Sergio Pitol. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016.

GOMBROWICZ, Witold. **Ferdydurke**. Trad. Witold Gombrowicz y Comité de Traducción. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014.

GOMBROWICZ, Witold. **Trans-Atlántico**. Trad. Sergio Pitol y Kazimierz Piekarek. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015.

LAWTOO, Nidesh. “Bataille and the Birth of the Subject: Out of the Laughter of the Socius.” **Angelaki**, vol. 16, no. 2, June 2011, pp. 73–88.

LAWTOO, Nidesh. **The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious**. East Lansing: Michigan State University Press, 2013.

NANCY, Jean-Luc. **58 indicios sobre el cuerpo**. Extensión del alma. Trad. Daniel Alvaro. Buenos Aires: La Cebra, 2007.

TONKONOFF, Sergio. “Individuo, multitud y cambio social. Una aproximación a la teoría social de Gabriel Tarde”. **Antípoda Revista de Antropología y Arqueología**, no. 24 (2016). Disponível em: [https://doi.org/10.7440/antipoda24\\_4.2016.08](https://doi.org/10.7440/antipoda24_4.2016.08).

## MEMÓRIA E NARRATIVA NO ROMANCE *TRÊS MULHERES FORTES*, DE MARIE NDIAYE

André Filipe Serrão Viégas<sup>1</sup>

Émilie Geneviève Audigier<sup>2</sup>

### Introdução

A questão da memória é um elemento central nos estudos literários. Os aspectos espaço-temporais passam a ser restituídos a partir da memória do escritor, pelo prisma do narrador ou dos personagens que apresentam lembranças fragmentadas, parceladas, reminiscências mais ou menos nítidas, com vozes narrativas lúcidas ou amnésicas trazendo diferentes representações da realidade. Na obra de Marcel Proust, por exemplo, a escrita se torna uma forma de reminiscência da vida, com elementos afetivos, como a Madeleine, trazendo à tona a infância do narrador. Por outro lado, a memória pode impedir de viver a própria vida, como no caso do personagem de Jorge Luis Borges, do conto “Funes, o memorioso”, em que o protagonista vivencia uma “hiperremorização”: ele lembra de cada detalhe de sua existência e acaba deixando passar sua vida, que se torna “sobrecarregada” de vários “detalhes, quase imediatos” de lembranças – não conseguindo “pensar”, “abstrair” nem “generalizar”. A literatura contemporânea de expressão francesa traz a memória como um eixo crucial de reflexão. A obra literária na qual investigaremos a questão da construção da memória é o romance *Três mulheres fortes*, da escritora francesa contemporânea Marie Ndiaye, publicado em 2009 e, no Brasil, em

---

1 André Filipe Serrão Viégas é Licenciado em Letras-Francês pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), mestrando pelo programa PGLetras, da mesma instituição.

2 Émilie Geneviève Audigier é docente no Programa de Pós-Graduação em Letras e no DELER da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

2013, com tradução de Paulo Neves. O romance narra a história de três protagonistas diferentes cujos principais conflitos na trama dizem respeito à suas relações com a família, suas identidades e seus passados. As memórias de seus personagens estão confusas, às vezes, inacessíveis e, ainda assim, têm um peso relevante no decorrer da trama. Essa memória inacessível e incerta constitui, no entanto, uma peça importante na construção da história de cada um desses personagens. Buscamos, neste artigo, compreender o caráter desses fenômenos mnemônicos e como se estruturam dentro da narrativa.

Na primeira parte deste artigo, apresentaremos a tese elaborada por Paul Ricoeur no livro *Tempo e Narrativa*, que trata da relação entre a capacidade humana de narrar e o potencial que a narrativa tem de inventar o “tempo humano”. Esse tempo humano, segundo Ricoeur, é o produto de nossa capacidade de utilizar a linguagem para criar narrativas, as quais servem para organizar nossa experiência temporal. Da mesma forma, as narrativas e sua capacidade de organizarem o tempo são o campo em que se constroem os alicerces que constituem uma obra ficcional, daí sua relevância para o estudo de uma obra literária. Em seguida, apresentaremos os eventos narrativos que acreditamos servirem de *corpus* para a investigação da construção da memória na narrativa, tal como a concebe o filósofo francês Paul Ricoeur.

Seguida da exposição do *corpus* de pesquisa deste artigo, os articularemos com os conceitos acerca do papel da memória enquanto elemento constitutivo da narrativa, como o apresentado em *A memória, a história e o esquecimento*. Desta obra, que discute a relevância dos fenômenos da memória na estrutura de uma narrativa, abordaremos um dos exemplos de memória abusada extraído do subcapítulo que descreve os abusos da memória natural e suas respectivas características, aquilo que Ricoeur chama de memória impedida. Esse conceito, por sua vez, nos servirá de arquétipo para a compreensão dos fenômenos da memória abusada no romance de

Marie Ndiaye, especialmente do protagonista do segundo capítulo, Rudy Descas. A terceira parte deste artigo tratará das considerações finais acerca dos dados obtidos nas partes anteriores.

### Tempo, narrativa e memória segundo Paul Ricoeur

Segundo Paul Ricoeur, a compreensão da ação do tempo origina-se do potencial que possui o ato de narrar, o qual permite-nos circunscrever um recorte temporal que abarque nossa experiência em vida. Esta faculdade repousa sobre o poder da linguagem de representar o mundo e seus fenômenos. Assim, a compreensão humana acerca do tempo é um produto do uso da linguagem, que pode servir para a construção de dois tipos essenciais de narrativa: a narrativa histórica e a narrativa ficcional (ou narrativa poética). Nas palavras do próprio Ricoeur: “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo e a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (Ricoeur, 1994, p. 85). Na narrativa ficcional, que é a que nos interessa nesta pesquisa, a intriga é o fio que atravessa e organiza a trama dos eventos em uma ordem temporal compreensível. A intriga é justamente a representação da ação humana sobre a tessitura dos fatos no tempo; por sua vez, a intriga é também o eixo sobre o qual se organizam os eventos dentro de qualquer narrativa poética, portanto seu entendimento há de servir ao objetivo desta pesquisa, já que a obra que investigamos é uma obra ficcional. Ainda podemos expor a natureza da intriga da seguinte forma, nas palavras do próprio Paul Ricoeur:

[A intriga] primeiro faz mediação entre acontecimentos ou incidentes individuais e uma história considerada como um todo. Quanto a isso, pode-se dizer equivalentemente que ela extrai uma história sensata de – uma pluralidade de eventos ou de incidentes (os *pragmata* de Aristóteles); ou que transforma os acontecimentos ou incidentes em – uma história. (RICOEUR, 1994, p.103)

Há um outro argumento igualmente pertinente que o autor elabora acerca da organização de eventos e suas consequências para o curso de uma história, justificando a ideia de que a sucessão dos eventos no tempo permite-nos compreender o que causa o quê e instiga-nos, ao mesmo tempo, a antecipar uma conclusão, haja vista que toda sucessão de eventos deve culminar num fim:

Seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão. Essa conclusão não é logicamente implicada por algumas premissas anteriores. Ela dá a história um “ponto final”, o qual, por sua vez, fornece o ponto de vista do qual a história pode ser percebida como formando um todo. Compreender a história, é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos. (Ricoeur, 1994, p. 105).

Uma vez que compreendemos que o tempo humano é um produto da ação de narrar, e que na narrativa poética é a intriga que organiza os eventos e a ação dentro da trama, devemos atentar também ao fato de que a memória pode ser um elemento constituinte da narrativa, e isso é válido para as narrativas ficcionais. Se a memória é um elemento constituinte da narrativa, podemos lançar mão desses conceitos para compreendermos mais a fundo a forma como o tempo narrativo é composto no romance *Três mulheres fortes*, de Marie Ndiaye, e sua estruturação em torno da memória fugidia e bloqueada de seus protagonistas.

Para tanto, continuando nossa pesquisa, iremos apresentar o *corpus* textual extraído do segundo capítulo do romance, no qual é notável a presença de fenômenos mnemônicos que prejudicam a compreensão que as personagens têm da realidade que as cerca e de suas próprias memórias.

## Rudy Descas: eventos traumáticos e falhas de memória

O protagonista do segundo capítulo do romance, Rudy Descas, é um homem francês casado com uma mulher africana chamada Fanta. O casal vive na França e tem um filho pequeno chamado Djibril. Rudy é filho de um homem francês que vivera por algum tempo com sua família na África, onde morrera depois de assassinar o homem que era seu único amigo e sócio. Rudy é assombrado por esse ato sinistro cometido pelo pai e por um outro ato, cometido por ele mesmo, em uma situação em que agredira alunos da escola na qual trabalhara depois de ter sido pretensamente chamado de “filho de assassino” por um dos garotos adolescentes. Quando somos apresentados a este personagem, nota-se, inicialmente, a crise e o desarranjo que vive em relação à sua família e a carreira que leva.

Ao longo do capítulo que conta sua história, o narrador apresenta elementos do passado e da memória de Rudy de forma fragmentada. Enquanto leitores, somos introduzidos a informações parciais e recortadas acerca do passado de Rudy, as quais também não parecem claras ou compreensíveis ao próprio personagem. Há, ainda, outro tipo de lembrança, aquelas que revelam sua culpa ou sua responsabilidade em relação à crise em se encontra. Podemos notar que o personagem parece querer não admitir a veracidade das lembranças que pertencem a este último grupo, porém, tanto as primeiras quanto as últimas dizem respeito a dois grandes eventos traumáticos em sua vida: o crime cometido por seu pai e aquele cometido por ele mesmo. Nesta etapa do artigo, investigaremos as características dos abusos de memória sofridos por Rudy Descas no intuito de identificar se o caso apresentado no capítulo protagonizado pela personagem corresponde ao descrito por Paul Ricoeur em *A memória, a história e o esquecimento*. A personagem nos é apresentada no início do capítulo, logo após ter tido uma briga

com sua esposa senegalesa Fanta. Nessa circunstância, dissera uma frase que parece expressar um sentimento reprimido de xenofobia à esposa, do que pretensamente parece arrepende-se, mas cuja lembrança exata parece lhe fugir. O primeiro traço de consciência que podemos notar em relação a Rudy é que há um sentimento de culpa que marca seus pensamentos. Ele parece capaz de perceber e admitir que o que quer que tenha dito foi ofensivo. Há também que se considerar, em um terceiro momento, que, apesar da atitude aparentemente arrependida de Rudy, há uma marca de indecisão e de autoperdão em seu discurso que se revela em trechos como no excerto seguinte:

Mas o que o impelira a deixar sair dos lábios certas palavras que nunca devem ser ditas por um homem cujo desejo mais violento é fazer-se amar como antes, isso ele recordava mal, como se aquelas frases terríveis (aliás, quais eram exatamente?) tivesse explodido em sua cabeça (NDIAYE, 2013, p. 92).<sup>3</sup>

O trecho destacado retrata alguns dos embates que jazem sob os pensamentos de Rudy e que retratam sua memória a falhar, conforme ele recorre a ela no intuito de reestabelecer a ordem e as consequências dos eventos ocorridos a ele. A briga com a esposa logo antes de sair para o trabalho é o primeiro indício que nos é apresentado das crises nas quais Rudy se encontra. Sua indecisão em relação à culpa que deveria sentir constitui um dos motivos pelos quais Rudy atém-se à sua própria crise, ao invés de confrontá-la. Além disso, esta mesma indecisão alimenta a confusão mental que lhe confunde as memórias. Este mesmo episódio revela ao leitor outras tensões que existem dentro das relações familiares do

---

3 Mais ce qui l'avait poussé à laisser franchir ses lèvres certains mots que ne doit jamais prononcer un homme dont le plus violent désir est de se faire aimer comme avant, il le re-voyait mal, comme si ces phrases terribles (qu'étaient-elles donc, d'ailleurs, exactement ?) avaient explosé dans sa tête, détruisant tout le reste. (NDIAYE, 2009, p. 74)

protagonista. Conhecemos, por exemplo, o fato de que Rudy não tem laços afetivos bem estabelecidos com o seu único filho, Djibril, nem com a própria esposa, o que pode ser observado no seguinte trecho:

Ele sentia subir ao rosto aquele ar de suspeição quase enjoada no instante em que propunha a Fanta, por exemplo, ou a Djibril, uma ida ao restaurante, um passeio até o clube de canoagem, e via em troca a inquietação ou uma leve perplexidade (na criança que desviava o olhar, buscava o da mãe, incapaz de compreender as intenções secretas do pai) invadir os dois belos rostos, tão parecidos, da mulher e do filho, e então ele não podia conter a irritação e se exasperava e reclamava: O quê, vocês nunca estão contentes? (NDIAYE, 2013, p. 94).<sup>4</sup>

E, assim, dada a causa inicial da narrativa a partir dessas cenas, desencadeiam-se eventos que parecem provocar e instigar Rudy a confrontar os acontecimentos de seu passado recente e distante, para que o presente seja compreendido. Porém, a situação de Rudy parece agravar-se ao passo que conhecemos seu estado psicológico presente e compreendemos que ele é um homem que se sente no meio de uma espécie de crise que não diz respeito apenas à vida presente com sua esposa e filho. Em uma cena em que o protagonista liga para a esposa Fanta e a comunica que vai buscar o filho na escola e que irá levá-lo à casa da avó, sua mãe, Fanta expressa-se contra essa vontade, afirmando, sobre a avó, que “(...)–Ah, não – ela deixou escapar numa queixa, quase um soluço que beliscou dolorosamente

---

4 Il sentait monter sur sa figure cet air de suspicion presque écourée à l'instant où il proposait à Fanta, par exemple, ou à Djibril, une sortie au restaurant, une virée au club de canoë, et il voyait en retour l'inquiétude ou un léger désarroi (chez l'enfant qui détournait le regard, cherchait celui de sa mère, incapable, lui, de comprendre les intentions secrètes de son père) envahir les deux beaux visages, si semblables, de sa femme et de son fils, et il ne pouvait s'empêcher alors de leur en vouloir et il devenait furax et leur lançait : Quoi, vous n'êtes jamais contents? (NDIAYE, 2009, p. 76).

o coração dele (...) -Ela não gosta do Djibril (NDIAYE, 2013, p. 118)”, o que Rudy contesta, mas sem grande convicção. A falta de convicção em relação ao amor de sua mãe por si mesmo e pelo filho torna-se então mais um motivo a impulsionar Rudy a este encontro com ela, no qual, posteriormente, mais episódios do seu passado parecem ganhar contornos menos nebulosos.

Um dos pontos centrais da narrativa de Rudy Descas é a verdade em relação a um assassinato cometido por seu pai, Abel Descas, o qual seguiu-se, mais tarde, da prisão e a morte deste – notemos aqui o intertexto entre este Abel assassino e o Abel bíblico, virtuoso, que é assassinado pelo irmão Caim, cuja punição é a expulsão do paraíso. As informações das quais Rudy dispõe acerca desses eventos lhe parecem turvas, desconexas, e em diversos momentos ele mesmo se confessa inseguro em relação àquilo que sabe e lembra sobre o crime cometido pelo pai. O evento, talvez justamente por ter sido um grande trauma na história do personagem, não parece ter contornos certos. Rudy não consegue situar os eventos em uma sequência que lhe pareça satisfatória, e uma personagem de grande peso dentro deste arco em particular é a sua mãe. A mãe do protagonista é caracterizada como uma mulher distante, que tem uma espécie de obsessão por imagens de figuras angelicais infantis de cabelos loiros, cuja imagem de pretensa pureza representa para ela um ideal de bem e de beleza e que, ao mesmo tempo, contrapõe-se à imagem real de seu neto mestiço. Além da obsessão religiosa e do distanciamento afetivo, a mãe de Rudy parece admirar no chefe de seu filho, um homem chamado Manille, traços que o próprio Rudy parece não encontrar em si. No curso da narrativa, Rudy, compelido por uma vontade de reestabelecer algum poder sobre seus próximos, especialmente a esposa e o filho, decide que precisa compreender que tipo de resolução deve ter em relação à culpa do pai pelo assassinato de outro homem.

O segundo evento de maior importância no capítulo de Rudy Descas é a agressão cometida por ele contra um aluno seu na escola em que dava aulas de literatura medieval, em Dakar. As lembranças de Rudy sobre esse evento ora sugerem perspectivas que o absolvem da culpa que lhe fora imputada, ora sugerem que ele mesmo foi a vítima de algum tipo de injustiça. De toda forma, seu inconsciente parece formatar as lembranças de todos esses eventos traumáticos à sua própria inocência. O trecho abaixo retrata esses traços da psiquê de Rudy:

Sim, era ele, Rudy Descas, que adolescentes do colégio Mermoz haviam agredido a pontapés, antes do jogá-lo no chão esmagar-lhe as costelas contra o asfalto, acabando por achatá-lo o rosto, que ele tentara manter erguido, contra o piso do pátio; era na face dele que estavam agora marcadas para sempre finas cicatrizes, e esses ombros levemente doloridos ainda os dele [...] (NDIAYE, 2013, p.163).<sup>5</sup>

É necessário notar, no entanto, que foi justamente a agressão perpetrada por Rudy – cujo nome também nos conduz a um intertexto com a palavra “rude” (grosseiro, rude), do inglês – contra um de seus alunos que causara sua expulsão do colégio no qual era professor, e que, posteriormente, culminara em sua saída do Senegal. Uma vez compelido a deixar o país estrangeiro em que se sentia bem-vindo e influente, devido ao prestígio da profissão que ocupava, Rudy convence a esposa a viver com ele na França, onde promete-lhe um futuro próspero que não chega a cumprir-

---

5 Oui, c'était bien lui, Rudy Descas, que des adolescents du lycée Mermoz avaient roué de coups de pied avant de le projeter à terre et de lui broyer les côtes contre le goudron, finissant par lui aplatir la figure, qu'il avait tenté de garder levée, sur le sol de la cour, c'était sur sa joue à lui que se trouvaient imprimées à jamais maintenant de fines cicatrices, et ces épaules très légèrement souffrantes encore étaient les siennes... (NDIAYE, 2009, p. 136).

se. Posteriormente, no romance, Rudy percebe e admite, em uma espécie de exame de consciência, a culpa que lhe cabe em relação a este episódio. Vejamos no trecho a seguir:

Mesmo assim procurou inspirar fundo o ar espesso para apaziguar-se e afugentar o medo, o terrível medo que avançava em sua direção só de pensar que, se admitisse que os rapazes não o haviam atacado, deveria admitir igualmente que fora ele, Rudy Descas, então professor de literatura no colégio Mermoz de Dakar, que se lançara contra um deles, fazendo que os outros dois viessem socorrer o companheiro. Era verdade? Sim, foi assim que as coisas aconteceram, não é verdade, Rudy? Lágrimas ácidas vieram-lhe aos olhos. (NDIAYE, 2013, p. 165).<sup>6</sup>

Curiosamente, Rudy tem lembranças de um período (após seu retorno à França) em que se sentira próximo e querido pela esposa Fanta, sua vida profissional e social lhe satisfazia, e essas lembranças, de um período feliz, harmônico e não muito distante no passado, parecem produzir um contraste mais agudo com o caos que Rudy vive no presente. É importante notar que existem algumas semelhanças entre os eventos ocorridos com o pai de Rudy e aqueles que ocorreram com ele mesmo. A saber, o assassinato cometido pelo pai de Rudy, Abel, acontecera no Senegal há muitos anos, quando a família vivia lá e o pai de Rudy prosperava, até cometer o tal crime. A ofensa cometida por Rudy, ocorrida no período em que trabalhava como professor, relaciona-se ao crime do pai de duas formas. Em primeiro lugar, Rudy agredira o aluno ao escutar o

---

6 Il tâcha pourtant d'inspirer à grandes goulées cet air confit pour s'apaiser et repousser la peur, l'effroyable peur qui s'avancait vers lui à l'idée que, s'il admettait que ces garçons ne l'avaient pas attaqué, il devrait concéder également que c'était lui, Rudy Descas, alors professeur de lettres au lycée Mermoz de Dakar, qui s'était jeté sur l'un d'eux, entraînant les deux autres à venir secourir leur camarade.

Vraiment ?

Oui, c'est bien ainsi que les choses avaient dû se passer, pas vrai, Rudy?  
Un flot de larmes acides lui monta aux yeux. (NDIAYE, 2019, p.138-139)

adolescente chamá-lo de “filho de assassino”. Em segundo lugar, as circunstâncias assemelham-se, uma vez que ambas se configuraram como derrotas tanto para o pai, Abel, quanto para o filho, Rudy. Evidentemente, as consequências dos atos são distintas devido à gravidade particular de cada um dos crimes, porém, assemelham-se também porque foram eventos que marcaram o fim de uma fase de sucesso na vida de ambos no país africano. Postos dessa forma, os acontecimentos parecem formar uma espécie de ciclo que une as vidas do pai e do filho numa série de fatos semelhantes. Esses eventos, por ora, bastarão à nossa investigação.

### Um caso de memória impedida?

Tomaremos a seguir os argumentos acerca da construção do tempo através da narrativa apresentados em *Tempo e Narrativa*, e os articularemos com os conceitos sobre o papel da memória enquanto elemento constitutivo da narrativa, tal como apresentado em *A memória, a história e o esquecimento*. Nessa obra, que discute a relevância dos fenômenos da memória na estrutura de uma narrativa, abordaremos um dos exemplos de memória abusada extraído do subcapítulo que descreve os abusos da memória natural e suas respectivas características, aquilo que Ricoeur chama de memória impedida. Esse conceito, por sua vez, nos servirá de arquétipo para a compreensão dos fenômenos da memória abusada no romance de Marie Ndiaye, especialmente do protagonista do segundo capítulo, Rudy Descas.

No livro *A Memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur discute a construção narrativa através dos fenômenos da memória. O autor introduz o tema ressaltando a relevância do vínculo que a memória rege para com o passado e com as lembranças, o que constitui um dos elementos mais importantes dentro do processo de construção de uma narrativa. O segundo capítulo desse livro

discute o exercício da memória e seus abusos, investigando o que causa e o que resulta da memória abusada, apresentando três conceitos de abusos da memória natural: a memória impedida, a memória manipulada e a memória comandada de modo abusivo. Justamente neste capítulo buscamos elucidar acerca dos fenômenos mnemônicos sofridos pelos personagens de Marie Ndiaye, com enfoque especial no protagonista do segundo capítulo do romance, Rudy Descas.

No subcapítulo em que discute os abusos da memória natural, Paul Ricoeur trata do conceito de memória impedida, apresentando suas origens no pensamento psicanalítico de Freud. Ricoeur aponta a correlação existente entre casos de memória impedida e o sentimento de luto, o qual é gerado pela constatação de que “(...) o objeto amado deixou de existir, passando a exigir que toda a libido renuncie o vínculo que a liga àquele objeto” (RICOEUR, 2007, p. 86). Uma vez ocorrida a perda, é necessário que o sujeito passe por um trabalho de luto, aponta Freud, que serve para que a lembrança e a libido anteriormente investidos no objeto que deixara de existir reestabeleçam-se. Em outras palavras, “o trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto (RICOEUR, 2007, p. 86)”. Ora, não por acaso, na narrativa objeto desta análise, temos um caso premente de luto sofrido pelo protagonista, do qual nos tornamos cientes ao longo da narrativa. Da mesma forma, sabemos que as lembranças deste mesmo personagem acerca do episódio causador do seu luto são turvas, truncadas, e que justamente essas lembranças parecem estar além do alcance da memória de Rudy. As memórias nebulosas, inacessíveis, acerca da verdade sobre o que ocorrera a Abel Descas são, também, fontes de grande sofrimento e vergonha para o protagonista, o que se coaduna com outra característica atribuída à memória impedida pelo luto, como explica Ricoeur:

A ele [o luto] pertence a vergonha diante de outrem que o melancólico ignora, tão ocupado está ele consigo mesmo. Autoestima e vergonha seriam assim componentes conjuntos do luto. É o que nota Freud: a ‘censura do consciente’ – expressão da instância geralmente chamada de consciência moral – caminha junto com o “teste da realidade” em meio às grandes instituições do ego. (RICOEUR, 2007, p. 87)<sup>7</sup>.

Os seguintes excertos do romance conformam-se à descrição do processo de impedimento da memória causado por um trabalho de luto não realizado. Mais à frente, Ricoeur nos propõe uma resolução ao caso de luto não trabalhado:

No que concerne ao luto, pudemos observar que era necessário decorrer algum tempo para que fosse levado a efeito em detalhe o que é exigido pela prova de realidade e para que, uma vez realizado esse trabalho, o ego conseguisse libertar sua libido do objeto perdido. (RICOEUR, 2007, p. 87)<sup>8</sup>.

Dispondo dessas elaborações acerca da memória impedida e do luto, precisamos voltar à obra literária para tentarmos encontrar nela indícios que atestem ou para a manifestação do trabalho de luto, cuja função psicológica é a de reestabelecer a libido do sujeito, levando-o à conclusão do investimento libidinal no objeto que perdera, compelindo-o a voltá-la a novos objetos, o que também pode, eventualmente, levá-lo à desobstrução, ou desimpedimento, de sua memória.

---

7 Lui appartient la honte devant autrui que le mélancolique ignore, tant il est occupé de lui-même. Estime de soi et honte seraient ainsi des composantes conjointes du deuil. Freud le note : La « censure du conscient » - expression de l'instance généralement appelée conscience morale - va de pair avec « l'épreuve de la réalité parmi les grandes institutions du moi » (RICOEUR, 2000, p. 88).

8 En ce qui concerne le deuil, nous avons pu voir qu'un certain temps devait s'écouler avant que s'accomplisse la liquidation en détail de ce qu'exige l'épreuve de la réalité et pour que le moi, cette tâche - une fois réalisée, ait pu retirer de l'objet perdu sa libido redevenue libre (RICOEUR, 2000, p. 89).

A caracterização desses fenômenos de abuso da memória permite-nos agora discernir de que maneira os entraves sofridos pela memória de Rudy constituem a trama do romance. A saber, é primeiramente a relação não resolvida com a morte de seu pai que nutre o sentimento de culpa que distorce as lembranças de Rudy acerca de sua própria vida. Adicionam-se a este os sentimentos de culpa pela agressão cometida por ele mesmo, sua decepção com o atual estado de sua carreira e o distanciamento emocional surgido entre ele e sua família imediata, a esposa e o filho. Esses são os elementos que constituem os bloqueios de memória e que, ao mesmo tempo, estão imbricados ao longo da tessitura da narrativa, de forma que refletem os rompantes emocionais do protagonista e tornam-se os artifícios narrativos que dificultam o entendimento da intriga enquanto uma linha congruente de eventos.

O desfecho do segundo capítulo: a resolução do luto

Como mencionado na parte inicial deste trabalho, o personagem Rudy Descas anuncia ainda no início de seu capítulo que iria buscar o filho Djibril na escola, para então levá-lo à casa da avó. Há duas questões importantes dentro deste arco da narrativa. Rudy deseja assegurar-se de que sua mãe ama o neto Djibril e de que ela lhe contara a verdade ou não acerca do fim da vida de Abel Descas. Essa atitude torna patente, então, a intenção que o personagem tem neste episódio de passar por um processo de trabalho do luto, acompanhado de uma espécie de tentativa de comprovar o amor da mãe pelo seu filho e por ele mesmo. O que resulta é que Rudy constata que sua mãe continua a nutrir uma afeição obsessiva por crianças loiras e que talvez, por esse mesmo motivo, não tenha nenhum sentimento afetivo para com seu neto Djibril, associando à sua aparência de criança mestiça uma ideia de imperfeição. Além disso, ao inquirir a mãe sobre os últimos dias do seu pai Abel

Descas, na prisão, Rudy dá-se conta de que a mãe recebera cartas de Abel nas quais ele pedia algum apoio por parte da esposa. A mãe de Rudy jamais respondera as cartas, o que Rudy associa, logo em seguida, ao suicídio do pai. Decepcionado com as respostas da mãe e percebendo a preferência dela por uma criança desconhecida em vez do próprio neto, Rudy decide romper laços com ela e aceitar que ela escondera a verdade acerca das circunstâncias da morte do pai. Ao mesmo tempo, o personagem parece resignar-se a entender que há uma parte desta verdade que jamais lhe será acessível, e que lhe basta fazer o que pode para reatar laços com a família que tem agora, o filho e a esposa. Rudy deixa a casa de sua mãe prometendo ao filho Djibril que ele nunca mais terá que visitar a avó. Logo depois disso, o filho parece oferecer ao pai um olhar de compreensão e simpatia como há muito Rudy desejara reencontrar. O trecho abaixo do livro ilustra de forma resumida a chegada de Rudy à casa de sua mãe, sua decepção e a tomada de decisão decorrente da visita:

Adivinhou que aquela febrilidade alegre [da mãe] não se devia à presença deles, mas a algo que os precedera, e que a visita em nada ia alterar, pois era sem importância, supérflua, comparada à misteriosa fonte de exultação. (...) Também compreendeu que não deixaria Djibril com a mãe naquela noite e em nenhuma outra, e sentiu um alívio imenso ao tomar essa resolução. Apertou o filho contra si, sussurrou ao seu ouvido:

-Nós dois voltaremos para casa, você não vai ficar aqui, certo? (NDIAYE, 2013, p. 221-223).<sup>9</sup>

---

9 Il devinait que sa joyeuse fébrilité n'était pas due à leur présence mais à quelque chose qui les avait précédés, lui et le garçon, et que leur visite n'allait en rien déranger car elle était négligeable, superflue à côté de cette mystérieuse source d'exultation. (...) Il sut tout aussi clairement qu'il ne laisserait pas Djibril à maman ce soir-là ni aucun autre soir et, cette résolution prise, un immense soulagement lui vint.

Il serra son fils contre lui, chuchota à son oreille:

— On va rentrer tous les deux, tu ne restes pas là, d'accord ?

Todo esse arco traz elementos que compõem as fases descritas por Ricoeur acerca da superação do luto e do reestabelecimento da memória impedida. Embora, neste caso em particular, o protagonista Rudy não chegue a relembrar-se da verdade, ele resigna-se a entender que ela não lhe será acessível, e que deverá continuar sua vida a partir do que pudera reestabelecer depois do encontro com a mãe e da constatação de que a esposa Fanta tinha razão em relação à indiferença da avó pelo neto Djibril – cujo nome insere um terceiro ponto intertextual importante, já que o nome Djibril é a versão árabe do nome angelical Gabriel, o que causa um efeito de ironia, já que a criança, que de fato tem nome e inocência angelicais, é recebida com indiferença pela avó.

### Considerações finais

Uma vez concluído o percurso que fizemos neste trabalho, partindo da fundamentação de uma unidade que reúna os eventos de uma narrativa em uma trama, a partir de Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, pudemos nos debruçar sobre o texto de Ndiaye e sobre a forma através da qual a autora parece estruturar a narrativa de seu romance. A partir do argumento ricoeuriano de que a memória dos personagens também pode ser uma das peças na construção de uma narrativa, encontramos, através do arquétipo de memória impedida – também elaborado por Paul Ricoeur, o artifício narrativo que contempla a construção do personagem Rudy e seus traumas, as causas primeiras dos impedimentos de sua memória.

Os indícios aqui apresentados sustentam a ocorrência de um caso de memória impedida, tal como é caracterizada por Paul Ricoeur no segundo capítulo de *A memória, a história e o esquecimento*. A relação da memória com o luto é especialmente evidente no caso do protagonista do segundo capítulo do romance *Três mulheres fortes*, de Marie Ndiaye. Percebemos como, ao longo da narrativa,

o personagem Rudy Descas vive um arco que gira, sobretudo, em torno do evento da morte de seu pai e das lembranças (assim como a falta delas) desse mesmo episódio. De forma similar, o dilema parece chegar a um desfecho do capítulo quando o personagem então se confronta com a verdade sobre a morte do pai e chega a uma resolução interna acerca dessa perda. Esta resolução, que embora não revele ao leitor se Rudy Descas consegue reaver suas memórias, mostra que o personagem parece voltar a investir sua libido, sua energia psíquica afetiva, nos objetos que confessara repetidas vezes serem suas pessoas mais amadas na vida: a esposa Fanta e o filho Djibril.

Os temas recorrentes das obras de Ndiaye estão estruturados nos seus romances como peças narrativas que compõem o caráter, a personalidade e a história de seus personagens. Notamos como seus traumas e suas incertezas refletem-se em suas ações ou na ausência destas; vimos como o medo do não pertencimento e da exclusão formam suas consciências e terminam por denunciar a natureza frágil de suas psiquês. Quando confrontados pelo discurso alheio, os próprios protagonistas parecem evasivos; não se reconhecem, não admitem suas atitudes, evitam encarar a responsabilidade que lhes é devida. Até mesmo o mundo exterior e seus fenômenos parecem ser vagos, fugidios, quando os personagens de Marie Ndiaye buscam compreendê-lo. As fotos não mostram o que deveriam, os locais não são como deveriam ser, as paisagens deformam-se, iludem. E notamos, neste ponto, como toda essa gama de fatores está cosida à trama textual de forma proposital, conformando alguns dos recursos e dos dramas centrais que compõem as obras de Marie Ndiaye.

## Referências

GAENSBAUER, D. B. **Migration and Metamorphosis in Marie Ndiaye's Trois Femmes Puissantes**. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, [SI], Vol. 38: n° 5, Article 5. 2014. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1004>.

MARCOTTE, Anne. **L'abandon familial dans le roman français contemporain: une étude comparative de Rosie Carpe et de Trois Femmes Puissantes de Marie Ndiaye, Les particules élémentaires et de La Possibilité d'une Île de Michel Houellebecq**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes e Estudos Franceses), University of Sherbrooke, Sheerbroke, 2019.

NEAMTU-VOICU, Andreea-Madalina. **L'impuissance de la puissance: entre l'obstacle et l'opportunité (Trois femmes puissantes et L'adivine de Marie NDiaye)**. Tese (Doutorado em Literatura Francesa). Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, Clermont-Ferrand, 2016.

NDIAYE, Marie. **Trois femmes puissantes**. Paris: Gallimard, 2009.

NDIAYE, Marie. **Três mulheres fortes**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

QUAGLIA, E. Marie NDiaye: de l'écriture migrante à une écriture de la migration. **Publiforum**, n. 20, 13 ju. 2020.

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

RICCEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

RICCEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SNAUWAERT, Maité. Sous la peau: les mutations subjectives des personnages de Marie Ndiaye. **Revue Analyses**, Alberta, vol. 11, n°1, p.14-48, 2016.

TOIVANEN, Anne-Leva. Not at Home in the World: Abject Mobilities in Marie NDiaye's *Trois femmes puissantes* and NoViolet Bulawayo's *We Need New Names*. **Postcolonial Text**, Vol 10, n.º 1, 2015.

## JESÚS COS CAUSSE: COMPROMISO SOCIAL Y MEMORIA DIASPÓRICA

Marcelo José Cabarcas Ortega  
Universidad de Pittsburgh

Afirma Derek Walcott, en su famoso *El Reino del Caimito* (1979), que muy en el fondo del mar, situado entre el Atlántico y el Caribe, existe un camino formado por las cenizas de los ancestros. Este sendero traza el retorno a África, y cualquiera que lo siga será capaz de llegar al lugar de los orígenes. Hermosa como es, esta imagen nos ofrece un símbolo que resulta ser, a la vez, una definición estética. Cuando reescribe la Historia en clave de firmeza, tenacidad y aguante, y no en clave de opresión, la literatura de la Diáspora intenta andar un camino de reconocimientos y luchas que tiende a olvidarse fácilmente. La verdad, no existe una única forma de trazar este recorrido, un solo mapa que nos guíe. Lo que existe, o más bien, lo que nos convoca, es un legado común de constante sublevación, pues más allá de lo subyugado, doblegado y roto, lo diaspórico nos remite a resistencias que se emprenden con tenacidad y con la frente en alto. Pero lo que comenzó como una pelea dentro de las naves, campos, empalizadas y palenques también ha devenido, con los años, en una lucha abstracta, más bien cultural e intelectual. La poesía es una de esas nuevas defensas, un territorio imaginario donde los creadores siguen levantando muros que albergan, en donde se puede ser y crecer con libertad. Si hubiese que definir este territorio de un modo más teórico, más allá del lenguaje exaltado, sería conveniente empezar por lo que ciertos autores definen como la piedra angular de lo diaspórico, formulada, a renglón seguido, en estos términos: la idea de Negritud, y de esto debemos estar bien conscientes, ha sido continuamente redefinida

y reinterpretada con base en el interés de discursos amparados en el poder, la crueldad y la codicia. El pensamiento diaspórico no sería más que la respuesta directa de los intelectuales negros, hijos, nietos y bisnietos de esclavos, a un etnocentrismo que se resiste a ceder terreno.

Pensemos en esta respuesta como una refutación, si se quiere, de las distorsiones y estereotipos que siguen operando en lo material y en lo ideológico, una refutación que, además, se proyecta de modo positivo. Si la historia de la trata se convierte en la génesis paradójica de variadas y ricas culturas, orientadas a resistir, entonces la escritura de la Diáspora podría ser vista como un desafío artístico al racismo estructural y los legados esclavistas, la belleza de la nación afrodescendiente, dispersa por muchas orillas, puesta en contra de la violencia del pasado (ver Brathwaite, 1984; Césaire, 1939; Fanon, 1952; Forbes, 2005; Gikandi, 1991; Gilroy, 1993; Mbembe, 2013; and Paget, 2000). Esto, por supuesto, debe entenderse en su sentido más creativo. Aunque la discriminación y el rechazo han dejado una marca profunda en el intelecto, para estos pensadores y creadores lo más importante es la reflexión sobre el significado de la lucha y los medios para emprenderla. La comprensión de su trabajo como un arma contra la injusticia, aunada a la conciencia de los desafíos a superar, revigoriza su impulso hacia la identidad, hacia la memoria e inclusive, hacia el futuro. “Jesús Cos Causse: Compromiso Social y Memoria Diaspórica” explora esta línea de pensamiento en la obra del poeta afrocubano. El texto aborda los vínculos entre la estética de Cos Causse y otras poéticas importantes, provenientes de Cuba y del Gran Caribe. Sin embargo, vale la pena enfatizar, antes de entrar en materia, que la finalidad de este ensayo es entender a Cos Causse, el poeta, desde el entusiasmo revolucionario de Cos Causse, el hombre.

## El Autor en su Contexto

William Luis (2017) observa con acierto la lucha de los escritores afrocubanos en contra de los falsos supuestos de la democracia racial. El análisis de Luis presenta un panorama de silenciamiento sistémico, implícito en un diseño oficial de la cultura, “que insiste en la representación desde arriba mientras silencia el poder de los que están abajo” (2017: 114).<sup>1</sup> Pero, aunque la escena cultural cubana sigue planteando desafíos para el escritor afrodescendiente, muchas de las voces más valoradas de la intelectualidad isleña han sido negras, y aún hoy, estos artistas continúan alzándose para denunciar el blanqueamiento cultural y reafirmar su propia identidad como afrocubanos. Caroline A. McKenzie lo describe con bastante elegancia cuando habla de las tensiones temáticas y formales presentes en la escritura de Nancy Morejón: “buscando imitar el choque de culturas, la poeta crea y recrea tensiones entre la palabra cantada y hablada, entre la expresión y el acto, entre el verbo y la mirada” (1999: 87).<sup>2</sup> Frase que intenta transmitir el modo en que Morejón, en su trabajo, se acoge a cierto balance, a menudo sutil, entre la alta poesía y la cultura vernácula.

De cualquier forma, lo que surge de allí es una lírica de la oscilación, que intenta hacer de lo negro algo poético, construir un sentido de lo propio que sea a la vez una exaltación y un rescate, y que no deje de lado, pues es imposible hacerlo, los modelos escriturales que regulan el ejercicio literario. Ciertamente, la obra de *Cos Causse* también parte de este vaivén expresivo, que no deja de reflejarse, a su vez, en la persona del poeta: muerto en 2007, a los 62 años, madura estéticamente en medio de las transformaciones sociales de la revolución (Barrero Morell, 1999). Oscilando entre el compromiso político y la búsqueda artística, sus obras se centran en

---

1 La traducción es mía.

2 La traducción es mía.

la pregunta por la Historia, la búsqueda de la identidad y el rescate de la memoria cultural, sin dejar de lado, por otra parte, las luchas sociales de su época. Se sabe que participó activamente en la vida cultural de su país, desempeñándose como subdirector de Relaciones Internacionales de la Casa del Caribe, y como vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en Santiago de Cuba, su ciudad natal, donde fue galardonado con el premio Julián del Casal/Premio Nacional de Poesía en 1987. También trabajó en diferentes misiones diplomáticas en América Latina, África y el Caribe, donde tuvo la oportunidad de representar a Cuba en diferentes eventos culturales (Ramsay, 2001).

De sus variadas publicaciones, algunos títulos son dignos de mención: *Con el mismo violín* (1970), *Monólogo interior del machetero* (1970), *El último trovador* (1975), *Las canciones de los héroes* (1975), *Escribo Fidel* (1976), *De antaño* (1979), *Las islas y las luciérnagas* (1981), *Confesiones del poeta* (2006) y “*Hotel Imperial*” (este último un ensayo, publicado en 1999). Una antología de su obra, titulada *Los años, los sueños*, fue publicada en 1995 por una editorial panameña, y una antología más reciente, de 2021, ha sido editada por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh, Pennsylvania. Una palabra o dos se pueden decir sobre la traducción y la crítica de su obra. Una traducción al italiano de *Las islas y las luciérnagas* apareció en 1994 bajo el título *Le isole e le lucciole*, así como una selección de sus poemas publicada en la revista “*Afro-Hispanic Review*” bajo el título “*Jesús Cos Causse—Afro-Cuban Poet.*” Finalmente, Marlene Oliva Capote publicó, en Cuba, una colección de ensayos titulada *Jesús Cos Causse: el Quijote del Caribe: reflexiones y valoraciones acerca de su obra poética* (2000).

En lo temático, la poesía de Cos Causse encarna las tensiones vividas por los escritores antillanos de la segunda mitad del siglo XX, muy en especial, la lucha por edificar una auténtica poética del Caribe, un arte realmente en contacto afectivo y social con quienes

lo pueblan. Este es, sin duda, un rasgo en común, que Waldo González López señala muy bien al mencionar la aspiración del poeta de “ofrecer una imagen integral de su identidad individual, nacional y regional, lo cual forma parte de una importante corriente temático-formal, muy vigente entre los poetas Anglo-caribeños y francófonos” (2000: 51). En ese sentido, *Cos Causse* puede verse como parte de una tradición intelectual más amplia, caracterizada por una intensa búsqueda de las raíces y, al mismo tiempo, obsesionada con derribar las visiones preponderantemente etnocéntricas de la Historia. Para Benita Parry, esta obsesión explica el porqué de la constante reescritura estética que enmarca el periodo, pues, lo que se “reescribe no es una copia del original occidental, sino una cosa que en si misma es cualitativamente diferente (...) que expone las incertidumbres y ambivalencias del texto colonial y le niegan una presencia legitimadora.” (1995: 48)<sup>3</sup>

Al incorporar los modelos convencionales de poesía dentro de su propia escritura, el poeta caribeño da voz a su deseo de un arte original, abarcador de su ser cultural, sus emociones, expectativas y sensaciones. Sin embargo, el artista se impulsa hacia la autoexpresión sin separarse totalmente del canon. El resultado entonces es un movimiento hacia la autoconciencia y la auto reafirmación que implica también una reapropiación del pasado, un simultaneo mirar hacia adelante y hacia atrás, el cual Jerome Branche define como fundamental para enfrentar los traumas de la trata:

Para la mayoría de los afrodescendientes, esta mirada hacia atrás sería hacia el viejo continente como principal referente epistémico o, alternativamente, hacia cualquiera de los muchos lugares posafricanos (poscoloniales) donde llegaron a residir a lo largo del tiempo.

---

3 La traducción es mía.

Aunque este “mirar hacia atrás” podría entenderse comprensiblemente como un impulso espontáneo o afectivo, y aunque incurra en el riesgo de esencialismo y estasis, podría decirse que es necesario (Branche, 2015: 2)<sup>4</sup>

Lo dicho por Branche puede verse en variedad de escenarios. Puede verse, por ejemplo, en la literatura angloantillana de mediados del siglo XX (Forbes, 2005), en la cual, hablando en nombre del pueblo, el escritor canaliza anhelos compartidos de autonomía social y cultural. Primera en venir a la mente es la noción de Nation Language que Brathwaite acuña en su *Historia de la Voz* (1984).<sup>5</sup> Desde un terreno estético común, Caribe, raza y pueblo, Nation Language viene a ser la materialización de una cultura de resistencia que encuentra eco en otras poéticas regionales. Algo bastante similar puede decirse de La Francophonie, especialmente si se recuerda el deseo de Aimé Césaire de romper con antiguos ciclos de autodesprecio. Si la Negritud moviliza la escritura (la poesía, el ensayo, la narrativa) contra las filosofías y metafísicas que nos fuerzan a interiorizar la negrofobia, reconocerse en el Noir de Césaire es, en consecuencia, un regreso a si mismo desde un previo abandono auto-racista (Césaire, [1939] 1969). En *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), por ejemplo, la mirada blanca dentro de la voz poética negra es anulada estéticamente por una autoconciencia recién desarrollada, una conciencia que Fanon retomará años después en su abordaje del colonialismo mental antillano. Deliberadamente estilístico (combina la filosofía, la literatura y la proverbial riqueza de la lengua vernácula franco-antillana con el lenguaje y las perspectivas clínicas), el retrato mental de Fanon evidencia lo que el racismo epistémico intenta dejar de lado, esto es, el trasfondo violento sobre el que necesariamente se

---

4 La traducción es mía.

5 Edward Kamau Brathwaite (1930 - 2020), poeta e Historiador de Barbados, considerado por la crítica como una de las principales voces del canon literario caribeño.

perfila la psique Diaspórica, así como el empuje etnocéntrico en su contra. También levantándose contra la opresión racial, pero esta vez más lejos, desde las costas colombianas, Jorge Artel primero, y Manuel Zapata Olivella, después, reflexionan sobre el desarraigo y el descentramiento psíquico. Cualquier intento de dinamizar las herencias africanas, su reconocimiento dentro de nuestra evolución cultural, espiritual y mental, parte, según ambos autores, de la adquisición de una mayor autoconciencia y amor propio, logrados a través de una estética de indagación y reivindicación de las “huellas culturales africanas” (Zapata Olivella, 2011).

Pero, si bien la estética de Cos Causse podría pensarse en conexión con esta tradición internacional (como parecen confirmar sus andanzas artísticas y diplomáticas, así como sus amistades), su propio contexto cubano no es ajeno a estas inquietudes. Las aseveraciones de Guillén son una respuesta contundente a lo que, de nuevo con Branche, solamente puede calificarse como la arraigada y demasiado bien conocida melanofobia latinoamericana (2006). No hay ninguna sorpresa en decir que en Cuba, como en el resto de la región, la afrodescendencia ha sido objeto de invisibilización y silenciamiento, y la forma en que Guillén se enfrenta a estos miedos raciales va por el rescate de los aportes negros a una idea más grande, más abarcadora, de lo que significa la cultura nacional: “la inyección africana en esta tierra es tan profunda y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada geografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de un miniaturista desenredar el jeroglífico” (Guillen 1960, citado en Jiménez Panesso, 2001). Ahora bien, aunque las declaraciones de Guillén sean quizá las más representativas, la verdad es que no son las únicas. Otras voces poéticas han seguido enalteciendo la presencia afrocubana desde otros ángulos creativos, ángulos que atraviesan el Género, la Raza y la Nación.

Odette Casamayor-Cisneros (2021) explica las contribuciones de Nancy Morejón a la comprensión del crisol cultural y racial de la isla. Morejón, como Guillén antes de ella, se interesa por lo que

conecta a lo afrocubano con lo “cubano”, sin embargo, una diferencia emerge, y es fundamental, pues las diferencias de perspectiva entre ambos poetas están marcadas por las diferencias de género. Como atestigua Morejón, la vida de las mujeres afrocubanas transcurre en un escenario de doble vulnerabilidad, ser mujer y ser negra y, por lo tanto, cualquier intento de reposicionar lo afrocubano en el marco social existente resulta un ejercicio incompleto si no se reconsidera la capacidad de agencia de las mujeres negras. El poema “Madre”, por ejemplo, desarrolla conceptos de feminidad que podrían verse en conexión con ideas sobre fortaleza y orgullo ante la adversidad. Es así como su obra construye un ethos rebelde que afirma “una estirpe cimarrona que constante reconoce en su obra” (Casamayor-Cisneros, 2021: 111). En el poema se lee:

Mi madre tuvo el canto y el pañuelo  
para acunar la fe de mis entrañas,  
para alzar su cabeza de reina desoída  
y dejarnos sus manos, como piedras preciosas,  
frente a los restos fríos del enemigo.<sup>6</sup>

Este ethos cimarrón sobrevive, con ciertas particularidades, en la poesía de Georgina Herrera. La revalorización de Guillén, impulsada por la igualdad socialista y marcada también con ciertos tonos masculinistas, se convierte, en la obra de Herrera, en una reflexión sobre la maternidad como acto de resistencia (Falcón Montes, 2015). En el poema “África” (un título muy elocuente, de hecho), las ideas sobre ancestralidad construyen una suerte de oda al continente “original”, descrito como matriz y asociado a una serie de ideas sobre la feminidad:

Todo sitio al que me dirijo  
a ti me lleva.  
Mi sed, mis hijos,  
la tibia oleada que al amor me arrastra  
tienen que ver contigo.

---

6 Recuperado de <https://www.poeticous.com/nancy-morejon/madre-1>

Esta delicia de si el viento suena  
o cae la lluvia  
o me doblegan los relámpagos, igual.  
Amo esos dioses  
con historias así, como las mías:  
yendo y viniendo  
de la guerra al amor o lo contrario.  
Puedes  
cerrar tranquila en el descanso  
los ojos, tenderte  
un rato en paz.  
Te cuido.<sup>7</sup>

La noción de identidad como fermento de la memoria también está conectada con las ideas de ancestralidad:

Cuando yo te mencione  
o siempre que seas nombrada en mi presencia  
será para elogiarte.  
Yo te cuido.  
Junto a ti permanezco, como el pie  
del más grande árbol.  
(...)  
Pienso  
en las aguas de tus ríos y quedan  
mis ojos lavados. Este rostro, hecho  
de tus raíces, vuélvase  
espejo para que en él te veas.<sup>8</sup>

En algún momento del poema, la voz lírica combina la idea, la contemplación, la mirada hacia adentro, si se quiere, con la sensación física. Surge entonces una poética de lo material, de la impresión, donde los sentidos ayudan en el retorno simbólico al continente madre. Por supuesto, el cuerpo se vuelve importante. Falcón Montes (2015) afirma que la obra de Herrera reivindica el cuerpo frente al poder, convirtiéndolo en el centro de la lucha

---

7 Recuperado de <https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/18127>

8 Recuperado de <https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/18127>

poética, y opino que tiene la razón. Sus poemas proporcionan armas suficientes para explorar la intimidad y el mundo circundante lejos de la crudeza de la realidad. Por eso, dice Falcón Montes, los versos de Herrera asignan un lugar a la madre, a los hijos, al prójimo, a las relaciones amorosas y a la muerte. Sin embargo, en el fondo, Georgina Herrera escribe sobre sí misma tanto como escribe sobre el mundo que la rodea. Mas allá del cuerpo, la palabra hablada es también un vehículo de esa experiencia. Lo que afirma Molefi Kete Asante sobre la centralidad de las tradiciones orales se reafirma constantemente en la producción de Herrera y otros poetas afrocubanos: “Todo parece haber descansado sobre el poder vivificante de la palabra: vida, muerte, enfermedad, salud, incluso la liberación (...) que ha sido, entonces y ahora, dinámica y generativa” (1998: 96).<sup>9</sup>

La forma en que Excilia Saldaña construye un ensayo-poema a partir de la filosofía yoruba sirve como otro buen ejemplo de esa supremacía. Kele Kele (1987), Según Gabriel Abudu, se erige sobre varios Patakines o cuentos de Orishas. El libro aborda lo moral y lo estético, y se edifica sobre lo que Abudu describe como “escenas”, es decir, espacios mito-poéticos ubicados en un más allá legendario, cuyo propósito sería, al final, educar en “lecciones de importancia cultural y existencial (Abudu, 2002). Sin embargo, las cosmovisiones de Kele Kele son secundarias a su construcción lingüística. El núcleo afrocéntrico del texto no sólo se encuentra en su semántica, sino en su rico uso de herramientas verbales (yuxtaposición, repetición y paralelismo), cuyo fin es lograr un efecto dramático a través de la “musicalidad, ritmo, énfasis y urgencia dramática” (Abudu, 2000: 135). Destacable también es la manera en que la escritura del poemario se moldea como oratura, como registro verbal cuya explicación del mundo transpira a través del proverbio. Saldaña, a su manera, vincula afrodescendencia y cubanidad a través de la sabiduría tradicional:

---

<sup>9</sup> La traducción es mía.

Ayer me contó mi abuela que Olofi tenía tres hijas a cuál de las tres más bellas; que Olofi tenía tres hijas a cuál de las tres más buenas; que Olofi tenía tres hijas criadas de igual manera. Las tres usaban collares, Iddé y paraderas. Las tres tenían las voces más dulces que las sirenas. Las tres amaban a un hombre con pasión justa y sincera. entre si no lo sabían, pero las tres le huían a soñar, entre la maleza, con Orula, el del tablero, motivo de sus ternezas.

Nada es fácil bajo el sol, la pita siempre se enreda, y las tres se consumían entre suspiros y penas. (Saldaña, 1987: 19).

Ahora bien, la poesía de Saldaña refleja las obsesiones estéticas de la autora del mismo modo en que la poesía de Guillén, Morejón y Herrera expresa los gustos y preferencias de cada uno de ellos. Sin embargo, una característica común de los cuatro artistas es su entrada a las letras cubanas a través de las herencias africanas. Si la resistencia tiene un valor tan alto en el contexto ideológico de la isla, no es de extrañar, entonces, que los temas afrodescendientes puedan promoverse como prefiguraciones de cierto carácter revolucionario (McKenzie, 1999). De hecho, que las nociones de resistencia racial permitan a estos poetas ocupar un palco dentro de la literatura nacional es significativo, pues dice mucho sobre las oscilaciones que Luis (2017) advierte al interior de la poética afrocubana. No se puede negar que los mencionados aquí han alcanzado notoriedad internacional mientras disfrutaban, al mismo tiempo, de la promoción de las instituciones cubanas, problematizando los temas de la afrocubanidad sin separarse visiblemente de los circuitos literarios oficiales. Puede que esto se relacione con las reelaboraciones de la nacionalidad acontecidas en la isla a partir de los 90, en especial con lo que Kumaraswami y Kaptcia describen como las concepciones multi-cubanas de la identidad nacional, las cuales, a su vez, están vinculadas con un creciente interés en las perspectivas de Género,

Raza y Sexualidad, por un lado, y con el transnacionalismo, por el otro. Según ambos críticos, esta idea de pluralidad, surgida dentro de la isla, influye, al final, para llegar a

reconocer el aporte afrocubano a la historia de Cuba. Aunque este enfoque a menudo trataba la cultura negra en términos 'folclóricos' (considerando políticamente divisivo a aquellos que defendían la conciencia negra), la mayor participación de Cuba en África y el Caribe en la década de 1970 tuvo un impacto en la revalorización de la Cuba negra y la herencia africana como aspecto fundamental para la historia y la cubanidad de Cuba (2012: 19).<sup>10</sup>

Si, como afirma Ramone (2020), el escenario literario cubano es un espacio altamente ideológico, en donde la escritura es reapropiada y resignificada con el objetivo de masificarla, entonces no debe sorprendernos que la visibilidad de la escritura negra se enmarque en cierto sentido de utilidad política. Opino que los matices políticos e identitarios de esta revalorización son igualmente importantes, útiles para comprender cómo los autores que trabajan este tipo de temas hacen literatura y, a la vez, logran posicionarse dentro del campo literario. Construidas en medio de los desafíos intelectuales y creativos que el escenario revolucionario plantea, sus poéticas logran un equilibrio entre las orientaciones sociales y la autoafirmación cultural. Es importante señalarlo, esta idea implica también la noción de una tradición, pues si bien combinar arte y compromiso equivale a caminar sobre la cuerda floja, es posible, pese a cualquier controversia, hablar de cierta continuidad. Guillén ha abierto un camino que otros continúan explorando, y es posible ubicar a Cos Causse entre aquellos que han decidido continuar con el recorrido.

---

<sup>10</sup> La traducción es mía.

## Temas y Perspectivas de Jesús Cos Causse

Se sabe que el autor tiene una larga presencia en la escena literaria. Décadas atrás, en los inicios de su carrera, un par de sus poemas aparecieron por primera vez en *Poemas David 69 y Punto de partida*, dos antologías editadas en 1970 con la idea de incentivar a los jóvenes poetas revolucionarios del momento (Barrero Morell, 1999). Según Marrero Hernández (2000), estos poemas iniciales ya exhibían temas que luego serán constantes en Cos Causse: el recuerdo lacerante de la pobreza, la tendencia a la introspección y un afán por cuestionar la Historia, todo mezclado en el caldo creativo de su compromiso social. Para Cos Causse, miembro al final de su generación, la revolución y sus promesas de transformación se convertirán en una suerte de cocina literaria. De allí que Raúl Rivero (2000) describa la estética del santiaguero como altamente elaborada, aunque atravesada por los asuntos de su tiempo. De allí que Marino Wilson Jay (2000) sostenga que la poética de Cos Causse es una poética del amor que busca su explicación en la historia, una idea que es clara aquí, a pesar del lenguaje: estos son poemas que ligan las pasiones humanas a los problemas sociales. Estos son poemas que dan forma a una poética-épica contra el racismo y la pobreza que envenena el pasado. Una tendencia que además evolucionará a medida que el escritor va madurando desde lo local hasta lo global. De hecho, si se observa con detenimiento, es posible percibir cómo cierto afán cosmopolita se intercala más y más, conforme pasan los años, con diversos intereses sociales: las guerras coloniales, la explotación de los pueblos de color, la descolonización de la memoria. Así pues, hay una evolución muy interesante en el camino que va desde *Con el mismo violín*, a principios de los 70, hasta el postrero *Confesiones del poeta*, en 2006. Partiendo de la promesa revolucionaria de un futuro mejor, y también de la denuncia de la miseria de las mayorías, se puede contemplar un recorrido claro. La voz del poeta

comienza alabando la riqueza de la cultura popular local, y luego, con el tiempo, termina enaltecendo las contribuciones culturales e intelectuales del Caribe a la Diáspora, dejando en el medio de todo, como aglutinante, las violencias y resistencias compartidas del tráfico y la plantación.

Romero Fernández (2021) propone una lectura de estos elementos desde las coordenadas del “Malungaje”, concepto propuesto por Jerome Branche como forma de entender el proceso translocal y transhistórico de la Diáspora. La noción implica la existencia de una red afrodescendiente que escapa a los límites del estado nacional, que ocurre a través de varios tiempos y espacios, y que posee unas raíces profundamente afectivas, unidas, sin embargo, por la autoconciencia y la resistencia. La interpretación de Romero Fernández ayuda a explicar cómo Cos Causse y otros escritores de la Diáspora se entrelazan a través de la idea de confrontación como un proceso continuo. Los afrodescendientes del presente, en todo el Caribe, heredan el espíritu de lucha del pasado y encuentran fuerzas para seguir luchando por el futuro, Cos Causse, el poeta afro-cubano, al igual que sus pares, se convierte entonces en un “Malungo”, es decir, en un compañero de la misma lucha y de la misma experiencia histórica. De un modo en verdad interesante, las ideas de Romero Fernández refuerzan también la idea de una tradición, en especial, cuando cierra su texto afirmando que Cos Causse ha creado sus precursores, no sólo aludiendo a ellos, imitándolos o rindiéndoles homenaje, sino también posibilitando encontrar relaciones previamente desapercibidas entre ellos (2021: 725). Las continuidades diaspóricas se reafirman, entonces, debido a una comunión psicológico-política.

Con el mismo violín (1970) recoge estas vetas de sentimiento común, pero lo hace construyendo una poética de motivos más bien inmediatos. El autor desarrolla sus ideas de dignidad y resistencia, aunque todavía se asiente en lo local. La figura del mambí, asociada al machete, símbolo de aguante, firmeza y obstinación, se conecta

con ideas de ancestralidad que hacen del abuelo un bastión familiar y un padre de la patria. Admirable, la imagen agigantada del anciano se convierte, dentro del poema, en una suerte de héroe cultural. Sin embargo, este inicial interés por la isla no debe ser entendido como provincianismo, pues en sí constituye un avance. Por medio del mambí-símbolo de cubanidad, la negritud pasa de ser meramente étnica, encerrada en sí misma, a ser un motivo nacional. Incluso el mismo título del poema, “Poética”, nos dice cuál será el programa estético del autor...los principios y modelos para crear poesía deben moverse necesariamente entre los vectores de lucha, pueblo y patria, aunque, en este caso, el vínculo con lo familiar es evidente:

Poesía es mi madre  
El hambre como primer juguete de la  
    infancia.  
La tierra que sepulta a una parte de la  
    familia.  
El machete del abuelo durante la guerra de  
    independencia.  
Y esta isla de una historia en cada piedra. (Cos Causse,  
2021: 23)

Contrapuesta, surge la memoria de la pobreza previa a la revolución, ligada al hogar de la infancia:

Al despertar.  
Busque debajo de la cama y para sorpresa  
Hierbas marchitas, caramelos derretidos, frutas secas  
Ni espada ni revólver ni trencito ni nada (Cos Causse,  
2021: 25)

El último trovador (1975) sigue perfeccionando este vínculo entre la idea de revolución y la idea de pueblo, pero son la vida y los imaginarios de la gente, no la memoria familiar, los que inspiran la escritura. Lo que antes era una política de lo íntimo evoluciona en una poética de la reafirmación cultural y étnica que

no pierde, eso sí, su afán de libertad. Se nota que Cos Causse ha comenzado a interesarse en nociones como patrimonio y legado, y las palabras de apertura, que provienen de un epígrafe de Guillén, lo confirman con una metáfora de clara filiación temporal: “agua del recuerdo, voy a navegar” (Cos Causse, 2021: 69). Este idioma de flujos quiere asimilarse a las nociones de tradición. Junto a la representación de la fluidez del agua, su movimiento constante (una figuración de la maleabilidad de la cultura) aparecen las ideas de evolución y resistencia. Así planteada, se refuerza una percepción de continuidad que a la vez tiene ciertas connotaciones sociales, pues se transmite la idea de lo negro como corriente tributaria del gran río de la nacionalidad. No en vano los poemas abundan en motivos y personajes del arte y el folclore isleño: Benny Moré o Bola de Nieve, junto a letrados famosos como Plácido, todos ellos alineados con figuras más modernas como Milanés. Pero, de todas estas alusiones, llama mi atención la referencia a la “Elegía a Jesús Menéndez”. Cualquiera que conozca el poema sabe muy bien de su énfasis en el heroísmo y el martirio patriótico. Pero lo más interesante de la reescritura que Cos Causse hace del poema es que ambas figuras, Menéndez y Guillén, simbolizan el modo en que el compromiso social y racial precede a la revolución, pero prospera y se perfecciona dentro suyo:

Y en Guillén, agonía y luz, y Palma de pie.  
En la Elegía a Jesús Menéndez esas cañas que  
alzan las manos desesperadas.  
Que van y vienen son el pueblo frente a su sangre  
derramada.  
Es la sangre de Cuba frente al látigo al plomo,  
al capitán.  
Nunca la poesía de Guillén ha dejado de cantar  
con la voz del pueblo de gritar, de luchar,  
de soñar, de sufrir, de arder con la voz del pueblo.  
Poesía que cuida cada pedazo de la patria, cada  
guitarra abandonada. (Cos Causse, 2021: 92)

Avancemos en el tiempo, hasta la publicación de *Las islas y las luciérnagas* (1981). Opino que este es un libro que muestra una poética en plena madurez. En términos de lo que el poeta logra, esta podría verse como la colección definitiva de *Cos Causse*. Lo que en *El último trovador* empieza como un canto a lo popular, se transforma, en *Las islas y las luciérnagas*, en una reescritura de la *Historia* en clave diaspórica. Sin embargo, esto no debe entenderse en términos de oposición absoluta, pues lo que prima es la intercalación de ambos elementos en diferentes capas estéticas. En el poemario, las cosmovisiones populares siguen permaneciendo en el centro del proceso creativo, aunque adquieren un tono mucho más transnacional. La presencia de lo local y lo global obedece, sin duda, a la plena conciencia del autor sobre la gran versatilidad de la lengua y la cultura vernácula caribeña. Esto encierra un particular significado, si bien la poesía tradicional es una influencia irrevocable (¿cómo salirse del molde poético establecido?), el lenguaje y el vocabulario personal, de raíz antillana, construyen un lugar de enunciación personal, propiedad exclusiva del autor, su terreno de juegos característico. Es sabido que lo popular no es antitético de la alta cultura, y este es un caso palpable. Esta lengua individual, basada en lo cotidiano, pero interesada también en el refinamiento técnico, le permite al poeta dedicarse a los temas más “universales” que este poemario trabaja. No obstante, la combinación de la cultura popular y cierto refinamiento cosmopolita producen ciertos resultados irónicos. J. Dillon Brown (2013) advierte cuán fuertemente la escritura afrodescendiente anhela crear espacios donde el poder pueda ser transgredido a través de la paradoja, del humor y del sinsentido. En “*Leyenda del esclavo*”, el amargo sarcasmo del poema es evidente y puede explicarse. Puede verse como el fragmento crea una visión de la *Historia* “desde abajo”, que problematiza con sutileza los impactos de la violencia esclavista:

Los cocuyos, las tojosas, los murciélagos y  
Las luciérnagas  
son los ojos de los esclavos que murieron  
ahorcados y huyendo del látigo,  
y donde esté una palma muy alta y un volcán y  
estalle; ahí murió un esclavo  
el sonido de queja de la concha es la canción  
del esclavo (Cos Causse, 2021: 203)

Nótese la alusión tenue que acompaña a la expresión específicamente afro cubana (las tojosas, por ejemplo). Nótese también la serie de asociaciones entre naturaleza y cuerpo (una marca cultural también), las cuales funcionan como una recuperación de lo que muchas veces ha sido negado: la crueldad esclavista en su forma más cruda, es decir, la alienación de la propia corporalidad, que es, sin duda, un robo del propio ser. La poesía se levanta entonces contra la estructura que conspira para robar al esclavo su propia personalidad, relegarlo, en vano, al rol de cosa. Lo falsamente primitivo, que hasta entonces había permanecido por fuera de las lenguas oficiales del archivo, el libro y la alta cultura, encuentra un nuevo registro en la poesía, que lo lleva más allá de las dicotomías entre civilización y barbarie. El retrato doloroso en el poema nos muestra también por qué la intelectualidad de la Diáspora caribeña está tan obsesionada con dar un vuelco a los hechos históricos y, al mismo tiempo, por qué no puede sustraerse a ciertas angustias culturales y políticas. El libro es, de hecho, un catálogo de los pensadores e ideas que han dado forma a nuestra comprensión de las luchas históricas de los afrodescendientes: Garvey, Toussaint, Fanon, Hughes, Césaire y Anton de Kom, entre otros.<sup>11</sup> Cuando el autor es capaz de invocarlos como garantes de

---

11 Marcus Garvey (1887-1940) fue un nacionalista negro nacido en Jamaica y líder del movimiento panafricanista. François-Dominique Toussaint Louverture fue un general haitiano y el líder más destacado de la revolución haitiana. Frantz Omar Fanon fue un psiquiatra y filósofo político francés de las Indias Occidentales de la colonia francesa de

su propia palabra, es cuando su propia verdad se vuelve expresable. En cierto modo, haciéndolos entrar al universo del poema es como la voz poética pide permiso para hablar en nombre del colectivo.

Sin embargo, aquí el respeto por la tradición va más allá de la nominación o el uso lingüístico, la incorporación de nombres y presencias conllevan significados emocionales, y esas emociones también están conectadas con la lucha por el derecho a ser. Así, mientras los escritores afroantillanos como Guillén parecen muy centrados en las posibilidades del idioma, la jerga, el lenguaje, al menos en sus etapas iniciales, Cos Causse se interesa, desde el primer día, por los contornos emocionales de la memoria. La lengua vernácula, entonces, no se trata simplemente de expresiones verbales, sino de estados profundos de sentimiento. En “Leyenda familiar”, el dolor que produjo el desprecio y la labor forzada aun no cede, aunque existe por debajo de la superficie de las cosas, como un trauma que se resiste a aflorar. Este dolor está fuertemente custodiado por la figura del abuelo, que parece sobrellevarlo como una carga. Sin embargo, el poema, al hacerlo evidente, parece darle contornos más inmediatos, con un significado a la vez más político. La opresión de los haitianos y las historias de injusticia de los trabajadores agrícolas. Sin embargo, es el profundo desgarramiento que el anciano encierra en su interior, lo que se esconde en su silencio, lo que nos permite desarrollar cierta empatía hacia él, comprender su humanidad más allá del hecho histórico:

Todas las tardes abuelo cantaba lamentos  
Haitianos y las manos  
Le temblaban de tocar la guitarra de ébano  
de notas y de trinos  
Y se iba a llorar debajo de la guásima que

---

Martinica. James Mercer Langston Hughes (1901-1967) fue un poeta, activista social, novelista, dramaturgo y columnista estadounidense. Aimé Fernand David Césaire fue un poeta, autor y político francés de Martinica. Fue uno de los fundadores del movimiento de la negritud en la lengua francófona. Cornelis Gerhard Anton de Kom (1898-1945) fue un autor anticolonialista y luchador de la resistencia en Surinam.

estaba en el fondo del patio,  
mirando el mar, solo el viejo, cerca de los  
cafetales y de los cañaverales,  
cuando se marchaba de viaje entonces era feliz  
(Cos Causse, 2021: 192)

Sutilmente, el poema le habla al lector en un lenguaje codificado por el sufrimiento histórico. El elemento diaspórico en Cos Causse, como en todo gran autor caribeño, no se trata de registro o descripción lingüística, se trata de la comprensión profunda de la historia de la negritud. Este lector puede ser educado, o no. Para Cos Causse, el revolucionario, la intención real es romper la distancia social entre el autor y su comunidad de origen, romper la distancia personal entre el escritor culto y el trabajador. La verdadera intención es, de hecho, hacer que la gente sienta que la poesía es suya. Dado que el poema quiere ser propiedad de muchos, se aleja de los valores convencionales de lo «literario-bello-elegantemente dicho». La belleza es sencillez, y pretende llegar a sectores tradicionalmente excluidos, subrepresentados o desdibujados por estereotipos. Esta idea desafía ciertos presupuestos elitistas del letrado tradicional. Claramente, la inversión de las categorías intelectuales que supone esta operación escénica, desde lo simbólico, el empoderamiento de los pobres y marginados. Consecuentemente, la cuestión del compromiso no se agota en lo estilístico. También está el tema de la escritura como manifestación política. La diasporicidad de un autor como Cos Causse es, como la de Brathwaite, Lamming o Césaire, altamente histórica.<sup>12</sup> Esto explica, sin duda, el compromiso revolucionario, que a su vez hace chocar la escritura contra las categorizaciones infrahumanas en la base del racismo estructural. Bien pensado, el corolario de esta afirmación sería la existencia de una tradición intelectual, que Henry Paget señala con acierto cuando nota la existencia de una

---

<sup>12</sup> George Lamming (1927) es un novelista, ensayista y poeta barbadense y una figura importante en la literatura caribeña.

perspectiva crítica profundamente historiográfica, constitutiva de “una de las construcciones ontológicas generativas más importantes del pensamiento caribeño moderno (la cual) ha proporcionado las bases filosóficas de muchos trabajos económicos, políticos, sociológicos y literarios” (2000: 48).

Cos Causse reactualiza ese historicismo, ciertamente, pero no se trata tan sólo de Cos Causse. Como se dijo antes, la negritud es reconocida como afluente revolucionario en alguna poesía afrocubana relativamente famosa. Recordemos que esta poesía es una forma de expresión que adquiere sentido a partir de su capacidad de resistencia. Sin duda, las realidades históricas de esa resistencia encajan, hasta cierto punto, en el escenario ideológico predominante. Como dice elegantemente Cos Causse: “Escribo Fidel porque descubro en mis venas/sufrida y profunda una gota de sangre africana/mientras detengo con mi fuego el látigo del enemigo” (Cos Causse, 2021: 184). La idea es clara de todos modos, es el poeta negro quien resiste, es él quien hace del lenguaje un arma, y en este caso particular, lo hace desde inclinaciones poéticas imposibles de desligar de sus visiones políticas. Pero, dejemos lo anterior a un lado por un momento y dejemos algunas décadas pasar, así, podemos ver el movimiento que la poesía de Cos Causse hace hacia un transnacionalismo abierto. En las colecciones *El poeta también estaba en la fiesta* (2000) y *Confesiones del poeta* (2006), el santiaguero parece ahora interesarse en un deambular no solo simbólico, sino material. Las geografías del sentir y pensar de la Diáspora son ahora las rutas del poeta que se desplaza de un lugar a otro. Kingston, Belice, el propio Santiago, Centroamérica y algunas otras localidades del Gran Caribe pueblan una obra fascinada por el descubrimiento de nuevos territorios estéticos. En el siguiente fragmento, el poeta elogia a Cartagena de Indias, Colombia, como un lugar de belleza cautivadora, que encierra a su vez, las claves de un pasado doloroso:

Ciudad de oro y de aire  
baúl para el Corazón  
Botín de la esperanza  
Cartagena de indias  
Desde tus piedras, la Historia nos mira (Cos Causse,  
2021: 441)

Identifico, en esta etapa final, el deseo de desandar las diversas trayectorias de la Diáspora, una ruta poética del esclavizado, que se relaciona más con el símbolo que con las condiciones materiales de la historia. El poeta visitó la ciudad en 1994 y el poema seguramente registra esa visita. Cartagena, como viejo puerto del Caribe español, debió despertar en el cubano un sentimiento de intimidad y familiaridad, que se palpa en las bellas descripciones que hace de sus personajes, monumentos y sitios de memoria. Me parece, no obstante, que esa es tan solo la mitad del poema: lo que transmiten las estrofas, al mismo tiempo, es la amarga certidumbre del destino de la ciudad, una de las principales entradas de esclavizados al nuevo mundo, un sitio donde, en resumidas cuentas, se sigue condensando el dolor y el trauma. De eso habla exactamente Cos Causse cuando insinúa un sutil llamado, como una iluminación que lo invade súbitamente:

Pero de pronto, alguien me llama y me encuentro  
en el pasado,  
tropiezo y cruzo sobre los cadáveres y los esqueletos  
de los conquistadores  
¿Qué peste invade a los Muertos sin flores  
y sin tumbas? (Cos Causse, 2021: 438)

¿Pero, de quién proviene este llamado?, ¿De quién son estos muertos ignorados, en una ciudad llena de monumentos a la gloria colonial española? Las emociones de Cos Causse chocan con múltiples elementos históricos en este brevísimo fragmento, los poderosos y visibles versus los abusados e invisibles. El despojo produce cuerpos vulnerados y torturados y el poeta es quien

excava en esa memoria, por lo demás caótica. No es de extrañar entonces que su estilo exhiba un impulso a la condensación, a las emociones y sensaciones atiborradas contra un trasfondo de inhumanidad. Este dolor, que el poema recoge, tiene sin embargo una finalidad más sentimental que social: por un lado, el poema ilumina el sufrimiento silencioso del esclavizado, por el otro, el poeta se transfigura en el depositario de un saber muy especial, el padecimiento de todo un pueblo, que puede por fin encontrar la palabra adecuada. Otra consideración al respecto, para cerrar. Ya se mencionó el interés de Cos Causse por lo simbólico. Un símbolo se define como la representación de un concepto o valor, manifiesto a través de una imagen concreta, que enlaza el mundo físico con el orden de lo abstracto. La visión que el escritor tiene de Cartagena de Indias es la de un antiguo puerto negrero, lleno de cierta majestuosidad que proviene del lucro de la trata. No hay otra manera de verlo, la verdad. Pero de la ciudad de edificios y plazas Cos Causse extrae un símbolo. El significado real del poema va por debajo de lo político y cultural, y apunta a sentir de nuevo el dolor que otros vivieron y ayudar a los que vienen en la pelea por el futuro. La epifanía de Cos Causse nos ofrece luz más allá de la oscuridad del racismo, porque hace de una simple reminiscencia un espacio de resonancias míticas, ancestrales. A través suyo, el poeta ve la realidad bajo un lente diferente, que también le permite comprender que los desafíos actuales siguen siendo eslabones de una misma lucha. A través del símbolo, la poesía de Cos Causse ejerce el derecho a existir y pensar por fuera de valores externos. Su ruptura con las mitologías racistas es, en ese sentido, una búsqueda de formas propias, capaces de superar la deshumanización.

## A modo de Conclusión

Lo que impulsa las batallas de la Diáspora es un deseo de resistir el efecto destructivo del racismo cultural, científico y social. Esta resistencia ha evolucionado con el tiempo y tiene en la vida cultural e intelectual uno de sus frentes más activos. En la guerra por la igualdad y el reconocimiento, la poesía es un campo de batalla imaginario donde se equilibran las necesidades expresivas del poeta y sus ansiedades políticas e ideológicas. La idea de la Negritud en Occidente implica una profunda deshumanización, contra la que la poesía, entre otras formas de escritura, se rebela usando la espada del arte. Los descendientes de esclavizados, a lo largo de toda la Diáspora, utilizan el lenguaje literario como su arma de elección contra el etnocentrismo. Esta lucha simbólica no carece de importancia, es solidaria con las otras formas de lucha, y sigue ofreciendo claves para entender los mundos imaginarios y las exploraciones intelectuales de los Afrodescendientes. Jesús Cos Causse, poeta cubano nacido en Santiago, en pleno fervor revolucionario, se adhiere a estas batallas lleno de un sentido de orgullo racial y cultural que no contradice su deseo de una sociedad más justa para todos. Esta perspectiva, por supuesto, cambia conforme el tiempo y las circunstancias personales del autor lo determinan. De lo nacional, lo patriótico y lo popular, se avanza hacia una estética firmemente asentada en lo cosmopolita, lo exploratorio y lo universal. No obstante, Cos Causse sigue siendo, ante todo, un poeta de la negritud. Pensemos en su obra como una denuncia y una refutación, si se quiere, de los estereotipos que siguen operando en nuestras vidas, condicionando nuestras posibilidades. Nuestro poeta escribe contra todo eso, y más, inclusive, porque nunca deja de preocuparse por la materia de su

oficio, tal es, la auténtica poesía. Su palabra es tesonera, su ritmo simple pero preciso. Si creemos que la belleza puede estar en la sencillez y la claridad, entonces podemos pensar en la poesía de Cos Causse como una lírica de intenso valor expresivo, una lírica para todos nosotros.

## Bibliografía

ABUDU, Gabriel A. African Oral Arts in Excilia Saldaña's 'Kele Kele. **Afro-Hispanic review** 21.1/2 (2002): 134–143. Impreso.

BARRERO MORELL, Amparo. La poesía de Jesús Cos Causse. Notas aproximativas. **Santiago 86** (1999): 165–. Impreso.

BRANCHE, Jerome C. **The Poetics and Politics of Diaspora: Transatlantic Musings**. Vol. 7. London: Routledge, 2014. Web.

BRANCHE, Jerome. **Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature**. Columbia -Missouri: University of Missouri Press, 2006. Impreso.

BRANCHE, Jerome (editor). **Jesús Cos Causse: Poesías selectas**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2021.

BRATHWAITE, Edward Kamau. **History of the Voice: Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry**. London: New Beacon Books, 1984.

CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. Nancy Morejón, Nicolás Guillén y El Cimarronaje Aún Necesario En Cuba Contemporánea. **Small axe: a journal of criticism** 25.2 (2021): 109–124. Web.

CÉSAIRE, Aimé. **Cuaderno de un retorno al país natal**, México, Ediciones Era, 1969

DILLON BROWN, J. **Migrant modernism**. Postwar London and the West Indian Novel. London: University of Virginia press, 2013.

FALCÓN MONTES, Aída Elizabeth. “**Vencida a veces, nunca prisionera**”: identidad y autorrepresentación en la obra de Georgina Herrera. Oviedo: KRK Ediciones, 2015. Impreso.

FANON, Frantz. **Piel Negra, Mascaras blancas**. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

FORBES, C. **From Nation to Diaspora**: Samuel Selvon, George Lamming and the Cultural Performance of Gender. Kingston, Jamaica: University of The West Indies Press, 2005.

GIKANDI, S. Globalization and the Claims of Postcoloniality. **The South Atlantic Quarterly**, 100, (3), 627-658, 2002.

GIKANDI, S. Narration in the Post-Colonial Moment: Merle Hodge’s Crick Crack Monkey. En: I. Adam, y H. Tiffin (Eds.). **Past the Last Post**: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism (pp. 13-22). Hertfordshire, (UK): Harvester Wheatsheaf. 1991.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic**: Modernity and Double Consciousness, London, Verso, 1993.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Waldo. “Leyendas de Cos Causse”. En: OLIVA CAPOTE, Marlene. **Jesús Cos Causse: el Quijote del Caribe**: reflexiones y valoraciones acerca de su obra poética. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2000. Impreso.

JIMÉNEZ PANESSO, David. **Poesía y canon**: los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia. Bogotá: Norma, 2002.

KUMARASWAMI, Par, & Antoni KAPCIA. **Literary Culture in Cuba: Revolution, Nation-Building and the Book.** Oxford: Manchester University Press, 2017. Impreso.

LUIS, William. “Black Poets and Ancestral Cultural Expressions in Nineteenth and Twentieth-Century Cuba.” **Afro-Hispanic review** 36.2 (2017): 129–147. Impreso.

MARRERO FERNÁNDEZ, Alfonso. “Las Islas y las luciérnagas.” En: OLIVA CAPOTE, Marlene. **Jesús Cos Cause: el Quijote del Caribe:** reflexiones y valoraciones acerca de su obra poética. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2000. Impreso.

MBEMBE, Achille. **Critique of Black Reason.** Johannesburg: Wits University Press, 2017.

MCKENZIE, Caroline A. “Language, Culture and Concioussness in the Poetry of Nancy Morejón”. En: DECOSTA-WILLIS, Miriam. **Singular Like a Bird: The Art of Nancy Morejón.** Washington, DC: Howard University Press, 1999. Impreso.

MOLEFI KETE ASANTE. **The Afrocentric Idea.** Philadelphia, Temple University Press, 1998

PAGET, Henry. **Caliban’s Reason. Introducing Afro-Caribbean Philosophy.** New York: Routledge, 2000.

PARRY, Benita. “Problems in Current Theories of Colonial Discourse”. En: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; and TIFFIN Helen. **The Post-Colonial Studies Reader.** New York: Routledge, 1995.

RAMONE, Jenni. **Postcolonial Literatures in the Local Literary Marketplace: Located Reading.** London: Palgrave Macmillan UK, 2020. Impreso.

RAMSAY, Paulette. “Jesús Cos Causse—Afro-Cuban Poet.” **Afro-Hispanic review** 20.2 (2001): 57–59. Impreso.

RIVERO, Raúl. “Cos Causse del Caribe”. En: OLIVA CAPOTE, Marlene. **Jesús Cos Causse: el Quijote del Caribe: reflexiones y valoraciones acerca de su obra poética**. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2000. Impreso.

ROMERO FERNÁNDEZ, César. EL MUERTO, INEXPLICABLEMENTE, SE MULTIPLICÓ’. REVOLUCIÓN Y MALUNGAJE EN CÉSAR VALLEJO, NICOLÁS GUILLÉN Y JESÚS COS CAUSSE. **Revista iberoamericana** 87.276 (2021): 705–726. Web.

SALDAÑA, Excilia. **Kele kele**. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1987. Impreso.

WILSON JAY, Marino. “¿Esta leyenda del amor es otra leyenda de Cos Causse?” En: OLIVA CAPOTE, Marlene. **Jesús Cos Causse: el Quijote del Caribe: reflexiones y valoraciones acerca de su obra poética**. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2000. Impreso.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. **Changó, el Gran Putas**. Bogotá: Ministerio Nacional de Cultura, 2011.

## EVOÉ, BANDEIRA!: CONSIDERAÇÕES SOBRE O DIONISÍACO EM “BACANAL”

Rafael Campos Quevedo<sup>1</sup>

O inglês Alexander Neckam (cerca de 1157-1217), gramático, naturalista, pedagogo e abade, procura, numa série de poemas, dar a prova sempre atual de que a melhor filosofia está no vinho e afirma que Baco é um segundo Aristóteles, *dux philosophie*.

Ernst R. Curtius

**E**m trabalho de 2016 intitulado “Poesia e filosofia: a propósito de Xenófanes de Colofão<sup>2</sup>” coloquei em discussão alguns dos pontos do progressivo processo de refutação do estatuto de verdade da poesia que já se esboça desde Hesíodo (sobre as “mentiras” das musas<sup>3</sup>) e vai ganhando fôlego nos textos de Xenófanes, Heráclito (que diz que Homero deveria ser expulso a pancadas<sup>4</sup>) até encontrar sistematização mais completa e rigorosa na *República* de Platão. Na ocasião, abordei alguns poemas antigos<sup>5</sup> que permitiriam aventar a hipótese de que a “resposta” da poesia, frente à investida do conhecimento racional, poderia ser a da afirmação também de um tipo de saber que não se origina dos conceitos ou da reflexão

---

<sup>1</sup>Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: rafael.quevedo@ufma.br

<sup>2</sup> Trata-se de um capítulo da coletânea de estudos intitulada *Trechos de um diálogo demorado. Ensaios sobre literatura e filosofia* (cf. referências).

<sup>3</sup> A referência diz respeito aos versos 27 e 28 da *Teogonia*, aqui na tradução de Jaa Torrano: “sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos/e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações” (HESÍODO, 2007, p. 103)

<sup>4</sup> Trata-se do fragmento 125: “Esse Homero merece ser expulso dos concursos e bastonado, e Arquíloco igualmente” (HERÁCLITO, 2012, p. 165).

<sup>5</sup> Refiro-me, especialmente, aos poemas de Xenófanes e de Anacreonte que versam sobre uma *ars bibendi* (Ragusa). Cf. QUEVEDO; MIRANDA, p. 66.

teórica, mas sim do êxtase e do delírio. Obviamente, já nos poemas apresentados, o vinho ocupava lugar de destaque. Essas breves considerações pretendem, portanto, avançar nesse ponto, se ocupando mais detidamente com os elementos que compõem a figura mítico-poética de Dioniso. Tendo como *corpus* de análise o “Bacanal”, de Manuel Bandeira, publicado em 1919, em seu livro *Carnaval*, parto da hipótese de que esse poema contém, senão todos, ao menos os principais atributos dionisíacos consagrados pela tradição, que, juntos, forneceriam dados para sustentar a possibilidade de um saber sobre a vida, os prazeres e a moderação.

Neste ano em que se comemoram os cem anos da Semana de Arte Moderna, a reflexão acerca do papel de Bandeira, não apenas no evento propriamente dito, no qual seu poema “Os sapos” foi apresentado por Ronald de Carvalho, mas também na cena modernista que se configurava pelo menos desde 1917, parece oportuno considerar que a celebração dionisíaca que o poeta recifense promove em seu texto estaria também ela imbuída senão de programáticas intenções vanguardistas, pelo menos de algum apelo de desembaraço das convenções poéticas vigentes que estiveram ainda atuantes em seu primeiro livro, *A cinza das horas*.

O “dionisismo” que *Carnaval* representa dentro do todo da obra bandeiriana já foi objeto de discussões cujos desdobramentos poderiam preencher as linhas de um outro ensaio específico sobre o assunto. À tal discussão talvez interessasse, mais centralmente, o problema sobre como conciliar o entusiasmo báquico que o livro apresenta com a melancolia que persevera na poética de Bandeira. Para Octavio de Faria, “*Carnaval* não passa de um parêntese na obra iniciada do poeta, ou talvez o primeiro passo de um novo movimento que só vai tomar corpo mais tarde.” (BANDEIRA, 2009, p. CXXXIII). José Guilherme Merquior identifica no livro em questão um “dionisismo de fachada”. Seu argumento baseia-se na premissa de que “em Bandeira, a nostalgia – a consciência da felicidade longínqua – é uma verdadeira estrutura

psíquica, transportada dos seus começos decadentistas para a sua modernidade pessoal.” (BANDEIRA, 2009, p. CLXXXVIII). Como no escopo deste trabalho não está incluído o objetivo de situar *Carnaval* dentro do todo da poética bandeiriana, abstenho-me de uma posição sobre a questão e principio aquilo a que este texto se propõe: uma leitura do poema “Bacanal” a partir de uma chave dionisíaca.

### Bacanal

Quero beber! cantar asneiras  
No esto brutal das bebedeiras  
Que tudo emborca e faz em caco...  
Evoé Baco!

Lá se me parte a alma levada  
No torvelim da mascarada.  
A gargalhar em doudo assomo...  
Evoé Momo!

Lacem-na toda, multicores,  
As serpentinas dos amores,  
Cobras de lívidos venenos...  
Evoé Vênus!

Se perguntarem: Que mais queres,  
Além de versos e mulheres?...  
- Vinhos!... o vinho que é meu fracó!...  
Evoé Baco!

O alfange rútilo da lua,  
Por degolar a nuca nua  
Que me alucina e que eu não domo!...  
Evoé Momo!

A Lira etérea, a grande Lira!...  
Por que eu extático desfira  
Em seu louvor versos obscenos,  
Evoé Vênus! (BANDEIRA, 2009, p. 47)

Já na primeira estrofe são introduzidas noções fundamentais que figuram na representação mitológica de Dioniso e de seu culto. O refrão recupera o antigo grito entoado pelos séquitos de Dioniso quando em seu cortejo. “Evoé” corresponde à interjeição lançada pelos seguidores da divindade na festa em seu louvor. Baco, por sua vez, é palavra grega, já empregada pelos antigos como uma das designações possíveis para o mesmo deus Dioniso, e está ligada ao verbo *bakkheúein*, que significa estar em transe, ser tomado de um delírio sagrado (BRANDÃO, 1987, p. 113).

O “quero beber”, que introduz a estrofe, é quase uma tradução literal de uma fórmula frasal recorrente em Anacreonte (célebre cantor do vinho, como será visto adiante): *télo maneenai*, que se traduz por “quero delirar” e evoca, por assim dizer, a razão propulsora, o ímpeto interno que impulsiona o sujeito ao consumo do vinho (ao menos tal como se representa na poesia aqui analisada) e que se poderia assim sintetizar: bebe-se porque se é humano! Adiante será possível constatar como isso está relacionado a uma tomada de decisão diante do incontornável fato da finitude humana. Bebemos porque somos humanos, ou seja, porque temos consciência de que vamos morrer. Já os deuses não bebem vinho, como bem lembra Aristóteles na *Poética*<sup>6</sup>.

Já o “cantar asneiras” se deixa ler, literalmente, como um sintoma em um determinado estágio da embriaguez, aquele em que se rompe com os ditames da razão. Desse modo, “asneira” equivaleria a “disparate”, ou seja, o que é dito já fora de uma ordenação racional. Mas, se quisermos, é possível partir do princípio de que a opção por um significante poético nunca é gratuita e que não seria casual a escolha de um derivado de asno, em vez de outra palavra que se encaixaria bem no verso, sem prejuízo da métrica em oito sílabas e da rima, tal como “besteira”, por exemplo. Muito mais adequado

---

6 “[...] dizem ser vinho o que está misturado, donde dizem Ganimedes ‘verter vinho a Zeus’, mesmo não bebendo vinho os deuses” (ARISTÓTELES, 2018, p.121).

ao contexto, o vocábulo “asneira” alude a um elemento forte da mítica dionisíaca, pois o asno é o animal que transporta o velho Sileno, o fiel seguidor de Dioniso, sempre embriagado e incapaz de equilibrar-se sobre as próprias pernas. No verso seguinte (“No esto brutal das bebedeiras”), duas escolhas lexicais também se revelam fecundas: “esto” e “brutal”. Com relação ao primeiro termo, embora três das quatro acepções apresentadas pelo dicionário Aurélio<sup>7</sup> a essa palavra estejam adequadas às sensações da festa báquica, dou preferência à quarta pelo que ela traz de conteúdo alusivo a um dado típico desses cultos: a gritaria, marca que se faz presente, inclusive, no étimo de dois dos nomes de Dioniso: Brômio e Iaco. Esse aspecto do culto está registrado em *As bacantes*, de Eurípedes, onde se lê: “Entre gritos de Evoé, ele clama: ‘Ide, Bacantes!/No esplendor do Tmolos que rola torrentes de ouro,/celebrai a Dioniso/ pelo rufar dos tamboris,/glorificando o deus Evoé com Evoés,/ em gritos estridentes ao modo frígio” (EURÍPEDES, 1993, p. 8). A respeito dos epítetos de Dioniso e suas relações com os gritos, afirma Junito Brandão:

Três outros epítetos de Dioniso, Iaco, Brômio e Zagreu merecem igualmente um ligeiro comentário. Iaco, em grego *Íakkhos*, é um avatar de Dioniso. Via-se nele o deus que conduzia a procissão dos Iniciados nos Mistérios de Elêusis e que era identificado misticamente com Baco. Etimologicamente, Iaco provém de *íakkh*, “grande grito”.

BRÔMIO, em grego Brômios, é um dos epítetos mais frequentes de Dioniso nos hinos que imitam os cantos litúrgicos, entoados em seu culto. Do ponto de vista etimológico, Brômios se prende a brômos, “estremecimento, frêmito, ruído surdo e prolongado”, cuja fonte é o v. brêmein, “fremir, agitar-se”, donde Brômio é “ruidoso, o fremente, o palpitante”,

---

7 1. Grande calor; 2. Ardor, paixão; 3. Enchente preamar; 4. Ondulação ruidosa, agitação, ruído.

significação que se harmoniza perfeitamente com a agitação e o tremor, acompanhados de estertores e surdos rugidos, que assinalavam o estado de transe com a presença do deus que se apossou de seus adoradores. (BRANDÃO, 1987, p. 114).

O “brutal”, por sua vez, é bastante emblemático de uma das facetas do caráter de Dioniso, deus tipicamente caracterizado pela metamorfose (aspecto associado às distintas personas – máscaras – que pode assumir uma pessoa embriagada). Esse seu lado selvagem, sobre o qual tratarei mais adiante, foi também representado por Eurípedes em sua tragédia *As bacantes*.

Adiante, no último verso da primeira estrofe, “que tudo emborca e faz em caco”, chama a atenção a aproximação entre a embriaguez (o verbo “emborcar” lido como beber com sofreguidão, muito embora o sentido de virar de cabeça para baixo também deva ser considerado) e o “fazer em caco”, aqui aceito como memória do ritual de desmembramento da carne, alusivo ao esquarteramento do primeiro Dioniso, mais conhecido como Zagreu (BRANDÃO, 117-118). Esse acontecimento da vida de Dioniso, que pode ser encarado como um análogo do caráter regenerativo da natureza, estende-se à manifestação psíquica: na embriaguez, o eu estilhaça-se, despedaça-se para, depois, passado o êxtase, voltar a si:

De um ponto de vista simbólico, o deus da mania e da orgia configura a ruptura das inibições, das repressões e dos recalques. Na feliz expressão de Defradas, Dioniso “simboliza as forças obscuras que emergem do inconsciente, pois que se trata de uma divindade que preside à liberação provocada pela embriaguez, por todas as formas de embriaguez, a que se apossa dos que bebem, a que se apodera das multidões arrastadas pelo fascínio da dança e da música e até mesmo a embriaguez da loucura com que o deus pune aqueles que lhe desprezam o culto”. Desse modo, Dioniso retrataria as forças de dissolução da personalidade: a regressão às forças caóticas e primordiais da vida, provocadas pela orgia e a submersão da consciência no magma do inconsciente. (BRANDÃO, 1987, p. 140).

Essa mesma ideia estende-se ao verso inicial da segunda estrofe (“lá se me parte a alma levada”), com destaque para esse “alma levada”, inevitavelmente relacionado à noção grega de êxtase, como “sair de si”. A esse respeito são esclarecedoras, uma vez mais, as seguintes considerações de Junito Brandão:

O êkstasis, todavia, era apenas a primeira parte da grande integração com o deus: o sair de si implicava num mergulho em Dioniso e deste no seu adorador pelo processo do ἔνθουσιασμός (enthusiasmós), de ἔνθεος (éntheos), isto é, “animado de um transporte divino”, de ἐν (en); “dentro, no âmago” e θεός (theós), “deus”, quer dizer, o entusiasmo é ter um deus dentro de si, identificar-se com ele, co-participando da divindade. E se das Ménades ou Bacantes, e ambos os termos significam a mesma coisa, as possuídas, quer dizer, em êxtase e entusiasmo, delas, como dos adoradores de Dioniso, se apossavam a μανία (mania), “a loucura sagrada, a possessão divina” e as ὄργια (órguia), “posse do divino na celebração dos mistérios, orgia, agitação incontrolável”, estava concretizada a comunhão com o deus. (BRANDÃO, 1987, p. 136).

O verso seguinte apresenta, também, uma noção-chave pertencente ao âmbito dos elementos próprios a Dioniso: a máscara. Conforme Junito Brandão: “Usar máscara é encarnar o deus que ela representa. Transformando o exterior, a máscara transfigura o interior, permitindo a quem a usa o desempenho de funções próprias de um ser divino ou demoníaco.” (1987, p.134; nota 55). O último verso (“A gargalhar em doudo assomo”) aproxima-se do tema do delírio, limítrofe da mania, um dos efeitos da possessão dionisíaca. O “doudo assomo” pode ser entendido como indício de loucura.

A estrofe seguinte articula os motivos dionisíacos a outra temática vizinha: o erotismo. A relação entre Afrodite (a mesma Vênus, citada no poema) e Dioniso é também apresentada por Junito Brandão:

Com sua eternamente insatisfeita “enérgia” erótica, Afrodite amou ainda o deus do êxtase e do entusiasmo. De sua união com Dioniso nasceu a grande divindade da cidade asiática de Lâmpsaco, Priapo. Trata-se de um deus itifálico, guardião das videiras e dos jardins. Seu atributo essencial era “desviar” o mau-olhado e proteger as colheitas contra os sortilégios dos que desejavam destruí-las. Deus de poderes apotropaicos, sempre foi considerado como um excelente exemplo de magia simpática, tanto “homeopática”, pela lei da similaridade, quanto pela de “contágio”, pela lei do contato, em defesa dos vinhedos, pomares e jardins, em cuja entrada figurava sua estátua. Como deus da fecundidade, era presença obrigatória no cortejo de Dioniso, quando não por sua semelhança com os Sátiros e Silenos. (BRANDÃO, 1987, p. 221).

Outra explicação, essa mais fisiológica do que mítica, pode ser encontrada no *Problema XXX*, texto conhecido entre nós como “O homem de gênio e a melancolia”. O tratado, atribuído a Aristóteles, discute a excepcionalidade de certo tipo de temperamento que se manifesta naqueles que são mais propensos à influência da bile negra. De acordo com a tese em questão, a atuação do vinho no organismo é capaz de proporcionar efeitos semelhantes aos da bile negra, catalisando, no indivíduo, o estado da melancolia que, convém assinalar, não tem a ver com o sentido moderno da palavra. No trecho abaixo, o pseudo-Aristóteles argumenta em torno da proximidade entre Dioniso e Afrodite, ou seja, a embriaguez e o amor:

O que deixa evidente a natureza ventosa do vinho é a espuma. Porque o azeite, quando ele está quente, não produz espuma; enquanto o vinho a produz muito, e o vinho negro mais ainda que o vinho branco, porque contém mais calor e mais corpo. É por isso que o vinho incita as pessoas ao amor, e é com razão que se diz que Dioniso e Afrodite estão ligados um ao outro; e os melancólicos, em sua maioria, são obcecados pelo sexo.

Porque o ato sexual põe em causa o vento. A prova é o pênis, a maneira pela qual ele conhece, de pequeno que é, uma extensão rápida, porque se infla sob o efeito do vento. (ARISTÓTELES, 1998, p. 89).

Na estrofe em questão, portanto, Bandeira garante o lugar do amor no cerne da festa dionisíaca, recuperando, assim, uma aproximação promovida pela mitologia e pela poesia. Seu modo de figurar essa relação é particularmente engenhoso: ao se valer das “serpentinhas” (termo derivado de “serpente”) que laçarão sua alma, Bandeira recupera o *modus operandi* mítico da atuação de Eros, filho de Afrodite, que é atirar setas contendo o veneno da paixão. Numa divertida ode anacreôntica que representa um diálogo entre Eros e Afrodite, nota-se, a certa altura do poema, a abelha que pica o dedo de Eros ser referida como “serpentezinha alada”, na tradução de Almeida Coussin:

Eros, no meio das rosas  
Uma abelha ali escondida  
Não viu. Dela foi picado  
Seu dedinho. As mãos mimosas  
Olha, gritando assustado.  
Corre, abrindo os braços, para  
A bela mãe Citeréia:  
- Eu morro! Expiro, mãe cara!  
- Eu morro! Expiro, mãe déa!  
Picou-me a serpentezinha  
Alada, que abelha chamam  
Os que trabalham a terra!  
E ela disse: - A agulhazinha  
De uma abelha te dói tanto...  
Julga, ó Eros, os que feres  
Como hão de sofrer e quanto!

O verso “o alfanje rútilo da lua” situa o caráter noturno não apenas do rito dionisíaco, como prova o diálogo entre Penteu e Dioniso numa cena das Bacantes de Eurípedes, em que se lê: “É de noite ou de dia que os ritos se praticam?/Dioniso: De noite

sobretudo; mais sacras são as sombras” (EURÍPEDES, 1993, p. 20), como também dos festins romanos representados por Horácio, como atesta Dante Tringalli ao afirmar: “O festim deve começar depois do pôr do sol, quando iniciava o dia festivo, e deve terminar, no máximo, até ao nascer do sol do dia festivo. O festim é estritamente noturno” (TRINGALI, 1995, p. 31). O trecho “Por degolar a nuca nua”, por sua vez, apresenta outra feliz sobreposição de informações sobre o êxtase báquico, especialmente no emprego do verbo “degolar”, que foneticamente reitera o ato de beber, por conter as letras da palavra gole e sugerir uma onomatopeia da deglutição (“de-gole”) e, semanticamente, alude, uma vez mais, ao êxtase como “sair-de-si”, já que degolar é decapitar, ou seja, perder a cabeça, parte do corpo representativa da razão. A ideia se espalha pelo verso seguinte, em que “alucina”, recuperando, de forma sutil, a semântica da luminosidade (própria da faculdade racional) de a “luz rutilante”, e “não domo” (alusivo ao descontrole), reiteram eficientemente a figuração do desregramento.

A última estrofe arremata os atributos dionisíacos relacionando o deus do êxtase à inspiração poética. Em “Por que eu extático desfira” (onde desferir: fazer vibrar cordas de um instrumento musical), o eu lírico encena uma disfarçada invocação à divindade que traz à tona uma das facetas da mística em torno do vinho, que é a sua relação com a imaginação poética. A esse respeito, parece oportuna a abertura de um parêntese a fim de estabelecer um paralelo com um breve conjunto de poemas que se consagraram sobre a temática em questão: as conhecidas odes anacreônticas. Tais odes são reconhecidamente pertencentes não a um único autor, mas a vários e, certamente, não situados em um mesmo período da cultura grega. Para os propósitos deste texto, isso, em vez de trazer imprecisão, é um fator produtivo, pois, ao lidar com essas odes, estarei tomando por base a expressão de “uma atitude de espírito grego” e não apenas a elaboração de um indivíduo. Princípio, então, com uma ode que, na edição de que me valho, o tradutor intitulou como “Canto báquico”:

Sempre que bebo o alegre vinho,  
logo, de coração contente,  
eu vou as Musas celebrar.

Sempre que bebo o alegre vinho,  
lanço os cuidados e o prudente  
conselho inquieto, dos que o entoam,  
ao léu dos ventos que ressoam  
como os barulhos lá do mar...

Sempre que bebo o alegre vinho,  
Baco (do mal quem livra a vida),  
em vernal brisa refflorida,  
como me eleva e agita no ar...

Sempre que bebo o alegre vinho,  
flórea coroa – que se teça  
aos deuses – ponho na cabeça  
e canto a vida sã feliz!

Sempre que bebo o alegre vinho,  
e aromas suaves em mim chovem,  
seguro ao corpo de uma jovem,  
celebro a Cípria – que assim quis...

Sempre que bebo o alegre vinho,  
bem a meu gosto, em taça grande,  
simples, minha alma, enfim se expande  
nos coros jovens, com prazer.

Sempre que bebo o alegre vinho,  
tenho o meu ganho na partida:  
tudo o que levo desta vida  
– pois todos temos de morrer!

Entusiasmo<sup>8</sup> e criação poética cruzam-se já na primeira estrofe. A aproximação estabelecida entre a ingestão do vinho e a celebração às musas alude a uma primeira transformação: o eu lírico entra num estado de predisposição ao canto poético. Tudo se passa como se Dioniso proporcionasse uma abertura do espírito para a festividade, o canto, a alegria e o delírio (e, em graus mais elevados, à mania). O tema em questão possui longa tradição na Antiguidade de que são testemunhos o Platão no *Fedro*: “seja a quem for que, sem a loucura das Musas, se apresente nos umbrais da Poesia, na convicção de que basta a habilidade para fazer o poeta, esse não passará de um poeta frustrado, e será ofuscado pela arte poética que jorra daquele a quem a loucura possui” (2011, p. 56); e, mais tarde, Horácio, em sua *Carta aos pîsões*, no tópicus da censura aos poetas de “juízo imperfeito”.

A abdicação dos conselhos prudentes e a recusa ao bom senso registradas na segunda estrofe, bem como a atmosfera “vernal”, dão mostras da ambientação e do estado de ânimo favoráveis à atuação

---

8 A respeito do emprego da noção de “entusiasmo” no âmbito da criação poética, recomendo a leitura do artigo “Êxtase e entusiasmo em Alexei Bueno e Hilda Hilst”, publicado na revista *Água Viva* (cf. referências). No artigo em questão, o assunto é desenvolvido de forma mais ampla e as fronteiras entre o dionisismo e a criação poética são examinadas com maior atenção, a exemplo desta passagem: “Apesar de terem sido aproximados do pensamento de Platão, os fragmentos de Demócrito não defenderiam que a loucura divina é a única fonte de poesia, conforme a observação de Péter Hajdu (2014), mas que foram vistos com a “lente distorcida” da tradição determinada por Platão, Cícero e Horácio. Dodds (1973) aventa que outro motivo para a associação entre inspiração e entusiasmo pode ter resultado do movimento dionisíaco, apesar de ser bem distinto da inspiração poética. Ele explica que até mesmo Platão distinguiu o furor de Dioniso e a inspiração de Apolo, pois esta objetiva o conhecimento do futuro ou dos segredos do presente, sendo um dom raro, e aquele é buscado por causa própria ou como um meio de cura mental, inserido em um processo coletivo. Além disso, o uso do vinho e a dança religiosa não fazem parte da inspiração de Apolo. Ele conclui que esses dois processos são tão diferentes que é improvável que um tenha sido proveniente do outro” (DODDS, 1973, p. 69 apud 2019, p. 4).

9 Ao tratar das celebrações dionisíacas, Brandão se refere à “mais antiga delas, consoante o historiador Tucídides [que] eram as Anthestéria, isto é, a “festa das flores”, celebrada nos dias 11, 12 e 13 do mês Antestérion, fins de fevereiro, inícios de março. Trata-se, como o próprio nome expressa, de uma festa primaveril, em que se aguardava, portanto, a nova brotação, o rejuvenescimento da natureza.” (1987, p. 133).

dionisíaca. Para o atual estágio dessas considerações, interessa uma faceta de Baco como aquele que promove o esquecimento dos males, espécie de lenitivo para as aflições da vida. A fala de Tírésias a Penteu na tragédia *As bacantes* é, nesse sentido, bastante ilustrativa da invenção do vinho como bebida que mitiga os males humanos:

Vem depois o seu émulo, o filho de Sémele,  
que da uva o fluido líquido achou e trouxe  
aos mortais; aquieta aos homens míseros  
suas penas, quando do suco da vinha estão saciados,  
o sono e o olvido dos males cotidianos  
lhes concede; para as dores outro lenitivo não há.  
(EURÍPEDES, 1993, p.12)

Trata-se de uma referência a Dioniso como inventor do vinho, um equivalente do néctar, a bebida dos deuses<sup>10</sup>. Pensemos: os deuses dispõem do néctar e da ambrosia e se sabem imortais (relembremos Aristóteles ao dizer que os deuses não bebem vinho). Os animais são mortais, mas falta-lhes a consciência da própria finitude. Ao homem coube essa consciência e a ele foi concedido, por Baco, um *phármakon* para a aflição que dela decorre: o vinho!

Na quarta estrofe, encontra-se a menção à coroa de flores, aparentemente um detalhe, não fosse o valor simbólico para o qual Dante Tringalli chama atenção:

Folhas, flores e coroas figuram como elementos relevantes do código. Não valem por si, integram um contexto mais amplo, onde adquirem sentido, servindo de elo de ligação com o divino. O altar do sacrifício se cobre de flores: lírios, rosas... e de verbenas: murta, louro, oliveira, aipo. [...]

Em Safo, lemos, que sem coroas de rosas, os deuses não aceitam as preces.

A coroa se reveste de sentido alegórico, ensina a viver, uma vez que as folhas e flores de que se tecem as coroas, murcham. Ao lembrar a morte, estimulam a gozar o dia

---

10 Sobre a invenção do vinho pelo deus, cf. Brandão (1987, p. 123).

que foge, *carpe diem*. Quando a velhice se aproxima, já não é mais tempo de beber, nem de se coroar com a flor purpúrea da roseira.

Folhas, flores, coroas vinculam-se com o divino. Assim as rosas e murtas evocam Vênus, as folhas de parreira e a hera evocam Baco... (TRINGALI, 1995, p. 45)

O topos do *carpe diem* será fundamental para o arremate destas considerações mais adiante. Para iniciá-lo, transcrevo a seguir a tradução de Paulo Henriques Britto para a célebre ode horaciana, a fim de situar a questão.

Ode 1, 11

Não me perguntes, pois é proibido,  
que fim darão, Leocono, a ti e a mim  
os deuses; nem em adivinhações  
ao modo babilônico confies.  
Enfrenta o que cruzar o teu caminho.  
Quer tenhas pela frente ainda muitos  
invernos, quer fustigue já a costa  
do mar Tirreno o último que Júpiter  
há de te dar, sê sábio, bebe vinho,  
e espera pouco. Neste mesmo instante  
em que falamos, o invejoso tempo  
de nós já foge. - Aproveita o dia,  
confia no amanhã somente o mínimo<sup>11</sup>

Horácio destaca o desconhecimento que temos de quando a morte virá nos buscar. Este inverno de agora pode ser o último ou Júpiter ainda poderá nos conceder outros, mas a morte é uma certeza e seu papel é ensinar a viver: nunca projetar a vida para um futuro muito distante e colher (*carpere*) o hoje como se colhe um fruto. O vinho está inserido na mensagem à maneira de um símile da vida: algo que deve ser consumido no instante mesmo

---

<sup>11</sup> Esta tradução foi publicada no jornal Folha de São Paulo, em 9 de janeiro de 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0901201110.htm>. Acesso em: 25 mar. 2022.

em que fala o enunciador poético (sem esperar que ele se decante completamente, como algumas traduções assinalam), tal como a vida reclama ser vivida no agora inadiável. Trata-se de um jogo de difícil armação, pois pressupõe sutil equilíbrio e hábil ponderação entre um saber (o da finitude) e uma ignorância (a respeito de quando virá a morte), ambos absolutos. Qual régua mensurará os limites e as extensões das escolhas? Qual balança aferirá o valor das decisões entre o desregrado hedonismo, por um lado, e alguma dose de contenção, por outro? A anacreôntica a seguir apresenta uma tomada de posição a respeito:

Enquanto Baco me possui  
Os meus desgostos dormem, sós.  
Mais rico julgo-me que os Cresos  
E desafio em canto e voz:  
Deitado e de heras coroadas,  
Desprezo a todo o desprazer.  
Quem lá quiser que se arme de ódios  
Porque eu prefiro é bem beber!  
Traz-me uma taça, ó moço escravo!  
Que, certamente, há mais conforto  
E é bem melhor se estar deitado  
Por estar ébrio do que morto!

Desse poema, convém destacar os versos “Quem lá quiser que se arme de ódios/Porque eu prefiro é bem beber!”, que anunciam algo novo ao que foi observado no pensamento que subjaz ao *carpe diem*. Refiro-me ao “posicionamento” do sujeito poético com relação a evitar as agitações das lutas e os temas relacionados à guerra. Assim, a própria poesia lírica, em contraposição à épica, se ajusta a um tipo de registro poético afeito a questões, indagações e perplexidades do âmbito do subjetivo, de modo que os embates dizem respeito sempre a conflitos íntimos e não a armas e guerras. Anacreonte reforça essa recusa em outras odes, atitude que também se observa em Horácio:

Cantar derrotas  
Cantas tebanas guerras;  
Outro, a da Frígia canta;  
Eu, só minhas derrotas,  
Que força nova implanta.  
Cavalos, naus, infantes,  
Não vieram me arrasar;  
Mas outros golpes, antes:  
As flechas de um olhar.

A questão em torno do aproveitar a vida antes que a morte chegue impõe, por sua vez, um dilema moral ou mesmo existencial: o que é esse aproveitar? É se lançar ao desregramento sem limite ou haveria alguma regra que regesse o prazer? Esse tema foi frequente na poesia antiga e é, a meu ver, uma transfiguração de uma questão inerente à figura mítica de Dioniso que envolve as fronteiras entre sua faceta brutal, dada à selvageria, de um lado, e seu convite ao prazer comedido, de outro. Como antecipei anteriormente, trata-se de algo concernente à selvageria intrínseca ao deus, noção que tem a ver com um dos seus atributos: seu caráter estrangeiro ou, ainda, a máscara que o torna irreconhecível:

Uma máscara surge das profundezas do mar, um rosto desconhecido aparece em meio ao espaço marinho que é como que um além.[...] É uma forma que propõe um enigma, uma efígie para decifrar, uma potência desconhecida para identificar. Existe nela algo de divino, mas um divino diferente do que é próprio dos deuses helênicos. Diferente, na medida em que subsiste em sua face algo estranho e algo estrangeiro, segundo o duplo sentido de ksénos.

[...]

A situação de estrangeiro marca profundamente a personalidade de Dioniso. Tanto pelo tipo de relação que favorece como por sua vocação de se revelar mascarado. A máscara é para Dioniso a insígnia de sua divindade. (DETIENNE, 1988, p. 20-23).

Eis o ponto: o deus que deu aos homens o vinho é marcado por um atributo da estranheza, do desconhecido, simbolizado pela máscara. Penso ser possível ler essa característica como o correlato mítico de um efeito do vinho: tornar aquele que está sob sua influência, um estrangeiro de si mesmo. A embriaguez conteria, portanto, a capacidade de metamorfosear a persona, mudar as máscaras do eu, tornando aquele que está possuído por Baco um estranho a si mesmo. Essa estranheza está muito ligada, por sua vez, às manifestações de brutalidade e selvageria. Em *As bacantes*, a cena da mãe de Penteu com a cabeça do seu filho degolado nas mãos, julgando se tratar da cabeça de um leão, é bastante representativa dessa relação entre desconhecimento e impulsividade.

Nesse sentido, tem-se um outro elemento: o vinho, a bebida para a celebração da vida e o remédio humano para esquecimento dos males e aborrecimentos, é também um veneno em potencial. Sendo assim, como afirma Detienne: “É tanto um remédio como um veneno, uma droga pela qual o humano se supera ou se transforma em animal, descobre o êxtase ou afunda na bestialidade [...]” (DETIENNE, 1988, p. 63). É então que surge um outro tema da poesia antiga bastante conhecido: as regras do beber (*ars bibendi*). O poema abaixo, de Anacreonte, é um exemplar desse “gênero” da lírica antiga:

Traz-nos, ó menino,  
a tigela, para que de um gole  
eu possa beber; e verte dez copas  
de água, mas cinco de vinho,  
para que de novo, sem desmedida,  
eu possa bacantear.

Vem de novo, que não mais assim,  
com estrépitos e gritarias,  
pratiemos o beber cítio sobre  
nosso vinho, mas em meio a belos  
hinos bebericando...

O tema da desmedida, ou melhor, a precaução em não incorrer nela, foi observado no comentário da tradutora do poema citado, Giuliana Ragusa:

Característica do humor do poeta é a contradição entre a justa medida da mistura (2 partes de água para 1 de vinho) e o desejo de não cometer *hýbris* (“desmedida”) expresso no advérbio *anybrístos* (“sem desmedida”), de um lado, e o excesso do comportamento inerente a “bacantear” (*bassaréso*), agir como bacante, ou seja, como uma das mulheres que seguem Dioniso em suas andanças, enlouquecidas pela embriaguez própria do culto desse deus inserido sempre na linha limítrofe entre civilidade e selvageria. Na sequência seguinte, a persona insiste no equilíbrio, na moderação, condenando a maneira crítica (citas: povo nômade do mar negro) de beber e agora associando o beber ao delicado e pausado “bebericar” que deve se fazer acompanhar de entretenimentos próprios ao simpósio, como o cantar de canções. (RAGUSA, 2013, p. 181)

A propósito dessa citação e do que até aqui foi colocado, é possível chegar ao arremate destas considerações acerca do poema de Bandeira, particularmente no que diz respeito ao já anunciado saber dionisíaco. Antes, contudo, convém recapitular as coordenadas arroladas até aqui.

Inicialmente, partiu-se da ideia de que “Bacanal” condensa uma série de elementos que tipificam o deus Dioniso. Tais elementos encontram-se representados nas várias narrativas mitológicas sobre os feitos de Baco e, também, em poemas da Antiguidade greco-latina. São eles: O tema mítico (Sileno, Baco, Priapo, os Sátiros, as Bacantes) e poético (*Ars bibendi*) da embriaguez; o fundo etimológico dos epítetos de Dioniso (Brômio e Iaco) associado aos gritos, característica sempre mencionada como própria do cortejo dionisíaco; a selvageria típica de uma das representações míticas de Dioniso (*As bacantes*); o tema mítico-poético do êxtase e do

entusiasmo; Dioniso como o deus da máscara e das metamorfoses; as relações de Dioniso e Afrodite/Eros na mitologia, ou êxtase e amor na poesia e, por último, as intersecções entre Dioniso e a inspiração poética ou o vinho e a imaginação criadora.

A disposição para com a bebida e tudo que ela pode oferecer, como o adentrar as fronteiras dos estados inspirativos do amor e da poesia, esquecer as adversidades que a vida impõe, experimentar personas e estados de ânimo diversos, sem se deixar descambar para a perda da medida, ou seja, a selvageria, tudo isso compõe uma arte em relação à qual a poesia lírica, de modo especial, representou uma espécie de compêndio. São lições que se estendem, no limite, a um aprendizado de vida, já que incluem um saber sobre o equilíbrio, bem como uma postura diante de questões como o tempo e a finitude. “Bacanal”, de Bandeira, é a condensação do ideário báquico proclamado num momento da poesia nacional em que tal mensagem, nos termos aqui colocados, funciona em si mesma como declaração modernista. Se se trata de um “dionisismo de fachada”, como pensou Merquior, a verdade dessa opinião cinge-se apenas aos limites da obra bandeiriana, o mesmo não valendo para o plano do estado de coisas geral da poesia naquele 1919 brasileiro. Sob esse viés, nesse dionisismo parece caber tudo o que veio a ser o Bandeira naquela altura e no desenrolar do modernismo de 1920: aquele que insuflou uma irreverência canônica e alegre, mas se comprovou, por outro lado, em “dançar” na fronteira da medida: evitando esposar radicalismos vanguardistas e, ao revisitar cânones métricos e estilísticos consagrados, sempre optando por salpicá-los de fina irreverência.

Referências

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**. O problema XXX. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1988.

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Tradução de Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Editora autêntica, 2018.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2009.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia grega** (volume II). Petrópolis: Vozes, 1987.

COUSSIN, Almeida. **Odes de Anacreonte e suas traduções**. Rio de Janeiro, Achiamé, 1983.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Tradução de Teodoro Cabral com a colaboração de Paulo Rónai. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto**. Tradução de Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

EURÍPEDES. **As bacantes**. Tradução de Mario da Gama Kury. São Paulo: Jorge Zahar, 1993.

HERÁCLITO. **Fragments contextualizados**. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus, 2012.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução e Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2011.

QUEVEDO, Rafael C. Poesia e filosofia: a propósito de Xenófanes de Colofão. In.: QUEVEDO, Rafael C.; MIRANDA, Wandilson S. de. **Trechos de um diálogo demorado**. Ensaios sobre Literatura e Filosofia. São Luís: EDUFMA, 2016.

QUEVEDO, Rafael C.; Claudia O. S. ROCHA. Êxtase e entusiasmo em Alexei Bueno e Hilda Hilst. **Revista Água Viva**. Vol. 4. N. 3, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/issue/view/1688>. Acesso em: 25 de março de 2022.

RAGUSA, Giuliana. **Lira grega**. Antologia de poesia arcaica. Trad. de Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2013.

TRINGALI, Dante. **Horácio, poeta da festa**. Navegar não é preciso. 28 odes latim, português. São Paulo, Musa editora, 1995.

A ARQUITETURA DA INSENSIBILIDADE MODERNA:  
A REIFICAÇÃO E A ISENÇÃO DE RESPONSABILIDADE  
COM O OUTRO

Gladson Fabiano de Andrade Sousa (UFMA)

Rita de Cássia Oliveira (UFMA)

*Se você não tem coragem de olhar nos olhos  
de uma criança inocente, mas sabe que está  
lutando contra seu inimigo, acontece algo que  
poderia ser chamado de desvio de olhar, de  
um ser humano para a razão instrumental  
e para uma linguagem capaz de alterar o  
mundo (Zygmunt Bauman)*

## Introdução

O filósofo Max Horkheimer (1895 – 1973), em seu livro *Eclipse da razão* (2015), propõe a revisão do conceito de razão legado da filosofia ocidental clássica, uma vez que o processo empreendido pelo logos racional compromete-se com a retirada do homem das trevas da ignorância do conhecimento mítico através do alcance do elevado estado esclarecido racional. O que se evidenciou, porém, foi que este mesmo esclarecimento é portador de um elemento de regressão aos mitos, uma vez que enveredou tanto pela dominação da natureza quanto pela dominação do homem pelo homem. A razão tornou-se um instrumento a serviço da alienação. O predomínio da racionalidade instrumental afastou o homem do progresso moral e humano, pondo fim à promessa de liberdade e justiça dos indivíduos. Horkheimer (2015) declara que enquanto o conhecimento técnico expande o horizonte do pensamento e da atividade humana, aparentemente reduz a autonomia, seu poder de imaginação e a capacidade de resistir à manipulação de massa. “O

avanço nos meios técnicos de esclarecimento é acompanhado por um processo de desumanização. Assim, o progresso ameaça anular o próprio objetivo que ele supostamente deveria realizar – a ideia de homem (HORKHEIMER, 2015, p. 9).

Horkheimer pertenceu ao grupo heterogêneo fundado na Alemanha, em 1923, com o nome de Instituto de Pesquisa Social, que se tornou mais conhecido como Escola de Frankfurt. Faziam parte deste grupo alguns nomes, como Theodor Adorno, Herbert Marcuse e Friedrich Pollok, por exemplo. Um nome singular dentre este grupo de sociólogos, filósofos e economista é o do psicanalista alemão Erich Fromm. Adorno e Horkheimer apontaram no livro *Dialética do esclarecimento* (2006) que as barbáries do século XX têm a marca do esclarecimento racional, que falhou em suas promessas de liberdade e autonomia humana. Vale ressaltar que o Instituto teve que se mudar para os Estados Unidos em decorrência do nazismo que assombrava a Europa na Segunda Guerra Mundial. Erich Fromm faz uma pertinente sondagem das guerras em relação ao nível de desesperança crescente do ser humano:

Antes de 1914 as pessoas pensavam que o mundo era um lugar seguro, que as guerras, com seu completo desprezo pela vida humana, eram coisas do passado. E, contudo, a Primeira Guerra Mundial e todos os governos mentiram sobre seus motivos. Em seguida, veio a Guerra Civil Espanhola, com sua comédia de fingimentos, tanto das potências ocidentais quanto da União Soviética; o terror do sistema de Stálin e de Hitler; a Segunda Guerra Mundial, com seu completo desprezo pela vida dos civis; a Guerra do Vietnam, onde durante anos, o governo norte-americano vem tentando usar o poder para esmagar um pequeno povo a fim de “salvá-lo”. E nenhuma das grandes potências deu o passo que teria dado esperança a todos: abandonar suas próprias armas nucleares, confiando que as outras teriam juízo suficiente perfeito para seguir o exemplo (FROMM, s.d., p. 37-38).

From faleceu em 1980, sem ver a extinção da União Soviética (1991), fato considerado o marco do fim da Guerra Fria, aludido em seu pensamento sobre a corrida armamentista nuclear, mas prosseguiria certamente seu pensamento citando ainda a Guerra do Golfo (1990-1991) e a Guerra do Iraque (2003 a 2011) na mesma coerência das mentiras sobre os motivos das nações e o papel “salvador” norte-americano. A ideia de progresso humano através da ciência e da tecnologia encontra seu contraponto nesses acontecimentos. From prossegue: “mas ainda existem outras razões para a desesperança cada vez maior: a formação da sociedade industrial totalmente burocratizada e a impotência do indivíduo” (FROMM, s.d., p. 39).

A ideologia progressista perpetra no espírito da virada do século XIX para o século XX a fé na sociedade industrial. Como símbolo desse entusiasmo temos a Belle Époque europeia, anos que vão da virada do século XIX até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914. São combustíveis desses entusiasmos as inúmeras inovações tecnológicas, como o telefone, o automóvel e o avião. A França, Cidade Luz, era considerada o centro cultural mundial. A eletricidade e os meios de comunicação, juntamente com o crescimento das cidades, propiciaram o surgimento dos cafés, cabarés, bares e, principalmente, do cinema. A cultura do divertimento entretinha as massas em suas poucas horas de lazer fora das fábricas, as afastando momentaneamente da realidade cotidiana. Muitos dos romances do Jules Verne, escritos ainda na metade do século XIX, transmitem a confiança no progresso da tecnologia. Por exemplo, no romance *Da terra à Lua*, de 1865, Verne descreve a primeira expedição tripulada à lua, o que somente ocorreria mais de um século depois, em 1969, com Apollo 11. Semelhantemente, tanto no romance quanto na realidade, o módulo lunar foi tripulado por três astronautas.

Erich Fromm, porém, observa não apenas as mudanças sociais da sociedade industrial, mas também atesta a mudança no homem em si, em sua maneira de lidar com a realidade e com o outro.

Aponta que nas revoluções industriais “a energia viva foi substituída pela energia mecânica, mas também que o pensamento humano está sendo substituído pelo pensamento de máquinas” (FROMM, s.d, p. 40, grifos do autor).

O livro *A revolução da esperança: por uma tecnologia humanizada*, de Fromm, teve sua primeira edição publicada em 1968. O título de um dos seus capítulos é “A visão da sociedade desumanizada do ano 2000 d.C”, no qual pergunta: “Que tipo de sociedade e que tipo de homem poderemos encontrar no ano 2000, contanto que a guerra nuclear não tenha antes destruído a raça humana?” (FROMM, s.d., p. 41). Logo a seguir, o autor afirma que se a sociedade soubesse os rumos que está tomando ficaria horrorizada, rapidamente mudaria seu curso, mas, infelizmente, as massas não sabem para onde vão. Não estão conscientes para o tipo de sociedade, tão diferente das pré-industriais, que estão caminhando. Ainda pensam em termos das sociedades da Primeira Revolução Industrial, pensam

que temos mais e melhores máquinas do que o homem possuía há cinquenta anos passados e assinalam isso como progresso: creem que a falta de opressão política é manifestação de realização da liberdade pessoal. Sua visão do ano 2000 é a de que ele será a plena realização das aspirações do homem desde o fim da Idade Média e não veem que o ano 2000 poderá não ser o cumprimento e culminação feliz de um período em que o homem lutou pela liberdade e pela felicidade, mas o começo de um período em que o homem deixa de ser humano e se transforma numa irrefletida e insensível máquina (FROMM, s.d., p. 42).

É interessante notar que está incutida na Ilustração do século XVIII o projeto de libertar o homem da opressão política do totalitarismo monárquico e das ideologias dogmáticas da Igreja. Porém, a razão esclarecedora da Ilustração, como aponta Paulo Sergio Rouanet (2004), desconhece os limites internos e externos de sua própria racionalidade e não sabe distinguir entre razão e

ideologia, perdendo, assim, seu caráter de crítica e autocrítica. A falta de opressão política que Fromm acena na década de 1960, que não seria nos anos 2000 a realização da liberdade e da autonomia do homem, tem suas raízes na Ilustração, como podemos notar na Revolução Francesa, Americana, e até mesmo nas ideias abolicionistas da Inconfidência Mineira, porém “ao mesmo tempo, a modernidade gerou forças opostas, que criaram novas modalidades de heteronomia” (ROUANET, 2004, p. 32) e alienação.

Tais modalidades estão manifestas no conceito de Indústria Cultural, de Adorno e Horkheimer (2006), no qual o sujeito perde sua autonomia e sujeita-se à uniformização do consumismo. A Indústria Cultural manipula o gosto e fabrica a demanda para atendê-lo. A técnica dominou a sociedade, é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100).

Nessa alienação, a relação que o homem exercia sobre os produtos de consumo passa para a própria relação com o outro, a chamada reificação, que nada mais é do que a “transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem. [...] Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas” (BOOTOMORE, 2001, p. 314). Esse tipo de alienação está no cerne da insensibilidade moderna, uma vez que o outro não se constitui como um sujeito, mas como um objeto com o qual não se tem compromisso ou responsabilidades morais. O caminho da humanidade, sobre o qual ponderou Erich Fromm, é este que nós conhecemos hoje como a reificação das relações sociais, profissionais e afetivas. Em suma, o homem é visto como uma mercadoria, um objeto à mercê do hedonismo absoluto, que o cega.

Poucos são os autores de visão que têm visto claramente o monstro que estamos dando à luz. [...] monstro que fora descrito por Orwell e Aldous Huxley, por inúmeros autores de ficção

científica que mostram mais perspicácia do que a maioria dos sociólogos e psicólogos profissionais (FROMM, s.d., 43).

É essa ligação que buscamos tecer entre a razão instrumental e a desumanização. Razão que resultou em maior poder e domínio técnico sobre a natureza, mas que escravizou e alienou o homem na sua perda de autonomia, reprimiu “a sensibilidade, a afetividade, a emotividade e as demais formas sensíveis de conduta humana, gerando especialistas sem espírito e sensualistas sem coração, nulidades que imaginam ter atingido um nível de civilização nunca antes alcançado” (WEBER, 2004, p. 135).

Sobre a insensibilidade moderna e a isenção de responsabilidade com o outro

O sociólogo Zygmunt Bauman (2011) atesta que o engajamento emocional acarretaria problemas para as condições dos que vivem sob a administração de uma razão subjetiva, aquela em que os meios são subjugados aos fins, ou sob a tutela do sistema de dominação racional. O compromisso emocional é um problema, primeiramente porque as emoções arrancam este indivíduo do estado da indiferença que é experimentado no meio de outros indivíduos coisificados. Em segundo lugar, a emoção desestabiliza, afasta o indivíduo das certezas estereotipadas e o faz questionar, adentrar o estado de inconclusividade. Em terceiro lugar, a emoção desembaraça o outro do mundo da convenção, da rotina e da monotonia (BAUMAN, 2011) produzida pela normatividade e uniformização que a razão instrumental engendra. De tal modo, notemos o problema que um cidadão engajado emocionalmente é para uma sociedade administrada, visto que este se torna responsável por suas atitudes. Principalmente o outro se torna um problema, pois “o outro se torna uma responsabilidade do self, e nesse ponto a moralidade se instaura como possibilidade de escolha entre o bem e o mal” (BAUMAN, 2011, p. 56).

O sujeito emocionalmente engajado não racionaliza sua conduta e seus atos, e pensamentos “não são limitados por resultados de mediação e avaliação, não são consistentes e livres de contradições internas, evitam quadros de normas e regras” (BAUMAN, 2011, p. 56). Entendemos, então, porque nas distopias como *Admirável Mundo Novo*, ou mesmo em *Amorquia*, de André Carneiro, a inexistência de responsabilidade individual é um traço determinante dos indivíduos. As emoções dirigem as condutas levando em consideração o outro, que é um sujeito particular afetado pela ação particular de um eu. É dessa condição moral das ações que as distopias querem afastar o cidadão. Por exemplo, as liberdades sexuais, tema central de *Amorquia*, que também se encontra na obra de Aldous Huxley, promove a ideia de que o mundo é perfeito e que somos livres em nossas escolhas e desejos. O hedonismo é vivenciado como necessário para a exercício da cidadania, e o sujeito realiza seus desejos sobre o outro, que é coisificado. Observemos que essa relação é bivalente, uma vez que o outro, objeto do prazer, também está perpetuando o sistema e exercendo seu direito ao hedonismo. A reificação das relações entre os indivíduos Bauman denominou como “amor líquido”, em que não se estabelece um compromisso afetivo com o outro, uma vez que este laço é visto como uma prisão para as possibilidades futuras. Um relacionamento líquido

é como folhear um catálogo de reembolso postal que traz na primeira página o aviso “compra não-obrigatória” e a garantia ao consumidor da “devolução do produto caso não fique satisfeito”. Terminar quando se deseje — instantaneamente, sem confusão, sem avaliação de perdas e sem remorsos. [...] Reduzir riscos e, simultaneamente, evitar a perda de opções é o que restou de escolha racional num mundo de oportunidades fluidas, valores cambiantes e regras instáveis (BAUMAN, 2004, p. 85).

As relações seguem, assim, a mesma lógica de um investimento financeiro sujeito à flutuações de mercado, no qual temos a liquidez de nos desfazer deste em troca de outro, provisoriamente, mais rentável. O não compromisso promove a fragmentação e a descontinuidade das relações humanas. Impede a construção de relações duradouras, de obrigações e deveres recíprocos. O hedonismo promove uma distância entre os indivíduos, faz o homem olhar o outro “como objeto de avaliação estética, não moral, como fonte de sensações, não de responsabilidade” (BAUMAN, 2011, p. 123, grifo do autor).

Nas distopias, a inexistência de responsabilidade das ações individuais é uma condição, pois estas são racionalizadas para eliminar o imprevisível da vida social. O estigma dos poetas, expulsos da República platônica, é principalmente serem responsáveis por uma arte que é um dom estranho, imprevisível, paradoxal; “cuidadora do prazer e dos mórbidos transportes, fantasma ilusionista e fugaz, “amante do pranto e do riso”, divertimento de crianças e mulheres, jogo de escravo, “mania”, coisa leve, alada sagrada, própria de videntes e de loucos” (BOSI, 1976 apud BRANDÃO, 1976, p. 12). Não é de estranhar que em inúmeras histórias distópicas um dos procedimentos para a perpetuação do Estado totalitário é a repressão da emotividade e o banimento das Artes, como a literatura, a música, a pintura etc., pois o caráter imprevisível e passional destes são atributos que vão de encontro ao projeto de educação para a estabilidade de uma Verdade, projeto que visa um conceito de justiça coletiva. Porém,

a justiça da cidade ideal é entendida no sentido daquilo que interessa ao Estado e não ao indivíduo. Platão é um admirador de Esparta e, como tal, apresenta-se como um totalitário militarista que pretende entregar aos soldados a responsabilidade pelos destinos da sociedade [...] E decide-se pelos militares porque acredita que sua cidade perfeita só é viável através dessa panaceia universal, tirada da cartola, sempre que faltam as reais soluções: a disciplina (COELHO, 1985, p. 38).

Essa responsabilidade dos militares pelo destino da sociedade em *Admirável Mundo Novo* é transmitida à ciência, pois estes fazem triagem ab ovo das classes sociais, de nossas habilidades, do destino de cada cidadão para a estrutura social, e este indivíduo nada pode desejar que contrarie este destino, pois nasceu e foi programado para esta função. Somos o que fomos geneticamente programados. A cultura é apagada e nasce a biosociabilidade, que se configura como “uma biologização da identidade que não se assemelha às outras categorias preexistentes (como raça e gênero) no que compreendemos como manipulável e passível de aperfeiçoamento” (RABINOW, 1999, p. 13). Vale ressaltar que, na obra de Huxley, todos que nascem já são selecionados geneticamente e classificados em castas (Alfa, Beta, Gama, Delta, Ípsilon), e no DNA de cada indivíduo já consta a forma de vida que este terá: criações e funções sociais distintas.

O temor à sensibilidade, a qual vai ao encontro do programa racional de controle social, está representado na queima de livros que ocorre no distópico *Fahrenheit 451*, de 1959, no qual os bombeiros queimam livros, elemento subversivo daquela sociedade de controle. A queima dos livros é o silenciamento das ideias, da crítica e da capacidade de sentir. Podemos encontrar o tema da repressão da sensibilidade em prol da ditatorial e governamental também no filme *Equilibrium* (2002), do diretor Kurt Wimmer. Neste, a sociedade é controlada por um regime totalitário, o qual prescreve a todos os cidadãos a droga Prozium, que conduz o indivíduo à passividade, anulando todas as emoções – não é coincidência a semelhança com Prozac, medicamento antidepressivo – e eliminando, segundo a ideologia da obra, as tensões sociais.

A isenção do sentimento de culpa caso o outro sinta-se de alguma maneira prejudicado ou lesado, é uma das características do que Bauman (2011) denominou de adiaforização, que se constitui em tornar as ações moralmente neutras, não passíveis de avaliação moral. Essa moderna estratégia, para chegar ao modo de ação de

isenção, cria determinada distância, não apenas física e óptica, mas social e psicológica, entre os agentes e os alvos de suas ações (BAUMAN, 2011). O agente não se sente responsabilizado, uma vez que não se considera autor do resultado final de suas ações, é apenas o executor burocrático de um comando, “não é um autor, mas um tradutor das intenções de alguém” (BAUMAN, 2011, p. 153). Outro ponto seria a especificidade da ação dentro de um macroprojeto, em que cada indivíduo executa uma tarefa que; “nenhuma contribuição parece “determinar” o resultado final da operação, e a maioria só retém uma tênue ligação lógica com o efeito final” (BAUMAN, 2011, p. 153). O sujeito, visto como uma engrenagem, nunca tem a consciência da totalidade da máquina que compõe, é somente um instrumento, que cumpre um comando, apenas gira permitindo o funcionamento geral do processo, do qual não tem autonomia. Como consequência, “a maioria dos atores, nas organizações, não lida com seres humanos, mas com facetas, características, traços estatisticamente representados, enquanto só pessoas totalmente humanas podem ser portadoras de significado moral” (BAUMAN, 2011, p. 153).

As obras *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, e *Amorquia* (1999), de André Carneiro, apresentam sociedades futuristas totalitárias, nas quais o sexo serve unicamente para o prazer de seus habitantes, não havendo nenhum comprometimento entre os indivíduos. O papel desse hedonismo é um cumprimento de ordem social, o que é estimulado pelos governos. Vemos que personagens que não se adaptam a esse sistema, que se negam ao hedonismo, são rejeitados por essas sociedades. Bauman traz em sua obra *Amor Líquido* (2004) o diagnóstico da afetividade na chamada modernidade líquida. Para o sociólogo, os laços humanos passam a ser cada vez mais fluidos e temporários, seguindo a mesma lógica de consumo de bens não duráveis ou mesmo a lógica das conexões (e não laços humanos) que se realizam por meio das redes sociais.

A adiaforização está na natureza do que possibilitou barbáries como o holocausto, pois, com esta razão instrumentalizada, fogue-se dos dilemas humanos e não há barreiras morais que impeçam a aniquilação de um adversário ideológico, ou ainda, a adiaforização está na natureza do estado de desumanização que prolifera a insensibilidade nas relações sócias e afetivas. A ação humana, em sua totalidade física e psíquica, empilha dados e procedimentos logicamente assimiláveis sem afeições ou emotividades. Nas palavras do próprio Bauman: “o impulso moral significa assumir a responsabilidade pelo outro, que, por sua vez, leva ao engajamento no destino do outro e ao comprometimento com seu bem-estar” (2011, p. 83). Esse comprometimento com o outro que lança a responsabilidade afetiva e moral nas relações interpessoais como um fardo tanto indesejado quanto excessivamente pesado, construindo, assim, na modernidade líquida, uma rede de conexões sem densidade e relevância a longo prazo, em um modo de vida racional instrumental que as ficções científicas distópicas já prediziam.

## Referências

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. **Dialética do**

**Esclarecimento:** fragmentos filosóficos. 2 ed. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BAUMAN, Z. **Amor Líquido:** Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAUMAN, Z. **Vida em fragmentos:** sobre ética pós-moderna. 1. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BOSI, Alfredo. Prefácio. In: BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **A tradição sempre nova.** São Paulo, Ática, 1976.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Marxista**. Trad. W. Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Nova Iorque: Ballantine Books, 1953.

CARNEIRO, André. **Amorquia**. São Paulo: Aleph, 1991. (Coleção Zenith: v. 4)

COELHO, Teixeira. **O que é utopia?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

EQUILIBRIUM. Direção: Kurt Wimmer. Estados Unidos: Miramax Films, 2002.

FROMM, Erich. **A revolução da esperança**: por uma tecnologia humanizada. São Paulo: Círculo do livro, s.d. 190 p.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. Tradução de Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Trad. Vidal de oliveira e Lino Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1979.

RABINOW, Paul. **French DNA: trouble in purgatory** The University of Chicago. Press Chicago/London, 1999.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Antônio Flávio Pierucci (Ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

# A ROBÓTICA E O DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO NA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA

Jucélia de Oliveira Martins<sup>1</sup>

Tecnologia e Literatura brasileira

Segundo o escritor paulista Roberto de Sousa Causo, na obra *Ficção Científica, fantasia e horror no Brasil* (2003), não seria nenhum absurdo afirmar que o Brasil indiretamente ajudou a financiar a Revolução Industrial europeia, e consequentemente impulsionou o surgimento da ficção científica, afinal, boa parte do ouro e diamantes extraídos do país pelos colonizadores portugueses foi direcionado ao pagamento de dívidas com banqueiros ingleses: “Mas então, por um pensamento tortuoso, se o Brasil ajudou a criar as condições para a Revolução Industrial, também ajudou a criar a ficção científica, ela também filha da Revolução Industrial” (CAUSO, 2003, p.124).

Embora o mencionado autor enfatize a tendência apresentada pelo Brasil em bancar o desenvolvimento tecnológico de outros países, Causo (2003) apresenta evidências do desinteresse dos seus governantes em modernizar seu próprio país. O Brasil manteve por um longo período de tempo seu papel de colônia, e mesmo após tornar-se uma república, sempre esteve mais preocupado em desenvolver-se como um país rural, na qual, a prioridade era a luta por posse de terras.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos da Linguagem pelo PPGEL da Universidade Federal do Goiás - Regional Catalão (UFG/UFCAT). Mestra em Letras pelo PGLetras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Membro dos Grupos de pesquisa: FICÇA - Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (CNPq); Nós do Insólito: vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica (CNPq) e Estudos do Gótico (CNPq). Pesquisa financiada pela FAPEMA, SECTI e Governo do Estado do Maranhão.

No final de século XIX e início do XX, a Europa e os Estados Unidos buscavam o desenvolvimento industrial, implantação de novas tecnologias e registro de patentes. Enquanto isso, no Brasil os inventores eram vítimas do descrédito governamental e malquistos pela igreja católica e pela população (artefatos tecnológicos ainda eram considerados dispositivos demoníacos, não é à toa que o médico Oswaldo Cruz teve que lidar com pudores<sup>2</sup> e, inclusive, com uma revolta<sup>3</sup> para implantar o sistema de vacinação em 1904, afinal, a doença e a cura em tese existiam em decorrência da vontade divina).

Mesmo diante de todo esse contexto histórico, em um Brasil de base essencialmente rural, a ficção científica brasileira começou a dar sinais de vida. A realidade é que a elite intelectual brasileira frequentou as melhores universidades europeias e tinham o francês como segunda língua (possibilitando a leitura de autores como Jules Verne), todavia é também possível se constatar a tímida influência de autores britânicos, como Herbert George Wells e Arthur Conan Doyle, na literatura nacional.

Fortemente inspirado por obras estrangeiras, o jornalista português (naturalizado como cidadão brasileiro) Augusto Emílio Zaluar escreveu o livro *O doutor Benignus* (publicado em 1875 por meio de folhetins no jornal “O Globo”) inaugurando a FC brasileira:

A história de nossa ficção científica começa no último quartel do século 19, com o romance *O doutor Benignus* [...]. Partindo desse ponto, durante mais ou menos oitenta anos, muitos escritores tupiniquins publicaram contos e romances sem muita expressão, influenciados principalmente por H.G. Wells e Jules Verne (OLIVEIRA, 2018, p. 13).

---

2 Muitos homens não aceitavam que suas mães, esposas, filhas ou irmãs se desnudassem para a aplicação da vacina.

3 A revolta da vacina foi um motim popular ocorrido no ano de 1904 na cidade do Rio de Janeiro.

Nesse romance, o protagonista Dr. Benignus (adepto da ciência natural) decide deixar a cidade e parte em uma expedição rumo ao interior do Brasil após encontrar indícios de que há vida fora da terra. Convicção ratificada quando o doutor é visitado em sonho por um ser luminoso, e mais evoluído que os terrestres, que habita o nosso sol.

A história se encerra com a expedição de Benignus se sobressaindo aos indígenas, que acabam por reconhecer uma suposta (e errônea) superioridade do cientista e sua expedição enquanto raça. Há também um tom de otimismo em relação a futura missão de construir uma propriedade agrícola na colônia (localizada na ilha do Bananal) com representantes de todas as nações da terra, com o intuito de utilizar a sabedoria adquirida por meio do estudo da ciência e da natureza para trazer progresso para a região. A intervenção nesse local, que abrigava diversas tribos indígenas, tem um viés benevolente no sentido de trazer a evolução para as raças “inferiores” que estariam ainda mergulhadas no barbarismo.

Dr. Benignus é um cientista nada produtivo. Enquanto vivia na cidade recorria a horta comunitária para sobreviver e na expedição não utilizava seus conhecimentos para modificar a natureza e tê-la sobre seu controle. Ele se limita a contemplar e filosofar sobre seus mistérios. Para Causo (2003), essa atitude é um claro indício da relação que o Brasil mantinha com a ciência e tecnologia:

Essa ciência passiva, contemplativa, é índice evidente do modo como a ciência e a tecnologia tinham pouca relevância no Brasil do autor. Do mesmo modo, trata-se de uma ciência e técnica que não se integram – ao contrário do que ocorria na Europa e nos Estados Unidos – agressivamente à economia ou à vida social do Brasil (CAUSO, 2003, p. 131).

Tecnologia e desenvolvimento científico não faziam parte, naquele momento histórico, das prioridades da nação. Na realidade, até mesmo conceder acesso à educação básica que possibilitaria na

formação de leitores não era importante, por isso havia altos índices de analfabetismo.

Os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%. A possibilidade de leitura aumentou, pois, consideravelmente. Muito mais, todavia, aumentou o número relativo de leitores, possibilitando a existência, sobretudo a partir de 1930, de numerosas casas editoras, que antes quase não existiam (CANDIDO, 2011, p. 144).

Segundo o crítico literário Antonio Candido (2011) proporcionalmente a redução dos índices de analfabetismo, aumentou-se o número de leitores, fato que impulsionou a criação de editoras. As casas editoriais eram quase inexistentes até a década de 1930, mas se proliferaram a partir deste período. Dessarte, houve um estreitamento da distância que separava os escritores e o público, que outrora era restrito a um grupo de diletantes.

A revolução industrial brasileira somente se iniciou na década de 1930 impulsionada pelo governo de Getúlio Vargas. Até então a economia brasileira girava em torno da agricultura, principalmente da produção cafeeira. Foi durante a Era Vargas que, sentindo os impactos das guerras mundiais, surgiu a necessidade de se implantar medidas que possibilitassem a industrialização do país (pois embora fosse um forte agroexportador, o Brasil não cresceria economicamente se continuasse dependente dos produtos industrializados advindos da Europa e dos Estados Unidos) e a adoção de programas que incentivassem pesquisas em tecnologias voltadas ao setor industrial e capacitação profissional para conduzir o país ao progresso.

Segundo Nelson de Oliveira (2018), embora a primeira obra de FC<sup>4</sup> escrita no Brasil seja *O doutor Benignus*, a comunidade literária elegeu o escritor paulistano Jeronymo Barbosa Monteiro como pai da ficção científica brasileira, autor que estreou no fim dos anos 1930. Monteiro se destaca dos seus antecessores em decorrência da sua dedicação (apesar das suas histórias serem consideradas pouco tecnológicas, ele foi um escritor e editor de ficção científica bastante atuante), que trouxe contribuições importantes para a divulgação do gênero no cenário nacional, como a fundação da Sociedade Brasileira de Ficção Científica em 1964.

Entretanto, o crescimento na circulação de obras FC escrita por brasileiros somente ocorre a partir da década de 1950, por meio de coleções/ coletâneas. Causo (2003) enfatiza que no Brasil houveram revistas do tipo pulp (que nada mais eram do que traduções de histórias estrangeiras, com a incursão ocasional de algum autor nacional se aventurando no gênero), mas nada que se comparasse à Era Pulp dos Estados Unidos e Inglaterra.

O fato de ser publicada principalmente em coleções, além de frequentemente ser associada ao público infantojuvenil, faz Causo (2003) apontar que “alimentou o preconceito, em nosso país, da ficção especulativa<sup>5</sup> como uma literatura não séria, feita para entreter crianças e jovens” (p. 253). Todavia, a década de 1960 trouxe uma mudança significativa para a FC pátria: o surgimento de sua Primeira Onda pelas mãos da geração GRD.

[...] década em que surgiu o primeiro movimento editorial brasileiro voltado para a ficção científica, amparado pelas iniciativas do editor baiano Gumercindo Rocha Dorea, que publicou um número impressionante de clássicos e obras significativas, por autores estrangeiros, e desenvolveu um programa para atrair autores ativos na época para a FC (CAUSO, 2003, p. 289).

---

4 Não há consenso quanto a essa classificação, pois há autores (como Roberto C. Belli) que consideram *O doutor Benignus* como proficção científica ou ainda um mero romance científico (como discorre Causo).

5 Ficção especulativa é uma denominação que para muitos autores, como por exemplo Causo (2003) e Ginway (2005), engloba a Ficção científica, fantasia e horror.

A empresa Edições GRD foi uma prolífica editora fundada pelo editor baiano Gumercindo Rocha Dorea, sendo a primeira verdadeiramente especializada no gênero e responsável pelo lançamento de diversas obras e antologias de ficção científica brasileira. Dorea teve sucesso em atrair a atenção de autores veteranos como Dinah Silveira de Queiroz e Fausto Cunha (incentivando-os a publicar dentro do gênero), além de revelar novos talentos como André Carneiro.

Em 1955, Juscelino Kubitschek de Oliveira (JK) foi eleito presidente e promoveu a expansão da política de modernização e industrialização iniciada por Vargas. Além de incentivar o crescimento urbano (inclusive a verticalização<sup>6</sup>), por meio da construção de estradas (conjuntamente a implantação da indústria automobilística no país), JK executou diversas obras públicas, sendo a mais grandiosa delas a construção de uma cidade planejada para se tornar a capital da nação: Brasília. De acordo com a brasilianista Mary Elizabeth Ginway: “Os prospectos utópicos dessa nova capital incorporavam a retórica da modernização e se tornaram um símbolo altamente visível do desejo do Brasil de romper com seu passado rural, colonial e baseado na agricultura” (GINWAY, 2005, p. 22).

Com o golpe militar de 1964, foi implantada um regime ditatorial que perdurou por 21 anos. Durante esse período foram realizadas ações governamentais direcionadas ao desenvolvimento científico e tecnológico visando o crescimento econômico. E essas iniciativas fizeram o Brasil chegar a ser a 8ª potência industrial do mundo (durante o Milagre econômico), porém tiveram um preço para a sociedade civil:

---

6 Verticalização é um processo urbanístico que consiste na construção de prédios para resolver problemas como o déficit de moradia e ocasionar um maior aproveitamento dos terrenos que compõem a zona urbana.

[...] decisões difíceis tiveram de ser tomadas em nações de desenvolvimento tardio, já que elevar países a um novo nível de capacidade produtiva força seus líderes a imporem políticas que criam injustiças sociais, aumentam a repressão, e levam à perda de liberdades civis (GINWAY, 2005, p. 24).

Havia a promessa de que a tecnologia proporcionaria prosperidade e melhoria na qualidade de vida da população, porém o que se visualizava era o crescimento da diferença entre os ricos e os pobres, endividamento do setor público, atos de violência política, autoritarismo, censura e outras medidas repressivas por parte do Estado, principalmente durante os Anos de chumbo.

Após as guerras mundiais, muitas pessoas já visualizavam os artefatos tecnológicos com desconfiança, pois dependendo das mãos que os regiam, aqueles eram capaz de ocasionar grandes desastres. E ainda, em razão da modernização decorrente da utilização de novas tecnologias beneficiar apenas as classes sociais média e alta, uma grande parcela da população brasileira não enxergava a necessidade da mesma.

Além da repressão política, largos segmentos da população também sofreram o aumento da subnutrição e da pobreza, a ponto de até 1980, quase um terço de todas as famílias brasileiras ainda não terem experimentado os efeitos benéficos do processo de modernização (GINWAY, 2005, p.24).

Segundo Ginway (2003), enquanto a geração GRD produziu durante a década de 1960 uma ficção científica majoritariamente antitecnológica e apolítica, já que sua prioridade era ratificar os chamados mitos da nacionalidade brasileira, como o retrato do Brasil como paraíso tropical, um país onde reina a democracia racial e até mesmo uma terra povoada por pessoas sensuais e pacíficas.

De 1970 até o início da década de 1980, ou seja, do intervalo entre a primeira e segunda onda, ocorreu a chamada Onda Utópica/Distópica brasileira em virtude da publicação de diversas obras pertencentes a esse subgênero da FC.

Nesse período, embora as histórias fossem escritas até por autores populares e premiados dentro de outros gêneros literários, suas verdadeiras intenções não eram contribuir para o engrandecimento da ficção científica nacional (como os autores da GRD); mas sim, utilizar a fama de sublitteratura da ficção científica para driblar os censores. Estes eram menos rigorosos na análise da literatura especulativa por essa ainda ser vista como direcionado ao público infantojuvenil. Muitos autores publicaram distopias com o intuito de realizar uma crítica satírica, repleta de elementos metafóricos, direcionada aos supostos efeitos das políticas de modernização, urbanização e industrialização durante a época da ditadura.

Ao comparar as produções literárias da geração GRD com as escritas durante a Onda Utópica/Distópica<sup>7</sup>, Causo demonstra desapontamento em relação a sua involução da FC pátria:

Infelizmente a década seguinte apenas ecoou com triste palidez as realizações desses nomes, sendo substituída por um retorno a essa ficção especulativa eventual, escrita por autores com muito pouco conhecimento do gênero e de suas possibilidades, buscando apenas saídas mais ou menos simplistas para intenções satíricas e críticas de uma sociedade brasileira que na época vivia a situação singularmente negativa representada pela ditadura militar e pela censura e repressão ao livre-pensar (CAUSO, 2003, p. 289).

---

<sup>7</sup> Utopia e distopias são considerados subgêneros da FC. Em ambos é apresentada uma sociedade futurística no qual a tecnologia é utilizada para fins sociais e políticos. No Utopia, os governantes usam a tecnologia para conduzir a humanidade ao bem-estar, enquanto nas distopias ela é utilizada como objeto de manipulação e repressão social.

As incursões dentro do gênero realizadas neste período refletiam de forma cristalina o sentimento de descontentamento em relação ao governo e suas medidas repressivas. “Ecos da Geração GRD se entenderam pela década de 1970, período em que surgiu um bom número de autores empregando alguns dispositivos da literatura especulativa contra o autoritarismo e a censura, sob a forma de utopias e distopias” (CAUSO, 2003, p. 297). Em razão da ditadura militar, na qual se buscava a modernização do país por intermédio do desenvolvimento científico e tecnológico, todavia como essa não era acessível a todos e foi aplicada em conjunto a políticas repressoras, os artefatos tecnológicos começaram a ser retratados por muitos autores das gerações posteriores de forma negativa.

De acordo com Oliveira (2018) a Segunda Onda é composta por autores cujas estreias ocorreram depois da década de 80. Causo (2003) destaca dentro desse período o nascimento do fandom (comunidades de fãs que avidamente consumiam materiais acerca da temática, como também produziam suas próprias histórias e compartilhavam uns com os outros) moderno de ficção científica:

A partir de 1982 deu-se início à Segunda Onda – ou a “Renascença da FC Brasileira” -, em torno do surgimento do Fandom Moderno. Novos escritores apareceram, novos estilos e tendências foram apresentados. Os autores da Segunda Onda ainda estão em atividade, entrando agora no século XXI (CAUSO, 2003, p. 297 e 298).

A Segunda Onda da ficção científica é composta por escritores oriundos das fanzines, que são publicações impressas (normalmente de caráter não profissional) feitas de fãs para fãs de um mesmo objeto; e que possibilitaram o amadurecimento do gênero. Pode-se destacar que a importância das fanzines, como *Antares* e *Somnium*, reside no fato delas terem tornado viável a desenvolvimento de uma comunidade de ficção científica nacional.

O *Somnium*, por exemplo, nasceu como um boletim mensal sendo um dos frutos do Clube de Leitores de Ficção Científica (CLFC) fundado por Roberto Cesar do Nascimento, Ivan Carlos Regina, Fritz Peter Bendinelli e Walter da Silva Machado em 15 de dezembro de 1985 na cidade de São Paulo. A Segunda Onda oportunizou a divulgação e fomentou debates embasados nos trabalhos de escritores e críticos como Braulio Tavares, Gerson Lodi-Ribeiro, Carlos Orsi Martinho, José dos Santos Fernandes, Jorge Luiz Calife, Gilberto Schoereder e até mesmo o próprio Roberto de Sousa Causo.

Já os autores lançados a partir de 2001 (século 21), formam a Terceira Onda da FC nacional. Diferente da geração anterior, o fanzine perdeu popularidade no formato em papel com o advento da internet comercial no Brasil<sup>8</sup>, sendo substituídas pelas plataformas digitais (e posteriormente também pelas redes sociais), que se tornaram a nova forma de publicar, conectar pessoas e promover interações entre escritores e fãs do gênero. Dentro da Terceira Onda, pode-se apontar como nomes que vem se destacando: Nelson de Oliveira (que por vezes utiliza o pseudônimo de Luiz Bras em algumas publicações sobre FC), Lady Sybylla, Cristina Lasaitis, Ronaldo Bressane, entre outros.

A relação da literatura brasileira com a tecnologia, em razão de todos os eventos históricos (como a ditadura militar) que acompanharam a sua implantação e desenvolvimento no território nacional, tem sido conflituoso:

A ficção científica, como um gênero associado ao Primeiro Mundo, torna-se uma mistura curiosa, no Brasil. Ao mesmo tempo como resistência a, e aceitação do processo de modernização, ela com frequência projeta mitos brasileiros de identidade herdados do

---

<sup>8</sup> A internet comercial chegou no Brasil em 1996, mas sem estrutura suficiente para atender de forma satisfatória os seus usuários. Ajuste que ocorreu de forma progressiva após alguns anos.

passado, para uma sociedade do futuro, como forma de oposição cultural à tecnologia percebida como ameaça, especialmente antes do final da ditadura, em 1985 (GINWAY, 2005, p. 16).

A modo de exemplificação, pensemos na forma como a literatura brasileira retrata a tecnologia robótica. A realidade é que tanto na ficção científica brasileira, assim como na literatura anglófona, os robôs já nascem associados a figura do escravo, um escravo mecânico. Em uma das primeiras obras sobre o tema, o conto “O homem silencioso” (1928) do romancista paulistano Afonso Schmidt, conto esse que inspirou e posteriormente tornou-se o primeiro capítulo do romance *Zanzalá* (1936) relata o conflito gerado pela substituição da mão de obra humana pela de robôs (referidos ora como autômatos, ora como escravos) e como o seu crescente uso tem potencial como catalisador de uma guerra.

A professora Cristina Meneguello (2009), em sua análise da aludida obra literária, apresenta a conclusão de que:

Com a intensificação de sua utilização, os autômatos vieram a substituir todos os trabalhadores, banindo o antigo proletariado dos campos e das cidades, fazendo-os ocupar, na escala social, um lugar entre bandoleiros e mendigos, até que, aos milhões, esfarrapados e famintos, mudaram-se para o Oriente. No romance, o século XX testemunhou, ainda, uma batalha final homens versus autômatos, e a lenta retomada das profissões por parte dos humanos. Em todo esse confronto, sobressai o aprendizado da necessidade da vida simples. Após sua quase destruição, coube à humanidade reinventar-se, e chegar ao estado de simplicidade atravessada por progressos da ciência – como em *Zanzalá* – mas sem a preponderância ou o domínio da ciência e da tecnologia (MENEGUELLO, 2009, p. 330).

Com tal desfecho, resta evidente o caráter tecnofóbico que influenciou a narrativa, tendo em consideração que o robô (ícone que representa o grau máximo a ser alcançado pelos avanços tecnológicos e científicos) pode ser visualizado como um ser cuja

perfeição o homem nunca poderá alcançar e que, portanto, possui potencial para sobreviver aos piores cenários futuros, tornando-se então digno de nos suplantar. A obra deixa um alerta em epígrafe: o desenvolvimento tecnológico deve respeitar alguns limites, pois alguns conhecimentos podem fazer o homem ocasionar a sua própria dizimação.

Os robôs na FC pátria são retratados como artefatos tecnológicos que podem auxiliar o Brasil a alcançar sua máxima grandeza como nação; ou como objetos/ servos mecânicos que devem ser mantidos sobre controle dos seus senhores sobre o risco de se rebelarem contra os mesmos ou lhe causarem algum prejuízo de difícil reparação. Quando ocorre o segundo caso, os robôs são vistos com desconfiança ou encarados como uma ameaça.

Nessas ocasiões a influência do Complexo de Frankenstein demonstra-se presente de diversas formas, todas as quais culminam no sentimento de medo e repulsa direcionada as máquinas dotadas de vida artificial. O conto “As crianças não devem chorar” (1990) pode ser utilizado para ilustrar o modo como a literatura brasileira normalmente retrata os seres robóticos.

“As crianças não devem chorar” (1990) – José dos Santos Fernandes

No ano de 1990, o médico e escritor carioca de ficção científica José dos Santos Fernandes publica uma coletânea de 15 histórias nomeada *Do outro lado do tempo*, escritas entre 1975 e 1989. Para os fins desta pesquisa, destaca-se o conto “As crianças não devem chorar”, o qual relata como a noite de diversão de um casal resulta em tragédia, graças ao robô que deveria ser o responsável por zelar pela segurança da casa e da família. O autor enfatiza como a tecnologia não é imune a falhas, podendo desencadear consequências irreversíveis.

A ficção de Fernandes, incluído o conto objeto de análise, integram a Segunda Onda da FC nacional. Esse autor foi um membro fundador do Clube de Leitores de Ficção Científica (exercendo inclusive a função de jurado em alguns concursos promovidos pelo mesmo), além de colunista e um dos críticos de ficção curta do fanzine *Somnium*.

O conto se inicia as 20:52 da noite com um casal se preparando para ir a uma festa. Eles estão atrasados, mas mesmo assim a esposa insiste que o marido programe o guarda enquanto ela fornece algumas últimas instruções a babá Paula e conversa com seus filhos. O que é prontamente atendido pelo homem, após ela enfatizar a situação de insegurança na qual a cidade que eles habitam está mergulhada. Segundo Ginway (2005): “O medo do crime entre as classes média e alta do Brasil contemporâneo é parte da realidade cotidiana, principalmente pelo fato da modernização ter aumentado a distância entre ricos e pobres” (p. 173).

O guarda nada mais é do que um robô: “O homem aproximou-se da massa de metal de dois metros e 20 centímetros de altura, 830 quilos de peso e forma humanoide que era o guarda da residência” (FERNANDES, 1990, p. 93). O fato do robô possuir uma forma que remete a um ser humano, tal qual um androide<sup>9</sup>, já é um indício de que na narrativa pode sobrevir uma perspectiva negativa da tecnologia, haja visto que na FC brasileira, especialmente no momento histórico que o conto foi idealizado, “[...] os androides representam o medo da industrialização e da tecnologia, especialmente em cidades como São Paulo, que sentiu as repercussões do desemprego estrutural e da recessão durante a década de 1980” (GINWAY, 2005, p. 175).

O escritor e jornalista Gilberto Schoereder (1986) no livro *Ficção Científica* observa que a aparência do robô, quanto mais próxima a do homem mais nos faz espelhar neles os mesmos

---

9 Robô cuja forma assemelha-se a de um ser humano.

pensamentos e intenções más que, por vezes, restringimos em nós mesmos ou acreditamos existir em nossos semelhantes (embora estes nem sempre saiam do plano das ideias para os das ações):

O medo referente aos robôs aumenta a medida em que se aumentam neles as características humanas, a aparência dos seres. Os andróides são os mais visados, porque já possuem completamente a aparência exterior dos homens, mesmo não possuindo as mesmas características mentais [...]. O fato do homem esperar um ataque ou qualquer atitude hostil por parte de andróides relaciona-se na verdade com o medo que o homem tem de si mesmo (SCHEREDER, 1986, p. 83 e 84).

O modo como o robô classificava a necessidade de acionar suas funções de segurança levava em consideração o padrão vocal adotado e a imperatividade das ordens dadas, após a digitação do código de acesso à programação. Por essa razão, no momento em que o esposo está programando a máquina com a seguinte diretiva: “- Nenhuma pessoa está autorizada a entrar na casa desde o momento de minha saída até o de minha chegada. Proceder proteção padrão contra intrusos. Qualquer emergência...” (FERNANDES, 1990, p. 93) e sua esposa desce as escadas interrompendo-o, acidentalmente, ao expressar de forma contundente a ordem: “...e lembrem-se bem: não quero saber de problemas aqui. Paula, você deve pô-los na cama às dez, e nada de choradeira. Não quero nenhum de vocês dois chorando, entenderam?” (FERNANDES, 1990, p. 93); o que a criatura, com sua mente imbuída de uma lógica fria e literal, sintetiza é:

Análise final das ordens imperativas grau 4 plus:

1 – Intrusos não devem entrar.

2 – Crianças não devem chorar.

Implementação automática

Circuito de resposta...ordens classificadas e programa em implementação automática...verbalizar (FERNANDES, 1990, p. 94).

Às 21:07:24 o casal sai tranquilamente de casa, com a certeza de que está deixando os filhos duplamente protegidos: pela babá, mas principalmente por aquela maravilha tecnológica. Vale destacar que nesse conto o ser artificial não recebe um nome, o que confirma uma tendência das histórias de robótica.

Às 22:18:32, no piso superior da residência, a babá está tentando convencer a menina e seu irmão a dormir, mas estes se mostram resistentes. Como deseja fazer uma ligação no andar térreo, Paula obriga as crianças a se deitarem (mesmo contra suas vontades, pois os pequenos afirmam que estão com medo de ficarem sem a sua companhia) e começa a descer as escadas. Esta ação desencadeia um choro convulsivo por parte delas: “A moça saiu do quarto e o choro da menina aumentou, sendo logo acompanhado pelo do menino” (FERNANDES, 1990, p. 95).

E é após uma análise clínica dos sintomas que o robô capta o choro das crianças: “Sons decodificados...espasmos de laringes e diafragmas humanos [...] agentes produtores: filhos do homem e da mulher...classificação: choro” (FERNANDES, 1990, p. 93), e este lhe faz despertar para a ação. O ser artificial classifica a situação como uma emergência imperativa, recorda da ordem de que “as crianças não devem chorar” e chega à conclusão de que deve fazer cessar o medo das crianças corrigindo a ausência da babá e se assegurando que esta não volte a se repetir.

Às 22:22:35, o robô de guarda aborda Paula na escada, que questiona sua movimentação em direção ao primeiro andar e se preocupa se há algum intruso na casa. Recebendo uma resposta negativa, a babá recua demonstrando medo do robô que continua se aproximando dela. Já no segundo andar, o guarda mecânico esclarece suas ordens e como pretende executá-las de forma eficiente: eliminando o fator causal do choro das crianças através da imobilização do ser humano em controle operacional, ou seja, assegurando-se que a babá não consiga mais sair do lado das crianças, definitivamente:

Paula sufocou um grito e tentou correr, mas os braços de aço do guarda a seguraram e arrastaram para o quarto das crianças que continuaram a chorar. Logo o choro foi encoberto pelos gritos da moça, que ecoaram pela casa até emudecerem. As crianças também pararam de chorar (FERNANDES, 1990, p. 97).

Nesse momento, o conto segue um rumo que leva o leitor a pensar o pior. Mesmo sem ter total certeza do que de fato ocorreu com aquela babá e com as crianças, a narrativa e o nossa própria tecnofobia (por mais incognoscível que seja) nos induz a pensar que o robô promoveu uma autêntica chacina. Esse complexo de Frankenstein vai se instaurando devido a maneira como o robô racionaliza diante das situações, toma decisões e as executa sem hesitação ou preocupação com as repercussões, atitudes que tornam evidente a artificialidade da sua criação, e, conseqüentemente, ligam sinais de alerta (pensamentos como: “esse robô fez alguma coisa ruim!”) direcionados ao artefato tecnológico.

O robô do conto não entende nada sobre as sensações e emoções humanas, tanto que ele não compreende porque a moça se afastou das crianças: “Razões da ausência: emoções humanas não decodificáveis” (FERNANDES, 1990, p. 96) ou se comove com a dor da mulher (representada por meio dos gritos descritos como horríveis); e embora entendesse, não lhe parece relevante. A prioridade é seguir a ordem dos criadores que fizeram a programação e praticar os atos necessários ao devido cumprimento do dever.

Às 01:23:11 com o fim da festa o casal chega em casa, logo estranhando o silêncio e ausência da babá. A mulher se precipita em direção as escadas quando dá de encontro com algo que parecia sangue, se assustando e também ao esposo:

- O que foi?! – Perguntou o homem, assustado.
  - O que é isto aqui no chão? Parece sangue!
- O homem ajoelhou-se junto aos degraus da escada e examinou o líquido viscoso, já quase totalmente seco,

com a ponta dos dedos. A mulher acompanhou a grossa trilha com o olhar, através do tapete, e seguiu-a até os pés do guarda, impassível em seu canto. Ergueu os olhos e seu grito fez o marido levantar-se de um salto. Antes de desmaiar no chão ensanguentado ela ainda conseguiu apontar para o guarda e para os horripilantes objetos que ele segurava em cada uma das mãos (FERNANDES, 1990, p.96).

O conto termina de forma trágica, com o suposto assassinato da babá e das crianças. Embora não fique claro o modo como se deu a execução ou quais eram os objetos que ele ainda retinha em ambas as mãos. O complexo de Frankenstein nesse caso se prova um medo verossímil, real, apesar da baixa probabilidade de incidência. Esse medo direcionado ao robô que vai sendo construído ao longo do conto em epígrafe e o final escolhido, no qual a tecnologia prova-se indigna de confiança, podem ser justificados como uma punição aos homens pela ousadia em criar um ser vivo, de forma artificial; assim como aquilo que Tenner (1997) designa como efeitos de vingança.

Analisando a primeira hipótese, na literatura há exemplos (como a “Lenda do Golem”<sup>10</sup>) para justificar o final do conto como uma punição dos deuses contra os seres humanos por sua ousadia em tentar apropriar-se da sua prerrogativa relativa a criação de vida, utilizando para isso conhecimentos que lhes deveriam ser proibidos, tal qual o domínio do fogo ensinado por Prometeu<sup>11</sup>. Por ser uma história sobre robótica, os conhecimentos proibidos são advindos da manipulação antiética da ciência e tecnologia, enquanto a punição é personificada através da revolução da máquina.

---

10 Lenda que discorre sobre a criação de um ser artificial pelo rabino Judah Loew ben Betzalel com o intuito de proteger os judeus que moravam em Praga contra ataques antissemitas. Porém, apesar de inicialmente servir o seu criador de forma inquestionável, com o tempo o Golem foi se tornando violento e acabou por se voltar contra aqueles que ele deveria proteger.

11 O titã Prometeu provocou a ira de Zeus ao conceder aos homens (suas criaturas) o segredo de como obter o fogo.

Na ficção científica, os robôs revelam-se como seres perfeitos (sem limitações e sem a morte em seu encaixe à espera do momento mais inoportuno para visitar), mas que por serem mecânicos não possuem uma alma, e, portanto, não tem a capacidade de desenvolver nenhum sentimento de sensibilidade por outros indivíduos. Eles são vislumbrados como artefatos sem consciência do bem ou do mal, tendo-se em consideração que seus corpos não possuem a centelha de vida proveniente de um espírito abnegado, para inspirá-los para o caminho do bem e da empatia.

Por outro lado, Tenner (1997) certamente atribuiria esse desfecho trágico aos efeitos de vingança da tecnologia, que seria nossa segunda hipótese: “Frequentemente, quando tentamos nos beneficiar de novas tecnologias, descobrimos que elas conduzem comportamentos que parecem cancelar as próprias razões que nos levaram a usá-las em primeiro lugar” (TENNER, 1997, p. 6). Segundo esse teórico, não se deve confundir um efeito de vingança com um efeito (dano) colateral, pois o último seria, por exemplo, o cabelo cair após a decisão de tratar um câncer com quimioterapia. Enquanto o primeiro é a aquisição de um novo câncer, igualmente letal, como efeito do tratamento.

O efeito de vingança consiste basicamente na ironia presente no fato da tecnologia, mesmo quando testada e regulamentada, dever sempre nos beneficiar, porém acabar por ocasionar problemas imprevistos. Tenner (1997) afirma que: “A segurança é um campo em que efeitos de vingança são observados com muita frequência” (p. 7), mesmo sendo um campo cheio de normas e regulamentos que atestam sua confiabilidade, o que em si já é irônico:

Quando a legislação, os fabricantes e as seguradoras encorajam a instalação de alarmes e os ladrões de automóveis passam a realizar assaltos à mão armada, estamos diante de um efeito de vingança social. [...] A tecnologia sozinha em geral não é suficiente para

produzir um efeito de vingança; apenas quando a combinamos com leis, regulamentos, costumes e hábitos é que uma ironia atinge todo o seu potencial” (TENNER, 1997, p.7 e. 8).

As ações do robô de guarda final podem ser entendidos como um efeito de vingança, pois aqueles pais adquiriram um artefato tecnológico (que certamente já era popular e legalizado em todas as residências, já que em nenhum momento da narrativa ele é admirado com ares de novidade ou gera estranhamento nos personagens, pelo menos até se descontrolar e agir de forma imprevista), para zelar pela segurança da família, em especial a dos filhos do casal. O conto descreve o problema social da insegurança, apresentando a cidade como um local perigoso e violento.

Porém, em nenhum momento, é vislumbrado os perigos que podem ser encontrados dentro da sua própria casa. Provavelmente, essa foi a razão do susto do casal ter sido ainda maior ao ver que os rastros de sangue iam em direção ao seu fiel servo artificial, seu subserviente objeto de estimação: “Os efeitos de vingança ocorrem porque novas estruturas, aparelhos e organismos muitas vezes se comportam de forma imprevista” (TENNER, 1997, p. 11). O conto objeto de nosso estudo representa uma visão pessimista em relação as novas tecnologias, ao produzir no leitor um sentimento de mal-estar e desconfiança característico do complexo de Frankenstein.

### Considerações finais

Segundo Ginway (2005), é comum na FC nacional essa tendência do robô como um servo obediente dos humanos, que uma vez ou outra se revolta, resultando em consequências trágicas para uma das partes: “Os robôs correspondem aos setores mais baixos do mercado de trabalho, de braçais e secretárias. [...]. Histórias brasileiras de robôs frequentemente resultam em violência, morte e protesto” (GINWAY, 2005, p. 172).

Não é absurdo se afirmar que a tecnofobia, cujo principal alvo são os robôs, se encontra tão integrado ao universo da ficção científica sobre robótica como uma de suas possíveis repercussões, que quando um ser artificial aparece em um livro ou tela não constitui nenhuma novidade se esperar que ele se revolte em algum momento, por mais improvável que pareça. Esse temor por antecipação direcionado para as tecnologias as quais não se controla plenamente, faz parte do que Kupstas (1992) chama de imaginário comum:

Por mais que a gente possa pensar que a nossa imaginação é nossa, tão íntima e pessoal, ela é fruto de tudo isso: histórias ouvidas, filmes, livros, novelas de tevê... Existe esse imaginário comum a todos os povos; em todas as épocas. Quando muito, acrescenta-se um fato ou outro, mas, tantas vezes, esse imaginário permanece igual por centenas de anos (KUPSTAS,1992, p. 6).

Os histórias de ficção científica sobre robôs, que seguem a linha tecnofóbica, normalmente visam explorar o medo da substituição, para enfatizar a necessidade do homem em controlar todas as situações (controle esse recuperado por intermédio do domínio do tecnológico e seu poder transformador) ou abordar os efeitos de vingança (através da consciência de que por mais aperfeiçoado que seja um produto, ele sempre será sujeito a falhas, que somente são descobertas por meio de um longo processo de tentativas e erros).

É evidente que há histórias tecnofílicas na FC Brasileira, mas a tecnofobia ainda é preponderante, tanto que uma boa parte das obras não têm um final feliz. Alguém sempre resulta ferido. Por vezes o ferimento é no orgulho, ao se notar obsoleto e substituído por uma máquina.

## Referências

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 12<sup>a</sup>. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção Científica, fantasia e horror no Brasil**: 1875 a 1950. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FERNANDES, José dos Santos. **Do Outro Lado do Tempo**: Contos. v. 6. São Paulo: GRD, 1990.

GINWAY, Mary Elizabeth. **Ficção Científica Brasileira**: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

KUPSTAS, Marcia *et al.* **Sete faces da ficção científica**. Organização de Marcia Kupstas. São Paulo: Moderna, 1992.

MENEGUELLO, Cristina. Zanzalá. Uma utopia brasileira. **Revista Morus - Utopia e Renascimento**, Campinas, n. 6, 2009. Disponível em: <http://revistamorus.com.br/index.php/morus/article/viewFile/91/76>. Acesso em: 20 jan. 2021.

OLIVEIRA, Nelson de. **Fractais tropicais**: o melhor da ficção científica brasileira. São Paulo: Sesi-SP editora, 2018.

SCHOEREDER, Gilberto. **Ficção Científica**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

TENNER, Edward. **A Vingança da Tecnologia**: as irônicas consequências das inovações mecânicas, químicas, biológicas e médicas. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

## CRIANÇA E TECNOLOGIA: UMA ANÁLISE DA OBRA *OS PASSAGEIROS DO FUTURO* (1987), DE WILSON ROCHA

Késia Rafaelle Ribeiro Andrade<sup>1</sup>

Naiara Sales Araújo<sup>2</sup>

### Introdução

Uma escola comandada por um robô, cabines de teletransporte, robôs que auxiliam estudantes nos estudos, bibliotecas holográficas, e outros aparatos tecnológicos. É nesse contexto futurista que está ambientado o livro *Os Passageiros do Futuro*, ficção científica (FC) produzida por Wilson Rocha em 1987. O livro conta como no ano 3.000 um grupo de amigos, cujo integrante principal é um adolescente chamado Delon, capturam um planeta anão no deserto de Zônia (aparentemente a Amazônia, que sofreu danos irreversíveis até se tornar um local sem vida) e, ao perderem os habitantes desse planeta, viajam para o passado no intuito de encontrá-los e levá-los de volta ao seu mundo.

Essa obra pertence a um período da produção literária de FC brasileira conhecido como Segunda Onda, fase que se deu na década de 1980 e foi marcada pelo surgimento do fandom. Este último teve papel importante no aumento das produções e discussões de FC no Brasil (MONT'ALVÃO, 2009, p. 385).

Esse período foi de extrema importância para uma maior valorização das obras brasileiras de ficção científica, pois seu foco “[...] foi aumentar a produção e a discussão do gênero.” (MONT'ALVÃO, 2009, p. 385). Ainda assim, a ficção científica

---

1 Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão.

2 Doutora em Literatura Comparada; Professora do mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Maranhão.

Brasileira necessita de mais espaço e atenção tanto no meio popular como no meio acadêmico. Com base nisso, o estudo aqui apresentado, justifica-se pelo rico acervo existente do gênero FC Brasileiro, porém, ainda não explorado o suficiente. E esse fato torna-se ainda mais evidente quando se trata de FC voltada para o público infantojuvenil.

Embora a tecnologia moderna tenha trazido grandes benefícios para diversas áreas da sociedade como a educação, a saúde e a comunicação, o descontrole no uso da internet, o vício em redes sociais, a dependência de computadores, telemóveis e vídeo games, em especial por parte dos adolescentes, têm se tornado motivo de grandes debates e preocupação em diversas áreas, como a psicologia, educação e saúde.

Assim, a fim de considerar alguns possíveis impactos no público infantojuvenil, propõe-se analisar o personagem principal da obra *Os Passageiros do Futuro* (1987), Delon, por meio da observação de como o contexto tecnológico que o cerca influencia tanto em aspectos educacionais como em seus relacionamentos. Para isso, será realizada uma análise crítico-literária da obra mostrando como o escritor Wilson Rocha utiliza a Ficção Científica para abordar essas questões.

### Literatura Infantojuvenil: Uma Literatura Inicialmente Didática

Em meados do século XIX, dava-se, a passos lentos, cada vez mais atenção ao sistema educacional do Brasil, até então, pouco discutido e com poucos projetos de reforma desde que a educação jesuíta havia sido abolida. Foi nesse período que a produção de livros para crianças e jovens começou a ser divulgada, inicialmente com cunho meramente didático, e os livros de literatura eram, em sua maioria, adaptações e traduções de obras estrangeiras.

De acordo com Coelho (1985), “Essa experiência literária vai-se dar, inicialmente, no âmbito do ensino escolar [...]” (p. 166), sendo que os primeiros livros voltados para crianças e jovens eram os “livros de leitura”, produções com objetivos meramente didáticos, muito utilizados na educação primária. A exemplo dessas produções, pode-se citar *O Livro do Povo*, escrito pelo escritor maranhense Antônio Marques Rodrigues em 1861, o *Método Abílio* (1868), que foi uma série de livros didáticos escritos pelo escritor e pedagogo Abílio César Borges, e *Meu Amiguinho Nhonhô* (1882), escrito por Meneses Vieira.

Avançando um pouco, mais especificamente para 1886, tem-se a publicação do livro *Contos Infantis* que, apesar de também ter sido um livro escolar, era composto por pequenas narrativas. O livro foi escrito por uma das precursoras da Literatura Infantojuvenil Brasileira, Júlia Lopes de Almeida. Percebia-se, então, que os livros infantis começavam a ganhar características mais literárias.

Foi então que, em 1896, surgiu a primeira coletânea de literatura infanto-juvenil, intitulada *Contos da Carochinha*. O livro foi escrito por Alberto Figueiredo Pimentel, e era composto por contos de diversos países adaptados para as crianças brasileiras.

Já em 1905, as produções para crianças e jovens ganharam características de um novo gênero: as histórias em quadrinhos. Muito comum nos Estados Unidos na época, as HQs ganharam versões brasileiras e fizeram sucesso no público infantojuvenil. A primeira publicação desse gênero se deu em 11 de outubro de 1905, intitulado *O Tico-Tico*, produzido por Luiz Bartolomeu de Sousa Silva. E mais à frente, em 1917, também foi criado o jornalzinho infantil *O Polichinelo*, também composto por histórias em quadrinhos.

Também é preciso mencionar as contribuições do escritor maranhense Viriato Correia, que, assim como outros escritores da época, demonstrava grande preocupação em produzir literatura para crianças. Como exemplos de seu trabalho, pode-se citar a

coletânea *Era Uma Vez* (1908), que reunia contos estrangeiros e brasileiros, e o livro *Cazuza* (1938), sua obra de maior repercussão na literatura infantojuvenil brasileira.

Percebe-se que é na segunda metade do século XIX que a literatura infantojuvenil passa a ser produzida para outros fins que não seja unicamente para instruir os alunos da educação primária. As produções passaram a ter um caráter mais prazeroso do que apenas ler para adquirir conhecimentos e valores já estabelecidos. A partir daí, surge uma figura crucial para a formação da literatura infantojuvenil brasileira: Monteiro Lobato. Escritor que, embora não escrevesse utilizando elementos da Ficção Científica (gênero aqui analisado), aventurou-se pela Ficção Especulativa, que abrange elementos tanto da FC como da Literatura Fantástica. Sendo assim, Monteiro Lobato será considerado mais à frente, quando for traçado um breve panorama histórico da Ficção Científica Brasileira.

## Literatura Infantojuvenil Brasileira no século XX

Por estar em constante movimento, a literatura sempre acompanha a história, e muitas vezes sofre mudanças na forma de ser produzida. E não foi diferente durante o século XX. Os avanços tecnológicos e científicos, bem como a disseminação dos meios de comunicação não só foram (e têm sido) pauta de discussões na área de psicologia, educação e política, como também passaram a fazer parte do enredo de várias produções literárias, mais especificamente da Ficção Científica.

Até meados da década de 1960, o teatro infantil e as histórias em quadrinhos ainda eram muito produzidas no Brasil. Porém, assim como houve mudanças no modo de as pessoas viverem e se comunicarem por conta das novas tecnologias, os escritores do século XX passaram a adotar uma postura mais experimentalista, questionadora e inquieta, conforme aponta Coelho (1985). A

criança das histórias em quadrinhos que, muitas vezes, era retratada como a “criança que nunca deixa de ser criança”, agora ia dando espaço para uma reflexão “[...] que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive [...]” (COELHO, 1985, p. 214).

Uma consciência crítica passava a estar mais presente nas obras literárias das décadas de 1970/1980. Os escritores pretendiam retratar em suas obras que havia uma mudança ocorrendo na sociedade, questionando também os valores sobre os quais nossa sociedade estava assentada. Além disso, os elementos que compõem uma obra literária também sofreram mudanças. Como exemplo, pode-se citar o elemento “personagem” que, diferente do período do Romantismo (séculos XVIII e XIX), não assumia uma “dimensão de superioridade”, mas “[...] se incorpora no grupo-personagem. A tendência é valorizar a ‘patota’ o ‘bando’, a personagem coletiva.” (COELHO, 2000, p. 152). Percebe-se, então, uma mudança na estrutura da narrativa como um todo.

Já no que diz respeito ao tipo de narrativa, era cada vez mais comum a produção de romance policial, sentimental e ficção científica, que abordavam os diversos tipos de aventuras e instigavam o senso crítico do grupo juvenil. O tempo era variável, podendo apresentar marcas da época na qual acontecia a história, bem como “[...] indeterminado ou mítico (situando os acontecimentos fora do nosso tempo)” (COELHO, 2000, p.153). Este último aspecto estava muito presente nas obras de ficção científica, com viagens no tempo tanto para o futuro, como para o passado.

Em relação ao teor das obras literárias do século XX, Coelho menciona ainda algumas tendências que passaram a ser mais abordadas pelos autores. A título de exemplo, pode-se citar o realismo crítico, que se tratava de obras atentas à realidade social e cuja matéria literária é orientada ou filtrada por uma perspectiva político-econômico-social. Outra tendência dos autores era abordar o realismo humanitário, que diz respeito ao “[...] convívio humano,

dá ênfase às relações afetivas, sentimentais ou humanitárias.” (COELHO, 2000, p. 157). Também era comum as obras da época refletirem o “maravilhoso científico”, que se tratava de “Narrativas que se passam fora do nosso espaço/tempo conhecidos [...]” (COELHO, 2000, p. 159). Nessa linha, também pode-se incluir produções que permeavam a literatura fantástica, como no caso dos livros escritos por Monteiro Lobato.

Pensando nisso, no próximo tópico optou-se por explorar o início da Ficção Científica Infantojuvenil no Brasil, incluindo as contribuições de Monteiro Lobato, Fausto Cunha e Wilson Rocha para a construção desse gênero.

### A Ficção Científica Infantojuvenil Brasileira

O conceito de Ficção Científica no qual esta pesquisa se baseia leva em consideração alguns aspectos muito comuns nesse gênero e, assim como Elizabeth Ginway, em sua obra *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro* (2005), leva-se em conta a “Inconografia” de Gary K. Wolfe (1979), que diz respeito aos ícones característicos da FC. Sendo assim,

[...] Certos “ícones” recorrentes – o robô, o alienígena, a espaçonave, a cidade e a terra devastada (wasteland)- para usar a terminologia de Wolfe, são tomados como indicadores mais confiáveis da filiação de um texto ao gênero” (GINWAY, 2005, p. 14)

Além desses ícones, muitas produções de ficção científica apresentam em sua narrativa o encontro entre o conhecido e o desconhecido, e “[...] exploram a mesma situação de semelhança e estranheza: o homem e o robô; o homem e o computador; o homem e o super-homem [...]”, conforme aponto o crítico Bráulio Tavares (1992, p. 14). Geralmente, isso se dá quando um personagem chega a um mundo diferente, ou viaja a um tempo que não é o seu.

Esse gênero literário também apresenta um enredo repleto de perigos e desafios vividos por seus personagens principais, aliás “[...] a FC também cultiva o espírito heroico, aventureiro, de grandes perigos e gigantescas batalhas [...]” (TAVARES, 1992, p. 14). É o caso, por exemplo, da obra *A Guerra dos Mundos* (1898) do escritor britânico George Wells.

Também é possível afirmar que a FC está inserida no universo da Ficção Especulativa, que abrange toda produção literária que faça uso de “especulação” a respeito de uma realidade diferente da nossa. Sendo assim, a Ficção Especulativa abrange não só a Ficção Científica como outros gêneros: o fantástico, o horror, a fantasia e o realismo maravilhoso. Como afirma o crítico Roberto de Sousa Causo (2003):

Trata-se de um efeito básico da ficção especulativa – a construção de uma realidade que é ao mesmo tempo próxima e distante da percepção do leitor, de modo que a sua percepção crítica possa ser recuperada. Em essência, uma realidade alternativa por meio da qual o leitor acessa a sua própria realidade de modo renovado (CAUSO, 2003, p.33)

Tendo esse conceito como base, pode-se dizer que as produções brasileiras que se encaixam nesse perfil literário começaram a ganhar um pouco mais de espaço no início do século XX, com o escritor Monteiro Lobato que, utilizando aspectos da Fantasia, conquistou o público infantojuvenil.

Monteiro Lobato preocupava-se com os rumos da literatura brasileira, pois até então os livros de leitura (mencionados no capítulo anterior), utilizados para fins didáticos, eram basicamente o que as crianças tinham como referência nessa área. Por isso, ele se propôs a modificar essa realidade, escrevendo histórias que realmente prendessem a atenção das crianças e jovens e que os fizessem raciocinar por meio de outras realidades.

Em 1920, o autor lançou, então, seu primeiro projeto: *A Menina do Narizinho Arrebitado*. A partir daí, Monteiro Lobato passava a conquistar cada vez mais os pequenos leitores, e de acordo com Coelho (1985) isso se deu em grande parte porque:

[...] eles se sentiam identificados com as situações narradas; sentiam-se a vontade dentro de uma situação familiar e afetiva, que era subitamente penetrada pelo maravilhoso ou pelo mágico, com a mais absoluta naturalidade. (COELHO, 1985, p.187)

As obras escritas por Lobato marcam até hoje a literatura infantojuvenil brasileira, sendo muitas adaptadas para a televisão, dentre elas podemos citar: *Fábulas e o Marquês Rabicó* (1922); *A Caçada da Onça* (1924); *As Reinações de Narizinho* (1931) e o *Pica-Pau Amarelo* (1939).

Seguindo na mesma linha da ficção especulativa de Monteiro Lobato, temos o escritor ficcionista Jerônimo Monteiro, considerado por muitos como o “Pai da Ficção Científica Brasileira”, não por tê-la criado em nosso país, mas por tê-la popularizado e incentivado a sua produção em território nacional. Como menciona o autor e escritor de FC Bráulio Tavares:

Foi com Jerônimo Monteiro que começou a existir no Brasil uma ficção científica nos moldes dos EUA. Com ele, a FC brasileira desligou-se do mainstream, ou literatura propriamente dita, e passou a existir como universo literário à parte, obedecendo a regras próprias e dialogando com um público especializado. (TAVARES, 1992, p. 64)

O personagem que marcou o início de suas produções de FC foi Dick Peter, em *As Aventuras de Dick Peter* (1937). As histórias narravam as aventuras de um detetive que, muitas vezes, resolvia os crimes “[...] com grande auxílio da ciência, da tecnologia ou de poderes paranormais.” (CAUSO, 2003, p.289). Porém, antes de se consagrar como escritor de ficção científica, Jerônimo Monteiro já escrevia histórias de fantasias e mundos encantados para o público infantojuvenil.

Dentre as obras que escreveu para crianças e adolescentes, pode-se citar *O Homem da Perna Só* (1943), *O Palácio Subterrâneo das Antilhas* (1943), *Viagem ao País dos Sonhos* (1949). Esses livros eram marcados por narrativas que misturavam o real com a fantasia e, segundo Renato Pignatari Pereira, “[...] buscando levar as crianças a uma espécie de universo encantado.” (PEREIRA, 2019, p.66).

Outro autor e crítico literário essencial para a Ficção Científica Brasileira foi Fausto Cunha, que estreou no gênero em 1960, com a coletânea de contos de FC *As Noites Marcianas*. Mas foi em 1974 que ele publicou o que viria a ser considerada a primeira obra de ficção científica para crianças e jovens no Brasil. Com o título “O Lobo do Espaço”, inicialmente era um dos contos de *Noites Marcianas*, sendo adaptado posteriormente para livro infantojuvenil. Suas contribuições para a FC brasileira foram tão significativas que em 1984 foi criado o prêmio Fausto Cunha, pelo Clube de Ficção Científica Antares.

Ainda na década de 1980, é lançado o livro *Os Passageiros do Futuro*, obra de análise desta pesquisa. Publicado em 1987, o livro foi escrito pelo autor, diretor e roteirista de teatro, cinema e televisão Wilson Rocha, que dedicava a maior parte de suas produções para crianças e jovens. Suas obras também eram dotadas de elementos do fantástico. Como exemplo, pode-se citar as aventuras vividas pelo personagem João Felipe, que no livro *Um Gnomo na Minha Horta* (1993) se torna amigo de uma criatura mágica que realiza desejos.

Dentre o acervo que deixou para a literatura infantojuvenil, pode-se mencionar *O Roubo dos Botões iônicos* (1993); *O Filho das Estrelas* (1989); *O Fabricante de Terremotos* (1995) e *Os Passageiros do Futuro* (1987), sendo um dos poucos livros de ficção científica brasileira para crianças e adolescentes produzidos no século XX.

Nessa obra, Wilson Rocha aborda temas relacionados aos impactos negativos dos avanços tecnológicos no meio ambiente e sobre o público infantojuvenil, tratando de forma implícita de

questões como desmatamentos, o distanciamento das pessoas por conta da tecnologia e as possíveis consequências da presença cada vez mais comum de computadores no meio educacional. Para melhor analisar esses aspectos da obra *Os Passageiros do Futuro*, dedicou-se o próximo tópico para uma análise crítico-literária.

*Os Passageiros do Futuro: As contribuições de Wilson Rocha Para a Construção da FC Infantojuvenil Brasileira.*

O livro *Os Passageiros do Futuro* traz uma narrativa que retrata crianças e adolescentes como pessoas “bioenergéticas”, ou seja, superdotadas e com habilidades muito à frente do nosso tempo: leitura de pensamentos, capacidade de se teletransportar, aptidão para realizar cálculos que até o século atual nem mesmo cientistas renomados conseguem fazer, como se pode perceber neste trecho da obra, quando o narrador apresenta os principais personagens:

B-Hor, por exemplo, é hipercerebral, com uma capacidade incrível de raciocínio e dedução, fruto de sua extrema rapidez e facilidade para assimilar informações e transformá-las em conclusões lógicas e práticas. Seu inseparável amiguinho Plick é aparentemente um menino frágil, mas se destaca dos outros pela propriedade que seu corpo tem de fornecer qualquer tipo de energia, capaz de movimentar máquinas e aparelhos, o que faz dele uma espécie de gerador. A encantadora Thera, colega dos dois, desenvolveu em si própria, a partir de sua preferência pelos estudos de entomologia, uma extraordinária capacidade de mimetismo — isto é, como os insetos que se defendem mudando de forma e de cor, Thera também consegue adaptar-se ao meio ambiente, transformando-se e tornando-se igual a outras coisas, e mesmo pessoas. (ROCHA, 1987, p. 5).

É nesse meio que se encontra Delon, um adolescente entre 12 e 14 anos, no auge de seu amadurecimento social, emocional e psicológico. É a partir desse personagem que analisaremos como a obra reflete o que muitos adolescentes estão sujeitos a sofrer devido à constante dependência da humanidade em relação às suas próprias invenções tecnológicas: vício em tecnologia, dificuldades em demonstrar determinadas reações emotivas inerentes ao ser humano, falta de interação de qualidade com amigos, familiares, colegas de escola e professores, bem como com o meio ambiente de forma geral.

A adolescência é um período de transição natural, e muitas vezes turbulenta, marcado por mudanças físicas, emocionais e psicológicas na vida da criança. É nessa fase que processos como a crise de identidade, tentativa de pertencer a um grupo, construção de sua própria imagem e busca pela emancipação aparecem de forma intensa, sendo muitas vezes encarados como atos de rebeldia. Além disso,

A adolescência é, sobretudo, uma fase da vida marcada por uma crise de valores. Há uma ruptura com o passado, posto que o contato com a sociedade irá fazer com que os adolescentes e as adolescentes percebam as contradições presentes na família e na própria sociedade. Diante dessa realidade, surge a necessidade de questionar os valores, avaliando-os, para que novos posicionamentos, a partir de sua própria realidade, possam ser assumidos e construídos. (SOUSA FILHO, 2020, p. 26)

É assim que o professor e pesquisador Sousa Filho se refere à adolescência em seu livro *Adolescentes em busca de sentido: logoterapia e aconselhamento* (2020). E suas palavras refletem a realidade de uma fase transitória, de amadurecimento e, muitas vezes, turbulenta.

Em *Os Passageiros do Futuro*, Delon, o protagonista, é um exemplo dessa personalidade impulsiva e aventureira. Isso fica evidente quando, num momento em que tentava persuadir seus

amigos a uma aventura, foi descrito da seguinte forma: “Ninguém entendeu o que Delon pretendia com aquela insistência. Mas, como já conheciam o temperamento aventureiro do amigo, previram que algo de emocionante estava para acontecer” (ROCHA, 1987, p. 8). O garoto, por ser extremamente curioso e gostar de experiências emocionantes, às vezes era até mal interpretado e outros pais diziam que ele tinha cara de rebelde.

A pesquisadora Sandra Regina Godoy, em seu estudo intitulado *A percepção da família diante da vulnerabilidade do adolescente na era digital* (2018), analisa os impactos da tecnologia que, dentre outros perigos presentes no mal uso da tecnologia, cita o vício de celulares e internet como os hábitos que mais prejudicam as crianças e os adolescentes. Segundo ela, as facilidades e comodidade promovidas pelas tecnologias digitais permitem às crianças e adolescentes o acesso a uma gama de recursos tecnológicos. Porém, esses usuários:

[...] estão propensos a utilizar destas ferramentas de forma negativa. Muitos acordam com seus celulares na mão e só o deixam quando dormem e muitos passam a noite na internet, conectados com as redes sociais. É desta maneira que muitos jovens se perdem entre o eu real e o eu cibernético, pois ficam expostos e confusos. Neste universo, os adolescentes ficam propensos ao vício, devido a necessidade de explorar e buscar novidades. O problema é parecido com a dependência de drogas, pois envolve o mesmo centro de recompensa e de descarga de dopamina, química do prazer. (GODOY, 2018, p. 35).

Essas palavras de Godoy (2018) refletem algo cada vez mais comum entre as pessoas: a necessidade de estar o tempo todo cercado por aparelhos tecnológicos. E essa dependência tem sido cada vez mais uma realidade presente não só no público adulto, mas também no grupo infantojuvenil, na medida em que os aparelhos tecnológicos, tais como celulares, videogames e tablets, acompanham o seu dia a dia, muitas vezes desde a hora de acordar.

Essa questão foi antecipada por Wilson Rocha, quando em determinado momento da obra o narrador mostra que Delon se sente “[...] impaciente, revoltado com todo aquele atraso, e saudoso dos confortos do ano 3000, Delon sentiu raiva do vermelho [...]” (ROCHA, 1987, p. 78). Isso porque, muito diferente de 1987, no ano 3000 ele vive cercado de tecnologia avançada, sendo que até para se deslocar de um lugar para outro as pessoas não precisam fazer esforço, pois o teletransporte facilitava o deslocamento.

Considerando também as contribuições do especialista em dependência digital Cristiano Nabuco Abreu (2016), percebe-se que, além do vício, o uso excessivo e mal administrado de recursos tecnológicos tem aumentado a procura por tratamento psiquiátrico e psicológico em clínicas e escolas. Segundo ele, o descontrole no uso de recursos tecnológicos pode contribuir para o desenvolvimento de comportamentos inadequados e desequilíbrio emocional e psicológico (ansiedade, depressão, irritabilidade), pois o cérebro do adolescente ainda não está amadurecido funcionalmente.

Além disso, o adolescente também pode apresentar dificuldades para se relacionar com outros, pois a comunicação por meio digital não envolve o contato pessoal. Aliás, “[...] a tecnologia, ao mesmo tempo em que nos conecta, também nos isola.” (GODOY, 2018, p. 50). Esse aspecto também é perceptível na narrativa de *Os Passageiros do Futuro* quando, ao observar as pessoas do século XX, Delon se surpreende com o fato de as pessoas conversarem, sorriem e fazerem uma refeição de forma descontraída. Espantado, “Delon notou que tudo era muito alegre e descontraído. Também, todos ali eram jovens. Mas não jovens tão sérios quanto os de 3000 [...]” (ROCHA, 1987, p. 35).

Nesta discussão recorreremos também às contribuições dos estudos de Vygotsky no que diz respeito à relevância dos relacionamentos interpessoais no contexto educacional, pois a obra *Os Passageiros do Futuro* tem como ambiente central de seu enredo uma escola comandada por um robô (Grande Bolha) o que torna evidente

a percepção do autor quanto aos perigos ou efeitos desastrosos dos avanços tecnológicos desenfreados para com as relações interpessoais.

A obra retrata ainda uma realidade muito comum em muitas escolas atuais: uso descontrolado de dispositivos eletrônicos (como celulares e tablets) em sala de aula, ensinamentos a distância que muitas vezes abordam apenas vídeos previamente gravados ou atividades virtuais sem interação com outros alunos, enfim, um processo em que o professor e o colega de classe lentamente vão sendo substituído por aparelhos tecnológicos. Como se percebe nesta descrição:

Não havia contato direto com professores, personalidades eminentíssimas, que passavam seus ensinamentos aos programadores do GLS, os quais, por sua vez, abasteciam a Grande Bolha com as últimas novidades culturais e científicas. A partir daí, as crianças aprendiam por si próprias, através de instrumentos acoplados ao núcleo do supercomputador. (ROCHA, 1987, p. 6)

O risco nesse processo apresenta-se no fato de que substituir professores por educadores artificiais priva as crianças da convivência com o afeto, interação social, oportunidades de demonstrar respeito e generosidade, entre outras características humanas impossíveis de ser demonstradas de forma plena e real por uma máquina. Além disso, uma educação robotizada e sem interação humana nada mais é do que uma via de mão única, em que a criança é controlada e instruída de forma mecânica, podendo mais tarde se tornar um adulto inseguro, sem emoções e sem empatia, algo que se constrói por conviver com outras pessoas.

Na escola futurista de Delon, além de não haver troca de conhecimento entre professor-aluno, brincadeiras foram substituídas por regras, e a única relação existente é entre o aluno e o computador, sendo que este último “[...] não dava aos aprendentes nenhuma chance de brincar despreocupadamente [...]. Hoje, no ano 3000, só a sabedoria importa.” (ROCHA, 1987, p. 5).

Esse contexto em que as interações professor-aluno e aluno-aluno deixam de ser o foco do processo educacional e a tecnologia passa a ser o centro das atenções pode prejudicar o desenvolvimento de habilidades sociais essenciais para o bom relacionamento com outros. Aliás, como explica Vygotsky (1991a), o processo de aprendizagem advém do compartilhamento de conhecimento entre sujeitos e das interações sociais. Segundo ele, o processo de formação da mente humana envolve:

- a) Uma operação que inicialmente representa uma atividade externa - é reconstruída e começa a ocorrer internamente. (...)
- b) Um processo interpessoal - é transformado num processo intrapessoal. Todas as funções no desenvolvimento da criança aparecem duas vezes: primeiro, no nível social, e, depois, no nível individual; primeiro, entre pessoas (interpsicológica), e, depois, no interior da criança (intrapicológica). (...)
- c) A transformação de um processo interpessoal num processo intrapessoal - é o resultado de uma longa série de eventos ocorridos ao longo do desenvolvimento. (VYGOTSKY, 1991a, p. 64)

Sendo assim, fica claro que as áreas de estudo educacionais, psicológicas e sociais têm muito a contribuir para a discussão proposta por este projeto. E essas contribuições serão essenciais para melhor compreendermos o alerta que Wilson Rocha retratou em *Os Passageiros do Futuro*: a tecnologia veio para auxiliar e facilitar as nossas atividades diárias, não para controlar nossas vidas, nossas crianças e nossos adolescentes.

### Considerações finais

A partir da análise aqui proposta, é possível perceber o caráter reflexivo e, por vezes, antecipatório do gênero Literário Ficção Científica. Esses aspectos são refletidos por Wilson Rocha (1987) na obra *Os Passageiros do Futuro*, quando ele apresenta em sua

narrativa um mundo futurista, com jovens e crianças enfrentando realidades tecnológicas que, atualmente, já são motivos de precaução e discussão por especialistas da educação, psicologia e sociologia.

O personagem principal, Delon, um adolescente entre 12 e 14 anos, representa essas reflexões quando na obra ele é retratado como um jovem apegado às evoluções tecnológicas, com dificuldades em expressar algumas emoções e imerso em um meio educacional cuja interação e aprendizagem se dá com um robô.

Além disso, Wilson Rocha apresenta o contraste entre uma realidade extremamente evoluída (anos 3000) e outra com a tecnologia ainda ganhando maior espaço na sociedade (ano 1987). Isso se dá quando na narrativa Delon viaja para o passado e sofre um choque com os atrasos do século XX. Ali, o personagem demonstra impaciência e saudosismo em relação às comodidades que a tecnologia de seu tempo o proporcionava. Por outro lado, Delon percebe que com a falta de grandes avanços tecnológicos a natureza é melhor preservada no século XX, as pessoas interagem mais, riem e conversam mais. Uma realidade perdida no seu século.

É perceptível como o autor Wilson Rocha propõe uma reflexão sobre aspectos que em 1987 já eram considerados e hoje, no século XXI, são ainda mais discutidos e ainda mais evidentes após avanços e evoluções numa sociedade cujo excesso de tecnologia tem agravado questões como relacionamentos humanos e preservação ambiental. Esse caráter antecipatório da Ficção Científica, encontrada na obra *Os Passageiros do Futuro*, incita maior atenção às discussões aqui apresentadas, bem como ratifica a relevância da FC enquanto produção literária que não só entretém, como também nos leva a refletir.

## Referências

ABREU, C.N. **Psicologia do Cotidiano**: como vivemos, pensamos e nos relacionamos hoje- Porto alegre: Artmed, 2016.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil, 1875 a 1950**. Editora UFMG: 2003.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infanto-Juvenil nas décadas de 70/80**. São Paulo: Quíron, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil**: Teoria, Análise, Didática. São Paulo: Moderna, 2000.

GINWAY, M. Elizabeth. **Ficção científica brasileira**: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro. Trad. Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

GODOY, Sandra Regina Martins Ferreira. **A percepção da família diante da vulnerabilidade do adolescente na era digital**. UNIFATEA, 2018.

HALL, G. S. (1904). **Adolescence**: Its psychology and its relations to physiology, anthro-pology, sociology, sex, crime, religion, and education (Vols. I & II). New York: D.Appleton & Co.

MONT'ALVÃO Júnior, Arnaldo Pinheiro. As definições de ficção científica da crítica brasileira contemporânea. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, 38 (3): 381-393, set.-dez. 2009. Disponível em: [http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL\\_V38N3\\_30.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_30.pdf). Acesso em: 26/10/2020

PEREIRA, Renato Pignatari. **Brasil Especulativo**: Ciência e Brasilidade na Ficção de Jerônimo Monteiro. São Paulo: 2019.

ROCHA, Wilson. **Os Passageiros do Futuro**. Série Vagalume. Editora Ática: 1987.

SOUSA FILHO, Vicente Gregório de. **Adolescentes em busca de sentido: logoterapia e aconselhamento.** Curitiba: Appris, 2020.

TAVARES, Braulio. **O que é ficção científica.** São Paulo: Brasiliense, 1992.

TAVARES, Braulio. **Fantastic, Fantasy and Science Fiction Literature Catalog.** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1992.

VYGOTSKY, L.S. **A formação social da mente.** 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991a.

A MANIFESTAÇÃO DO INSÓLITO NA OBRA  
*OS CROCODILOS*, DE ASSIS BRASIL:  
DESMASCARANDO OS MONSTROS MORAIS

Soraya de Melo Barbosa Sousa<sup>1</sup>

Entrar no universo de produção de Assis Brasil, com sua diversidade temática, genérica e de técnicas e experimentações literárias é um desafio para o leitor contemporâneo. Analisar sua produção também no viés da literatura fantástica e suas mais recentes concepções como a presença do insólito nas obras é o que objetiva este estudo. O foco é o romance *Os crocodilos* que faz parte do ciclo do terror, denominação dada pelo próprio autor ao conjunto de obras que tematizam a situação vivida pelo homem do século XX, diante das adversidades da vida e das amarras sociais a que ele se prende para sobreviver ao caos instaurado pelos sistemas políticos e econômicos que fazem apologia ao individualismo e ao domínio dos mais fortes sobre seus semelhantes.

Toma-se como fundamento o que diz Todorov (1975) sobre a impossibilidade de uma obra ser classificada num único gênero, e considerando-se a possibilidade de se atribuir diversas categorias a essa obra, propõe-se analisar o romance, na sua “carga de modernidade” trazida por escritores latino-americanos (Schwartz, 1981, p. 68), quanto às concepções mais recentes sobre a literatura fantástica, enfatizando-se como o insólito se manifesta na tessitura da obra e na sua recepção pelo leitor deste século. Entende-se neste estudo o insólito como uma característica da contemporaneidade: “a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, (...)”

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA e Professora Adjunta do Curso de Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. E-mail: sorayademelo@yahoo.com.br

para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos” (ROAS, 2014, p.67).

França (2012) em estudo sobre um corpus de obras brasileiras que podem ser incluídas na noção de literatura do medo, analisa-as com base em três fontes do sofrimento no ser humano, segundo a teoria freudiana, tais sejam: as ameaças vindas da natureza; as emoções causadas pela angústia existencial do homem sobre sua finitude; e os temores relacionados à imprevisibilidade das ações do “outro, a violência e a crueldade do ser humano, fonte constante de um mal que é ainda mais terrível pela sua aleatoriedade (p. 188). Para o pesquisador esta última fonte exemplifica, de forma mais recorrente, a construção do medo: o medo do outro, sendo mais frequentes os “monstros morais” do que os sobrenaturais. Ou seja, os personagens referidos como monstruosos consistem, muitas vezes, em seres que transgridam limites culturais – encarnações do medo causado pelo outro:

Ao corporificar diferenças culturais, políticas, raciais, econômicas, sexuais, religiosas, o ser monstruoso funciona como um ‘outro’ dialético. Nessa condição de ‘diferença’ encarnada, o monstro funciona como um alerta contra os riscos de ultrapassar as fronteiras da normalidade – uma advertência aos que ousam se aventurar para além do socialmente aceitável. Cruzar os limites pensa Cohen, pode significar tanto arriscar-se a se tornar vítima do monstro quanto vir a se tornar um (FRANÇA, 2012, p.192).

Para ele essa arquitetura do medo na ficção envolve diversos aspectos estruturais da narrativa como o narrador, o tempo, o espaço, o enredo. Desses elementos, dois ganham destaque: a construção dos personagens e a arquitetura do espaço ficcional. Este último exerce um papel importante na produção dos efeitos de sentido por parte do leitor: “o ambiente não apenas emoldura os personagens e suas ações, mas é também uma fonte de significado

e valor. Para o leitor de literatura, as passagens descritivas realizam, com palavras, o modo pelo qual o mundo narrado é visto por aquele que narra” (FRANÇA, 2013, p. 67).

Garcia (2013) afirma que a teoria e a crítica literária vêm salientando a importância da manifestação do insólito ficcional no sistema literário fantástico como categoria discursiva ou genológica. Com esse olhar analítico, ele apresenta como ponto pacífico entre os teóricos que a irrupção do insólito instaura uma nova ordem que rompe com as convenções aceitas ou defendidas por uma ordem vigente construída e mantida em determinado tempo e espaço social. Esse traço da narrativa manifesta-se na construção de qualquer uma das suas categorias tais como personagens tempo, espaço e as ações dos personagens, interferindo na e para a sua produção e recepção da obra literária, a qual deve ser vista em relação ao todo em cada tempo e lugar e, no ato da leitura. Sobre essa recepção da obra, Gama-khalil (2012), baseando-se em Furtado (1980) e Todorov (1975) afirma que:

Um dos principais motores para a hesitação do leitor, diante do mundo por ele lido ou para a ambiguidade instaurada na narrativa é a forma como os espaços narrativos aparecem organizados, sendo essa organização em muitíssimos casos, a responsável pela consequente hesitação ou ambiguidade. Nesse sentido, acreditamos que a configuração dos espaços ficcionais define em grande escala a densidade dos efeitos de sentido gerados pela narrativa fantástica, de forma a torná-la mais aberta e plural. (p. 32).

Nessa perspectiva, busca-se analisar a inserção do insólito na tessitura da trama da obra *Os crocodilos* como elemento desencadeador da ordem vigente e os desdobramentos sugeridos pelas ações das personagens, pela função do espaço ficcional e pelas marcas textuais como indicadores da presença dos monstros morais. O que nos faz questionar as verdades instituídas na sociedade que provocam no homem a sensação do caos em que vive.

## O Autor e o Ciclo do Terror

Francisco de Assis Almeida Brasil nasceu em 18 de fevereiro de 1932, em Parnaíba, Piauí, faleceu em 28 de novembro de 2021. Desde 1970, viveu profissionalmente como escritor, produzindo obras, inclusive para o público infantojuvenil, até sua morte. Foi crítico literário durante o regime de ditadura militar, no Brasil, de 1956 a 1976, no suplemento dominical do Jornal do Brasil e no Jornal Tribuna da Imprensa, além de ter lecionado técnica de jornalismo, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escreveu mais de 100 livros, igualando-se a Carlos Castelo Branco e Josué Montello, quanto ao número de livros publicados e, por isso, recebeu, em 2004, o Prêmio Machado de Assis pela Academia Brasileira de Letras.

Sua produção literária é dividida em sete enfoques: a tetralogia piauiense; os ciclos do terror; o quarteto de Copacabana; romances históricos; trilogia teocrática; poesia brasileira (antologia poética; crítica e ensaios literários); e literatura infantojuvenil. Sua grande experimentação literária se dá com os ciclos que trazem uma concepção temática, mas com processos técnicos diferentes para cada obra. O ciclo do terror, de onde sai a obra aqui analisada, apresenta o homem em suas relações com a morte, com o seu cotidiano caótico, além de enfrentar as relações entre poder e opressão que cerceiam a sua liberdade. Com as obras desse ciclo ganhou os seguintes prêmios: Prêmio Walmap/Menção Honrosa, em 1971, com a obra *Deus, o sol, Shakespeare*; em 1975, com a obra *Os que bebem como os cães* recebeu os prêmios Walmap – 1º lugar -, e o Prêmio Joaquim Manoel de Macedo, da Secretaria de Cultura de Niterói; em 1973, recebeu o Prêmio Clube do Livro, com a obra *O aprendizado da morte*; e, em 1982, o Prêmio Coelho Neto da Academia de Letras, com a obra *Os crocodilos* (SOUSA, 2008).

## Desmascarando os monstros morais

O romance *Os crocodilos*, de autoria de Assis Brasil, traz uma realidade considerada comum, cotidiana de uma cidade, apresentando a nós<sup>2</sup>, leitores, aspectos verossímeis sobre a história de cinco pessoas as quais seguem suas vidas corriqueiras e são surpreendidas com um evento insólito que os levará a uma total desestabilidade sobre suas vidas, seus sentimentos e suas percepções acerca do homem e de suas relações com o outro na sociedade.

A narrativa tem início com a apresentação do primeiro personagem, um executivo bem-sucedido no trabalho, na vida social e familiar, preparando-se, como de costume, para mais um dia de trabalho, fazendo o mesmo percurso de todos os dias até a firma:

Saiu de casa bem cedo, como de costume.

O tempo estava meio encoberto e o ar abafado, mas respirava desenvolto, livre, com otimismo para enfrentar um novo dia.

(...)Tomara o seu suco de laranja, dois ovos mexidos, café-com-leite e torradas. Aprendera a se alimentar melhor pela manhã – o começo de um novo dia, o deflagrar de novos problemas e ideias. Ter novas ideias em sua carreira era importante. Pensar, o seu lema e de seus companheiros, de manhã à noite.

(...)

Tinha uma leve sensação de felicidade naquela manhã: os filhos saudáveis e estudando, a mulher jovem e bela, o casamento equilibrado, a carreira em pleno progresso – como gerente de produção em breve teria a sua maior oportunidade na vida: passaria a vice-presidente da firma. (Brasil, 1980, p. 13, grifo do autor).

---

<sup>2</sup> A partir da análise será empregada a primeira pessoa como recurso dialógico de recepção da obra lida.

As convicções de Aderson (esse era seu nome) são apresentadas pelo narrador: “na sua linguagem interior, porém articulada, o mundo era um imenso mercado a conquistar e cada indivíduo uma peça da engrenagem que fazia as indústrias crescerem, o seu país se desenvolver e ficar mais rico e poderoso” (p. 14). Com essa visão sobre si e o sobre mundo o executivo vivia o seu dia a dia, até o momento em que, literalmente, o mundo se abriu a seus pés:

Repetindo o trajeto que fazia todas as manhãs – de casa ao estacionamento – carregava um pouco mais de ideias do que de costume. (...) De repente o vácuo a seus pés, se sentiu desamparado, caindo por um túnel escuro – **ainda pensou que sonhava, que tinha um pesadelo e tentava acordar, fugir da situação** – e não pôde dizer palavra ou esboçar um gesto ou gemido, na rapidez do acontecimento.

O baque surdo o deixou atordoado, não de todo fora de si – **não sonhava, isso era claro** – e logo começou a coordenar as ideias para saber o que lhe acontecera, porque estava ali naquele buraco escuro.

(...) E sentiu com um certo **sentimento de pânico, o primeiro sinal de terror**. (...) Não queria pensar no fato mais não podia fugir dele; havia caído num poço, um velho poço abandonado – um buraco enorme cheio de água poluída (lembrou-se da mulher) – e podia ver agora uma pequena réstia de luz lá em cima, por onde havia escorregado. (p. 15, grifo nosso).

As marcas textuais empregadas pelo narrador, garante-nos a certeza de que a queda no poço era um fato, embora o executivo tentasse fugir da situação que desestabilizava o seu dia, sugerindo a possibilidade de tudo não passar de um pesadelo. O que o leva a uma primeira hesitação sobre o que lhe pode suceder: “o primeiro sinal de terror”. Tentando ser racional “pois de seu comportamento, de seu discernimento, dependeria a sua própria vida” (p. 16), resolveu analisar o que lhe sucedera e, num discurso indireto livre, seus pensamentos são misturados à voz do narrador que nos antecipa um possível medo escondido em seu íntimo sobre o seu destino:

Um buraco meio encoberto pelo capim das bordas do poço, bem no caminho de sua casa para o estacionamento (...) – passara por ali centenas de vezes e se acusava agora por não ter previsto o desastre.

Ou previra?

Sim, sempre sentira algo ao atravessar o terreno baldio, **uma sensação de insegurança** (...) Mas não era só isso. Aquele acidente estava em sua vida e **tivera uma espécie de premonição**. Lera livros sobre a coisa: algumas pessoas podiam prever o futuro, ou senti-lo, ou sonhá-lo, e sabia agora por que não gostava de atravessar o terreno baldio: era o obstáculo em seu destino, a armadilha em que cairia um dia.

– O homem faz seu próprio destino. (p. 17, grifo nosso).

Obstáculo ou armadilha, tentou manter a calma, lembrando que o terreno baldio não era abandonado: “dia e noite havia um pequeno trânsito por lá: (...) vagabundos, trabalhadores um pequeno tráfego, o tráfico das criaturas sobreviventes. E esboçou mais uma vez um sorriso cúmplice, porque sentia que **dominava a situação**”. (p. 18). A narrativa segue, com o executivo sentindo que a sua salvação era questão de tempo, pois a família iria saber que não chegara à firma e que seu carro continuava no estacionamento. Passou a lembrar do filho, que era escoteiro e sempre lhe dava dicas de sobrevivência, apesar de seus 12 anos; das falas e verdades da mulher sobre a vida, a existência necessária de pobres que deveriam estar a serviço dos ricos: “Aderson, por que esse povo sofre tanto? Será destino? Deus quer assim uns pobres outros ricos? Uma amiga (...) disse que a **culpa é da sociedade** e achei que era besteira dela, se todos fossem iguais **como era que a gente ia passar sem empregada?**” (p. 41-42). A ideia de estar no fundo do poço que, a princípio, causava-lhe um certo terror, era agora banalizada e como controle da situação, pensava no lugar que ocupava na pirâmide social. Também lembrava das conversas e conselhos de seu patrão:

**O olhar diabólico, penetrante**, à procura de algo novo que pudesse ser veículo de venda e de lucro. – Aderson (...) imagine uma coisa: você está voando para Manaus e, no meio da floresta o avião cai. Se você estiver psicologicamente preparado se salvará, e será **uma grande publicidade para a firma**.

Pensava apenas na firma, na promoção, nos bons resultados dos empreendimentos, e não vacilava em misturar trabalho com viagem de negócios. Uma pústula, sabia agora. **Um rato**. (p. 47-48, grifo nosso).

Tudo em sua vida era medido e seguia as regras para ser bem-sucedido e garantir seu espaço e de sua família na grande engrenagem social. Somente após as horas passarem e se perceber sozinho e com uma possibilidade de não ser encontrado, iniciam-se as reflexões sobre suas práticas e suas relações com os outros, durante toda sua vida. Ao longo das 55 páginas (das 116 do romance), a narrativa contempla as evocações do executivo sobre sua vida passada, o presente e o possível futuro que vislumbrava, se saísse daquele poço. Essas evocações são apresentadas pelo narrador, numa longa sequência de flashbacks para marcar o tempo narrativo de apenas um dia: “a nesga lá no alto já quase desaparecera. Um dia inteiro sustentado pelos pensamentos. Como vou passar toda uma noite de pé e atolado na lama?” (p. 50). Nós leitores, somos levados pela voz do narrador que, a todo instante, amalgama-se com os pensamentos do executivo, criando, numa espécie de empatia, um clima de angústia por não vermos, juntamente com o personagem, uma saída para aquela situação.

Nesse processo de sobrevivência, Aderson recordou o tempo de serviço militar e os ensinamentos do sargento sobre como agir numa situação de guerra ou de alerta: “**a única coisa que tinha a fazer era equilibrar o corpo**, ora do seu lado direito, ora do lado esquerdo” (p. 24, grifo nosso). E com essa certeza, numa atitude de sobrevivência, resolveu tomar a água do poço e usar a sua pasta 007, presente de sua mulher, como apoio para seu corpo cansado:

Sorriu e segurou a pasta com mais firmeza: ela estava intacta em sua mão, o **couro de crocodilo** impermeável e brilhante. E, acostumado a associações no seu mundo de publicidade, teve um pensamento que achou inteligente e perigoso: **a pasta voltava ao pântano, para cumprir algum desígnio.**

– Meu bem – a mulher gritava. – Esta pasta é de couro de crocodilo dos Estados Unidos. Você sabe, daqueles pântanos, acho que é da Flórida, são uns bichos maiores do que os brasileiros. (p.18-19, grifo nosso).

(...) Colocou a pasta em posição vertical no fundo do poço, encostada na parede, no lado que achou mais sólido e experimentou se sentar. (...) Agora tenho um apoio cômodo, a pasta que **viera de um pântano longínquo, para servir a um destino** (p.51, grifo nosso).

A pasta de crocodilo traz para o personagem uma hesitação: a pasta voltava para seu *habitat* natural, o poço é associado ao pântano, lugar de perigo e de aspecto tenebroso e traz para os leitores uma inferência sobre o futuro do personagem, bem como uma lógica do destino (?) Para Gama-Khalil (2012) nas narrativas de cunho fantástico o espaço ficcional incita o leitor a reler o seu espaço real, a partir de sua visão sobre esse espaço irreal e insólito em que, por meio do estranhamento, ocorrem as reflexões sobre as suas práticas cotidianas, isto é, o ilógico torna-se uma ponte para o lógico ou cotidiano. Esse ambiente insólito provocado pelo espaço também provoca nos personagens um movimento de reflexão e de revisão sobre sua vida, suas relações com os outros.

O executivo vê-se pelo lado do avesso: “por que tudo me parece tão claro agora? **Estou tirando a máscara**, que sempre senti em meus atos, na atitude dos outros. Estou me confessando? Para quem? Então senti ainda longinquamente, que estava sendo castigado” (p. 34, grifo nosso). Ele segue essas memórias, revelando que sempre sentiu remorso por não ter ido ao enterro da mãe religiosa, a qual afirmava que o destino de todos era o sofrimento e

a morte. Essas lembranças nos são apresentadas pelo narrador, num insistente discurso indireto livre, como ecos de vozes que povoam a mente do executivo provocando-lhe um processo de julgamento de si mesmo, quanto às suas omissões diante dos outros e da sociedade:

**As paredes têm um eco estranho.** As vozes vêm de algum lugar. Mas por que tenho de me lembrar de tudo? Ou não tenho?

O passado: minha mãe, eu menino, minha mulher e meus filhos – **as coisas que disseram há anos e que estão agora aqui comigo**, o meu passado presente, o meu futuro passado, como se eu corresse para trás.

Não, não, hoje agora, aqui **ante o destino imprevisto e ingrato**, sou o meu passado e o meu presente e o meu futuro: **uma revelação da consciência** – a afirmação na mente de um corpo assimétrico.

Por que devo me importar com a passagem distante se **estou diante de uma verdade, estreita e decisiva?** (grifo nosso).

Não eram pessoas ou máquinas a persegui-lo, era ele próprio; anos, atitudes, coisas omitidas e cometidas, a correrem com ele, passo a passo. (p.37-38, grifo do autor).

Aderson insiste sobre a armadilha do destino “ingrato” com sua verdade “decisiva”, cujo foco é o castigo pelo que ele fez ou deixou de fazer. Aqui podemos ver que o “tirar as máscaras” tem um efeito positivo, no sentido de que elas representam todas as amarras que o personagem traz sobre as convenções e regras impostas pela sociedade, ao longo de sua vida, em busca de uma ascensão e reconhecimento social, independentemente do que ele teria que fazer e dos que ele teria de tirar de seu caminho. As vozes soam como acusações feitas a um réu no tribunal. Outra personagem que vivenciará esse desnudamento é a segunda a cair no poço.

Surge na narrativa Margarida, uma prostituta que não teve uma boa noite de trabalho, resolveu voltar para casa às duas da manhã e passou pelo terreno baldio para cortar caminho:

Quem está aí? Perguntou apenas para ver se controlava **seu pânico**. Mas não pensou que estivesse para ser devorado por algum animal. Como se esperasse por uma visita, uma presença.

(...) É uma mulher que está aí? – **Perguntou com assombro, pensando que delirava.**

– Claro que é uma mulher – nova gargalhada. – e você, seu filho da puta, o que está fazendo na merda desse buraco?

(....) **Estranho**. Sentiu-se mais reconfortado com aquela presença humana – mais tranquilo em seu egoísmo. (...) – Quem é você? ele perguntou.

– Sei lá quem eu sou agora. Um molambo, que sai da sarjeta para a lama. Minha mãe me fez decorar isso, de tanto repetir. Olhe, Margarida – Margarida sou eu – cachorro que muito anda cria rabujo. **A sarjeta não é o fim, ainda tem a lama do fundo.** (p. 54-56, grifo nosso)

Novamente o narrador nos traz a dúvida vivida por Aderson sobre o que está vivendo e, gradativamente, traz uma modalização sobre o sentimento de estar vivendo um possível pesadelo, um pânico, um assombro ou um delírio para ter a certeza de que era estranho, mas era real, alguém dividiria com ele todas essas incertezas.

Margarida sente-se à vontade para falar de sua vida: “– Sou puta mesmo. Sempre fui puta desde menina – gargalhou, amarga. – Desde menina, quando um tio filho da puta me botava nas pernas e ficava me pegando por baixo. (...) – Sou puta, só puta. Nunca roubei carteira de nenhum freguês, entendeu? (p. 60-61). A personagem traz à tona um outro olhar sobre a vida, diferente do que vivenciara o executivo: a falta de oportunidade, a necessidade de sobreviver, sem aproveitar as oportunidades para explorar alguém ou se deixar explorar. Outra violência denunciada por ela é o abuso sofrido por parte de alguém que deveria protegê-la. Os monstros morais que estão ao nosso lado, com peles de cordeiro.

Com a nova companhia, o executivo deixa de lado suas preocupações e passa a analisar a vida daquela pessoa, igual a tantas que passaram por sua vida de forma invisível: “Margarida tem que reagir assim – ele pensou. – Mas **ainda não está em pânico**. (...) **eu diminuo o seu medo**, a sua angústia, como a sua queda aqui atenuou os meus fantasmas. Mas tenho que sobreviver com eles: **fantasmas vivos** a única realidade”. (p. 66, grifo nosso). Com essa convicção, passou a pensar sobre a sua repentina vontade de ajudar “alguém que não fazia parte de sua família ou de seu círculo de amigos. Estou confortando o meu semelhante. (...) **Estranho** o sentimento – não se lembrava, nos últimos anos (ou em toda a sua vida) de ter levantado uma palha por alguém, sem um interesse imediato” (p. 69). E fez uma reflexão não apenas mais sobre sua vida, mas sobre a vida do outro e de como a sociedade manipula as pessoas:

Era como Margarida, sim **um sonâmbulo**, enxergando apenas um palmo adiante dos olhos, atrás de proveitos próprios. (...) – tudo se completava à sua volta, emprego, casa, saúde, plenitude de vida – **a morte acenando como algo quase impossível**. O que era a vida para os outros? Quem se importava? (...) Para ele era como se os outros não existissem, mas sabia, sempre soube, que muita gente sofria e necessitava de ajuda. Não somente de dinheiro, mas de uma palavra reconfortante. Margarida, o sistema é que cria os pobres – o abominável sistema de que eu sou uma peça. (...) O poder dos grupos econômicos, o poder político, gritava o chefe em dia de discurso, mas por trás de suas palavras uma coisa estava bem clara – **a violência organizada de uma classe para opressão da outra**. (p. 69-70, grifo nosso).

Nessa relação de opressão do homem pelo seu semelhante, Aderson percebe-se como opressor, como uma peça do sistema que destrói todos os que não se enquadram nele e nos seus próprios

interesses. Dessa forma, passa a ter uma clara visão sobre suas relações com os outros os quais cruzaram seu caminho, sentindo-se um rato:

Uma coisa havia de positivo na sua queda no poço. (...) Lavaria suas culpas neste poço – estranho que pensasse em coisas que nunca supusera existirem em sua consciência. **O certo é que voltava a desenterrar velhos sentimentos**, embrutecidos em sua carreira louca atrás de prestígio e de dinheiro – **agora no fundo de um poço lamacento**, toda aquela correria, todo aquele afã de vaidade, lhe parecia vago e sem significação.

– Minha carcaça é simples e inútil. Esta mulher é uma mensagem; caiu aqui para que eu complete o **meu reconhecimento do mundo** (...) Posso ajudá-la com um simples gesto, no fundo de um poço escuro – o que não poderia fazer por ela **num mundo mais claro e sem medo?** (...) Por que não ajudei o garagista, quando me pediu dinheiro emprestado para operar a mulher? Pensou em mentira, farsa – vivia num **mundo de enganos e subterfúgios** (...) nunca quisera pensar no fato antes – **um rato sou o que sou**, apanhando migalhas maiores em troca de minha alma (p. 70-71, grifo nosso).

Após um dia inteiro de pensamentos, ao amanhecer, outro personagem entra em cena. Era o dono de um armazém que ficava na proximidade do terreno baldio. Hugo era seu nome. Mas tanto o narrador quanto os demais personagens referiam-se a ele ou falavam com ele sempre pelo adjetivo gordo. Sua chegada marca o início de conflitos entre os agora habitantes do poço, encaminhando-nos para um desfecho inesperado, embora as marcas textuais nos discursos dos demais personagens e do narrador anunciem o evento insólito.

Novamente o narrador apresenta o fato como se o executivo tivesse dúvida do que estava acontecendo: “Não sabia se havia **cochilado** ou se afundara mais e mais nos pensamentos. O certo é que levou um susto com o baque surdo dentro do poço, como se algo enorme houvesse caído a seu lado. (...) – Agora somos três, margarida”. (p. 73). Novamente o executivo reflete sobre sua condição, considerando-a um desígnio que não era traçado por mãos humanas e vaticinando o seu fim, embora não houvesse lógica para seu castigo:

Não estava de todo abandonado – compartilhava com alguém aquele **reles acidente** que poderia significar **o fim de sua vida**. (...) **não havia lógica para tal situação**: um acidente, um mero acaso, algumas coincidências e eis **seu destino traçado** em poucos segundos **por mão estranha** – ao lado de uma prostituta e de um judeu. Não queria se achar melhor que eles: melhor em que? Só estranhava que a mão que os juntara ali fosse tão **irônica e maldosa** – ele partia para o seu trabalho honesto, para construir para seus filhos e a família, para a nação, sim, e de repente se encontrava num buraco, **sem alternativa de salvação**. (p. 76, grifo nosso).

O mesmo raciocínio passava pela mente dos demais personagens, que tentavam buscar o porquê de eles se encontrarem naquela situação:

O homem do armazém falou, algo importante, algo caricato, **arfando como um porco**:  
– Isso é o fim, **não posso entender**, eu que viajei por Londres, Paris, New York, conheço todo o mundo, a Alemanha, a Holanda, até o Paquistão, a Índia. Sabem? Escapei de um acidente aéreo na Bélgica, meu carro capotou na Espanha, fui assaltado na Itália, eu e minha mulher, quase levamos uns tiros no Cairo. E o que aconteceu? Agora **estou aqui nesta merda de poço sujo, sem saber o que fazer**, aqueles imbecis passando lá por cima, indiferentes, preocupados só com a própria vida, é um absurdo, não posso entender.  
– Eu também não entendo – disse a mulher. (p. 79)

Margarida e o executivo já se resignaram ao fato de não terem chance de sair do poço: “já estou conformada – disse a mulher. (...) – não somos nada, coisa alguma, apenas uns vermes, uns mosquitos, dentro de um poço. – Não é assim, seu Aderson? – Tínhamos toda a nossa vida ordenada (...) estamos aqui para reconhecer que **não mandamos em nosso destino** (p. 84).

O quarto personagem surge no final da tarde, era o gari da rua que deixava o serviço mais cedo e pegou o atalho para ir para casa:

O gari tinha os **olhos arregalados**, a boca aberta, como se houvesse **descido ao inferno**. Ouvia a discussão, mas não entendia direito o sentido das palavras. Quem seria a aquela gente, meu Deus? Por que estou aqui? E pensou **em castigo, em praga** de algum colega invejoso, o seu mundo era de **subterfúgios e de artimanhas**, e já tinha feito tudo na vida para garantir o seu emprego. (p. 90) (...) Por que estamos aqui? Perguntou o gari, achando, no escondido de sua alma, que tudo não passava de uma brincadeira de mau gosto. Não podia ser para valer o que lhe estava acontecendo, não podia, **não era real**. (p. 93) (...) **vivia um pesadelo**, um pesadelo maior do que o de sua vida, quando quase não falava com o seu semelhante (...) recebia ordens, recebera ordens por toda a vida, e as cumpria sem pensar que **era um escravo**. (p. 98)

O desespero já havia se instalado no coração de todos e resolveram juntar-se para gritarem por socorro a uma só voz: “E gritaram por socorro, a uma só voz, todos olhando para o alto, como se esperassem uma **aparição repentina**, um **rosto salvador**, **um bombeiro** – o capacete reluzindo ao sol – **a auréola de um santo** refulgindo ao longe” (p. 96, grifo nosso). Nesse discurso, o narrador procura alcançar, de forma gradativa, o que cada um almejava em seu íntimo, segundo suas convicções e seus medos como está registrado em negrito. E em seguida, reafirma:

Gritaram.

Imploraram.

Exclamações de ódio, humildade, de dor, cada um a seu modo, exteriorizando o seu mundo, a sua esperança particular, o seu medo – **a incompreensão e o tédio, o terror, o pânico.**

(...) Eles estavam de cabeça baixa, desiludidos, trêmulos ante a inutilidade de seus recursos. (...) – o barco de suas vidas, o destino riscado sem sulcos profundos, o mistério diante de existências até então definidas e claras. ‘Não compreendo’, diziam todos no íntimo de sua alma. (p.96-97, grifo nosso)

Enquanto o executivo se resignava e a todo momento sussurrava que não tinha mais força para resistir, o homem do armazém, que em outros momentos já tentara agredir a mulher, saltou para agarrá-la, após uma discussão. O gari não conseguiu intervir, mas se assustou com a fúria do homem do armazém:

– Olhe para sua cara – gritou a mulher (...) – parece um porco, um puto de um porco. O homem do armazém bastou levantar as mãos para alcançar o pescoço da mulher – **com fúria nos olhos** apertou, apertou, os dez dedos se encravando na carne – o latejar do sangue, o pulsar da vida – ela gritava engasgada, sufocada, conseguiu pronunciar a palavra socorro, (...) ela ainda se debatia, até que um de seus joelhos, num arranque repentino, atingiu o gordo no pé da barriga e ele a largou, gritando, ‘puta, sua puta degenerada’.

(...) o gari em silêncio, não acreditando no que via – estava acostumado com briga de rua, de botequim, mas nunca tinha visto uma cena igual na vida – o homem gordo **parecia uma fera**, a mulher um **vivente estranho**: os dois se odiavam tanto que tinham mudado de cor, **estavam verdes, como o limo da água do poço.** (p. 99-100, grifo nosso).

Esse episódio desmascarou de vez o homem do armazém o qual resolveu também investir contra o executivo que nos apresenta uma antevisão do que o desfecho trará, numa sequência célere de fatos e pensamentos de todos a respeito da situação. O ritmo dessas revelações tende a provocar-nos inferências sobre o que está por vir na trama vivenciada até aqui:

Todos olhavam para ele, como se fosse **uma aparição**.

– **O senhor é um crocodilo.**

– O que?

– Isso mesmo. Um crocodilo. E sabe o que os crocodilos fazem quando estão com fome? Comem a própria cauda, ou a cauda dos companheiros, do filho, da mulher.

(...) O homem do armazém olhou os braços roliços e brancos da mulher e guardou para si as próprias ideias

– sorria por dentro, como se **houvesse despertado ou descoberto algo importante.**

(...) Sorria diabolicamente, ‘quando estiver com muita fome não me custa dar uma dentada nessa carne fresca’.

(...) Por fim deu uma gargalhada que fez **todos estremecerem.**

– Está ficando doido – falou o gari, espantando-se com o som da própria voz. (...) Nunca vi um homem assim de perto, mas a gargalhada eu conheço, lá do asilo. (p. 100-101).

A mulher, ao contrário do executivo, se fortalecia e buscava ampará-lo e se viu refletindo sobre seu papel naquela situação limite:

A mulher estava ao lado daquele que considerava seu protetor, o homem que lhe fora compreensivo e lhe dera alguma esperança. Por isso era agradecida a ele, faria o que ele dissesse, o que mandasse. Um homem que reconhecia nos outros o seu lado bom. Pela primeira vez queria fazer um favor a alguém espontaneamente – o que fazer por ele? **Dar a sua vida? Ficou arrepiada, mas não temerosa.** E lembrou-se de uma frase do

executivo, que martelava em sua cabeça: talvez deva dar a minha própria vida, em troca de algo que desconheço. E se sentiu mais calma, como se estivesse pronta para qualquer sacrifício. (p. 104)

Essa decisão nos traz uma possível antecipação do desfecho. Antes, porém do desfecho, o narrador nos surpreende, com certa ironia: no terceiro dia, com mais uma queda no poço: “o novo visitante, (...) estava mais **espantado** com a presença das pessoas, do que propriamente com a sua queda. (...) olhava os outros com **pavor** (...) disse baixo: – **estou sonhando**. (...) **vendo seguros de vida** – disse o homem e ficou encabulado, sem jeito, com a revelação. (p.105).

A antepenúltima e a penúltima páginas da narrativa são apresentadas com um espaço vago entre os textos, como se o narrador deixasse essas lacunas para serem preenchidas por nós, leitores: “O silêncio [espaço] O silêncio por horas. [espaço] **Mais um dia**. Os gemidos, as falas, os diálogos, os monólogos, eram uma estranha escala de sons abafados [espaço] O silêncio.” (p. 113). Ao contrário das páginas iniciais e subsequentes da narrativa em que as ações, pensamentos e diálogos entre os personagens são apresentados de forma minuciosa, tendo entre um e outro episódio um espaço na mesma página para marcar essa mudança; nessas últimas, os espaços são visualizados na mesma página para indicar a passagem de mais um dia, sem que as personagens dessem conta disso, por estarem famintas, debilitadas e sem forças:

Todos estavam absortos, divagando, uma ou outra nesga do real perpassava pelas suas mentes – um som longínquo, uma lembrança, **o medo de enfrentar o abismo**. O silêncio era uma dor coletiva. [espaço]  
O silêncio.

A dor.

Um dia de sol – o céu azul, as aves, as borboletas furta-cores, os colibris, o arco-íris – a manhã orvalhada, a

sensação do ar lavado após a chuva.

‘A casa é o lugar que a gente perde’ – alguém disse.

[espaço]

Mais um dia.

**O dia que vem depois.**

**A dor.**

Quantas horas na cadência das emoções frustradas, dos sentimentos embotados?

[espaço]

O pulsar monótono dos corações era a única vibração.

[espaço]

O homem do armazém continuava com os olhos fixos na mulher – **o olhar em fogo**, as pálpebras sem movimento. (p. 114, grifo nosso)

A irrupção do insólito se dá definitivamente nessa ambientação final que, ao contrário do que propicia ao executivo e à prostituta, provoca no dono do armazém a desconstrução das máscaras sociais vigentes e o desnudamento da monstruosidade que habita no homem contemporâneo com suas ideologias carregadas de preconceito, opressão do homem pelo homem e sentimento de superioridade sobre o semelhante. Essa irrupção se dá também na disposição das palavras no espaço da página para descrever a ambientação que desencadeia o comportamento animal dos personagens “na busca de sobrevivência”:

Viram o sujeito que se dizia chefe? – perguntou o gordo. – pois se afogou, sumiu na lama. – Se lembram do que ele disse de mim? – **sua voz estava inaudível**, enrolada. – Disse que eu **era um crocodilo**.

(...) Ele olhou mais uma vez para os braços brancos da mulher e de repente lhe deu uma dentada feroz perto do ombro. Ela berrou desesperada, os olhos grandes sem entender aquilo, mas perdera um naco de carne, que sangrava na boca do homem gordo.

– **Sou um crocodilo** – ele gritou.

A mulher urrava. Numa fração de segundos ele

abocanhou o pescoço dela, gritando antes, como num aviso: – Vou sobreviver, vou sobreviver.

(..) Os outros dois homens estavam estáticos – haviam perdido a voz, o próprio entendimento – mas sentiram um cheiro estranho e seu apetite foi desperto, **seu instinto aflorou mais forte** e eles se lançaram também sobre a mulher,

O gari

Preferiu a carne tenra dos seios,

do armazém mor-dia como um possesso o ventre  
flácido, ainda **grunhindo**, ‘vou  
sobreviver, vou sobreviver’.

O rapaz que  
vendia seguros de vida,  
após ligeira indecisão, preferiu chupar o  
pescoço ensanguentado da mulher.

De tanto puxarem o corpo, carne e vestes  
misturadas, os  
braços acabaram se desprendendo – a cabeça  
pendeu de lado  
e sumiu na água escura,

o sangue jorrava  
pelas paredes,

ne-

nhuma voz, **nenhuma palavra articulada – havia  
urros** e

gemidos, a respiração apressada de quem exaure  
o último  
alento,

e cada um se recolheu à escuridão de seus  
instintos,  
mastigando solitários e medrosos o seu pedaço de  
carne  
quente.

A trama no desfecho da obra é visualizada de forma metafórica como uma flagelação do corpo da prostituta pelos seus predadores. Além da fragmentação do discurso em linhas corridas, as palavras também são fragmentadas: “mor-dia, vi-da, ensan-guentado, nenhuma”. A disposição das palavras e a construção da narrativa como um todo traduz no leitor as hesitações, o sentimento de terror, e os sentimentos experimentados pelos personagens em seu conflito individual e coletivo, diante da situação insólita que se lhes apresenta, rompendo o seu liame com o mundo “real” e concreto. O que afirma Garcia (2013) sobre a fenomenologia insólita que pode se manifestar em qualquer uma das categorias da narrativa seja a ação, os personagens, o tempo ou espaço de forma isolada ou em conjunto.

### Considerações finais

Vimos que o insólito desencadeia nos personagens além de todo o pavor, diante de sua condição humana, diante da inequívoca certeza da morte, um desmascaramento em dois movimentos. Ora as máscaras sociais são retiradas para que o rosto original, a alma interna se insurja através da voz da consciência que abafa os apelos sociais e reconhece sua humanidade latente, como é o caso do executivo e da prostituta que tentam se redimir, e buscar no outro uma possibilidade dessa redenção. Ora as máscaras de bom moço/cordeiro caem e o que se revela é a verdadeira pele de lobo, nesse caso, de crocodilo que desnuda toda a desumanidade, os vícios e o desejos mais escondidos de uma mente perversa que só aguarda

uma justificativa para atuar, como o evento insólito vivenciado. Nesse caso, o dono do armazém que age premeditadamente. Ainda assim, temos dois personagens que sequer pensam antes de agir: o gari e o vendedor de seguros que, num *continuum* entre os opostos acima citados, ainda se encontram numa posição mediana, sem consciência de si e de sua atuação no mundo, levados apenas por seus instintos primitivos. São os monstros sociais que a sociedade contemporânea teima em fabricar.

## Referências

BRASIL. A. **Os crocodilos**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980

FRANÇA, J. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCIA F.; BATALHA, M. C. **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 187-195.

FRANÇA, J. A alma encantadora das ruas e dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira. In: GARCIA, F.; FRANÇA, J.; PINTO, M. O. **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013, p. 66-78.

FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980

GAMA-KHALIL, M. M. As teorias do fantástico e a relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCIA, F.; BATALHA, M. C. (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 30-38.

GARCIA, F. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCIA F.; BATALHA, M. C. **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 13-29.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

SCHWARTZ, J. **Murilo Rubião**: a poética do Uruboro. São Paulo: Ática, 1981).

SOUSA, S. M. B. **A dialética do poder na relação entre resistência e repressão na obra *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil**. 2007. 123 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, PI, 28/05/2007.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

# SOBRE OS AUTORES

RAFAEL CAMPOS QUEVEDO

Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília. Professor associado do Departamento de Letras e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Coordena o Grupo de Estudos e Pesquisa em Lírica Contemporânea de Língua Portuguesa (CNPQ-UFMA) e o Grupo de Estudos Girardianos (CNPQ-UFMA). Email: rafael.quevedo@ufma.br

MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA

Doutora em Letras pela USP, com Pós-Doutorado no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa. Titular do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. Bolsista de Produtividade do CNPq. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, ambos da UFMA. Email: marcia.manir@ufma.br

DINO CAVALCANTE

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Professor Associado do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. É Coordenador do Grupo de Pesquisa em Literatura Maranhense – GELMA. Organizou os seguintes livros: Entornos políticos, afetivos e outras cercanias literárias (2021), com Émilie Geneviève Audigier e Rafael Campos Quevedo, JOSUÉ MONTELLO: entre memória, ficção e cultura (2018) e ENTRE A FACE E O DORSO: diálogos com a poética de Ferreira Gullar (2017), com Silvana Maria Pantoja dos Santos; O SÉCULO XX E A LITERATURA MARANHENSE: reflexões sobre a narrativa em prosa (2016), com José Neres. E-mail: jose.dino@ufma.br

SORAYA DE MELO BARBOSA SOUSA

Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos- Unisinos; Professora adjunta do Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA e Professora Adjunta do Curso de letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Mestrado em Letras – Teoria Literária – Universidade Federal do Piauí – UFPI; Graduação em Letras – Universidade Estadual do Piauí – UESPI. E-mail: sorayademelo@yahoo.com.br

#### EMILIE GENEVIÈVE AUDIGIER

É professora de Letras francesas na Universidade Federal do Maranhão. Coordena o Núcleo de Pesquisa em tradução Literária VERSA (CNPq). Doutora em Letras (Université Aix-Marseille e Universidade Federal do Rio de Janeiro), realizou pesquisas de pós-doutorado na PGET da Universidade Federal de Santa Catarina, e na PosTrad da UnB sobre Machado de Assis e Guimarães Rosa traduzidos na França. Tradutora literária, ela traduziu escritores brasileiros na França e foi responsável pela divulgação do livro francês no Escritório do Livro da Embaixada da França no Brasil. E-mail: emilie.audigier@ufma.br

#### NAIARA SALES ARAÚJO

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres, com pós-doutorado na Universidade de Granada, Espanha; Professora dos programas de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão; no momento é professora Visitante do Departamento de Línguas e Literaturas Hispânicas da Universidade de Pittsburgh, pelo Programa Leitorado do Ministério da Relações Exteriores do Brasil; email: naiara.sas@ufma.br

#### RITA DE CÁSSIA OLIVEIRA

Doutora em Filosofia pela Universidade Católica de São Paulo. É professora associada II da Universidade Federal do Maranhão; do Mestrado Acadêmico em Letras e do Mestrado Acadêmico em Filosofia, atuando também na Graduação em Filosofia. Publicou dois livros de poesia: (RE) Nascer Mulher (1983) e Poiesis (2003). Publicou com Marcos Sinécio, Introdução à Filosofia (2010) e de autoria única, o ensaio A VIA LONGA DA EXISTÊNCIA ERRANTE: uma interpretação d'O Guesa, de Sousândrade, à luz da hermenêutica de Paul Ricoeur (2020). Email: rc.oliveira@ufma.br

#### DOLORES LIMA

Doutora em Literatura Latino Americana pela Universidade de Maryland; Professora de Línguas, Literatura e Cultura do Departamento de Línguas e Literaturas Hispânicas da Universidade de Pittsburgh; seus estudos se concentram na literatura e cultura latino-americana, com ênfase em teoria literária. Atualmente é coordenadora do programa de Espanhol da Universidade de Pittsburgh. Email: dlima@pitt.edu

### JUCÉLIA DE OLIVEIRA MARTINS

Doutoranda em Estudos da Linguagem pelo PPGEL da Universidade Federal do Goiás - Regional Catalão (UFG/UFCAT). Mestra em Letras pelo PGLetras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Membro dos Grupos de pesquisa: FICÇA - Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (CNPq); Nós do Insólito: vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica (CNPq) e Estudos do Gótico (CNPq). Pesquisa financiada pela FAPEMA, SECTI e Governo do Estado do Maranhão. Email: jucelia.o.martins@gmail.com

### WALTER PINTO DE OLIVEIRA NETO

Mestrando em Letras, na linha de Estudos teóricos e críticos em Literatura pela Universidade Federal do Maranhão; Graduado em Letras Português/Espanhol e Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão. Pesquisador dos grupos de pesquisa: TECER (UEMA) e POLIFONIA (UFMA) Bolsista CAPES. Email: walteroliveira16@outlook.com.

### MARCELO JOSÉ CABARCAS ORTEGA

Doutorando em Literatura Latino Americana pelo Departamento de Línguas e Literaturas Hispânicas da Universidade de Pittsburgh, Pensilvânia onde também cursou o mestrado em Literatura Latino-Americana. Seus interesses estão focados na produção literária e cultural afro-latino-americana, no pensamento e na escrita do Atlântico Negro. Suas publicações mais recentes são “Colombian Caribbean: Theory, Criticism and Writing (2021)” e “Caribe, producción textual y realidad social: una entrada a la conversación (2021)”; email: mac525@pitt.edu

### GLADSON FABIANO DE ANDRADE SOUSA

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), com a dissertação “A desumanização pela razão instrumental na obra de André Carneiro” (2018). Pesquisador filiado ao grupo “Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital” – (FICÇA/CNPq). É professor da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão (SEDUC-MA). Premiado no VIII Concurso Literário de Bento Gonçalves-RS. Email: gladdking@hotmail.com

#### ANDRÉ F. S. VIÉGAS

Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Maranhão sob orientação da prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Émilie Audigier; Tem pós-graduação em Tradução em Inglês, pela Universidade Estácio de Sá e tem experiência como professor e tradutor. Atualmente desenvolve pesquisa acerca da obra da escritora francesa Marie Ndiaye. Email: [thandre.serrao@gmail.com](mailto:thandre.serrao@gmail.com)

#### KÉSIA RAFAELLE RIBEIRO ANDRADE

Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Graduada em Letras – Português e Inglês pela Universidade Federal do Maranhão, com Pós-Graduação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa pelo Instituto Superior Franciscano – IESF. Membro do Grupo de Pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (CNPq). Email: [kesiarafa@hotmail.com](mailto:kesiarafa@hotmail.com)

#### ALINE FERREIRA ROCHA

Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Mestrado em Ciências da Educação pela faculdade Udelmar-Chile. Especialização em Literatura Infanto-Juvenil pela Universidade Estadual do Maranhão-UEMA. Possui graduação em Letras Português/Inglês e Respectivas Literaturas pelo Centro Universitário do Maranhão-Uniceuma. Ministrou aulas de Língua Portuguesa no Senac. Tem experiência na área de Literatura Brasileira, Literatura Maranhense e Língua Portuguesa. Email: [aline.fr@discente.ufma.br](mailto:aline.fr@discente.ufma.br)

Realizado o depósito legal na Biblioteca Nacional conforme  
Lei n.º 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

**Título:** Abordagens Críticas Literárias Modernas: reflexões  
sobre a mente, o corpo, a memória e a máquina

**Organização:** Jerome Branche

Naiara Sales Araújo

Rita de Cássia Oliveira

**Capa:** Stephane Thayane dos Santos Serejo

**Projeto Gráfico:** Camila Cantanhede Vieira

**Revisão:** Camila Cantanhede Vieira

**Formato:** 14 X 21 cm

**Páginas:** 225

**Tipografia:** Adobe Garamond Pro e Helvética

**Papel:** Duo Design 250g/m<sup>2</sup> / Off-set 75g/m<sup>2</sup>

**Edição:** 1ª edição - setembro de 2022

**Publicação:** Editora da Universidade Federal do  
Maranhão - EDUFMA

